



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“Lo que subyace en el dibujo.
Un estudio de la teoría del dibujo en el siglo veinte”

Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales.

Presenta

Betsabé Yolitzin Tirado Torres

Director de Tesis: Mtro. Aureliano Sánchez Tejeda

México, D.F., 2006.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción	7
I. Dibujo, planeación y proyecto	13
I.1. Movimientos Integracionistas	14
I.1.1. Constructivismo	15
I.1.2. De Stijl	25
I.1.3. Bauhaus	34
I.2. Algunos proyectos de obra	46
I.2.1. Claes Oldenburg, <i>Pinza para ropa</i>	46
I.2.2. Christo y Jeanne-Claude, <i>Sobre el río, Proyecto para el río Arkansas, Colorado. En Progreso</i>	55
I.2.3. Ilya Kabakov, <i>Mirando hacia arriba. Leyendo las palabras...</i>	67
I.3. Cierre de capítulo	74
II. El dibujo como vivencia o un dictado del inconsciente	81
II.1. Dibujo automático	82
II.2. Dibujo gestual	104
II.2.1. Kimon Nicolaïdes, <i>The Natural Way to Draw</i>	104
II.2.2. Informalismo	110
II.3. Expresionismo Abstracto y dibujo de acción	135
II.4. Cierre de capítulo	171
III. El dibujo como Intervención	179
III.1. Arnulf Rainer, <i>Paquete en la cara</i>	180
III.2. Robert Smithson, <i>Malecón espiral</i>	187
III.3. Dennis Oppenheim, <i>Anillos anuales</i>	192
III.4. Agustín Ibarrola, <i>El Bosque</i>	196
III.5. Santiago Sierra, <i>Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas</i>	204
III.6. Cierre de capítulo	207
Conclusión	209
Bibliografía	227

Introducción

El presente estudio ha nacido de reconocer mis dudas y de querer sanearlas. Del conjunto de vivencias tenidas como estudiante de arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, clases, tareas, ejercicios, trabajo de taller, charlas de café; así como de lo visto fuera de la escuela, visitas a museos, lecturas u hojeadas a libros, etc.; han nacido dudas y preguntas mías, además de un interés por el dibujo. En ese aglomerado de conocimientos adquiridos quedaron huecos en los que para mí, como estudiante, las cosas no embonan y no pueden ser entendidas como una totalidad ni como algo con coherencia. En esta tesis no me he propuesto llenar todos esos huecos, ni mucho menos conocer todo lo que comprende el dibujo. Mi interés se ha centrado específicamente en el dibujo del siglo veinte como obra o producción y en su teoría.

Hoy apenas han pasado escasos cinco años desde que ese siglo terminó, y he notado como la práctica del dibujo se ha concebido continuamente como el quehacer de una obra. Sin embargo, es poco lo que manejamos sobre el dibujo en esta escuela, sobre lo que supone su práctica y su teoría. No sabemos del todo qué es lo que comprende este campo de las artes, a pesar de que hay muchos textos esparcidos que tratan sobre él, su teoría o su historia; existen numerosas colecciones de museos, entrevistas y textos de artistas que hablan sobre la metodología que siguen al hacerlo; y otros textos más cuyos contenidos ahora escapan a mi mente. Hace falta dedicación y compromiso hacia el dibujo por parte de artistas y teóricos, porque hoy ya es evidente la necesidad de investigarlo. Partimos muchas veces de conceptos sobrentendidos y mencionados continuamente, que poco a poco se han ido deformando hasta perder sentido; conceptos que, sin embargo, teóricos, críticos y artistas siguen mencionando a placer. Hoy en día en esta escuela es evidente el creciente interés de los alumnos por aprender a dibujar y querer producir dibujo como obra; sin embargo, sólo hay cuatro semestres de esta materia durante los primeros dos años de la carrera, haciéndose necesaria la apertura de más talleres curriculares para los siguientes años, además de que en las clases de teoría e historia nunca se aborda al dibujo. Necesitamos una escuela que nos pueda preparar en su práctica y nos proporcione los debidos conocimientos teóricos, porque no podemos seguir haciendo por hacer. Así, no sólo se necesita que se abran más talleres de dibujo y que en las clases teóricas se le trate, también hace falta dedicación a la investigación en este campo, porque tenemos que ser responsables. Por ello he creído oportuno, en calidad de alumna, revisar tanto el dibujo como producto, como la teoría que lo abraza.

Ahora estamos parados sobre lo que ha sido la historia y la teoría del siglo veinte, no creo que podamos nombrar a estos cinco años ya como un siglo en sí. Pienso, además, que los conocimientos sobre el arte no resultan de un momento para otro, sino que van dándose poco a poco a través de los años, como resultado de conocimientos e ideas estables y de circunstancias complejas de un presente. Por ello he pretendido acercarme al dibujo producido durante el siglo pasado a través de dudas concretas mías, que ahora existen en esta tesis como temas. Lo que tratan estos temas son conceptos y maneras distintas de entender y hacer el dibujo, los cuales considero claves para comprender el dibujo del siglo pasado. Éstos han sido intuitivos y establecidos por mí, no han resultado de la lectura de ningún texto ni teoría, sino de mis dudas y ganas de conocer.

Lo que aquí presento no es una revisión exhaustiva de todos los movimientos artísticos del siglo veinte, y mucho menos de todos los tipos de producciones sucedidas a lo largo del mismo. En cambio, como acabo de mencionar, es una revisión del dibujo del siglo veinte desde un punto de vista temático específico, donde hay tres contenidos principales: por un lado está la construcción de una obra direccionada hacia un objetivo específico; por el otro, la obra basada en la emoción y la carga psíquica del autor, donde el hacer cobra peso; y por último, la obra que afecta y existe en una realidad dada.

En una tesis como ésta quizá podría caber la pregunta de qué es el dibujo. El dibujo está presente en diversas actividades humanas, por lo que cambia dependiendo del contexto donde se sitúa. A esto se le suma que lo que trabaja el dibujo, con lo que se realiza y el dibujo mismo son distintos según su época histórica. Estos dos fenómenos hacen que no se pueda hablar de un solo tipo de dibujo y que el concepto de dibujo sea amplio y complicado.

El dibujo es a la vez un producto y una actividad¹. En el campo del arte no tiene técnicas, procesos, ni fines únicos; ya que, como mencioné, dependen del momento histórico en el que se encuentre, y yo agregaría que fluctúan según el proceso artístico en el que esté insertado.

El teórico y artista español Juan José Gómez Molina nos dice, en el libro *Las lecciones del dibujo*, que los dibujos coinciden siempre en ser la estabilización de un trazar que «concreta una estructura»², a partir de establecer figuras sobre un fondo que se diferencia de éstas³. Juan Acha, teórico latinoamericano nacido en Perú, afirma que el dibujo como producto es «un conjunto de imágenes y/o signos sobre un soporte» cualquiera⁴. Por lo tanto, de manera muy general se puede decir que el dibujo como producto es una serie de signos o figuras que han sido trazados y estabilizados en un soporte cuya naturaleza es diversa.

Lo que me interesa hacer notar aquí es la amplitud del término dibujo y su

-
1. Juan Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, 1ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p.31, 33.
 2. Juan José Gómez Molina, «El concepto de dibujo», en Juan José Gómez Molina (coord.), et. al., *Las lecciones del dibujo*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, p.17.
 3. Juan José Gómez Molina, «El concepto de dibujo», en Juan José Gómez Molina (coord.), et. al., *ibidem*.
 4. Juan Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, op. cit., p.31.

dificultad de ser definido. En esta tesis me he propuesto estudiar el dibujo del siglo veinte, por supuesto, el que está insertado en un proceso artístico. Pero mi objetivo no es dar una definición de dibujo, tampoco establecer qué es dibujo o qué no lo es, ni qué puede o no serlo. Lo que pretendo es conocer, a partir de un estudio de casos, cómo es el dibujo del siglo veinte; qué teorías, intenciones o motivos hay detrás de éste, y, en lo posible, conocer cómo es que el artista ha procedido para construirlo.

El artista Bruce Nauman en 1991 dijo que «Dibujar es equivalente a pensar»⁵. Para revisar muy rápida y brevemente la concepción de Nauman, cito otras de sus propias palabras: «Los dibujos pueden describirse como modelos para una concepción mental a la que se «da cuerpo» a través del dibujo»⁶. Yo me quiero anclar sobre esta posibilidad de ver al dibujo como una manera de estabilizar el pensamiento y de pensar. Voy a intentar tener un acercamiento al pensamiento del artista del siglo veinte, a través de estudiar cómo es que mediante el dibujo y el dibujar él estabiliza, construye o modifica su pensar. Porque creo que el dibujo puede permitirme acceder al pensar del artista, y, por tanto, a conocer lo que conlleva el dibujo.

A lo largo de esta tesis nombro el término "dibujístico". Éste proviene de Juan Acha, quien lo usa para nombrar aquello que da la sensación de linealidad o de contorno. Como sinónimo utiliza también la palabra gráfico. Lo dibujístico, para él, será lo propio o lo específico del dibujo, que consiste en el predominio de la línea activa, la línea intermedia (a la que también llama línea mediana⁷ o línea media⁸) y/o la mancha distendida⁹. Estas calificaciones de la línea vienen del artista Paul Klee; quien establece como línea activa a aquella que fluye conducida por un punto que se proyecta de manera continua¹⁰, y que da un efecto lineal¹¹. La línea intermedia será la que vuelve al punto donde inició a ser trazada, haciendo como consecuencia un plano¹² y dando un efecto de superficie por encima del lineal¹³. La mancha distendida es una conceptualización que hace Acha en base al término de plano activo de Paul Klee. El plano activo es aquel donde hay líneas que se desplazan y se yuxtaponen tanto entre sí que se vuelven una misma cosa, un plano¹⁴; por lo que

5. Bruce Nauman, Exposición "Drawing & Graphics", Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1991 (citado por Juan José Gómez Molina, «El concepto de dibujo», en Juan José Gómez Molina (coord.), et. al., *op. cit.*, p.33).

6. Bruce Nauman, Exposición "Drawing & Graphics", Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1991 (citado por Juan José Gómez Molina, «El concepto de dibujo», en Juan José Gómez Molina (coord.), et. al., *ibidem*).

7. Juan Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, 1ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p.135.

8. Juan Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, *op. cit.*, p.140, 145.

9. Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, 1ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p.199.

Juan Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, *op. cit.*, p.135, 140, 145.

10. Paul Klee, *Bases para la estructuración del arte*, 2ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, 1998, p.7. Título original: *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1ª ed., Munich, Albert Langen Verlag, Bauhausbücher, núm.2, 1925, pp.51, (Dirigido por Walter Gropius y Laszlo Moholy-Nagy).

11. Paul Klee, *op. cit.*, p.11.

12. Paul Klee, *op. cit.*, p.9.

13. Paul Klee, *op. cit.*, p.9, 12.

14. Paul Klee, *op. cit.*, p.10.

el efecto de superficie predomina¹⁵. Acha le agrega a ese plano activo algunas cualidades para llamarlo mancha distendida, como la de dar la sensación de contorno o silueta¹⁶ y la de poseer un color poco llamativo¹⁷. Como modelo ejemplar menciona una mancha de color negro que se ha extendido y que tiene como función ser silueta¹⁸. Hay que apuntar que para este teórico lo propio del dibujo está en desarrollo; ya que, para él, el dibujo está en proceso de ser un arte o género artístico en sí, sin todavía lograr serlo. El empleo que hago yo de este término es de un modo más común y menos estricto, como aquello referente al dibujo, donde se puede identificar o intuir que hay algo propio del dibujo o una acción de dibujar.

El dibujo a lo largo de los siglos ha sido trabajado con diversas estructuras o conceptos de la forma, como la línea, el color, el plano, el punto, el tono, etc. Y a éstos se les ha dado relaciones diversas entre sí. Sin embargo, podríamos mencionar como elementos formales básicos, en base a Juan Acha, al punto, a la línea y al plano¹⁹. Estos elementos formales coinciden con los designados como básicos de la forma por el artista Wassily Kandinsky en su libro *Punto y línea sobre el plano*²⁰, y en general como algunos de los enunciados por los Movimientos Integracionistas. Pero es necesario decir que el dibujo no es el único donde se emplean éstos, también son usados en otras artes plásticas.

El motivo principal de este estudio es conocer cómo el dibujo refleja el pensamiento del artista del siglo veinte. Es un intento por comprender el dibujo como producto y lo que está detrás de éste, la teoría, las intenciones e inquietudes del artista, y, en lo posible, el proceder que ha seguido el autor al realizarlo. ¿Cómo lleva el artista una idea al dibujo, cómo lo configura en relación a sus intenciones, y qué sucede con su pensar? Porque mi idea de dibujo parte de la posibilidad de que el dibujo es algo más que papel y carbón, que es algo que se configura, que se hace y que va más allá de la imagen resultante. Por ello, en este estudio he hecho un esfuerzo por conocer cómo es que el artista ha hecho el dibujo, cuál es la intención que lo llevó a hacerlo, y qué teoría o qué postura es la que subyace detrás de eso. Pero también he considerado importante e indispensable revisar el dibujo directamente, enfrentarme a él, a su imagen, verlo y analizarlo; para intentar conocerlo y luego sopesarlo con toda esa teoría que lo abraza. Con este objetivo por conocer, me he visto forzada a escarbar textos teóricos e históricos que hablan de ciertas producciones artísticas, así como a buscar las palabras que han escrito los artistas sobre cómo es que conciben el arte, el dibujo y su propia producción.

15. Paul Klee, *op. cit.*, p.12.

16. Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, 1ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p.199.

Juan Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, 1ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p.145.

17. Juan Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética, ibidem.*

18. Juan Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética, ibidem.*

19. Juan Acha, *Expresión y apreciación artísticas. Artes Plásticas*, 2ª reimpresión de 2ª ed., México, Trillas, 2004, p.58-59.

20. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Paidós, 1996, pp.159. Título original: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 1ª ed., Munich, Albert Langen Verlag, Bauhausbücher, núm.9, 1926, pp.198 (Dirigido por Walter Gropius y Laszlo Moholy-Nagy).

También he tenido que hacer un esfuerzo por conseguir fuentes donde pudiera ver los dibujos que han hecho los distintos artistas; ya que la mayoría de los libros y catálogos tratan solamente sus producciones principales, sean éstas pintura, escultura, gráfica u otra cosa, ignorando o dejando como algo secundario al dibujo.

Esta tesis inició como un conjunto de dudas particulares que tenía yo sobre el dibujo: ¿cómo planea el artista una obra y porqué dibuja al construir su proyecto?, ¿cómo es el dibujo que produjeron aquellos movimientos que plantearon objetivos y construcciones específicas para la producción del arte, aquellos que formularon estructuras formales con la que se tenía que hacer toda obra?, ¿cómo se ha hecho el dibujo automático, qué es lo que hay en la mente del artista al hacerlo?, ¿cuál es el dibujo gestual que tantos alumnos y profesores han nombrado continuamente, y que yo ni siquiera conozco?, ¿cómo hacen un dibujo aquellos artistas que consideran el momento del hacer como algo fundamental en la obra?, ¿cómo puede un dibujo intervenir una realidad dada, cómo la afectaría, y porqué la haría el artista? Todas estas dudas han hecho posible los contenidos de esta tesis, que ahora existen bajo la forma de incisos en los capítulos. Como estos incisos han partido de temas específicos que a mí me han interesado, los he agrupado conforme a sus coincidencias teóricas; por ello ahora los capítulos no tienen un orden cronológico.

Los contenidos de esta tesis se deben a las dudas primigenias que la motivaron, aquellas que he nombrado en el párrafo anterior. Para el desarrollo de dichos contenidos he seguido dos rutas principales. Una ha sido estudiar ciertos conceptos desde los movimientos artísticos que los desarrollaron como algo fundamental. Así, para estudiar el automatismo he recurrido al movimiento que hizo nacer ese concepto y que lo tuvo como tesis principal, al Surrealismo. Igualmente, para el concepto de gesto, he ido al Informalismo, movimiento cuyas obras son descritas frecuentemente como gestuales; y para el concepto de acción, para conocer cómo es el dibujo de aquellos artistas que consideran el momento del hacer algo fundamental, he ido al Expresionismo Abstracto. De la misma manera, he recurrido a algunos de los Movimientos Integracionistas para conocer el dibujo de proyecto en relación a objetivos y pautas direccionadas. La otra ruta que he seguido ha sido estudiar el dibujo desde casos de obras particulares, desde una obra específica. Esto lo he hecho por la dificultad de conocer dentro de un único movimiento o tendencia un tipo de dibujo o un concepto, pero también para poder penetrar en el proceso artístico donde se gestó el dibujo. Así, en el capítulo uno desarrollo el inciso Algunos proyectos de obra, donde analizo tres proyectos de obra donde el dibujo participó dentro del proceso de la previa planeación y construcción de la obra. El capítulo El dibujo como Intervención también fue realizado a partir de una revisión de casos específicos de obra, para estudiar la posibilidad del dibujo de afectar una realidad dada. Dentro de esta ruta de estudio cabe también el inciso donde reviso el concepto de gesto que expone Kimon Nicolaïdes en su libro *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, en su caso, en relación a un método de aprendizaje de dibujo. Como dije anteriormente, la presente tesis ha sido realizada a partir de dos rutas principales, estudiar el dibujo desde un movimiento, o estudiarlo desde una obra o un proyecto de obra. En resumen, la

tesis es un estudio de casos, no de toda la producción de dibujo en el siglo veinte. Elegí esta ruta por la dificultad de revisar todo el dibujo de dicho siglo, y porque consideré que me podría permitir un acercamiento mayor a aquello que está involucrado en el dibujo, a la teoría, a las intenciones y motivaciones del artista, a su proceder, y por tanto, posiblemente a su pensar.

Quisiera terminar la introducción recordando que lo que verdaderamente originó esta tesis fue simplemente mi interés por el dibujo, mi no saber y mis ganas por conocer.

I

Dibujo, planeación y proyecto

En la historia y teoría del siglo veinte han existido artistas y grupos de artistas que construyen la obra basados en metodologías y procedimientos que tienen como fin el dirigirla hacia un objetivo o resultado pensado con anterioridad. Dentro de este fenómeno encuentro algunos movimientos artísticos que existieron en el periodo que hubo entre las dos Guerras Mundiales, y que plantearon de manera clara qué cosa debía tratar, lograr y ser el arte en relación directa con asuntos sociales, culturales y teórico artísticos. Dichos movimientos hicieron públicos sus objetivos a través de programas, manifiestos y textos, a los que llegaron a través de consensos y acuerdos. Así, los artistas agrupados dentro de un movimiento dictaron pautas específicas sobre qué ha de tratar, de qué se ha de constituir y cómo se ha de construir la obra de arte. Yo al ver sus obras, que van desde pinturas hasta proyectos arquitectónicos, pasando por muebles, esculturas y estampas, encuentro que parecen estar constituidas con estructuras formales y construcciones plásticas constantes, con elementos formales, colores e, incluso, un uso del espacio muy parecidos. Estas constantes me hablan de que ese resultado plástico no está logrado por casualidad, el artista debió ser plenamente consciente de qué era lo que quería hacer, controlando la construcción de la obra a través de metodologías estables hacia un objetivo.

Dentro del fenómeno de la construcción de una obra dirigida está la planeación y la construcción de un proyecto de obra. Hay artistas, en este siglo apenas pasado, que hacen un proyecto antes de realizar la obra final; éste se constituye de productos que pueden ir desde algún escrito hasta bocetos, estudios, maquetas y modelos. El artista, en la necesidad de estabilizar su idea, hace toda esta serie de productos con la finalidad de hacer una obra redonda donde todo lo que le constituye esté relacionado en la justa medida que él considera adecuada.

Lo que yo deseo tratar en este capítulo, más que la teoría e historia detrás de estos fenómenos, es el dibujo. Quiero conocer el dibujo de los movimientos planteados anteriormente, así como el dibujo producido durante el proceso de planeación, por aquellos artistas que hacen un proyecto. Así, he dividido el capítulo en dos partes, una que trata el proyecto de obra y otra que aborda algunos movimientos artísticos que existieron en el periodo de entre guerras mundiales. En ambas partes, el dibujo será el motor y el objetivo de mi estudio.

I.1. Movimientos Integracionistas

En este tema de tesis trataré el movimiento del Constructivismo, el movimiento De Stijl y la escuela de la Bauhaus, cuya existencia se dio durante el periodo entre las dos guerras mundiales del siglo veinte.

Éstos fueron compuestos por los intereses y convicciones del grupo de artistas que constituyó cada movimiento o escuela, dejando de lado los intereses particulares de cada artista. Cada colectividad postuló principios que caracterizaron en sí a cada corriente, principios frente al mundo, la sociedad y el arte mismo. Esto los llevó a una actitud metodológica específica frente a la creación de la obra; por ello enunciaron los fines, las disciplinas que trabajarían, los procedimientos, técnicas e incluso el cuerpo formal que utilizarían. Así, el artista basó su obra sobre dicha organización, decidiendo ser consciente de prácticamente todo lo que implica el proceso de creación de la obra, no permitiendo casi en ningún momento fugas hacia otras posibles direcciones. Se llegó a enunciar qué disciplina era posible y qué disciplina no, qué elementos y leyes formales podían ser utilizados, y qué problemas eran los que se debían abordar, por lo que la organización de la obra se hizo de manera cerrada. Volviéndose la obra algo direccionado donde otras posibilidades no contenidas en la organización planteada quedaron anuladas.

Estas corrientes tuvieron la peculiaridad de plantear un cuerpo formal básico con el cual se podía hacer la obra. Generalmente éste, constituido por elementos, categorías, relaciones y leyes formales, fue construido para su aplicación en todas las disciplinas artísticas tomadas en cuenta por la corriente. Cada corriente postuló distintas estructuras formales básicas, sin embargo, todas coincidieron al plantear a la línea y al plano como elementos formales básicos, acompañados, por supuesto, de otros diferentes según la corriente. Por ejemplo, en el Constructivismo se planteó también el volumen y las categorías formales de la factura y el material. Pero siempre los cuerpos formales fueron sintetizados en pocos elementos y categorías formales.

En el proceso de construcción de la obra existió la mayoría de las veces una etapa de proyecto. Esto supone una intención de orden y de control sobre el futuro resultado. En esta etapa el artista ordena y limpia las partes y relaciones que componen la obra, con el objetivo de hacer la idea lo más directa posible, siendo dicha idea basada sobre los postulados del movimiento.

Quizás el deseo de control sobre la obra de arte tenga que ver con la postura de estos artistas ante el mundo moderno. Ellos tenían como objetivo el que la obra fuera moderna y se insertara dentro de la sociedad. Querían construir con el arte el entorno del hombre. Por ello plantearon al arte plástico integralmente dentro de las demás actividades humanas productivas. La obra debía ser un producto socialmente útil para el hombre moderno. Por esta razón la obra de arte se encaminó hacia la arquitectura, el diseño y los productos industriales, integrando muchas veces varias de estas actividades dentro de la construcción de un mismo producto. Así, la obra sería construida a través de actividades, procesos y pensamientos que podían ir desde lo pictórico hasta lo arquitectónico.

Haré a continuación una revisión de cada corriente, centrándome especialmente en lo que fue el dibujo en cada una de ellas, para conocer qué era lo que se dibujaba, para qué se dibujaba y cómo fue aquel producto llamado dibujo.

I.1.1. Constructivismo

A partir de la Revolución Rusa (1917) los artistas empezaron a participar por medio del arte en la vida política del país, manifestándose en las calles por el socialismo. Esta participación la hicieron en un principio por medio de los festivales revolucionarios, y más tarde también a partir de la creación de monumentos. Durante los festivales y marchas los artistas decoraban y llevaban su obra a las calles, fusionando distintas disciplinas artísticas, como escultura, danza, pintura, teatro, etc., en base a un fin político. De esta manera, los artistas constructivistas rusos se impusieron como ideal que el arte no estuviera apartado de la vida. Además, al ser portadores de la bandera socialista, se comprometieron a trabajar por esa nueva realidad social.

El artista ya no sería sólo una persona que hace obra, ahora serían constructores y trabajadores para la sociedad socialista. El arte construiría y organizaría la nueva realidad a partir de fusionar el arte con la vida. La posición de los artistas puede ser ejemplificada con las palabras de Efim Vladimirovich Radvel' en un informe de 1921: «un año de vida revolucionaria nos ha obligado a comprender que el artista no es un embellecedor de la vida, sino un moderador serio de la conciencia social y un organizador responsable del conjunto de nuestra vida cotidiana»¹.

Una de las estrategias para fusionar el arte con la vida fue la producción en masa. Por ello es que los constructivistas hablaban de su repulsión al arte, pues según sus ideas, únicamente era parte de la enajenación burguesa. Contrariamente, el arte socialista debía ser un arte para todos. De este propósito resulta la fusión de las artes y también la marcada inserción del diseño en el arte.

En esos tiempos lo que conocemos actualmente como diseño no existía aún. Sin embargo, ahora desde nuestro momento histórico podemos reconocer como diseño algunas prácticas de estos artistas. Podemos considerar que los artistas constructivistas aplicaban continuamente el diseño, tanto para hacer propaganda, hacer objetos de uso cotidiano, realizar trabajo conjunto entre distintas artes (como puestas en escena, video, etc.), como para hacer monumentos.

La fusión de las distintas artes no sólo sucedió en el trabajo conjunto de artistas plásticos con músicos o con actores, también se ve en el interior de las áreas plásticas. La arquitectura, la pintura, la escultura y la gráfica, además del diseño, empiezan a perder sus límites en la obra. Claro está que las obras

1. Efim Vladimirovich Radvel', «Otchet» (1921), en TsGALI, fondo 681, op.2, ed. khr.47, lista 37 (citado por Christina Lodder, *El Constructivismo ruso*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1988, p.114).

específicas de estas áreas no dejaron de producirse, el Constructivismo ruso también produjo arquitectura, pintura, escultura y gráfica. Dentro de las obras que emborronaron los límites de las áreas plásticas están el *collage*, el relieve y el objeto tridimensional. El *collage* tuvo una organización muy semejante a la de la pintura, y, según Cristina Lodder, fue una práctica heredada de los cubistas². El relieve constructivista también fue parecido al *collage*, pero poco a poco se volvió más espacial y, por lo tanto, ambiguo en su definición como proveniente de algún área³. El objeto tridimensional o construcción tridimensional fue una invención constructivista, así llamaron a los objetos que trataban básicamente la espacialidad, integrando el espacio de la realidad concreta dentro del mismo objeto. Ellos contrapusieron estas construcciones tridimensionales con la escultura, pues con dichos objetos no trataron la masa ni el volumen. Éstos tenían la peculiaridad de estar hechos con materiales usados por la industria y los oficios, como la madera, metal, el vidrio y otros. El discurso de avanzada de estos objetos correspondía a la idea de fusionar el arte con la tecnología, así como de integrar el dinamismo de la realidad industrial. Algunas de estas construcciones tridimensionales parecen ser maquetas para construcciones arquitectónicas o industriales, como la serie de los hermanos Stenberg (Vladimir Stenberg y Georgii Stenberg) titulada *Construcciones para aparatos espaciales*. Esta serie de obras están hechas con tubos de hierro y vidrio, y están construidas de la misma manera que las estructuras de metal de edificios o maquinaria. Parecen ser modelos posibles para ser realizados a mayor escala, y que con la ayuda de la ingeniería sean útiles. Estas obras, al igual que otros objetos tridimensionales, hacen que la base que soporta la escultura forme parte de la misma escultura, pues al estar hecha de un soporte tubular introduce espacio en sí misma y adquiere sentido.

Esta fusión del arte con la tecnología y con la industria fue también un ideal constructivista, pues el arte no debía estar separado de la vida cotidiana y, por lo tanto, tampoco de la realidad social. Finalmente, esto los llevó al diseño para la producción en masa, el cual resaltó principalmente en el diseño de muebles, el textil y el diseño gráfico aplicado en la industria publicitaria y en la propaganda política. Así, el artista trabajó dentro de la misma industria, por ello es que llegaron a estudiar y trabajar junto con ingenieros.

Dentro de este contexto, **el dibujo** en el constructivismo no existió como un área artística por sí solo. Sin embargo, cabría esperar que se hablara del dibujo como una práctica. Pero no fue así, a pesar de que el constructivismo produjo bastante dibujo, los manifiestos, declaraciones o escritos programáticos no hacen alusión a éste.

Aún dentro de este panorama, el dibujo era muy socorrido por los

2. Según Cristina Lodder, en su libro *El Constructivismo ruso*, el primer *collage* fue hecho por Pablo Picasso en 1912, en su obra *Bodegón con silla de rejilla*. Donde insertó una pieza de hule para imitar una rejilla. (Christina Lodder, *El Constructivismo ruso*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1988, p.9).

El *collage* es una pintura hecha con materiales comunes para pintar, así como con materiales no habituales para ello: recortes de papel, tela, metal, óleo, etc.

3. Ya que se expande el *collage* hacia delante y los objetos analizados y fragmentados en planos dejan de tocar del todo la superficie plana del soporte para levantarse y hacer más evidente las relaciones de las partes del objeto fragmentado.

constructivistas. Lo utilizaron para diseñar, proyectar obra y para probar conceptos teórico-metodológicos. **El dibujo dentro del diseño** servía para diseñar imágenes gráficas que iban a dar a carteles y etiquetas para objetos de consumo (refrescos, cajetillas de cigarros, por mencionar algunos). En otros casos también el dibujo servía para diseñar uniformes y objetos comunes, como muebles (tarea que ahora es parte del diseño industrial).

Otra función del **dibujo** fue la **proyectual**. Con éste hicieron bocetos y proyectos de obras futuras a realizarse, de pinturas, esculturas, objetos tridimensionales y arquitectura. En este tipo de dibujo podemos encontrar hechuras tan divergentes como el uso de la mano alzada, y el uso de reglas y herramientas de medición exacta.

En la mayoría de los dibujos de proyecto no vemos coordenadas que indiquen la medida de las distancias entre las partes que componen el objeto, ni siquiera encontramos las medidas de la cosa proyectada. *Proyecto para una estación de radio* (1919-20) de Naum Gabo representa una torre con sus antenas, y fue hecho únicamente con línea. El dibujo por sí solo no indica proyección alguna, pareciera ser sólo un dibujo, porque las partes de la cosa representada (la estación) tienen distintas perspectivas, haciendo que se penetren unas a otras. La relación de las partes está hecha a partir de un orden que asume lo plano de la superficie sobre la que se dibuja. Así, una cosa se ve al frente de otra al estar superpuesta. Sólo algunas partes están proyectadas en perspectiva, como el cubículo dibujado debajo de la torre, las columnas que salen del cubículo y los planos cuadrangulares que salen de la parte media-superior de la torre. La contradicción, en caso de ser un proyecto arquitectónico, es evidente. Claro ejemplo de ello son las distintas proyecciones de las columnas de la torre. La columna izquierda no está totalmente dibujada, pues sale de papel; la segunda a la izquierda indica una fuga hacia arriba y al fondo; las dos que están detrás del cubículo no tienen fuga y parecen estar vistas de frente; mientras que las otras dos columnas que soportan la torre definitivamente son confusas en su perspectiva; además de que los arcos que unen estas estructuras hablan de que la cosa que debería estar al frente está detrás. Este dibujo, por su tema y forma, puede ser tomado como ejemplo del ideal constructivista de hacer construcciones propias de una sociedad industrial. Gabo planteó figuras geométricas y angulosas para construir en dibujo una estación de radio, exaltando de alguna manera la tecnología. *Proyecto de una estación de radio*, al representar confusas las partes de una construcción, no permite que el proyecto pueda realizarse. Esta peculiaridad se repite en *Diseño de quiosco* (1922) de Aleksandr Rodchenko, un dibujo donde los planos de la cosa representada se proyectan de manera distinta, pero haciendo de nuevo que la cosa se tuerza. En cada parte que constituye el quiosco hay varias perspectivas, incluso dentro de un mismo plano parece haber más de una perspectiva, lo que hace que todo se fugue en direcciones distintas.

La mayoría de los dibujos de proyecto tienen la característica de estar hechos a partir de un orden geométrico y de estar contruidos especialmente con línea. Por otra parte, los proyectos, sean o no realizables como obra final, tienen la posibilidad de ser por sí mismos obra-dibujo. Su limpieza, su proporción y relación

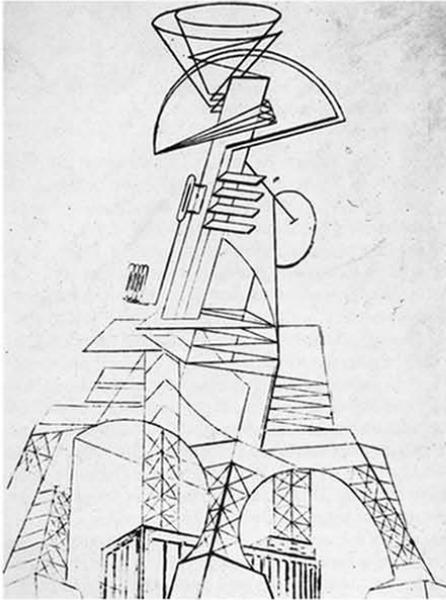


Fig. 1

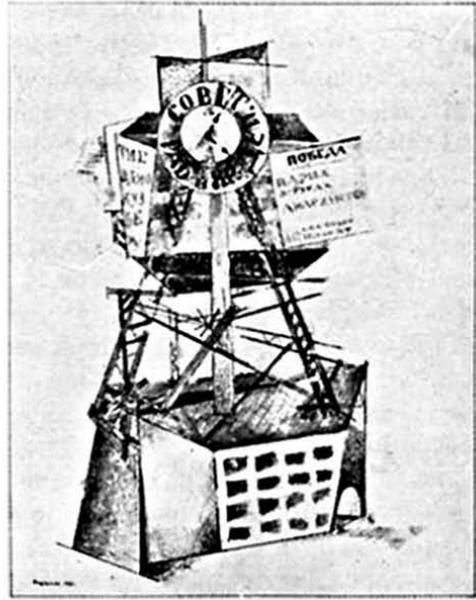


Fig. 2

Fig. 3

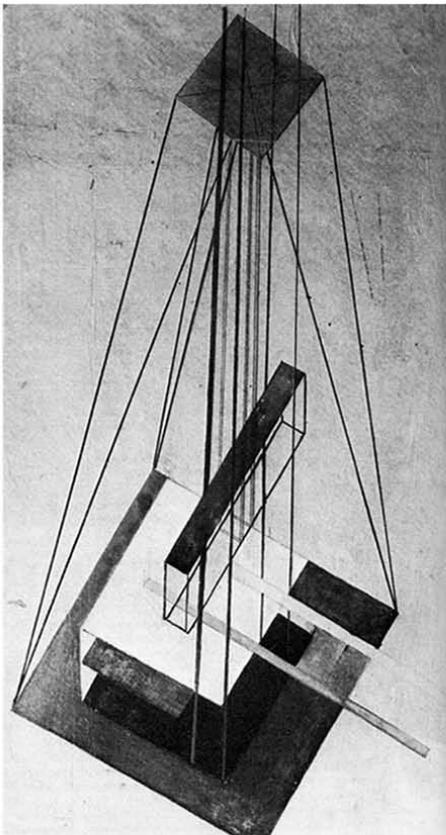


Fig. 1
Naum Gabo
Proyecto de una estación de radio
1919-20
Tinta sobre papel
Paradero desconocido.

Fig. 2
Aleksandr Rodchenko
Diseño de quiosco
1922.

Fig. 3
Gustav Klutssis
Proyecto arquitectónico
c. 1920-5
Gouache, tinta china y lápiz sobre papel
39.5 x 24.8 cm.
Annely Juda Fine Art, Londres.

con el plano-superficie los hace consistentes en su forma e imagen; esto, al estar íntimamente ligado con el tema de un proyecto para una sociedad organizada y tecnologizada, los hace redondos. El *Proyecto arquitectónico* (c. 1920-5) de Gustav Klutskis es muy parecido a otras obras terminadas constructivistas. En éste hay planos proyectados en el espacio, líneas que se fugan y figuras geométricas simples que se relacionan por medio de la yuxtaposición, de su posición y color. Este dibujo aparenta ser una obra en sí misma por su imagen consistente, sin embargo, el título nos indica que se trata de un proyecto.

Otra **función del dibujo** en el Constructivismo ruso fue la de **probar bases teóricas y metodológicas**. En 1921 se realizó el «Debate Composición-Construcción» en un total de 8 sesiones (durante enero, febrero y marzo de 1921). En éstas los integrantes del Grupo General de Análisis Objetivo abordaron el problema de definir y diferenciar la Composición de la Construcción⁴. Cada miembro tenía posturas distintas sobre que tenía que ser cada uno de estos conceptos. Unos consideraban que la construcción estaba relacionada con la organización y lo útil, que en ella debía haber unidad entre el material y la función, y que se caracterizaba por su simplicidad o por tener una economía de elementos. Otros artistas consideraron que la composición era algo puramente estético y referente al gusto, y que se caracterizaba por ser hecha a partir de la adición de elementos formales⁵. A pesar de que existieron al final posturas parecidas que hacían contraria la composición de la construcción, no hubo un acuerdo.

El 22 de abril de ese mismo año hubo otra nueva sesión donde los ponentes presentaron su postura reforzándola con dibujos, para evidenciar las diferencias metodológicas entre la composición y la construcción⁶. Los artistas presentaban dos dibujos, uno en el que habían hecho construcción y otro en el que habían hecho composición. En la mayoría de los casos la composición fue hecha a partir de configuraciones pictóricas. Hicieron que las figuras representadas fueran un poco transparentes, usaron la sombra y el tono para cualificar el espacio, y en general ordenaron todo a partir de asumir una profundidad y un espacio más propio de la pintura. Las figuras eran colocadas de tal manera que se relacionaban con ellas mismas, con el plano-soporte y con las cualificaciones que se extendían más allá de la cosa representada. En cambio, los dibujos de construcción eran proyecciones de figuras que obedecían a un orden geométrico. Incluso, varios de los dibujos eran proyectos de otras obras, como *Proyecto de una construcción* (*Proekt konstruksii*, 1920) de Medunetski y *Construcción* (1920) de Vladimir Satenberg. Este último dibujo parece ser el proyecto de su obra *Construcción de aparato espacial no. 6 ó no.4*.

Lo interesante de estas sesiones, en el caso del dibujo, es el hecho de que los artistas hacían y presentaban un dibujo para soportar una postura teórica.

4. Christina Lodder, *El Constructivismo ruso*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1988, p.85.

5. Christina Lodder, *op. cit.*, p.85-91.

6. Christina Lodder, *op. cit.*, p.86.

Como hemos visto, la mayoría del dibujo producido por el Constructivismo ruso fue para diseñar y proyectar. Sin embargo, sí hubo **talleres de dibujo y producción de dibujo como obra**.

En los VKhUTEMAS o Talleres Superiores Artísticos del Estado⁷ se instituyó, entre 1923 y 1929, el *Konsentr* Gráfico o Área de estudio gráfico. Este estudio tenía como objetivo enseñar la construcción gráfica. Esto se hacía mediante el análisis de los que ellos consideraban elementos gráficos y sus propiedades (se tomó en cuenta como elementos gráficos: el punto, la línea y el lugar), así como a partir de la aproximación de los alumnos al diseño lineal de una superficie mediante la composición⁸. El curso fue dividido en cuatro secciones: (1) «la línea y el punto», (2) «la línea estática», (3) «el plano bidimensional», y (4) «volumen: la representación del volumen»⁹.

El *Konsentr* Gráfico fue un estudio basado en el dibujo, todos los ejercicios que hacían los alumnos eran dibujo. Al principio se les enseñaba un dibujo realista, donde el alumno aprendía a percibir de la naturaleza y la estructura del dibujo realista. Pavlinov decía que el «proceso psicológico del dibujo se componía de dos aspectos: la organización de la concepción y la organización de la representación, las cuales habían que enseñarse simultáneamente»¹⁰. Luego, en 1926, el estudio fue centrado en la «construcción de volúmenes constructivos»¹¹. Esto se hacía enseñando al alumno distintas categorías del dibujo, como la masa, el peso, la profundidad y el volumen; y enseñándole a dibujar volúmenes, considerando la ubicación, la relación de las partes y los objetos¹².

Hubo artistas constructivistas que realizaron dibujo como obra, entre los que están Petr Miturich y El Lissitzky. La obra de Miturich se centraba en los que él llamaba «gráficos espaciales»¹³, dibujos que tratan el espacio, extendiéndose fuera del soporte. Utilizaba papeles, los cortaba, doblaba, encimaba y hasta arrugaba. Esos papeles hacían tanto de soporte, como de figura y plano. A la vez, sobre estos papeles depositaba grupos lineales que generalmente estaban ordenados rítmicamente por medio de la repetición. Algunas veces estas líneas eran hechas de papel cortado, para prolongarlas hacia el espacio. Así, los planos y las líneas se relacionaban con el espacio y entre sí.

En *Cubos (Kubín, c.1920)* Miturich dibujó sobre cubos de 5 x 5 x 5 cm. Estos dibujos son variados, van desde números y grupos lineales hasta caras estilo

7. Los VKhUTEMAS de Moscú fueron una institución educativa para la enseñanza técnica y artística de avanzada. Fueron apoyados y organizados por varios Departamentos del gobierno; e instituidos para que la industria y el arte se llevaran a cabo conforme a las necesidades sociales de la revolución (Christina Lodder, *op. cit.*, p.114).

Fueron fundados oficialmente en 1920 para formar artistas-constructores y profesores que estuvieran preparados para trabajar en la industria, para que pudieran llevar a cabo obra y productos que fusionaran el arte con la vida y la tecnología (Christina Lodder, *op. cit.*, p.111).

8. Christina Lodder, *op. cit.*, p.128-129.

9. *Iz istorii sovetskoi arkhitektury 1926-1932*, p.87 (citado por Christina Lodder, *op. cit.*, p.128).

10. P. Pavlinov, *Dlya tekh kto risuet. Sovety khudozhnika*, Moscú, 1965, p.68 (citado por Christina Lodder, *op. cit.*, p.129).

11. Christina Lodder, *op. cit.*, p.129.

12. Christina Lodder, *ibidem*.

13. Christina Lodder, *op. cit.*, p.30.

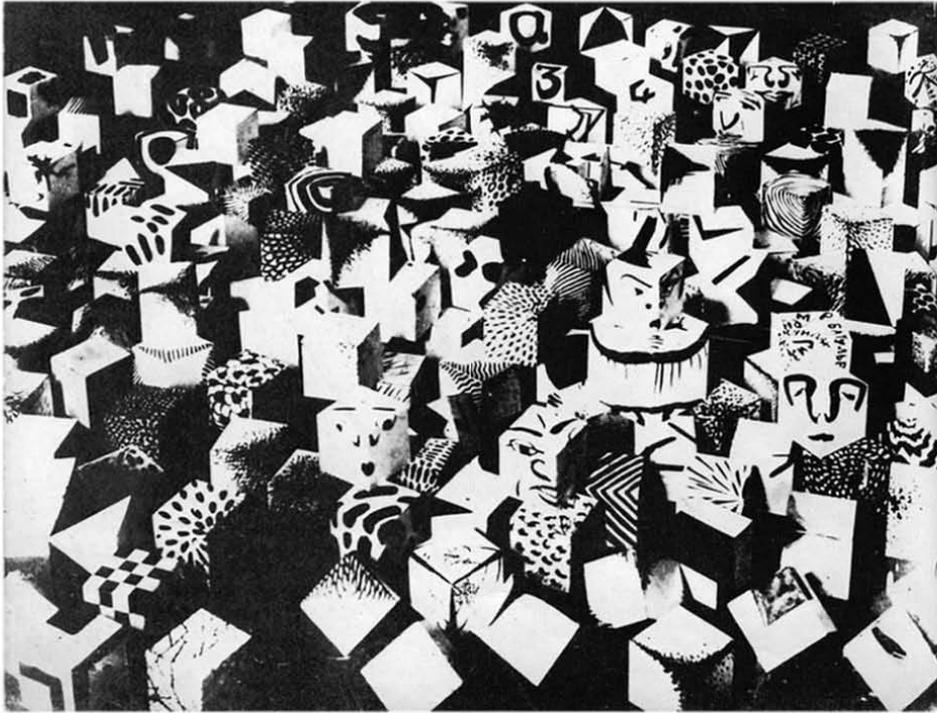
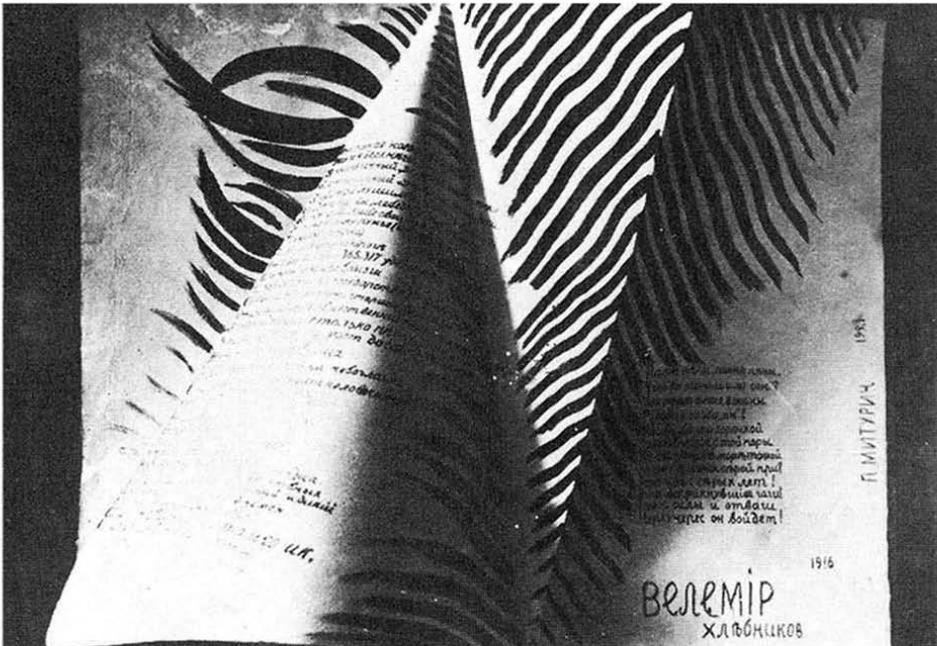


Fig.4
Petr Miturich, *Cubos (Kubini)*, c.1920-1, tinta y gouache sobre cartón, c. 5 x 5 x 5 cm. Co-
lección particular, Moscú.

Fig.5
Petr Miturich, *Cartel espacial n.º 29 (Prostranstvennaya plakaty n.º 29)*, 1921, destruido.



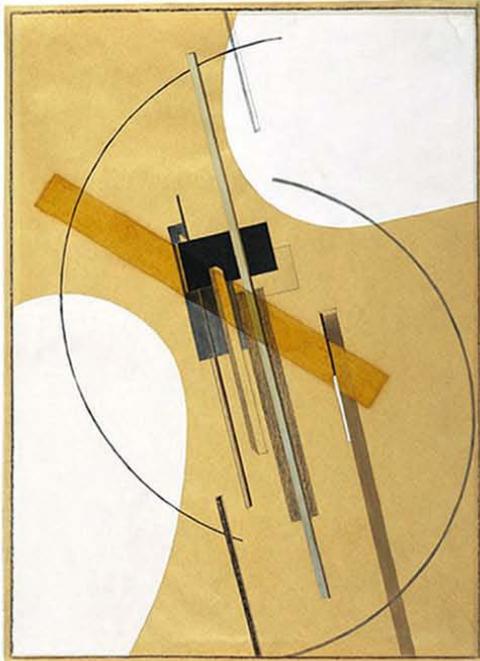


Fig.6

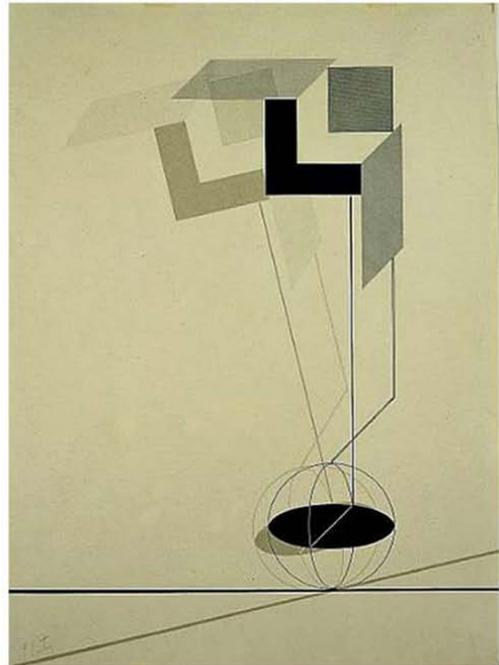


Fig.7

Fig.8

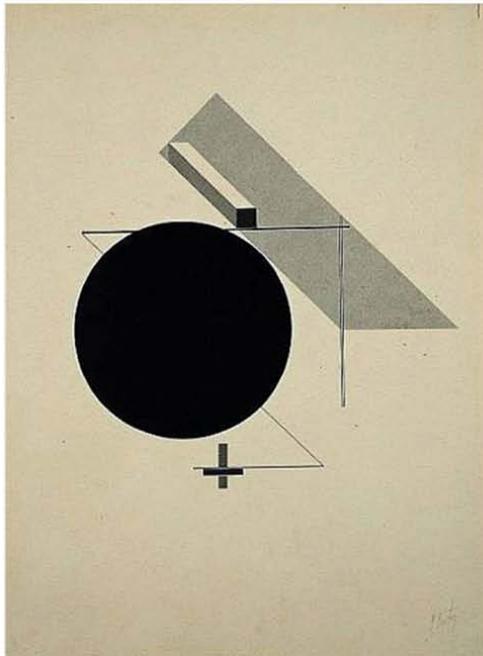


Fig.6
El Lissitzky
Proyecto a Proun S.K. (Entwurf zu Proun S.K.)
1922-23
Gouache, tinta china, lápiz, crayón conté, y barniz sobre papel amarillo parduzco
21.43 x 29.85 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum.

Fig.7
El Lissitzky
Proun
1923
Litografía a color sobre papel grueso sin urdimbre
60.3 x 43.8 cm.
Norton Simon Museum.

Fig.8
El Lissitzky
Proun
1923
Litografía con papel pegado sobre papel sin urdimbre
60.3 x 44.1 cm.
Norton Simon Museum.

japonés. En éstos el dibujo se extiende sobre el cubo tomando en cuenta su volumen; así, el dibujo cambia según el punto de vista del espectador pero no se desbarata. Por ejemplo, en uno de los cubos se pueden ver líneas repetidas y rectas en sus caras, las cuales al unirse en las aristas hacen la figura de cuadrados repetidos.

En *Cartel espacial n.º 29 (Prostranstvennaya plakaty n.º 29, 1921)* Miturich dobló el papel-soporte para construir planos que no son representados, sino reales. Sobre éstos relacionó los grupos lineales y la tipografía a partir de su ubicación. A pesar de los dobleces, la profundidad fue aplanada con la línea; así es que ahora vemos en la fotografía una profundidad de los planos y del espacio concreto, contrapuesta junto al planteamiento de lo plano por medio del dibujo.

La obra de El Lissitzky continuamente trata el espacio y la profundidad. En el proyecto y las obras que presento (fig.6, 7 y 8) la profundidad está configurada por medio de la superposición de las figuras y de sus giros, y el espacio es tratado a partir de la ubicación de las anteriores en el plano-soporte. En varios de los dibujos y obras de Lissitzky las figuras están desde una vista aérea. Otras veces esa vista aérea se suma a otras vistas, como si los objetos estuvieran en distintas proyecciones geométricas. El espacio que él plantea no tiene coordenadas, así es que bien podemos estar viendo los objetos desde arriba como desde un lado u otro. Es casi como si los objetos estuvieran dando vueltas. Muchos de sus dibujos, grabados y pinturas nos remiten a una ciudad vista desde arriba, una ciudad hecha con edificaciones simples, propias de la arquitectura funcionalista de ese tiempo que partía de figuras geométricas. En las dos obras tituladas como *Proun* y en el *Proyecto a Proun S.K.* podemos ver proyecciones de varios tipos a la vez. En *Proyecto a Proun S.K.* (fig. 6) la vista predominante parece ser aérea; las figuras están colocadas en distintos grados de profundidad de atrás hacia delante, debido a que se superponen unas a otras. En la litografía de la figura 7 se ve un conjunto de figuras que se han movido de su lugar al dar un giro a la derecha, pues han dejado algo parecido a una sombra. Esta especie de sombra está aproximadamente 20º a la izquierda del conjunto de figuras que son más definidas, pero siguen teniendo el mismo punto de apoyo, aquel lugar donde la línea negra y parda se cruza. En *Proun* de la figura 8 el espacio es asumido como plano a la vez de como algo con profundidad. El círculo habla de una vista aérea o de una vista de frente; la figura del paralelepípedo muestra una proyección a 45º (axonométrica); mientras que las demás figuras, que al parecer son planas, relacionan espacialmente todo el conjunto, tanto en su ubicación como en su profundidad.

Algunos de los **elementos del dibujo**, como la línea y el plano, eran tomados para hacer obras y proyectos de otras áreas artísticas.

El manuscrito «Línea» («Liniya») escrito por Aleksandr Rodchenko en 1921¹⁴ trata sobre la función de la línea y de su uso en las diferentes artes. Al principio del texto él nos dice que la línea tiene dos funciones: (1) «como límite y borde» y

14. El manuscrito fue escrito originalmente en 1921 para el INKhUK, pero no llegó a publicarse. Se encuentra ahora el documento original en el MS archivo privado de Moscú (Christina Lodder, *El Constructivismo ruso*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1988, p.269, nota 78).

(2) «como factor de la estructura primordial de todo organismo vivo»¹⁵. Afirma que la línea es un elemento sin el cual es imposible construir y crear, que es forzoso hacer uso de ésta para poder realizar la obra. Además, escribe que la línea destruyó varias de las categorías de la pintura, como el tono, el color y la factura¹⁶. Es necesario entender que este manuscrito se encuentra en un momento en el que los artistas querían hacer arte solamente a partir de su esencia. Esta postura e intención los llevó a reducir las estructuras formales en pocos elementos y categorías. Encima de ello, el constructivismo rechazó la narración, la representación figurativa y de la vida en la obra plástica, por ello a menudo sus producciones están hechas con figuras geométricas y con elementos formales que no representan nada más que lo que son. Rodchenko dice que con «la construcción en estructuras planas»¹⁷ es posible proyectar una estructura real factible; que ésta es una proyección de formas de acuerdo a las leyes de un sistema, por lo que permite resolver problemas propios de un proyecto: como la ubicación y el material¹⁸.

Un ejemplo de la importancia que dieron los constructivistas a la línea puede ser la exposición organizada por el Grupo General de Análisis Objetivo en Acción y el INKhUK en 1921, en la que se plantearon exponer la obra proveniente de sus investigaciones (investigaciones que ellos afirmaban eran científicas)¹⁹. Aunque, según parece, la exposición no se llevó a cabo²⁰. La exposición sería dividida en siete categorías: construcción, espacio, volumen, material, forma, color y textura. Estas siete categorías serían subdivididas a la vez en tres, según las estructuras formales: línea, plano y volumen²¹. La organización de las obras nos permite ver la intención de dar un carácter didáctico a la exposición planeada, pero también nos dice cómo es que los constructivistas entendían y analizaban los problemas de la obra. Por último, nos muestra cómo es que la línea era abstraída y llevada a la obra de arte o a otras producciones, indistintamente del área plástica donde fuera aplicada.

Por otro lado, el *Manifiesto realista* de agosto de 1920, escrito por Naum Gabo y firmado también por Antoine Pevsner, dice, entre otras cosas:

2. Renunciamos *al valor pictórico de la línea* [...] Afirmamos *la línea solamente como una dirección de las fuerzas estáticas y de su ritmo en los objetos*.
[...]
4. Renunciamos [...] *a la masa como elemento escultórico* [...] *tomamos cuatro planos y construimos con ellos el mismo volumen que cuatro toneladas de masa*.

15. Aleksandr Rodchenko. «Línea» (1921). En *Mystere Art* (Marcelo Gutman). *Interferencia* [revista en línea]. Argentina, s/n, ¿2003? [citado el 24 de octubre de 2004]. Texto extraído del catálogo de la exposición *Ródchenko, Geometrías*, Palma, España, Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundación Juan March, 23 de enero a 15 de abril de 2001, p.37-40. Disponible en <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/rodchenko.html>>. También disponible en <<http://www.fundacionstart.org/home/anunciantes/interferencia/rodchenko.html>>.

16. Aleksandr Rodchenko. «Línea» (1921). En *Mystere Art* (Marcelo Gutman). *ibidem*.

17. Aleksandr Rodchenko. «Línea» (1921). En *Mystere Art* (Marcelo Gutman). *ibidem*.

18. Aleksandr Rodchenko. «Línea» (1921). En *Mystere Art* (Marcelo Gutman). *ibidem*.

19. Christina Lodder, *El Constructivismo ruso*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1988, p.85

20. Christina Lodder, *ibidem*.

21. Christina Lodder, *ibidem*.

*Así devolveremos a la escultura la línea como una dirección y en ella afirmamos la profundidad como la única forma de espacio. [...]*²²

Este escrito muestra la importancia de la línea en la proyección y en la construcción de la escultura, y en general dentro de las artes. La línea era tomada como un elemento “necesario” para la proyección y construcción de cualquier objeto artístico. Cosa que es evidente cuando revisamos las obras de los constructivistas. La línea, fue el elemento más utilizado, seguido por el uso del plano. Así es como la línea, el plano y en ocasiones el punto se vuelven elementos que conforman obras que no son dibujo: objetos tridimensionales, *collage*, pintura, escultura y, por supuesto, gráfica.

El dibujo en el constructivismo tuvo una función importante dentro del proceso de proyección y de diseño. Los proyectos constructivistas, realizados o no como obra final, pueden ser conocidos por nosotros gracias a la existencia de aquellos dibujos con que fueron planeados. El dibujo fue, por tanto, una herramienta fundamental para crear la obra y para hacer el diseño. Pero es importante destacar que al dibujar ellos no pensaban en hacer dibujo, sino en el objeto que estaban planeando.

I.1.2. De Stijl

De Stijl fue un grupo de artistas reunido en torno a la revista holandesa del mismo nombre, *De Stijl*, que significa *El Estilo*. El tema principal tratado en esta revista fueron las artes plásticas, la arquitectura y el diseño de objetos, aunque también tuvo una sección de literatura y otra de música. Los artistas que colaboraron en la revista fueron varios, siendo sus cooperaciones y filiaciones la mayoría de las veces cortas y esporádicas. Dentro de los artistas que formaron la revista y se incorporaron en el grupo inicialmente están: Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van der Leek, Vilmos Huszar, Jacobus Johannes Pieter Oud, Rob van't Hoff, George Vantongerloo, Anthony Kok, Gino Severini y Jan Wils. Y dentro de los que llegaron más tarde están: Gerrit Rietveld, Cornelis van Eesteren y César Domela.

Theo van Doesburg planteó la revista como un foco donde los artistas con ideas innovadoras pudieran expresarse a través de la publicación de su obra y de sus escritos²³. El primer número de la revista fue de noviembre de 1917 (fecha en octubre y publicada en noviembre) y su última publicación fue en 1932, en honor a la muerte de van Doesburg²⁴. Los artistas de Stijl comenzaron a agruparse desde

22. Naum Gabo y Antoine Pevsner, *Realisticheskii manifest*, 5 de agosto de 1920, p.152 (citado por Christina Lodder, *op. cit.*, p.85).

23. «Introducción», en Theo van Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, 1ª ed., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería-Librería Yerba de Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, 1985, p.12.

24. Charo Crego Castaño, *El espejo del orden. El Arte y la Estética del Grupo Holandés «De Stijl»*, 1ª ed., Madrid, Akal, 1997, p.17 y 236.

1916, por ello históricamente también se toman en cuenta las obras de esas fechas como De Stijl. En cuanto al final de la revista, algunos dicen que lo tuvo con la muerte de van Doesburg²⁵ en 1931. Aunque antes de su muerte ya se había desintegrado el grupo por completo, y en 1928 se había publicado el que debió ser el último número de *De Stijl*.

El Estilo fue para los artistas el ideal del arte, su utopía fue hacer un arte nuevo para el hombre y para la sociedad. Un arte opuesto a las circunstancias existentes en Europa; uno que luchara contra la individualidad, lo personal, lo trágico, lo barroco, lo arbitrario, lo subjetivo, el desequilibrio y demás cosas que, según estos artistas, habían llevado al hombre a la guerra en nombre del Positivismo²⁶. El arte tenía que ser Universal. Así, De Stijl lucharía por alcanzar lo espiritual y un nuevo equilibrio mediante un arte despersonalizado, monumental y colectivo. También pretendían que su arte fuera un modelo para la vida del hombre futuro, que le enseñara a llegar al equilibrio para alcanzar la armonía universal²⁷. La propuesta de un Arte Monumental consistía en unir todas las artes plásticas en una sola obra que sirviera a la vida del hombre.

Ante estas ideas se propusieron hacer dicho arte nuevo que tomó el nombre de Neoplasticismo. El Neoplasticismo (o la Nueva Plástica) fue conformado durante los primeros años de De Stijl. En esos años el grupo trabajó en conjunto por un mismo fin: postular la "obra neoplástica". Para ello fue necesario hacer obra, escritos, discusiones y consensos. La obra en los primeros tres años intentó aclarar los medios, la forma y los contenidos de la obra Neoplástica. Con dichas obras "experimentaron" las posibles soluciones a distintos problemas plásticos, teniendo como fin la depuración de todas las partes que intervinieran en la obra. Por ejemplo, ante el objetivo de no hacer distinción entre figura y fondo, y de eliminar el efecto de profundidad hicieron pintura y estudiaron pinturas anteriormente hechas, hasta llegar, cerca de 1918, al sistema de red planteado por Mondrian²⁸. Con éste lograron que los planos, líneas y colores adquirieran un mismo peso. Ese sistema, al comprobar su eficacia, fue usado en las pinturas de los demás artistas. Lo que muestra el esfuerzo del grupo por llegar a un arte general, sin individualismos ni imposiciones.

La obra Neoplástica por fin se constituyó en torno a las siguientes búsquedas y principios: el arte universal, la purificación de las formas, el arte espiritual, el arte monumental, y el arte equilibrado y armónico. Para ello crearon un "lenguaje" que consistió en: a) la utilización de los colores puros, considerados como tales los primarios; y la utilización de los no colores, que fueron el gris, el blanco y el negro, en oposición a los anteriores; b) el uso exclusivo de la línea recta; c) la colocación

25. Carsten-Peter Warncke, *El arte de la forma ideal. De Stijl. 1917-1931*, 1ª ed., Colonia, Alemania, Benedikt Taschen, 1993, p.9-10.

26. «Introducción», en Theo van Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, 1ª ed., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros editores, 1985, p.13.

Charo Crego Castaño, *El espejo del orden. El Arte y la Estética del Grupo Holandés «De Stijl»*, 1ª ed., Madrid, Akal, 1997, p.99-110-113.

27. Charo Crego Castaño, *op. cit.*, p.118.

28. Charo Crego Castaño, *op. cit.*, p.138-143.

de los elementos en dos únicas posiciones: horizontal y vertical, y consecuentemente a ello, el uso exclusivo del ángulo recto; d) el uso de los medios propios de cada arte. Esto último también se estudió, quedando para la pintura: el color, el plano y la línea; para la arquitectura: el color, el plano, volumen, línea, espacio y tiempo (aunque hubo quienes no estuvieron de acuerdo con la inclusión del tiempo. Sin embargo, todos los elementos apuntaban más que a la arquitectura, a la creación del Arte Monumental, específicamente a la aplicación de la pintura en la arquitectura); y para la escultura: el volumen y el no-volumen y el color (el color fue postulado por Vantongerloo)²⁹.

El Neoplasticismo también se construyó sobre leyes, como el equilibrio y la armonía mediante la oposición de contrarios, la asimetría, lo bidimensional en la pintura, el efecto de no gravedad, y el rompimiento del cubo en planos en la arquitectura. Considerando siempre importantes para la configuración de la obra a la dimensión, la posición y el color.

Pero el Neoplasticismo no fue el único movimiento que encabezó De Stijl. Durante sus once años de existencia (de 1917 a 1928) también postuló el Elementarismo. Algunos textos que tratan la historia de De Stijl muestran también obra del Arte Concreto³⁰; pero el Arte Concreto fue formulado hasta 1930, con la revista *Art Concret* encabezada por van Doesburg. Y es que parece que en los textos históricos se toma en cuenta al movimiento De Stijl como tal desde un año antes de la publicación de la revista, hasta la muerte de Theo van Doesburg, a pesar de que el grupo se hubiera desintegrado tres años antes.

El Elementarismo fue una teoría realizada por Theo van Doesburg cuando la mayoría de los miembros ya no estaban, la cual terminó por desunirlos aún más. Esta teoría fue gestada poco a poco, pero hasta aproximadamente 1926 fue proclamada. El Elementarismo, según van Doesburg, fue la consecuente reacción y corrección del Neoplasticismo; el cual no obedecía a la realidad confusa, dinámica y en movimiento, donde los «factores vitales se alternan»³¹. El Elementarismo fue, así, lo contrario al objetivo neoplástico de lograr un equilibrio estático. Ahora el arte tendría que ser como la realidad, tener tensiones, movimiento, dinamismo,

29. «Introducción», en Theo van Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, 1ª ed., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros editores, 1985, p.13.

Theo van Doesburg, «Principios del nuevo arte plástico», en Theo van Doesburg, *op. cit.*, p.40-44. Publicado por primera vez bajo el título de «Grondbegrippen van de nieuwe beeldende kunst», en *Tijdschrift voor Wijsbegeerte* XIII, 1919.

Charo Crego Castaño, *El espejo del orden. El Arte y la Estética del Grupo Holandés «De Stijl»*, 1ª ed., Madrid, Akal, 1997, p.124, 132 y 152.

30. Entre los libros que tratan al Arte Concreto como parte de la producción del movimiento De Stijl están: Charo Crego Castaño, *op. cit.*, pp. 295; Carsten-Peter Warncke, *El arte de la forma ideal. De Stijl. 1917-1931*, 1ª ed., Colonia, Alemania, Benedikt Taschen, 1993, pp.216; y Friedman, Mildfred (coord.) et al., *De stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1986, pp.254.

31. Theo van Doesburg, «Pintura y Plástica. ELEMENTARISMO (fragmentos de un Manifiesto)», París, 1927, en Theo van Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, 1ª ed., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros editores, 1985, p.156. Publicado por primera vez como: «Schilderkunst en Plastick. ELEMENTARISME (Manifest-Fragment)», en *De Stijl* VII, num.78, pp.82-87.

introducir el tiempo y ser antiestático³². Ante el rechazo a lo estático van Doesburg propuso la inclusión de la cuarta dimensión en las artes, siendo los factores elementales el tiempo y espacio. Para lograr el dinamismo deseado introdujo la diagonal, el ángulo de 45º y, por lo tanto, también la proyección axonométrica. Ante el equilibrio del Neoplasticismo, la inestabilidad y el contraste tenían que reinar, por lo que se incluyó la disonancia en el color y la diagonal como posición.

Como el Elementarismo fue la modificación del Neoplasticismo, varios principios se quedaron intactos, como la asimetría, la anti-frontalidad de la arquitectura y el uso de la horizontal y la vertical (ahora junto a la diagonal).

La teoría de van Doesburg se materializó en su obra bajo el nombre de Contra-Composición, la cual en escultura se llamaría Contra-Plástica y en arquitectura Contra-Construcción. Estas obras tenían que mostrar los fenómenos de relación y de tensión espacio-temporal mediante el uso de la línea, el color y el plano³³.

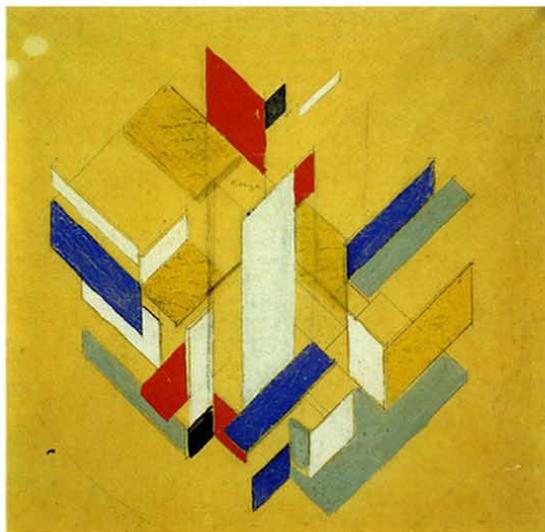


Fig.9
Theo van Doesburg
Contra-construcción -*casa del artista*- (Contra-
constructie -*Maison d'Artiste*-)
1924-1925
Lápiz, tinta y aguada
37 x 38 cm.
Rijksdienst Beeldende Kunst, La Haya.

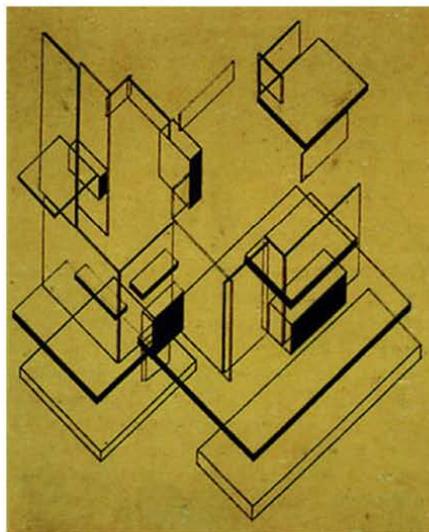


Fig.10
Theo van Doesburg
Contra-construcción -*Casa particular*-
(Contra-constructie -*Maison particu-
lière*-)
1923
Lápiz con tinta
59.6 x 48 cm.
Nederlands Documentatiecentrum voor de
Bouwkunst, Amsterdam.

32. Theo van Doesburg, «Pintura y Plástica. ELEMENTARISMO (fragmentos de un Manifiesto)», París, 1927, en Theo van Doesburg, *op. cit.*, p.151.

33. Theo van Doesburg, «Pintura y Plástica. ELEMENTARISMO (fragmentos de un Manifiesto)», París, 1927, en Theo van Doesburg, *op. cit.*, p.146 y 153.

Contra-Construcciones y dibujo. Todo inició ante la postulación de «la arquitectura como *una multiplicidad de planos*»³⁴, donde no se tomaría en cuenta únicamente la frontalidad, sino muchos puntos de vista. Ante la posibilidad de ver al plano como la unidad mínima de la arquitectura, se comenzaron a hacer dibujos de proyecto a los que van Doesburg llamó *Contra-Construcciones*. Éstas se hacían a partir de una proyección axonométrica; eran planos sueltos rectangulares de color colocados en posición horizontal y vertical, que se iban sucediendo uno tras otro sin penetrarse. Esto se puede ver en la *Contra-Construcción –Casa del artista–*, dibujo de proyecto que se llevó también a una maqueta. Los planos están colocados desde el centro de lo que debiera ser el edificio, que es un prisma cuadrangular largo. En el dibujo se alcanzan a distinguir líneas verticales que lo sugieren, aunque no lo marcan decididamente. De este prisma van saliendo los planos horizontales y verticales que se oponen unos a otros. El dibujo, al igual que todos los dibujos de *contra-construcciones*, es hecho con instrumentos de medición exacta. Esta característica la vemos en la mayoría de la obra *De Stijl*. Es cierto que no todos los procedimientos plásticos pudieron hacerse con utensilios exactos, pero sí hubo un esfuerzo por borrar todos los accidentes propios de la mano humana. Esto es, porque el arte debía ser exacto e impersonal.

En las *Contra-Construcciones* se utilizó la proyección axonométrica para que el objeto se viera en todas sus caras, y para poder crear un efecto de antigravedad y de suspensión de las cosas proyectadas. *Contra-construcción –Casa particular–* es un dibujo que muestra con mucha más claridad el efecto anti-gravitacional; como sus planos no están coloreados se aprecia mejor la disposición de los planos y su ubicación. Es tan fuerte la característica de suspensión que incluso en los planos que se tocan no parece haber unión.

Theo van Doesburg siguió haciendo dibujos de *Contra-Construcciones* sin más objetivo que investigar las posibilidades espacio-temporales de ese tipo de estructuras y relaciones formales. Ya no tenía que realizar proyectos de arquitectura, ni de arte monumental, sólo seguir investigando hasta llegar a mostrar resultados de su nueva teoría *elementarista*.

Dibujo de diseño y Sistema de red. Otros casos de dibujo en *De Stijl* son los diseños para interiores. En los dibujos de diseño “Disposición de los colores del techo del café-restaurante *Café Bal Aubette*” y “Disposición de colores para la pared de enfrente de la *Place Kléber* en el gran salón de fiestas del *Café Bal Aubette*” está utilizada la retícula de dos maneras diferentes. En el primero (fig.11), donde se diseña el color del techo, la cuadrícula se usa de la misma manera que el papel milimétrico, para medir. Esto se puede ver en las anotaciones debajo de cada línea trazada, donde lamentablemente no se alcanza a ver con claridad que se anotó, pero seguramente se trata de medidas que tenían que corresponder con las del techo del café. Van Doesburg trazó los planos respetando y siguiendo las líneas horizontales y verticales. La obra *neoplasticista* y *elementarista* comúnmente hacía

34. Piet Mondrian, «De realiseering van het neoplasticisme in de verre toekomst en in de huidige architectuur», *De Stijl* V, num.5, 1922, p.68 (citado por Charo Crego Castaño, *El espejo del orden. El Arte y la Estética del Grupo Holandés «De Stijl»*, 1ª ed., Madrid, Akal, 1997, p.168).

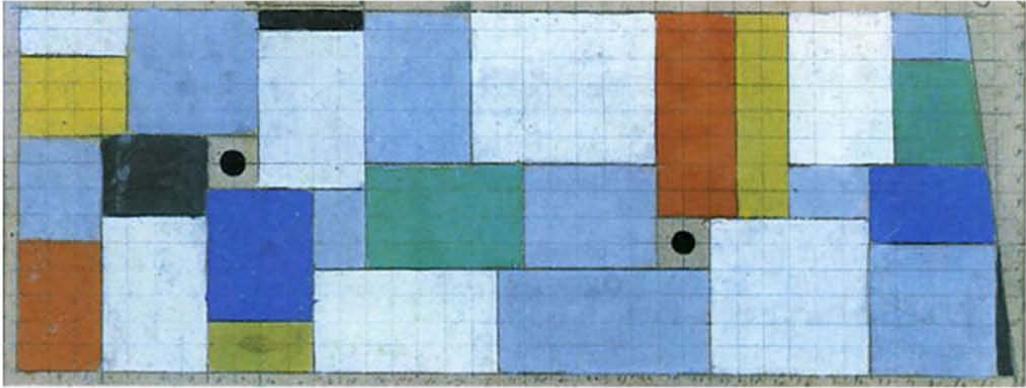
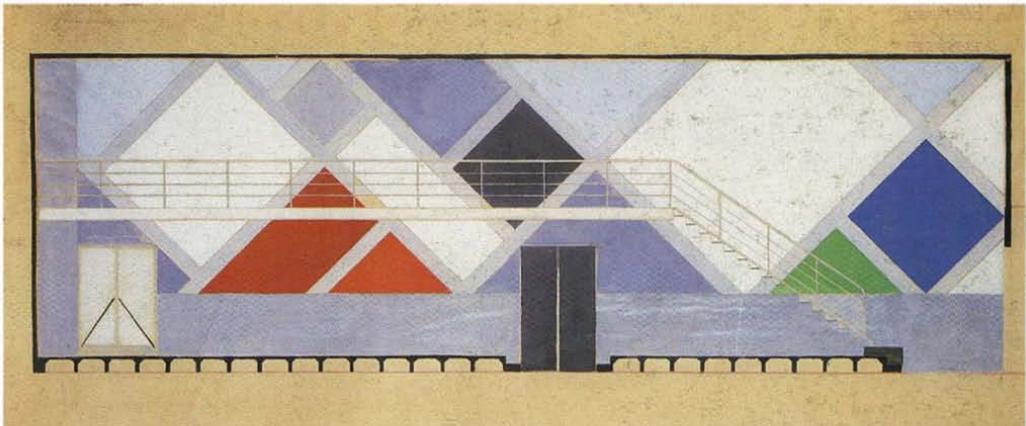


Fig.11
Theo van Doesburg, Disposición de los colores del techo del café-restaurante Café Bal Aubette (Kleurcompositie voor het plafond van café-restaurant), 1927, lápiz, tinta y aguada, 27.4 x 52.2 cm. Musée National d'Art Moderne, París.

Fig.12
Theo van Doesburg, Disposición de colores para la pared de enfrente de la Place Kléber en el gran salón de fiestas del Café Bal Aubette (Kleurcompositie voor de grote feestzaal, wand tegenover der Place Bal Aubette), 1927, lápiz, tinta, plateado y aguada sobre fototipia, 46 x 105 cm. Rijksdienst Beeldende Kunst, La Haya.



uso de las matemáticas y más frecuentemente de la geometría para hacer una obra más exacta. En “Disposición de colores para la pared de enfrente de la Place Kléber en el gran salón de fiestas del Café Bal Aubette” la red es parte de la composición; dicha red está construida con líneas de igual grosor y color, dentro de las cuales se inscribe un plano de color. Este sistema de red, como ya había mencionado antes, fue incorporado en la pintura por primera vez por Mondrian. En este caso la red no está planteada con horizontales y verticales, sino que se encuentra en un ángulo de 45º, obedeciendo a la teoría elementarista.

Dibujo y abstracción. En los inicios del Neoplasticismo, cuando apenas se estaban sentando sus bases, los artistas decidieron alejarse de la imagen de la naturaleza. Su obra no iba a copiarla tal y como la ven los sentidos, sino que tenían que interiorizarla y reconstruirla con los medios puros del arte. Para tal propósito sometían dicha realidad a un proceso de destrucción y de reconstrucción, o como decía van Doesburg, “transfiguraban” la realidad³⁵. La obra, especialmente la pictórica, estaría hecha a partir de la experiencia de la realidad, pero dicha realidad sería expresada por medio del lenguaje puro del arte. Ellos tenían que encontrar las relaciones formales para expresar dicha experiencia, dejando totalmente de lado la apariencia, lo subjetivo, lo emocional y lo individual.

Durante esos primeros años existen bocetos y estudios que muestran el proceso de destrucción y reconstrucción. Hay una serie de dibujos de van Doesburg donde podemos ver dicho proceso, los bocetos y estudios para el vitral *La Gran Pastoral*. El primer estudio (fig.13) es de *El sembrador (De zaaier, 1889-90)* de Vincent van Gogh; en la misma hoja de papel hay un estudio rápido de la figura (abajo de la hoja) y unos estudios del tipo de estructuración formal que él quería utilizar (a la izquierda de la misma hoja). El segundo dibujo (fig.14) es un estudio de la geometrización de la figura en líneas verticales, horizontales y diagonales; donde hay líneas que intentan estructurar las medidas de las partes. El tercer caso (fig.15) es el dibujo de la figura ya geometrizada en planos rectangulares, y ubicada en un plano dividido de igual manera a partir de las divisiones de la figura. El último dibujo (fig.16) es ya el diseño del vitral, en el que la composición corresponde directamente al futuro soporte, y donde lo oscuro y lo claro corresponden al futuro medio.

En estos dibujos aún se ve la figura, sin embargo, en otros bocetos que muestran el proceso de la transfiguración se llega definitivamente a la destrucción de apariencia de la cosa representada, hasta llegar a una pintura hecha con elementos y figuras propios del Neoplasticismo. Estos bocetos no los muestro por tratarse de bocetos-pintura, ya que lo que atañe a esta tesis es el dibujo.

Existe otro caso de **bocetos** de obras donde no vemos el proceso anterior. Estos son simplemente el armado de la obra a partir de un dibujo previo que obedece a la futura obra. En *Bosquejo de un rombo* hay dos dibujos en la misma hoja de papel, éstos parecen estructurar de distintas maneras un mismo cuadro, sin embargo,

35. Theo van Doesburg, «Principios del nuevo arte plástico», en Theo van Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, 1ª ed., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros editores, 1985, p.47, 49.



Fig.13

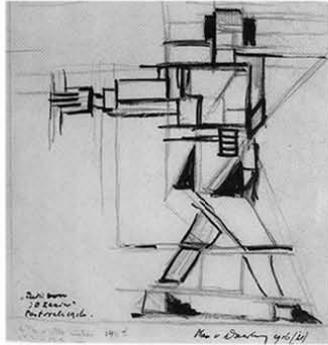


Fig.14

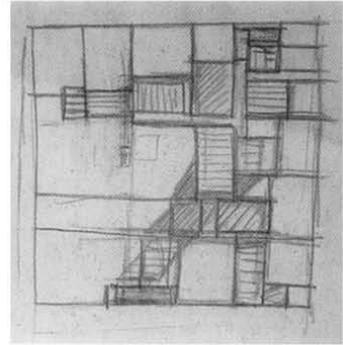


Fig.15

Fig.16

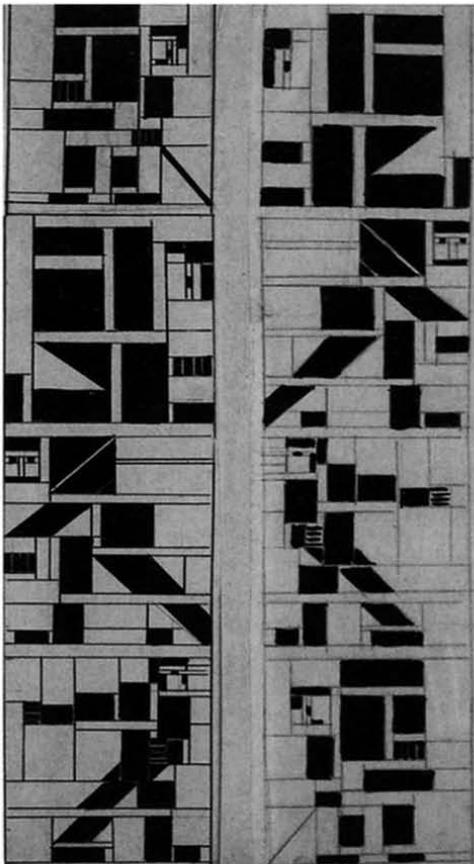


Fig.13, 14 y 15
 Theo van Doesburg
Bocetos y estudios para *La Gran Pastoral* (Schetsenwerpen voor *Grote Pastoral*)
 1921
 Lápiz, tinta y acuarela sobre papel
 Rijksdienst Beeldende Kunst, La Haya.

Fig.16
 Theo van Doesburg
Diseño para *La Gran Pastoral* (Kleurontwerp voor *Grote Pastoral*)
 Lápiz, tinta y acuarela sobre papel
 Rijksdienst Beeldende Kunst, La Haya.

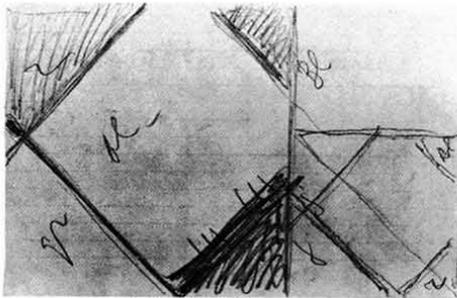


Fig.17
Piet Mondrian, *Bosquejo de un rombo* (*Ontwerptekening voor een ruit*), c.1925, lápiz sobre papel, 16.8 x 24.1 cm. The Place Gallery, Nueva York.

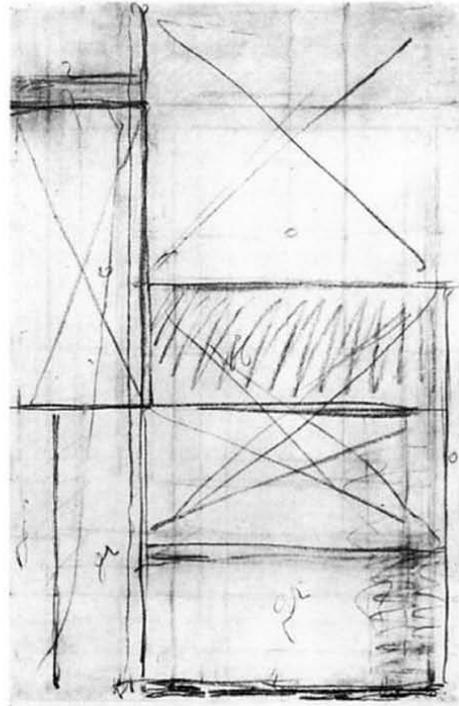


Fig.18
Piet Mondrian, *Bosquejo para Panel I* (*Schetsontwerp voor Tableau I*), 1921, carbón sobre papel, 96 x 62 cm. The Place Gallery, Nueva York.

Fig.19
Georges Vantongerloo, *Cuatro estudios para Construcción en la esfera* (4 études por *Construction dans la sphère*), 1918, lápiz sobre papel transparente. Legado Vantongerloo.

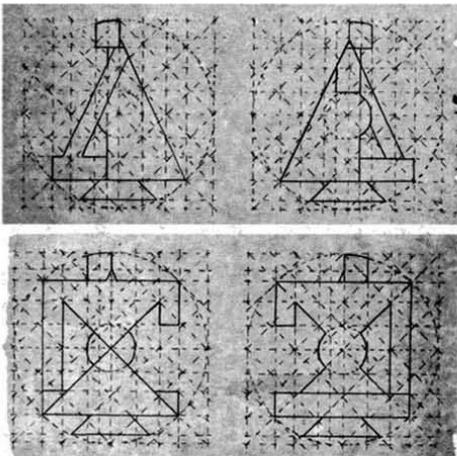


Fig.20
Theo van Doesburg, *Bosquejo en un álbum de dibujos* (*Schetsen in een schetsboek*), c.1927, lápiz y aguada sobre cartón, 19 x 60 cm. Rijksdienst Beeldende Kunst, La Haya.



ignoro a que cuadro correspondan. En algunos planos de este dibujo hay escritas abreviaturas del color que le corresponde a cada uno. Con tono, hecho a partir de líneas entrecruzadas que hacen obscuro, se planteó lo que sería probablemente el negro o el color más obscuro. En “Bosquejo para *Panel I*”, Mondrian hizo la distribución de los planos y de las líneas en lo que sería la superficie–obra. Incluso hay líneas borradas (*pentimento*) donde se ve el cambio de distribución, lo que supone una modificación de la idea en mente o simplemente el armado de la obra.

“Cuatro estudios para *Construcción en la esfera*” son el ejemplo del uso de un dibujo exacto y matemático para la planeación de la obra. Vantongerloo dividió el papel en cuatro zonas iguales para proyectar las cuatro caras principales de la escultura: derecha, izquierda, anterior y posterior. Cada una de las cuatro secciones las subdividió en dos cuadrículas coincidentes donde las líneas se cruzan; una cuadrícula de líneas verticales y horizontales, y otra superpuesta en diagonal de 45°. En ese marco dibujó un círculo perfecto, dentro del cual construyó la figura. El dibujo de la figura lo hizo siguiendo y respetando siempre la cuadrícula.

Otro caso de dibujo es un cuaderno de dibujos de van Doesburg, en el que él mismo dibujó obras que ya había realizado. “Bosquejo en un álbum de dibujos” es uno de los tantos dibujos de ese cuaderno, éste corresponde a su pintura *Contra-composición XVI*, realizada en 1925. Pero este cuaderno es un caso extraño que, según se cree, es un catálogo de su obra.³⁶

El **dibujo** que hicieron los artistas de **De Stijl** fue generalmente con una finalidad proyectiva; se planeó o diseñó obras de tan distinta índole como pintura, escultura, el color de un interior, de un objeto o una obra arquitectónica. Los dibujos de proyecto que hicieron fueron hechos con métodos propios de la teoría que seguían, sin permitirse fugar hacia otras maneras distintas que los desviarán del fin teórico y plástico. Por ello puedo decir que su dibujo fue hecho con suma conciencia en todo momento, pues no se permitió desviación alguna hacia otros problemas. Su obra y, por tanto, también los dibujos que la planeaban y construían previamente a su realización, aspiraron a la exactitud, la cual se buscó con ayuda de la matemática y la geometría.

A pesar de no ser muy numerosos los dibujos de De Stijl, éstos muestran claramente la construcción teórica y metodológica de los movimientos que encabezó la revista, el Neoplasticismo y el Elementarismo.

I.1.3. Bauhaus

La Bauhaus fue una escuela alemana de artes, diseño y arquitectura que existió de 1919 a 1933 (ver cuadros), y que persiguió tener como centro y objetivo la arquitectura. Sin embargo, no fue hasta 1927 que consiguió tener una sección de

36. Carsten-Peter Warncke, *El arte de la forma ideal. De Stijl. 1917-1931*, 1ª ed., Colonia, Alemania, Benedikt Taschen, 1993, p.75.

arquitectura. Esta escuela fue construida a partir de varios ideales concebidos por Walter Adolf Gropius, dentro de los cuales, el de mayor peso fue el hacer una escuela formada por una comunidad que hiciera y aprendiera “la construcción” a partir de la unidad de las artes.

« ¡El fin último de cualquier actividad es la arquitectura!»³⁷

La Bauhaus planteó como fin la creación de un arte unitario, donde la arquitectura, la pintura, la escultura y la artesanía se unieran en una sola actividad: la construcción. Dicha construcción debía responder al presente y proyectarse en el futuro.

« [...] nos convertiremos en depositarios de la responsabilidad y la conciencia del mundo. Un idealismo de la actividad, que abarque, compenetre y una arte, ciencia y técnica y que actúe a través de la investigación, el estudio, el trabajo, llevará a cabo la construcción artística del hombre [...]. Hoy no podemos hacer otra cosa que reflexionar sobre el proyecto general, sentar las bases y preparar las piedras para la construcción.»³⁸

En su origen la Bauhaus dio mucho peso a la artesanía y al trabajo práctico de taller, los cuales se consideraron necesarios para la creación de un arte unitario. La enseñanza de la artesanía se basó sobre la premisa de que el arte no se puede enseñar, pero las técnicas artesanales sí³⁹: «El arte se sitúa por encima de todo método, y en sí no es enseñable, pero sí la artesanía»⁴⁰. Además, la artesanía para Gropius podía ser una opción de trabajo para el artista, en un contexto donde el artista no siempre vende la obra.

Para que fuera posible la construcción debía haber una división del trabajo, donde todo y todos los que participaran se hicieran un sistema indivisible⁴¹.

La Bauhaus pretendió hacer artistas que pudieran participar en el contexto en el que viven, y que pudieran construir, mediante el trabajo práctico, para la sociedad. Por ello la enseñanza y producción se encaminó no sólo a la arquitectura sino también a la producción en serie. Siendo el diseño la única actividad que se desarrolló sin interrupciones durante toda la existencia de la Bauhaus. La escuela tenía como fin producir y tener en el mercado sus productos, vendiendo a las industrias objetos y modelos hechos y adecuados al proceso de producción en serie.

37. Walter Gropius, *Programa de la Bauhaus estatal de Weimar* (abril de 1919), en Hans M. Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, Barcelona, Gustavo Gili, 1962, p.40. Nota: el programa era un folleto de 4 caras, con la xilografía de Lyonel Feininger, *Catedral*, en la portada.

38. Oskar Schlemmer, «La Bauhaus Estatal, Weimar», 1923, en Hans M. Wingler, *op. cit.*, p.84. Manifiesto publicado originalmente en *Die erste Bauhaus-Ausstellung in Weimar*, julio a septiembre de 1923, folleto sobre la primera exposición de la Bauhaus en Weimar, pp.1

39. Rainer Wick, *La Pedagogía de la Bauhaus*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1986, p.59.

40. Gropius, «Programm», *Die Neue Rundschau*, abril de 1919, p.40 (citado por Rainer Wick, *ibidem*).

41. Walter Adolf Gropius, «La vitalidad de la idea de la Bauhaus» (1922), en Hans M. Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, Barcelona, Gustavo Gili, 1962, p.69. Este escrito fue hecho el 3 de febrero de 1922 por Gropius para una circular a los maestros de la Bauhaus.

SEDE	APERTURA	CIERRE	NOMBRE DE LA ESCUELA
Weimar	marzo de 1919	1º de abril de 1925	Instituto Superior Estatal
Dessau	24 de marzo de 1925	1º de octubre de 1932	Instituto Superior de Figuración
Berlín	18 de octubre de 1932	19 de julio de 1933	Instituto Libre de Enseñanza e Investigación
Luego se crea la New Bauhaus en Chicago, por Laszlo Moholy-Nagy			

*

DIRECTOR	ESTANCIA
Walter Gropius	1919 a 1º de Abril de 1928
Hannes Meyer	1928 a 1º de Agosto de 1930
Ludwig Mies van der Rohe	5 de Agosto de 1930 a 1933

*

De estos productos debían desprenderse objetos económicos, útiles y duraderos, a la vez de artísticos.

Para fusionar el arte con la artesanía y el diseño se pensó en hacer talleres; los cuales fueron modificados y disminuidos dependiendo del programa y del director en turno. Al principio, en estos talleres había dos maestros, el llamado maestro de la forma, que era un artista, y el llamado maestro artesano, que cooperaba con sus conocimientos técnicos, los cuales no tenía el maestro de la forma. Más tarde, cuando se abrió la escuela en Dessau y fueron auto-reclutados como profesores los artistas que habían estudiado en la Bauhaus, los talleres tuvieron como único profesor a un maestro que ya estaba capacitado tanto para la enseñanza técnica como artística.

Los talleres abarcaban los campos de la artesanía, la pintura, la escultura y la gráfica; todos vistos desde su uso artesanal y práctico. Por ello se hablaba de pintura mural (que era, propiamente dicho, pintura de pared en interiores o exteriores), pintura en vidrio, escultura en metal, herrería, carpintería, tejido, encuadernación, imprenta, etc. Todos estos talleres cambiaron de nombre según el objetivo del programa y fueron disminuyendo en número, volviéndose cada vez más técnicos hasta casi desaparecer. Entonces se dio lugar a las secciones de publicidad, de arquitectura, de fotografía y por resistencia de algunos, como Kandinsky, se pudo conservar una sección de Bellas Artes.

Conforme pasaba el tiempo lo artístico fue perdiendo importancia como objetivo. En la Bauhaus de Weimar la artesanía era el objetivo. En Dessau, con Gropius como director, lo fue la planeación y construcción de objetos de uso cotidiano, así como

* Para hacer estos cuadros me he basado en: Hans M. Wingler, *op. cit.*, p. 11, 21, 117, 126-127, 167, 171, 199, 203, 217, 219, 227.

la proyección y creación de modelos arquitectónicos. En Dessau, con Hannes Meyer, lo fue la construcción y la vivienda; siendo importante el diseño de todo utensilio y objeto que hay en la vivienda, y la vivienda arquitectónicamente dicha. En Dessau y Berlín, con Mies van der Rohe, la arquitectura era el objetivo, volviéndose la Bauhaus más una escuela de arquitectura que de artes y diseño.

La educación y el programa se dividieron generalmente en cinco secciones: Curso preliminar, Formación artesanal o técnica, Formación científico-teórica, Formación formal, Arquitectura y Experimentación práctica⁴². La enseñanza artística estaba más que nada contenida en el Curso preliminar y un poco en la enseñanza técnica y en la enseñanza formal. En el Curso preliminar era donde se sentaban las bases formales y metodológicas básicas, teniendo como contenidos teoría de la forma, del color y las cualidades físicas y expresivas de los materiales. En la enseñanza formal se alcanzan a ver objetivos artísticos solamente en materias como teoría de los colores y teoría del espacio. En lo que respecta a la enseñanza técnica, ésta era la que comprendía los talleres, así es que su parte artística dependía del maestro y de los objetivos del programa en turno.

El dibujo en la Bauhaus más que poder ser revisado mediante imágenes, puede revisarse a través de los programas de enseñanza. El dibujo, en este sentido, siempre existió, pero nunca como un producto autónomo. En cambio, funcionó como un medio de enseñanza técnica y artística. La Enseñanza Formal contenía clases de dibujo proyectivo y técnico; así mismo, también hubo cursos de figuración obligatorios donde se hacía dibujo a la vez que se revisaban temas como la forma, el color y la composición. Entre estos cursos de figuración están la clase de Dibujo analítico impartida por Wassily Kandinsky y la clase de Dibujo de desnudo de Oskar Schlemmer⁴³.

En las clases, el dibujo tuvo el papel de medio o ejercicio para enseñar contenidos. Por ejemplo, en la Clase de Dibujo analítico de **Wassily Kandinsky**⁴⁴ se estudiaba la organización gráfica constructiva, cuyo objetivo era llegar a encontrar «las fuerzas=tensiones»⁴⁵ que contenían los objetos, así como la construcción de dichas tensiones y fuerzas. Para llegar a ello se utilizaba como modelo la naturaleza muerta, pues además de ser inmóvil, podía organizarse según las intenciones del ejercicio. En esta clase también se hacía análisis formal en base a la teoría de la forma de Kandinsky, la cual se puede revisar sobre todo en su libro *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos formales*⁴⁶. El dibujo de la naturaleza muerta servía para entender la composición de sus elementos, los

42. Rainer Wick, *La Pedagogía de la Bauhaus*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1986, p.67-73.

43. Los aquí mencionados corresponden a 1928.

44. Para hablar de esta clase me he basado en los textos: Rainer Wick, «Dibujo analítico», en Rainer Wick, *op. cit.*, p.197-200; y «Los Cursos figurativos obligatorios de Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer y Schmidt (1928)» en Hans M. Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, Barcelona, Gustavo Gili, 1962, p.176 (Este inciso es un extracto de un catálogo para una exposición en Praga en 1928, en ocasión al Congreso Internacional de Profesores de Arte. En este extracto aparecen los contenidos de los cursos obligatorios de la Bauhaus en Dessau durante 1928).

45. Wassily Kandinsky, «Analitisches Zeichnen», en *Bauhaus 2/3*, 1928, p.11 (citado por Rainer Wick, *op. cit.*, p.197).

46. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Paidós, 1996, pp.159.

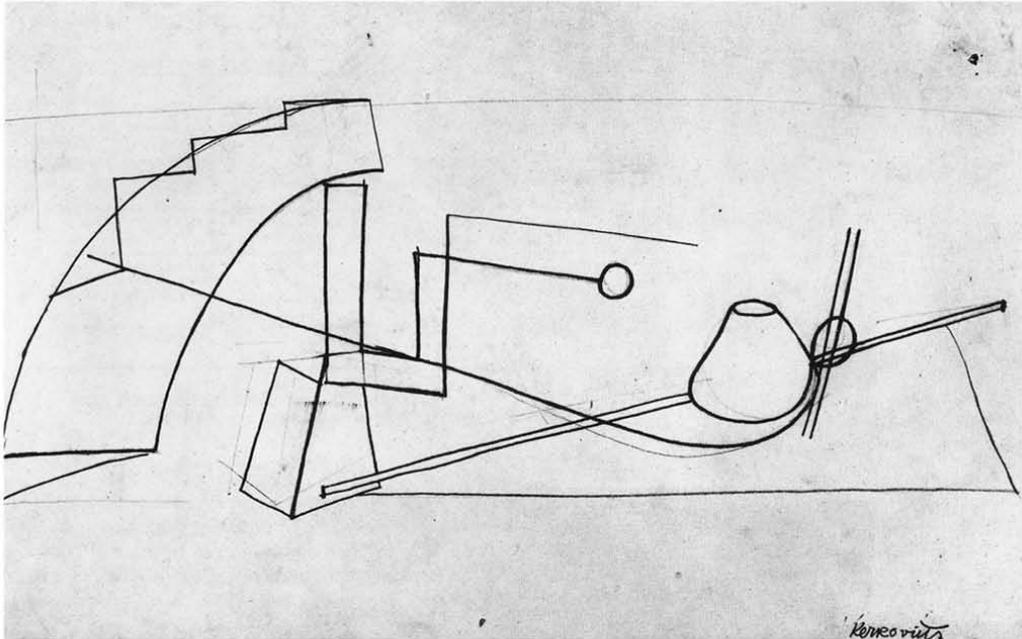


Fig.21
Dibujo de Ida Kerkovius, *Análisis lineal de una naturaleza muerta*, 1923, de la clase de Dibujo de Kandinsky (quizás de la asignatura Dibujo analítico).

cuales debían ser abstraídos después para llegar al análisis formal. Luego del análisis formal seguía la aplicación y la observación de las tensiones o fuerzas, ejercicio que más tarde se complicaría al ver el tema de composición.

Oskar Schlemmer en su curso de Teatro dio la materia de Dibujo escenográfico, en la que el estudiante, entre otras cosas, tenía que hacer diagramas y coreografía⁴⁷. Schlemmer tuvo a su cargo también el curso de Dibujo de desnudo, donde los estudiantes dibujaban la figura humana buscando su «estructura interna imaginaria»⁴⁸ con el fin de que entendieran al cuerpo como una organización⁴⁹. Revisaban «los aspectos esenciales, los ejes principales y las curvas de movimiento, la proporción, la estructura del esqueleto y la musculatura, la luz y las sombras»⁵⁰, a la vez que dibujaban al modelo-hombre. Con el propósito de tener al frente varias constituciones físicas, los mismos estudiantes hicieron de modelo. El ambiente

47. «Figuración pictórica libre (Kandinsky), teatro (Schlemmer) y escultura (Schmidt)», en Hans M. Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, Barcelona, Gustavo Gili, 1962, p.177 (Este inciso es un extracto del catálogo para el Congreso Internacional de Profesores de Artes en Praga, 1928, donde aparece el programa de la enseñanza especializada de la Bauhaus en Dessau durante 1928).

48. Schlemmer (citado por Rainer Wick, *La Pedagogía de la Bauhaus*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1986, p.254).

49. Schlemmer (citado por Rainer Wick, *ibidem*).

50. «Los Cursos figurativos obligatorios de Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer y Schmidt (1928)», en Hans M. Wingler, *op. cit.*, p.176.

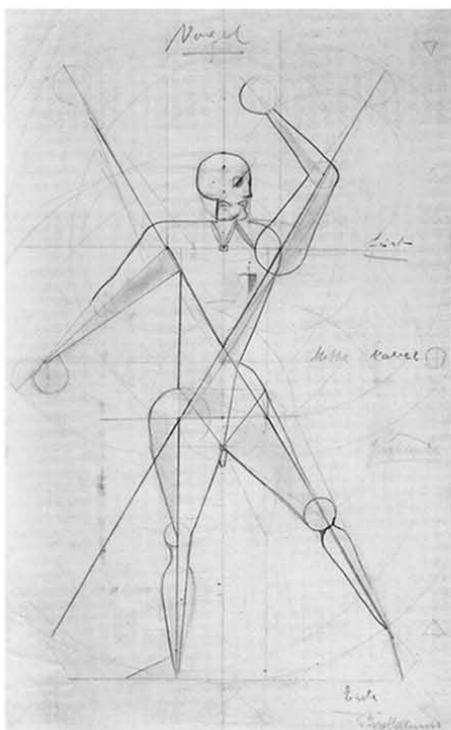


Fig.22

Fig.22
Dibujo de Klaus Barthelmeß, de la clase
Dibujo de desnudo de Oskar Schlemmer.
Archivo de la Bauhaus.

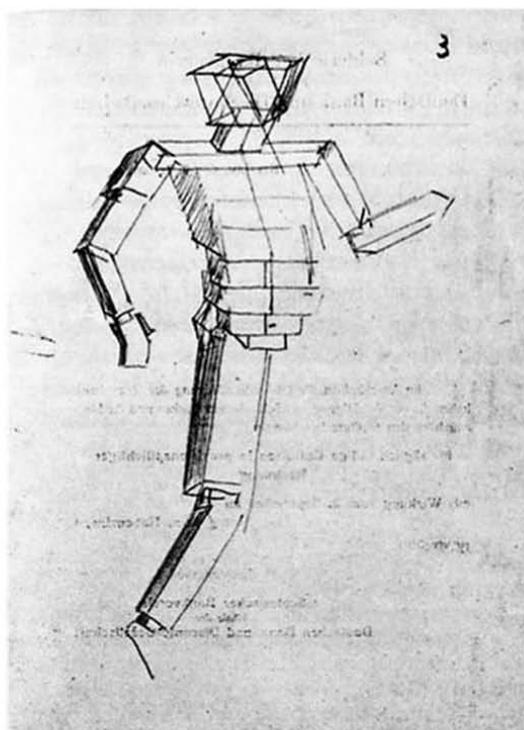


Fig.23

Fig.23
Oskar Schlemmer
Hombre de cajas
1928-1929
Lápiz
21.1 x 15 cm.
Archivo de la Bauhaus, asoc. reg./Museo
para la Creación, Berlín, Depósito Schlem-
mer.

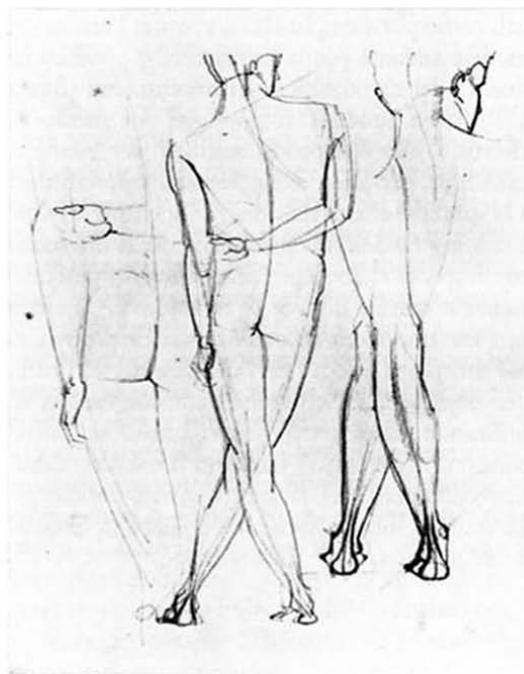


Fig.24

Fig.24
Oskar Schlemmer
Desnudo masculino de espalda inmóvil
1928-1929
Lápiz negro y de colores
28.6 x 22.2 cm.
Archivo de la Bauhaus, asoc. reg./Museo
para la Creación, Berlín, Depósito Schlem-
mer.

donde se dibujaba y se posaba también tenía que variar, por lo que se utilizaron reflectores, escenografías, música, etc.⁵¹. En 1928 se le dejó a Schlemmer dar la clase de tercer semestre “El hombre”, la cual se articulaba de tres partes: la formal, la biológica y la filosófica⁵². La parte formal tenía como actividad principal el «dibujo de figuras»⁵³; con el que los alumnos aprendían sistemas de medición y de proporción, la construcción de la cabeza y sus tipos, la mecánica y cinética del cuerpo, mientras también se hacía análisis de representaciones de la figura humana en la historia⁵⁴. Los contenidos en esta parte formal eran muy parecidos a los de la clase de Dibujo de desnudo, sin embargo, en ésta se hizo acento en la esquematización del cuerpo. Schlemmer en su clase El hombre quería que los alumnos comprendieran al hombre como un ser integral, por ello trataba temas de muy distinta índole, como por ejemplo, fisiología en la parte biológica de la clase, y conceptos filosóficos en la parte filosófica⁵⁵. La labor de dibujar correspondía, como se dijo, a la parte formal de la clase, y dicha práctica se hacía con el objetivo de comprender al hombre a partir de su cuerpo, mediante el estudio fisonómico y estructural.

En las clases de Schlemmer se pretendía dibujar y entender la estructura y organización del cuerpo, ya que él consideraba al cuerpo como «suprema naturaleza, la más delicada articulación y organización, como edificio de carne, músculos y huesos»⁵⁶. Los dibujos que presento fueron hechos durante las clases que este artista impartía. El dibujo de la figura 22 corresponde a un alumno, pero los otros dos son dibujos hechos por Schlemmer, que también dibujaba en la clase (fig.23 y 24). El dibujo del alumno (fig.22) y *Hombre de cajas* muestran la representación del hombre esquemáticamente, mientras que *Desnudo masculino de espalda inmóvil* es un estudio a partir de los ejes de soporte del cuerpo, que dan equilibrio al mismo.

En el curso obligatorio llamado Curso preliminar también se hacía dibujo. Como nota apunto que éste curso tuvo varios nombres, así es que en los textos se le puede encontrar como Enseñanza elemental, Cuso preliminar, Clase preliminar, Estudio preliminar, Estudio básico, Semestre preliminar, Curso elemental, Enseñanza preliminar, Clase preparatoria, Estudio fundamental o quizás otros.

Cuando **Johannes Itten** tenía a cargo el Curso preliminar se veían los materiales y las bases de la forma. En los ejercicios con materiales los alumnos hacían objetos con distintos materiales para conocer sus propiedades físicas y sensoriales. También en dicho curso se analizaba la composición de los cuadros de viejos maestros y se hacía dibujo de desnudo⁵⁷. Pero siempre se hacía dibujo mientras se veían los temas. Respecto a los ejercicios con materiales, luego de haber sido hechos los objetos o los montajes (sobre un soporte plano o como algo con

51. «Los Cursos figurativos obligatorios de Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer y Schmidt (1928)», en Hans M. Wingler, *ibidem*.

52. Rainer Wick, *La Pedagogía de la Bauhaus*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1986, p.257.

53. Rainer Wick, *op. cit.*, p.258.

54. Rainer Wick, *ibidem*.

55. Rainer Wick, *op. cit.*, p.259.

56. Oskar Schlemmer, durante el Consejo de maestros de 1922 (citado por Rainer Wick, *op. cit.*, p.254).

57. Magdalena Droste y Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Klingelhöferstr (ed.), *Bauhaus. 1919-1933*, 1ª ed., Colonia, Alemania, Taschen, 1998, p.25.

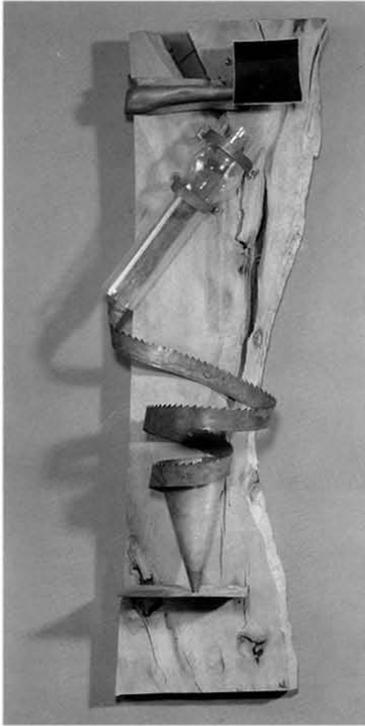


Fig.25

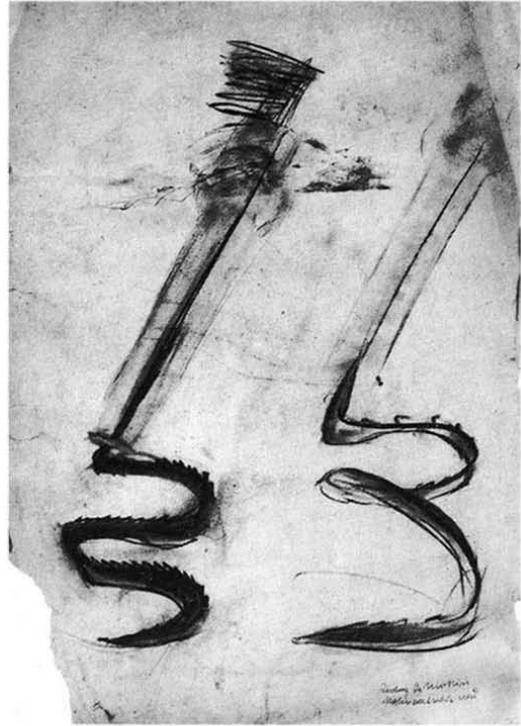


Fig.26

Fig.25
Trabajo de M. Mirkin en Curso preliminar con Itten.
Reconstrucción del trabajo de 1920.
Descripción del trabajo en 1923, en un catálogo de la Bauhaus: «Efecto de combinación de contrastes, contraste de materiales (cristal, madera, hierro), contraste de formas de expresión (dentellado, liso): contraste rítmico. Ejercicio de clase para observar la similitud de la expresión cuando se utilizan juntos diversos medios de expresión.»*

Fig.26
Dibujo de estudio a partir del trabajo de M. Mirkin, por Klaus Rudolf Barthelmeß, en Curso preliminar con Itten.

Fig.27
Dibujo de estudio a partir del trabajo de M. Mirkin, por Klaus Rudolf Barthelmeß, en Curso preliminar con Itten.



* Descripción sobre el trabajo de M. Mirkin en un catálogo de la Bauhaus de 1923 (citado por Magdalena Droste y Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Klingelhofers-tr (ed.), *Bauhaus. 1919-1933*, 1ª ed., Colonia, Alemania, Taschen, 1998, p.26).

volumen y/o espacio), éstos eran dibujados con el fin de hacer estudios sobre la materia⁵⁸. Los dibujos hechos por los alumnos debían ser fieles a las características superficiales de la materia y responder a los contrastes materiales y formales del modelo.

Las figuras 25, 26 y 27 son fotografías de unos ejercicios hechos en el Curso preliminar a cargo de Itten. Éstos nos muestran la dinámica de la clase: primero se hacía una construcción con materiales, luego seguía el estudio de las mismas mediante hacer dibujos. En el dibujo de la figura 26 se ve cómo el alumno intentó captar la característica expresiva de una parte del objeto. Mientras que en el dibujo de la figura 27, el mismo alumno representó todo el modelo haciendo énfasis en la sierra, a través de plantear brillo, y en la madera del tablón, mediante otra manera de dibujar. Esto muestra que el ejercicio se hacía con el fin de estudiar y hacer visibles las diferencias materiales y de figura del modelo.

Junto con el estudio de los materiales también veían estudio de la naturaleza, donde los alumnos tenían que dibujar de manera precisa⁵⁹ el modelo, su color, su textura, su figura; con el fin de aumentar la habilidad, la sensibilidad táctil y óptica, y la observación. También hacían dibujo de memoria de objetos; todo lo anterior para llegar a un pensamiento real exacto⁶⁰.

En el tema de Análisis de los viejos maestros se analizaban cuadros de diferentes artistas. En los textos que he leído no me queda claro si antes de analizar se dibujaba o viceversa. Lo que es un hecho es que los alumnos dibujaban un estudio del cuadro de algún artista que Itten les mostraba con fotografías. Los alumnos debían dibujar “la esencia” del cuadro, quitándole todo lo demás; por lo que cada alumno decidía enfocarse en alguna categoría formal, como el ritmo, el color o el claro-oscuro⁶¹.

En la clase de Dibujo de desnudo, Itten apunta que quería que se hicieran dibujos rítmicos que expresaran el movimiento del modelo⁶². Así, la sensación de ritmo era reforzada con música durante la clase. Para Itten era importante que el cuerpo de los estudiantes lo sintiera y lo hiciera, por ello los ponía a hacer gimnasia y ejercicios de movimiento, para que más tarde dibujaran con el cuerpo líneas o formas abstractas que expresaran el movimiento físico y la psique del dibujante. Itten apuntó que en algunos estudios rítmicos «la línea está liberada del objetivo de dibujar un objeto y funciona como una cosa»⁶³.

El Curso preliminar tenía tres funciones según Itten: hacer salir del estudiante sus capacidades artísticas y creadoras, liberándolo de los convencionalismos; acercarlo a la manipulación de diferentes materiales para que pudiera encontrar su

58. Magdalena Droste y Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Klingelhöferstr (ed.), *op. cit.*, p.27.

Rainer Wick, *La Pedagogía de la Bauhaus*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1986, p.93.

59. Rainer Wick, *ibidem*.

60. Rainer Wick, *ibidem*.

61. Magdalena Droste y Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Klingelhöferstr (ed.), *Bauhaus. 1919-1933*, 1ª ed., Colonia, Alemania, Taschen, 1998, p.27-30.

62. Rainer Wick, *La Pedagogía de la Bauhaus*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1986, p.94.

63. Itten, «Tagebuch», Herbst, 1914, en Willy Rotzler (ed.), *Johannes Itten. Werke un Schriften*, Zurich, 1978, p.46 (citado por Rainer Wick, *op. cit.*, p.89).

vocación a partir del gusto por un material específico; y enseñarle las leyes fundamentales de la forma y el color⁶⁴. Itten trabajaba estos objetivos en su clase mediante el análisis de la forma y la composición, y a partir del trabajo práctico. Y es en éste último donde el dibujo entraba como medio de aprendizaje de los contenidos.

Dibujo en los textos. Muchos artistas pasaron por la Bauhaus como maestros. Ellos, además de dedicarse a la labor docente, se dedicaban a su propia obra; y algunos de ellos, también a la investigación. De dichas investigaciones resultaron algunos libros publicados antes, durante y después de la existencia de la Bauhaus. Dichos textos contribuyeron y formaron, en gran medida, el contenido de las clases de la Bauhaus, sobre todo en la clase cuyo maestro era el mismo autor, ya que la Bauhaus daba libertad al profesor en su cátedra. Dentro de los artistas que hicieron investigación y publicaron textos sobresalen Wassily Kandinsky y Paul Klee.

De los libros que conozco de Klee, el que contiene temas dados en las clases de la Bauhaus es *Bases para la estructuración del arte*⁶⁵, el cual proviene de apuntes de clases entre 1921 y 1923, aunque fue publicado por la Bauhaus hasta 1925. En este texto Klee expone su teoría de la forma, de la composición y de la génesis o proceso de creación de la obra humana. Es un libro lleno de analogías que reflejan el modo de ver el arte de este artista, quien emparenta la creación y la forma artística con la naturaleza. Para él, las formas tienen funciones que las hacen o no supeditarse a otras, así, la composición (aunque Klee nunca habla de composición) o imagen se vuelve el resultado de varias formas interactuando entre sí. Las estructuras formales que se supeditan a otras pueden crear otras, es decir, otros elementos formales.

Kandinsky escribió varios libros, pero dentro de los que conozco los que a mí parecer tienen una relación directa con las clases que él daba son: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*⁶⁶ y *Cursos de la Bauhaus*⁶⁷. Aunque bien, su texto *De lo espiritual en el arte*⁶⁸ contiene también su manera particular (psicológica, análoga a la música y espiritual) de ver el mundo, el arte y en específico el color. La teoría del color de Kandinsky que aparece en este libro está de nuevo contenida en *Cursos de la Bauhaus* y en *Punto y línea sobre el plano. Cursos de la Bauhaus* recopila clases que dio Kandinsky en la Bauhaus, de Dibujo analítico y de Teoría de la forma y del color. En *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky aborda los elementos básicos de la pintura y de la gráfica. Es un intento

64. Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg, 1963, p.10 (citado por Rainer Wick, *op. cit.*, p.88).

65. Paul Klee, *Bases para la estructuración del arte*, 2ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, 1998, pp.71. Título original: *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1ª ed., Munich, Albert Langen Verlag, 1925, Bauhausbücher, num.2, pp.51 (dirigido por Walter Gropius y Laszlo Moholy-Nagy).

66. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Paidós, 1996, pp.159. Título original: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 1ª ed., Munich, Albert Langen Verlag, Bauhausbücher, num.9, 1926, pp.198 (dirigido por Walter Gropius y Laszlo Moholy-Nagy).

67. Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1983, pp.188. Título original: *Cours du Bauhaus*, 1ª ed., Paris, Editions Denoël Gonthier, 1975.

68. Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 7ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, 2000, pp.134. Título original: *Über das Geistige in der Kunst*, Munich, Insbesondere in der Malerei, Piper, 1912, pp.104.



Fig.28
Figura 2 del libro: Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Paidós, 1996, p.25.

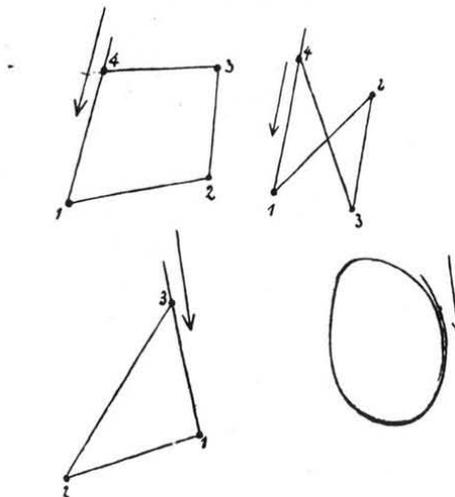


Fig.29
Figura 7 del libro: Paul Klee, *Bases para la estructuración del arte*, 2ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, Colección Diálogo, Arte, núm.36, 1998 (1ª ed., 1995), p.9.

por llegar a los elementos más simples que comprenden la obra, considerando Kandinsky a éstos como el punto y la línea, los cuales relaciona con el color y luego con la superficie-obra, la cual el llama PB o Plano Básico⁶⁹.

Lo que quiero mostrar no es el contenido de estos libros de Klee y Kandinsky, el cual sin duda dio un matiz artístico a la Bauhaus. Sino el hecho de que en los textos utilizaron el dibujo como un medio didáctico. A través de ilustraciones hechas con dibujo, que son muy numerosas, mostraron las leyes, los elementos y las estructuras formales, así como principios de composición. Es decir que los artistas hacían gráfica su teoría con el dibujo. Para ellos el dibujo y lo gráfico era una parte fundamental dentro de la creación de la obra. Cito unas palabras de Paul Klee que ilustran perfectamente esta visión: «Y el dibujo sigue siendo con rigidez la forma pictórica»⁷⁰.

Los elementos del dibujo se volvían elementos básicos de la forma para todas las artes plásticas, así, fueron desprovistos de su carácter dibujístico para asumir

69. El PB o Plano Básico en su libro *Cursos de la Bauhaus* lo llama P.O. o Plano Original (Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, op. cit., p.69-71), en cambio en la versión alemana de *Punto y línea sobre el plano* lo abrevia como GF o Grundfläche (Rainer Wick, *La Pedagogía de la Bauhaus*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1986, p.193-194).

70. Paul Klee, Carta dirigida a Lily Klee, 16 de abril de 1921, en F. Klee (ed.), *Paul Klee. Briefe an die Familie*, Colonia, Alemania, 1979, p.975 (citado por Magdalena Droste y Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Klingelhofstr (ed.), *Bauhaus. 1919-1933*, 1ª ed., Colonia, Alemania, Taschen, 1998, p.64).

el carácter estructural de las demás artes. La línea, el punto y el plano se trasladaban a la obra como elementos y formas independientes con existencia autónoma, pero también como elementos vivientes que se relacionaban funcionalmente y estructuralmente con las demás estructuras formales que componen la obra. Claro está que la obra era entendida como un todo complejo de estructuras, fuerzas, tensiones, contrastes, formas, proceso y creación.

El dibujo en estos libros no puede ser visto como dibujo, sino como la teoría de la forma graficada, como una teoría materializada en dibujo, y como una imagen con función didáctica para el lector del texto.

Por ejemplo, en la figura 2 de *Punto y línea sobre el plano* (ver fig.28 en esta tesis), Kandinsky nos muestra los límites relacionales de cómo el punto se puede convertir en plano, si su tamaño excede, en relación a otras formas, su calidad de punto, que debe ser la «más pequeña forma»⁷¹.

En la figura 7 de *Bases para la estructuración del arte* (ver fig.29 en esta tesis), Paul Klee explica cómo es que la línea que él llama intermedia es la que vuelve al punto de donde partió, haciendo en consecuencia una superficie. Y dice que al tener las figuras un efecto de superficie, el carácter lineal se sustituye por el anterior⁷².

El **dibujo en la Bauhaus** fue sobre todo técnico y proyectivo, fue aplicado como herramienta de planeación para el diseño y para la arquitectura. Sin embargo, también existió el dibujo artístico, éste obedecía al contenido temático y programático de la clase donde se dibujaba, siendo por ello un medio didáctico y práctico dentro de la enseñanza de los conceptos artísticos. El dibujo como obra dentro de la Bauhaus no existió, pues siempre obedeció a la obra futura y a la enseñanza de cómo hacer y entender el arte. Por supuesto que es necesario apuntar que algunos artistas, como Paul Klee, sí realizaron dibujo como obra final, sin embargo, éstos correspondían a sus propios intereses como artistas y no específicamente a la escuela.

71. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Paidós, 1996, p.24.

72. Klee, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, 2ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, 1998, p.9.

I.2. Algunos proyectos de obra

Es bien sabido, aunque sea de manera muy superficial, que las obras artísticas desde hace muchos siglos han sido frecuentemente planeadas antes de su realización, y que dentro de esa planeación muchas veces el artista hace dibujos. También sabemos que en el siglo veinte los métodos para hacer una obra se han multiplicado, siendo no siempre necesario el construir previamente la obra final, pudiendo el artista enfrentarse directamente a su lienzo, a sus cartones, arcilla, público o lo que sea, sin antes hacer apuntes escritos o dibujados ni ningún producto que implique planear. En la segunda mitad del siglo veinte, especialmente después de la década de 1960, la idea ha cobrado tanta importancia que algunas veces la obra-objeto desaparece, o simplemente es secundaria. Lo descrito aquí, por supuesto, no es una norma que quepa en toda obra de arte ni en todo proceso artístico de los periodos enunciados. Pero porqué, en plena última mitad del siglo veinte, algunos artistas planean su obra. ¿Qué es lo que planean; cómo es que van construyendo la obra antes de realizarla, antes de trabajar con el material que constituirá la obra final? Y sobre todo, ¿cuál es papel del dibujo dentro de ese proceso?

Ante estas preguntas es que he decidido estudiar obras puntuales en las que el dibujo ha formado parte del proceso de planeación y de construcción de un proyecto artístico. Centrándome directamente en lo que es el proyecto de obra, sea ésta ya existente como obra final o no. Al ser elegido un caso concreto de proyecto, por tanto, el artista también será solamente uno, o más, si es que varios son los autores de una misma obra. Lo que intentaré estudiar es cómo el dibujo refleja lo que el artista piensa, cómo es que al dibujar va construyendo o modificando su pensar, su idea.

Me he decidido por afrontar este estudio a través de casos puntuales por la dificultad que implicaría analizar todas las obras de la segunda mitad del siglo veinte donde el artista ha usado el dibujo como un recurso para la planeación y construcción de un proyecto. Pero sobre todo he querido estudiar esto así para poder profundizar y adentrarme a ese proyecto de obra en particular, para posibilitar un entendimiento del dibujo que esté lo más relacionado posible con lo que implica dicho proyecto.

I.2.1. Claes Oldenburg, *Pinza para ropa*

El artista nacido en Suecia y nacionalizado estadounidense, Claes Oldenburg, desde finales de la década de 1960 inició una serie de obras conocidas como *Proyectos a gran escala* (*Large-Scale Projects*). La mayoría de éstas las ha hecho en colaboración con su esposa y también artista Coosje van Bruggen. Sin embargo, la obra que voy a tratar, *Pinza para ropa* (*Clothespin*, 1976), es sólo autoría de Oldenburg. *Pinza para ropa* es una escultura de más de tres metros y medio situada en una pequeña plaza frente al par de edificios Centre Square I y II. Ésta tiene la

figura de una pinza para colgar ropa, como lo dice su título. Oldenburg durante gran parte de su carrera ha hecho esculturas con la misma apariencia y figura de objetos con los que el hombre convive diariamente. Los ha reproducido en distintos materiales y a diferentes escalas; son bien conocidas, por ejemplo, su serie de esculturas blandas realizadas durante la década de los sesentas, en las que reproducía objetos con materiales que por sus cualidades hacían que la escultura no fuera rígida, telas de diferentes tipos rellenas usualmente de capoc, que ocasionaban que las esculturas no pudieran sostenerse de pie por sí solas y terminarían desparramándose.

Los objetos que él reproduce en sus esculturas, como mencioné, son objetos de la vida cotidiana: muebles de baño (*Sanitario blando* [*Soft Toilet*] de 1966, *Lavabo blando* [*Soft Washstand*] de 1966, etc.), una lámpara (*Linterna* [*Flashlight*] de 1981), sombreros (*Sombreros en tres etapas de aterrizaje* [*Hat in Three Stages of Landing*] de 1982), un botón roto (*Botón partido* [*Split Button*] de 1981), una corbata (*Cuello y corbata invertidos* [*Inverted Collar and Tie*] de 1994), etc. De esta manera parte del contenido temático de su obra es lo cotidiano. Germano Celant en un ensayo que escribe sobre la obra de Oldenburg, titulado «The Sculptor versus the Architect», afirma que lo cotidiano es el presente en que uno vive, algo que existe por sí mismo, y que no es innovación, utopía ni tampoco tradición⁷³. Esté uno o no de acuerdo con esa idea sobre lo cotidiano, quizá la afirmación de este autor pueda coincidir con el uso del objeto que tiene Oldenburg en su obra, donde nos presenta ante nuestros ojos un objeto trivial que forma parte de nuestra vida diaria, y que revela de alguna manera la cultura del hombre urbano, en la que nos desenvolvemos día a día pero usualmente no somos concientes. Sobre este uso del objeto Oldenburg escribió en 1967:

«In subject matter it is a question of how specific or how powerful the subject is. One reason I use objects is to keep the reference general and to deemphasize the subject matter, keep it in its place. The use of subject matter for effect is too easy, and I tend to avoid it. I use things but not subjects, which is a whole distinction [...] Things are merely structures, available in the space around me.»⁷⁴

«Dentro del contenido temático es cuestión de qué tan específico o qué tan poderoso es el tema. Una razón por la que uso los objetos es para mantener la referencia general y para restar importancia al contenido temático, mantenerlo en su lugar. El uso del contenido temático como efecto es muy fácil, e intento evitarlo. Uso las cosas pero no los temas, que es una total distinción [...] Las cosas son meramente estructuras, disponibles en el espacio alrededor mío.»

Oldenburg con su presentación del objeto hecho escultura quiere presentar simplemente el objeto. Intenta, como él apunta, darle menos importancia al tema,

73. Germano Celant, «The Sculptor versus the Architect», en Germano Celant, Dieter Koepplin y Mark Rosenthal, *Claes Oldenburg: An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1995, p.368.

74. Claes Oldenburg, *Notes*, Nueva York, 1967 (citado por Germano Celant, «The Sculptor versus the Architect», en Germano Celant, Dieter Koepplin y Mark Rosenthal, *op. cit.*, p.370).



Fig.30



Fig.31

Fig.32

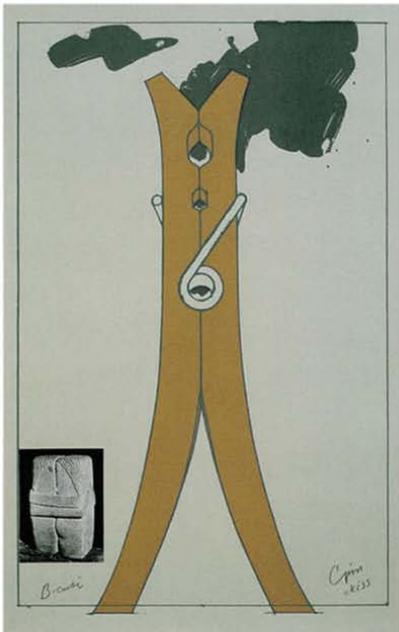


Fig.30

Claes Oldenburg, *Pinza para ropa* (Clothespin), 1976, acero cor-ten y acero inoxidable, 13.72 x 3.74 x 1.37 m. Centre Square Plaza, calles Fifteenth y Market, Filadelfia, Pensilvania.

Fig.31

Claes Oldenburg, *Presentación tardía para el Concurso Arquitectónico del Chicago Tribune de 1922: Pinza para ropa - Versión Dos* (Late Submission to the Chicago Tribune Architectural Competition of 1922: Clothespin - Version Two), 1967, crayón, lápiz y acuarela sobre papel, 55.9 x 68.6 cm. Colección permanente de Des Moines Art Center.

Fig.32

Claes Oldenburg, *Propuesta para estructura colosal en la forma de una pinza para ropa, comparada con "El beso" de Brancusi* (Proposal for Colossal Structure in the Form of a Clothespin, Compared to Brancusi's "Kiss"), 1972, serigrafía, 75.9 x 54.6 cm, edición de 200. Publicado por The Friends of the Philadelphia Museum of Art y también publicado en edición póster.

pero nunca dice que pretenda extraerlo del todo. Su intención es que el objeto hable de sí mismo y que constriña en su interior los demás contenidos. Por supuesto, objetos que son esculturas pero que por su imagen nos hacen mentalizarlas como objetos ya conocidos. Cuando uno ve una escultura de Oldenburg antes que pensar en que eso es una escultura, lo que nos pasa es que identificamos inmediatamente eso como un objeto. En el caso de las esculturas a gran escala, como objetos desproporcionadamente enormes.

Pinza para ropa parece ser una gran pinza en un entorno urbano como lo es la ciudad de Filadelfia. Su figura es casi idéntica a la de las pinzas de madera comunes para colgar ropa, está hecha de dos piezas idénticas de metal prácticamente iguales a las de la pinza de madera; al igual que ellas, tiene otra pieza de metal de un grosor parecido al de una varilla que hace de resorte y une las dos piezas simétricas. Muy a menudo Oldenburg, en sus obras a gran escala, imita en la escultura el color del objeto representado, utilizándolo localmente pero con mucha mayor saturación y viveza. *Pinza para ropa*, entre otras obras, es la excepción. Esta obra tiene el color propio del material con que ha sido construida, sus dos piezas simétricas son de un color pardo y gris muy oscuro propio del acero cor-ten que se oxida con el tiempo, y su “resorte” es gris brillante por estar hecho de acero inoxidable. En este caso el artista permitió que el material mostrara sus propiedades, no intentó imitar la gama de la madera ni sus vetas, aunque sí reprodujo el color del resorte. Pareciera a simple vista que la figura de la pinza es idéntica a la de una pinza de madera para ropa, pero no lo es. Oldenburg intencionalmente la hizo más larga y delgada para acentuar su verticalidad. Esto para hacer que la escultura se integrara y formara parte del mismo entorno donde se sitúa, en el centro de la ciudad de Filadelfia donde hay edificios de más de treinta pisos de alto.

La idea de la pinza empezó a gestarse años antes de que el proyecto para *Pinza para ropa* fuera concebido. La historia de ese objeto resulta bastante anecdótica, pero nos permite darnos cuenta del proceso de desarrollo de la idea “pinza”. En octubre de 1967 Oldenburg hizo un viaje a Chicago para ir a su exposición “Projects for Monuments” en el Museum of Contemporary Art. Durante ese viaje en avión, a manera de juego, colocó una pinza de ropa al frente de la ventana, quedando como fondo la ciudad de Chicago. Entonces la pinza se volvió aparentemente uno más de los «rascacielos», «skyscrapers»⁷⁵ de la ciudad, porque la diferencia de escala se había disipado aparentemente. Al mes siguiente de este suceso, Oldenburg hizo un dibujo de un edificio con la misma figura de una pinza de ropa⁷⁶. Oldenburg produjo su serie de dibujos «*Monumentos colosales propuestos*», «*Proposed Colossal Monuments*» de 1965 a 1969⁷⁷. En éstos, Oldenburg representaba algún objeto común pero de un tamaño enorme dentro de un paisaje.

75. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: Large-Scale Projects*, 1ª ed., Nueva York, The Monacelli Press, 1994, p.232.

76. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *ibidem*.

77. Germano Celant, «The Sculptor versus the Architect», en Germano Celant, Dieter Koepplin y Mark Rosenthal, *Claes Oldenburg: An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1995, p.367.

Oldenburg, Claes y van Bruggen, Coosje (dir.), *ibidem*.

En ocasiones el objeto representado remplazaba un edificio ya existente en un lugar dado, como es el caso del dibujo que presento (fig.31), donde Oldenburg substituye la Chicago Tribune Tower por la pinza. Otras ocasiones, como menciona Rosenthal, los grandes objetos se vuelven «un obstáculo imaginario para la vida diaria», «an imaginary obstacle to daily life»⁷⁸; como puede ser su dibujo *Monumento colosal propuesto para la avenida Park, Nueva York: Paleta de buen humor (Proposed Colossal Monument for Park Avenue, New York: Good Humor Bar)* de 1965, donde en medio de plena avenida sitúa una paleta helada cubierta de chocolate, estorbando el paso a automóviles y peatones. A mediados de 1960, comenta el mismo autor, Oldenburg se dedicó a viajar para proponer sus proyectos para monumentos⁷⁹, de los cuales la gran mayoría se quedaron simplemente en eso, en propuestas⁸⁰. Dentro de estos dibujos se encuentra *Presentación tardía para el Concurso Arquitectónico del Chicago Tribune de 1922: Pinza para ropa – Versión Dos (Late Submission to the Chicago Tribune Architectural Competition of 1922: Clothespin – Version Two)* de 1967. Éste lo hizo para la portada de la revista *Artforum* y para el artículo de la misma revista sobre la exposición de Oldenburg ya mencionada, *Projects for Monuments*⁸¹. Con el antecedente de la comparación juguetona de Oldenburg entre la pinza de ropa y los rascacielos de Chicago, Oldenburg dibujó al edificio Chicago Tribune Tower del periódico local *Chicago Tribune* como una pinza de ropa. Se le ocurrió substituir aquel edificio por ese objeto, comenta, porque encontró en él un carácter gótico⁸².

En el dibujo (fig.31) pareciera que la pinza-edificio está vista desde abajo, porque su base es un poco más gruesa que su parte superior; además, para hacer la pinza a la imagen de la Chicago Tribune Tower, exageró lo piramidal de la estructura. Efectivamente, ese edificio es muy alto y conforme se va elevando se hace más delgado. Por ello el dibujo es una síntesis representada como objeto de la figura general de la estructura del edificio. En la parte superior izquierda del dibujo hay un par de figuras juntas con una nota debajo, ese texto apunta que eso es el Medinah Club, un edificio muy cercano a la Chicago Tribune Tower que hoy en día es el Intercontinental Hotel⁸³. Este par de figuras sintetizan una cúpula y un minarete que están en lo más alto de dicho edificio, como él menciona, son «una traducción libre de la mezquita y minarete sobre la parte alta de un rascacielos», «a free translation of the mosque and minaret on top of a skyscraper [...]»⁸⁴. Las estructuras fueron modificadas por el artista parcialmente; la torre oriental la hizo terminar en algo parecido a un chupón, cuando en realidad su remate es recto, y la cúpula la hizo completamente esférica, cuando termina en punta; además, la base de ambas la hizo inclinada. Es probable que ese pequeño dibujo tenga un contenido

78. Mark Rosenthal, «"Unbridled" Monuments: or, How Claes Oldenburg Set Out to Change the World», en Germano Celant, Dieter Koeplin y Mark Rosenthal, *op. cit.*, p.259.

79. Mark Rosenthal, «"Unbridled" Monuments: or, How Claes Oldenburg Set Out to Change the World», en Germano Celant, Dieter Koeplin y Mark Rosenthal, *op. cit.*, p.257.

80. Mark Rosenthal, «"Unbridled" Monuments: or, How Claes Oldenburg Set Out to Change the World», en Germano Celant, Dieter Koeplin y Mark Rosenthal, *op. cit.*, p.258.

81. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: Large-Scale Projects*, 1ª ed., Nueva York, The Monacelli Press, 1994, p.232.

82. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *ibidem*.

83. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *op. cit.*, p.233.

84. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *ibidem*.

sexual, su obra generalmente lo ha tenido, tratando entre otras cosas el tabú sexual⁸⁵. En su obra *Lápiz labial (ascendiendo) sobre llantas de oruga (Lipstick (Ascending) in Caterpillar Tracks, 1969-70)*, por ejemplo, presenta un lápiz labial en erección que se va inflando poco a poco. Por ello es muy posible que ese minarete y cúpula representen un sexo masculino, no sólo por su síntesis, sino también por las modificaciones que les hizo. Oldenburg ha representado el edificio del Medinah Club sólo con el par de estructuras de su cima, no dibuja el edificio completo, sólo lo apunta en una esquina del dibujo. Esto, sabiendo de lo que se trata el dibujo, ubica a la pinza como edificio.

El dibujo *Presentación tardía para el Concurso Arquitectónico del Chicago Tribune de 1922: Pinza para ropa - Versión Dos*, como su título lo indica, es una propuesta irónica para el concurso de 1922 que hizo el diario *Chicago Tribune* para elegir el proyecto arquitectónico de su futura sede. Oldenburg lo hace en el año de 1967, décadas más tarde del concurso y la construcción de la ahora Chicago Tribune Tower. Así, propone lo imposible, la substitución de una construcción ya realizada por un edificio con grandes zonas cubiertas de vidrio y en el que sus pasajes producirían sonidos cuando pasara el viento⁸⁶. Este dibujo nos muestra esa mentalidad sarcástica donde Oldenburg propone que se sitúen objetos a la misma escala de un edificio en un entorno urbano. Objetos que de ninguna manera funcionarían de manera práctica a la sociedad y que estarían completamente dislocados de lo que es el entorno⁸⁷. El dibujo, a pesar de ser un proyecto propuesto, no tiene una construcción propia de un proyecto arquitectónico, donde se especifican claramente las dimensiones y correspondencias entre las partes que constituyen una construcción. En cambio, el dibujo es bastante suelto, tiene garabatos azules hechos con línea que hacen de fondo a la pinza. Éstos plantean un ambiente, posiblemente un cielo, un algo que no cuaja en nada específico. A la izquierda de la pinza hay otro garabato en gris, donde primero trazó una línea recta vertical y luego la rayó con líneas continuas zigzagueantes. Puso una capa de acuarela en naranja para hacer el color de la pinza y de su base. Lo mismo hizo, pero con acuarela gris, para ubicar el pequeño minarete y esfera. Después, con línea oscura y delgada dibujó los contornos de las cosas representadas, para plantear su figura y sus límites. Con líneas zigzagueantes en naranja oscuro y algunas en grises puso sombra a la pinza, siguiendo la dirección de la cara de la figura. Lo mismo hizo con línea negra muy corta para las figuras de la esquina, pero en el caso de la esfera, la sombra fue hecha con líneas entrecruzadas. Con línea negra, también, dibujó las partes donde daría menos luz a la pinza, y puso pequeñas líneas que parten del límite del suelo para plantar la pinza sobre de él. Los colores de la pinza están colocados localmente, gris para el resorte de metal, naranja para las piezas de madera, azul para las zonas del supuesto edificio

85. Germano Celant, «The Sculptor versus the Architect», en Germano Celant, Dieter Koepplin y Mark Rosenthal, *Claes Oldenburg: An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1995, p.369.

Mark Rosenthal, «"Unbridled" Monuments; or, How Claes Oldenburg Set Out to Change the World», en Germano Celant, Dieter Koepplin y Mark Rosenthal, *op. cit.*, p.257.

86. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *op. cit.*, p.233.

87. Germano Celant, «The Sculptor versus the Architect», en Germano Celant, Dieter Koepplin y Mark Rosenthal, *op. cit.*, p.367-368.

cubierto en vidrio. Algunas líneas apenas perceptibles sobre el papel son el apunte previo y rápido para colocar las cosas. Para hacer el Medinah Club, trazó dos o más líneas verticales que van desde suelo hasta las figuras de arriba de dicho edificio. Estas líneas fueron hechas muy sutilmente, sólo para ayudarle a colocar las figuras; no son un arrepentimiento, como parece ser la figura más o menos esférica debajo del detalle de la cima del Medinah Club, que no fue acentuada con línea negra.

Más tarde, en 1972, Oldenburg volvió a substituir una construcción ya dada por una pinza, en su obra titulada *Propuesta para estructura colosal en la forma de una pinza para ropa, comparada con "El beso" de Brâncuși (Proposal for Colossal Structure in the Form of a Clothespin, Compared to Brancusi's "Kiss")*. Es una serigrafía que hizo como póster para la exposición "Object into Monument" de 1973, en el Philadelphia Museum of Art. En esta serigrafía asoció la pinza de ropa con la escultura *El beso (The Kiss, 1908)* de Constantin Brâncuși⁸⁸. Las dos piezas simétricas de la pinza simbolizan a los dos amantes; sus brazos, que en la escultura recorren horizontalmente la obra, se vuelven el resorte de la pinza que une las piezas de madera. La serigrafía está enmarcada por un margen que tiene en su centro a la pinza, que sólo asoma una pequeña parte de sus patas fuera de éste, y muy pequeña y cercana a la esquina baja izquierda está la fotografía de la obra de Brâncuși. Debajo de la fotografía apuntó Oldenburg el nombre de "Brâncuși": «B-cusi», y en la esquina opuesta apuntó "Pinza de ropa igual a *El beso*": «Cpin = Kiss». La equivalencia fue hecha imagen y descrita claramente con texto. El uso del color es en esta serigrafía también local, pero esta ocasión es uniforme y denso. Aplicó un par de manchas grisáceas por arriba de la pinza, quizá para contrarrestar el peso de esa zona con el conjunto de elementos de la parte baja. En este caso no aplicó color al resorte, su color es el mismo que el del papel gris. La pinza se delinea con un contorno en un gris menos bajo que el de la mancha oscura, y éste nunca se desfasa del límite color-figura. También, hay pequeñas líneas en el mismo gris que insinúan tímidamente el volumen del resorte. Con esta serigrafía Oldenburg afirma haber asociado *La pinza para ropa* con Filadelfia, por el hecho de ser el póster para una exposición en dicha ciudad⁸⁹.

Las obras que he revisado todavía están muy lejos de ser un proyecto para la escultura *Pinza para ropa*. Son sólo su antecedente, nos van mostrando cómo es que la idea de la pinza se fue gestando, al principio, como un recurso para substituir y para asociar construcciones ya dadas en la realidad con un objeto trivial.

Hasta 1974 *Pinza para ropa* fue aceptada como uno de los dos proyectos artísticos que formarían parte del desarrollo Centre Square. El gobierno de Filadelfia obligaba a los que construyeran edificios reservar el uno por ciento de su presupuesto para el arte. Entonces, dentro de esa cantidad quedó la obra *Pinza*

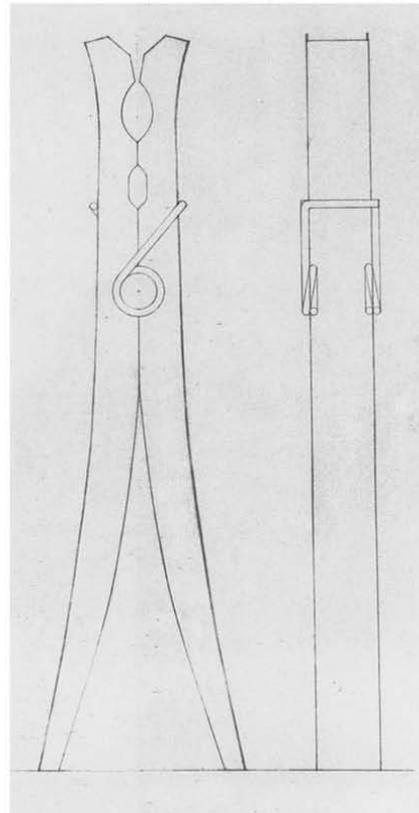
88. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: Large-Scale Projects*, 1ª ed., Nueva York, The Monacelli Press, 1994, p.235.

89. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *ibidem*.

para ropa que fue elegida por Jack Wolgin⁹⁰.

Para establecer la figura y proporción final de la pieza, Oldenburg realizó varios dibujos de las caras de la pinza, sobre los que se basó para hacer después modelos en distintos materiales, como cartón, bronce y acero cor-ten⁹¹. El prototipo de pinza del que partió en un principio fue de unas que usaba en su estudio para colgar pedazos de tela de sus esculturas blandas⁹². El dibujo *Alzados de Pinza para ropa* (*Clothespin Elevations*, 1972-1974) fue de los últimos, en éste quedaron decididas la figura y proporción final de la pieza. Este par de perfiles plantean una figura mucho más delgada y larga en comparación a una pinza común de ropa. Lo único que se ha construido en este dibujo es el contorno del objeto, el cual ha sido ubicado sobre una línea horizontal base. No hay medidas ni anotaciones, lo único que tenemos es una cara de frente y otra de lado, que es, por supuesto, lo mismo que decir de atrás o del otro lado, ya que la pieza es completamente simétrica. La línea es precisa y delgada, de un grosor casi continuo. El uso de regla y de compás se puede deducir por el grado de control, propio en mucho del dibujo técnico. Oldenburg decidió que los lados de la pinza fueran completamente rectos y que, en

Fig.33
Claes Oldenburg
Alzados de Pinza para ropa (*Clothespin Elevations*)
1972-74
Lápiz
144.8 x 83.8 cm.
Anthony d'Offray Gallery, Londres.



90. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *op. cit.*, p.232.

91. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *op. cit.*, p.234.

92. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *ibidem*.

cambio, su frente partiera de una línea curva continua. Los extremos serían rectos pero de ángulos poco marcados, y las únicas curvas marcadas corresponderían a los relieves cóncavos de cualquier pinza para sujetar, al igual que a la espiral del “resorte”. La pieza estaría más abierta en su base, probablemente para sostenerla mejor de pie, pero sobre todo como continuación de la figura de la pinza en dibujos anteriores, ya revisados, donde la figura general es piramidal. En la escultura, ya planteada en este dibujo, el extremo superior estaría un poco abierto; una decisión de Oldenburg, ya que las pinzas comunes no son así cuando no sujetan nada.

Alzados de Pinza para ropa forma parte de la planeación del proyecto *Pinza para ropa*, por lo que es diferente a los otros dibujos presentados que son obra por sí mismos. Sin embargo, éste corresponde a una idea formal y temática que ya venía desarrollando Oldenburg en los anteriores. La figura piramidal es continuada, aunque más esbelta y menos pronunciada. En este último dibujo la cosa representada y ya decidida para su última ejecución no substituye una construcción humana ya existente, sin embargo, la asociación edificio-pinza se mantiene. Esto debido, en buena medida, a su proyecto irónico para la Chicago Tribune Tower, pero también al entorno donde sabía Oldenburg se situaría *Pinza para ropa*. La plaza de Centre Square está en el centro de Filadelfia, un lugar donde la mayoría de los edificios son rascacielos, muchos de éstos extremadamente esbeltos y altos. Entonces, este artista planea una escultura igual de delgada y esbelta, para que corresponda y se integre al entorno urbano. Oldenburg considera, por tanto, la arquitectura de una sociedad específica, aquella que ha construido en base a una cultura norteamericana de lo que es una ciudad y su progreso, en un tiempo donde lo más grande y alto es mejor. Irónicamente, al contemplar este artista ese entorno, lo que hace es ubicar una escultura con la figura de una pinza para ropa de madera, un objeto barato que está en cualquier traspatio o en todo tendedero de ropa. Dichas pinzas se caracterizan por ser simples, incluso se les podría llamar rústicas en comparación al entorno donde Oldenburg la situó. Un objeto que es la antítesis de la arquitectura de Filadelfia donde los edificios son modelo del avance tecnológico y del progreso, y de una economía sana y fuerte.

Pinza para ropa fue construida finalmente en 1976, en Lippincott, Inc.⁹³, una fábrica de fundición en Connecticut dedicada a hacer esculturas de metal. La pieza fue instalada el mismo año en una placita frente a los edificios Centre Square, entre las calles Fifteenth y Market, en Filadelfia. En un principio se había planeado que la pieza no tuviera base, pero esto no fue posible por la repentina colocación de una entrada de metro subterráneo en plena plaza⁹⁴, por lo que la escultura terminó más cercana a los edificios nombrados y sobre una base hexagonal. Otra escultura elegida por Jack Wolgin, dentro del uno por ciento del presupuesto, fue *Milord La Chamarre*⁹⁵ de Dubuffet, la cual se instaló en el lobby del complejo Centre Square⁹⁶.

93. Oldenburg, Claes y van Bruggen, Coosje (dir.), *op. cit.*, p.237.

94. Oldenburg, Claes y van Bruggen, Coosje (dir.), *op. cit.*, p.243.

95. El título de esta escultura es difícil de traducir al español, pero lo más cercano podría ser *Mi señor de la chaqueta ornamentada*.

96. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen (dir.), *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: Large-Scale Projects*, 1ª ed., Nueva York, The Monacelli Press, 1994, p.243.

Los dibujos que he revisado muestran el proceso de la idea “pinza”; el cómo Oldenburg la visualizó en un principio como el sustituto de obras humanas ya existentes, como fue la escultura *El beso* de Brâncuși y la Chicago Tribune Tower de los arquitectos Raymond Hood y John Howells. Oldenburg estaba pensando en la pinza a través de asociaciones entre la imagen general del objeto y la imagen de dichas obras. Cuando el proyecto *Pinza para ropa* se vuelve un hecho al ser aprobada la obra, las condiciones de planeación y la realidad misma obligan a los procedimientos del artista a adecuarse a lo posible. El tamaño de la escultura se reduce muchísimo, quedando de una altura mucho menor al de un rascacielos; el dibujo se vuelve simple y preciso por la necesidad de establecer y visualizar la figura y proporción de la obra futura. Entonces, el dibujo cambia y deja de ser obra por sí mismo, para ser un dibujo de proyecto. Este grupo de dibujos revisados no permiten ver tanto el desarrollo en sí de la planeación de la *Pinza para ropa*, ya que sólo *Alzados de Pinza para ropa* corresponde a ese proceso; en cambio, todos, como conjunto, nos dan una idea de cómo Oldenburg fue construyendo temáticamente y conceptualmente aquel objeto cotidiano. Además, éstos pueden ser la muestra del proceso artístico de Oldenburg durante la década de los sesentas y los setentas. Él producía su serie de dibujos *Monumentos colosales propuestos*, en los que representaba objetos enormes estorbando el desarrollo de actividades diarias de un lugar específico, o substituía objetos por edificios. En estas obras, Oldenburg ostentaba irónicamente los objetos producto de la sociedad urbana consumista. De esos proyectos no posibles, por considerarse seguramente inaceptables a quienes se los proponía, pasa durante el final de la década de los sesentas a sus *Proyectos a gran escala*, donde la construcción de la obra se hace factible y deja de situarse solamente en la idea, para también tener que ver con lo que es una planeación posible en términos técnicos. En ese punto, el dibujo de Oldenburg se adecua a la tarea de un proyecto escultórico, al igual que lo hacen las maquetas. Por ende, los dibujos de *Pinza para ropa* son tanto la evidencia del proceso artístico en una etapa específica del artista, como también lo son para el proceso de la idea de aquel objeto trivial que es la “pinza”, el cual cuaja finalmente en una escultura.

I.2.2. Christo y Jeanne-Claude, *Sobre el río, Proyecto para el río Arkansas, Colorado*. En Progreso

En 1992 los artistas Christo Javacheff y Jeanne-Claude de Guillebon iniciaron un proyecto donde una porción de un río sería cubierto. El proyecto para la obra futura aún sigue en pie, ya que ahora, año 2005, aún no ha sido realizada. El nombre de la obra y proyecto ha cambiado, en 1992 se titulaba *Sobre el río, Proyecto para el Oeste de EUA (Over the River, Project for Western USA)*⁹⁷, mientras que ahora se titula *Sobre el río, Proyecto para el río Arkansas, Colorado*.

97. Christo y Jeanne-Claude, «Over the River, Project for Western USA», en Torsten Lilja, et al., *Christo and Jeanne-Claude projects. Selected from the Lilja Collection*, 2ª ed., Londres, Azimuth Editions, 1996, p.70. Publicado originalmente en prensa, Nueva York, 1992.

En Progreso (*Over the River, Project for the Arkansas River, Colorado*. In Progress)⁹⁸. El cambio de título se debe al avance paulatino del proyecto, pues en una etapa temprana no se había definido aún en cual río se haría la obra. No fue hasta después de varios viajes, exploraciones y exámenes que en 1996 se eligió el río Arkansas, del estado de Colorado en Estados Unidos⁹⁹.

La obra de estos dos artistas es bien conocida, aunque generalmente se le conozca como de Christo y no de Jeanne-Claude. Sin embargo, desde 1994 ellos se dieron a conocer como los dos autores de la obra¹⁰⁰, y también hicieron saber que desde la obra *Dockside Packages*¹⁰¹ (Puerto de Colonia, Alemania, 1961) han trabajado juntos¹⁰². Por eso la obra de 1994 en adelante ha sido firmada como “Christo y Jeanne-Claude”, y la anterior simplemente como “Christo”, aunque ambos hayan sido los autores. Es verdad que aún hay diferencias de autoría, todos los trabajos para exterior han sido hechos por Christo y Jeanne-Claude, al igual que las instalaciones temporales en interiores; pero son autoría únicamente de Christo toda la obra temprana, como los objetos envueltos y los paquetes, así como los dibujos, *collages*, litografías y modelos a escala¹⁰³. He querido apuntar esto ya que el presente proyecto es autoría de ambos, pero los *collages* con dibujos que revisaré son hechos por Christo, cosa que pareciera contradictoria si no la especifico antes.

Christo y Jeanne-Claude acostumbran acompañar su obra con un texto que la describe y que lleva por título el mismo que la obra. En estos textos especifican el lugar donde se realiza, la fecha y duración de la obra, los materiales y sus cantidades o magnitudes, el tamaño de la obra, el trabajo técnico realizado, cómo se solventaron los gastos, y algunas veces enuncian a la gente que colaboró junto a ellos. *Sobre el río* no es la excepción, también tiene un texto que describe el proyecto de obra, que se titula «Sobre el río. Proyecto para el río Arkansas, Colorado. En progreso» («Over The River. Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress»)¹⁰⁴, aunque la obra aún no haya sido hecha. Como comenta Torsten Lilja, cada proyecto es todo un proceso creativo donde la realización es el

98. Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web en línea]. s.l., 2003, actualizado en 2005 [citado el 10 de octubre de 2005]. Disponible en <<http://christojeanneclaude.net/otr.html>>.

99. Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *Ibidem*.

100. Alexander Tolnay, «Introduction», en Simone Philippi (coord.) y Anja Lenze (coord.), *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-1969*, 1ª ed., Colonia, Taschen, 2001, p.6.

101. La palabra “Dockside” no tiene traducción directa al español, pero se refiere al área u orilla adyacente de un muelle; por lo que la obra podría traducirse como *Paquetes en el área del muelle* o *Paquetes en el área de embarque*.

102. Alexander Tolnay, «Introduction», en Simone Philippi (coord.) y Anja Lenze (coord.), *op. cit.*, p.7. James M. Pagliasotti. «Interview with Christo and Jeanne-Claude» (2002). En Christo y Jeanne-Claude. *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web en línea]. s.l., 2003 [citado el 10 de octubre de 2005]. Publicado originalmente en Denver, Colorado, *Eye Level*, enero 4 de 2002. Disponible en pág. web «An Interview with Christo and Jeanne-Claude»: <<http://christojeanneclaude.net/eyeLevel.html>>.

103. James M. Pagliasotti. «Interview with Christo and Jeanne-Claude» (2002). En Christo y Jeanne-Claude. *Ibidem*.

104. Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *op. cit.* Disponible en <<http://christojeanneclaude.net/otr.html>>.

último paso, y ese paso culminante es precedido por un largo periodo de preparación y planeación¹⁰⁵. El proceso de planeación y configuración del proyecto hace que éste vaya cambiando paulatinamente, por ello los dibujos y demás obras que trabajan el proyecto de *Sobre el río* han cambiado también. Gracias al escrito de proyecto, y a esos dibujos y *collages* preparatorios es que ahora conozco el proyecto y puedo revisarlo. La última actualización del texto es del presente año, y ya describe brevemente las últimas actividades realizadas durante el mes de julio y agosto de 2005. Éste es accesible al público general desde el sitio web oficial de los dos artistas: *Christo and Jeanne-Claude*¹⁰⁶, y es muy probable que dentro de pocos meses cambie, obedeciendo a las modificaciones y precisión que el proyecto vaya adquiriendo. Me basaré en este texto de proyecto para describir las características de la futura obra, así como sus cuestiones técnicas.

Como se mencionó antes, la obra *Sobre el río* se realizará en el río Arkansas, en Colorado. La obra medirá y recorrerá 10.7 kilómetros de ese río, sin embargo, el lugar específico no se ha determinado aún. Lo que se va a hacer es cubrir el río con tela, suspendiendo paneles de tela a lo largo de éste y siguiendo su curso. La tela no tocará el agua, sino que se mantendrán de tres a siete metros por encima de su nivel. Los paneles serán sujetados por medio de cables hechos de alambres de acero que estarán anclados en la orilla y a lo ancho del río, ya que su borde es bastante alto. También habrá hileras de cable paralelas al río y por encima del nivel del agua que se sostendrán gracias a los otros cables atravesados¹⁰⁷. Todos éstos tendrán la función de sostener y soportar la tela, como se puede ver en los dibujos que presento. En éstos se representa como esa tela va fluyendo siguiendo el curso del río, como va girando y cambiando de figura a la par de éste. Sin embargo, ese fluir es interrumpido en los dibujos de las figuras 35 y 36, la obra se suspende brevemente para respetar un árbol o rocas. Christo y Jeanne-Claude planean esto no sólo para respetar los diferentes objetos, ya que han decidido interrumpir los paneles de tela cuando puentes, rocas, árboles o arbustos se interpongan a la continuidad de la obra. Sino que también lo hacen para que sea una fuente de abundante luz¹⁰⁸. La luz en esta obra es importante, además de estas breves iluminaciones habrá entrada de luz por los lados de la obra. La tela estará a una buena distancia del margen del río, dejando bastante espacio libre para que entre luz. Dicha tela será translúcida para que al ser vista por debajo, a nivel del agua, sea luminosa y permita ver los contornos de las cosas de afuera, de árboles, montañas y nubes¹⁰⁹. El dibujo de la figura 37 es un buen ejemplo de ello, en éste Christo representó cómo se verá la obra por debajo del río, como la tela se verá

105. Torsten Lilja, «Team Christo's Creative Process», en Torsten Lilja, et al., *Christo and Jeanne-Claude projects. Selected from the Lilja Collection*, 2ª ed., Londres, Azimuth Editions, 1996, p.10.

106. Christo y Jeanne-Claude. *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web en línea]. s.l., 2003 [citado el 18 de junio de 2005]. Disponible en <<http://christojeanneclaude.net/>>.

107. Para dar características y descripción de la obra me he basado en: Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web en línea]. s.l., 2003, actualizado en 2005 [citado el 10 de octubre de 2005]. Disponible en <<http://christojeanneclaude.net/otr.html>>.

108. Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *Ibidem*.

109. Para dar características y descripción de la obra me he basado en: Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *Ibidem*.

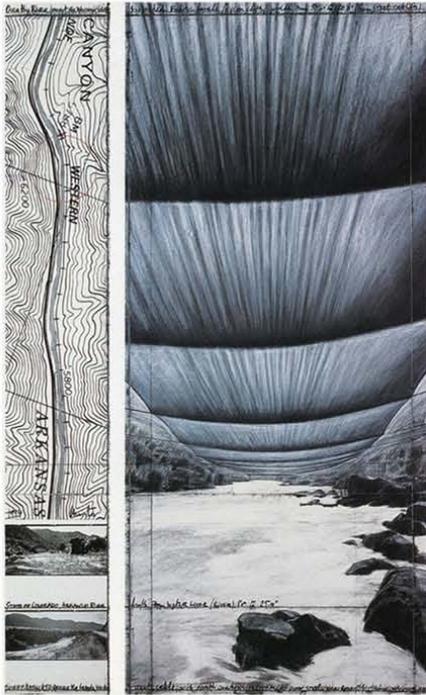


Fig.34
Christo
Sobre el río, Proyecto para Colorado, el río Arkansas (Over the River, Project for Colorado, the Arkansas River)
(vista por debajo)
1994
Lápiz, carbón, pastel, fotografías, crayón y mapa.
Dos partes: 244 x 38 cm y 244 x 106.6 cm.

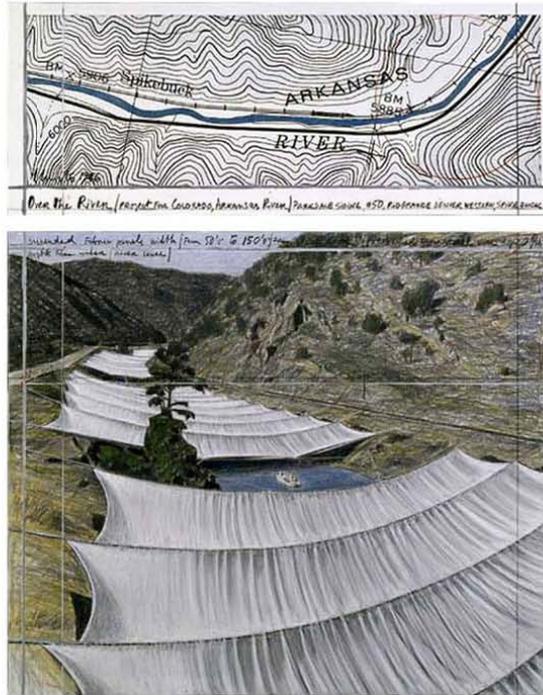


Fig.35
Christo
Sobre el río, Proyecto para el río Arkansas, Colorado (Over The River, Project For Arkansas River, Colorado)
1996
Lápiz, tela, guita, pastel, carbón, crayón de cera y mapa
Dos partes: 30,5 x 77,5 cm y 66,7 x 77,5 cm.

luminosa y como se notarán las nubes en ella. Las nubes, según el dibujo, se verán de un color azul oscuro en comparación del azul más luminoso del cielo, y los contornos de las nubes irradiarán aún más luz.

El color de la tela no se ha especificado todavía, sin embargo, los dibujos preliminares de Christo la representan continuamente en azul cuando es vista la obra desde el nivel del río, y blanca cuando se ve desde arriba. Eso posiblemente signifique que la tela sea blanca, y que sólo al ser vista desde abajo adquirirá coloración, al permitir pasar la luz y color del cielo. El dibujo de la figura 37, hecho en el año de 2002, es notablemente distinto al de la figura 34, del año 1994, en relación a la representación de la luz. En la figura 34 la tela aparece de un color local uniforme, únicamente los pliegues de la tela son los que son representados con sombra y obscuro. Esto seguramente se debe a la evolución del trabajo de

proyecto, donde poco a poco se van afinando los detalles. En este dibujo no se toma en cuenta el juego de luces producido por la tela translúcida, lo que hace pensar que este factor no era considerado aún.

Como he mencionado anteriormente, el proyecto ha cambiado poco a poco, se ha ido afinando. Los *collages* con dibujo que presento están situados en cuatro locaciones posibles distintas, todas en el río Arkansas. En 1994 todavía aparecen dibujos de otros ríos, como el Río Payette del estado de Idaho en Estados Unidos. Las locaciones están especificadas, en todos los dibujos que he visto, tanto en el mapa topográfico como en el texto debajo de éste. Aunque he de decir que para mí son confusas, ya que en el mapa hay cantidades de números sin tener una unidad acompañándolos, y sólo algunas ocasiones el nombre de algún lugar cercano es apuntado. Por ejemplo, en el mapa de la figura 36 aparece cercano Parkdale Siding; en el de la figura 35, Spikebuck. En cambio, en el collage de la figura 34 hay una fotografía que lleva debajo un texto que especifica: «Sheep Basin, #50, Denver Río Grande»; y otra fotografía donde su texto dice: «State of Colorado, Arkansas River». Quizá alguna de las fotografías sea del mismo lugar ilustrado por el dibujo, lo cual significaría que se encuentra en el área de Sheep Basin, junto a la carretera 50, o en el río Arkansas del Estado de Colorado. Lo extraño es que Denver y Río Grande están muy alejados entre sí, y muy alejados también del río Arkansas, por lo que no se qué puntualicen las fotografías ni el texto.

Estas obras preparatorias son *collages* porque sobre el soporte se han añadido materiales ajenos a ese soporte; materiales que no sirven para pigmentar, sino que fueron pegados, y que, en este caso, por sí solos podrían ser autónomos. Lo que se ha pegado es un mapa topográfico y, en el caso de la figura 34, también un par de fotografías. Pero sobre el papel también fue realizado un dibujo. Todos estos elementos en conjunto tienen las funciones de describir e ilustrar. Los mapas son el esquema de una fracción del río vista desde arriba. En éstos se representan mediante líneas curvas el relieve del lugar; con una línea en azul, el río; con una línea gruesa, la carretera 50 que es contigua al río; y con una línea cruzada con pequeñas líneas perpendiculares se representa la vía de tren que también es contigua al río. El mapa tiene texto en él; éste puntualiza y especifica la zona, el nombre del río y de alguna localidad, quizá la altura del relieve respecto al nivel del mar, y con un círculo en línea roja marca el lugar en cuestión, el lugar que corresponde al dibujo que representa a la obra en el río. Entonces, el mapa describe y ubica la zona geográfica posible de la futura obra, pero no ilustra la obra. El dibujo es el que tiene la función de representar e ilustrar cómo será ésta, lo más cercano posible a lo que se proyecta será su apariencia. Hay otro tercer elemento en los *collages*, el texto. Hay texto escrito a mano tanto sobre el dibujo, como debajo del mapa y de las fotografías. Los textos debajo de las fotografías y los mapas apuntan el título de la obra futura y su lugar, además de una lista de las posibles zonas. El texto sobre del dibujo, apenas perceptible a simple vista, apunta el trabajo técnico, el soporte de alambre, la altura a la que será anclado, la tela suspendida, etc. Todo esto es para poder visualizar la pieza, para poder tener una imagen de lo que podrá ser la obra y de lo que son sus componentes.

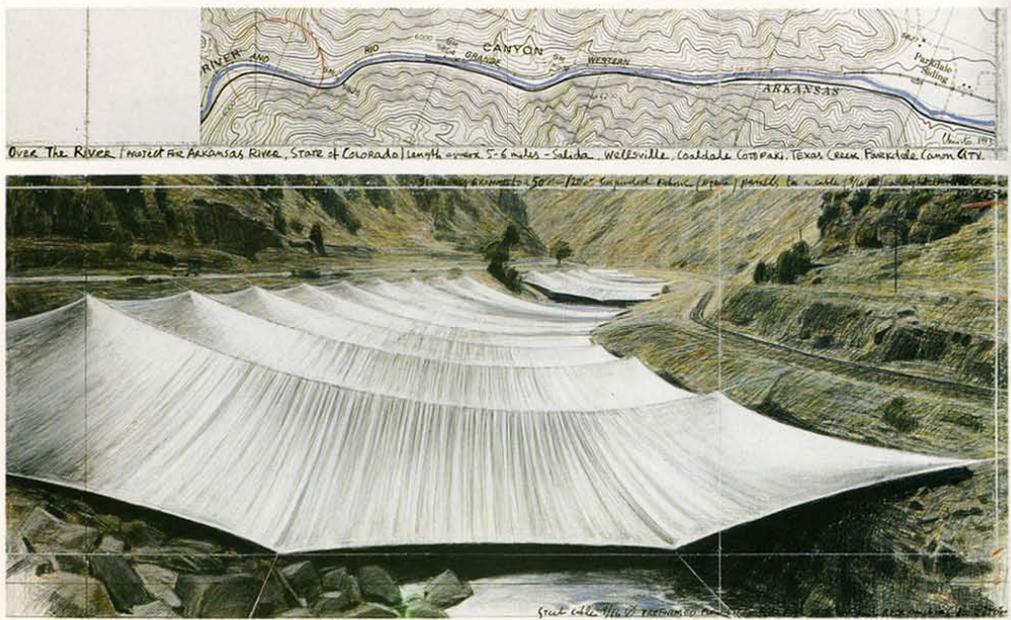


Fig.36

Fig.37

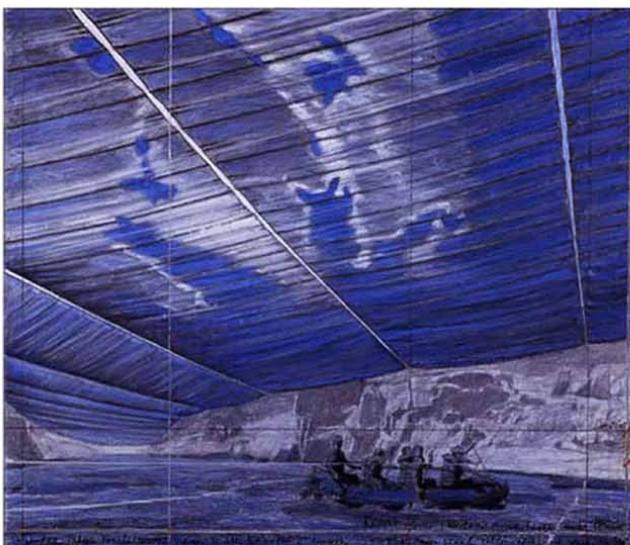


Fig.36
Christo
Sobre el río, Proyecto para el río Arkansas, Colorado (Over the River, Project for Arkansas River, Colorado)
1993
Lápiz, carbón, pastel, crayón y mapa.
Dos partes: 38 x 244 cm y 106.6 x 244 cm.

Fig.37
Christo
Sobre el río, Proyecto para el río Arkansas, Colorado (Over The River, Project For Arkansas River, Colorado)
(vista por debajo)
2002
Lápiz, tela, pastel, crayón de cera, carbón y mapa topográfico.
Dos partes: 30.5 x 77.5 cm y 66.7 x 77.5 cm.

La obra *Sobre el río* aún no tiene una fecha específica de realización. Se planea que dure dos semanas consecutivas, entre mediados de un mes de julio y mediados de agosto, sin embargo, el año no está fijado. Según el último escrito de proyecto, lo más pronto posible en que pueda ser hecha la pieza será el año de 2008, pero no es seguro¹¹⁰. Por ahora el tiempo de planeación y trabajo del proyecto ya lleva 13 años, bastante tiempo en comparación a la duración planeada para la obra ya instalada.

Una característica de esta obra, al igual que todas las hechas en exterior, es la temporalidad. Esa característica ha sido una decisión artística por parte de Christo y Jeanne-Claude¹¹¹. En una entrevista con James Pagliasotti, Jeanne-Claude comenta que una obra que no permanece provoca en el espectador urgencia por verla¹¹². Torsten Lilja apunta que la escasa duración de la obra se debe en parte a que el edificio o tierra donde está hecha es de otros, y sólo es prestada a los artistas por poco tiempo; además de que el material utilizado, generalmente tela, se estropea y altera con el clima¹¹³. Otra razón es respecto a la posición de los artistas frente al arte, quienes, como apunta Lawrence Alloway, no creen que una obra de arte tenga que perdurar necesariamente, es decir que deciden abandonar el valor de permanencia del arte¹¹⁴. Esta temporalidad también está relacionada con la escala del proyecto y su naturaleza, las cuales presionan por que la obra no siga existiendo. Muchas de las obras hechas por los dos artistas han sido el envolver edificios, monumentos y hasta tierras. Una tierra, como fue la obra *Costa Envuelta* (*Wrapped Coast*, Little Bay, Australia, 1968-1969), no puede permanecer cubierta con una tela sintética, no sólo porque pertenece a otros, también por todos los organismos que viven en el lugar. Y con respecto a la ecología y el ambiente, Christo y Jeanne-Claude siempre han sido muy cuidadosos y respetuosos. Para la obra *Sobre el río* ya se han hecho estudios y reportes ambientales para no perjudicar el lugar ni lo que ahí vive¹¹⁵.

Christo y Jeanne-Claude han afectado mediante su obra ambientes, lugares y objetos; cuando hablo de objetos me quiero referir también a edificios, monumentos, puentes y demás como grandes objetos. Aunque bien es cierto que Christo es el

-
110. Para dar características y descripción de la obra me he basado en: Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *Ibidem*.
 111. Torsten Lilja, «Team Christo's Creative Process», en Torsten Lilja, et al., *Christo and Jeanne-Claude projects. Selected from the Lilja Collection*, 2ª ed., Londres, Azimuth Editions, 1996, p.10. James M. Pagliasotti. «Interview with Christo and Jeanne-Claude» (2002). En Christo y Jeanne-Claude. *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web en línea]. s.l., 2003 [citado el 10 de octubre de 2005]. Disponible en página web «An Interview with Christo and Jeanne-Claude»: <<http://christojeanneclaude.net/eyeLevel.html>>.
 112. James M. Pagliasotti. «Interview with Christo and Jeanne-Claude» (2002). En Christo y Jeanne-Claude. *Ibidem*.
 113. Torsten Lilja, «Team Christo's Creative Process», en Torsten Lilja, et al., *op. cit.*, p.10.
 114. Lawrence Alloway, «Temporary Monuments», en Simone Philippi (coord.) y Anja Lenze (coord.), *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-1969*, 1ª ed., Colonia, Taschen, 2001, p.168. Publicado originalmente en Alloway, Lawrence, *Christo*, Edición actualizada, Nueva York, Harry N. Abrams, 2000, (1ª ed., 1969).
 115. Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web en línea]. s.l., 2003, actualizado en 2005 [citado el 10 de octubre de 2005]. Disponible en <<http://christojeanneclaude.net/otr.html>>.

único que ha envuelto objetos en el sentido estricto de la palabra, como latas, cuadros-pintura, ramos de rosas, etc., e incluso sujetos-personas. La mayoría de las veces han afectado aquellas realidades envolviendo, ocultando generalmente con tela y lazo la cosa. Esa cosa, sea lo que fuere, se vuelve un contenido y también más objetual¹¹⁶. El ver envuelto algo nos hace pensar en que ese algo es una cosa, y también nos hace preguntarnos qué es esa cosa, cómo es lo que no podemos ver. Lo que están haciendo estos dos artistas es trabajar un pedazo de la realidad afectándola. No me gustaría a mí hablar de transformación, como suelen hacer varios autores¹¹⁷, ya que ese pedazo de realidad queda intacto, no es vuelto otra cosa. Un edificio no es cambiado en su arquitectura, tampoco a un monumento se le hacen orificios, ni una tierra es zanjada. En cambio, a mi parecer, esa cosa afectada, ya sea envuelta o no (porque no toda la obra de estos artistas es envolver), se vuelve más lo que es. Es decir, su identidad es acentuada, porque de alguna manera es señalada con la obra. La obra nos está diciendo que ahí hay algo importante, socialmente, políticamente y culturalmente; además de decirnos que esa cosa tiene una existencia material. Cuando es envuelto un edificio, por ejemplo, no podemos ver los detalles de la construcción, no podemos percibir su color, textura, etc.; no obstante, su estructura es mantenida y acentuada, la tela y los lazos marcan su figura. En los objetos envueltos (series de obras tituladas como *Paquetes [Packages]*, *Empaques [Empaquetage]*, y *Objetos envueltos [Wrapped Objects]*), Christo veda a éstos de su función, la gente ya no puede relacionarse con el objeto de manera habitual porque éste ya no serviría para lo que se usa en la vida cotidiana¹¹⁸. Sin embargo, en la obra a gran escala la función habitual de la cosa permanece; se puede seguir entrando al museo, se puede seguir caminando por el puente, etc. Esto es importante también en *Sobre el río*; la relación usual que tiene la gente con el río se va a mantener. De hecho, la actividad que se desarrolla en ese tipo de río fue contemplada y buscada anteriormente de ser elegido el río Arkansas. Se buscó un río navegable, específicamente donde se llevara a cabo el deporte de descenso de ríos, mejor conocido como *rafting*¹¹⁹, para que la obra pudiera ser apreciada desde dentro.

Las razones por las que se eligió el río de Arkansas son varias, y fueron consideradas como condición antes de la elección de ese río en particular. Así, este río fue electo porque cumple con toda una serie de características: la orilla del río es bastante alta para que los cables de acero puedan ser suspendidos lo

116. David Bourdon, «Packaging: Revelation through Concealment», en Simone Philippi (coord.) y Anja Lenze (coord.), *op. cit.*, p.29. Publicado originalmente en Bourdon, David, *Christo*, ed. actualizada, Nueva York, Harry N. Abrams, 2000 (1ª ed., 1970).

117. Alexander Tolnay y David Bourdon hablan de un proceso de transformación cuando Christo envuelve objetos.

Alexander Tolnay, «Introduction», en Simone Philippi (coord.) y Anja Lenze (coord.), *op. cit.*, p.9.

David Bourdon, «Packaging: Revelation through Concealment», en Simone Philippi (coord.) y Anja Lenze (coord.), *op. cit.*, p.29 y 70. Publicado originalmente en Bourdon, David, *Christo*, ed. actualizada, Nueva York, Harry N. Abrams, 2000 (1ª ed., 1970).

118. Lawrence Alloway, «Packages», en Simone Philippi (coord.) y Anja Lenze (coord.), *op. cit.*, p.56. Publicado originalmente en Alloway, Lawrence, *Christo*, Edición actualizada, Nueva York, Harry N. Abrams, 2000 (1ª ed., 1969).

119. Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web en línea]. s.l., 2003, actualizado en 2005 [citado el 10 de octubre de 2005]. Disponible en <<http://christojeanneclaude.net/otr.html>>.

suficientemente alto, hay una carretera que sigue el curso de éste, las aguas son apropiadas para el descenso de ríos. Además, hay un sendero que va hacia el caudal y una vía de tren¹²⁰. Las características de la obra futura no sólo van a permitir que sea segura y posible, también facilitarán una interacción entre el espectador y la obra. Como se puede ver en el dibujo de la figura 36 y en todos los mapas (Ver fig.34, 35, 36 y 37), la carretera 50 pasa a lo largo del río, muy cerca de él, al igual que la vía de tren. Ese camino va a permitir que la gente que pase en automóvil o camión pueda ver la obra. Además, podrá haber espectadores debajo de la obra, navegando en el río, cosa que se ilustra en el dibujo de la figura 37. Estos dibujos, entonces, además de representar el lugar y la obra, también muestran cómo es que el espectador se relacionará con ella, por lo que los considero una muestra del nivel de precisión del proyecto.

Una característica ya existente en el proyecto de *Sobre el río* es el trabajo de estos artistas junto a la colaboración de numerosas personas. Sus proyectos, por el simple hecho de su magnitud, no pueden ser posibles con únicamente cuatro manos. Además, su obra abarca múltiples actividades y campos, tanto dentro como fuera de lo artístico. Los artistas necesitan de otras personas para que la obra sea posible; de gente que los asesore, que estudie y examine el lugar, que estudie y pruebe si los materiales y la estructura son adecuados, etc. La preparación de la obra abarca cuestiones legales, de ingeniería, ambientales, de fotografía, de geografía y, por supuesto, artísticas, pero esa es labor de Christo y Jeanne-Claude. Estos trabajos de estudio, exploración y prueba son los que han hecho posible que el proyecto para *Sobre el río* se afine. Y éstos también han permitido, en consecuencia, que los dibujos que vemos ahora sean más específicos y apegados a lo que será la obra futura.

El sentido de *Sobre el río* aún es impreciso. La obra acentuará el río, nos dirá que está ahí, acentuará varias de las características del ambiente, como la luz, la figura larga e irregular del caudal, los árboles, rocas y puentes que lo atraviesan, el agua, etc. Y también nos dirá que es imposible envolverlo, porque el agua corre rápidamente, que no es posible abarcar algo tan grande y largo, que esta parte del mundo se resiste a la voluntad del hombre. Y sin embargo, a pesar de que muy posiblemente sintamos ese río más río, no podemos conocer el sentido final de la obra. Como comenta Lawrence Alloway, el sentido de la obra está relacionado con la situación que ésta genera, y no puede saberse del todo hasta que la obra sea hecha y apreciada finalmente¹²¹. Christo y Jeanne-Claude especulan lo que la obra podrá generar, en el público, en el lugar, pero sigue habiendo incertidumbre en ello¹²². En este trabajo de especulación se encuentran los dibujos que Christo ha hecho y seguirá haciendo para el proyecto *Sobre el río* hasta que la obra sea realizada finalmente. Pero también estos dibujos trabajan la idea del proyecto. Como dice Christo a continuación, sus dibujos son la base: «Mis dibujos forman la base para un proyecto. Pongo nuestras ideas en el papel y después de esto, todo lo

120. Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *Ibidem*.

121. Lawrence Alloway, «Temporary Monuments», en Simone Philippi (coord.) y Anja Lenze (coord.), *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-1969*, 1ª ed., Colonia, Taschen, 2001, p.168.

122. Lawrence Alloway, «Temporary Monuments», en *Ibidem*.

hacemos juntos.», «My drawings form the basis for a project. I put our ideas on paper and after this, we do everything together.»¹²³.

Christo y Jeanne-Claude hablan, se ponen de acuerdo sobre lo que planean sea la pieza, toman decisiones sobre cómo se configurará la obra, la figura que adquirirá, y esto lo hacen como un equipo; pero quien hace los dibujos, *collages*, litografías y modelos a escala es Christo. Referente al dibujo, Christo no sólo tiene que transformar su idea a la forma del dibujo, también tiene que entender lo que Jeanne-Claude piensa y pasar dos ideas, dos puntos de vista, al papel. Tiene que hacer que varias ideas se vean, ideas seguramente hechas en acuerdo pero que, al fin y al cabo, vienen de dos mentes distintas. Entonces, el dibujo debe mostrar la idea plástica, los conceptos artísticos, pero en la imagen éstos tienen que aparecer como si estuvieran en la realidad. Es decir que Christo tiene que representar la idea hecha obra en una realidad dada, mediante lo que le es propio al dibujo. La representación se hace de tal manera que la realidad y la obra sean reconocibles, pero no se representa todo lo que es esa realidad. Christo elige y resalta aquellas cosas de la realidad que le interesa tratar en su obra, para mostrar claramente la idea, descartando lo demás.

Para saber cómo es esa realidad dada, aquella que se quiere afectar, los artistas van al lugar, caminan por el río Arkansas, lo recorren, lo viven. También adquieren conocimientos sobre el lugar a partir de datos e información que otros le proporcionan, gracias a aquella gente que colabora con ellos. Incluso hay un proceso de toma de fotografía hecha por otros profesionales¹²⁴. Yo me imagino, entonces, a Christo con todo ese material en la mente, junto a dibujos ya hechos, quizá también junto a apuntes hechos en el lugar, junto a las fotografías, con una cantidad de material que le ayuda a recordar cómo es que esa realidad se ve. Pero esa realidad hay que pasarla a forma, a dibujo. En el dibujo de la figura 34 se representa la obra futura vista desde abajo, a nivel del río. Sólo se utilizó un color, el azul. Todo está hecho a partir de una representación de lo que es la luz en ese lugar y de lo que será en la obra, mediante distintos valores de gris que van desde el blanco hasta el negro. Así, oscurece más las zonas que deben verse oscuras en la realidad, más luminosas las que reciben más luz. Todo mediante pequeñísimas líneas que al juntarse se hacen uniformes, como una mancha. El único color existente es el azul y es usado localmente en lo que será la tela de la obra, además, éste se integra al trabajo de luz.

El dibujo de la figura 37 también trabaja la luz de la misma manera. Pero el material es aplicado no sólo mediante línea, también por medio de mancha. Aquí también hay un único color local, de nuevo un azul, pero ahora se encuentra tanto en la tela, como en el bote y el agua. Eso significaría que los colores que deja pasar la tela darían coloración al río, que se formaría un ambiente en lo que hay

123. Christo, en Alexander Tolnay, «Introduction», en Simone Philippi (coord.) y Anja Lenze (coord.), *op. cit.*, p.7

124. Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web en línea]. s.l., 2003, actualizado en 2005 [citado el 10 de octubre de 2005]. Disponible en <<http://christojeanneclaude.net/otr.html>>.

debajo de ella. El dibujo es una representación detallada donde se plantean los detalles de las masas de agua, los relieves de la tela, los brillos, etc.; y sin embargo, la tripulación y la pared rocosa no son tan detalladas. La tripulación está hecha con un contraste marcado de luz, con gris y negro, las rocas con gris oscuro y con un gris claro que tiene valores de luz. En esas personas no podemos percibir sus facciones, ni el pliegue de sus ropas, ningún detalle; en las rocas casi tampoco, especialmente en la parte oscura que es prácticamente uniforme. Y sin embargo, el todo del dibujo da la apariencia de una realidad.

Los dibujos de las figuras 35 y 36 son distintos en el trabajo de luz y color. Aquí también está planteada la luz tomando en cuenta cómo incide ésta en los diferentes objetos; el color también es local, azul el río, azul el cielo, blanca la tela, verdes, amarillos y naranjas terrosos la vegetación. Sin embargo, las sombras no son construidas sólo en negro, éstas tienen color. Esto se aprecia especialmente en las rocas del dibujo de la figura 36. Éstas están construidas con matices, con la aplicación de un naranja terroso únicamente en zonas. La sombra no sólo se hace con un gris, hay un gris oscuro, negro y otro gris de un valor más alto; cada uno de éstos adquiere un matiz frío al relacionarse con el naranja. La vegetación se plantea con líneas de diferentes colores que van siguiendo el relieve del lugar representado, con ayuda de grises para plantear menos saturación de color y diferentes cantidades de luz. En todos los dibujos se va dibujando cuidadosamente el relieve de la obra, el relieve de la tela con luz, incluso la incidencia de luz en los cables de acero. Los planteamientos de luz y color, hechos por Christo en los dibujos, son en gran medida especulaciones. Él no tiene la obra en la realidad, no la está copiando. Lo que hace es llevar al dibujo la idea mental de lo que será la pieza en el lugar, imaginando cómo las características de la obra afectarán esa realidad. Así, esa incidencia de luz y esos ambientes de color son sobre todo especulaciones.

Todos los dibujos que presento están representando la obra desde un punto de vista específico, tomando en cuenta la perspectiva del que ve. Por ello uno los puede sentir casi como si fueran fotografías. Son vistas en perspectiva desde debajo de la obra y desde arriba de ésta. Las cosas van juntándose y disminuyendo en tamaño conforme se van alejando de lo que sería el punto donde se encuentra el que ve. En todos los *collages* podemos ver líneas que los atraviesan. Algunas abarcan casi toda la hoja de papel; líneas verticales que van desde el mapa hasta el dibujo, interrumpiéndose donde sólo hay hoja en blanco. Líneas horizontales que recorren a diferentes alturas el dibujo; algunas de éstas sirven como apoyo para ubicar el texto sobre el dibujo, pero muchas no. Las verticales no marcan ni puntualizan un mismo lugar del mapa en el dibujo, porque su escala es completamente diferente. Algunas líneas horizontales me hacen pensar en la composición, quizá sirvan como una especie de retícula para ubicar las cosas en el lugar más apropiado, quizá las verticales también ayuden en ello, y juntas ubiquen puntos precisos. Pero si fueran líneas de composición no habría porque recorrerlas hasta el mapa, por lo que no logro entender la función de esas líneas.

Estos dibujos están contruidos lo más cercano posible a lo que será la obra en esa realidad dada, en esa realidad elegida. No sólo sirven a Christo y Jeanne-Claude para poder visualizar la obra, también sirven para poder comunicarse con

otros y que se enteren de la obra, de su apariencia futura. Recordemos que estos artistas no trabajan solos, estos *collages* que tienen un dibujo y un mapa deben ayudar a los colaboradores a entender la apariencia de la obra que se proyecta, a ver el funcionamiento técnico, a localizar la obra en un lugar específico. Pero ese proceso de comunicación entre estos dos artistas y sus colaboradores es recíproco. Frente a los estudios de diferentes índoles que se van haciendo, conforme esta gente ayuda a los artistas a entender el lugar, la parte técnica de la obra, etc., los artistas van modificando el proyecto. Y, por tanto, el dibujo también cambia. Vimos como se modificó la luz que incide en la tela del dibujo de la figura 34 al de la figura 37, dejó de representarse la tela opaca, para aparecer translúcida. Probablemente este cambio se deba a algún factor aportado por los colaboradores, aunque bien, puede ser únicamente un nuevo elemento formal y de composición de la pieza. Estos *collages*, dibujos y demás sirven para comunicarse con otros, dentro de esos otros hay gente que está fuera del equipo. La obra preliminar sirve a los artistas para convencer a la gente local, a gente que ha de dar permiso y con la que tienen que tratar para que permitan que la obra sea efectuada. Esta gente podrá visualizar la obra mediante estos dibujos, porque en ellos pueden reconocer una realidad y la obra representadas. Así, estos dibujos deben persuadirlos a través de su sentido del gusto¹²⁵, además de convencerlos de la seguridad del proyecto.

La última función de esos dibujos y *collages* preparatorios, así como de las litografías y modelos a escala que construye Christo, es poder financiar el proyecto. Es bien sabido que estos artistas se niegan a recibir dinero y apoyo por parte de patrocinadores¹²⁶, siempre solventan los gastos a partir de la venta de obras que ellos tienen. Desde las obras ya mencionadas del proyecto en cuestión, obras de la misma índole de otros proyectos, hasta obra temprana de Christo coleccionable, como sus objetos envueltos. Así, venden a galeristas, coleccionistas, museos y galerías para adquirir fondos, en un deseo de libertad y autosuficiencia¹²⁷. El proyecto *Sobre el río* va a ser financiado a través de la C.V.J. Corporation, una corporación de Christo y Jeanne-Claude que venderá lo que ya se mencionó, obra preparatoria de este proyecto y de otros, así como obra temprana de Christo¹²⁸.

Lo que ahora nos permite conocer el proyecto de obra *Sobre el río, Proyecto para el río Arkansas, Colorado*. En Progreso son el escrito de proyecto y la obra preparatoria del proyecto, dentro de las cuales se encuentran los dibujos. Los dibujos, como vimos, ayudan a visualizar la obra, a ver cómo es que se vería en una

125. James M. Pagliasotti. «Interview with Christo and Jeanne-Claude» (2002). En Christo y Jeanne-Claude. *op. cit.* Disponible en página web «An Interview with Christo and Jeanne-Claude»: <<http://christojeanneclaude.net/eyeLevel.html>>.

126. James M. Pagliasotti. «Interview with Christo and Jeanne-Claude» (2002). En Christo y Jeanne-Claude. *Ibidem*.
Torsten Lilja, «Team Christo's Creative Process», en Torsten Lilja, et al., *Christo and Jeanne-Claude projects. Selected from the Lilja Collection*, 2ª ed., Londres, Azimuth Editions, 1996, p.10.

127. James M. Pagliasotti. «Interview with Christo and Jeanne-Claude» (2002). En Christo y Jeanne-Claude. *Ibidem*.
Alexander Tolnay, «Introduction», en Simone Philippi (coord.) y Anja Lenze (coord.), *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-1969*, 1ª ed., Colonia, Taschen, 2001, p.8

128. Christo y Jeanne-Claude. «Over The River, Project For The Arkansas River, Colorado. In Progress». En Christo y Jeanne-Claude. *op. cit.*. Disponible en <<http://christojeanneclaude.net/otr.html>>.

realidad dada elegida por los artistas. Permiten crear una imagen mental y entender la obra, a mí como público, a la gente que tienen que convencer los artistas, al equipo que colabora con ellos, así como a Christo y a Jeanne-Claude. Entonces, los dibujos permiten visualizar, conocer, entender y comunicar la obra. Su construcción formal, compositiva y de representación se debe a esa necesidad de comunicación que impone el proyecto, y se caracteriza por plantear claramente lo que configurará a la obra. Son una especulación sobre la apariencia e idea de la pieza interactuando con la realidad, que toma en cuenta los componentes formales, técnicos y de configuración que se proyecta conformarán la obra. También, los dibujos son una mercancía, algo que ha de ser vendido para solventar los gastos del proyecto; tienen la cualidad de ser redondos y de ser una parte de la documentación, por lo que resultan atractivos y coleccionables. Pero sobre todo estas obras permiten a los dos artistas trabajar, ver cómo se va desarrollando la pieza, ver sus implicaciones; cristalizar la idea, trabajarla, teniendo una referencia. Christo estabiliza en un mismo dibujo un acuerdo común entre él y Jeanne-Claude. Así, estos dibujos documentan todo un proceso artístico, el desarrollo paulatino de una obra que va tomando consistencia; son la materialización más precisa de *Sobre el río* que hay en el presente. Dibujos que Christo seguirá produciendo hasta que el proyecto sea al fin terminado, hasta que la obra sea completamente unitaria y exista materialmente en esa realidad concreta que es una porción del río Arkansas.

I.2.3. Ilya Kabakov, *Mirando hacia arriba. Leyendo las palabras...*

Cada década, desde 1977, en la ciudad alemana de Münster se celebra una exposición internacional de arte escultórico en espacios públicos llamada “Skulptur. Projekte in Münster”. La exposición pasada, “Skulptur. Projekte in Münster 1997”, fue organizada por el Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster; y en ella participó el artista ruso Ilya Josifovich Kabakov, conocido simplemente como Ilya Kabakov, con su obra *Mirando hacia arriba. Leyendo las palabras... (Blickst du hinauf und liest die Worte... / Looking up. Reading the Words..., 1997)*.

La obra es una instalación que consiste en un objeto prácticamente idéntico a lo que son las antenas de radio. Está situada, por decisión de Kabakov, en un campo que se encuentra en una orilla del lago Aasee de la ciudad de Münster. Eligió el lugar por ser una ribera poco accidentada, pero sobre todo porque quiso compartir ese lugar con la ya instalada obra de Donald Judd, sin título, de 1977¹²⁹. La obra de

129. Iwona Blazwick, «Going to Heaven», Boris Groys, David A. Ross e Iwona Blazwick, *Ilya Kabakov*, 1ª ed., Londres, Phaidon Press Limited, 1998, p.83.

Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ilya & Emilia Kabakov* [sitio web en línea]. s.l., 2001 [citado el 27 de septiembre de 2005]. Nota: Texto de introducción a *The Antenna*. Publicado originalmente en «Artist's Statement», *Skulptur Projekte in Münster 1997*, Westfälisches Landesmuseum, Alemania, 1997. Disponible en <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/flash_index.html>.

Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997* [sitio web en línea]. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und

Judd consiste en dos anillos de concreto de quince metros de diámetro, pero para Kabakov es mucho más. Él siente que tiene una dinámica ascendente que hace que exista una conexión entre el cielo y la tierra, y que provoca en el espectador mirar involuntariamente hacia el cielo¹³⁰. Por ello Kabakov ubicó su pieza en la misma ribera, además, con ella quiso repetir el tema de Judd¹³¹, la relación entre cielo y tierra.

Mirando hacia arriba. Leyendo las palabras... es una estructura metálica de apariencia idéntica a lo que es una antena de radio, como mencioné antes, tiene sus mismos componentes, por supuesto, con características y dimensiones que el artista planeó en relación al tema y sentido de la obra. Consiste en una torre de metal, una viga erigida en la punta, un bloque de cemento que sirve de cimiento, tres anclas, varios alambres que ayudan a soportar la estructura y en una pantalla de varias antenas. Entre esas antenas, Kabakov construyó con alambre muy fino un texto en alemán que él mismo escribió, y que dice:

«Mein Lieber! Du liegst im Gras, den Kopf im Nacken, um dich herum keine Menschenseele, du hörst nur den Wind und schaust hinauf in den offenen Himmel – in das Blau dort oben, wo die Wolken ziehen – das ist vielleicht das Schönste, was du im Leben getan und gesehen hast.»¹³²

«My Dear One! When you are lying in the grass, with your head thrown back, there is no one around you, and only the sound of the wind can be heard and you look up into the open sky – there, up above, is the blue sky and the clouds floating by – perhaps this is the very best thing that you have ever done or seen in your life.»¹³³

« ¡Querido mío! Cuando estás acostado en el pasto, con tu cabeza hacia atrás, ahí no hay nadie a tu alrededor, y sólo el sonido del viento puede ser oído y miras arriba dentro del cielo abierto – ahí, allá arriba, está el cielo azul y las nubes flotando – tal vez esto es lo mejor que has hecho en tu vida o visto en tu vida.»

Kulturgeschichte, 1997 [citado el 1 de octubre de 2005]. Texto publicado originalmente en «Artist's Statement», en *Skulptur Projekte in Münster 1997*, Wesfälisches Landesmuseum, Alemania, 1997.

Disponible en la página web Ilya Kabakov / Proposal:
<http://www.artcontent.de/skulptur/97/kabako/k_01e.htm>.

130. Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ibidem*.
131. Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ibidem*.
131. Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ibidem*.
- Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ibidem*.
132. Ilya Kabakov (citado en: Ilya Kabakov/"Blickst du hinauf und liest die Worte...". En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. op. cit.*. Disponible en:
<<http://www.artcontent.de/skulptur/97/kabako/index.htm>>.).
133. Ilya Kabakov (citado por Iwona Blazwick, «Going to Heaven», en Boris Groys, David A. Ross e Iwona Blazwick, *Ilya Kabakov*, 1ª ed., Londres, Phaidon Press Limited, 1998, p.87).
Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ibidem*.
- Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. op. cit.* Disponible en la página web Ilya Kabakov / Proposal:
<http://www.artcontent.de/skulptur/97/kabako/k_01e.htm>.

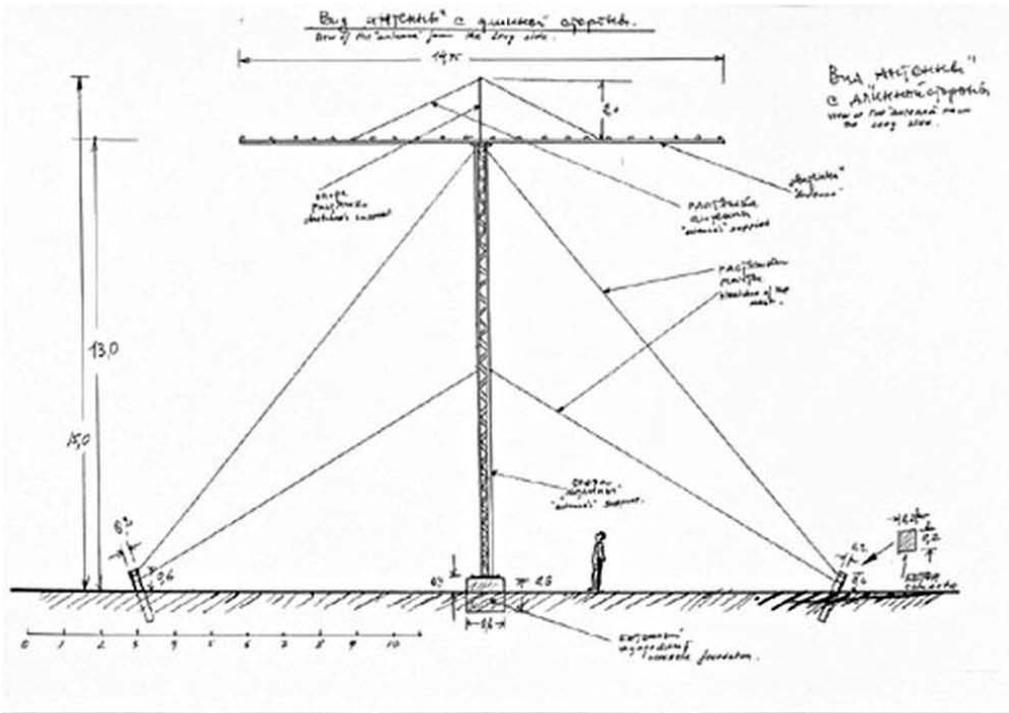
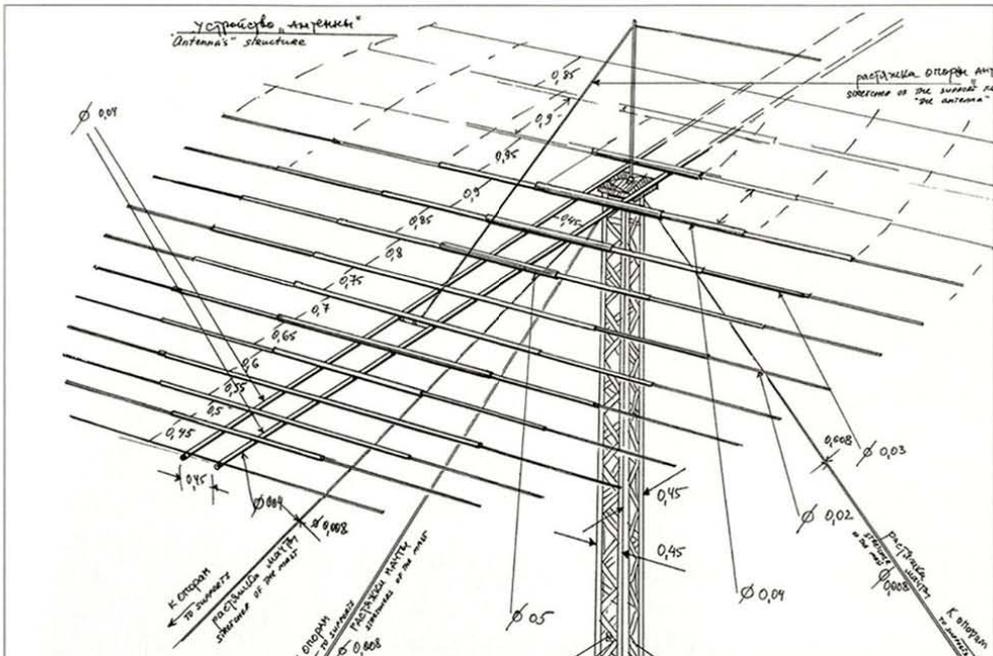


Fig.41
Ilya Kabakov, Vista frontal de la 'antena', 1996, tinta china, 27.3 x 41 cm.

Fig.42
Ilya Kabakov, Estructura de la 'antena', 1996, tinta china, 27.3 x 41 cm.



Este texto además de añadir una dimensión narrativa en la obra, como menciona Iwona Blazwick en su texto «Going to Heaven»¹³⁴, establece una relación directa con el espectador. La obra está en un lugar con las características que menciona el escrito entre las antenas, el suelo está cubierto de pasto y los árboles esparcidos del derredor se encuentran lo suficientemente alejados para que la obra pueda tener como fondo el cielo. El texto está dirigido al espectador como individuo, no como colectividad, le habla de tú, en presente y le sugiere que hacer y que sentir. Le propone recostarse y sentir el entorno, le dice que hay a su derredor y cómo se siente, coloca al espectador en un estado de soledad y de contemplación donde se ignora a los demás. Con ello Kabakov quiso establecer una relación entre el espectador y la obra, obra que a su vez integra al entorno como suyo.

Ilya Kabakov hizo una serie de dibujos antes de realizar la obra. Éstos proyectan y representan la pieza como sería materialmente después. No son un tanteo, con ellos no afinó la pieza, no la modificó formal ni conceptualmente; sino que estableció cómo es que se ha de construir, dónde se habrá de colocar, e incluso cómo es que el espectador ha de relacionarse con ella. El dibujo a color que presento (fig.39) es un ejemplo de ello, en éste representa cómo es que el espectador ha de ver la obra, recostado de espaldas en el suelo, mirando hacia arriba al texto y al cielo. Un espectador que está solo en el paisaje, rodeado por el cielo, el pasto y el follaje de unos cuantos árboles. El artista no representa todo lo que es el paisaje, sino que da una idea del ambiente que se hará en ese lugar con la obra. En la realidad ese paisaje no tiene pasto ni hierbas tan largas, el color no se corresponde directamente con lo que son los colores de ahí. Habría que ver este dibujo como la construcción de la idea de lo que será la obra en futuro. El cielo, tema de la obra, es acentuado a través del color, la extensión y el trabajo repetido que se le dio. Está planteado en azul y violeta, pudiendo parecer la escena a una tarde. El color es saturado, Kabakov fue construyendo masas que representan cielo y nubes por medio de pintura diluida. Fue saturando el color con capas de esa pintura, unas encima de otras, y finalmente con conjuntos lineales zigzagueantes y semi-curvos de color. Dichas líneas tienen la tarea de matizar el color debajo de ellas, y de dar dirección y volumen a la masa. En este dibujo el artista representa la manera ideal en que ha de ser vista la pieza, de día, condición que permite ver la obra en su totalidad, leer su texto y percibir aquel cielo azul que es uno de los temas de la obra.

Kabakov cree que uno, de manera involuntaria e inconsciente, tiene un modo de ver el cielo. Piensa que cuando uno mira al cielo tiene un presentimiento, que algo sucede allá arriba y que puede suceder «alguna especie de ‘comunicación’», «some sort of ‘communication’»¹³⁵. Frente a esta idea que tiene él de lo que siente y

134. Iwona Blazwick, «Going to Heaven», Boris Groys, David A. Ross e Iwona Blazwick, *Ilya Kabakov*, 1ª ed., Londres, Phaidon Press Limited, 1998, p.88.

135. Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ilya & Emilia Kabakov* [sitio web en línea]. s.l., 2001, [citado el 27 de septiembre de 2005]. Disponible en <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/flash_index.html>. Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997* [sitio web en línea]. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1997 [citado el 1 de octubre de 2005]. Disponible en la página web Ilya Kabakov / Proposal: <http://www.artcontent.de/skulptur/97/kabako/k_01e.htm>.

piensa la gente al ver el cielo, intenta construir una obra que cause extrañeza en el espectador ante lo inesperado¹³⁶. El espectador que mira al cielo, cuando presencia la obra, se encuentra con un texto que está dirigido puntualmente a él, un texto que parece provenir del cielo, o en las palabras de Kabakov: «De alguna manera extraña, una pantalla enorme de una antena ha recibido esta ‘información’ y me la está pasando a mí, para mí [...]», «In some strange way, an enormous screen of an antenna has received this ‘information’ and is passing it to me, for me [...]»¹³⁷. Él para integrar el texto y la obra al cielo, construye dicho texto como si estuviera hecho de un filamento. Lo hace con un alambre de tres milímetros de diámetro que se sostiene solamente de sus extremos superiores e inferiores a las veintidós antenas que forman la pantalla, por lo que el cielo queda como fondo del texto (Ver fig.40).

Para volver ambigua la imagen que mira el espectador, dotó a la antena de una serie de características que hacen que el texto sea difícil de leer, para que el espectador tenga que hacer un esfuerzo¹³⁸, y para que las palabras se integren y disuelvan en el cielo. Los dibujos a tinta que presento (fig.40, 41 y 42) constituyen el proyecto terminado de lo que será la obra, especifican las medidas y el orden final de cada uno de los componentes de la pieza. El dibujo de la figura 41 es la vista frontal de la pieza a escala, en éste se muestra la relación de tamaño entre el espectador y la obra. La pieza, como especifica el dibujo, mide en total quince metros, pero el conjunto de antenas está a una distancia de trece metros desde el suelo; es decir que el espectador, idealmente acostado para contemplar la pieza, está casi a trece metros del texto. Imaginemos aquellas letras de tres milímetros de diámetro a esa distancia, más la condición ambiental del color y luz que hay en el cielo. El texto es difícil de percibir para el espectador, la luz y el color del cielo de día hacen posible el leerlo, pero a la vez lo vuelven difícil. Como comenta Kabakov, es como si se viera una tela de araña en el bosque, se puede ver y no¹³⁹. Esto hace que el texto se desvanezca en el cielo y se incorpore a él, lo que está haciendo Kabakov es integrar el entorno en la obra.

El texto fue a veces soldado y otras veces atornillado entre las antenas. Las antenas están acomodadas entre sí paralelamente, como se puede ver en el dibujo de la figura 42, y son soporte y retícula de las letras (Ver también fig.40). Los dibujos de las figuras 40 y 42 muestran cómo es que la antena y el texto van a ser construidos, su proporción y medida final, las cuales no fueron modificadas posteriormente, ni siquiera al estar construyéndose la pieza. Los dibujos son un esquema de las dimensiones, orden y relaciones entre cada una de las partes.

136. Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ibidem*. Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ibidem*.

137. Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ibidem*. Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ibidem*.

138. Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ibidem*. Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ibidem*.

139. Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ibidem*. Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ibidem*.

Kabakov planeó que la pantalla, aquel conjunto de antenas, tuviera la figura de una elipse. Pero no hizo un contorno, sino que el conjunto de líneas rectas paralelas que son las antenas se ven como elipse en nuestra mente, que tiende a verlas en conjunto como un plano. La distancia entre cada antena va decreciendo a medida que se aleja del centro de la estructura, por lo que el texto se va volviendo más pequeño. Kabakov dividió la elipse en dos partes desde la zona de la torre; cada una de estas partes tiene el texto completo, por lo que aparece un par de veces en la obra, empezando de la parte central y siguiendo hasta las orillas. Así, el texto completo se inscribió dentro de la elipse, ordenándose a partir de una figura elíptica (Ver fig.40).

Los dibujos a tinta que presento, como mencioné, especifican las medidas finales de la pieza y de cada parte, los diámetros de las antenas tubulares ($\varnothing 5\text{mm}$, $\varnothing 4\text{mm}$, $\varnothing 3\text{mm}$, $\varnothing 2\text{mm}$), el ancho de cada lado de la torre (45cm), el largo de la antena (14.95m), el alto de la torre (13m), la distancia de las anclas desde el bloque de cemento (10m), etc. También muestran cómo es que se ha de ensamblar y construir la pieza, el lugar preciso de los tubos que soportan las antenas, donde van los alambres tensores que ayudan a soportar la viga y la torre, etc. Describen el orden preciso del texto y la escala de la pieza en relación al espectador. Formalmente estos dibujos están contruidos a partir de líneas, la mayoría rectas y todas en color negro. Éstas sirven para dibujar el contorno y la linealidad de las cosas, para describir y puntualizar sus medidas; y las líneas terminadas en flecha señalan con ayuda de un texto que es cada cosa y su función. Además, dichos dibujos proyectan la obra desde puntos de vista específicos, su vista frontal (fig.41), superior (fig.40) y otra en perspectiva (fig.42). Éstas sirven para ilustrar y representar de manera clara y precisa lo que será la obra, para que el artista pueda visualizarla a futuro, así como para poder comunicar su idea y proyecto a otras personas.

Kabakov decidió que su obra fuera una antena porque es un aparato propio de la tecnología, porque la cree capaz de ser un símbolo de la «civilización técnica, de su interminable ‘progreso’», «technical civilization, of its interminable ‘progress’»¹⁴⁰. También porque la antena de radio es un utensilio para la comunicación, recibe y transmite información¹⁴¹, una cantidad de información enorme e impalpable. Contrario a eso, su antena no recibe ni transmite nada, simplemente, como él mismo señala, es «un soporte, un marco para las simples palabras humanas», «a prop, a frame for simple human words»¹⁴². Su antena, ese gran objeto, está contruida para contener un texto; con ello Kabakov contradice la función habitual de la antena de radio y la vuelve un objeto artístico. Un objeto que por su construcción integra su entorno a él, volviendo al cielo parte de la obra.

140. Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ibidem*.
Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ibidem*.

141. Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ibidem*.
Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ibidem*.

142. Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ibidem*.
Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ibidem*.

Mirando hacia arriba. Leyendo las palabras... está construida para hablar de un tema y para establecer una relación directa con el espectador. Al cual pretende hacer consciente de lo que hay en su entorno, de sus sensaciones, hacerlo olvidar de lo demás y los demás para sentir lo que es la naturaleza¹⁴³, para que se olvide por un momento de toda la información y barullo que hay en su cotidianidad, y que pueda contemplar simplemente el cielo. Todo este discurso fue construido materialmente con la obra, con esa gran estructura de acero; pero esa antena también fue construida con ayuda de los dibujos que la proyectaron y que la hicieron visible antes de su existencia. Éstos hicieron que se pudiera ver de manera clara la idea del artista, así como la imagen de la obra. Fueron hechos con precisión, intentando no dejar hueco alguno a lo inesperado, en ellos se representó incluso cómo es que el espectador experimentaría la obra. La precisión y claridad de los dibujos permite, así, al artista comunicarse con los demás, para que estén enterados y puedan darse una idea de lo que será la pieza.

I.3. Cierre de capítulo

El dibujo ha mantenido durante el siglo veinte, entre otros, un uso práctico. El artista lo ha hecho para diseñar artísticamente objetos de consumo, desde muebles, etiquetas para productos, hasta carteles. También ha planeado, imaginado y diseñado arquitectura, así como interiores dentro de construcciones. Su práctica en distintas áreas y actividades lo ha hecho recurrir a éste; artistas investigadores han hecho dibujo para mostrar una postura, un argumento teórico o algún funcionamiento en la obra de arte. El artista docente ha hecho dibujos en clase y también los ha llevado al aula para enseñar contenidos de varias índoles, como pueden ser las relaciones formales y principios de composición. El profesor ha pedido al alumno que dibuje para que comprenda y aprenda a hacer lo enseñado, para que el conocimiento no se quede sólo en la mente del estudiante, sino que pueda llevarlo a cabo de manera práctica y finalmente pueda hacerlo en su obra. Pero sobre todo, lo que se ha mantenido en los distintos casos y movimientos considerados en este capítulo es el uso del dibujo como herramienta proyectiva, donde el artista hace dibujos para llevar la idea al papel, para poder estabilizar lo que tiene en la mente y poderlo comparar; o simplemente porque el artista necesita comunicar a otros su futura obra, si es que quiere llevarla a cabo técnicamente y fácticamente.

Es interesante ver como detrás de la mayoría de estos distintos usos y prácticas del dibujo hay en general una necesidad de comunicación, y yo hablaría también de una relación social. El artista en sus distintos haberes necesita o desea relacionarse con otros. En el caso de algunos proyectos, como puede ser el de Christo y Jeanne-Claude, por nombrar un ejemplo, los artistas requieren de otras

143. Ilya Kabakov. «Introduction». En Ilya Kabakov. *Ibidem*.
Ilya Kabakov. «“Looking Up, Reading the Words...” Installation, Münster 1997». En *Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ibidem*.

personas para que la obra sea realizada, necesitan y significan su aprobación y su colaboración. Porque esos otros tienen conocimientos y saben hacer lo que los artistas no manejan. Entonces, el dibujo en los proyectos para obra, para interiores, monumentos, objetos de uso común, etc. se vuelve necesario. Ahí las distintas personas que construyen la obra ven no sólo la imagen y la idea de lo planeado, también ven cómo funciona y qué la integra. Hay obras donde distintas personas participan, artesanos, técnicos, ingenieros, otros artistas y demás gente. Es decir que hay obras en el siglo veinte que imponen y piden que se establezcan relaciones sociales, y en éstas, como mencioné, el dibujo cumple una función comunicativa.

Para mí fue muy interesante como es que los participantes del «Debate Composición–Construcción» (1921) al no ponerse de acuerdo sobre qué es, cuáles son las cualidades y diferencias entre la construcción y la composición, llegaron a la necesidad de llevar al papel su postura y reflexión metodológica. Entonces, la discusión del 22 de abril de ese mismo año dejó de ser simplemente expuesta con la palabra y el texto, para ser reforzada con dibujos donde los artistas habían realizado una composición o una construcción. La imagen empieza a convertirse en una prueba donde el artista plantea un contenido del arte funcionando, donde las relaciones entre todo un complejo de estructuras que forman una obra están sucediendo. El dibujo se torna la imagen y muestra de que cosa es el arte y que compone la obra. En este punto se pueden nombrar también los distintos textos de artistas como Paul Klee y Wassily Kandinsky. Llega a ser tan grande la necesidad didáctica que siente el artista que el libro de Klee, *Bases para la estructuración del arte*¹⁴⁴, está compuesto de tantas imágenes como de texto escrito. Por cada enunciación de cómo los distintos elementos que constituyen una obra se relacionan, Klee expone un dibujo donde lo dicho con palabras está funcionando en una ilustración.

Entonces, el dibujo puede ser lo suficientemente conciso, redondo y puntual, que los artistas lo producen para demostrar o ilustrar bases teóricas, metodológicas, formales y compositivas. No debe ser casualidad que se recurra a éste para mostrar posturas en debates, o que en textos se le utilice para decir qué es o debe ser el arte. Tampoco puede ser casualidad su uso recurrente didáctico y académico en clases. Donde el alumno para comprender a fondo un contenido tiene que practicarlo, actividad que muchas veces es pedida en forma de un dibujo. Si en el *Konsentr Gráfico*, en la clase de Dibujo analítico de Kandinsky o en el Curso preliminar de Itten se le pedía al alumno dibujar algo de la realidad como modelo, no era sólo para que pudieran dibujar y representar una naturaleza muerta o un desnudo, era para introducirlos a sistemas formales, de estructuración, compositivos y representacionales. Ejercicios que eran acompañados, en distintos momentos según el programa en curso, con otros de una índole más abstracta que no obedecían a la apariencia de una realidad dada. Estos últimos dibujos reforzaban los conocimientos anteriores y suponían un aprendizaje abstracto y práctico en procesos como la construcción de la obra y la sensibilización del alumno inclusive.

144. Klee, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, 2ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, 1998 (1ª ed., 1995), pp.71.

Generalmente, aunque no todas las veces, el dibujo dentro de un proyecto de obra tiene la función de comunicar a otros cómo es que se verá y será la obra, su imagen, sus características, sus materiales, partes, etc. Por ello muchas de las veces éste es claro y preciso, con un grado alto de control técnico y con una configuración específica que permiten ordenar puntualmente lo que se desea plantear. Para que el entendimiento con otros y/o el planteamiento conceptual, formal, constructivo y temático de la obra futura sea claro. Existe, dentro de los temas revisados, un dibujo de proyecto que sale de esta generalidad y a la vez se mantiene, los de los proyectos que hicieron los artistas del movimiento De Stijl. Muchos de sus proyectos era hacer obras donde las distintas artes se integraran, entre los que se encuentran proyectos arquitectónicos y de interiores. Para la realización de éstos tenían que tener aprobación de los dueños de la propiedad o futuros dueños de la construcción, por lo que el dibujo exigía una comunicación efectiva. En cambio, cuando se trataba de proyectos para obra individual, como pintura, por ejemplo, los artistas no tenían la obligación de mostrar a nadie previamente el dibujo de boceto o de proyecto. Y sin embargo, muchos de esos dibujos también tienen un alto grado de control técnico y procedimental, debido a la teoría y metodología impuesta por los mismos artistas para la construcción de la obra. Al tener como ideal el hacer una obra universal e impersonal, aspiraron a lo exacto y pretendieron alejarse lo más posible de los accidentes e imprecisiones de lo hecho a mano; recurriendo, por tanto, a instrumentos que permiten un trazado preciso, a reglas y escuadras (pocas veces al compás, ya que negaban la curva), y a la geometría. También dentro de sus postulados estaba el alejarse del efecto de profundidad, y de la distinción entre fondo y figura; por lo que llegaron a plantear una obra donde todo se disponía en una retícula que era parte de la obra, cosa que aparece, por tanto, en dibujos de proyecto. Pero estos artistas también utilizaron la retícula como un apoyo para disponer y ubicar los elementos de la obra futura en el papel, por lo que finalmente ésta no estaría presente en la obra terminada.

De Stijl no es el único grupo de artistas que usan dichas herramientas, como se vio en el desarrollo de este capítulo, también hay otros artistas que usan instrumentos de medición y herramientas para un trazo exacto en el dibujo. Algunos de esos dibujos se tornan dibujos técnicos donde el artista se ayuda del texto para anotar medidas, las partes de la obra, los materiales, etc.; como es el caso de algunos dibujos de Ilya Kabakov. Sin embargo, no encontré el uso de retículas ni de líneas de apoyo en los otros movimientos ni tampoco en los casos particulares de proyecto de obra revisados, lo cual no significa que no se hayan usado por otros artistas del siglo veinte. Solamente aparecieron en los *collages* de Christo unas cuantas líneas horizontales que ayudaban al artista a ubicar el texto sobre el dibujo; éstas estaban junto con otras líneas horizontales y verticales cuyos usos no he podido comprender ni especificar.

Como dije anteriormente, muchos dibujos para planear y proyectar la obra tienen una configuración precisa que abarca desde la técnica, lo formal, hasta su construcción. Esto debido a la necesidad de plasmar claramente la imagen mental que tiene el artista de su obra futura, el cómo se verá, sus componentes, el tema, etc. Christo, por ejemplo, utiliza la perspectiva y dispone los colores de tal manera

y con una cierta técnica para que en el dibujo se vea la obra como si de verdad estuviera en una realidad dada, esto con el objetivo de visualizar él junto con su compañera artista, Jeanne-Claude, la imagen de la obra futura, pero sobre todo para que las demás personas puedan visualizar también la obra, sus colaboradores y aquella gente que ha de permitir que el proyecto se lleve a cabo. Entonces, este artista tiene que hacer un ejercicio mental para imaginar cómo es que la obra futura afectaría un lugar específico, la luz, el espacio y el color del entorno; pero además de imaginarlo, lo tiene que llevar a cabo en el dibujo, con colores locales que hacen ambientes, matices y en general con colores y cantidades de luz que obedecen a la idea que el artista quiere mostrar de la obra en esa realidad dada.

En el Constructivismo el dibujo se volvió directamente una herramienta proyectiva. Generalmente todas las obras antes de ser realizadas –fueran escultura, alguna construcción tecnológica, un cartel, un monumento, el diseño de una tela, u otra cosa– eran llevadas anteriormente a un dibujo de proyecto que ordenaba y mostraba de manera precisa cómo sería la obra futura. Dibujos característicos por la precisión técnica donde existe generalmente el uso de herramientas que facilitan un trazo exacto. La construcción formal de los dibujos, al igual que de la obra, estaba ligada a las investigaciones y postulados de éstos artistas, donde se buscaba construir la obra con elementos formales básicos, especialmente con la línea y el plano, que tenían que relacionarse y tomar en cuenta el espacio. La precisión también se debía en mucho a que la obra tenía que ser efectiva, no sólo tenía que hacerse, sino que también tenía que funcionar y ser práctica para aquella sociedad que quería reconstruirse después de la Revolución Rusa. Ya que el arte fusionado junto a las demás actividades productivas, como la ingeniería, la arquitectura, la producción en serie, etc., tenía que construir para la sociedad, una sociedad donde no había distinción de clases sino que eran todos.

En este capítulo también relució el dibujo de boceto y el de estudio, específicamente en la obra de los artistas que conformaron De Stijl. Yo no creo que este movimiento fuera el único que los produjera, sin embargo, fue el único donde a través de mi investigación fueron encontrados. Piet Mondrian hizo bocetos antes de realizar sus pinturas; en éstos iba dividiendo el espacio, ordenando y distribuyendo las distintas partes que conformarían la obra, las líneas, los colores, sus relaciones, etc., en un tanteo sobre el papel donde a cada cosa le iba dando su propio peso, extensión y ubicación. Los dibujos que revisé de este artista más que parecer bocetos parecen apuntes; porque en éstos se alcanza a ver la urgencia del artista por plantear lo que tiene en la mente, además de su necesidad de movilizar rápidamente los elementos al cambiar de idea, borrando y apuntando con texto escrito abreviaturas de los colores, y con líneas zigzagueantes anotando rápidamente los tonos más oscuros o medios que deben de corresponder también a algún color. El artista con ese sentimiento de urgencia por estabilizar recurre al dibujo. Mondrian no se detuvo a buscar una paleta de colores, no digo acuarela, ni siquiera unos pasteles o colores de madera, dibujó con un simple lápiz o carbón, líneas y tonos que le hablaban del color. Hizo un dibujo donde la economía de las estructuras formales impera junto a la economía técnica. Esto nos dice que el dibujo permite una prontitud de acción que deja al artista ver de manera inmediata

los resultados.

Otro caso interesante de dibujo fue en el mismo movimiento, De Stijl. Con Theo van Doesburg vimos como a través de distintos dibujos fue apuntando, estudiando y analizando un modelo que fue convertido poco a poco al ideal neoplasticista, donde la verticalidad, la horizontalidad, la línea y el plano predominan. De *El sembrador* (*De zaaier*, 1889-90) de Vincent Van Gogh, pasó a varias figuras humanas geometrizadas hechas de planos separados que se juntaban por una red de líneas. Una secuencia de estudios y análisis le permitieron ir abstrayendo, dividiendo, proporcionando y relacionando la imagen con un plano principal cuadrado; más tarde este dibujo fue a dar junto con otras composiciones semejantes a un soporte rectangular; y este último sería, finalmente, un dibujo de proyecto que obedece al medio de la futura obra en vitral, *La Gran Pastoral*.

Hay, entonces, toda una gama de dibujos con los que el artista va construyendo la obra, que van desde anotaciones rápidas hasta imágenes con grados de precisión altísimos. Pero la construcción de todos estos dibujos corresponde siempre a la idea del artista de lo que será la obra. Su armado y la forma tienen que ver con lo que el artista desea y piensa, relacionado directamente con los asuntos plásticos, conceptuales, temáticos o de otra índole que le inquietan. Esos dibujos le ayudan a estabilizar y materializar lo que tiene en la mente, a verlo y no sólo tenerlo como idea; y en muchas ocasiones a repensarlo y modificarlo como imagen y como idea. Por ello la mayoría de las veces un proyecto de obra no está acompañado de un solo dibujo, sino de varios, aunque nosotros no podamos acceder a ellos, ya sea que son difíciles de ver porque están regados en colecciones distintas o porque simplemente ya no existen. Un proceso de planeación no sucede de un momento a otro, y menos en un artista que acostumbra ordenar sus ideas y la imagen de la obra futura mediante el dibujo.

Por ello, aunque nosotros sólo conozcamos un dibujo, éste es un tipo de documentación. El dibujo hecho para un proyecto es el documento que nos muestra el desarrollo de una obra, exista ésta o no, haya sido hecha o no haya sido realizada. Porque esos dibujos tienen la facultad de mostrarnos el proceso del artista donde construye conceptualmente, formalmente, plásticamente y técnicamente la obra. Evidencian cómo va cambiando de idea, va modificando y pensando la obra. Nos muestran el camino que siguió, o sólo una parte de éste cuando se trata de un único dibujo.

Pero dicho dibujo no sólo documenta una sola obra, también nos habla del proceso del artista en general. Nos deja ver qué es lo que le inquieta y le interesa, especialmente si puede ser comparado con otros dibujos. Cuando un dibujo es de obras que nunca fueron realizadas o que no se han realizado aún, éste nos habla de un proyecto del que no estaríamos enterados si no existiera eso que lo documenta, a menos que el proyecto fuera llevado a cabo a través de maquetas o texto.

Cuando uno conoce varios dibujos de distintos artistas de un mismo movimiento, uno entiende la manera de pensar y de ver el arte de ese grupo. Cómo llevan a cabo su proceso de creación junto a un conjunto de postulados que dan complejidad

al movimiento. Uno se da cuenta de su metodología, de su teoría y de sus técnicas puestas en marcha.

También pienso en los dibujos hechos para clases o en clases como documentos que nos permiten ver claramente cómo se llevaba a cabo un programa específico, cómo el profesor y la escuela iban guiando al alumno a aprender a hacer y a entender el arte. Porque cuando uno conoce los dibujos junto a los textos de programas o de memorias, uno se da una idea mucho más amplia y clara de lo que sucedía en clase.

Hay dibujos de proyecto que son a la vez obras por sí mismos. Muchos de los dibujos revisados son tan redondos y coherentes que lo parecieran, pero si la intención del artista no era ésta, sino proyectar o planear no se puede hablar de éstos como obra. Los únicos artistas, entre todos los que revisé en este capítulo, que hacen explícito que sus dibujos son obra y proyecto a la vez son Christo y Claes Oldenburg. Todos los *collages* de Christo revisados son obra en sí, además de ser parte de ese proceso del proyecto de la obra *Sobre el río*; ya que el artista ha afirmado que todas sus obras preparatorias son obra¹⁴⁵. En el caso de Oldenburg, el dibujo *Presentación tardía para el Concurso Arquitectónico del Chicago Tribune de 1922: Pinza para ropa – Versión Dos* también es ambas cosas; aunque se trate de un proyecto de obra que el artista sabía de antemano no sería aprobado, ni en 1922 ni en los años posteriores a cuando el dibujo fue hecho (1967), porque el proyecto requería de la sustitución, por no decir de la demolición, de un edificio ya existente, símbolo del desarrollo económico, tecnológico y de la holgada economía estadounidense.

Así, tenemos que hay variedades de dibujos que nos muestran proyectos de obra, procesos de construcción, planeación, reflexión, investigación, además de tipos de enseñanza puestas en práctica. Nosotros podemos conocer más a fondo lo anterior, gracias a la existencia de esos dibujos. Dibujos que nos permiten un acercamiento directo a la metodología, postura e idea de lo qué es o debe ser el arte, de un artista o un grupo de artistas. Éstos, por tanto, son un documento histórico y teórico, en este caso, del siglo veinte.

145. James M. Pagliasotti. «Interview with Christo and Jeanne-Claude» (2002). En Christo y Jeanne-Claude. *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web en línea]. s.l., 2003 [citado el 10 de octubre de 2005]. Disponible en página web «An Interview with Christo and Jeanne-Claude»: <<http://christojeanneclaude.net/eyeLevel.html>>.

II

El dibujo como vivencia o un dictado del inconsciente

En el capítulo que ahora presento me he propuesto investigar tres tipos de dibujo: el dibujo automático, el dibujo gestual y el dibujo en relación a la acción. Éstos me llevan directamente a tres conceptos artísticos: al automatismo, lo gestual y la acción. Para poder estudiarlos en relación al dibujo haré una revisión de los movimientos artísticos y autores que los han involucrado en la obra, en la teoría y/o en los textos; iré específicamente a aquellos que tuvieron a dichos conceptos como algo fundamental en la obra plástica.

El acto, lo gestual y el automatismo son también categorías para nombrar un cierto tipo de producción. Es decir que a cierto tipo de obra, sea ésta pintura, escultura o dibujo, se le clasifica dentro de estos términos. No voy a aventurar ahora que es lo gestual, el automatismo ni la acción, ya que en cada apartado dentro de este capítulo iré desarrollando su estudio y análisis, para poder hablar correctamente de éstos. No revisaré todos los artistas ni todos los movimientos que pudieron tener como una de tantas preocupaciones a estos conceptos. Dejaré de lado los casos orbitantes o separados para concentrarme en los movimientos artísticos que los plantearon como algo fundamental.

Existe un problema de inexactitud en el término “acción”. Éste está involucrado en varias tendencias artísticas, como, por ejemplo, el *happening* y el *performance*, donde el núcleo de la obra es la acción del artista. La obra se vuelve un evento único e irreplicable donde lo objetual se niega. Yo no me referiré a estas tendencias, sino al llamado *Action Painting* o Pintura de acción, pues intuyo que ésta me puede posibilitar un acercamiento más directo con el dibujo y el actuar del artista.

Pero, ¿por qué estudiar movimientos donde la obra principal no fue el dibujo? Por la razón de que no hay movimiento alguno que implique dichos conceptos y tenga como base la producción de dibujo. Bien sabemos que la historia del arte desde principios hasta mediados del siglo veinte se ha anclado sobre la historia de la pintura, dejando de lado otras prácticas artísticas, incluso algunas veces a la arquitectura. Parece ser que ningún movimiento del siglo veinte está anclado en el dibujo, y que éste no fue una práctica principal.

He decidido estudiar el concepto de gesto, de automatismo y de acción porque los considero importantes dentro de la teoría del arte del siglo veinte,

especialmente porque intuyo que son capitales, ahora, para entender el dibujo de ese siglo. Aparentemente estos conceptos tienen una base fuertemente psíquica y emocional, por ello es que los he agrupado dentro de un mismo capítulo. Pero por ahora no adelanto contenido alguno, prefiero dejar que cada tema se desarrolle separadamente, para poder estudiar y hablar de ellos con la mayor precisión que se pueda.

II.1. Dibujo automático

Para poder hablar del dibujo automático será necesario ir hasta el movimiento donde más se practicó, el Surrealismo. Éste como movimiento de un grupo de artistas reunidos alrededor de una ideología existió en el periodo de entreguerras mundiales. Su inicio lo podemos ubicar en Francia en el año de 1919, cuando André Breton y Philippe Soupault escriben y redactan *Les Champs magnétiques*¹. Esta obra fue producto de la puesta en práctica del automatismo en la escritura, lo que constituyó para Breton y Soupault un hallazgo, al que ellos mismos dieron el nombre de Surrealismo². Ciertamente es que hasta 1924 se publicó el Primer Manifiesto Surrealista, sin embargo, obedeciendo a lo narrado por Breton en ese mismo manifiesto, puede decirse que el Surrealismo surgió en 1919. En dicho manifiesto habla del porqué nombró Surrealismo «al nuevo modo de expresión»³ con que Soupault y él escriben juntos por primera vez a través de un automatismo psíquico. Siendo los textos resultantes compilados en el libro *Les Champs magnétiques*.

Con respecto al final del movimiento, éste se puede ubicar entre 1939 y 1940. En 1939, con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de los surrealistas emigraron de Francia hacia otros varios países, desbaratándose el movimiento. Es cierto que Breton junto a otros artistas en Estados Unidos continuaron trabajando por el Surrealismo, y que Noël Arnaud y J.-F. Chabrun en Francia junto con otros poetas intentaron seguir con el movimiento⁴, pero ya todos estaban disgregados. Estando así las cosas, ya no se puede hablar del Surrealismo como una comunidad integrada.

El Surrealismo tuvo su centro en Francia, pero también se llevó a cabo en otros países como: Bélgica, Checoslovaquia, Suiza, Inglaterra, Japón, España, Estados Unidos, Buenos Aires, etc.⁵. El Surrealismo abarcó varias artes, como la literatura, la pintura, la creación de objetos, la fotografía y el cine, destacando sobre todo la producción de poesía, pintura y de objetos. Es importante señalar, como lo hacen

-
1. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.94.
 2. André Breton, «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, 6ª ed., Barcelona, Labor, 1995, p.43. Edición original del primer manifiesto: André Breton, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*, 1ª ed., París, Éditions du Sagittaire.
 3. André Breton, «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, 6ª ed., Barcelona, Labor, 1995, p.43.
 4. Maurice Nadeau, *Historia del Surrealismo*, reimpresión de 1ª ed., Barcelona, Ariel, Esplugues de Llobregat, 1975, p.235.
 5. Maurice Nadeau, *op. cit.*, p.220.

Briony Fer y Francisco Calvo Serraller, que no hubo una unidad técnica ni estilística⁶. La obra surrealista no corresponde a ningún cuerpo formal, a ningún tema definido ni a una sola manera de representar. Lo que hace al Surrealismo son sus ideales, su peculiar manera de querer ver el mundo y su teoría artística.

El Surrealismo está en contra de la razón positivista, de esa razón objetiva que ve al mundo a través del progreso y el utilitarismo. Éste no admite que haya censura, en el más amplio sentido de la palabra. No está de acuerdo en que la realidad tenga que pasar por un filtro que desecha la imaginación, el sueño y lo desconocido en favor de un sistema normativo moral y social. Quiere liberar al hombre de todo lo que restringe a su pensamiento. A este respecto se habla también del término realidad. Los surrealistas niegan aquella realidad que se puede denominar “normal”, que ven como opresiva. Así, todo lo que se dice irreal, pero que más bien es la otra parte de la realidad humana y de la vida, tiene que ser introducido junto con la realidad objetiva, para así poder llegar a la “suprarrealidad”⁷. Las reglas represivas tendrán, entonces, que ser abolidas para dar cabida a todo lo que se ha reprimido, como lo es la imaginación, la subjetividad y todo lo que yace en las profundidades de la mente humana, es decir, la naturaleza humana escondida.

Entonces, sería necesario emprender el camino hacia esa zona desconocida y reprimida del pensamiento humano, para lo que recurrirían a la obra de Sigmund Freud y a sus estudios sobre el inconsciente. Prestarían atención a lo que se vive y se piensa durante el sueño, al fenómeno clínico que caracterizan los locos, a los deseos reprimidos, a la infancia y a todo aquello que por novedoso y extraño les resultaba maravilloso.

Llegaron a utilizar técnicas propias del psicoanálisis para poder acercarse a esa parte profunda del pensamiento. Breton narra en el Primer manifiesto su deseo de hacer consigo mismo lo que se practica con los enfermos mentales:

«En aquel entonces, todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí conseguir de mí mismo lo que se procura obtener de aquéllos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, lo mayor posible, equivalente a *pensar en voz alta*. Me pareció entonces, y sigue pareciéndome ahora [...] que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no siempre gana a la de la palabra, ni siquiera a la de la pluma en su movimiento.»⁸

6. Briony Fer, «Surrealismo, mito y psicoanálisis», en Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, 1ª ed., Madrid, Akal, 1999, p.175.

Francisco Calvo Serraller, «La teoría artística del surrealismo», en Antonio Bonet Correa (Coord.), et al., *El surrealismo*, 1ª ed., Madrid, Universidad Menéndez Pelayo, Cátedra, 1983, p.27.

7. André Breton, «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, 6ª ed., Barcelona, Labor, 1995, p.30.

G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.88.

8. André Breton, «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, 6ª ed., Barcelona, Labor, 1995, p.41.

Así es cómo llegaron los surrealistas al automatismo psíquico. Pero antes hay que hablar de la otra parte a la que los surrealistas prestaron atención y quisieron llevar a su obra: el sueño, aquella vivencia a la que durante el periodo de vigilia comúnmente se le minimiza en importancia. Para Breton, la realidad que constituye el sueño tiene la misma importancia que la que se vive al estar despierto⁹; por lo que se debería llegar a una armonía entre el sueño y la realidad objetiva, para llegar a «una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad»¹⁰.

Prestando atención al inconsciente, a los sueños y a los sentimientos se podría entender lo que el hombre realmente es, y, por supuesto, sería necesario aceptarlo. El Surrealismo tomaría tres bases fundamentales que conformarían su teoría artística: la narración de los sueños, el automatismo, y por otra parte la exaltación de lo incongruente y de lo maravilloso. Esto último se puede ver sobre todo en los objetos surrealistas, en los que unían dos o más objetos para deshacer su significado común. Sobre la base de que la mente humana tiene una idea definida de lo que es y para lo que sirven los objetos, éstos tendrán que ser descontextualizados. La estrategia generalmente será la de unir diferentes objetos que no tengan nada que ver entre sí, para que su yuxtaposición genere extrañeza y haga que la mente únicamente responda desde la subjetividad. Un ejemplo muy conocido es *Objeto: desayuno de piel* (*Objet: déjeuner en fourrure*, 1936) de Meret Oppenheim. La obra es un plato, una taza y una cuchara forrados con piel de gacela china. La taza, el plato y la cuchara dicen que son para beber y para comer; pero la piel los contradice, sin negarlos, haciendo de este conjunto de objetos otra cosa, algo que remite al deseo sexual, al fetiche y al absurdo, no sin antes generar una extrañeza que sólo se puede sentir.

La narración de los sueños era otra práctica que se llevaba a cabo y que correspondía directamente a la literatura. También se hizo en la pintura, haciendo imagen lo que se había soñado. Sin embargo, rápidamente se dieron cuenta de que esta vía era propensa de errores, en cuanto no mostraba de verdad el pensamiento puro. La pintura o la narración tendrían que llevarse a cabo estando despiertos, y ese transcurso de tiempo, desde el estar dormidos, provocaría falta de memoria¹¹. Además, al hacer la obra se tendría conciencia absoluta de lo que se está haciendo, por lo que el gusto, las habilidades y los conocimientos artísticos podrían desvirtuar la imagen original. A este respecto las palabras de Breton parecen pertinentes: «Los actos de escucharse y de leerse a uno mismo sólo tienen el efecto de obstaculizar lo oculto, el admirable recurso»¹².

Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier señalan que Breton en 1922, en su texto *Entrée des médiums*, enuncia tres técnicas para llegar al inconsciente: el automatismo psíquico, «los relatos de los sueños» y «las experiencias de un dormir

9. André Breton, «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *op. cit.*, p.26.

10. André Breton, «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *op. cit.*, p.30.

11. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.94.

12. André Breton, «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, 6ª ed., Barcelona, Labor, 1995, p.53.

bajo hipnosis»¹³. Nos dice que la hipnosis era la más certera pero también la más peligrosa, y que fue abandonada por «razones de higiene mental y de seguridad»¹⁴. En cuanto a la segunda, ya vimos sus inconvenientes, por lo que el automatismo psíquico fue la técnica preferida.

La importancia del **automatismo psíquico** queda patente en la definición de Surrealismo que hace André Breton en el Primer Manifiesto:

«SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.»¹⁵

Esta definición nos dice claramente el objetivo del automatismo: mostrar el «funcionamiento real del pensamiento», es decir, aquel pensamiento que no pasa por ningún proceso lógico de razonamiento. Se puede decir que es el pensamiento original, en bruto, que tenemos en nuestra mente antes de que sea sopesado por leyes morales, lógicas o estéticas. Y como bien lo dicen Durozoi y Lecherbonnier, es transcribir el «dictado interior»¹⁶ de la mente. El automatismo psíquico se expresó en un principio mediante la **escritura automática**, y por primera vez en el libro *Les Champs magnétiques* escrito por Breton y Soupault. Sobre cómo escribir de manera automática, Breton escribe en el Primer Manifiesto un pequeño texto titulado «Composición surrealista escrita, o primer y último chorro» dentro del apartado «Secretos del arte mágico del surrealismo», donde le dice al lector cómo es que se hace un escrito automático:

«Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás. [...] Escribid de prisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse.»¹⁷

La condición necesaria para llegar al automatismo psíquico será el aislamiento

13. André Breton, *Entrée des médiums*, 1922 (citado por G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, 1ª ed., *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.93 y 94).

14. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.94.

15. André Breton, «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, 6ª ed., Barcelona, Labor, p.44.

16. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.96.

17. André Bretón, «Secretos del arte mágico del surrealismo», en «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, 6ª ed., Barcelona, Labor, 1995, p.49.

total del que lo practica, para llegar a un estado donde la mente pueda encerrarse en sí misma. Y nos dice que para poder escribir de manera automática, será necesario olvidarse de las habilidades intelectuales. La primera frase a escribir, dice, vendrá por sí misma. Es importante señalar esto, el que escribe no debe tener ninguna preocupación ni ningún tema preconcebido, deberá parir la primera frase casi de la nada, sólo de los pensamientos que tenemos en la mente, de los que no somos concientes. Después de esto continúa hablando de los percances técnicos que surgen al tratar de seguir escribiendo:

«Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso poco ha de importarnos; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista.»¹⁸

Anoto la importancia de la palabra juego. Para los surrealistas el juego es algo serio y productivo. Pero este tema lo trataré más tarde. Por otra parte, nos habla de un fenómeno de “retroalimentación” donde el que escribe irremediamente percibe lo que acaba de escribir, y si se hace consciente esa percepción puede condicionar lo que se seguirá escribiendo. Por ello se propone hacer caso omiso. Breton indica que para hacer dicho escrito es necesario olvidarse de la puntuación con la que comúnmente se da sentido al escrito. Así, la sintaxis y la redacción quedarán al margen, para dar oportunidad a que el flujo de ideas continúe. Entonces las leyes de relación formal del escrito no existirán en el escrito automático.

«Seguid escribiendo cuanto queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de inatención», interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra *l*, por ejemplo, siempre la letra *l*, y al imponer esa inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad.»¹⁹

Ante el problema de hacerse demasiado consciente de lo que se está haciendo, Breton propone una estrategia para que lo ilógico y lo inconsciente vuelvan a su cause: incluir un elemento extraño, una variable, lo más arbitrariamente que sea posible. Los componentes del lenguaje, a partir de la arbitrariedad de la escritura automática, se vuelven autónomos, y sus partes más simples serán las palabras. La escritura automática y en general lo producido a través del automatismo psíquico hace que sea posible la poética del extrañamiento. Aquella poética que produce imágenes que no son familiares y que, por lo tanto, maravillan. Para los surrealistas

18. André Bretón, «Secretos del arte mágico del surrealismo», en «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *ibidem*.

19. André Bretón, «Secretos del arte mágico del surrealismo», en «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *op. cit.*, p.50.

dichas imágenes hacen que el hombre se libere de lo cotidiano, que llegue su pensamiento más allá de las expectativas normales. Las imágenes causadas por la unión de dos cosas dispares causan asombro y hacen que la sensibilidad sea más fuerte. Gracias al uso anormal o inconexo de esas dos cosas (términos en el caso de la escritura) que no tienen que ver, se puede romper con el sentido habitual de la obra, logrando un sentido nuevo, oculto anteriormente²⁰.

En el libro de Durozoi y Lecherbonnier se habla de varios inconvenientes de la escritura automática, dentro de los cuales retomo el problema de la alucinación visual. Como vimos, al hacer el escrito automático se percibe lo escrito, y estas percepciones producen, a partir de la conexión inusual de dos términos, imágenes. Para que la escritura automática dejara fluir libremente el pensamiento inconsciente era necesario escribir lo más rápido posible, lo que produce que las imágenes se vuelvan, según Breton, «imágenes visuales»²¹. Entonces, bajo este estado psíquico el que produce el escrito comenzaría a experimentar alucinaciones que más tarde lo llevarían al pánico y a no poder adaptarse a lo cotidiano²², a lo que llaman Durozoi y Lecherbonnier «disociación de la mente»²³.

Me he detenido mucho en la relación del automatismo y la escritura automática. Esto se debe a que existe mucha más información sobre el automatismo en la escritura que en las artes plásticas. Lo que cabe ahora es preguntarse si estos procedimientos y estas experiencias corresponden análogamente a la producción de una obra plástica automática y, más específicamente, al dibujo automático.

El **automatismo en la obra plástica** lleva directamente a lo que es el **dibujo**. Incluso se puede decir que la obra plástica automática fue casi siempre dibujo. Se habla de tres tipos de producciones dibujísticas que corresponden de alguna manera al automatismo: el dibujo automático (que se puede decir más puro) de Masson, los dibujos hechos mediante la técnica del *frottage* y los llamados *cadáveres exquisitos*.

Ya se vieron anteriormente los objetivos surrealistas sobre la emancipación de la mente en favor del pensamiento que estaba reprimido. Lo fundamental es hacer salir esa parte profunda, escondida que todo hombre lleva consigo. Haciendo un breve resumen, la escritura automática tenía como objetivo hacer que el pensamiento “interior” aflorara libremente. En el caso de las artes plásticas el objetivo es el mismo, la obra debe hablar del «modelo interno»²⁴. La obra tiene que expresar y tener como contenido únicamente el pensamiento que la mente tiene latente pero que comúnmente no aflora. Esto supone que la obra plástica surrealista, especialmente la que se refiere al automatismo, tiene que ser también un dictado o un manifiesto del pensamiento, por lo cual la estética, la construcción planeada, la habilidad y las leyes compositivas tienen que ser abandonadas.

20. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.93.

21. André Bretón (citado por G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.106).

22. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *op. cit.*, p.106-108.

23. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *op. cit.*, p.107.

24. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *op. cit.*, p.193.

Durozoi y Lecherbonnier citan parte de un texto de Breton de 1941, del que lamentablemente no nos indican el título, que yo vuelvo a citar:

«Sostengo que el automatismo gráfico, al igual que el verbal, sin prejuicio de las tensiones individuales profundas que tiene el mérito de manifestar y en cierta medida de resolver es [...] la única estructura que responde a la no-distinción, cada vez mejor establecida, de las cualidades sensibles y de las cualidades formales, de las funciones sensitivas y de las funciones intelectuales (y de ahí viene que sea el único en satisfacer igualmente a la mente).»²⁵

El dibujo automático surrealista no tendrá la obligación de responder a ningún orden formal, leyes compositivas, o estética. Éste tiene que hacer ver el pensamiento profundo del que lo hace; y en cuanto se logre esto resultarán del dibujo elementos, conexiones e incongruencias que hagan que la mente se sorprenda ante lo nunca antes visto, ante lo inesperado. El dibujo hará posible lo que antes no era posible, mostrará lo que «escapaba a la visión objetiva»²⁶.

Entonces, tenemos que el contenido del dibujo surrealista, al igual que de cualquier obra surrealista, debe ser el pensamiento y el inconsciente. Con respecto a la representación, en la obra surrealista generalmente podemos reconocer figuras que sabemos existen en la realidad concreta. Dichas figuras, de objetos, hombres, animales, u otras cosas, están representadas de diversas maneras. No se puede establecer un estándar de representación. Sin embargo, lo que se representa o lo que se dibuja tiene que venir siempre de la mente, partiendo de la imaginación y de la memoria²⁷. Entonces, ya no existirá una relación entre el autor, la obra y el modelo que podríamos llamar concreto. El artista no necesita relacionarse con un modelo dado para conocerlo, estudiarlo ni analizarlo; queda libre, sobre todo con lo que respecta al dibujo automático, de la realidad objetiva; su único soporte será su pensamiento. Pensamiento que debe ser libre, como vimos, de cualquier orden o imposición.

La cosa representada se relacionará únicamente con las demás cosas representadas o con los demás elementos que están en la imagen; esa relación no debe corresponder a un armado de la imagen, sino al pensamiento latente. Frente a esto Breton habla de la representación pictórica, que bien podríamos atribuir también al dibujo:

«La pintura [...] intenta a su vez esa suprema gestión que ya se da por excelencia en la gestión poética: excluir (relativamente) el objeto exterior como tal y no considerar la naturaleza más que en su relación con el mundo interior de la conciencia.»²⁸.

25. André Breton, 1941 (citado por G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *op. cit.*, p.198).

26. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.193.

27. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *op. cit.*, p.194.

28. André Breton, *Position politique du surréalisme* (citado por G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *op. cit.*, p.200.)

André Masson realizó dibujos automáticos aproximadamente de 1923 a 1929. Sus dibujos constituyen un caso separado respecto a las demás producciones de dibujo automático. Él no utilizó la técnica proyectiva del *frottage*, y sí participó en la creación de algunos *cadáveres exquisitos*; sin embargo, su obra individual (aunque suene esto chocante) no permite que se le encajone con las demás técnicas ni producciones, como son el relato de los sueños y las antes mencionadas.

Ante los dibujos de Masson me encuentro en un problema, no puedo definir de manera clara el proceso ni el procedimiento que llevaba a cabo. Dawn Ades en su libro *André Masson* dice que no existió ningún método a priori para que los artistas plásticos practicasen el automatismo²⁹, a diferencia de la escritura automática. Afirma que los artistas eran libres para proponer su propia ruta. Contradictoriamente J. Pierre habla de dos tipos de automatismo: el «automatismo rítmico» y el «automatismo simbólico»³⁰; donde reconoce a Masson dentro del primero. Según J. Pierre el «automatismo rítmico» sería análogo a la escritura automática, en este caso el artista procederá a partir de lo que le provoquen o le «reclaman la superficie de la tela y las primeras manchas coloreadas que actúan entonces como otros tantos reveladores»³¹.

Antes de reflexionar sobre lo anterior citaré al propio Masson, esperando que sus propias palabras revelen algo:

«Materially, a little paper, a little ink.

Physically, you must make a void in yourself; the automatic drawing taking its source in the unconscious must appear as an unforeseen birth. The first graphic apparitions on the paper are pure gesture, rhythm, incantation, and as a result, pure scrawl. That is the first phase.

In the second phase, the image (which was latent), reclaims its rights.»³²

«Materialmente, un poco de papel, un poco de tinta.

Físicamente, debes crear un vacío dentro de ti mismo; el dibujo automático deberá aparecer como un ave inesperada, tomando su origen en el inconsciente. Las primeras apariciones gráficas en el papel serán gestualidad pura, ritmo, encantamiento, y como resultado, puros garabatos. Ésa es la primera fase.

En la segunda fase, la imagen (que estaba latente) reclama sus derechos.»

A partir de esta cita se puede decir que los dibujos automáticos de Masson fueron gestados casi igual que cómo se hacía la escritura automática: creando un vacío en la mente, es decir, olvidándose de todo lo externo y de todas las preocupaciones estéticas. Al igual que la primera frase de la escritura automática, los primeros trazos aparecerán por sí mismos. Se le deja al inconsciente fluir a través de la mano del artista. Esto aclara bastante la posición de Masson,

29. Dawn Ades, *André Masson*, 1ª ed., Nueva York, Rizzoli, 1994, p.13.

30. J. Pierre (citado por G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.198).

31. J. Pierre (citado por G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *ibidem*).

32. André Masson, «Propos sur le Surréalisme» (1961), en *Le Rebelle du Surréalisme: Écrits*, p.37 (citado por Dawn Ades, *André Masson*, 1ª ed., Nueva York, Rizzoli, 1994, p.14.).

efectivamente, la obra no vendrá de ningún modelo ni experiencia externa, vendrá de aquel pensamiento que la mente consciente no ve pero que existe en la mente. La segunda fase de la que habla Masson es confusa, dice que la «imagen (que estaba latente) reclama sus derechos». Se puede tomar por imagen anteriormente latente aquellos trazos que quedaron en el papel mediante la primera intervención. Sin embargo, dice que la imagen reclama sus derechos. Quizás se refiera a que el dibujante tiene que seguir trabajando a partir de lo que exige o sugiere la cosa trazada. Si es así, la afirmación de J. Pierre es correcta, el dibujante, en este caso Masson, trabajará a partir de lo que ya ha sido depositado en la tela o papel. Es decir que sus demás intervenciones obedecerán a lo que le sugiere la primera imagen, imagen que no será vista de manera lógica, sino que será experimentada desde el inconsciente. Lo que supone que las demás intervenciones están recargadas sobre lo que se siente y sobre lo que se intuye inexplicablemente.

Sin embargo, Masson no nos dice cómo es que se llega a crear ese «vacío». Podemos suponer que sencillamente se trata, como en la escritura automática, de crear un estado mental de interiorización sólo a partir del aislamiento con la realidad externa. En mi opinión, llegar a ese estado no común no es tan sencillo como lo quieren hacer ver los surrealistas. David Batchelor en el libro *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)* menciona que Masson declaró someterse a una serie de condiciones para poder «burlar y frustrar el control de la mente consciente»³³; de las que menciona: la «privación del sueño y de la comida» y «la ingestión de drogas»³⁴. Esto nos dice que la supuesta facilidad para llegar a un estado que posibilite el afloramiento del inconsciente no es tan sencilla como parece. Fue necesario someter el cuerpo y la mente a trampas, para poder llegar a un «estado alterado de conciencia»³⁵.

En lo personal, yo no alcanzo a ver en los dibujos de Masson en tinta cuales fueron los primeros trazos, los correspondientes a la primera fase de la que habla, aquellos que deben salir por sí solos del inconsciente. Materialmente dichos dibujos de tinta son sencillos, la mayoría se trata de tinta negra sin diluir. He elegido dos tipos de obras de Masson diferenciadas por el uso de la técnica, unas a tinta y otras hechas con óleo, arena y otros materiales. Las últimas, a pesar de estar hechas con materiales propios de la pintura, las considero yo como dibujos. La arena efectivamente hace color y es también un contraste matérico con respecto a la tela y los demás materiales; sin embargo, la obra como un todo tiene una construcción más propia del dibujo que de la pintura, su carácter es lineal y el color no está modelado, sólo depositado sobre la tela al igual que se depositan las líneas y los demás elementos. En estos cuadros de óleo y arena, el depositar la arena sobre la tela previamente embarrada con pegamento corresponde a la primera fase³⁶.

33. David Batchelor, ««Esta libertad, este orden»: el arte en Francia después de la primera Guerra Mundial», en Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Akal, 1999, p.56.

34. David Batchelor, ««Esta libertad, este orden»: el arte en Francia después de la primera Guerra Mundial», en Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *ibidem*.

35. Palabras usadas comúnmente por el Mtro. Aureliano Sánchez Tejada, 2005.

36. Dawn Ades, *André Masson*, 1ª ed., Nueva York, Rizzoli, 1994, p.16.



Fig.43
André Masson
Quare de vulva eduxistime
1923
Lápiz y tinta sobre papel
27 x 20 cm.
Colección privada.

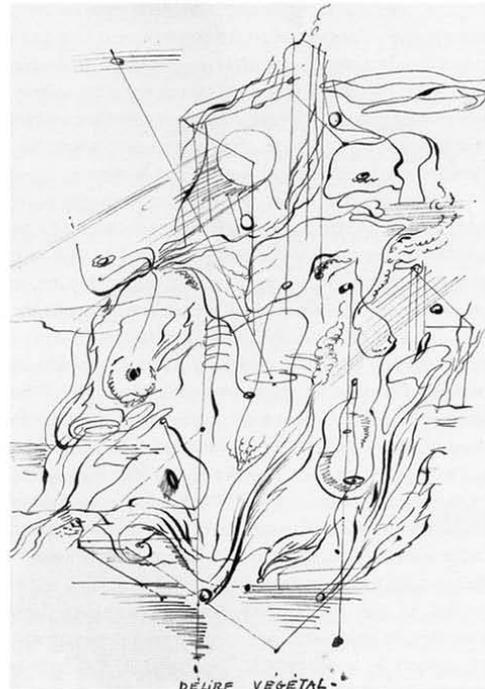


Fig.44
André Masson
Delirio vegetal (Délire végétal)
1925
Tinta china sobre papel
42.5 x 30,5 cm.
Colección Masson.

Como acabo de decir, el dibujo de Masson es inminentemente lineal. La línea tiene muchas funciones en estos dibujos: hacen figura, cualifican a la figura, hacen zonas, distribuyen las cosas en un delante y atrás, y las relacionan; además, la línea logra tener autonomía, ser línea por sí sola, dejar de representar y volverse un algo que está con todo ese enredijo de figuras. Ades habla de que Masson además de practicar el automatismo trabajaba para conocer las propiedades de la línea: «taking a line for walk»³⁷, «llevando de paseo a una línea», dice Masson.

En los dibujos que aquí presento se puede ver como es que la línea hace el contorno de una figura y se prolonga hasta la otra, es decir que una misma línea constituye dos figuras a la vez. Por ejemplo, en *Delirio vegetal* hay una línea continua que va desde la axila de la figura central hasta retornar a la misma axila, pasando por el pectoral, la clavícula, el hombro y el músculo que rodea el omóplato; luego baja rodeando y trazando todo el pecho de una mujer para volver a subir y marcar otro músculo de la axila. Si nos detenemos a ver estos dibujos, veremos repetidamente esta característica de continuidad de la línea en las figuras.

37. André Masson (citado por Dawn Ades, *op. cit.*, p.14.)



Fig.45

Fig.45
André Masson
Los paseantes (*Les promeneurs*)
1927
Óleo y arena sobre tela
73.3 x 37.5 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution, Washington D.C.

Fig.46
André Masson
Batalla de peces (*Combat de poissons*)
1926
Arena, gesso, óleo y carbón sobre tela
36.2 x 73 cm.
Colección de The Museum of Modern Art,
Nueva York.

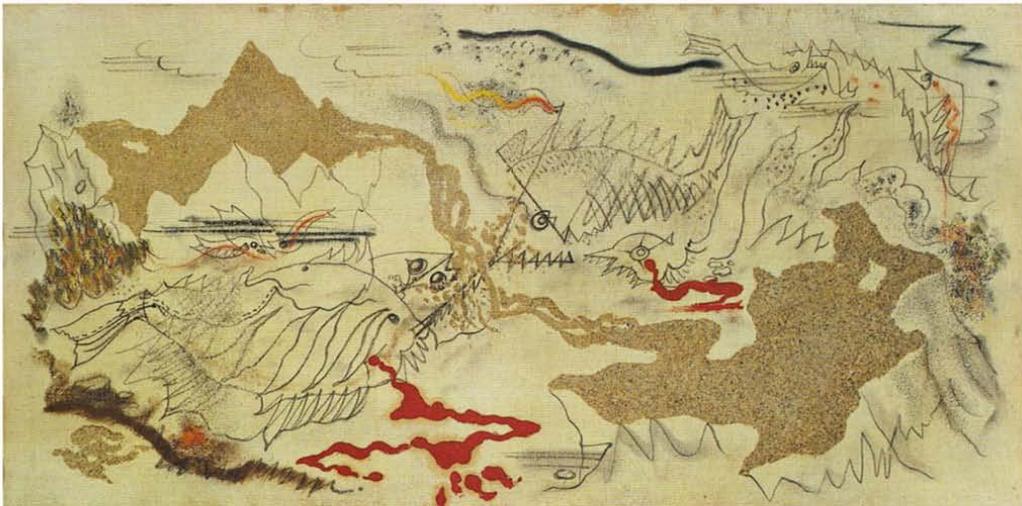


Fig.46

La línea y el punto, como dije antes, cualifican a las figuras, a las zonas, e incluso a las mismas líneas. En *Batalla de peces* están todas estas funciones del punto y la línea. En el pez de abajo a la izquierda hay una línea punteada paralela a otra que es continua, ésta hace que podamos sentir ambas como el esqueleto del pez; no sé decir exactamente porque, pero da esa sensación. Los puntos que están debajo del pez de hasta arriba y los puntos de abajo de la línea gruesa al lado del mismo pez están trabajando de dos maneras distintas. Los que corresponden a la línea modelan el espacio, haciendo que ahí se vea como una curvatura que proviene de dicha línea. En el caso de los puntos junto al pez, éstos cualifican el espacio para acentuar y hacer más visible la figura del pez.

La línea gruesa marrón está modelada con una línea quebrada que le pasa por encima, haciendo que la línea primera y principal se adhiera a la tela.

Hay dos casos distintos de la autonomía de los elementos punto y línea, respectivamente. En general podemos ver como la línea al hacer varias figuras, se desprende un poco de las mismas, continuándose más allá de ellas. En *Quare de vulva eduxistime* las figuras están tan abiertas y poco definidas que parece que la línea va por su propia cuenta, definiendo a veces un contorno y pasando libremente por el papel. Con estas líneas “libres” se dibuja la figura, pero a pesar de su continuidad nunca la cierran. Lo representado siempre está abierto, incompleto, además de ambiguo. Los dibujos de Masson están plagados de cosas que no sabemos que son. Otro tipo de autonomía de la línea está, por ejemplo, en *Delirio vegetal*, hay una línea que parte desde un punto, que está en el segmento superior izquierdo del dibujo, hasta el centro de un óvalo en el centro del dibujo. Es una recta que pasa por encima de las figuras, que no sólo relaciona ese espacio vacío con la pirámide de masas (ese aglomerado de cuerpos, plantas y demás ambigüedades), sino que también intensifica la sensación de espacialidad y profundidad, sintiéndose que la parte superior de la línea se va hacia el frente y que la otra punta atraviesa la masa de cuerpos.

El punto en *Delirio vegetal* hace tetillas, ombligos y axilas, sin embargo, al ser tan potente y estar enmarcado en un pequeño círculo se vuelve una cosa, un ojo. El dibujar y colocar ojos por todas partes del cuadro es algo recurrente en los dibujos y pinturas de Masson. Pero estos ojos no son claros, como todas sus figuras, son sugeridos. Entonces, el ojo se vuelve un símbolo o una presencia (Ver *Delirio vegetal* [fig.44] y *Los paseantes* [fig. 45]).

El automatismo psíquico quizás lo pueda sentir el espectador no sólo en la ambigüedad de las figuras o en los temas, sino también en la huella del dibujar. En los dibujos a tinta se nota un trazar fluido, solamente donde se dibuja un pliegue se ve cómo es que la mano se detuvo, pues quedó más carga depositada en el papel. Quizá el estado psíquico de Masson hizo que en estas tintas repitiera obsesivamente figuras y más figuras, pero esto no se puede saber. En el caso de los cuadros con arena quizá se pueda ver mejor la huella del estado mental del autor. Los quiebres y el temblor me hacen pensar en nerviosismo. *Los paseantes* es un ejemplo de ello, la línea no pasa de manera fluida y sin problemas como en *Quare de vulva eduxistime*, parece más bien un esfuerzo porque no se puede trazar

lo que se quiere representar. En todo caso, sabemos que Masson era un artista habilidoso, en otras obras podemos comprobar su exactitud y confianza. Sin embargo, aún así no puedo afirmar en donde se puede ver el automatismo psíquico, ni donde radica.

La otra técnica de dibujo considerada por los surrealistas como automática fue **el frottage**. Se le ha atribuido a Max Ernst su descubrimiento, que él mismo ubica en la fecha del 10 de agosto de 1925³⁸. La anécdota de dicha aparición es narrada por Ernst en su libro *Más allá de la pintura* de 1936. En el capítulo «Frottage – un entarimado usado – Historia Natural» del libro *Ernst* de Edward Quinn está contenida la anécdota que el mismo Ernst escribió³⁹. Se trata de una crónica en la que Ernst narra unas experiencias alucinatorias que se ubican, una durante su niñez, otra en su pubertad y la última en ese día 10 de agosto de 1925. Las alucinaciones no se tratan más que de visiones ubicadas en la imaginación de Ernst, que fueron provocadas respectivamente por ver un «tablero de falsa caoba», por un «juego de presentaciones puramente ópticas [...] en la duermevela»⁴⁰. Estas anécdotas nos hablan de la productiva imaginación de Ernst para ver cosas donde en realidad no las hay. Sobre el día del 10 de agosto Ernst platica que le obsesionó un suelo de tablones. Con el fin de calmar dicha obsesión colocó papeles sobre el piso, sobre los cuales frotó con un lápiz. El resultado lo sorprendió y, dice, le provocó «imágenes contradictorias», a la vez que le hizo más intensas sus «facultades visionarias»⁴¹. Satisfecho con ello decidió hacer lo mismo sobre materiales distintos, donde en los dibujos resultantes vio figuras y escenas⁴² variadas.

El buscar y descubrir mediante la imaginación figuras y escenas en materiales diversos es una práctica que apoya Max Ernst sobre unas palabras de Leonardo da Vinci y sobre una afirmación de Sandro Botticelli. Para Botticelli el paisaje era un género «de corta y mediocre investigación», y dijo que «arrojando una esponja impregnada con colores distintos sobre una pared puede producirse una mancha en la que se ve un paisaje»⁴³. Leonardo, en su *Tratado de la Pintura*, comentó que si se mira con atención se pueden ver figuras, escenas y demás cosas fantásticas en «manchas de las paredes, en las cenizas del hogar, en las nubes o en el agua de los arroyos», de las cuales el pintor podría tomar material para «nuevas invenciones»⁴⁴.

Para Max Ernst, la producción e investigación artística deben estar recargadas sobre la base del inconsciente. El artista no debe elegir un tema, se tiene que encontrar con él; ya que la obra no puede provenir de la «voluntad consciente» del

38. André Breton y Paul Eluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, ed. s/n, Madrid, Siruela, 2003, p.43.

39. Max Ernst, «Frottage – Un entarimado usado – Historia Natural. 1925», en Edward Quinn, *Max Ernst*, reimpresión de 1ª ed., Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1997, p.124-131.

40. Max Ernst, «Frottage – Un entarimado usado – Historia Natural. 1925», en Edward Quinn, *op. cit.*, p.124.

41. Max Ernst, «Frottage – Un entarimado usado – Historia Natural. 1925», en Edward Quinn, *op. cit.*, p.127.

42. Max Ernst, «Frottage – Un entarimado usado – Historia Natural. 1925», en Edward Quinn, *ibidem*.

43. Sandro Botticelli (citado por Max Ernst, «Frottage – Un entarimado usado – Historia Natural. 1925», en Edward Quinn, *ibidem*).

44. Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, 1651 (citado por Max Ernst, «Frottage – Un entarimado usado – Historia Natural. 1925, en Edward Quinn, *ibidem*).

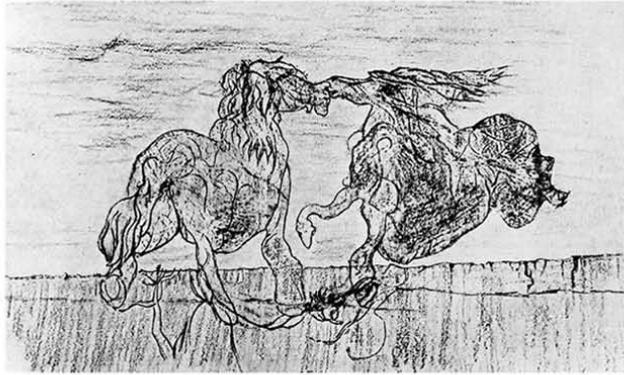


Fig.47
Max Ernst, *El garañón o La prometida del viento (Historia Natural)*, 1925, frottage, 26 x 42.8 cm.

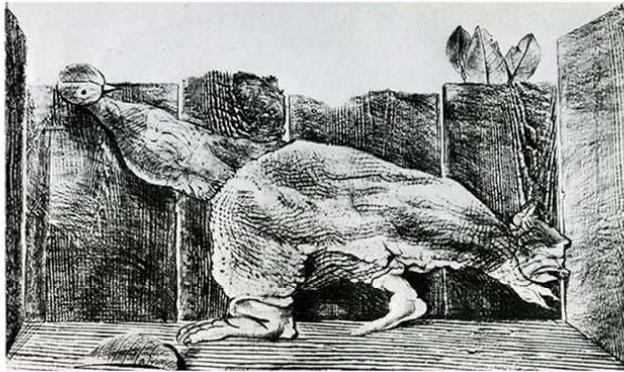


Fig.48
Max Ernst, *En la cuadra de la esfinge (Historia Natural)*, 1925, frottage, 16.3 x 15.1 cm. Colección particular.

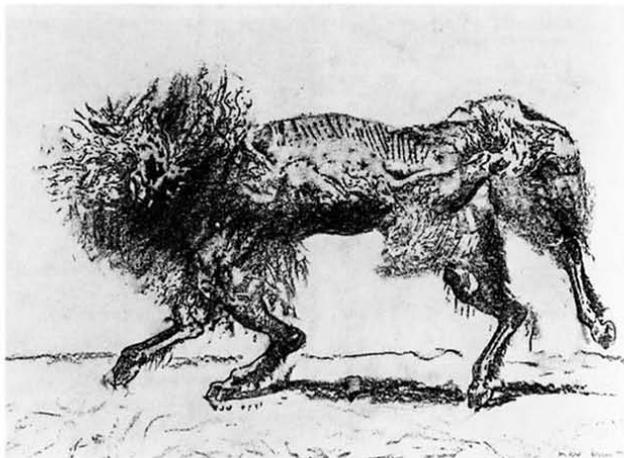


Fig.49
Max Ernst, *Animal*, c.1925, frottage, 17 x 25 cm. Colección Beyeler, Basilea.

autor⁴⁵. El *frottage* (frotado) será entonces la técnica ideal, pues todo dependerá de lo que el inconsciente proyecte frente a aquellas manchas, y éstas serán producto de algo a lo que el autor es ajeno. Así, el autor intervendrá en la obra lo menos posible y ésta, como señala el automatismo, vendrá casi por sí sola.

«FROTTAGE Procedimiento descubierto por Max Ernst el 10 de agosto de 1925. «El procedimiento del *frottage*, que reposa exclusivamente en la intensificación de la irritabilidad de las facultades del espíritu a través de los medios técnicos apropiados, que excluye todo mandato consciente de la mente y reduce al máximo la parte activa de quien hasta ahora denominamos “autor”, se revela como el equivalente verdadero de la *escritura automática*» (M.E.)»⁴⁶

La técnica del *frottage* consistirá en frotar, generalmente con una mina de grafito, un papel colocado previamente sobre una superficie rugosa. Los materiales sobre los que se coloca el papel pueden ser variados: hojas, madera, tela, hilos desenrollados, etc.⁴⁷. Las futuras intervenciones del autor obedecerán a la imagen sugerida por el resultado del frotado. Se trata de una proyección del inconsciente del autor, quien se predispone a ver cosas en dicha mancha.

Teniendo listo el frotado, el artista trabaja en la tarea de hacer más visible y claro lo que vio e imaginó en la calca de la textura. Entonces, el tema será la imagen de aquella proyección mental, y el modelo será tanto la mancha como la imagen presentada en la mente.

En *El garañón* o *La prometida del viento* son evidentes las marcas producidas por el frotado. Al parecer se puso el papel sobre diferentes materiales. No todas las líneas que hacen a los caballos fueron dibujadas posteriormente, quizás la mayoría vengan de la marca de algunos hilos revueltos. Lo que es impresionante es cómo estas líneas construyen el cuerpo del caballo, muchas de ellas coinciden con lo que se espera de una descripción de su fisonomía. Analizar este dibujo me ha hecho pensar en que quizás Ernst continuó dibujando desde dichas líneas. Es decir que sobre la punta final de una línea marcada él con su mano y lápiz hizo que la línea fuera más allá, dibujando los contornos. Este dibujo es una muestra de lo que David Batchelor llama «transición desde lo informe a lo definido»⁴⁸. La voluntad del artista de definir la cosa representada es muy notoria en *Animal*; a pesar de que vemos la calca del material, la figura está perfectamente delimitada en sus contornos, no hay algo que salga de dicha figura, más que unas pequeñas líneas en

45. Max Ernst en la entrevista: «Où va la peinture?», *Commune*, 1935. (citado por Edward Quinn, *Max Ernst*, reimpresión de 1ª ed., Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1997, p.89).

46. M.E. se refiere a las iniciales de Max Ernst. André Breton y Paul Eluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, ed. s/n, Madrid, Siruela, 2003, p.43.

47. Max Ernst, «Frottage – Un entarimado usado – Historia Natural. 1925», en Edward Quinn, *Max Ernst*, reimpresión de 1ª ed., Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1997, p.127. David Batchelor, ««Esta libertad, este orden»: el arte en Francia después de la primera Guerra Mundial», en Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914–1945)*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Akal, 1999, p.56.

48. David Batchelor, ««Esta libertad, este orden»: el arte en Francia después de la primera Guerra Mundial», en Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *op. cit.*, p.57.

la pata posterior izquierda del animal, y otra que parece haber sido emborronada en la otra pata posterior. Max Ernst dibujó el contorno de las patas y del tronco, además de añadir mancha negra para hacer sombra.

Me parece, a mí, sospechosa esa definición y limpieza de los dibujos. Me hacen pensar en una prefiguración antes de hacer el *frottage*. Por ejemplo, *En la cuadra de la esfinge* el frotado de cada uno de los materiales tiene un área definida, que me llevan a especular que hubo una voluntad de orden por parte del autor. La mancha producida por el frotado en la madera hace que se vea como una barda en perspectiva. Ernst no continuó tallando lo demás, frotó en los tablones centrales limitándose a una zona horizontal, y en los de las orillas a una diagonal. Respecto a las demás figuras, no podría hablar de una voluntad ordenadora, sólo se ve que frotó sobre otros materiales (hojas y otro que no distingo) que seguramente colocó sobre los tablones de madera. En cualquier caso, este dibujo tiene la cualidad de hacer ver y sentir aquellos materiales. Esta característica la contienen muchos de sus dibujos; el espectador, aunque no sepa de que material proviene la mancha, siente una calidad táctil.

Los dibujos de Max Ernst son una mezcla entre la proyección inconsciente de la imaginación del autor y de una voluntad configurante por hacer visible y definida la imagen.

El tercer caso de automatismo en la obra plástica fue **el cadáver exquisito**. Los surrealistas practicaron varios juegos, como «el uno por el otro», juegos escritos basados en el azar y el ya nombrado *cadáver exquisito*⁴⁹. Ellos buscaban divertirse mediante el juego, liberarse de lo cotidiano; pero se dieron cuenta de que esta clase de juegos proporcionaba una posibilidad poética, ya que generaba imágenes inesperadas que iban más allá de lo lógico⁵⁰. Los juegos eran colectivos con el fin de llevar la subjetividad más allá de lo personal, siendo el resultado un producto de varios pensamientos⁵¹.

El llamado *cadáver exquisito* proviene del juego “de los papelitos”, un juego de sociedad para hacer textos que no sé bien en que consiste, pero Breton dice que no difiere mucho del *cadáver exquisito escrito*⁵². Platica que el cadáver exquisito surgió cerca de 1925 en una casa vieja de la rue du Château⁵³. En ésta hacían veladas, como también comenta Simone Collinet, en las que, cuando se aburrían de la plática, comenzaban a jugar⁵⁴. Un buen día se propuso el juego de “los papelitos”, y comenzaron a jugar: «El Señor encuentra a la Señora; él le habla, etc. Esto no

49. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.125-126, 128.

50. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *op. cit.*, p.125, 127.

51. G (érard) Durozoi y B (ernard) Lecherbonnier, *op. cit.*, p.125.

52. André Breton «El cadáver exquisito, su exaltación», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *Juegos Surrealistas. 100 Cadáveres exquisitos*, 1ª ed., Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1996, p.60. Editado originalmente en el catálogo de la exposición *Le Cadavre Exquis, son exaltation*, París, La Dragonne, Galería Nina Dausset, 1948.

53. André Breton «El cadáver exquisito, su exaltación», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *ibidem*.

54. Simone Colliet, «La creación colectiva», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *op. cit.*, p.65. Editado originalmente en el catálogo de la exposición *Il Cadavere Squisito, La sua esaltazione*, Galería Schwarz, Milán, febrero de 1975.

duró. El juego amplió su terreno muy rápidamente. “Basta con poner cualquier cosa”, dijo Prévert. A la jugada siguiente el *cadáver exquisito* ya había nacido.»⁵⁵. De esa segunda jugada fue de donde resultó el nombre de *cadáver exquisito*, pues la frase resultante fue «El cadáver exquisito-beberá-el vino-nuevo»⁵⁶.

El *cadáver exquisito* es un juego y la vez su producto, que bien puede ser un texto o un dibujo, ya que se usó tanto para las artes plásticas como para la poesía. En las artes plásticas se hicieron en dibujo, en *collage*, con la mezcla de ambos y hasta con aguadas (generalmente no perdiendo el carácter de dibujo). El juego consistía en doblar un papel a manera de acordeón, cada participante dibujaba algo sobre el pliegue que le correspondía, sólo pasándose un poco al siguiente pliegue para que el otro supiera de donde partir. Entonces el siguiente participante debía continuar dibujando desde el trazo del anterior, ignorando lo que había dibujado, ya que las intervenciones anteriores estaban tapadas. Así, se seguía dibujando, hasta terminar con el último pliegue.

Existieron básicamente dos órdenes para dibujar: verticalmente y horizontalmente; es decir que la hoja plegada se acomodaba en una de esas posiciones, a partir de un común acuerdo. También había dos tipos principales de representaciones o temas, el más usado era «*Composición en personaje*»⁵⁷, y el otro era una representación libre de figuras o partes de figuras sin ningún orden preestablecido. «*Composición en personaje*» consistía en hacer una figura antropomorfa⁵⁸, cada participante hacía en su pliegue la correspondiente parte de la figura: cabeza, cuerpo, piernas, pies. El trazado de la parte dependía de la cantidad de pliegues del papel, a veces era cabeza y hombros, otras era cadera y muslos, y otras era todas las piernas. El resultado siempre era un monstruo, una figura extraña hecha con partes de animal, partes humanas y otras infirmitades. Era, como apuntó Breton, una burla a la representación y la imitación, una provocación⁵⁹. Una vez más, los surrealistas se revelaban contra la lógica y contra los órdenes estéticos y artísticos.

«Lo que, en efecto, nos ha exaltado en estas producciones es la certidumbre de que, de uno u otro modo, llevan la marca de lo que sólo puede ser engendrado por un único cerebro y que están dotadas, en un grado mucho más alto, de un poder de *derivación* que la poesía no sabría utilizar con tanto provecho. Con el *cadáver exquisito* se ha dispuesto finalmente de un medio infalible para anular la actividad del espíritu crítico y liberar plenamente la actividad metafórica de la mente.»⁶⁰

55. Simone Colliet, «La creación colectiva», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *ibidem*.

56. André Masson, « ¿De dónde vienes, Cadáver exquisito? Uno de los juegos (serios) de los surrealistas», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *Juegos Surrealistas. 100 Cadáveres exquisitos*, 1ª ed., Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1996, p.81. Editado originalmente en el catálogo de la exposición *Il Cadavere Squisito, La sua esaltazione*, Galería Schwarz, Milán, febrero de 1975.

Simone Colliet, «La creación colectiva», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *op. cit.*, p.65.

57. André Breton, «El cadáver exquisito, su exaltación», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *op. cit.*, p.61.

58. André Breton, «El cadáver exquisito, su exaltación», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *ibidem*.

59. André Breton, «El cadáver exquisito, su exaltación», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *ibidem*.

60. André Breton, «El cadáver exquisito, su exaltación», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *ibidem*.



Fig.50
Otto Dix, Treber, Friedrich Karl Gotsch
Cadáver exquisito
1925
Lápiz sobre papel
Colección particular, Alemania.

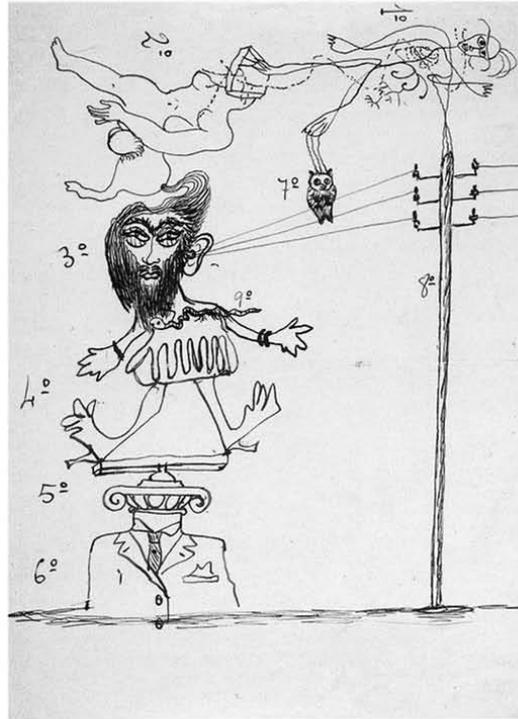


Fig.51
Federico García Lorca, Santiago Ontañón, Alfonso Buñuel, Luis Lacasa, Manolo Fontanals, Pepín Bello, Sampelayo, Rafael Sánchez Ventura
Cadáver exquisito
1936
Tinta sobre papel
21.5 x 15,5 cm.
Colección Delfin Seral, Madrid.

El *cadáver exquisito* fue tomado por los surrealistas como un sistema e incluso como un método⁶¹. Con la creación de estos dibujos se encontraron con imágenes poéticas inesperadas que podían ser subversivas y también completamente absurdas. Los surrealistas fueron concientes de que metodológicamente esto era algo nuevo en las artes; por primera vez había una obra colectiva donde la subjetividad individual se contrastaba con otras, una misma obra podría contener los deseos, el talento o falta de talento, la imaginación y diferentes maneras de ver y sentir la vida.

Técnicamente los dibujos eran sencillos, previamente se elegía el material con el que se iba a trabajar: tinta, lápiz de grafito, lápices de colores, etc. Por ello es

61. André Breton, «El cadáver exquisito, su exaltación», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *op. cit.*, p.60-61.
Simone Colliet, «La creación colectiva», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *op. cit.*, p.65.

que técnicamente hay una unidad. Los surrealistas estaban felices por los monstruos que habían creado, en muchas de sus representaciones se ensañaban en las partes sexuales y, como dice Antonio Saura, en las «zonas-fetiches por excelencia —la cabeza, los senos, el sexo y los pies—»⁶².

El *cadáver exquisito* dibujado por Otto Dix, Treber y Karl Gotsch (fig.50) es posiblemente una persona de dos sexos. Los participantes cuando jugaban *Composición en personaje* no se ponían de acuerdo si la figura representada debía ser mujer, hombre o animal. Sencillamente sabían que partes se habían de trazar. Por eso en este caso la figura resultó ser quizás un hombre vestido de mujer, o un hombre y mujer a la vez. En el catálogo de la exposición *Juegos Surrealistas. 100 Cadáveres exquisitos*, a cargo del Museo Thyssen-Bornemisza, se menciona que la cabeza de esta figura es un autorretrato de Otto Dix. Quien sabe si haya hecho este autorretrato anteriormente o si lo hizo durante la reunión, tampoco sabemos si se dibujó partiendo de su imagen en un espejo. Según las reglas surrealistas, éste debió haber partido únicamente de la memoria. En este dibujo se pueden ver los dobleces del papel, sin embargo, no nos ayudan a delimitar la intervención de cada jugador. Hay una confusión, en el papel se alcanzan a ver más dobleces y pliegues que el número de los participantes; posiblemente debamos obedecer solamente al tipo de representación y figura, de las que efectivamente encontramos tres; y quizá los dobleces son debido a la manipulación o guardado de la hoja. Además, hay una anomalía o inconexión en este dibujo, el retrato de Dix no fue continuado por el segundo jugador, quedando el tercer participante en desventaja, pues ya no sabría de donde partir. Este segundo jugador fue Binder, según lo escrito sobre este dibujo en el catálogo *Juegos Surrealistas. 100 Cadáveres exquisitos*, en la página 26. No sé si Treber fuera el apellido y Binder el nombre, pues el nombre de Friedrich Karl Gotsch aparece completo. En todo caso me voy a atener al nombre que dio el escrito y no al que dice la ficha técnica del *cadáver exquisito*. Binder además de no haber hecho la parte de la figura antropomorfa, hizo su dibujo de cabeza. Trazó garabatos, pequeñas figuras (muchas irreconocibles) y palabras. El texto en ocasiones formó parte del *cadáver exquisito*, a veces se trataba de palabras clave, otras de una alusión poética, pero en este caso no alcanzo a entender su función. El texto en el dibujo me parece una estrategia maliciosa, quizás una imitación consciente de lo que hace el niño al dibujar. El niño que apenas ha aprendido a escribir, cuando dibuja una figura o cosa añade a su lado la palabra que nombra a dicha figura para asegurar explícitamente qué cosa es ésa. Los surrealistas al añadir el texto quizá pretendían una dislocación del significado a partir de unir dos cosas inconexas, como usualmente hacían para generar imágenes fuera de lo esperado lógicamente. En todo caso, no sabemos que tenía Binder en mente, conciente o inconscientemente, cuando añadió las palabras en alemán: «*Ach, Fräulein, Traum, etwa, Wort, etc.* Esto es: “¡Ah!, “Señorita”, “Aproximadamente”, “Palabra”, etc.»⁶³.

62. Antonio Saura, «Teoría del cadáver exquisito», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *Juegos Surrealistas. 100 Cadáveres exquisitos*, 1ª ed., Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1996, p.44. Editado originalmente en *Le surrealisme et la Peinture*, París, Editions Gallimard, 1965.

63. Lebel, Jean-Jacques, «La erupción de la vida», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *op. cit.*, p.26.

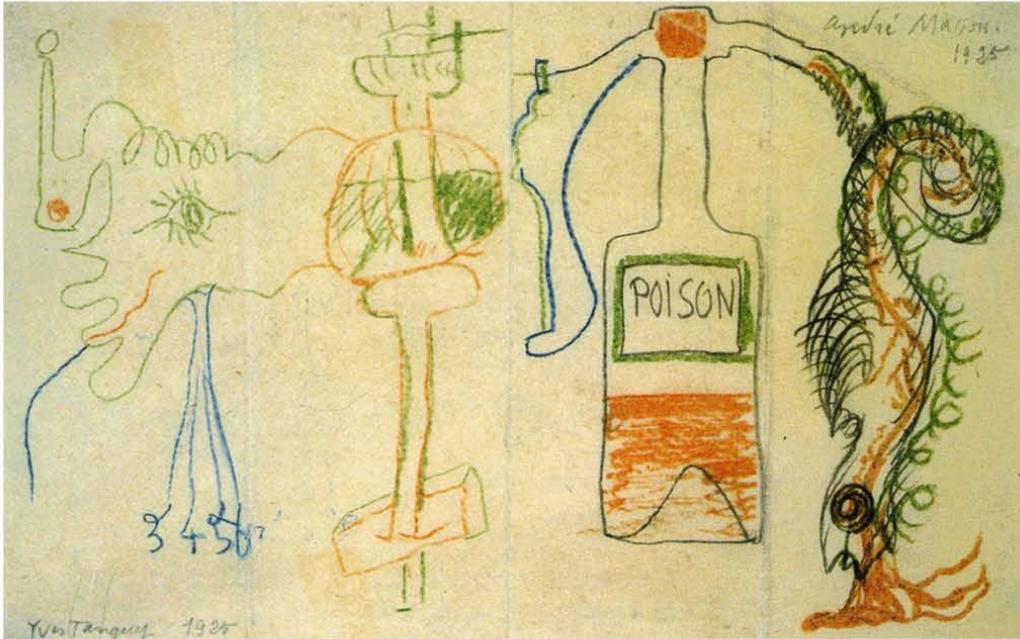


Fig.52
Yves Tanguy, X, X, André Masson (de izquierda a derecha), *Cadáver exquisito*, 1925, lápices de colores sobre papel, 13.7 x 22.3 cm. Fundación Antonio Mazzotta, Milán.

Presento aquí el *cadáver exquisito* de Yves Tanguy, André Masson y otros participantes desconocidos (X y X) (fig.52) porque en éste se notan los dobleces de la hoja, mediante los cuales se puede ver que tanto el trazo de un participante invadía el pliegue del otro. El dibujo del primer pliegue a la izquierda está hecho en lápiz de color verde, dos líneas que componen la cabeza dibujada se continúan hasta el siguiente pliegue. Si imaginamos que el papel estaba doblado, veríamos que el segundo jugador partió únicamente de dos puntas de líneas, continuándolas en otro color para hacer una figura distinta. Éste es de la clase de *cadáveres exquisitos* libres, donde cada persona podía dibujar lo que quisiese, de lo que resultó un personaje compuesto de una cabeza, una figura parecida a la pieza de una máquina y una botella de veneno que va a desembocar hasta un pez o alimaña que sangra.

Para poder crear estas imágenes y seres extraños era necesario que los artistas dejaran de lado sus conocimientos artísticos y su talento. El juego permitía que los artistas se liberaran de cualquier preocupación estética, quedando casi como iguales los que se dedicaban a las artes plásticas y los que no. Sin embargo, siempre era más interesante ver lo que hacían los que tenían menos habilidad, ellos

eran los que proporcionaban frecuentemente algo insospechado⁶⁴. Los dibujos tenían que ser espontáneos, no tener correcciones y ser despreocupados. Sólo cabía esperar a que el último jugador terminara su participación, para saber por fin que cosa había resultado.

El *cadáver exquisito* hecho por Federico García Lorca, Santiago Ontañón, Alfonso Buñuel y otros cinco participantes no corresponde al orden de intervención vertical u horizontal. Cada dibujo va desprendiéndose de otro abarcando todo el papel. En este caso seguramente el tapado no se hizo doblando la hoja, sino tapando los dibujos anteriores con otra hoja encima, dejando como opción seguir dibujando sobre las líneas que se asomaran; por ello es que linealmente se suceden del "1º" al "6º", mientras que el "7º" y el "8º" parecen provenir del "1º". Cada jugador hizo una figura distinta, de lo que resultó una escena revuelta de seres, personas y un poste de electricidad. Se añadió a cada intervención un número, debido, posiblemente, al deseo de ver en qué orden se fue gestando la imagen.

El inconsciente en el *cadáver exquisito* no radica tanto en un estado mental del autor, sino en el no saber que hay antes o después, ni que resultará. Metodológicamente es un hallazgo que dio posibilidades al trabajo colectivo e hizo que la producción se cargara de incertidumbre. Por otro lado se logró hacer a un lado las leyes compositivas comunes, la habilidad del artista y la planeación consciente de la obra.

El automatismo, para los surrealistas, supone poner en práctica una serie de estrategias para ponerle trampas a la mente, para que la conciencia no sea la conductora durante el hacer de la obra, sino el inconsciente. Obedeciendo a la definición de Surrealismo como "automatismo puro" (ver definición de Breton), la obra es el fluir del murmullo profundo de la mente, de aquel pensamiento inconsciente que no se hace evidente más que en el sueño o a partir de técnicas que lo hacen salir.

Así, las técnicas utilizadas por el artista surrealista no serán técnicas de configuración de la obra ni de adaptación técnica o formal, serán indirectas en relación a la obra como resultado o imagen final. Las técnicas obedecerán a la necesidad de evadir la realidad concreta y el pensamiento lógico. La obra final como resultado queda en segundo plano. La estrategia técnica es con respecto al momento de hacerla, el momento de no pensarla.

El modelo y el tema de la obra automática serán producto de la misma imaginación, de la mente y en la medida de lo posible del inconsciente. La relación entre el autor y la realidad objetiva ya no existirá, se le dará preponderancia a lo que la memoria contiene y a las imágenes producidas en la mente.

Es necesario apuntar que los artistas surrealistas sólo pudieron llevar el automatismo psíquico a la escritura y al dibujo. En este sentido quedó el dibujo como la única vía operable dentro de las artes plásticas. Las demás artes, como la pintura, no permitieron que fluyera libremente el pensamiento inconsciente; sus

64. Jean-Jacques Lebel, «La erupción de la vida», en Jean-Jacques Lebel (ed.), et al., *op. cit.*, p.31.

procedimientos varios y su tiempo de realización prolongado hacían que el artista se volviera demasiado consciente de lo que pasaba en la obra, corriendo el riesgo prácticamente inevitable de introducir normas y preocupaciones artísticas. En cambio, el dibujo sí lo permitió, quizá por la característica de poderse hacer rápidamente, acaso también porque técnicamente y procedimentalmente se podía hacer sencillo y reducido, minimizando al máximo las variables y no dejando al artista regresar a lo planteado.

El dibujo permitió graficar directamente los pulsos e impulsos psíquicos del autor, además de dar rienda suelta al pensamiento reprimido. Se abrieron las puertas hacia aquel arte despreocupado por la belleza, la composición, la habilidad y sobre todo hacia el resultado estético final. El artista podía y tenía que olvidarse de todos los conocimientos artísticos que fuera posible para dejar paso a un dibujo auténtico, en el sentido de no estar controlado por norma alguna configurante. La obra se volvió algo inesperado, lleno de incertidumbre, un algo que se va construyendo sin saber que va a resultar.

Entonces, el dibujo automático abrió, porqué no decirlo, posibilidades metodológicas para próximas obras y movimientos artísticos; especialmente con el *cadáver exquisito*, en el que pudieron convivir varios pensamientos, a la vez que varias intervenciones de distintas personas. Con el dibujo automático sería posible mediante el hacer, el trazar, hacer que la obra hable de la mente humana, sin necesidad de recurrir a la representación de la misma.

Muchos textos tratan el Surrealismo. Algunos autores, como Antonio Bonet Correa, hablan del Surrealismo como el movimiento capital del arte del siglo veinte⁶⁵. Otros, como Maurice Nadeau, dicen que el Surrealismo no ha terminado, continuando en el arte como un comportamiento⁶⁶. Es curioso como a ese movimiento artístico se le da tanta importancia, se le dedican numerosos libros y sobre todo se le defiende teóricamente. Sin embargo, la tesis central de los surrealistas, que es el automatismo, casi no se aborda. Se da por sentado un automatismo en los procedimientos y obras que ya he estudiado, pero no se analiza su función, cómo se da, ni en qué radica. En lugar de dibujo se habla de pintura, a pesar de que éste fue el que encarnó los giros metodológicos y la misma tesis surrealista.

65. Antonio Bonet Correa, «La pintura surrealista: etapas y problemas», en Antonio Bonet Correa (Coord.), et al., *El surrealismo*, 1ª ed., Madrid, Universidad Menéndez Pelayo, Cátedra, 1983, p.9.

66. Maurice Nadeau, *Historia del Surrealismo*, reimpresión de 1ª ed., Barcelona, Ariel, Esplugues de Llobregat, 1975, p.7.

II.2. Dibujo gestual

II.2.1. Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw*

Para estudiar el dibujo gestual iniciaré analizando el concepto de “dibujo de gesto” del que fue profesor en la Art Students’ League de Nueva York, Kimon Nicolaïdes. Este hombre trabajó escribiendo un libro que no alcanzó a concluir, ya que falleció en 1938. Sin embargo, un grupo de personas se dedicó a la tarea de completarlo y publicarlo respetando lo más posible el plan de Nicolaïdes. Entre estas personas están Anne Nicolaïdes, Mamie Harmon, el GRD Studio, varios coleccionistas y algunos de los que fueron alumnos de Nicolaïdes. Finalmente en 1941 fue publicado el libro titulándose *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study* (*La manera natural de dibujar: Un plan de trabajo para el estudio de arte*).

La tesis central del libro es, como el título indica, “la manera natural de aprender a dibujar”. Este texto es el desarrollo sistemático que debería seguir un estudiante de arte durante un año en que debe aprender a dibujar⁶⁷, y está pensado especialmente para la clase que impartió Nicolaïdes en el Art Students’ League.

La manera natural de dibujar es aquella en la que el dibujante se basa en la observación de la naturaleza. Nicolaïdes piensa que la naturaleza tiene leyes propias sobre las que el hombre se ha basado para crear reglas que le permitan crear un cuadro. El hombre a través de los años ha ido creando esas reglas para hablar artísticamente de la naturaleza y de su balance. Por ello es que, según Nicolaïdes, el hombre sólo puede crear reglas, mientras que la naturaleza tiene leyes⁶⁸. Pero nos dice que para el que aprende arte estas reglas y sus aplicaciones no son comprensibles en un principio, son un misterio. Por ello la “manera natural de dibujar” es a través de la observación y del contacto directo con la naturaleza, y no a partir de sistemas ni convenciones artísticas. El acto correcto para observar será aquél donde el individuo vive físicamente la realidad, a través de todos los sentidos que le sean posibles. Por ello dice Nicolaïdes que «el arte debería concernir más a la vida que al arte», «Art should be concerned more with life than with art»⁶⁹.

El artista al hacer y al aprender a hacer arte tiene que partir de la vivencia concreta de la realidad, para después poder hacer uso de las técnicas y convenciones artísticas, las cuales sólo posteriormente cobran sentido. Pero el artista no debe nunca partir de ellas ni ser esclavo de las mismas, siempre debe partir de la experiencia concreta con la naturaleza. Por ello las reglas deben ser

67. Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, ed. s/n, Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969, p.1.

68. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.xiv.

69. Kimon Nicolaïdes, *ibidem*.

aprendidas como realidades, no como reglas. Y la práctica en el arte debe tener un papel preponderante sobre la teoría⁷⁰.

Es importante señalar que el libro de Nicolaïdes no es un texto de teoría del arte. Por supuesto que se basa en su concepción de qué debe tratar el arte y sobre todo de cómo debe hacerse el arte. Sin embargo, tenemos que ver su libro como el desarrollo de un método ordenado para la enseñanza del arte.

Nicolaïdes apunta que la idea básica de la instrucción contenida en su libro es llegar a la «relación necesaria entre el pensamiento y la acción», «arrive at the necessary relationship between thought and action»⁷¹. Especifica que su texto está basado en la práctica, y señala que «hay una enorme diferencia entre dibujar y hacer dibujos», «There is a vast difference between drawing and making drawings»⁷². Esto es importante para el lector del texto. Ello significa que lo que tenemos que ver en los dibujos contenidos en el libro (las ilustraciones de los ejercicios que hicieron los alumnos de Nicolaïdes) y en los dibujos que debió hacer el lector que pretende estudiar dibujo a través de su método, son sólo ejercicios. Nunca deben entenderse como un cuadro terminado. Señalo esto ahora porque voy a analizar su concepto de gesto, el cual debemos ver como el desarrollo de un ejercicio. El dibujo debe aprenderse por medio de la práctica, es decir, dibujando⁷³. Por ello su libro es un método compuesto de varios temas y conceptos que explica a través de los ejercicios que el estudiante de arte debe desarrollar, dejando en muchas ocasiones la explicación teórica después de la realización del ejercicio.

La manera natural de dibujar está basada en lo que él llama la correcta observación de la naturaleza. Esta observación es aquella que no se basa solamente en el sentido de la vista, sino también en los demás sentidos.

«The sort of 'seeing' I mean is an observation that utilizes as many of the five senses as can reach through the eye at one time.»⁷⁴

«El modo de 'ver' al que me refiero es una observación que utiliza tantos de los cinco sentidos como sea posible alcanzar a través de la vista en un mismo momento.»

El artista y el estudiante deben tener un contacto físico y vivo con la realidad y con el objeto que se dibujará, mediante todas las sensaciones que les sea posible capturar por medio de la vista⁷⁵.

Un ejemplo de la concepción de esa manera natural de dibujar es el tema contenido en su texto: «Comprehending the Form», «Comprendiendo la forma»⁷⁶.

70. Kimon Nicolaïdes, *ibidem*.

71. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.1.

72. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.2.

73. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.13 y 219.

74. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.5.

75. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.6.

76. Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, s/n de ed., Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969, p.96.

Para él la figura humana está hecha de partes relacionadas entre sí de una manera lógica y funcional. Entonces, para poder dibujar uno debe entender esa manera de actuar de la naturaleza, a partir de la vivencia directa, sin el uso de diagramas ni esquemas⁷⁷.

Todas las lecciones del texto de Nicolaïdes están basadas en **dos tipos de estudios**, dos tipos de dibujo. Las lecciones están organizadas en un orden de avance en el que los ejercicios se van haciendo cada vez más complejos, pues se les va añadiendo temas y conceptos para llegar a un punto en que el alumno debe poder hacer y entender el dibujo desde el punto de vista artístico. La mayoría de estos ejercicios parten de dos estudios distintos entre sí, que terminan por complementarse con otros conceptos y procedimientos. Según Nicolaïdes ambos son necesarios para llegar a un balance⁷⁸. Éstos son: el “dibujo de gesto” y el “dibujo de contorno”. Aquí voy a mencionar las cualidades señaladas por Nicolaïdes de cada uno de éstos; pero voy a dejar después de ello el tema de “dibujo de contorno”, ya que lo que compete en este momento a la tesis es el problema del gesto.

La división de estudios la hace en base a la actitud con que el dibujante debe abordar el acto de dibujar. El «dibujo de contorno», «contour drawing»⁷⁹ es aquel que se hace en un periodo largo, que puede hacerse con calma, cuidadosa y esmeradamente. Éste tiene la finalidad de hacer al estudiante entender la estructura del modelo, cómo es que está hecho⁸⁰.

En cambio, el “**dibujo de gesto**”, «gesture drawing»⁸¹ es un dibujo que se debe hacer violentamente, con furia, en un periodo corto (generalmente un minuto o menos). Con la práctica de este estudio rápido se pretende hacer que el estudiante llegue a lo que él llama “gesto”, es decir, a «el funcionamiento de la acción, de la vida, de la expresión», «the function of action, life, or expression»⁸². A este tipo de dibujo también lo nombra en ocasiones como «Dibujo de garabato», «Scribbling drawing»⁸³, ya que sus alumnos comenzaron a llamarlo así por parecerles sólo trazos sin sentido⁸⁴.

Nicolaïdes hace una diferenciación entre lo que él llama «bocetos rápidos», «quick sketches» y «estudios rápidos», «quick studies»⁸⁵. Dice que el boceto rápido es una mala práctica, que todo lo bocetable es una mala práctica. Y que, por el contrario, el estudio rápido supone una verdadera concentración y estudio de la cosa, incluso si es rápido. Afirma que cuando uno se concentra durante un periodo corto es porque se concentra en sólo una fase del modelo; y él prefiere que esa

77. Kimon Nicolaïdes, *ibidem*.

78. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.13.

79. Kimon Nicolaïdes, *ibidem*.

80. Kimon Nicolaïdes, *ibidem*.

81. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.14.

82. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.13.

83. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.18.

84. Kimon Nicolaïdes, *ibidem*.

85. Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, s/n de ed., Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969, p.14.

fase sea el gesto, al que considera como más importante⁸⁶.

Para entender el concepto de gesto también hay que entender lo que él llama impulso. Pero antes que otra cosa voy a revisar el ejercicio 2: Dibujo de gesto, «Gesture Drawing»⁸⁷, para poder introducirme después a los conceptos alrededor del gesto.

Para tener una imagen más clara del tipo de dibujo producido mediante este estudio, menciono los materiales que necesita el dibujante: Un lápiz 3B o 4B con la punta gruesa y sin filo, y un papel manila de color crema de aproximadamente 25.4 cm x 38.1 cm. Los dibujos se realizan sobre ambos lados del papel, pero únicamente un dibujo por lado. El dibujo tendrá que ser hecho en un minuto o menos, pues el modelo cambiará de pose cada minuto sin cesar ni descansar. El modelo, en el caso de ser un modelo desnudo, tendrá que hacer poses lo más naturales posibles, pero que lleven consigo una acción, un movimiento, a pesar de estar inmóvil. En el caso de que el dibujante no tenga un modelo desnudo al frente, puede ir a un lugar concurrido donde haya mucho movimiento y gente⁸⁸. Aunque para el estudio de gesto también se puede partir de objetos inanimados⁸⁹.

Mientras el modelo posa el dibujante tiene que dibujar sin parar, sin analizar ni pensar demasiado en lo que se está haciendo; dibujando la figura y su acción como una totalidad, como una unidad⁹⁰. Por ello Nicolaïdes habla del gesto como un elemento unificador que hace que las partes se unan, ya sea de la figura humana, de los objetos o de las escenas⁹¹. No se debe poner atención a las apariencias ni a los detalles, sólo se ha de dibujar el gesto de la figura, lo que hace, su movimiento, su impulso⁹². Para ello el dibujante debe trazar libremente, sin cesar, por todos los lados del papel y sin despegar el lápiz del papel. Hace hincapié en que no se debe buscar seguir los bordes de la figura, que la mayoría de las veces el lápiz va a atravesar la figura, a salirse de ella, e incluso va a salir fuera del papel⁹³. Nicolaïdes califica al gesto como «dinámico, móvil, no estático», «dynamic, moving, not static»⁹⁴, como un dibujo sin bordes precisos ni figura exacta⁹⁵. Para decir luego que «El gesto es movimiento en el espacio», «Gesture is movement in space»⁹⁶.

Pero para poder hacer un dibujo de gesto es necesario entender y poder ver el impulso del gesto del mismo modelo. Es un tanto revuelto el concepto de impulso, pero voy a tratar de explicarlo. Para poder entender el impulso, según Nicolaïdes, uno tiene que hacer una relación compartida con el modelo, sentir en el propio

86. Kimon Nicolaïdes, *ibidem*.

87. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.14-18.

88. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.14.

89. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.30, 31.

90. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.14-16.

91. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.28.

92. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.15-17.

93. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.15.

94. Kimon Nicolaïdes, *ibidem*.

95. Kimon Nicolaïdes, *ibidem*.

96. Kimon Nicolaïdes, *ibidem*.

cuerpo lo que el modelo hace⁹⁷. El impulso está dentro del modelo y es lo que lo provoca hacer lo que uno ve⁹⁸. Para ver y sentir el impulso uno tiene que encontrar eso que hace al modelo verse como está y hacer lo que hace, es decir, la causa psíquica y física. Por ello es que Nicolaïdes habla del impulso como un estímulo. Como ejemplo habla de un modelo que está alerta, o de otro que descansa porque está fatigado. El impulso es aquel estímulo, aquella causa que hace responder al modelo mediante una actitud que se ve físicamente⁹⁹.

Para entender más sobre el impulso del gesto propone el ejercicio 4: «Potential Gesture» (éste se podría traducir como «Gesto potencial» o «Gesto en potencia»). En éste en lugar de hacer un dibujo de garabato de la pose, se dibuja lo que el alumno cree que el modelo va a hacer después, para que pueda entender las causas que actúan detrás de la acción del modelo¹⁰⁰.

Pero si para ver el gesto se tiene que entender la acción mediante el impulso, ¿cómo es posible hacer un dibujo de gesto de un objeto inanimado? Para hacer el dibujo de las cosas inanimadas la persona tiene que pensar y regresar a las causas naturales¹⁰¹. Pone un ejemplo de un árbol que crece, siempre de abajo hacia arriba; entonces el dibujante deberá seguir esa misma dirección en su trazo, del crecimiento del tronco de abajo hacia arriba, luego, la dirección de las ramas que parten del tronco, hasta llegar a las hojas, donde se busca el sentido de movimiento de las mismas. Por ello dice que hay que seguir y hacer caso a la naturaleza, observarla y sentirla¹⁰².

Como mencioné anteriormente, varios de los ejercicios contenidos parten del gesto; en algunos se trabaja posteriormente con un dibujo de contorno; en otros, con el modelado de la figura; y otros más, con la estructura de la figura humana. El gesto es la base para casi todo dibujo, incluso Nicolaïdes dice que para hacer un dibujo de composición es necesario partir del gesto¹⁰³. La razón de ese gesto base es la tesis del mismo libro: el artista debe partir de la observación y la experiencia directa con la realidad, no de planes preconcebidos ni de reglas compositivas. En este caso el gesto dará el diseño, ya que para el autor del libro la composición es un diseño con unidad y el gesto es el elemento que da unidad¹⁰⁴. Así es que se tiene que partir, casi siempre, del gesto, al que posteriormente se le irían agregando otros procedimientos y detalles.

El dibujo de gesto es un dibujo basado en la memoria. Para Nicolaïdes no hay dibujo que no sea de memoria, a excepción del dibujo de contorno, ya que no importa que tan largo o corto sea el periodo entre la acción de ver el modelo y la de dibujar, siempre se está memorizando lo que se acaba de ver¹⁰⁵. Cuando la pose

97. Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, s/n de ed., Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969, p.15, 196 y 24.

98. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.23.

99. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.23, 24.

100. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.24 -25.

101. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.30 y 31.

102. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.30.

103. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.149-150.

104. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.150.

105. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.40.

o el evento ya no están, el dibujante tiene que hacer uso de su memoria, pero en la memoria la cosa ya no aparece con todos sus detalles. Por lo que el dibujante tiene que luchar más para hacer el dibujo, uno donde se considere lo visto como una totalidad, y esto será siempre desde el gesto¹⁰⁶.

Un ejemplo de este tipo de dibujo es el llamado «La composición diaria», «The Daily Composition», en la que el estudiante debe hacer diariamente un dibujo de gesto de lo que vio durante las últimas veinticuatro horas, tomando en cuenta al hombre en relación a su entorno. Pero, como todo ejercicio de gesto, se tiene que pensar en lo que se vio como un todo, como una unidad. Por ello no se dibujan las figuras separadamente, sino todas y su derredor como un todo¹⁰⁷.

El dibujo de gesto es la base procedimental para los ejercicios y estudios contenidos en el texto de Kimon Nicolaïdes. El gesto es un concepto que implica ver la realidad como una totalidad, y es también la esencia contenida en el objeto a dibujar; el que habla del tipo de existencia que tiene, de su actividad, además de ser siempre su rasgo más característico¹⁰⁸.

El dibujo de gesto debe realizarse rápidamente para no permitir al dibujante pensar demasiado en lo que se está dibujando, ni en los detalles y las apariencias. Rápidamente para no dejar a la mente analizar, y para no permitir al dibujante insertar esquemas, reglas ni planes preconcebidos.

Para Nicolaïdes el gesto es «movimiento en el espacio», «movement in space»¹⁰⁹, y «el funcionamiento de la acción, de la vida, de la expresión», «the function of action, life, or expression»¹¹⁰. El gesto será, entonces, una manera de ver la realidad y de acercarse a la naturaleza, además de un procedimiento para dibujarla. Esa manera de ver la realidad será buscando y entendiendo la lógica de la naturaleza, y dibujar será una manera de conocerla.

El gesto, para él, es un tanteo que lleva al estudiante al conocimiento¹¹¹. Para poder hacer un dibujo de gesto, será necesario vivir la realidad mediante todos los sentidos y con todas las emociones que puedan ser causadas por aquella realidad, se tendrá que conocer la naturaleza mediante la experiencia.

Puede estar uno de acuerdo o no con la tesis central de Nicolaïdes, que la manera natural de dibujar no sea a partir de reglas ni leyes artísticas, sino de la vivencia real y física de ella. Quizás esa manera de ver sea por sí misma una concepción artística que implica leyes y convenciones, o posiblemente el dibujo y el arte no puedan nunca deshacerse de ellas. Lo importante aquí no es debatir sobre ello, sino hacer hincapié en el concepto de gesto, que en este caso implica una actitud frente al acto de dibujar y frente a la realidad. Es una posibilidad de actuar impulsivamente, mediante un dibujo rápido, frente a aquella realidad vista. El

106. Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, s/n de ed., Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969, p.40-41.

107. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.52-53.

108. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.28.

109. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.15.

110. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.13.

111. Kimon Nicolaïdes, *op. cit.*, p.14.

dibujante deberá pensar únicamente en la cosa que dibuja, olvidándose de todo lo demás, incluso del mismo dibujo-objeto que está haciendo.

Este libro, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, es quizá el único que trate ampliamente el concepto de gesto. Y habría que tener presente el año en que fue publicado (1941), para no hacer relaciones equívocas entre este concepto y procedimiento y otros movimientos o actitudes artísticas a los que se les atribuye el uso del gesto. Para hacer notar el peligro de dichas asociaciones, recuerdo que Kimon Nicolaïdes no concibió siquiera al dibujo de gesto como una obra terminada, aunque sí como la base organizativa y procedimental de una composición.

II.2.2. Informalismo

Ante el objetivo de buscar y analizar cuál es el dibujo gestual, me veo en la necesidad de abordar el problema, ahora, desde el movimiento artístico del Informalismo; ya que a varias obras de los artistas informalistas se les atribuye continuamente el calificativo de gestual.

El movimiento informalista nunca fue un movimiento unificado. Los artistas llamados informalistas no se reunieron, todos, en un mismo grupo, nunca hubo un programa ni un manifiesto informalista, los artistas estaban disgregados. En esta época el arte de vanguardia era difundido a partir de la distribución y el mercado del arte, como las exposiciones y las bienales. La crítica de arte al ver similitudes en la obra de varios artistas de diferentes partes del mundo creó, para identificar ciertos planteamientos plásticos, el término Informalismo. Quedando el nombre de Informalismo, en la historia del arte, como un movimiento artístico. Es preciso decir que sí hubo grupos artísticos dentro de esta gran categoría llamada Informalismo, como el grupo COBRA (compuesto por artistas de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam), El Paso (en Madrid) y *Dau al Set* (en Barcelona).

Los límites históricos del Informalismo no son definidos, no tiene un principio ni un fin claro. Aproximadamente existió desde mediados de la década de 1940 hasta finales de la década de 1950, aunque Pilar Berganza lo ubica de 1945 a 1960¹¹². La inexactitud de las fechas se debe al fenómeno artístico planteado anteriormente, a que los artistas eran entidades individuales separadas con una obra particular cada uno. El Informalismo abarcó gran cantidad de países, como Francia, España, Alemania, Italia, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Japón, Argentina y Estados Unidos. Sin embargo, podría decirse que fue un movimiento básicamente europeo, ya que Europa fue el centro donde los artistas realizaban sus labores. Respecto al Informalismo en Estados Unidos, se trata en realidad del Expresionismo Abstracto, el cual, por sus similitudes, fue tomado por algunos teóricos como parte del Informalismo.

112. Pilar Berganza Gobantes, *Vanguardias y Artistas del Siglo XX. Notas de Arte*, s/n de ed., Godella, Valencia, Edetania Ediciones, 1994, p.63.

El término “informal”, según Cor Blok¹¹³, fue usado por primera vez por el artista alemán Georges Mathieu, para referirse a una obra donde los medios pictóricos carecen de significado. No sé a que se refiere este autor con “medios pictóricos”, por lo que no voy a aventurar ningún comentario ni análisis. En 1951 el crítico francés Michel Tapié utiliza de nuevo el término para titular la exposición “Signifiants de l’informel” (“Significados de lo informal”), donde expusieron Georges Mathieu, Henri Michaux, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Jean-Paul Riopelle, Jaroslav Serpan y Jaroslav, en el Studio Facchetti de París¹¹⁴. Sin embargo, Tapié prefiere llamar al Informalismo como “el arte otro”, al igual que el título de su texto *Un Art autre, où il s’agit de nouveaux dévidages du réel*, publicado en 1952 en París por la editorial Gabriel Giraud. Este nombre lo utiliza para hablar de la obra artística informalista, la cual considera distinta a cualquier otra en la historia del arte¹¹⁵. Por eso es que el Informalismo es también conocido como el Arte Otro o *Art autre*.

El movimiento informalista, según la historia y la crítica de arte, engloba dentro de sí otros movimientos o tendencias artísticas, como el Tachismo, la Pintura matérica, el Espacialismo y el Expresionismo Abstracto. No voy a analizar cada una de estas tendencias, pues ello implicaría desviarme muchísimo, ya que cada una tiene su historia y unos planteamientos plásticos propios. Dicho sea de paso, he dejado para el próximo tema de tesis al movimiento del Expresionismo Abstracto.

El arte informal se conoce por la característica general de plantear figuras o cosas que no representan nada de la realidad, deformadas y poco claras en la obra¹¹⁶. El público, en general, había ya asimilado el fenómeno de la abstracción, el movimiento del Expresionismo alemán y el Surrealismo; pero nunca había presenciado una suerte de imagen con figuras, colores e intervenciones tan violentas y disueltas en todo el cuadro. Obvio es entender que vieran esto como algo informe y como lo contrario de un arte que busca la armonía. El Informalismo sería, entonces, la antítesis del arte que busca la belleza, el orden, la función y la armonía¹¹⁷. Y también rechazaría las leyes, los órdenes formales y las estructuras compositivas que se fueron construyendo en los movimientos del periodo de entreguerras mundiales. El arte de después de la segunda guerra mundial ya no será como el Constructivismo, el Neoplasticismo ni la Bauhaus que existieron después de la primera guerra mundial. Ahora el artista no pretenderá hacer un proyecto para el hombre, ya no querrá reconstruir el mundo con el arte. Sólo existirá el hombre como una entidad individual que creará su obra a partir de sus propias vivencias y de su propio mundo, dejando los objetivos sociales de lado.

El término de Informal también se usa para denominar un arte abstracto no geométrico¹¹⁸, sin embargo, esta definición es muy ambigua y aplicable a cualquier obra de ese tipo. Es cierto que gran parte de la obra informalista ya no

113. Cor Blok, *Historia del arte abstracto. 1900-1960*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1987, p.236.

114. Cor Blok, *ibidem*.

115. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.209.

116. Juan Eduardo Cirlot, *El Arte Otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, 1ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1957, p.10 y 15.

117. Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Omega, 1959, p.7.

118. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.215.

representaba figuras, algunas obras parecen ser simplemente trazos sobre el soporte, o grandes planos de materia-color. También es cierto que la representación, cuando la había, ya no partía de la realidad concreta; sin embargo, encontramos numerosos cuadros con figura humana, en ocasiones animales u objetos, aunque éstos provengan de la mente del autor.

Es importante señalar que el Informalismo fue un movimiento que se dio principalmente en la pintura, por lo que la mayoría de los problemas plásticos serán propios de la pintura. Hubo también escultura y algo de gráfica, pero no hay textos que las analicen, más que los textos de Juan-Eduardo Cirlot¹¹⁹ que, entre tantas cosas, tratan brevemente la escultura.

El artista informalista no trabajará a partir de un proyecto preconcebido o un plan para hacer el cuadro, y tampoco intentará abordar racionalmente la construcción y la configuración de la pintura¹²⁰. Es decir que el pintor no pretenderá controlar el proceso de producción del cuadro mediante leyes compositivas, ni se preocupará demasiado por el aspecto de la imagen final. La obra ya no será concebida como una representación, sino como una elaboración en la que el pensamiento del artista, su ánimo y sus emociones se vuelcan¹²¹. La obra será un proceso, y el momento de hacerla será por sí mismo una vivencia.

El cuadro será concebido ahora como un objeto real, bajo el concepto de «cuadro objeto»¹²², es decir que la cosa cuadro ya no aludirá a algo de la realidad, sino que será un objeto por sí mismo. Todo lo contenido y efectuado sobre la superficie del cuadro estará ordenado espacialmente por el formato y las dimensiones del soporte¹²³. Las estructuras formales, aquéllas con las que el artista configura la obra, como el color, la textura, la materia, la mancha y la línea, serán consideradas como entidades autónomas, estén o no construyendo una figura. Al respecto, cito a Cirlot:

«Paul Guillaume ratifica —de acuerdo con los teóricos de la Gestalt, Köhler y Kofka— que «ciertas combinaciones de líneas, de colores, de sonidos, ciertas formas, poseen por sí mismas un carácter». No hay duda de que el informalismo, en gran parte, se halla estimulado por el anhelo de explorar intuitivamente ese universo de las expresiones autónomas.»¹²⁴

Lo que se concluye de aquí es la importancia de las estructuras formales por sí mismas, tanto de los elementos formales, como de las categorías formales. Éstos valdrán, expresarán y significarán por sí mismos, no necesitando forzosamente una

119. Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Omega, 1959, pp.84.

Juan-Eduardo Cirlot, *El Arte Otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, 1ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1957, pp.133.

120. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, op. cit., p.41.

121. Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Omega, 1959, p.9.

Juan-Eduardo Cirlot, *El Arte Otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, 1ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1957, p.10-11.

122. Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, op. cit., p.9 y 16.

123. Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, op. cit., p.10.

124. Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, op. cit., p.7.

relación asociada con otros y menos una relación entre los mismos para configurar una representación.

Cirlot dice que el artista informalista ansía la verdad y que su búsqueda por la misma lo lleva a «destruir el espacio plástico hasta sus últimas consecuencias, buscando el mito de la “sola pintura”»¹²⁵. Si la pintura ya no representa quedará sólo la pintura. Pero la pintura está hecha de algo, y ese algo que hará a la obra informalista ser pintura será la materia, el espacio, la ejecución y el color.

Un aspecto al que dieron mucha importancia los artistas fue el material. Los materiales que utilizaron fueron muy diversos, desde los materiales comunes para hacer obra, como el óleo, el carbón, la acuarela, el acrílico y los pigmentos, hasta los más extraños, como alas de mariposas, arena, barnices sintéticos, pedazos de madera viejos, telas de sacos, limaduras de metal y otros. Por ello habla Cirlot de una «belleza de lo desdénado»¹²⁶ cuando estos artistas hacían estéticos dichos materiales considerados innobles y de desecho. Los procedimientos también fueron variados, utilizándose entre tantos otros el *grattage*, el *collage*, el esgrafiado, el *dripping*, las incisiones, etc.

Se ha aplicado el término de Pintura matérica a aquellos cuadros donde la materia juega el papel preponderante en la obra, donde es la razón que ordena la obra¹²⁷. Pero el concepto de materia es un tanto complejo, lamentablemente Cirlot y Gillo Dorfles, cuando hablan de materia, no abordan teóricamente qué implica el concepto. En realidad, la materia para Cirlot es sinónimo de material; mientras que para Dorfles lo es tanto de material como de técnica. Podría aventurar que la materia es una sustancia plástica, es decir, manejable y modelable, que es concreta en su existencia como material, pero que en sí misma puede contener categorías tan abstractas como el tono, el color y sensaciones como lo táctil. En algunas pinturas informalistas el material llegó a ser tan denso que se hizo una pasta, la cual adquirió calidades, como la textura y el relieve, a través de diversos procedimientos. Otras veces el material era simplemente pegado sobre el lienzo, y en ocasiones trabajado después con más pintura o con intervenciones más violentas como el quemar parte del cuadro. Dentro de los artistas considerados matéricos destacan Antoni Tàpies, Jean Fautrier, Jean Dubuffet y Alberto Burri entre otros.

El problema de si existe un dibujo gestual en la obra informalista es difícil de abordar. Primeramente porque la obra informalista se centró en la pintura, aunque sí hubo artistas que siguieron dibujando, pero sus planteamientos se anclaron sobre todo en su obra pictórica. En segundo lugar porque, como hemos visto, no existió nunca un programa o un manifiesto desde el cual poder afirmar que los artistas abordan la gestualidad como un problema plástico. En realidad, son los textos sobre arte los que les atribuyen a varios artistas informalistas y a su obra la característica de ser gestuales, la mayoría de las veces sin explicar siquiera a que se refieren con ello.

125. Juan-Eduardo Cirlot, *El Arte Otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, 1ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1957, p.10.

126. Juan-Eduardo Cirlot, *El Arte Otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, op. cit., p.13.

127. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.47.

Voy a citar la definición que da Gillo Dorfles dentro de un apartado llamado «Léxico de la nueva crítica» en su libro ya citado, *Últimas tendencias del arte de hoy*:

«GESTO (adjetivo, «gestual»): pintura que se basa sobre todo en la actividad miocinética elemental y a menudo no controlada racionalmente; que se confía, por tanto, a un impulso creador que trata de lograr la expresión a través de la articulación dirigida del brazo (o también del cuerpo —Shiraga—). Esta pintura se remonta con frecuencia a orígenes, presuntos o reales, extremorientales e invoca vínculos con el zenismo, o sea con la pintura japonesa influida por la doctrina zen (véase). Entre los pintores gestuales podemos recordar a Mathieu, Kline, Hartung, Degottex, Saura, Vedova, etc. *Il gesto* fue también una revista (Milán), de la que aparecieron algunos números al cuidado de los pintores Baj y Dangelo.»¹²⁸

Dorfles no nos dice en ningún momento que es el gesto, se limita a describir en que consiste una pintura gestual. Esta pintura está hecha a partir de un «impulso creador» que procede mediante la actividad «miocinética», es decir, mediante el movimiento de los músculos¹²⁹. Según Dorfles, la pintura gestual trata de expresarse a través del movimiento del brazo o del cuerpo, siendo este movimiento no siempre controlado racionalmente.

Anoto que lamentablemente no he encontrado nada sustancioso sobre la revista italiana *Il gesto*. Solamente que fue publicada entre 1958 y 1960, y que escribieron en ésta Enrico Baj y Sergio Dangelo; quienes querían, según Dorfles, relacionar lo gestual con planteamientos dadaístas y surrealistas¹³⁰.

Dorfles hace un esquema donde separa en cinco tipos la pintura considerada de vanguardia cuando publicó su libro *Últimas tendencias del Arte de hoy* (1ª ed., 1961; ed. revisada, 1973). El primer tipo es el «arte gestual y signico»; el segundo la «pintura matérica»; el tercero el Pop Art; el cuarto las «corrientes conceptualistas»; y por último «La representación [...] de cierto *neoconcretismo*»¹³¹. No es tarea de esta tesis revisar cada una de estas clases, más que la que compete al arte gestual.

Para Dorfles la pintura que hace uso del signo y del gesto tiene que ver con varias corrientes: el Informalismo (el Arte otro), la Pintura de acción (Expresionismo Abstracto) y con el Tachismo¹³². Y ubica dentro de los artistas signicos y gestuales a Wols (Wolfgang Schulze), Georges Mathieu, Hans Hartung, Pierre Soulages, Mark Tobey, Jackson Pollock, Franz Kline, Giuseppe Capogrossi,

128. Gillo Dorfles, «Léxico de la nueva crítica», en Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.214.

129. Miocinética proviene de: mio.- prefijo proveniente del griego *mýs, myós*, que se refiere a músculo (*Enciclopedia Salvat. Diccionario*, Tomo 8, ed. actualizada y corregida, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1983, p.2243.); cinética.- palabra proveniente del griego *kinesis*, y que se refiere al movimiento (*Enciclopedia Salvat. Diccionario*, Tomo 3, ed. actualizada y corregida, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1983, p.771).

130. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.32, 34.

131. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.15.

132. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.26 y 215.

Roberto Crippa, Jean Degotexx y Emilio Scanavino entre otros tantos¹³³.

Como arte sígnico entiende el autor a la obra que presenta «un particular grafismo autónomo y a menudo automático»¹³⁴. Se trata de obras donde se dibuja a manera de escritura o de garabato algo que parece una escritura, en la que no se puede reconocer letra, símbolo ni figura alguna conocida.

Según Dorfles, tanto la obra gestual como sígnica están hechas de elementos gráficos que destacan en la superficie del cuadro, donde la «velocidad de ejecución» juega un papel importante dentro de la configuración de la obra¹³⁵. Él divide a los artistas en sígnicos o gestuales según la importancia que den a lo dicho anteriormente. Los artistas gestuales serían aquéllos donde predomina la «velocidad de ejecución» y el «impulso cinético», es decir, donde la velocidad del movimiento del autor al trazar es preponderante. En cambio, los sígnicos darían más importancia a lo trazado, o como dice Dorfles, subliman los «rasgos grafico-pictóricos»¹³⁶.

Continuamente a esta obra sígnica y gestual se le atribuye como influencia el arte oriental. Algunos artistas, como Henri Michaux y Pierre Alechinsky, viajaron a oriente; además, parece ser que en Europa se difundió décadas antes el arte oriental. Dorfles dice que los mismos artistas han afirmado que el arte sígnico tiene que ver con las escrituras orientales¹³⁷. Y escribe que el uso predominante del signo, del gesto, de lo caligráfico, de lo asimétrico, más la sencillez del material, el uso del azar, la improvisación y el automatismo están relacionados con el arte oriental, especialmente con el arte antiguo chino y japonés¹³⁸. Mientras habla de estas presuntas similitudes describe algunos conceptos de la pintura zen y de la pintura *sumiye* para hacer más evidente la transportación de los conceptos¹³⁹. Pero el mismo Dorfles confiesa que probar ello es difícil, ya que sus relaciones no son evidentes, sino misteriosas y profundas, porque tienen que ver con lo espiritual¹⁴⁰. Para Cirlot la influencia también existe, aunque varía un poco. Para él la influencia principal del Tachismo con respecto a su cualidad caligráfica y sígnica proviene del contacto con los «grabados abstractos del neolítico» y con «la caligrafía del Extremo Oriente o de los países islámicos»¹⁴¹. A pesar de la posible relación entre el arte informalista llamado gestual y el arte oriental no voy a detenerme en ello. Es muy arriesgado, de por sí, decir que estas obras eran gestuales, ya que no hay un concepto de “gestualidad” ni de “gesto” precisos. Menos aún voy a aventurar comentarios sobre un análisis que me haría dispersarme en un tema tan complejo y vasto como lo es la pintura y la caligrafía oriental.

A los artistas que Dorfles denomina como gestuales y sígnicos también se les conoce como tachistas. El término francés *Tachisme*, castellanizado como

133. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.19, 214, 219-220.

134. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.219.

135. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.19-21.

136. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.20.

137. Gillo Dorfles, *ibidem*.

138. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.27.

139. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.29 y 31.

140. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.27.

141. Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Omega, 1959, p.15.

Tachismo, viene de la palabra francesa *tache* que significa mancha. Este término fue utilizado por Pierre Guégen en 1954 para hablar de una pintura donde el elemento formal que predomina es la mancha¹⁴². A pesar de la fecha en que fue usado este término, Cirlot ubica dicho movimiento en la década de 1940¹⁴³. E incluso Dorflès y Cirlot afirman que la palabra Tachismo es usada como sinónimo de Arte Informal¹⁴⁴. A pesar de ello prefieren ambos autores referirse al Tachismo como lo antes mencionado, como una tendencia del arte informal donde la obra está construida sobre todo con la mancha, y donde lo gráfico también predomina, insistiendo en la supuesta influencia con la caligrafía oriental.

Según Cirlot, los tachistas usaron la mancha para oponerse a la figuración tradicional y a la surrealista; para oponerse al Expresionismo que mantenía leyes formales para representar la apariencia del mundo; y para oponerse también a «la abstracción como puro juego de formas»¹⁴⁵. Es decir que los tachistas no querían representar la apariencia del mundo, ni siquiera como la mente del hombre la piensa y la siente. Tampoco querían hacer su obra mediante leyes formales y compositivas anteriormente establecidas por otros movimientos. Por lo que, al parecer, se decidieron por la mancha, por sus cualidades matéricas, por su posibilidad expresiva ambigua, por su irregularidad y su falta de contorno¹⁴⁶.

Hay un concepto usado por el artista Georges Mathieu: La abstracción lírica (*Abstraction lyrique*). Al parecer, el primero en utilizar ese término fue el crítico J. Marchand en 1947, al analizar las obras que Mathieu presentó en su exposición *Lo imaginario*, en la Galerie de Luxembourg¹⁴⁷. Este término lo usa Mathieu para referirse a una pintura que no representa nada del mundo visible y que intenta desechar, cuando se hace la obra, los esquemas y leyes formales¹⁴⁸. A pesar de que Mathieu habla de esa abstracción lírica como algo genérico donde la obra de otros artistas coincide, en realidad, se trata de un planteamiento conceptual y procedimental de la obra de este autor. Mathieu está en contra de la obra planeada anteriormente, para él, la obra debe hacerse rápidamente y en un «cierto estado estático»¹⁴⁹. Sobre la abstracción lírica Mathieu dice:

«Desde el punto de vista fenoménico, el acto de pintar parece responder [...] a las siguientes condiciones: 1.ª, la primacía unida a una ligereza de ejecución; 2.ª, ausencia de premeditación de las formas y los gestos; 3.ª, la necesidad de un segundo estado de concentración.»¹⁵⁰

142. Gillo Dorflès, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.220.

143. Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, *ibidem*.

144. Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, *ibidem*.

Gillo Dorflès, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.220.

145. Juan-Eduardo Cirlot, *El Arte Otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, 1ª ed., Barcelona, Seix Barral, p.24.

146. Juan-Eduardo Cirlot, *El Arte Otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, *op. cit.*, p.24-25.

147. María Casanova (Coord.), *Informalismo y Expresionismo Abstracto. La colección del IVAM*, 1ª ed., Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995, p.4.

148. Cor Blok, *Historia del arte abstracto. 1900-1960*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1987, p.234.

149. Georges Mathieu, *Ring*, 1960, p.85 (citado por Gillo Dorflès, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.24).

150. Georges Mathieu, «D'Aristote à l'abstraction lyrique», en *L'Oeil*, núm. 52, abril de 1959, p.32 (citado por Gillo Dorflès, *op. cit.*, p.196).

Con ligereza de ejecución Mathieu se refiere posiblemente a la velocidad de ejecución, la cual él considera capital para que la pintura ya no se base en procedimientos artesanales, sino puramente artísticos. Pues, para él, la pintura debe simplemente de crear, y no copiar¹⁵¹. Entonces, el acto de pintar será un acto espontáneo, sin planeación previa, en donde la ejecución irá acompañada de un «segundo estado de concentración», es decir, de un cierto estado mental.

Lo que quiero subrayar con este texto de Mathieu no es su correspondencia con los planteamientos del arte tachista, gestual o signo, según lo prefieran llamar los distintos autores, sino el hecho de nombrar la palabra gesto, aunque no explique a que se refiere con ello.

Como hemos visto en estas líneas, la gestualidad y el gesto han quedado conceptualmente ambiguos. Sin embargo, se puede concluir que el calificativo de gestual proviene básicamente de la crítica de arte. La pintura gestual será aquélla donde el hacer sea parte significativa de la obra, y esa ejecución tendrá que contemplar la velocidad del trazo. También, dicha pintura estará compuesta generalmente de trazos gráficos, a manera de garabatos, que no representarán nada de la realidad concreta, sino que serán por sí mismos entidades autónomas en la obra. Posiblemente con gesto se refieran los autores a esos garabatos, sin embargo, yo no puedo aventurar ninguna afirmación, si es que ellos no lo hacen explícito.

En las siguientes pinturas de **Georges Mathieu** que presento la superficie del lienzo fue coloreada uniformemente con un solo y único color. En el cuadro *Composición abstracta* Mathieu dibujó una serie de líneas gruesas con negro sobre la superficie. Las líneas al yuxtaponerse y cruzarse se ubicaron en un mismo conjunto que nunca toca los límites del lienzo, volviéndose una cosa. Ese trazo en negro está hecho, al parecer, con un pincel plano, lo suficientemente grueso para que sus líneas se junten. Por la unión de dichas líneas y por lo aguado de la pintura esas líneas se vuelven mancha. La pintura era tan líquida y la acción de dibujar tan rápida que quedaron salpicaduras sobre el lienzo. Después dibujó sobre la mancha con pintura blanca directa del tubo. Y digo que es directa del tubo porque Cirlot y Dorfles hablan de este procedimiento en la obra de Mathieu¹⁵², además de que en la fotografía se puede ver la densidad del material. Pero antes de utilizar la pintura blanca también dibujó con línea delgada y con pintura negra, directa del tubo, unas líneas apenas reconocibles que se unen a la mancha negra. Sobre ese conjunto en negro dibujó con blanco otros conjuntos de líneas quebradas. Trazó de arriba a bajo, y de izquierda a derecha sin quitar el tubo o la herramienta de la superficie. Al parecer, esto lo hizo sin dejar secar la pintura antes descargada, pues se ve como al trazar el blanco, la pintura negra también se movió, haciendo que las líneas blancas tengan un halo negro, y que en una pequeña zona el blanco y el negro se

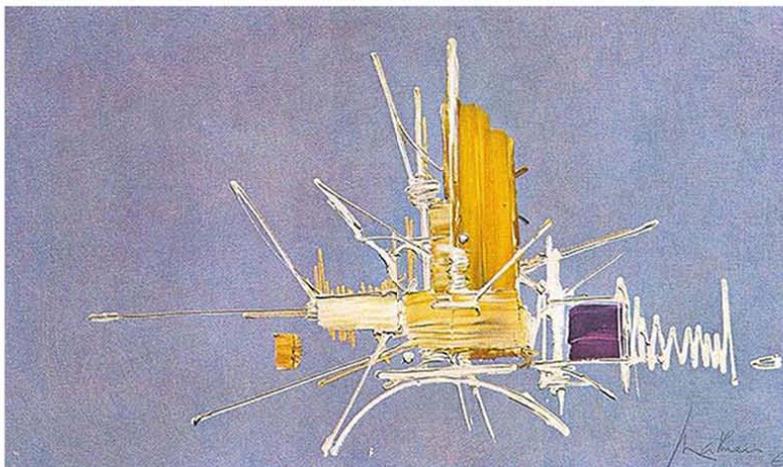
151. Georges Mathieu, «D'Aristote à l'abstraction lyrique», en *L'Oeil*, núm. 52, abril de 1959, p.32 (citado por Gillo Dorfles, *ibidem*).

152. Juan-Eduardo Cirlot, *El Arte Otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, 1ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1957, p.48-49.
 Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Omega, 1959, p.26.
 Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.23.



Fig.53
Georges Mathieu, *Composición abstracta*, 1962, técnica mixta, Colección particular.

Fig.54
Georges Mathieu, *Taverny*, 1965, óleo sobre tela, 60 x 100 cm.



mezclaran. El conjunto dibujado en blanco es de líneas tan delgadas que dejan ver por donde pasó el tubo de pintura, que debió de tener una boquilla muy delgada a manera de duya. Estos conjuntos de líneas que parecen firmas o escritura son los que los teóricos llaman signos. Y según Cirlot sus signos provienen de la heráldica europea¹⁵³.

Este cuadro (fig.53) es interesante espacialmente, sin embargo, debe de serlo más si se ve en persona. Lamentablemente lo único que yo conozco es una reproducción en fotografía, por lo que los juegos espaciales que yo veo pueden ser otros. Sin embargo, yo noto cómo es que esa mancha negra está atrás, por el contraste del blanco que se viene al plano más adelantado, más cercano al espectador. El rojo está en un nivel medio, aunque en ocasiones parece estar detrás del negro, cuando no hay blanco cerca, y delante del negro cuando hay un blanco cerca.

Taverny está hecho de la misma manera que *Composición Abstracta*, sin embargo, en éste la mancha no existe; en lugar de ella está un plano de color ocre, hecho con una sola pincelada corta, gruesa y cargada de pintura. Sobre ella también trazó líneas delgadas en blanco y anteriormente a ellas otras en ocre. Su plano-pincelada tiene un orden horizontal, que es negado con las líneas delgadas que lo cruzan y lo atraviesan hacia afuera de los planos. Mathieu procedió así, dibujando planos-pinceladas cortas, luego conjuntos de líneas delgadas, y de nuevo los planos. Repitiendo varias veces y alternadamente los procedimientos.

En estas obras efectivamente forma parte significativa la velocidad de trazar. Dicha velocidad fue rápida, y se puede notar en las líneas delgadas trazadas, en sus orillas, donde el pintor paró su trazo para llevarlo en otra dirección o para quitar la herramienta de la superficie. En dichas orillas o puntos hay mayor carga, mientras que donde fue más rápida la ejecución la línea es tan delgada que se vuelve un filamento.

Mathieu dice que en sus pinturas no planeó nada, ni el fin de la obra, ni las figuras ni trazos que iba a pintar¹⁵⁴. Sin embargo, muchas de sus pinturas tienen el mismo procedimiento, lo que significa que sí hay una metódica y un cierto orden en los procedimientos. Al igual que un uso continuo de ciertas categorías formales y elementos formales conjugados con un código, como es el uso de la pincelada gruesa-mancha, la línea delgada-contraste y la superficie-color uniforme que habla de un espacio. Se puede pensar, entonces, en una delimitación formal y significativa de cada uno de los elementos constitutivos de la obra; con los que el autor, trabajaba sin premeditación y en «un segundo estado de concentración»¹⁵⁵ o un «cierto estado extático»¹⁵⁶. Sin embargo, sobre ese estado mental que buscaba

153. Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, *op. cit.*, p.25.

154. Georges Mathieu, *Ring*, 1960, p.85 (citado por Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.24).

Georges Mathieu, «D'Aristote à l'abstraction lyrique», en *L'Oeil*, num.52, abril de 1959, p.32 (citado por Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.196).

155. Georges Mathieu, «D'Aristote à l'abstraction lyrique», en *L'Oeil*, num.52, abril de 1959, p.32 (citado por Gillo Dorfles, *ibidem*).

156. Georges Mathieu, *Ring*, 1960, p.85 (citado por Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.24).

Mathieu no sé nada, más que las palabras que acabo de citar. Lo que sí se ve, sobre todo en *Taverny*, es como el autor respondía inmediatamente a la imagen que estaba creando, y esa respuesta era haciéndole algo a esa imagen, trabajándola e interviniéndola con los mismos procedimientos para negarla o crear acentos.

En las obras de Mathieu el orden del color no puede hablarnos más que de pintura, sin embargo, sus llamados signos (porque al parecer él mismo afirmaba a dichas grafías como ello¹⁵⁷) son dibujos por su cualidad lineal. Sus acciones sobre ese gran plano de color llamado superficie era dibujar rápidamente grupos de líneas. Grafías nombradas como signos o gestos, según los críticos y el mismo Mathieu, que no son más que dibujos que aluden a una escritura ininteligible. Estos dibujos, a pesar de ser varios superpuestos, se unen al superponerse, volviéndose una cosa, una figura, porque nunca tocan los límites del lienzo, nunca abarcan toda la superficie, siempre se quedan suspendidos en el espacio-color.

Otro artista nombrado como gestual y sígnico por Dorfles¹⁵⁸ fue **Hans Hartung**, sin embargo, yo he preferido dejar de lado esa clasificación para tratar directamente lo que es su obra. Sus obras, en general, son dibujo y pintura a la vez; siempre hay color, materia y línea. Una línea donde se puede ver la trayectoria del autor al trazar. Este artista fue prolífico, dibujaba y pintaba mucho. Muchas de sus obras, aunque las que presento no son ejemplo de ello, llevan en su título un código para identificar la técnica, la fecha cuando fue hecha y el número. Por ejemplo, cuando hacía una obra en pastel el título empezaba con "P"; otras pinturas al óleo empiezan con "T"; esto seguido por un número y/o la fecha. Existen, entonces series de tintas, de grabados, de pinturas al óleo, pinturas con acrílico, de obras hechas con pastel, siempre siendo un número considerable y con una constante técnica, formal y estructural.

Abstracción es una litografía que bien podría parecer un simple garabato. En ésta hay conjuntos de líneas inclinados, unos tendiendo a la vertical y otros a la horizontal. Los que tienden a la horizontal envuelven a los otros por su curvatura. Mientras que los conjuntos de líneas que tienden a la vertical también son envolventes, pero hacia el centro del conjunto. Las líneas no vienen de un solo trazo, cada una empieza y termina más o menos en la misma zona, y se repiten rítmicamente unas junto a otras. Esas líneas inclinadas a la vez de envolver abren otros conjuntos de líneas, las que tienden a la horizontal abren las que tienden a la vertical, y viceversa. A pesar de lo envolvente, los conjuntos se mantienen abiertos, siempre queda un espacio con vacío entre aquella maraña por la alternancia de direcciones.

La pintura de la figura 56 está hecha con tinta y lápiz graso, y es más compleja porque hay más variables. Las líneas tienen distintos grosores, están hechas con distintos materiales y además hay cinco colores. Parece ser que previamente planteó el color, para luego terminar con un planteamiento en tinta negra. No sólo hay contraste cromático, también hay contraste matérico, el lápiz graso, que debió ser muy grueso, deja una línea porosa, que permite ver el papel. Mientras que la

157. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.23.

158. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.19, 214.

línea negra también es gruesa, pero muy saturada. A pesar de dicha saturación el pincel no escurría y la tinta no estaba diluida en agua, por eso se ve en partes de esas líneas también el papel. Las partes más saturadas corresponden a donde el trazo empezó, mientras que las porosas indican la culminación del mismo, cuando el pincel ya había dejado sobre el papel la mayor parte de tinta. Por el color del papel los demás colores se unen a él, se ven en un plano atrás pero atmosférico. Mientras que lo negro corta decisivamente sobre dicha atmósfera. La composición parte de una dirección vertical que pesa más en el centro, mientras que las horizontales la niegan y las líneas inclinadas curvas hacen una especie de pirámide. Hartung con todas las variables contrarresta los pesos y las direcciones. Hay puntos de pinceladas cortas que flotan, mientras que hay líneas que amarran otras líneas al espacio, como las líneas que están a la derecha del círculo, que unen la línea-tinta y las líneas delgadas azules a la atmósfera del papel.

En *composición* nos encontramos con una obra mucho más compleja, con cantidad de grosores de líneas, con manchas de color que también hacen atmósfera sobre la tinta neutra del lienzo. El color de nuevo es atmósfera, pero tiene forma y figuras esa atmósfera. Hay un círculo en la parte superior izquierda que envuelve una masa. Una masa que está hecha con pequeñas líneas que modelan una esfera, delimitada por su contorno negro; pero a pesar del contorno la masa es abierta y guarda dentro de sí el vacío. Describir toda la obra sería una tarea inagotable, este cuadro es como una selva de forma donde los elementos formales se hacen cosas unos a otros, se relacionan con su color, su dirección, su movimiento, su posición, etc. Podemos ver, por ejemplo, como es que hay una maraña hecha con línea curva, que envuelve otro conjunto de líneas verticales, expandiéndose hacia el espacio. Las figuras flotan y las líneas tienen densidades.

Pierre Descargues dice que el color lo usaba Hartung para diferenciar el movimiento, el movimiento impreso en cada línea¹⁵⁹. Y quizá, más o menos, es eso lo que se puede ver en el cuadro de la figura 58, donde los conjuntos de líneas se diferencian no sólo por el color, sino por su dirección y su materialidad, contrastando con aquella gran mancha negra. Hay líneas borradas sobre una mancha muy tenue que hace que el espacio tenga profundidad, la izquierda del conjunto de líneas se va hacia el frente y la derecha hacia atrás. Este cuadro es otra atmósfera en la que hay distintos planos sucediéndose de atrás hacia delante. Pero el espacio es continuo, no se desfazan los planos como en la obra de Mathieu, sino que se curva gracias a esa red hecha con conjuntos de líneas. Si el conjunto se abre a la derecha, esa parte se va hacia el frente y lo demás hacia atrás; pero por su continuidad, ya que son un mismo conjunto de líneas, la dirección se vuelve continua.

Esta composición (fig.58) tiene un contenido poético, una atmósfera de matices, los contrastes de colores son armónicos, y el espacio profundo. Es un paisaje donde las cosas flotan, donde nada pesa y todo convive como si fuera llevado por el viento.

159. Pierre Descargues, *Hartung*, 1ª ed., Nueva York, Rizzoli, 1977, p.47.



Fig.55



Fig.56

Fig.57



Fig.55

Hans Hartung

Abstracción

s.f.

Litografía sobre papel

53 cm. x 32 cm.

Pomona College Museum of Art, Montgomery Art Center, Claremont, California.

Fig.56

Hans Hartung

Sin título

1947

Tinta china y lápiz graso sobre papel

44.7 x 57.9 cm.

Centre Pompidou, París.

Fig.57

Hans Hartung

Composición

1946

Óleo sobre lienzo

93 x 136 cm.

Museo Nacional de Arte Moderno, París.



Fig.58

Hans Hartung, *Sin título*, 1957, tiza gruesa y grafito sobre cartulina, 48,4 x 64,9 cm. Colección privada, Marburg.

Descargues dice que Hartung dibujaba en ocasiones con los ojos cerrados, abriéndolos sólo en ocasiones para poder ver lo que había hecho y adaptarlo, en caso de ser necesario¹⁶⁰. Eso nos puede hablar del estado físico y mental con que hacía su obra. Una obra donde el artista ve hacia el interior, pero donde necesariamente está obligado a sentir la acción que está haciendo, el dibujo. Por ello su obra parece provenir sólo de su mente, de una realidad mental que únicamente conocemos a través de su obra.

Sus conjuntos de líneas, aquellos garabatos a los que Dorfles les llama gesto o signo, en el caso de Hartung conviven con otros conjuntos lineales. Pero en su obra, generalmente estas grafías no aluden a una escritura. Cada línea o conjunto, cada mancha, es un ente que vive en un vacío atmosférico. Todos los elementos formales se hacen cosas unos a otros, modificándose, haciéndose ligeros, envolviéndose. El material y su manera de utilizarlo dejan sentir el papel a la vez que la misma materialidad de la cosa dibujada, pero esa materialidad no pesa, no se vuelve objetual, contiene vacío en su interior. Si en algún caso se puede hablar de

160. Pierre Descargues, *op. cit.*, p.48.

gestualidad, aunque ello significaría posiblemente añadir un concepto ajeno, esto sería a partir del movimiento del trazo que quedó impreso en la grafía y del estado mental del autor. Esas obras no hablan más que de una espiritualidad, de una poética, en la que posiblemente el autor no pensó lógicamente ni premeditadamente, sino desde una parte profunda de su pensamiento.

He querido tratar en esta tesis al artista al que se le debe el llamado *Art Brut*, a **Jean Dubuffet**. El *Art Brut* es en realidad un nombre que él le da a obras de gente considerada loca, insana, médium, de presos y en general de personas que, según Dubuffet, la cultura occidental desprecia desde el punto de vista intelectual¹⁶¹. Con estas obras comenzó a hacer una colección desde 1945. El *Art Brut* fue uno de tantos intereses que tuvo el artista durante su vida, a los que se puede sumar el arte infantil y el arte primitivo. Todos estos intereses se deben a su postura frente a la cultura occidental. Este hombre estuvo en desacuerdo con muchos principios y valores de dicha cultura, en contra del pensamiento lógico racional, del pensamiento analítico, del antropocentrismo y de la noción de belleza, entre tantas cosas¹⁶².

Jean Dubuffet aspiraba a un arte violento, instintivo, caprichoso, con furia y que participara de la demencia. Y esto, según él, eran características del llamado arte primitivo. La manera de pensar y de expresarse de aquellas culturas primitivas debería ser introducida a la cultura occidental, porque, para Dubuffet, el pensamiento occidental no satisface ni corresponde a la dinámica del pensamiento humano¹⁶³. Él cree que el hombre ya no debe verse como una criatura aparte de las demás criaturas, sino que debe entender su naturaleza como algo similar a la naturaleza. El hombre debería aprender de aquella manera diferente de pensar de la cultura primitiva y de los llamados salvajes, para poder llegar a estados mentales previos donde aún el razonamiento lógico no nace. Por ello es que Dubuffet dice pintar pensando en la cosa-modelo como un todo, nunca analizándola; y además como un todo con lo que le rodea¹⁶⁴.

Una postura, para entender lo que Dubuffet plantea en su obra, es su creencia de que la pintura es mejor para comunicar y para elaborar el pensamiento que la palabra escrita. Ella permitiría trabajar esos estados previos del pensamiento, sería más directa y además más concreta. La pintura tendría la posibilidad de evocar mejor los objetos. Además de provocar una especie de clarividencia en el pintor, pues no permitiría solamente elaborar el pensamiento, sino que el pintar provocaría pensamiento en el artista¹⁶⁵. El creer que la pintura evoca los objetos posiblemente tenga que ver con su interés por el arte primitivo, aquél en donde la cosa no es representada, sino que es real y lleva consigo el ánimo de aquello concretado materialmente. Y esa materialidad, ese modo de entenderla, no como una parte del objeto sino como de lo que está hecho, quizás tenga que ver también con la manera

161. Marc Glimcher (ed.), et al., *Jean Dubuffet: Towards an alternative reality*, 1ª ed., Nueva York, Pace Publications y Abbeville Press Publishers, 1987, p.5 y 104.

162. Jean Dubuffet, «Anticultural Positions», 1952, en Marc Glimcher (ed.), et al., *op. cit.*, p.127-131.

163. Jean Dubuffet, «Anticultural Positions», 1952, en Marc Glimcher (ed.), et al., *op. cit.*, p.127.

164. Jean Dubuffet, «Anticultural Positions», 1952, en Marc Glimcher (ed.), et al., *op. cit.*, p.128.

165. Jean Dubuffet, «Anticultural Positions», 1952, en Marc Glimcher (ed.), et al., *op. cit.*, p.131.

Fig.59
 Jean Dubuffet
Le Métafisix
 1950
 Óleo sobre tela
 116 x 89.5 cm.
 Centre Pompidou, París.



en que Dubuffet usa el material. En algunos de sus cuadros en lugar de representar la parte la presenta. Por ejemplo, en *Mirobolus blanc* él utiliza una pasta hecha de varios materiales a la que el llamó *haute pâte*, ésta en dicho cuadro se ve como barro. Hay una figura pintada, dibujada y modelada en esa pasta color tierra, sobre la cual el sumió unas piedras que hacen los dientes del personaje. ¿No es acaso este procedimiento el mismo que podemos encontrar en algunos fetiches africanos?

He elegido algunas obras de Dubuffet de su serie *Cuerpos de damas* (*Corps de dames*) por encontrarlas características de las posturas antes dichas. En esta serie el autor representa figuras femeninas desnudas, con las que protestaba sobre la noción de belleza occidental. El encontraba errónea la idea de que existieran objetos más bellos que otros. En cambio, el quería hacer ver la belleza en cosas no consideradas bellas, quería rehabilitar los valores desdeñados¹⁶⁶. Estas mujeres que pintó y dibujó efectivamente no tienen nada que ver con la belleza occidental, que según Dubuffet es una noción de belleza heredada de los griegos¹⁶⁷. Sus

166. Jean Dubuffet, 1952, texto para una exposición suya en la Pierre Matisse Gallery (citado en Marc Glimcher (ed.), et al., *op. cit.*, p.10).

167. Jean Dubuffet, 1952, texto para una exposición suya en la Pierre Matisse Gallery (citado en Marc Glimcher (ed.), et al., *ibidem*).

cuerpos representan a la mujer parecida a las venus prehistóricas, con sus caderas anchas, su vientre pronunciado, sus grandes senos, donde se agranda la parte del cuerpo que se refiere a la fertilidad, dejándole una cabeza pequeña y piernas reducidas.

Estos dibujos son casi idénticos a sus pinturas de la misma serie, sólo que en las pinturas la materia es concreta, está hecha de óleo, y el cuerpo de la mujer se contrasta sobre un fondo más oscuro o más claro. Sobre el material Dubuffet raspa dejando unas líneas incisivas que dibujan la figura, casi idénticamente como en los dibujos. Pero como dije, en estas pinturas la materia es concreta, el artista puede llevársela al dibujar, en cambio, en los dibujos de tinta pasa otra cosa, no hay material que rasgar, las incisiones serán entonces las líneas mismas.

Aquellas líneas que hacen contorno en los dibujos de Dubuffet son esas incisiones, sólo que no son concretas sino más abstractas. En la figura 60, *Cuerpo de dama*, Dubuffet atraviesa con línea la figura, cortándola: en los brazos, donde dibujó líneas perpendiculares al contorno; en el pecho, que lleva un tache dividiendo los senos; y en una línea que atraviesa por completo la cadera de la mujer. En el dibujo de la figura 62, también titulado *Cuerpo de dama*, Dubuffet hace con la tinta la materia. Fue depositando marañas de líneas curvas donde hay más masa, sobre todo en aquellas partes donde el cuerpo debe ser más adiposo. También depositó pequeños tachos, y círculos que hacen puntos, como si hiciera a la figura de tierra. Tachó con garabatos de líneas zigzagueantes, cruzando con ellas otras líneas y las demás grafías, para ir guiando aquella masa.

Para Dubuffet la obra empieza cuando el artista tiene que dar vida al lienzo o al papel, con las primeras manchas de color o de tinta. La obra no se planea ni se proyecta, surge de esas primeras manchas, las que el pintor debe ir guiando¹⁶⁸. Y quizás esas primeras manchas sean aquellas gotas de tinta que *Cuerpo de dama* (fig.62) lleva en su cuerpo.

El material y la herramienta tienen que expresarse, al igual que lo hace el pintor¹⁶⁹. Pero el material se resiste, el acto de pintar o de dibujar es una lucha donde el material es caprichoso y se va por donde le place, por lo que el artista le guía pero lo deja expresarse. Así, lo pintado o lo dibujado toma la forma del material y de la herramienta, y el cuadro se vuelve concreto¹⁷⁰.

Cuerpo de dama de la figura 61 quizás sea el dibujo donde más se ve dicha lucha. Dubuffet cargó con mucha tinta su herramienta, dejando en el paso del trazo gotas y líneas de distintos grosores, más tinta chorreada donde se detiene la mano, menos tinta donde el trazo es más veloz. La tinta, a pesar de ser guiada por la mano del autor, tiende a caer, a chorrear, dejando impreso en el papel su naturaleza, su densidad.

168. Jean Dubuffet, «Starting with the unformed», en Marc Glimcher (ed.), et al., *Jean Dubuffet: Towards an alternative reality*, 1ª ed., Nueva York, Pace Publications y Abbeville Press Publishers, 1987, p.67.

169. Jean Dubuffet, «Man should speak, but so should the tool and the material», en Marc Glimcher (ed.), et al., *op. cit.*, p.68.

170. Jean Dubuffet, «Notes for the well read», en Marc Glimcher (ed.), et al., *op. cit.*, p.69.

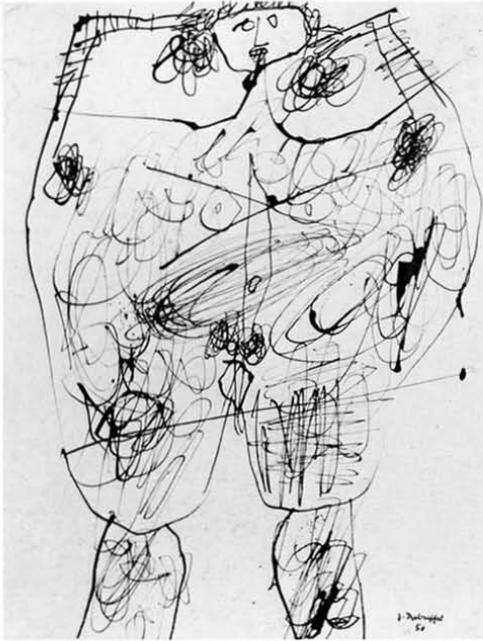


Fig.60

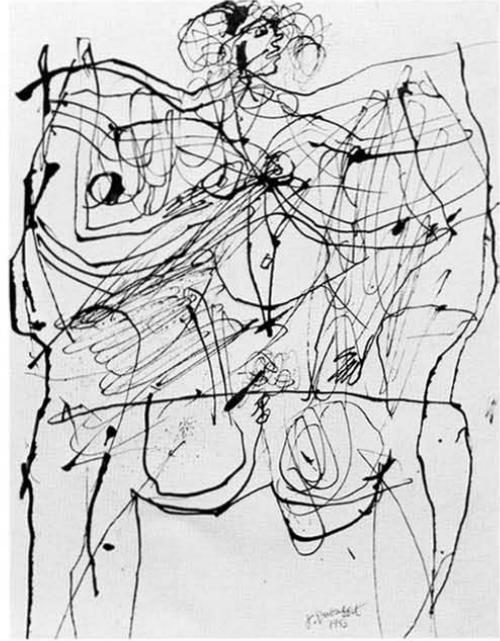


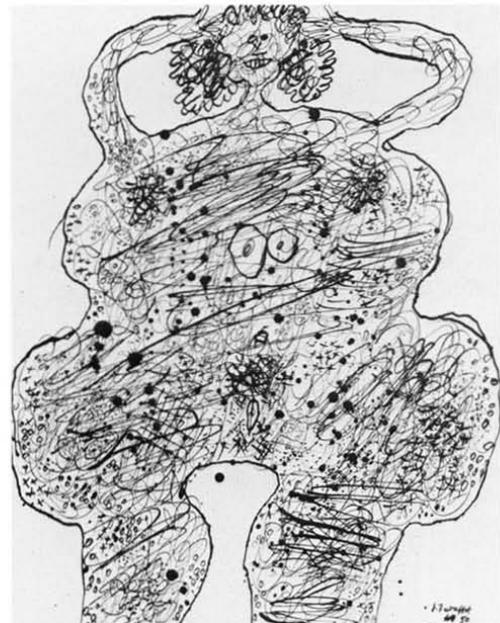
Fig.61

Fig.60
 Jean Dubuffet
Cuerpo de dama (Corps de dame)
 Junio de 1950
 Tinta sobre papel
 26.67 x 20.955 cm.

Fig.61
 Jean Dubuffet
Cuerpo de dama (Corps de dame)
 1950
 Tinta sobre papel
 26.67 x 20.955 cm.

Fig.62
 Jean Dubuffet
Cuerpo de dama (Corps de dame)
 Junio de 1950
 Tinta sobre papel
 26.67 x 20.955 cm.

Fig.62



Sobre la gestualidad o no gestualidad de este autor, habría que reconocer que en estos dibujos no hay signo alguno, ni siquiera aludido. Pero el acto de ejecutar es evidente, aunque no tan veloz como el de Mathieu. El dibujar supone depositar materia, materia que está hecha con el material que usa el artista, con su medio, y que también está entendida conceptualmente como ello. Las líneas, las manchas y cada gota de tinta son y hacen el cuerpo de la mujer, esos elementos formales son el cuerpo de la mujer. Por lo que es difícil entenderlos como elementos autónomos. Es cierto que aquello con que se construye la figura es tomado como algo concreto y significativo en sí mismo, expresivo. Pero su objetivo no es que la línea hable de la línea, sino que hable del cuerpo.

El momento del hacer, en el caso de Dubuffet, es una lucha entre el pensamiento, la acción del artista y el material. La velocidad del trazar no importa tanto como importa que la obra sea un proceso vital. Sus pinturas y sus dibujos se basan sobre un acto de dibujar, y ese acto consiste en depositar materia. Para este artista todas las líneas son un gesto y una huella que tienen la cualidad de comunicar directamente, tanto como las inflexiones de la voz o los ademanes¹⁷¹. Entonces el gesto de Dubuffet es la huella dejada por la herramienta y la mano del artista sobre el material, producida por el acto de trazar. Una huella que pretende ser concreta, clara y directa; y que tiene la cualidad de no estar hecha a partir de un pensamiento elaborado, sino a partir de aquellos estados mentales previos y de la espontaneidad.

Un artista que se ha dedicado tanto a la pintura como a la gráfica y al dibujo es **Antonio Saura Antares**. Sin embargo, no he podido conseguir algún libro con suficiente obra dibujística que me permita revisarla y relacionarla. Por lo que en este caso me baso en su pintura, la que, sin embargo, está repleta de figuras dibujadas.

Este artista concibe la obra como algo eminentemente vivo, como una acción y un proceso en el que el artista le hace cosas a la superficie del cuadro.

«Un cuadro es ante todo una superficie en blanco que *es preciso llenar con algo*. La tela es un ilimitado campo de batalla. El pintor realiza frente a ella un trágico y sensual cuerpo a cuerpo, transformando con sus gestos una materia inerte y pasiva en un ciclón pasional, en energía cosmogónica ya siempre irradiante.»¹⁷²

El cuadro será donde el artista vuelca sus emociones, sus ganas de expresarse, y donde la acción modifica la materia. Es cierto que a este artista le interesa pintar compulsivamente, con violencia, atacar la tela o el papel, pero también está a favor de un arte responsable, donde exista una estructura, por simple que sea¹⁷³. Estructura en la que las cosas que aparecen en el cuadro se distribuyen de manera abstracta, se relacionan pictóricamente, donde el espacio es planteado en relación

171. Jean Dubuffet, «Man writes on sand» en Marc Glimcher (ed.), et al., *op. cit.*, p.83.

172. Antonio Saura, «Damas», en Antonio Saura, *Note Book. Memoria del tiempo*, 1ª ed., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba, 1992, p.55.

173. Antonio Saura, «Damas», en Antonio Saura, *op. cit.*, p.58.



Fig.63



Fig.64

Fig.63
 Antonio Saura
Retrato imaginario de Brigitte Bardot (Portrait imaginaire de Brigitte Bardot)
 1959
 Óleo sobre lienzo
 159 x 97 cm.
 Fonds régional d'art contemporain de Picardie, Amiens.

Fig.64
 Antonio Saura
Distinguido Cura (Grand Curé II)
 1960
 Óleo sobre lienzo
 237 x 190 cm.
 A.G. collection.

Fig.65
 Antonio Saura
Mujer-sillón (Femme-fauteuil)
 1966-1967
 Óleo sobre lienzo
 195 x 160 cm.
 Colección privada.



Fig.65

con el objeto representado, y donde el soporte, su dimensión, la técnica y la herramienta se relacionan¹⁷⁴.

En la cita anteriormente hecha el artista habla de gesto, pero se refiere a éste como una acción, como el acto de pintar o dibujar la tela, sin mayores misterios. Pero el acto de pintar y la pintura misma en Saura es una lucha frente a la cosa representada, frente a la imagen planteada, donde confluye el deseo expresarse, de pintar, dibujar o gritar¹⁷⁵; donde lo planteado se hace a partir de decisiones espontáneas, por lo que corregir se vuelve casi imposible¹⁷⁶. Este punto sobre el deseo es importante en la obra de este artista, él vuelve sobre este respecto en varios textos, por lo que hay que entender su obra como un deseo de expresarse, además de que el deseo sea un tema recurrente en su obra. Su obra se basa en la viceralidad del artista, cuajando sus emociones mediante el acto físico de pintar o dibujar. Por ello es que elige sobre todo soportes grandes, para que su cuerpo pueda moverse libremente, adecuados, según él, a sus articulaciones físicas y mentales¹⁷⁷.

La mayoría de los cuadros de Saura están hechos con blanco, negro y sus respectivas mezclas. Él dice no preocuparse mucho por que color emplear, por lo que prefiere el blanco y el negro para sólo plantear «luz y tinieblas»¹⁷⁸. La mayor parte de la obra del artista representa algo, figuras humanas. Para él la figura o el objeto representado es una estructura, aunque sea simple, con la que él puede llevar a cabo su deseo de acción sin perderse, para apoyarse y para no caer en el caos absoluto¹⁷⁹. Pero dichas figuras son maltratadas hasta convertirse en monstruos. Él considera la belleza como algo ideal y difícil de alcanzar. Especialmente cuando se refiere a la mujer, a la que entiende contradictoriamente, como algo bello que el pintor trata de alcanzar. Pero pintar esa belleza es imposible, el pintor se vuelve amante, y termina por destruir el objeto de su deseo transformándolo en un monstruo¹⁸⁰. La mujer sería a la vez varias cosas, la venus primitiva, la virgen, la prostituta y la madre universal¹⁸¹. Y me refiero a este tema por haber elegido cuadros donde las figuras no sólo son monstruosas, sino donde también se representa a la mujer.

Retrato imaginario de Brigitte Bardot es un intento por burlarse de la vedette y de su público¹⁸². Yo no conocí a aquella mujer, y no sé de quien se trate, pero esta pintura representa todo lo anteriormente dicho sobre su manera de entender a la mujer. Es una mujer monstruosa, inidentificable, imaginada. Pues él mismo dice que en sus retratos trataba sólo de representar la imagen deseada como un espectro, sin miras a objetualizarla¹⁸³. Pero he elegido sus cuadros por su carácter

174. Antonio Saura, «Autorretratos», en Antonio Saura, *op. cit.*, p.26.

175. Antonio Saura, «Damas», en Antonio Saura, *op. cit.*, p.55.

176. Antonio Saura, «Damas», en Antonio Saura, *op. cit.*, p.57.

177. Antonio Saura, «Autorretratos», en Antonio Saura, *op. cit.*, p.27.

178. Antonio Saura, «Damas» en Antonio Saura, *Note Book. Memoria del tiempo*, 1ª ed., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba, 1992, p.55.

179. Antonio Saura, «Damas», en Antonio Saura, *op. cit.*, p.57.

180. Antonio Saura, «Desnudos» en Antonio Saura, *op. cit.*, p.45.

181. Antonio Saura, «Damas» en Antonio Saura, *op. cit.*, p.55.

182. Antonio Saura «Retratos imaginarios», en Antonio Saura, *op. cit.*, p.69.

183. Antonio Saura, «Retratos imaginarios», en Antonio Saura, *op. cit.*, p.67.



Fig.66

Antonio Saura, *Las tres Gracias* (*Les trois Grâces*), 1959, óleo sobre lienzo, 195 x 291 cm. A.G. collection.

dibujístico, más que por su tema. En *Retrato imaginario de Brigitte Bardot*, en *Mujer-sillón* y en *Las tres Gracias* la figura está modelada a partir de pinceladas que recorren el cuerpo de la figura de una parte a otra. Ese trazo que hace la masa no se repite en ningún momento, a pesar de que en ocasiones sobre una pincelada se encime otra, siempre se hace siguiendo otro sentido de la masa u otro planeamiento. En estos cuadros nos encontramos que la masa se hace con línea gruesa, menos en *Mujer-sillón*. Al gris es al que le corresponde hacer masa, pero también hacer el cuerpo de la figura, como sucede en los cuatro cuadros.

Retrato imaginario de Brigitte Bardot es una pintura hecha solamente de líneas, líneas en diferentes grises que se van uniendo una con otra por apenas una ligera yuxtaposición. El dibujo de la masa es muy sutil, pues el cuerpo está hecho sólo de algunas líneas, de pocos trazos que recorren la figura casi como si estuviera hecha de una sola línea. Su masa se hace evidente solamente en algunas partes de los círculos trazados, aquellos que posiblemente dibujan la cadera y los pechos. La masa se puede distinguir mejor en *Mujer-sillón*, donde unas líneas continuas rodean y atraviesan el cuerpo de la figura: líneas que no se cierran y mantienen a la figura abierta: figura que se desparrama, sosteniéndose sólo gracias a aquella gran sombra negra que hace de sillón. Dichas líneas que hacen masa en estos tres

cuadros, sobre todo en *Las tres Gracias*, mantienen el cuerpo en un estado informe, son apenas el primer planteamiento de aquel monstruo llamado mujer.

Sobre este planteamiento en gris Saura dibuja con línea delgada y negra, haciendo más personaje a las figuras, haciéndolos reconocibles en algunas de sus partes. En *Las tres Gracias* esas líneas son fluidas, gruesas o delgadas, con un trazo donde se puede reconocer un planteamiento rápido y espontáneo. Estas líneas vuelven a dibujar, ahora en contorno, los senos de las figuras, sus pies que parecen ser patas de animal, la cabeza con un rostro irreconocible. En cambio, en *Distinguido Cura II* el dibujo con línea negra sobre el gris-cuerpo vuelve más identificable el rostro. El planteamiento espacial de profundidad se hace a partir de una serie de planos con distinto valor lumínico, que se enciman unos sobre otros. Al negro-línea le corresponde estar hasta delante y ordenar las partes en su posición precisa. La posible ambigüedad de los brazos y de la cara se vuelve algo preciso por el contorno negro, contorno curvo alrededor de los dientes, en las manos, en las fosas nasales de la doble nariz y cejas, contorno de aristas agudas en las narices y en la parte del cráneo que rodea los ojos y la cabeza, contorno en los hombros huesudos y en el pelo.

Cada planteamiento hecho sobre el cuadro, sobre los cuadros revisados, son dibujo. Se trata de líneas y de planos hechos rápida y espontáneamente para atacar y hacer material cada acto. Pero estos dibujos se relacionan entre sí pictóricamente, por su espacialidad y por su relación lumínica. Cada trazo hecho tiene un valor preciso que lo relaciona con lo demás, volviéndose parte de un plano de profundidad. En esta profundidad no existe la perspectiva, ni un intento por volver volumétricas las cosas. La profundidad consiste en una serie de planos superpuestos que nunca se unen con un medio tono. Cada plano tiene un valor, una cierta cantidad de luz que contrasta con los demás. Y es esta espacialidad y esta luz la que corresponde a lo pictórico.

Los que Saura llama gestos se materializan en línea o plano a partir del acto de dibujar. Y esa palabra gesto conlleva una actitud frente al cuadro. El hacer del cuadro es atacar la tela y atacar al personaje representado. Ese ataque modifica y construye cada planteamiento efectuado. Su “gesto” al ser violento y rápido en ocasiones deja salpicaduras sobre el lienzo. Incluso algunas de esas salpicaduras son la materialización del gesto mismo, como se puede ver debajo del hábito del *Distinguido Cura II*. Parece que el pintor sacudió fuertemente la brocha sobre el lienzo, dejando rasguños donde la gota se hizo línea por la tanta velocidad y fuerza.

Parece ser que las primeras enunciaciones sobre un **arte gestual** y sobre el **gesto** en la obra de arte provienen de textos que tratan el Informalismo. Movimiento artístico donde la obra no se planea, donde no se le da peso a la obra como imagen final. La obra informalista intentará dejar de lado los órdenes formales construidos por movimientos anteriores, dejar de lado la composición, la armonía, el concepto común de belleza y también la función social del arte. El artista será un sujeto individual que hará su obra desde sus vivencias propias, su drama o *pathos*, volcándose con violencia sobre la obra que está haciendo, sin intentar controlar demasiado el proceso de la obra.

Como hemos visto, el concepto de gesto y de arte gestual fue un término utilizado por la crítica del arte. Su uso se volvió tan común por dichos críticos y por algunos artistas que se volvió un concepto, hasta llegar a ser una categoría artística, hablando así de un arte gestual. Los críticos de arte, quienes son los que especialmente se encargaron de documentar la historia del movimiento Informalista y en general de las corrientes artísticas de las décadas de 1950 y 1960, dejaron una historia del arte imprecisa, hecha a partir de la crítica y no a partir de un método histórico ni de una investigación teórica del arte. Dentro de esta imprecisión quedó el concepto de gesto, que nunca fue investigado a profundidad ni metodológicamente. Gillo Dorfles fue el único que intentó llevar el gesto a una categoría del arte, conectándolo con el concepto de signo. Este concepto quedó indefinido dentro de su apartado «Léxico de la nueva crítica»¹⁸⁴, al definir la pintura gestual en lugar del gesto.

Los artistas informalistas enunciaron al gesto dentro de sus escritos, sin embargo, cada uno tuvo un concepto de gesto diferente, que a pesar de las similitudes deja grandes fisuras vacías. Mathieu relaciona el gesto con el signo ininteligible, con la velocidad de ejecución y con un cierto estado de conciencia donde no se planea la obra. Hartung, al parecer, nunca menciona al gesto, pero su pintura está hecha a partir de dibujos que hablan del movimiento del autor al trazar, y de un estado mental interior y profundo. Dubuffet se refiere al gesto como una huella que deja el artista al trazar, hecha espontáneamente y sin premeditación, pero pretendiendo hacer concreta la cosa representada. Y su acto de trazar será siempre para depositar materia en el ente animado que debe ser concreto. Saura habla del gesto como aquella acción materializada en elementos formales, donde la intensidad emocional y el deseo de pintar se vuelcan.

Estos artistas, como he dicho, enuncian al gesto pero nunca lo analizan, no lo describen ni lo investigan. El gesto es un término de uso corriente dentro del vocabulario informalista, parece ser un entendido claro desde la perspectiva de cada artista. Pero ahora que yo intento investigarlo, a través de la historia del arte y de la teoría del arte, me encuentro con un gran vacío, con que nadie le ha dedicado una investigación, con que nadie se ha detenido ante este problema, con que la gestualidad y el gesto son inasequibles.

Sin embargo, después de haber analizado las distintas maneras de entender el gesto y el arte gestual, se puede decir que el arte gestual es aquel donde el proceso de crear la obra adquiere un peso capital. Y la base de ese proceso sería la ejecución. Ésta contemplaría la velocidad, en ocasiones el cuerpo del autor, y sobre todo, la carga emotiva y el estado mental de él. No podemos encontrar una constante clara de aquella emoción y estado mental. Sin embargo, éstos se sostienen en una actitud del artista frente a la imagen-objeto en el momento en que hace la obra. Esa actitud sería impulsiva, frente al lienzo sería de lucha donde el artista debía atacar la tela o el papel con su intervención. Aclarando que Hartung se sale de esta constante.

184. Gillo Dorfles, «Léxico de la nueva crítica», en Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.214.

Aquello a lo que llaman gesto sería, entonces, uno de los tantos productos que resultan de la actitud impulsiva frente al cuadro. El gesto sería la huella, el elemento formal, la figura impresa en la superficie del cuadro. Ese gesto, más parecido a un garabato que a otra cosa, al ser directo y espontáneo no sería trabajado posteriormente. No habría correcciones en la imagen, pero sí habría más intervenciones y más trazos sobre el lienzo para dirigir la obra; más garabatos, líneas o manchas que niegan, acentúan y modifican lo planteado; porque la obra informalista reniega del arte que planea, analiza e intenta controlar los resultados y la imagen futura.

Ese gesto, ya sea que construya o no una figura, siempre es un dibujo. La obra informalista estará anclada sobre una idea pictórica de la obra, sin embargo, esa actitud impulsiva sería concretada en grafismos, con líneas, con manchas que son dibujadas y no pintadas. Esas grafías en la obra pictórica se conjugarán pictóricamente, pero dibujarán: el contorno de la cosa, lo que atraviesa a la figura y sus entrañas. Quizá la postura de no querer hacer una obra demasiado trabajada, demasiado ordenada y armónica es la que los llevó a dejar sus planteamientos en forma de dibujo. El dibujo de la masa con un solo trazo podría ser más directo que un modelado pictórico. Sólo posiblemente por ello, por su cualidad reducida formalmente, por su posibilidad de ser más rápido y directo en su hacer, es que la pintura haya sido hecha a partir del dibujo y del acto de dibujar, a partir de ese dibujo al que llaman gesto.

Pero no hay que confundirse, yo sólo estoy deduciendo de la obra y de los escritos el concepto de gesto y de arte gestual, por ello lo que escribo ahora puede ser sólo una posibilidad. Mientras no sea investigado sistemáticamente y no sea introducido metodológicamente en la obra concientemente, estos conceptos artísticos quedarán ambiguos. Y recalcaré que el uso que los artistas hicieron de dicha palabra, gesto, fue desde un entendimiento común, que uno no entenderá si no conoció el contexto, las posturas, escritos de aquellos artistas y sobre todo su obra. Quien, sin embargo, parece discernir un poco es la crítica, para ella no habrá vacilación, el gesto es y punto, y podrá ser enunciado cuanto sea oportuno.

Puede ser, sólo probablemente, que estos artistas conocieran y leyeran el libro de Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*¹⁸⁵ introduciendo al gesto dentro de su obra. El gesto en Nicolaïdes es un dibujo donde se materializa el sentir del autor ante el modelo, posibilitando un acercamiento a la naturaleza del objeto; además de ser la base de la obra, de la composición, del boceto y del apunte. Pero nunca será la obra misma. Quizás por ser el gesto un planteamiento espontáneo donde el artista vive mediante el hacer la obra la realidad, es que los artistas informalistas lo vieran como aquello que concreta la ejecución espontánea. Pero esto es sólo una posibilidad, los textos que yo he revisado de artistas informalistas nunca enuncian a Nicolaïdes, ni su obra se basa sobre su método, ni sobre su idea de la naturaleza.

185. Nicolaïdes, Kimon, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, s/n de ed., Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969, pp.221.

Los artistas informalistas sí hicieron dibujo, pero éste quedó opacado por su obra principal: la pintura. Estos dibujos, lamentablemente, están regados en uno que otro libro, en una que otra colección de arte, volviéndose poco asequibles. Los libros dedicados a cada uno de estos artistas informalistas se basan, al igual que su producción, en los planteamientos pictóricos. Sobre todo este panorama, sin embargo, se puede decir que la obra pictórica de los artistas informales tomados como gestuales, descansa fuertemente en el dibujo. En un dibujo que no fue boceto ni proyecto, sino que formó parte de la misma obra-pintura, conjugándose como elemento formal, como trazo ejecutado, en una relación espacial, lumínica, de material o de color propias de la pintura.

II.3. Expresionismo Abstracto y dibujo de acción

El movimiento del Expresionismo Abstracto se dio exclusivamente en los Estados Unidos de América, especialmente en la ciudad de Nueva York, donde radicaron la mayor parte del tiempo los expresionistas abstractos. Las fechas de existencia del movimiento no son puntuales, las personas que han hecho escrita su historia difieren en este dato.

David Anfam habla de un nacimiento del movimiento «poco antes de la Segunda Guerra Mundial»¹⁸⁶, esto sería antes de 1939, ubicando como antecedente la Depresión Estadounidense y el empleo en el “*Project*” de varios expresionistas abstractos por parte del gobierno estadounidense¹⁸⁷. Sin embargo, este mismo autor dice que cuando los expresionistas abstractos se aproximaron más a ser un «núcleo vanguardista» fue desde el final de la Segunda Guerra Mundial, es decir, en 1945¹⁸⁸. Anthony Everitt en su libro *El Expresionismo Abstracto* no da fechas, sin embargo, en su inciso «Nueva York» también habla del “*Project*” y de la Depresión Estadounidense¹⁸⁹. Cor Blok dice que el Expresionismo Abstracto inició «desde 1943 aproximadamente»¹⁹⁰; en cambio, Pilar Berganza Gobantes fecha su inicio en 1945¹⁹¹. Revisé una enciclopedia llamada *Historia Universal del Arte* de la editorial Planeta, específicamente dos volúmenes que tratan entre tantos movimientos al Expresionismo Abstracto. En el volumen IX: *El siglo XX* escriben Alicia Suárez y Mercè Vidal, quienes ubican el movimiento desde 1942¹⁹²; en cambio, en el

186. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.7.

187. El “*Project*” era el nombre común del *Federal Art Project* (FAP), un programa del *Works Progress Administration* (WAP) que era parte del *New Deal* de Roosevelt desde 1933.

Fuentes sobre las que me baso:

David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, op. cit., p.51-54.

David Anfam, *Abstract Expressionism*, reimpresión de 1ª reimpresión con correcciones de 1ª ed., Londres, Thames and Hudson, 1996, p.51-53.

188. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, op. cit., p.105.

189. Anthony Everitt, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Editorial Labor, 1975, p.8-10.

190. Cor Blok, *Historia del arte abstracto. 1900-1960*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1987, p.232.

191. Pilar Berganza Gobantes, *Vanguardias y Artistas del Siglo XX. Notas de Arte*, s/n de ed., Godella, Valencia, Edetania Ediciones, 1994, p.59.

192. Alicia Suárez, y Mercè Vidal, *El siglo XX*, vol. IX, *Historia Universal del Arte*, 6ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, enero de 1992, p.320.

volumen *: *Últimas tendencias* la autora, Lourdes Cirlot, lo ubica en 1947. Ella fundamenta esta fecha diciendo que es cuando los artistas expresionistas abstractos «se liberan de influencias foráneas para crear un lenguaje propio»¹⁹³. Es curioso como en una misma obra, en este caso una enciclopedia, existen datos tan diferentes. Pero no habría que tomar esto como un error, simplemente es una evidencia de lo ambigua que puede ser la historia de un movimiento de vanguardia cuando se intenta delimitar de manera precisa en el tiempo.

El final del movimiento es igual de confuso para el lector o estudioso de las fuentes referentes al tema que estoy tratando. Algunos como Anthony Everitt, Cor Blok y David Anfam no dan una fecha. Aunque es preciso mencionar que David Anfam dice que los artistas como «núcleo vanguardista» duraron hasta 1950 y 1951¹⁹⁴, pero que «las etapas cruciales en la difusión del movimiento duraron hasta alrededor de 1960»¹⁹⁵. En la enciclopedia antes mencionada Alicia Suárez y Mercè Vidal ubican el término de la configuración del movimiento en 1952¹⁹⁶, pero no podría yo especificar si ellas se refieren a la formación del movimiento o a la existencia del movimiento en sí. Lourdes Cirlot, en la misma enciclopedia, dice que el Expresionismo Abstracto «no finaliza en una fecha determinada, sino que se debilita entre 1953 y 1956»¹⁹⁷.

Como dije anteriormente, las fechas de la existencia del movimiento llamado Expresionismo Abstracto son ambiguas, sin embargo, se podría generalizar que la obra expresionista abstracta es de principios o mediados de la década de 1940 a alrededor de 1960. El contexto histórico de este movimiento consideraría la Segunda Guerra Mundial, el suceso de Pearl Harbor con la bomba atómica, y especialmente la incipiente fuerza económica, política y cultural de los Estados Unidos al final y después de la Segunda Guerra. Antes y durante la Segunda Guerra muchos artistas europeos emigraron a este país, dentro de los que destacan varios surrealistas y artistas de la Bauhaus. Por ello es que se habla de que el centro cultural y artístico fue trasladado de París a Nueva York¹⁹⁸. Ciudad donde además, desde la década de los treinta, se realizaron numerosos proyectos expositivos que llevaron obra extranjera y de vanguardia a Estados Unidos. Nueva York se llenó de galerías y museos, entre los que destacan el Museum of Non-Objective Art, que más tarde sería el Guggenheim Museum; el MoMA o Museum of Modern Art; el A. E. Gallatin Museum of Modern Arts; y la galería Art of This Century de Peggy Guggenheim¹⁹⁹.

193. Lourdes Cirlot, *Últimas tendencias*, vol. *, *Historia Universal del Arte*, 2ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, julio de 1993, p.72.

194. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.105.

195. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, *op. cit.*, p.189.

196. Alicia Suárez, y Mercè Vidal, *El siglo XX*, vol. IX, *Historia Universal del Arte*, 6ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, enero de 1992, p.320.

197. Lourdes Cirlot, *Últimas tendencias*, vol. *, *Historia Universal del Arte*, 2ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, julio de 1993, p.86.

198. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.7.

Lourdes Cirlot, *Últimas tendencias*, vol. *, *Historia Universal del Arte*, *op. cit.*, p.68.

Anthony Everitt, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Editorial Labor, 1975, p.11.

199. David Anfam, *Abstract Expressionism*, reimpresión de 1ª reimpresión con correcciones de 1ª ed., Londres, Thames and Hudson, 1996, p.54, 78.

Las imprecisiones históricas y teóricas sobre el Expresionismo Abstracto se deben a varias razones. Estos artistas nunca se mantuvieron realmente juntos dentro de un programa ni bajo estatutos. Su obra corrió desde de un proceso personal, y, como dice Anfam, «Nunca existió unidad en el movimiento»²⁰⁰ y «eran demasiado individualistas como para aceptar una identidad de grupo»²⁰¹. Este autor también menciona que los expresionistas abstractos se opusieron a integrarse bajo una «sola identidad colectiva», así fuera teórica, estilística o incluso social²⁰². Sucede lo mismo que con el Informalismo, la crítica es la que escribe y describe el movimiento, y luego a partir de los escritos y de los catálogos es que los historiadores hacen su tarea. Un ejemplo de la tarea de la crítica y el mercado del arte fue su esfuerzo por cohesionar la obra, y por lo tanto también a los artistas, dentro de una misma línea o tendencia, dándole nombres a un movimiento de alguna manera creado por ellos.

Robert Coates en 1946 hizo una reseña titulada «The Art Galleries» sobre una exposición de Hans Hofmann expuesta en The Mortimer Brandt Gallery²⁰³. En ella dice que la obra de Hofmann es considerada como «the spatter-and-daub school of painting»²⁰⁴, éste término es difícil de entender si se traduce literalmente, pero significa más o menos: «la escuela de pintura de salpicadura y embadurnamiento». En lugar de seguir usando ese término Coates prefirió llamar a su estilo «Expresionismo Abstracto», «Abstract Expressionism»²⁰⁵. Y fue entonces en este escrito donde por primera vez que se habló de la obra de aquellos pintores radicados en Nueva York como expresionistas abstractos. Sin embargo, hay que apuntar que Alfred Barr, Jr. ya lo había usado en 1936 en su libro *Cubism and Abstract Art* para hablar de la obra de Kandinsky²⁰⁶.

Otra manera de llamar a este movimiento es *Action Painting*, castellanizado como Pintura de acción. Este nombre fue acuñado por Harold Rosenberg, crítico estadounidense, en su artículo «American Action Painters», publicado en *ARTnews* en diciembre 1952²⁰⁷. Este nombre es de especial interés para mí, ya que el tema que quiero tratar en este inciso de tesis es la posible relación entre la acción y el dibujo en este movimiento. Esta manera de designar al movimiento del Expresionismo Abstracto resulta incompleta y excluyente, como bien lo indica Anfam al decir que por lo mucho puede describir a Jackson Pollock, Franz Kline y Willem de Kooning²⁰⁸, pero el tema a tratar en este trabajo justifica la exclusión.

Los artistas no estuvieron de acuerdo con los diferentes nombres. Barnett

200. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, op. cit., p.13.

201. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, op. cit., p.14.

202. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, op. cit., p.105.

203. Robert Coates, «The Art Galleries» (1946), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp.230. Editado originalmente en *The New Yorker*, vol. XXII, no.7, 30 de marzo de 1946.

204. Robert Coates, «The Art Galleries» (1946), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

205. Robert Coates, «The Art Galleries» (1946), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

206. En nota al final del texto: Robert Coates, «The Art Galleries» (1946), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

207. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), op. cit., pp.233-235. Publicado originalmente en *ARTnews*, vol.51, no.8, diciembre de 1952, pp.22-23.

208. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.13.

Newman comentó en 1965, en el artículo «The New York School Question» publicado en *ARTnews*, que se les había etiquetado y atacado bajo numerosos nombres, como «Expresionismo-Abstracto, Impresionismo-Abstracto, Pintura de acción, Informe, Tachismo, Pintura de campo, Pintura de color, y ahora [como] Escuela de Nueva York», «Abstract-Expressionism, Abstract-Impressionism, Action Painting, Informed, Tachisme, Field Painting, Color Painting, and now New York School»²⁰⁹. Y dijo que si acaso dichos nombres pueden ser usados sería individualmente para cada artista, porque la obra de cada uno es fuertemente personal. Y continúa: «Este nunca fue un movimiento en el sentido convencional de “estilo”, sino una colección de voces individuales», «This was never a movement in the conventional sense of “style”, but a collection of individual voices»²¹⁰.

Con este comentario de Newman nos damos cuenta de que intentar generalizar la obra de los expresionistas abstractos es inútil. Como bien lo dice él, ese movimiento es «una colección de voces individuales», es decir, un conjunto de artistas y de obras diversas con una inquietud y procesos distintos cada uno. En abril de 1950 hubo tres pláticas en el Studio 35, en ellas, entre tantas cosas, se discutió sobre el nombre que deberían llevar los expresionistas abstractos. Quien propuso la pregunta e insistió en la existencia de un nombre fue Alfred H. Barr, Jr.; pero los artistas nunca se pusieron de acuerdo, especialmente David Smith y Willem de Kooning estuvieron en contra de ello²¹¹.

Se le ha atribuido al movimiento dos fases principales, un primer periodo en el que los artistas basaron los temas de su obra en intereses como el mito, la psicología y el arte primitivo; y otro periodo que corresponde a la obra expresionista abstracta que conocemos como típica, en la que aparecen conceptos como el *all-over*, el campo y el color. La obra del «período «mítico»», como lo llama Everitt²¹², se caracteriza por el interés de los artistas en la concepción del mito del psicólogo Carl Gustav Jung, aunado al concepto del mismo psicólogo de inconsciente colectivo²¹³. Según Anfam, los cuadros de Rothko, Pollock y Gottlieb buscarían las verdades internas a través de las figuras que están en los mitos, como los símbolos, las ideografías, los jeroglíficos y las «figuras primarias»²¹⁴, las cuales finalmente irían a dar al lienzo. Este periodo no sólo ha sido caracterizado por el interés del mito y del pensamiento profundo del hombre, sino también por la influencia ejercida por los surrealistas llegados a América, y por la insistencia de los expresionistas abstractos en que el arte debía tratar lo trágico²¹⁵. A pesar de la existencia de esos contenidos no voy a tratar más este tema, ya que lo que urge en

209. Barnett Newman, «The New York School Question» (1965), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.135. Publicado originalmente en *ARTnews*, vol.64, septiembre de 1965, p.40.

210. Barnett Newman, «The New York School Question» (1965), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

211. «Artists' Session at Studio 35» (1950), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.225. Publicado originalmente en Robert Goodnough (ed.), *Modern Artists in America*, Nueva York, Wittenborn, Schulz, 1951. La conferencia fue llevada a cabo en el Studio 35 del 21 al 23 de abril de 1950.

212. Anthony Everitt, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Editorial Labor, 1975, p.15.

213. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.78-82.

Anthony Everitt, *op. cit.*, p.12.

214. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, *op. cit.*, p.82.

215. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, *op. cit.*, p.78, 79.

este escrito es la posible relación entre la obra expresionista abstracta, el concepto de acción y el dibujo.

La obra expresionista abstracta fue básicamente pintura, aunque algunos de los pintores también hicieran obra gráfica y dibujo. Empero, menciona Anfam un escultor, a David Smith, y un fotógrafo, a Aaron Siskind. Así como también menciona que el Expresionismo Abstracto fue un movimiento de hombres, siendo Lee Krasner la única mujer que figuró entre ellos²¹⁶. Los artistas son muchos, algunos son tomados como antecesores por los historiadores, otros son ignorados o tomados como secundarios. Dentro de tantos artistas catalogados como expresionistas abstractos se pueden nombrar a Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyfford Still, Mark Rothko, Barnett Newman, Franz Kline, Robert Motherwell, Philip Guston, Adolph Gottlieb, William Baziotés, Arshile Gorky, Mark Tobey, Hans Hofmann, Ad Reinhardt, Bradley Walker Tomlin, Theodoros Stamos, Richard Pousette-Dart, James Brooks y a los antes mencionados Smith, Siskind y Krasner.

Generalizar y estabilizar en un esquema los problemas plásticos de toda la obra de estos artistas sería prácticamente imposible. Cada uno llevó una temática propia y un proceso plástico distinto. Pero intentaré hacer un esfuerzo por enunciar algunas de las características principales que se podría decir contienen muchas de las obras. Primeramente, esa creencia de que la obra es básicamente abstracta es mentira²¹⁷. Es cierto que en algunas obras no podemos encontrar figuras representadas, pero en muchas otras hay figuras veladas, como escondidas y negadas (este sería el caso de varias pinturas de Pollock) y en otros casos la figura es francamente establecida en la obra (como es el caso de de Kooning). Incluso, como dice Anfam, en ocasiones la figura es representada con «sustitutos»²¹⁸, como bien puede ser el caso de las manchas-figura de Motherwell (ver fig.67 y 68).

Una característica importante es el formato del lienzo, esté será grande, usualmente de un metro a cerca de los tres metros. Sobre esto Rothko comentó en 1951:

«I paint very large pictures. [...] The reason I paint them, however—I think it applies to other painters I know—is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience [...]. However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command.»²¹⁹

«Yo pinto grandes cuadros. [...] La razón por la que los pinto, sin embargo—y pienso que se aplica a otros pintores que conozco—es precisamente porque

216. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, op. cit., p.15.

217. Pilar Berganza Gobantes afirma que la obra expresionista abstracta es abstracta y no geométrica, y por tanto la llama como abstracción lírica (Pilar Berganza Gobantes, *Vanguardias y Artistas del Siglo XX. Notas de Arte*, s/n de ed., Godella, Valencia, Edetania Ediciones, 1994, p.59).

218. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.16.

219. Mark Rothko, «Statement», (1951), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.172. Publicado originalmente en *Interiors*, vol.110, no.10, mayo de 1951, p.104.

quiero ser muy íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño es colocarte a ti mismo fuera de la experiencia [...]. Por muy grande que pintes un cuadro, estás en él. Es algo que no dominas.»

Rothko declaró usar formatos grandes por una razón vivencial, él quería tener una experiencia íntima y cercana con el cuadro en el momento de pintarlo, estar dentro de la obra. Y dice, que hacer ello conlleva no poder dominarlo, es decir, no controlar por completo el cuadro que se está configurando. Ver la obra como una experiencia es importante para los expresionistas abstractos. En 1959 Rothko declaró que «un cuadro no es la imagen *de* una experiencia, sino que *es* una experiencia»²²⁰. Entender el cuadro como una experiencia, como algo que se vive en el momento de ejecutarlo, es una de las posturas capitales de este movimiento.

De esta experiencia resulta la relación autor–obra. Esta relación será corporal, el pintor tendrá una gran superficie en la cual desenvolverse y activar la materia que emplea. El lienzo tendría la proporción de su cuerpo para poder proceder con trazos grandes, si no es que un tamaño proporcionalmente mayor que obligaría a la acción. Entonces, los trazos tendrían una cualidad corporal, en ellos se vería cómo es que el cuerpo del autor se movió. Sin embargo, no en todos los cuadros expresionistas abstractos podemos ver eso. Los grandes lienzos de color de Rothko y de Newman son tan limpios que sólo dejan ver la forma y su poesía, sin reflejar la acción del pintor. Este tema lo trataré más adelante cuando revise la obra de Pollock, de Kooning y de Kline, en los que se puede apreciar mejor lo anterior. En estos casos la acción de pintar se vuelve significativa en la obra, las figuras, elementos formales y en general los trazos depositados sobre la tela llevarán consigo la ejecución. Esto es lo que Harold Rosenberg llamó «acontecimiento», «event»²²¹, a la posibilidad de ver la obra no sólo objetualmente, sino como un proceso en el que el pintor actúa. Por ello el nombre de Pintura de acción.

Según Rosenberg, el lienzo de los artistas americanos se convertiría en una «arena en la que actuar», «arena in which to act»²²², una arena en la que lo sucedido es un «acontecimiento». Ese suceso sería contrario al arte que proyecta y planea, ya no habría análisis, diseño, ni la reproducción de un objeto visto o imaginado. Ahora el color, la composición, el dibujo y la forma serían sólo auxiliares, porque la imagen no dependería de ellos²²³; sólo existirían el cuerpo del pintor, el lienzo y los tubos de pintura²²⁴. Así, el acto de pintar se vuelve uno con la vida²²⁵. Ese acto será un «momento», «moment»²²⁶, tanto de la vida del pintor como para el cuadro. Ese

220. Mark Rothko, 1959 (citado por David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, *op. cit.*, p.22).

221. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.233.

222. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

223. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.234.

224. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

225. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

226. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

«momento» será el acto de pintar, en el que la biografía del artista y su existencia se mezclan²²⁷.

El acto se concretará en la imagen como una «*tensión*», «*tension*»²²⁸ de todos los componentes involucrados. Pero «Lo que importa siempre es la revelación contenida en el acto», «What matters always is the revelation contained in the act»²²⁹. Así es que la pintura será un acto, el cuadro como imagen final no importará tanto como lo sucedido al hacerse. Algo interesante que dice Rosenberg es que existe un diálogo entre la obra que se hace y el autor. El autor traza, para luego obtener una respuesta por parte de la obra en forma de pregunta. Entonces el autor debe decidir, y el cuadro seguirá manifestándose a su vez²³⁰. Es decir que la obra ya no saldrá de algo pensado con anterioridad, o por lo menos, ese pensar será modificado por la imagen que está resultando. La actitud del artista ante la obra no será impositiva, sino receptiva.

El uso de formatos grandes conllevó también la relación obra-espectador. David Anfam habla atinadamente sobre esto, señala que el espectador podía tener una experiencia más directa del cuadro, sumergirse en él y ser parte del éste; especialmente cuando en la obra no había representación ni figura, como algunos cuadros de Still, Newman y Rothko²³¹.

Paulatinamente los artistas fueron dejando de lado la relación fondo-figura, para dar paso a otra concepción del espacio²³². Entonces surgen los conceptos de campo y de *all-over*. Las figuras representadas en los cuadros, fueran geométricas, humanas o de cualquier otro tipo, fueron desintegrándose y uniéndose con el espacio, volviéndose una misma cosa. Pero no hay que confundirse, si hubo figuras en el plano, como es el caso de las franjas verticales de Newman y de las *Mujeres* de de Kooning, pero éstas convivían con el espacio, se integraban.

David Anfam y Anthony Everitt hablan frecuentemente de los conceptos de campo y de *all-over*. Sin embargo, Anfam nunca describe de manera explícita qué conllevan y qué significan. Y Everitt da unas definiciones que dejan mucho que desear, por ejemplo, describe el «campo *all-over*», «*all-over field*» como una composición donde «toda la superficie de la tela [es] cubierta uniformemente»²³³. Con estos términos sucede lo mismo que con el concepto de gesto, se deja de lado su análisis teórico y plástico, para volverse algo obvio y común en su uso, a pesar de los grandes huecos e imprecisiones que deja ello. Ante este problema, de no encontrar claridad en los conceptos, recurrí al Maestro Aureliano Sánchez, profesor de la ENAP y director de mi tesis. Él describió, primeramente, el *all-over* de la siguiente manera:

227. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.234, 235.

228. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.234.

229. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

230. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.235.

231. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.142, 150.

232. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, *op. cit.*, p.16.

233. Anthony Everitt, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Editorial Labor, 1975, p.22.

II. El dibujo como vivencia o un dictado del inconsciente

«*El all-over* es una Pintura que transcurre en toda la superficie.

Es por excelencia un sistema de composición no relacional. Ya que no toma en cuenta el perímetro del soporte, sus relaciones de estructuración entre los elementos, no dependerán del carácter geométrico y poligonal del plano.

Es una Pintura que fluye con intencionalidad orgánica o cósmica sobre toda la superficie, se contrapone a los sistemas de composición relacional, que tienen una esencia distributiva y posicional.»²³⁴

Entonces, la forma geométrica del soporte será ignorado, dando paso a una pintura donde lo que se deposita «transcurre» en toda la superficie. También, como apunta el Mtro. Aureliano, ya no habrá una intención por relacionar los elementos planteados con el límite del soporte ni con los demás elementos, sean éstos figura, línea, color o cualquier otra cosa. Como ejemplo de este tipo de composición podemos mencionar algunas obras, como *Campos de otoño* (*Autumn Fields*, 1955) y *Polvo del mundo* (*World Dust*, 1957) de Mark Tobey; ó *Neblina de lavanda* (*Lavender Mist*, 1950) y *Número 32, 1950* (*Number 32, 1950*, 1950; fig. 71) de Pollock; por mencionar algunos.

Pero, la composición *all-over* no era planteada por parte de todos los artistas. En los cuadros de Newman encontramos que la franja vertical es puesta estratégicamente, en posición, color y grosor, sobre el campo de color. El campo será un planteamiento común en mucha de la obra expresionista abstracta, especialmente desde alrededor de la década de 1950. El Mtro. Aureliano Sánchez lo describe así:

«*El Campo* será una noción más que una definición. El Expresionismo Abstracto lo utiliza en la Pintura. Convierte así el soporte en un campo subjetivo, metafísico y filosófico.

El soporte como polígono con esencia geométrica racional deja de existir, se convierte en un Campo virtual donde la pintura se prolonga indefinidamente.»²³⁵

Así, el cuadro deja de ser una imagen que termina donde el soporte acaba, la pintura continúa más allá de los límites del lienzo. El campo no estará de manera concreta en el cuadro, sino en la mente; y el soporte será entendido de otra manera, ya no como esa superficie material en la que se encierra la pintura, sino como algo que se extiende más allá.

El color también fue importante en la obra expresionista abstracta, ya fuera éste reducido al negro y al blanco, como es el caso de varias obras Kline y de Pollock, o fuera expuesto en su totalidad, como en pinturas de Rothko y de Newman. Estos dos últimos se concentraron en la saturación y la luminosidad del color; y a la vez, entendieron el color de una manera poética. Rothko hizo grandes campos atmosféricos que parecen irradiar luz, mientras que Newman se concentró más en sus contrastes. Fuere el planteamiento que decidieran los artistas,

234. Mtro. Aureliano Sánchez Tejeda, 19 de abril de 2005, durante una tutoría.

235. Mtro. Aureliano Sánchez Tejeda, 19 de abril de 2005, durante una tutoría.

generalmente el uso del color era radical, como lo evidencian los usos antes mencionados.

Los expresionistas abstractos estaban interesados en los estados de conciencia, en las emociones y en los sentimientos. En 1945 Rothko declaró:

«Nos interesan unos estados de conciencia y una relación con el mundo parecidos [...]. Si las abstracciones anteriores eran análogas a los intereses científicos y objetivos de nuestros tiempos, las nuestras son encontrar un equivalente pictórico del nuevo conocimiento y de la conciencia que tiene el hombre de su ser interior más complejo»²³⁶

Ignoro de que otros artistas habla Rothko cuando dice «las nuestras», pero cabe esperar que se trate de algunos artistas considerados como expresionistas abstractos. Con estados de conciencia tampoco sé con claridad a que se refiera, pero él liga esta idea con el conocimiento y con la conciencia mental profunda. Parece ser que le interesaba la complejidad de la mente humana, y seguramente su relación con la obra de arte. Se podría aventurar, que Rothko se interesó por el estado mental del autor cuando hacía la obra, pero esta enunciación no puede ser sostenida si Rothko no lo hizo explícito.

De Kooning dijo en 1963, durante una entrevista con David Sylvester, que las «formas deben tener la emoción de una experiencia concreta», «Forms ought to have the emotion of a concrete experience»²³⁷. Y cuando él habla de experiencia, también habla de sentimiento y emoción. De emociones provocadas por experiencias vividas en la vida cotidiana y también durante el momento de pintar el cuadro.

En general, el sentimiento, la emoción y la experiencia están ligados íntimamente con la obra expresionista abstracta. Y, probablemente por ello es que son llamados expresionistas abstractos, por la fuerte carga psíquica y emocional contenida en la obra.

El dibujo fue una actividad llevada constantemente por los artistas. Cierto es que su obra principal fue pintura, pero la mayoría de ellos también dibujaron, y algunos hicieron gráfica. Pollock, Motherwell, Kline, Smith, Tobey, de Kooning, Gorky, James Brooks y Newman, entre otros, realizaron dibujos que parecen ser obra final. Dibujos que no planean nada, que por sí mismos son redondos en su tema, forma, concepto y técnica. Un ejemplo de ello puede ser el dibujo que presento de James Brooks, *Número 4—1960*. Es un dibujo hecho con pintura negra únicamente, en el que se ven líneas trazadas decididamente, sin ensayo ni tientos. Algunas líneas sobrepasaron el límite del papel, ensanchando la obra. Las

236. Mark Rothko, 8 de julio de 1945, declaración publicada en *The New York Times* (citado por David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.15).

237. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.47. Publicado originalmente en: *Location*, vol.1, no.1, primavera de 1963.



Fig.67



Fig.68

Fig.69



Fig.67
Robert Motherwell
Suite lírica número 1 (Lyric Suite Number 1)
1965
Pincel y tinta sobre papel
27.9 x 22.9 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig.68
Robert Motherwell
Suite lírica número 4 (Lyric Suite Number 4)
1965
Pincel y tinta sobre papel
27.9 x 22.9 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig.69
James Brooks
Número 4—1960 (Number 4—1960)
1960
Acrílico y óleo sobre papel
52.7 x 37.5 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

densidades y carga diferentes de materia, la posición de las líneas y la mancha, y los vacíos respetados entre los trazos están establecidos en una relación en la que ninguna de las figuras pesa más que otra. Esta relación entre los elementos formales-figura habla de una unidad, mostrando al dibujo como obra final.

Los dos dibujos de Motherwell también tienen unidad, aunque en este caso las líneas y las salpicaduras son tan cercanas que provocan tensión entre ellas. Las manchas salpicadas, mediante un recorrido lineal curvo, son tan anchas que se vuelven figura. Pero, para no extenderme en descripciones de una vez menciono que estos dibujos, de los que conozco sólo tres, me parecen ser una suerte de ensayos o una serie en la que se juega con los distintos elementos formales, a través de relaciones parecidas, pero variadas de grosor, posición y cualidad. Motherwell redujo su abanico formal para hacer variaciones con una misma constante.

Tanto los dibujos de Motherwell como el dibujo de Brooks muestran la acción del autor al trazar. Cada trazo tiene una trayectoria específica. En las salpicaduras y líneas de Motherwell se pueden apreciar puntos más saturados de pintura donde partió el movimiento de brazo. La mancha y algunas líneas de *Número 4—1960* evidencian incluso las cerdas abiertas del pincel. Harold Rosenberg argumenta que el dibujo también es una acción, así sea este dibujo un boceto²³⁸. Dice que el boceto es una acción previa a la pintura, y que el acto de dibujar se prolonga hasta el acto de pintar, o bien, se repite. Apunta que uno no es mejor que otro, ni más o menos completo, y que hay significación tanto en sus diferencias como en sus similitudes. Así, el boceto será una «escaramuza», «skirmish»²³⁹, una lucha previa entre el autor y la obra. Hay que recordar que lo que importa no es la imagen, sino la ejecución. Pero como apunta Rosenberg, existirán diferencias entre el dibujo y la pintura que los definen y significan, así como similitudes²⁴⁰.

Pero no todos los dibujos de los artistas expresionistas abstractos son tan explícitos en el cómo trazó el autor, no todos hablan de la acción.

El dibujo fue una práctica constante, y encima de ello también hubo una preocupación por éste. David Smith escribió un texto titulado «Drawing» («Dibujo») en 1955²⁴¹, en el que expone su postura sobre cómo es el dibujo. Considera el dibujo como algo revelador que muestra la personalidad de la persona que dibuja y su actitud en el momento de hacerlo. El dibujo mostrará si el dibujante fue tímido, pretencioso o de cualquier otra manera, así como también su actitud y convicción.

Smith encuentra cierta autonomía o resistencia en el dibujo por ser él mismo. Dice que éste tiene una forma y se forma de una manera propia, sin que la ejecución lo niegue. Y menciona que cuando la necesidad por expresar es muy

238. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.234.

239. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

240. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

241. David Smith, «Drawing» (1955), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp.180, 182. Publicado originalmente en: Garnett McCoy (ed.), *David Smith*, Nueva York, Praeger, 1973, pp.119-120.

urgente el «dibujo hace su propia razón por estar», «drawing makes its own reason for being»²⁴². Este autor describe al dibujo de la siguiente manera: «El dibujo es el más directo, el más cercano a lo verdadero mismo, la más natural liberación del hombre», «Drawing is the most direct, closest to the true self, the most natural liberation of man.»²⁴³. Así, considera el dibujo no sólo en términos de comunicación como directo, para él también es un puente entre la verdad y la mente del hombre, algo que hace concreto el ánimo, la expresión y la actitud del autor. Y quizás por ello, lo considere como «la más natural liberación del hombre»²⁴⁴.

David Smith también habla de la actitud que debe tener el dibujante. Él debe dominar la imagen y la línea, no dejando que lo dominen a él²⁴⁵. El dibujante debe oponer cierta resistencia a la voluntad del dibujo, de ese dibujo hecho imagen mientras se está configurando. Y la línea debe ser hecha con convicción, no siendo ésta la de la historia, ni la línea que algunos piensan no puede hacerse, ni la que otros piensan debe ser. Así, dice Smith que «una línea así dibujada con convicción, es más recta en contexto que la regla», «a line so drawn with conviction is straighter in context than the ruler»²⁴⁶. Entonces, el dibujo debe hacerse con honestidad y «convicción» para con el mismo dibujo; y posiblemente esto sea la verdad a la que se refiere.

Uno de los artistas más representativos y conocidos del Expresionismo Abstracto es **Jackson Pollock**. Su obra, como ya todos sabemos, es principalmente pictórica, al igual que los demás expresionistas abstractos. Ante ésta tenemos, la mayoría de las veces, grandes telas hechas con color o no-color. El principal atractivo de la obra de Pollock, para la crítica y la historia del arte, son sus peculiares herramientas, su técnica del *dripping* y su manera de actuar frente al cuadro, que ha dado nombre a los “pintores de acción”.

Lee Krasner y Pollock han hablado de los materiales y procedimientos que este artista seguía al pintar, dejándonos claro y evidenciando su proceso. Sus materiales no eran los fabricados para artistas; como tela utilizaba rollos de dril de algodón, muchas veces sin imprimir. A esa tela, originalmente hecha para velas de barcos y para tapicería, él le daba una a dos capas de pegamento «Rivit», para endurecer la superficie a pintar²⁴⁷. Como pintura utilizó frecuentemente esmaltes industriales²⁴⁸; aunque también óleos; y otras ocasiones pintura pastosa hecha con arena, vidrio y otros materiales no diseñados para hacer obra artística²⁴⁹. Las herramientas eran variadas y tampoco eran las fabricadas para artistas, usaba jeringas, palos, paletas

242. David Smith, «Drawing» (1955), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.182.

243. David Smith, «Drawing» (1955), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

244. David Smith, «Drawing» (1955), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

245. David Smith, «Drawing» (1955), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

246. David Smith, «Drawing» (1955), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

247. Lee Krasner en B. H. Friedman, «Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman» (1969), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.148. Publicado originalmente en B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Black and White*, Nueva York, Marlborough Gallery, 1969, pp.9-10.

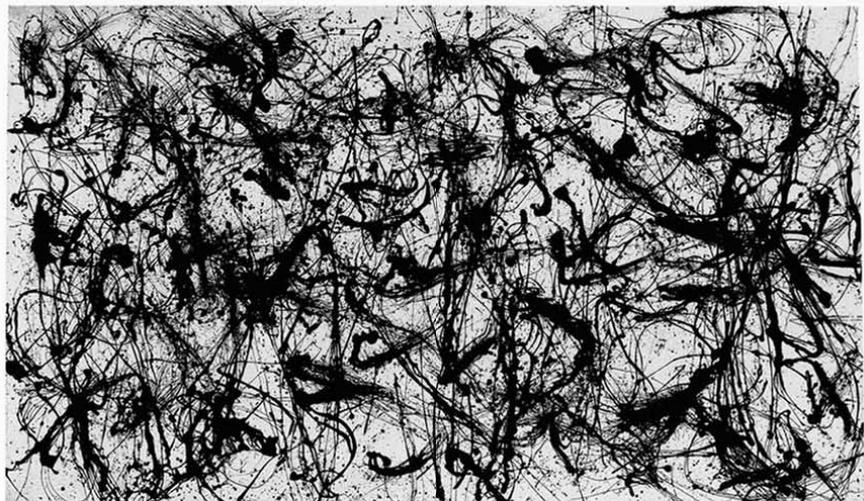
248. Lee Krasner en B. H. Friedman, «Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman» (1969), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

249. Jackson Pollock, «Statement» (1947), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, pp.139. Publicado originalmente en AAVV (ed.), *Possibilities*, vol.1, no.1, invierno de 1947-1948, p.79.



Fig.70
Jackson Pollock pintando *No. 32*. Fotografía por Rudolph Burckhardt. 1950.

Fig.71
Jackson Pollock, *Número 32, 1950 (Number 32, 1950)*, 1950, esmalte sobre tela, 269.24 x 457.2 cm. The County Museum, Renania del Norte-Westfalia, Alemania.



de albañil, cuchillos y pinceles muy endurecidos o gastados que adquirirían la consistencia de un palo²⁵⁰.

Los rollos de tela los extendía en el piso o en la pared, aunque casi siempre prefería el suelo. Esto era porque necesitaba «la resistencia de una superficie dura», «the resistance of a hard surface»²⁵¹. En el suelo dijo sentirse más cómodo, más cercano y dentro de la pintura²⁵². Sus lienzos eran grandes, esto se puede constatar al leer las fichas técnicas de los cuadros, y cuando vemos las fotografías que han tomado de él pintando. En la fotografía tomada por Rudolph Burckhardt que presento (fig.70), se ve a Pollock aventando pintura desde uno de los lados. El lienzo finalmente terminó midiendo más de dos y medio metros de alto, y más de cuatro y medio de ancho. Un tamaño considerablemente grande, más grande que una persona, que lo obligaba a moverse alrededor del lienzo. El trabajar por los cuatro lados de la tela era algo que disfrutaba y que lo hacía sentir cómodo²⁵³. Esos cuatro lados de la tela no siempre eran definitivos. Lee Krasner platica que después de terminar de pintar seguía la etapa de cortado y de editado. La pintura que había realizado no tenían un arriba y un abajo, eso tenía que decidirlo después²⁵⁴. Comenta que uno de los cuadros de Pollock de la serie «negro-y-blanco», «black-and-white» fue recortado posteriormente del rollo de la tela²⁵⁵. Que en ocasiones Pollock pintaba, luego cortaba y después continuaba pintando. Krasner dice que viarias de las pinturas pequeñas salieron de una tira larga de tela que fue cortada, para estudiar lo realizado y para hacer espacio²⁵⁶. Esto lo menciono para intentar recrear la imagen de Pollock haciendo la obra. El lienzo no tenía un arriba y un abajo, era simplemente, y él lo rodeaba por todos sus lados al pintar. El hecho de cortar la superficie pintada me hace pensar en que la pintura que veía al pintar no era definitiva, más tarde decidiría cual sería la porción de pintura que él consideraría pertinente y bien armada.

Sobre la gran tela estaba Pollock obligado a moverse, a desplazarse, pero no sólo para alcanzar uno u otro lado de la superficie, también porque la pintura que usaba se lo exigía. Anfam comenta que Pollock tenía la necesidad de «un flujo perfecto entre el pintor y su obra»²⁵⁷. La pintura que este artista prefería era

-
250. Jackson Pollock, «Statement» (1947), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.
Lee Krasner en B. H. Friedman, «Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman» (1969), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.148.
251. Jackson Pollock, «Statement» (1947), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.139.
252. Jackson Pollock, «Statement» (1947), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.
253. Jackson Pollock en William Wright, «Interview with William Wright» (1950), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.144. Publicado originalmente en Francis V. O'Conner, *Jackson Pollock*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1967, pp.79-81.
254. Lee Krasner en B. H. Friedman, «Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman» (1969), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.148-149.
255. Lee Krasner en B. H. Friedman, «Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman» (1969), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.148.
256. Lee Krasner en B. H. Friedman, «Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman» (1969), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.
257. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.120.

líquida, muy fluida²⁵⁸. Esa pintura era descargada en el lienzo salpicando, como se ve en la fotografía, o con la técnica del *dripping* y/o con jeringas, como comenta Krasner²⁵⁹. La técnica del *dripping* consiste en gotear pintura sobre el lienzo desde un recipiente agujerado²⁶⁰. Habría que imaginar esa pintura cayendo sin cesar, Pollock tenía que actuar sin vacilación, o todo terminaría en charco. Pero el flujo de la pintura es más que simplemente el material líquido que no se detiene. El flujo de la pintura supone que la pintura-obra que sucede es fluida, continua. Es más un estado mental y de acción que un simple procedimiento.

Pollock pretendía estar «dentro» de la pintura, es decir, dentro de la obra. Cito parte de su Declaración de 1947:

«When I am *in* my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of "get acquainted" period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own.»²⁶¹

«Cuando estoy *dentro* de mi pintura, no estoy al tanto de lo que estoy haciendo. Es sólo después de una especie de periodo de "tomar familiarización" que veo en lo que he estado. No tengo temores sobre hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene una vida propia»

Pollock pintaba de manera continua, sin hacerse demasiado consciente de lo que hacía. Algo similar, me hace pensar, al automatismo. De hecho, los expresionistas abstractos aprendieron de los surrealistas que llegaron a Estados Unidos varias de sus técnicas, entre las que se encuentra el automatismo²⁶². Pero éste no era el mismo que el surrealista, los expresionistas abstractos estaban interesados más bien en los estados de conciencia²⁶³. Pollock dice que no estaba al tanto de lo que hacía cuando estaba «dentro» de su pintura. Cuando él y la pintura eran uno, cuando él estaba bien concentrado hacía caso omiso de la imagen que estaba resultando. Hasta, como él dice, después de un periodo en el que tomaba conciencia y se daba cuenta de que había hecho. Momento en el que las decisiones surgirían, modificaría la estrategia, modificaría la imagen, cambiaría el planteamiento, o incluso destruiría la imagen. Una pintura que fluye a través del pulso del pintor, del «ritmo», «rhythm»²⁶⁴, como lo llamaría Motherwell. Pero ese fluir continuo sería terminantemente negado o modificado con violencia, a través de un nuevo planteamiento, de la modificación de la imagen.

258. Jackson Pollock en William Wright, «Interview with William Wright» (1950), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.143.

259. Lee Krasner en B. H. Friedman, «Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman» (1969), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.148.

260. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.59.

261. Jackson Pollock, «Statement» (1947), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.139-140.

262. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.78.

263. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, *op. cit.*, p.110.

264. Robert Motherwell en «Jackson Pollock: An Artists' Symposium» (1967), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp.147. Publicado originalmente en: *ARTnews*, vol.66, no.2, abril de 1967.

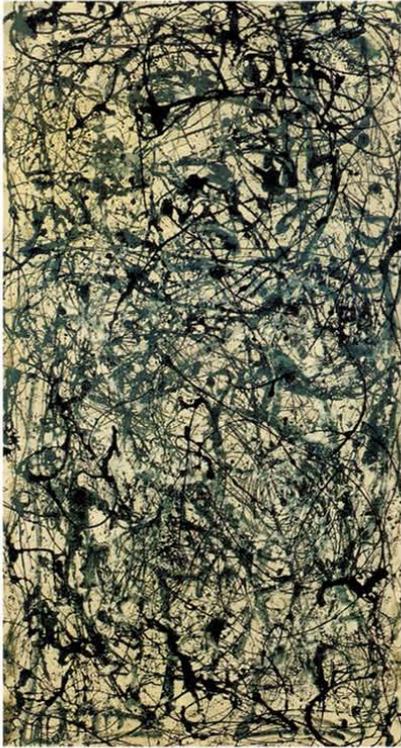


Fig.72
Jackson Pollock
Número 26-A «Blanco y negro»
1948
Esmalte sobre tela
208 x 217 cm.
Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou,
París.

Fig.73
Jackson Pollock
Sin título
c.1951
Tinta negra y de color sobre papel ja-
ponés
62.1 x 87.3 cm.
Museum of Modern Art, Nueva York.



Fig.74
Jackson Pollock
Número 3, 1951 (Number 3, 1951)
1951
Tinta sobre papel arroz
63.5 x 98.74 cm.
Virginia Wright Fund, Washington Art
Consortium.



Quizás se me pregunte el porque de tanto dedicar palabras y espacio en este escrito para hablar de la pintura de Pollock. Pero no sólo estoy tratando su pintura, también su actitud y su postura ante la obra. Conocemos obra de Pollock sobre tela, obra sobre papel, obra hecha con óleo, con tinta, con esmalte y hasta con *collage*. Pero esa obra terminada casi siempre es pictórica, a pesar de que el color muchas veces sea nulo. Es difícil para mí enunciar con claridad porque su obra es pictórica, pero intuyo que es porque en esencia es tonal. Sus cuadros generalmente trabajarán tres niveles de luz; un muy oscuro, casi siempre negro; un muy claro, casi siempre blanco o el color de la tela; y en ocasiones una luz media, que podrá ser dada por varias mezclas, como grises, pardos o también con el color de la tela. Entre esas gradaciones de luz en ocasiones hay color, haciendo disonancias, acentos, o bien, simplemente color. Sus pinturas frecuentemente están saturadas de elementos, líneas y gotas, que a veces están tan juntos que hacen como un universo que explota o implota. Como en la obra que presento que no tiene título (fig.73), parece extenderse, muchas de sus líneas se curvean hacia los límites del papel. En cambio, *Número 32, 1950* es como un universo lleno de actividad en sus nudos, pero en el que no podemos reconocer una compresión o expansión. Esta pintura es un *all-over*, la pintura, lo pintado, las líneas delgadas, las gruesas y los salpicados no obedecen al límite del soporte, no tienen una composición en relación al «carácter geométrico y poligonal del plano»²⁶⁵. Ese universo en movimiento parece extenderse indefinidamente, a pesar de no ser explosivo, por lo que también esta obra es un campo. *Número 32, 1950* es una pintura, sin embargo, no hay color, más que el de la tela cruda. Sé que la fotografía es en blanco y negro, pero la obra está hecha con esmalte negro sobre tela cruda, de un color más o menos ocre. La paleta fue reducida hasta un no color, el negro. Es una pintura pero los elementos formales son los propios del dibujo: la línea y el punto. Por eso es que David Anfam habla de que Pollock desarrolló su «talento gráfico» gracias a su técnica, una técnica en la que la resistencia del material, la ejecución del autor y su emoción forman parte²⁶⁶.

La pintura y muchos de los dibujos de Pollock son *all-over* y/o campos. Cosa que se puede constatar al ver las obras que he elegido mostrar. *Número 26-A «Blanco y negro»* tiene líneas que siguen fuera del lienzo. Quizás, pero sólo posiblemente, éste haya sido uno de tantos cuadros que Pollock cortó después de haber pintado. Hay líneas de distintos grosores, al igual que en las demás obras que presento. Las pinturas tienen elementos gráficos. Estas pinturas no están hechas a través de los procedimientos usuales de la pintura, no hay modelado con pincel entre los trazos y los tonos, no hay modulación a través de planos de color. El procedimiento para pintar puede bien ser para hacer un dibujo o para hacer una pintura. *Número 3, 1951* es un dibujo, y sin embargo, procedimentalmente es lo mismo que los demás cuadros: *dripping*. ¿Cómo podríamos separar en la obra de Pollock el dibujo y la pintura? A mi sentir, están tan encajados y brotados del mismo acto y de los mismos elementos formales que son insolubles.

265. Mtro. Aureliano Sánchez Tejeda, 19 de abril de 2005, durante una tutoría.

266. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.127.

En un catálogo de la exposición “Black Enamel Paintings”, presentada en 1990 en la Gagosian Gallery, hay un texto interesante hecho por Ben Heller. La exposición fue exclusivamente de la obra de Pollock, dedicada a pintura y dibujo alrededor de sus series hechas exclusivamente con pintura negra, conocidas comúnmente como «negras-y-blancas», «black-and-whites»²⁶⁷. Ben Heller escribe sobre la dificultad de catalogar la obra de Pollock en términos museográficos. Hay trabajos en papel que parecen pintura, y pinturas que parecen dibujos. Y cita a Pollock cuando dice que él se acerca a la pintura al igual que se acerca al dibujo, de manera directa²⁶⁸. También hay pintura que es dibujo, dibujo que es pintura, obras que están hechas con la inmediatez del dibujo²⁶⁹. Entonces uno se puede imaginar el problema para catalogar la obra en las colecciones de los museos. Pero esto no es sólo un problema museográfico, también lo es teórico; la membrana que separa el dibujo de la pintura se pierde, y la obra parece contener ambos. Heller comenta que Bernice Rose escribió que el «dibujo “desapareció” en la pintura, se volvió uno con la pintura», «drawing “disappeared” into painting, became one with painting»²⁷⁰. Argumentando que su manera de dibujar y su uso de la línea son una invención radical, y que entonces no tiene sentido hablar de pintura o dibujo, porque están íntimamente emparentados²⁷¹.

Pollock casi siempre ha hablado de pintura, que sus preocupaciones son pictóricas. Sin embargo, como se está viendo, pintura y dibujo son indisolubles. Y quizá, como comenta Heller de la postura de Bernice Rose, no tenga sentido intentar hablar de uno u de otro. Pero lo cierto es que la obra de Pollock ha dejado huella no sólo en la teoría y en los métodos pictóricos, también en los de dibujo. Y por esto es que esta tesis le está dedicando un estudio y un análisis a la obra.

En *Número 3, 1951*, podemos ver con claridad los rastros que deja el *dripping*. En un papel, de más de sesenta centímetros de alto por más de noventa centímetros de ancho, el autor fue goteando la tinta negra. Una tinta saturada pero desleída con un poco de agua. Las líneas-gotas son gruesas, con una especie de halo donde la pintura se fue extendiendo hasta absorberse por completo. Si vemos solamente una línea de esos goteados, podemos ver como es que la misma tiene varios grosores, como nudos donde cayó más tinta. Las gotas también hacen puntos, nunca circulares, sino con la naturaleza propia del líquido que ha caído. Otras salpicaduras y líneas son delgadas como hilos, me hacen pensar en que salpicó la tinta, en lugar de dejarla caer verticalmente desde arriba del lienzo. En otras líneas parece como si Pollock hubiera usado un palo, para mover la tinta aún fresca sobre la superficie. Se siente como si las líneas y en general las “cosas” que hay en el papel estuvieran vivas, moviéndose aunque sea virtualmente. Como si vibraran e intentaran hacer algo. No se reconoce figura. Pero es preciso decir que Pollock realizó pinturas y dibujos con figuras, algunas representadas francamente, otras veces veladas y negadas hasta volverse un algo confuso.

267. Ben Heller, Sin título, en Ben Heller, *Jackson Pollock: Black Enamel Paintings*, 1ª ed., Nueva York, Gagosian Gallery, 1990, p.23.

268. Ben Heller, Sin título, en Ben Heller, *op. cit.*, p.18, 19.

269. Ben Heller, Sin título, en Ben Heller, *op. cit.*, p.11.

270. Ben Heller, Sin título, en Ben Heller, *op. cit.*, p.19.

271. Ben Heller, Sin título, en Ben Heller, *ibidem*.

En la obra que no lleva título (fig.73) el espacio está saturado de elementos, pero guardan entre sí mucho espacio y vacío. En *Número 26-A «Blanco y negro»* el espacio está todavía más saturado. Pero Pollock, a pesar de verter y verter materia sobre sus pinturas, siempre dejaba espacio entre las líneas y gotas. Su pintura tiene una profundidad, se siente que hay lugar y vacío entre un elemento y otro, aunque estén encimados. La obra sin título (fig.73) tiene una paleta que comprende el negro, que hace la mayor oscuridad; el blanco grisáceo, un baño de tinta negra muy diluida que deja ver la luminosidad del papel; un gris muy oscuro; un naranja y un ocre que son luminosos; y el blanco del papel, apenas perceptible, que da la mayor cantidad de luz. Los colores oscuros se van hacia el frente, mientras que los luminosos se van hacia atrás; aunque, donde los elementos son más saturados, a veces el blanco parece rebasar hacia delante al gris oscuro. Las calidades de los trazos son diferentes, cada color tiene su propia materialidad y su propio acontecer. El gris fluye y se hace plano, es amplio; mientras que el negro parece pulsar, contraerse, a pesar de que en realidad es una gota que se expandió cuando fue absorbida por el papel.

La obra de Pollock hay que verla como una pintura directa. Pero también hay que entender lo que para Pollock significa y posibilita. Para él la pintura tiene que ser directa, al igual que el dibujo. No hace bocetos, no trabaja nunca previamente con dibujo ni con bocetos de color. Él cree que la pintura debe ser inmediata, y que ello posibilita hacer una declaración²⁷². Es decir, el artista hará una declaración sobre lo que es el arte a partir de la obra, no de lo que dice. Entonces, el artista hará obra, pintará, en lugar de manifestarse a través de escritos o de un discurso hablado.

Para este artista el método es algo que resulta de la necesidad, de una manera natural. El pintor, según sus necesidades, creará un método y una técnica propia. Y esas necesidades serán expresar una declaración²⁷³. Su método comprende cierto estado mental y una concentración a la hora de ejecutar, un procedimiento en el que el artista nunca tocará la tela, sino en el que la pintura caerá. Un método que comprende materiales no diseñados para el arte, y una superficie amplia donde el artista “hace” la obra. Y dentro de todo esto, el método parte en gran medida del cómo se siente cómodo el artista, del cómo puede moverse libremente²⁷⁴. Pero esa destreza requiere práctica, y con ella, considera Pollock, se puede controlar el flujo de la pintura²⁷⁵, un líquido que tiene una naturaleza fluida, que se impone a caer, que se resiste a ser controlado. Entonces la obra hablará del material, de su resistencia, y de la lucha o destreza del autor al actuar. Durante el hacer el artista estará inmerso dentro de la pintura, no demasiado consciente de la imagen resultante pero sí concentrado. Un estado mental que parece contradictorio, pero

272. Jackson Pollock en William Wright, «Interview with William Wright» (1950), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.144.

273. Jackson Pollock en William Wright, «Interview with William Wright» (1950), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.143.

274. Jackson Pollock en William Wright, «Interview with William Wright» (1950), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

275. David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.120.

que hace que la mente de Pollock vaya a dar a la superficie. Hago un comentario que parece dislocado en este momento, pero que es pertinente. Pollock nunca ha trabajado con el accidente. Hace poco un ex-compañero de clases comentó que Pollock trabajaba con los “accidentes controlados”. Esto no es cierto, e ignoro que tan extendido sea. Este artista dice que no usa el accidente, que incluso lo niega. Él considera que el flujo de la pintura puede controlarse sobre una gran extensión mediante la experiencia²⁷⁶. Pero esto es simplemente un problema de términos, que, sin embargo, a la larga deforman el planteamiento plástico y teórico original.

Para Pollock el artista moderno trabaja y expresa un mundo interno, la energía, el movimiento. Este artista moderno ya no tiene porque buscar un tema fuera de él, su pintura puede tratar sobre él mismo²⁷⁷. Por ello es que hay que ver la obra de Pollock como la expresión de sí mismo; su tema es él, su estado mental, su cuerpo, su hacer la pintura. Veríamos en estas obras un reflejo del mismo Pollock, de sus sentimientos, sus emociones, su inconsciente²⁷⁸. Hay una anécdota que cuenta Anfam sobre Pollock y Hans Hofmann. Platica que para Hofmann la obra tenía que partir de la naturaleza, de aquella naturaleza concreta que está fuera del pintor. Entonces Hofmann quiso reprender a Pollock, porque no trabajaba desde la naturaleza; ante lo cual le contestó «Yo soy la naturaleza»²⁷⁹. Es decir que la obra de Pollock trata de Pollock.

Para **Franz Kline** pintar es la vida misma y es dar. No tiene que ver con el conocer, pero sí con observar la vida propia, y con los pensamientos que se tienen que pintar²⁸⁰. Es decir que pintar significa estar atento hacia la vida y hacia uno mismo, para poder ofrecer algo. Pero su pintura no sólo tiene que ver con la vida fuera del “pintar” como verbo. La pintura, el acto de pintar, sería una experiencia²⁸¹.

Kline considera la emoción como algo fundamental en la obra artística, su aparición es «La prueba final de la pintura», «The final test of painting»²⁸². Pero la emoción que Kline imprime en su obra no es necesariamente la emoción o el estado de ánimo que él tiene. Es más bien una emoción que él quiere que esté en el lienzo, y de la que siempre está consciente²⁸³. Este artista dice trabajar y trabajar hasta

276. Jackson Pollock en William Wright, «Interview with William Wright» (1950), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.143.

277. Jackson Pollock en William Wright, «Interview with William Wright» (1950), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.141-143.

278. Jackson Pollock en William Wright, «Interview with William Wright» (1950), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

279. Jackson Pollock, 1942, en su primer encuentro con Hans Hofmann (citado por David Anfam, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 2002, p.56).

280. Franz Franz Kline en Frank O'Hara, «Interview with Frank O'Hara» (1958), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.91. Publicado originalmente en *Evergreen Review*, vol.11, no.6, otoño de 1958, pp.11-15.

281. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.93. Publicado originalmente en Katherine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Nueva York, Harper & Row, 1962, pp.143-145, 152-153.

282. Franz Kline en Selden Rodman, «Interview with Selden Rodman» (1961), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.91-92. Publicado originalmente en Selden Rodman, *Conversations with Artists*, Nueva York, Capricorn Books, 1961, pp.106, 108-109.

283. Franz Kline en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.98-99. Publicado originalmente en *Living Arts*, vol.1, no.1, primavera de 1963, pp.4, 7, 10, 12.

lograr que la emoción esté en el cuadro. Y para que la emoción vaya a dar al lienzo, Kline considera como clave el procedimiento. Y ante eso él dice:

« [...] we don't begin with a definite sense of procedure. It's free association from the start to the finished state.»²⁸⁴

« [...] nosotros no empezamos con un sentido definitivo del procedimiento. Éste es asociación libre desde el principio hasta el estado final.»

Tratando de analizar y sobre todo de entender lo que dice en esta afirmación, se podría decir que este artista no trabaja con un plan o estrategia lineal para hacer la obra. Es decir que los distintos momentos del hacer la obra son modificables. Y sus modificaciones dependerán de una estrategia muy elástica: la «asociación libre». Sin embargo, la afirmación del artista es tan escueta y poco explícita que se podría llevar a otras interpretaciones. Cabe preguntarse ¿a que se refiere con asociación libre? Bien podría referirse simplemente a la asociación de elementos y categorías formales en el cuadro; o a la asociación de dichas estructuras con ciertas emociones, hecha, obviamente, de manera «libre». Es decir que quizá las relaciones entre las estructuras formales hagan que se logre significar una emoción. Pero la «asociación libre» podría ser algo mucho más complejo, algo que contemple lo formal, lo emocional y los diferentes planteamientos que van a dar en la obra; en relación, también, a los momentos que implica el hacer la obra. Es difícil esclarecer el problema, y es una lástima no poder afirmar puntualmente a que se refiere. Conocer a fondo ese procedimiento significaría una gran posibilidad para entender la obra de Kline, especialmente en el proceso de configuración de la obra.

Sin embargo, tenemos algo de material para conocer el procedimiento de Kline, para saber cómo es que hace su obra. Ya vimos que él es consciente de la emoción que imprime a la obra mientras pinta. Además, este artista trabaja desde una idea preconcebida, la cual va buscando desde que empieza a pintar, y en muchas ocasiones hasta que termina²⁸⁵. Esa idea que tiene previamente en la mente, antes de hacer la pintura, en el momento en que ya está pintada es muy diferente a como él la había pensado. Entonces él decide lo que va a hacer con ese primer planteamiento, puede seguir trabajando sobre el mismo, hacer más planteamientos, modificarlo, e incluso negarlo. Como estrategias él menciona: «la eliminación y la agitación y la simplificación», «the elimination and agitation and the simplification», toda éstas durante la «experiencia de pintar», «experience of painting»²⁸⁶. A veces se encuentra con la pintura que él había pensado, pero otras ocasiones decide destruir lo planeado²⁸⁷.

284. Franz Kline en Selden Rodman, «Interview with Selden Rodman» (1961), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.91.

285. Franz Kline en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.96.

286. Franz Kline en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.98.

287. Franz Kline en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.96.

Habría que pensar en los cuadros de Kline como un trabajo hecho a partir de varios momentos. En ocasiones el primer momento es abordar la pintura de manera directa²⁸⁸. Otras veces el primer momento es dibujar, hacer dibujos preliminares²⁸⁹. En otras ocasiones el primer momento es desempolvar dibujos de hace años, para con ellos ir proyectando la obra²⁹⁰. Se podría dividir en dos distintas posibilidades ese primer momento: el partir de dibujos ya hechos y el pintar directamente, aunque siempre con una idea preconcebida.

Cuando parte de dibujos utiliza varios. Va eligiendo uno a uno para una zona específica del cuadro. Los cuales, a la hora de ser pintados, no son proyectados tan cual eran, sino modificados a partir de la adición y de la sustracción²⁹¹. En cambio, cuando aborda la pintura directamente, dice que lo hace rápidamente²⁹². Éstos serían el primer momento de la pintura, es decir, el primer planteamiento. Porque luego la pintura se prolonga, y surgen las estrategias antes mencionadas, donde él decide negar el cuadro, modificarlo, simplificarlo, o hacerle otras cosas. Por ello, en ocasiones puede tardar hasta seis meses en terminar un cuadro, hasta que éste haya quedado cuajado²⁹³.

Aparentemente el dibujo y la pintura en la obra de Kline son cosas distintas, separadas. Empero, él no concibe que el dibujo y la pintura puedan separarse, los considera algo indisoluble.

«I rather feel that painting is a form of drawing and the painting that I like has a form of drawing to it. I don't see how it could be disassociated from the nature of drawing.»²⁹⁴

«Yo más bien siento que la pintura es una forma de dibujo y la pintura que a mí me gusta tiene una forma de dibujo con ella. No veo cómo es que puede ser desasociada de la naturaleza del dibujo.»

Por eso, podemos ver la obra de Kline como una pintura que lleva consigo el dibujo de una manera íntima e inseparable.

Aquí presento un dibujo sin título (fig.75) de Kline que puede ser visto simplemente como dibujo, por su carácter lineal y porque no hay planteamiento de color ni de luz. Seguramente se trata de una tinta. Este dibujo difiere bastante de las pinturas de este artista que comúnmente conocemos, e incluso de las obras

288. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.93.

289. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

290. Franz Kline en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.100-101.

291. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.93.

292. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.94.

293. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

294. Franz Kline en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.99.

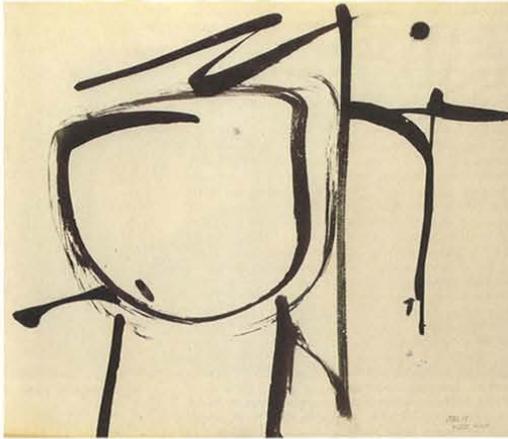


Fig.75
Franz Kline, *Sin título*, c.1950, pincel sobre papel, 45.7 x 53.3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fig.76
Franz Kline, *Contorno naranja (Orange Outline)*, 1955, óleo sobre cartón, montado en tela, 96.5 x 101.6 cm. North Carolina Museum of Art, Carolina del Norte.

Fig.77
Franz Kline, *Pintura número 2*, 1954, óleo sobre tela, 204.3 x 271.6 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.



sobre papel. Pero si se compara con la pintura que he puesto al lado, *Contorno naranja*, se puede ver que su organización se asemeja mucho. Son líneas y trazos unidos unos con otros. Sólo que en la pintura los trazos están tan fusionados que se vuelven una misma cosa, como una red negra. En el dibujo, en cambio, cada línea y trazo conserva cierta autonomía, por lo que se pueden ver claramente sin confundirse, a pesar de que se tocan. Cada trazo tiene grosores distintos, se aprecia como es que el pincel pasó lentamente pero consistentemente sobre el papel, como dio la vuelta el trazo, y como fue levantado el pincel con sutileza. Podría decirse que estructuralmente este dibujo parte de la horizontal y de la vertical; tiene algunas inclinaciones, pero siempre preponderan la vertical y la horizontal. Lo mismo sucede en *Contorno naranja* y en *Pintura número 2*, que también tienen líneas inclinadas que hacen tensiones. La gran diferencia de este dibujo con sus pinturas, además de que no hay uso del blanco y de que cada trazo conserva su autonomía, es que la mayoría de las líneas no sobrepasan el límite de la superficie.

Kline dice pintar «una organización que se vuelve pintura», «an organization that becomes painting»²⁹⁵. No parte de un modelo dado, de la realidad concreta, sea objeto, persona o situación²⁹⁶. Simplemente hace organizaciones, con la línea, lo horizontal, lo vertical, lo inclinado y, en el caso de las pinturas que presento, con la preponderancia del blanco y del negro.

A este artista se le ha emparentado con la caligrafía oriental, sin embargo, él niega tal vínculo. Kline dice que el arte oriental tiene una idea del espacio como infinito, y que ese espacio no es pintado. En cambio, él dice pintar el espacio dando igual importancia al blanco y al negro; además de no hacer signos²⁹⁷.

Pintura número 2 es un ejemplo claro de cómo Kline pinta el negro y el blanco. El negro será la línea y la red, mientras que el blanco será el espacio. Ese blanco tendrá dos valores principales, el blanco de la tela, quizá una tela sin imprimir, un poco grisáceo; y el blanco del tubo de pintura, más luminoso y tendiendo al amarillo. Pero quizá ese amarillamiento no se deba a una mezcla ni a la calidad del blanco, sino a una oxidación del aceite del óleo. En esta pintura se alcanzan a ver tres etapas. La primera en que planteó las líneas negras. Una segunda etapa donde pintó con blanco, dejando zonas sin pintura, algunas veces respetando los negros, otras veces tapando con blanco el negro, por ello es que hay grises. Otra tercera etapa en la que se replantea el negro, volviendo a pasar con línea en zonas donde ya lo había hecho, pero ahora la línea cambia sutilmente de dirección, de largo e incluso de grosor. Hay algo que me lleva a pensar que este cuadro fue hecho al revés, es decir, el que ahora es el arriba fue el abajo. Esto porque hay pintura blanca y negra escurrida, pero que ahora nosotros vemos como escurrimientos inversos. Eso también habla de una pintura muy aguada que, no obstante, nunca perdió su saturación.

295. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.93.

296. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

297. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.92-93.

Hay una pequeña red dentro de esa gran red. Es como una “cosa” en el espacio, en un espacio dividido que, sin embargo, es continuo. El hecho de que hubiera pintura debajo hizo que las líneas, según el orden en que fueron dibujadas, se hicieran hacia atrás o hacia delante, dejando algo de aire entre ellas.

Contorno naranja es una pintura más compleja, existen más capas de pintura, más cuadros en un mismo cuadro. Ahora fueron planteados colores y negro, los que luego fueron casi totalmente cubiertos por otros planteamientos en negro y blanco. Este cuadro parece ser más pintura que *Pintura número 2*, las diversas capas y momentos de la obra hicieron que el blanco y el negro fueran modelándose y tomando sutiles valores de luz. No obstante, existe mucho dibujo. Podemos ver dibujo en el planteamiento de las líneas negras, un dibujo redundante que pasaba por el mismo lugar, y que, sin embargo, modificaba el dibujo anterior, en grosor, valor de luz y espacialmente. También existe dibujo cuando este artista respeta ciertas áreas para acentuar la línea o color que no toca, como si dibujara el espacio, haciendo que existan planos de profundidad.

Kline usaba grandes lienzos porque además de emocionarle, creía que así se confrontaba consigo mismo. Pero, y esto es muy bello de su parte, dice no saber exactamente porque²⁹⁸. Quizá, entre tantas cosas, esa confrontación era corporal, e implicaba el tema que trato de averiguar: la acción. Esos grandes lienzos forzosamente lo obligaron a mover no sólo su brazo, también su cuerpo. Pero los cuadros de Kline no son atrabancados. A pesar de lo potente que pueda parecer y ser el trazo, sus cuadros no vienen de un proceso inmediato y espontáneo. Mientras él pintaba estaba siempre consiente de lo que quería hacer, de la emoción que quería que apareciera en la pintura, de la idea que iba a plantear o a negar. Yo más bien concebiría su obra como configurada a través de momentos. En Pollock vimos que el pintar era un continuo que en cierto momento se truncaba violentamente por la conciencia de la imagen realizada; lo que hacía que el artista tomara otras rutas para cerrar el cuadro. En la obra de Kline se pueden ver distintas pinturas o distintos planteamientos en un mismo cuadro. Él pintaba, se detenía, pensaba en la idea, en la imagen y en su contenido emocional, para decidir después la segunda intervención. Pudiendo ser esos planteamientos simplemente dos, o muchos más. Cada momento del hacer es efectivamente enérgico, es una afirmación hecha imagen, un planteamiento que viene de una mente sumamente consciente y sensible. Kline iba sintiendo la calidad de la materia, la armonía y relación entre las estructuras formales, entre la cualidad lumínica y el color.

Estas pinturas, que él afirma son «una organización que se vuelve pintura»²⁹⁹, podríamos verlas como un campo, pero nunca como un *all-over*. Como un campo porque la pintura se extiende más allá de los límites del soporte, las líneas no se truncan, el trazo sale del lienzo. Y el blanco, parece extenderse indefinidamente. No pueden ser un *all-over* porque los elementos contenidos, a pesar de su continuidad, están organizados y distribuidos. Tienen una posición muy específica

298. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.94.

299. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.93.

sobre el lienzo, que hace que quede aire entre las líneas. Las distancias entre una línea y otra, entre un color y otro no-color, son también precisas, y dejan que el todo se sienta espacial. La posición de las líneas y de las “cosas” en el campo está hecha a partir de una armonía sentida. Sin olvidar, además, que este artista en muchas ocasiones planeaba su obra a partir de dibujos previos, eligiendo que dibujo en que zona iría. Decisiones que implican una distribución de pesos, de medida y de posición.

El dibujo, en la obra de Kline, existirá siempre. El autor hizo dibujo, muchos de los cuales terminarían siendo dibujos preliminares para planear una pintura. Y su pintura fue también dibujada, haciendo que pintura y dibujo estuvieran estrechamente unidos.

Willem de Kooning tiene una idea muy peculiar de ver el arte, y por supuesto de hacerlo. Él niega una visión trascendental del arte cuando dice no estar de acuerdo con los que piensan que el arte puede ordenar el caos de la naturaleza³⁰⁰. También, al decir que él, respecto al arte, parece estar en el «melodrama de lo ordinario», «melodrama of vulgarity»³⁰¹. Y sobre todo al mencionar que cuando intenta buscar esa gran idea que está en algún lado, le invade la apatía³⁰².

Frente a esta posición mundana el arte se inscribiría dentro de la vida. Él afirma que la pintura «es una forma de vivir hoy, un estilo de vida, también de hablar», «is a way of living today, a style of living, so to speak»³⁰³. Nos encontramos cerca de la misma posición de Pollock, en el sentido de que con la obra se hace una declaración; que en el caso de de Kooning, la pintura sería una manera de «hablar». Así mismo, la pintura cobra un sentido diferente, es «una forma de vivir». Es decir que no sólo será una actividad, un fenómeno teórico, una posibilidad poética y una expresión, también será un existir. De Kooning dice que la libertad de la pintura depende de su «inutilidad», «uselessness»³⁰⁴. Quizá se refiera a que la pintura no será parte del proyecto social, a que no buscará una espiritualidad trascendental, y a que no resolverá nada de la vida humana. Pero según este pintor, esto no se trata de ser conformista, sólo de querer estar inspirado³⁰⁵.

La obra de de Kooning es extensísima, no sólo porque prácticamente toda su vida se la dedicó a la pintura, sino también porque fue prolífico. He elegido para este escrito analizar algunas de las obras de su serie *Mujeres*. En realidad, este artista pintó mujeres a la largo de casi toda su vida. En un principio, durante los 40's, realizó retratos, aunque éstos nunca tuvieron como título y fin el ser

300. Willem de Kooning, «The Renaissance and Order» (1950), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.36. Publicado originalmente en: *Transformation*, vol.1, no.2, 1951, pp.85-87. Este escrito fue escrito en 1950 para una lectura dada en el Studio 35.

301. Willem de Kooning, «What Abstract Means to Me» (1951), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.40. Publicado originalmente en: *The Museum of Modern Art Bulletin*, Nueva York, vol.18, no.3, primavera de 1951, pp.4-8.

302. Willem de Kooning, «What Abstract Means to Me» (1951), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

303. Willem de Kooning, «What Abstract Means to Me» (1951), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

304. Willem de Kooning, «What Abstract Means to Me» (1951), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

305. Willem de Kooning, «What Abstract Means to Me» (1951), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

exclusivamente la representación de la persona-modelo. Y hasta principios de 1970 siguió pintando cuadros de *Mujeres*. Yo he elegido obras que se ajustan a las fechas aproximadas de la existencia del Expresionismo Abstracto, siendo las cuatro presentadas del primer lustro de la década de 1950.

De Kooning quería que las «Formas», «Forms» de los cuadros de *Mujeres* tuvieran una «emoción», «emotion» que proviniera de una «experiencia concreta», «concrete experience»³⁰⁶. Nunca especifica con exactitud que es para él una «experiencia concreta». Sin embargo, continuamente habla de un primer momento sensible al hacer la obra. Ese primer momento es, efectivamente, una experiencia, a la que él llama «glimpse»³⁰⁷. Escribo la palabra en inglés porque no hay una traducción precisa de ésta. Glimpse se traduce de varias maneras, comúnmente como vislumbre, pero ese término en español significa un tipo de reflejo tenue que apenas se ve por la falta de luz o por la mucha distancia³⁰⁸. Pero también esta palabra significa algo así como un vistazo rápido o una ojeada. De Kooning lo usa para referirse a un vistazo momentáneo, corto en tiempo. Ese ver instantáneo sería casual, no buscado, podía ocurrir en cualquier parte y en cualquier momento. Éste causaría un fuerte interés en el artista, provocando que se quede en su memoria. Así, el «glimpse» será continuamente el primer momento sensible de la obra, la primera experiencia. Cosa que posteriormente sería llevada al cuadro, no en apariencia, sino en emoción³⁰⁹.

Se pone especial énfasis, en cualquier texto que trate al Expresionismo Abstracto, en el hecho de que de Kooning pintara figura humana, específicamente aquello que llaman figuración. Todos los artistas conocidos como expresionistas abstractos representaron en algún momento figura, a veces coqueteando con lo llamado abstracto, y otras veces velando y negando la figura. Frente al arte abstracto de Kooning contesta: «Si yo pinto arte abstracto, éste es lo que arte abstracto significa para mí. Francamente no entiendo la cuestión.», «If I *do* paint abstract art, that's what abstract art means to me. I frankly do not understand the question.»³¹⁰. Y, sobre el pintar figuras, él dice que es absurdo pintar la figura humana, pero que es más absurdo no hacerlo en ese momento³¹¹. Este artista era plenamente consciente de lo que hacía, y de lo que implicaba frente a la opinión de los artistas y de los críticos. Igualmente era consciente de que el pintar mujeres era algo que se había hecho muchas veces y durante muchos siglos³¹².

306. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.47. Publicado originalmente en: *Location*, vol.1, no.1, primavera de 1963.

307. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

Willem de Kooning en «Film transcript» (1960), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.42-43. Comentarios de Willem de Kooning transcritos de un documental, editado originalmente de film script, Sketchbook I, en *Time, Inc.*, 1960, pp.5, 9.

308. *Enciclopedia Salvat. Diccionario*, Tomo 12, ed. actualizada y corregida, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1983, p.3314.

309. Willem de Kooning en «Film transcript» (1960), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.42, 43.

310. Willem de Kooning, «What Abstract Means to Me» (1951), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.42.

311. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.45.

312. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.45-46.



Fig.78



Fig.79

Fig.80

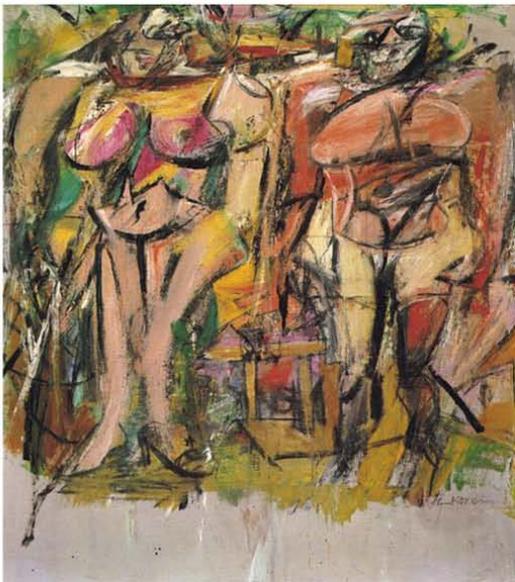


Fig.78

Willem de Kooning, *Mujer I*, 1950-1952, óleo sobre tela, 192.7 x 147.3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.

Fig.79

Willem de Kooning, *Mujer*, 1952, carboncillo y pastel sobre papel, 74 x 49.8 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

Fig.80

Willem de Kooning, *Dos mujeres en el campo*, 1954, óleo, esmalte y carboncillo sobre tela, 117 x 103.5 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.

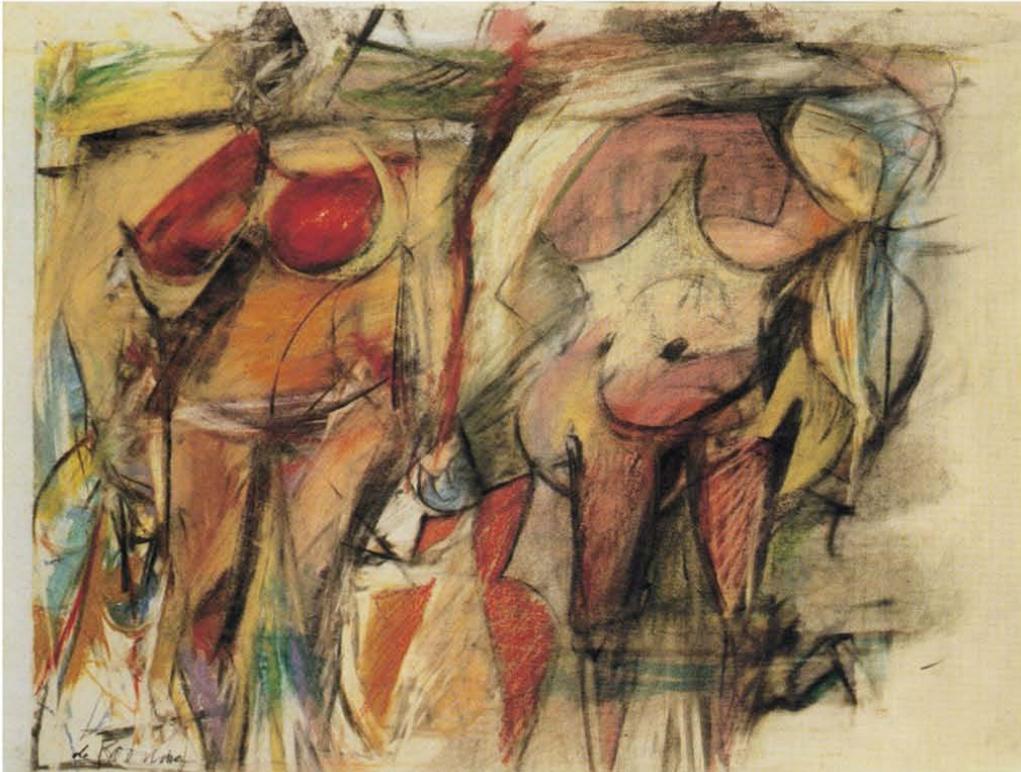


Fig.81
 Willem de Kooning, *Torsos, dos mujeres*, 1952-1953, pastel sobre papel, 48 x 61 cm. The Art Institute of Chicago, Joseph H. Wrenn Memorial Collection.

Las *Mujeres* de este pintor son monstruosas, lo contrario a prácticamente cualquier prototipo de belleza. De Kooning apunta que «tenían que ver con la idea del ídolo, el oráculo, y por encima de todo, lo cómico de eso», «had to do with the idea of the idol, the oracle, and above all the hilarious of it.»³¹³. No sé con exactitud cómo es que de Kooning entendía el ídolo, bien podría ser el ídolo ancestral, o bien, el ídolo del tipo “hollywoodense”. Lo que sí parece ser cierto es que sus pinturas son una burla de la mujer. Pues bien apunta él que también «Las *Mujeres* tenían que ver con la hembra pintada a través de todos los siglos », «The *Women* had to do with the female painted through all the ages»³¹⁴. Ellas son el desbordamiento de la exuberancia carnal, son la sensualidad llevada a lo grotesco. En las obras que presento se ve como es que éstas parecen más bien viriles, de hombros colosales y de actitud recia. Sus ojos, sus pechos y sus caderas son enormes, sobre todo sus

313. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.47.

314. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.45.

pechos, que parecen ir hacia delante, como si fuera lo primero que presentaran.

Sus *Mujeres* son personajes. Él mismo comenta que cuando estaba pintando unas de tantas estaba pensando en Gertrude Stein. Al leer el libro de Sally Yard me di cuenta que esta persona era una escritora, de la que de Kooning había leído su libro *Cuatro santos en tres actos* (1929)³¹⁵. No conozco la obra Stein, sin embargo, puedo colegir que de Kooning pensaba en los personajes femeninos de la autora, cuando él dice que pensaba que sus *Mujeres* eran «damas» de Gertrude Stein³¹⁶. Pero su imaginería iba más allá, no sólo sus mujeres eran personajes, también eran seres con vida imaginada. Él pensaba al hacer el cuadro, entre tantas cosas, que estas señoras le preguntaban cómo tenían que posar, como si hubiera un diálogo con su mujer imaginada, de donde surgían y surgían más mujeres haciendo cosas distintas³¹⁷.

Las *Mujeres* son personajes por el contenido temático, así como también porque están significadas plásticamente. Como él dice, están puestas en el centro del cuadro. Esto, porque él no encontró motivo para colocarlas en otra parte del lienzo³¹⁸. El hecho de que estas figuras sean y estén en el centro del cuadro las hace personajes, además de por la caracterización y representación de las partes de la figura que corresponden a la anatomía. Él mismo dice que se apegó a la idea de que ellas debían tener boca, nariz, ojos y cuello³¹⁹. *Dos mujeres en el campo* están colocadas simétricamente dentro del lienzo, cada una tiene para sí la mitad del cuadro. Son tan inmensas que casi no dejan espacio alrededor de ellas, más que un área gris debajo de ellas. Área que acentúa el color de la demás pintura, y que acentúa a las mujeres, especialmente sus pies con zapatos altos.

Ésta pintura y *Mujer I* son el claro ejemplo de cómo pintaba él. Hay pintura, color, líneas, trazos, uno encima del otro. Planteamiento sobre planteamiento hasta que la pintura, al igual que sus mujeres, se desborda. No hay armonía ni consonancia entre un color y otro, hay distintos colores por todos lados. Las mujeres están hechas por lo menos con dos colores, cada uno sin respetar el color de la cosa representada. Más bien, es usado para exagerar el tema. *Mujer I* tiene los pechos blancos, diferenciándose de la parte baja del cuerpo y de la pintura-espacio de alrededor. Mientras que *Dos mujeres en el campo* y *Torsos, dos mujeres* tienen una figura con pechos rojos y magentas, distintos a todo el demás cuerpo.

El espacio en la obra de de Kooning está saturado, está repleto de trazos de color, líneas negras y pequeños planos modelados. Está tan saturado tanto el espacio como la figura que ambos se vuelven la misma pintura. Posiblemente si

315. Sally Yard, *Willem de Kooning*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1997, p.59, 60.

316. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.47.

317. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *ibidem*.

318. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.45.

319. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.45-46.

imaginamos, por decir, *Mujer I* sin líneas negras, no sabríamos que hay una figura ahí, y quizá todo sería simplemente color. Pero ese color tiene una cualidad masiva, trabaja con la materia puesta anteriormente, haciendo planos de masa. Por ello es que la función del dibujo, en específico de la línea negra, es dividir tajantemente la pintura, para definir diferencias.

La obra de de Kooning giró en torno a la pintura, aunque también hizo numerosos dibujos. La mayoría de ellos tenían que ver con los temas y series que él estaba pintando. No sé si sus dibujos fueran un boceto o una especie de ensayo para posteriormente ir a la tela, o si eran simplemente dibujos que correspondían a una misma inquietud. Los dibujos que presento parecen terminados, un poco más simples que las pinturas, pero sólo un poco.

Entre la pintura *Dos mujeres en el campo* y el dibujo *Torsos, dos mujeres* hay mucha similitud. Ambos presentan dos mujeres de frente, una al lado de la otra. El tipo de representación anatómica es muy parecido, con la única diferencia de que en el dibujo las cabezas están minimizadas y no llevan rostro. Lo que quiero acentuar es que ambos trabajos tienen el mismo contenido pictórico y de dibujo. En ambos se ha colocado color y materia varias veces. Se pinta con un color o valor, luego se vuelve a pintar sobre ello varias veces. También se dibuja y luego se vuelve a dibujar. Si pudiéramos ver las distintas etapas podríamos notar cómo es que la figura y la pintura se van modificando. Esta suma de planteamientos produce cualidades en el color y en la materia, los amarillos nápoles empiezan a tener valores y grises, al igual que los demás colores. Las líneas van desapareciendo y apareciendo, y también adquieren pequeños valores distintos dentro del mismo negro. La línea, en prácticamente todas las obras que presento, es negra y hace contorno. Un contorno externo e interno de la figura. También hay líneas que están fuera de la figura, algunas que dibujaron figura anteriormente, otras que dan sentido al espacio. En *Dos mujeres en el campo* y *Torsos, dos mujeres* hay líneas que están en el espacio-pintura. La mayoría de ellas se fugan de la figura, acentuándola. Sus líneas son como una repetición constante de la cosa representada, del planteamiento de la pintura. No sólo se diferencia un plano de otro a través del color, también de la línea. Y muchas de las líneas serán reiteradas, a pesar de encontrarse en el mismo sitio.

Mujer parece ser la lucha por representar la figura. Willem de Kooning comenta como es que la anatomía de las *Mujeres* se le negaba³²⁰. Pareciera en este dibujo que hay figuras y líneas que no son la figura principal, sin embargo, éstas son parte del intento por representarla. Hay líneas que representan partes, como las de abajo del cuadro, que pudieron ser intentos de piernas. Las manos son líneas casi rectas encimadas unas en otras, que terminaron siendo una mano grande y deforme. En la ficha técnica del cuadro no encontramos papel montado sobre papel, pero parece como si fuera un recorte del mismo dibujo vuelto a pegar, ya sin una parte. Se desfazan los hombros y la cabeza de la parte baja del cuadro, se repiten los pechos. La línea fue trazada contundentemente, con mucho brío, como si quisiera lacerar el

320. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.46-47.

papel. A lo largo de las mujeres que presento se puede ver esa característica, al igual que el hecho de que la línea sea siempre negra y que a su vez sea curva o recta, pero siempre enérgica. Me imagino cuantos carbones habrá roto al dibujar.

Para de Kooning las *Mujeres* fueron la posibilidad de romper y acabar con la «composición», «composition», los planteamientos lumínicos y con el «arreglo», «arrangement»³²¹. Con ello él pudo zafarse de las preocupaciones formales. Posiblemente por eso parezca que su elección de los colores y la manera de pintar sea arbitraria. Yo, más bien, pensaría que esa aparente arbitrariedad era intencionada, y que correspondía a una posición y actitud frente al arte. Quería desechar todo lo construido desde siglos atrás, referente al color, la luz, la paleta, la anatomía y la representación. Con ello logró acentuar y exagerar el tema, y dejar la forma como desnuda. El color se ve como color, la línea como línea y contorno. Es como una reducción de la obra donde sólo queda el material con que se hace la pintura y el dibujo.

En de Kooning el dibujo y la pintura como obra llevarán siempre planteamientos pictóricos y dibujísticos. Él al pintar dibujaba, pero también al dibujar pintaba. Habría que intentar entender la experiencia anímica y mental del autor cuando hacía su obra. Su obra no sería la creación de un único cuadro ni de una sola serie, sería un continuo proceso donde los temas y los planteamientos plásticos se repiten a partir de variables que se modifican muy lentamente. Pero cabría preguntarse en dónde queda la acción. Ya vimos que la obra de de Kooning comienza con la emoción causada por un evento espontáneo y ajeno a él. Éste sería llevado al lienzo como emoción. Así, desde el principio la obra es una experiencia salida, entre tantas cosas, de la vida. Al hacer sus cuadros, en específico a sus *Mujeres*, habría plena conciencia de lo que se quiere hacer, temáticamente, emocionalmente y técnicamente. Pero contradictoriamente a esta conciencia existe algo que no se puede explicar, sus elecciones y su contenido. Nos enfrentamos ante fuertes temas que sería necio intentar clarificar, porque forman parte de una zona oscura de la mente del autor. Pero no se puede negar que se hicieron forma, que se hicieron obra. También hay elecciones, como el uso del color y de la línea, que por más que se explique que hacen en el cuadro, no se puede saber en realidad que decisión y que problema hay detrás, más que la negación de las construcciones hechas a través de toda la historia del arte. Si cabe hablar de acción será en el trazo del autor, en ese trazo contundente que dibuja, pinta, plantea, repite y niega lo anterior. No sé si este autor trabajaba lenta y reflexivamente, o si trabajaba rápidamente. Sólo sé que su acción y sus trazos eran repetidos, enérgicos, que construían y negaba al mismo tiempo.

Como vimos al principio de este escrito, la crítica y el mercado del arte forzaron la creación del movimiento conocido ya unánimemente como **Expresionismo Abstracto**. Este proceso fue hecho a partir de exposiciones colectivas, de textos sobre las exposiciones y de ensayos. A pesar de la oposición de varios artistas, el peso de la difusión fue tan fuerte que ellos ya eran un grupo. Los artistas de esa

321. Willem de Kooning en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.45-46.

nueva pintura norteamericana eran muchos, y su obra fue muy distinta. Ellos eran conscientes de sus diferencias y manifestaban sus particularidades, por ello su discurso artístico sería desde su individualidad. Así, el artista nunca intentará conciliar sus intereses frente a otros artistas y nunca promoverá un acuerdo común. Es decir, el artista tendrá la intención de mantenerse distinto a los demás.

Ante tantos artistas y obra tan distinta sería imposible hablar de generalidades teóricas, plásticas y metodológicas. Además, el Expresionismo Abstracto abarca fechas tan amplias que la obra de cada uno de los artistas se ve sumamente cambiante. Este inciso de tesis se ha desenvuelto especialmente de la década de 1950 en adelante, cuando la obra de los artistas más representativos es visiblemente más madura y sobre todo constante.

He centrado mi atención sobre **el dibujo y la acción**. Pero hay que tener bien claro que la obra expresionista abstracta fue principalmente pictórica. El dibujo fue una práctica constante, a la vez que una preocupación. Si se revisan distintas colecciones de museos se podrá ver como es que la mayoría de estos artistas hicieron dibujo. Y si se revisan los escritos y las entrevistas hechas a ellos, también se podrá constatar que el dibujo era una preocupación, tanto para algunos artistas como para los medios.

Encontré yo cinco prácticas distintas de dibujo. El primero es el dibujo de boceto, aquel dibujo que planea y plantea previamente la obra que va a realizarse en el lienzo. Como ejemplo tenemos las declaraciones de Kline, quien dijo hacer dibujo preliminar³²². También Harold Rosenberg en su escrito «The American Action Painters»³²³ habla del dibujo de boceto, lo que evidencia que este tipo de dibujo fue una práctica constante en los que él llama pintores de acción. Otro tipo de dibujo será el dibujo de ensayo. Éste es una enunciación que hago yo, y que no viene en ningún texto sobre Expresionismo Abstracto, por lo que sólo estoy aventurando un nombre a un dibujo en el que encuentro ciertas peculiaridades. Este dibujo de ensayo siempre viene acompañado de varios de la misma índole, que estarán hechos con los mismos elementos formales y con los mismos procedimientos, como si se quisiera estudiar las posibles relaciones entre un grupo reducido de variables. Éste es el caso de los dibujos de Motherwell que he presentado. También creo que hay un dibujo de apunte, sólo que en este escrito no le he dedicado imagen ni análisis anterior a esto. Kline en una entrevista con David Sylvester (1963) narró como es que hizo cantidad de dibujos sobre una libreta de teléfonos, terminando con ella en una sola noche³²⁴. Esa manera de dibujar tan rápido sólo puede hablar de un apunte, aunque estuviera consciente de que muchos de esos dibujos terminarían siendo estudiados para una pintura posterior. Esos apuntes, al igual que los dibujos en general de los expresionistas abstractos, no vendrán de una realidad concreta. El artista de este movimiento no partirá nunca de

322. Franz Kline en Katherine Kuh, «Interview with Katherine Kuh» (1962), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.93.

323. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, pp.233-235.

324. Franz Kline en David Sylvester, «Interview with David Sylvester» (1963), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.100.

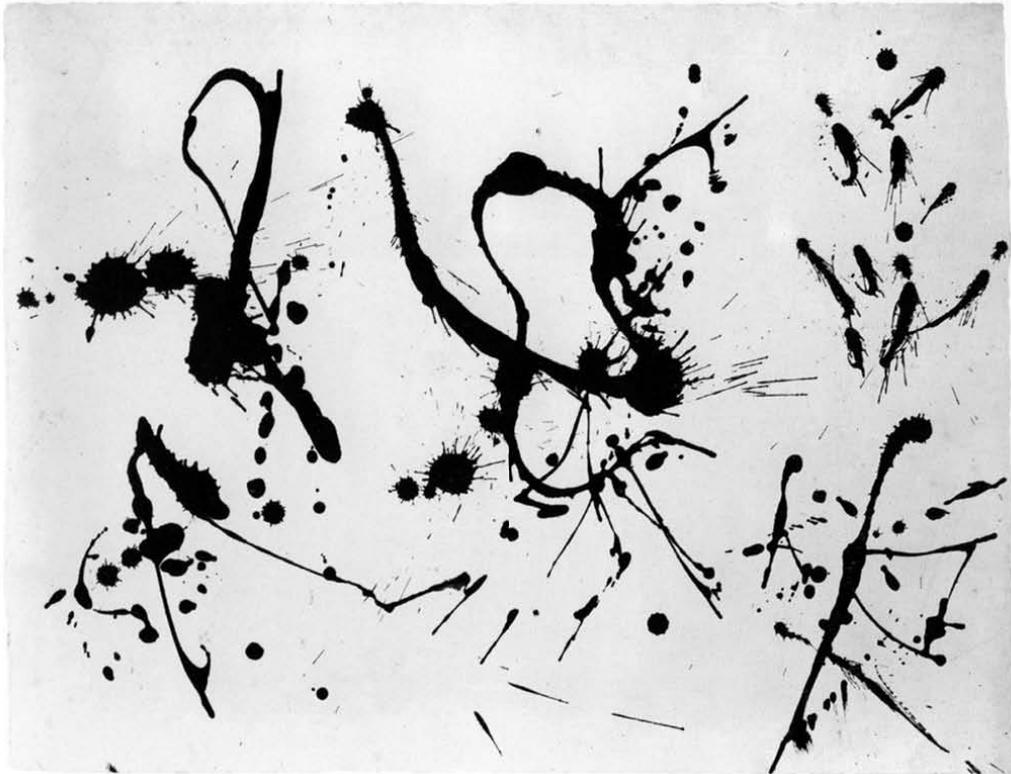


Fig.82

Jackson Pollock, *Sin título*, c.1950, tinta negra sobre papel, 47.94 x 62.87 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.

un modelo, pintará y dibujará a partir de un contenido mental y emocional. Habría que recordar que el dibujo de apunte se hace en un periodo muy corto; con pocas variables o una sola variable formal y procedimental; además de ser un dibujo que no implica un estudio ni análisis, sino una puesta espontánea de aquello que se ve y/o se siente. Ya que esto se trata de un nuevo pequeño tema, presento un dibujo de Pollock hecho en tinta (fig.82). Éste, al parecer, son pequeños apuntes sobre una misma hoja de papel. No hay preocupación por relacionar un planteamiento con otro, por lo que se mantienen separados. No puedo saber que hay en esencia detrás de ellos, posiblemente sólo sean dibujos espontáneos y pruebas de *dripping*, o provengan de alguna impresión o sensación que tuvo el autor.

Otro dibujo será el dibujo como obra. Las colecciones, los museos, la historia y la crítica de arte no ha prestado casi atención a la obra dibujística. Pero es imposible negar que existió dibujo como obra terminada, como algo que ya no iría a dar a la tela ni planearía nada, simplemente sería. Esto por sus cualidades y su organización. Aunque bien es cierto, en la obra expresionista abstracta es difícil

clasificar y separar que dibujo es que tipo de dibujo. Y más complicado es intentar separar el dibujo de la pintura. Si se revisa la obra-dibujo y la obra-pintura, por ejemplo de Pollock, se verá que ambas son casi lo mismo. Los mismos procedimientos, las mismas estructuras formales, las mismas relaciones. Por ello no sólo el dibujo contendrá planteamientos pictóricos, la pintura también tendrá planteamientos dibujísticos. En la pintura encontraremos repetidamente la línea, especialmente la línea negra. En ocasiones esta línea será autónoma y no se ordenará en relación a una descripción. En otras ocasiones, como es el caso de de Kooning, esta línea será contorno y lo que divide un planteamiento pictórico de otro. Por ello es que el otro tipo de dibujo es aquel que está en la pintura, el autor al trazar dibujará, aunque la imagen final termine siendo pintura. El dibujo, en los casos que he revisado, como Kline, de Kooning y Pollock, será indisoluble de la pintura.

El dibujo y la pintura como acción serán planteamientos reiterados. Líneas encima de líneas, color encima de color, plano sobre plano, y sus respectivas combinaciones. Quizás la pintura y el dibujo se unieron por el hecho de ser ambos directos. No es una regla que el dibujo sea directo. En el texto de Nicolaïdes³²⁵ que revisamos se ve como es que el dibujo de gesto y el contorno son solamente parte de un dibujo más complejo. Tampoco la pintura debe ser directa, pero esa inmediatez es propia de los llamados pintores de acción. Sobre el lienzo no habrá ensayo, no habrá un dibujo previo sobre la tela que después sea coloreado, modelado y cualificado en luz. Todo eso se hará en el mismo momento, mientras se dibuja y se pinta a la vez. Una línea dibujará y a su vez planteará color, no-color y/o valor de luz. Un plano de color modelará y dibujará por el simple hecho de estar sobrepuesto a un planteamiento previo. Si está sobre otro color o valor se modelará, y si se yuxtapone o sobrepone dibujará, pues diferenciará un color de otro, o un valor de otro.

La acción fue solamente uno de tantos problemas en el Expresionismo Abstracto, cosa que no en todos los artistas expresionistas abstractos es evidente. Este término, la acción, es la acentuación de la ejecución como significante en la obra. El cuadro ya no importará tanto como objeto terminado, sino como por ser una experiencia concretada en forma. Y hay que mencionar, que la forma fue reducida al máximo, las variables y relaciones fueron constantes y pocas, haciendo patente la acción del autor y su emoción. Pero el hacer o actuar de los pintores de acción no era necesariamente violento ni rápido. Es cierto que la mayoría de los trazos son enérgicos, pero el proceso de hacer un cuadro era más complejo que el simple aventar pintura o brochazos. En Pollock vimos que hay un tiempo constante, continuo y largo que es tajantemente detenido, para seguir con una acción violenta que implica la decisión conciente del futuro planteamiento. En cambio, la obra de Kline es un conjunto de momentos, cada uno dividido por la reflexión y por la futura decisión. De Kooning no habla de sus tiempos cuando pinta, pero en sus pinturas podemos ver como es que los planteamientos son repetidos y obsesivos.

325. Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, s/n de ed., Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969, pp.221.

La obra, sea pintura o dibujo, será una experiencia, será el vivir la pintura haciéndola. Lo que va dar al lienzo será la emoción del artista ante la obra y/o ante un evento fuera de ella. Algo importante serán también los estados de conciencia, o, yo diría, las diferentes actitudes frente a la conciencia. Pollock en su continuo pintar evitará pensar la imagen que se está gestando, su mente estará libre de preocupaciones estéticas y plásticas, pero posteriormente llegará la plena conciencia. Kline será siempre completamente consciente de lo que hace y de la emoción que quiere imprimir en la obra, así sea esto modificado posteriormente. De Kooning también será consciente de lo que implica el hacer la obra, de lo que decide hacer o no hacer en ella, como dejar de lado la composición y el arreglo. Pero en el caso de sus *Mujeres*, la mente viajará también sobre lo imaginado y lo sentido.

Es cierto que los trazos de estos artistas son enérgicos y contundentes, pero ello no implica que todo el proceso de la obra sea así. Cada trazo es una acción diferente que se irá relacionando con las demás acciones y trazos de maneras distintas. La velocidad de ejecución es algo difícil de abordar. Es evidente que Pollock tuvo que mover su brazo rápido y fuerte para hacer varios salpicados. Pero ello no implica que el gotear (*dripping*) fuera de esa naturaleza. En Kline y en de Kooning podemos ver, más bien, trazos muy sentidos, que ellos sienten la pintura que se está haciendo y el material. En este caso los trazos, esas acciones cortas que dan paso a elementos formales en el lienzo y a otros planteamientos, podrían ser tomados como gestos. Ya vimos, en el tema anterior, que el gesto es una acción materializada en forma, y que ésta contendrá una actitud del artista frente a la obra. Recordando, por supuesto, lo peligroso que es el uso de semejante término. Pues estos trazos en la llamada pintura de acción también conllevarán una actitud frente a la obra. Esa actitud será la intención de imprimir una emoción a la obra, de vivir la obra. Así, el hacer de la obra será la vida misma, y como comenta Rosenberg, la obra y vida del artista serán inseparables³²⁶. Porque la obra expresionista abstracta pretende, en buena medida, hablar de la existencia del autor.

Nunca existió un planteamiento teórico sobre la acción. El único escrito que trata sobre ello es el ya mencionado de Harold Rosenberg, «The American Action Painters»³²⁷ de 1952. En ocasiones los artistas hablaron de cómo hacían la pintura, y de cómo abordaban la obra. Pero no hay texto o análisis posterior sobre la acción o el hacer en la obra de arte. No vamos a encontrar nunca un texto sobre metodología de la obra expresionista abstracta ni de la obra de acción, por el simple hecho de que nunca hubo consenso ni convenio en ello, ni por parte de los artistas ni por parte de los críticos. En las conferencias dadas en el Studio 35, en 1950³²⁸, los artistas hablaron de cómo es que terminan una obra. Nunca llegaron a un acuerdo ni a un propósito, el único comentario pertinente fue el que hizo William

326. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.234.

327. Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, pp.233-235.

328. «Artists' Session at Studio 35» (1950), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, pp.212-225.

Baziotes. Él intentó resumir el problema cuando dijo que la obra francesa difiere de la americana porque la primera es terminada y se ve terminada, mientras que la norteamericana es terminada pero se ve sin terminar³²⁹.

Por ello es que no se puede hablar de un dibujo de acción, ni tampoco de una pintura de acción definida. Estos términos habría simplemente que entenderlos como una necesidad léxica para nombrar un cierto fenómeno sucedido en este periodo histórico del arte. Fenómeno donde lo importante será el procedimiento, pero no aquel que involucra todo el aparato para hacer la obra, sino el que involucra sólo el desnudamiento de la ejecución. Así, la obra de acción sería aquella en la que se puede apreciar cómo es que el autor trazó, aunque esto no pueda ser descrito con precisión. El dibujo será en muchas ocasiones igual a la pintura, como es el caso de varios de Pollock y de Kline. Pero es difícil especificar si una obra es dibujo o es pintura por el simple hecho de que en uno se utilicen carbones y papel, y que en el otro se utilicen óleo y tela, por ejemplo. Ante esto, nos vemos en el problema plástico de que la pintura y el dibujo al ser tan reducidos en su forma, pierden de pronto sus diferencias y adquieren similitudes. No en vano actualmente el dibujo es materia de investigación, no hay seguridad de que es lo que haga al dibujo ser dibujo. Mientras que la pintura siempre ha contenido dibujo, pero anteriormente se era consciente de que cosa era dibujo y que cosa era pintura. En la obra expresionista abstracta el dibujo sí servirá en ocasiones para proyectar y sobre todo para ensayar la obra. Pero también hay dibujos tan redondos que parecen no estar hechos para posteriormente ejecutar la pintura. Por ello el dibujo, la pintura y la obra de acción del Expresionismo Abstracto se caracterizan por su indefinición.

II.4. Cierre de capítulo

En este capítulo he estudiado los conceptos de automatismo, gesto y de acción, cada uno a partir del movimiento artístico que lo planteó como algo fundamental en la obra. El automatismo fue revisado desde el Surrealismo, y el gesto desde el Informalismo, específicamente a partir de los supuestos artistas gestuales. También el gesto fue revisado desde el único texto que lo postula como base de la práctica y la enseñanza del dibujo: *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*³³⁰ de Kimon Nicolaïdes. No intenté contextualizar el texto dentro de la historia del arte, por lo que lo dejé como un caso independiente, sin relación con ningún movimiento artístico. El concepto de acción fue revisado desde el Expresionismo Abstracto, específicamente desde la llamada Pintura de acción. He encontrado numerosas similitudes dentro de los planteamientos involucrados alrededor de estos tres términos. Pero siempre hay que tener en cuenta que cada movimiento artístico, e incluso cada artista, es un caso particular. Entonces, esas similitudes a

329. William Baziotes, en «Artists' Session at Studio 35» (1950), en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p.216.

330. Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, s/n de ed., Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969, pp.221.

veces se encuentran en lo profundo de la obra o de la teoría, pero en otras ocasiones se encuentran simplemente en la superficialidad.

En esta conclusión intentaré enunciar esas similitudes, corriendo el riesgo de manipular demasiado la teoría y los conceptos en favor de una generalización. Por ello pido al lector que tenga en cuenta, en todo momento, la complejidad y diversidad que existe alrededor de ello. En este momento no reelaboraré un estudio de cada concepto, ya que ello fue hecho anteriormente en cada apartado del capítulo presente. Hemos visto como es que cada uno de los movimientos estudiados tienen varios artistas y también diferentes planteamientos teóricos y plásticos en la obra. Dentro de esa diversidad es que yo me centré sobre cada concepto revisado en relación al dibujo, dejando de lado la demás teoría y obra. Y es a partir de ese estudio específico ya hecho que ahora yo intento encontrar consonancias.

Primero que nada, hay que tener en cuenta que el dibujo fue una práctica común dentro de los movimientos estudiados; y, obviamente, también fue una práctica importante dentro del texto de Nicolaïdes, ya que éste se centra en la enseñanza del dibujo. El dibujo como producto fue diverso, se hizo como boceto, apunte y obra final. Pero la obra principal de cada movimiento nunca fue dibujo, sino pintura. Ante esto el Surrealismo fue una excepción. No es que toda la obra central del Surrealismo fuera el dibujo, pero sí lo fue dentro del planteamiento del automatismo. Recordando que el Surrealismo tuvo tres bases principales teórico-plásticas: la narración de los sueños, el automatismo psíquico, y la creación de obras y objetos que tenían como objetivo el extrañamiento y maravillar. Así es como el dibujo se vuelve la única práctica y obra posible dentro de las artes plásticas para desarrollar el automatismo. Siendo entonces, por ahora, el Surrealismo, el único movimiento que ancló uno de sus conceptos teóricos, el automatismo psíquico, en el dibujo. En cambio, la obra principal del Informalismo y del Expresionismo Abstracto fue siempre pintura.

El dibujo como producto y como práctica siempre estuvo fuertemente cohesionado con los planteamientos teóricos, conceptuales y procedimentales de cada movimiento. Por ello es que si ahora hablo de teoría o de metodología, es siempre para referirme a éstas en relación al dibujo, aunque en algún momento éste no sea enunciado explícitamente.

Durante el estudio y revisión de los distintos movimientos me encontré con obstáculos al recurrir a las fuentes de información. El Surrealismo resultó ser un tema tratado por numerosos libros, pero su tesis central, el automatismo, casi no es tratada por los autores, quedando ésta y el dibujo poco claros. La teoría artística del Expresionismo Abstracto y del Informalismo es también confusa. Los textos que escribieron sobre el Informalismo fueron hechos generalmente por críticos de arte, los cuales nunca investigaron sistemáticamente la obra ni la teoría. En cambio, los textos que estudian el Expresionismo Abstracto están hechos desde los escritos que hicieron en algún momento la crítica, el mercado del arte y los artistas, por lo que también la teoría se vuelve confusa. Habría que recordar fuertes diferencias entre el Surrealismo, el Informalismo y el Expresionismo Abstracto. El

primero fue un movimiento en toda la extensión de la palabra. Los artistas se unieron voluntariamente a un grupo, a unos objetivos y a unas búsquedas teóricas. Existieron manifiestos y documentos salidos directamente del movimiento. En cambio, los informalistas y los expresionistas abstractos nunca tuvieron cohesión como grupo. Incluso los expresionistas abstractos se resistieron a la idea de una colectividad. Esta falta de ideales y objetivos comunes hizo que un mismo movimiento fuera diverso en planteamientos y preocupaciones, los cuales incluso llegaron a ser divergentes. Al lado de estos problemas históricos y teóricos se encuentra el hecho de que el dibujo ha sido poco estudiado y analizado. Los historiadores, críticos y en general los distintos textos casi no hacen alusión a él. Lo que me ha obligado, en parte, a partir de la obra-imagen, para estudiar el núcleo central de la tesis presente: el dibujo.

Una de las coincidencias entre los tres movimientos fue la rebeldía ante las normas compositivas, estéticas y formales. Los tres movimientos dieron la espalda a los valores culturales positivistas y constructivos de la sociedad, renegaron del arte útil y ordenado que buscó la armonía, entre tantas cosas. A pesar de estar inscritos después de las guerras mundiales, los artistas nunca pretendieron hacer con el arte un proyecto para el hombre. Así, lo social fue negado en favor de lo individual. Y por ende, todas las construcciones estéticas, compositivas y en general artísticas fueron dejadas de lado, para dar paso a un arte que nunca pretendió revolucionar la forma ni la construcción de la imagen. Sin embargo, sí aparecieron nuevas posibilidades. Con el Expresionismo Abstracto surgieron los conceptos de campo y de *all-over*, y con ellos el planteamiento de una composición distinta donde la pintura se extiende más allá del soporte y donde los elementos del lienzo no se ordenan a partir del límite de éste. El *cadáver exquisito* constituye otra nueva posibilidad, la creación de una obra por parte de varias personas en donde su intervención no es jerárquica, sino que tiene la misma importancia. Sin embargo, después del Surrealismo la obra colectiva fue olvidada en favor de la obra individual. En general, el nuevo aporte de estos movimientos es la apuesta por una actitud y la naciente importancia del proceso de hacer la obra.

La actitud lleva directamente a ciertas relaciones, como es el arte y la vida, el ideal emocional y anímico, y el contenido psíquico. Existe una cierta actitud en los movimientos revisados, e incluso en el texto de Kimon Nicolaïdes; una actitud frente al arte, la vida y el hacer la obra. Ésta será liberada en el momento en que se hace la obra, para finalmente cuajarse en la obra final, sea ésta pintura o dibujo. Ya vimos que los artistas tenían una postura rebelde ante el arte útil, ordenado, armonioso, social y en general ante ciertos valores estéticos y artísticos. La relación entre el arte y la vida será, entonces, la postulación del proceso de hacer la obra como parte de la vida misma. En Nicolaïdes el vivir y la práctica serán mucho más importantes y se les tendrá que dar más peso que a la teoría. Pues él piensa que el arte debe tener que ver más con la vida que con el mismo arte. Para los surrealistas el vivir debe ser modificado. El pensamiento que se tiene durante la vigilia, aquel pensamiento objetivo, tendrá que ser integrado junto con el pensamiento profundo, aquel del que la persona no es consciente. Entonces, la conciencia y el inconsciente tendrán que ser armonizados para llegar a una

suprarrealidad, donde ambas partes de la vida tengan la misma importancia. Al hacer la obra es cuando se ponen en práctica las estrategias para lograr que la conciencia se aleje y la mente profunda salga. En el Informalismo también existirá una actitud, ésa será de lucha frente al lienzo y a la realidad, es decir, una actitud frente a la vida. La actitud de los pintores de acción será el querer vivir la obra, e integrar la obra y la práctica en la vida. El hacer será una experiencia al igual que el vivir, o como dijo de Kooning, la pintura será «una forma de vivir hoy, un estilo de vida»³³¹.

Los tres movimientos tratados en este capítulo tuvieron un especial interés por el pensamiento y la psique. El Surrealismo intentó con el automatismo psíquico liberar la mente profunda del hombre, el inconsciente. Mientras que el Informalismo y el Expresionismo Abstracto estuvieron interesados por los estados mentales. Es difícil decir con precisión a que se referían ellos con estados mentales. Por ejemplo, para Dubuffet era necesario que el arte fuera hecho mientras la mente aún no elaboraba el pensamiento, dejando de lado el pensamiento analítico y lógico. Por otro lado, Pollock al hacer la obra no estaba al tanto de la imagen que estaba creando, aunque más tarde cobrara conciencia. Se podría decir que los estados mentales eran diversos y que constituían diferentes tipos de pensamientos. Lo importante es el hecho de que esos estados mentales, desde la conciencia plena hasta la inconsciencia, eran puestos en práctica al hacer la obra. El autor se encontraba en un cierto estado mental al dibujar y al pintar, y también en un cierto estado emocional. Nicolaïdes piensa que para poder conocer al modelo se tiene que entenderlo y sentirlo. El dibujante al hacer un dibujo de gesto tendrá que estar completamente concentrado en lo fundamental del modelo y en nada más, en su gesto y en su impulso. Por lo que el dibujar será espontáneo, rápido y hasta violento. Estas características también serán buscadas idealmente en los tres movimientos mencionados. Se buscará que la obra sea hecha impulsivamente y violentamente, para que todas las emociones y los sentimientos sean volcados sobre el lienzo o papel. Emociones patológicas, como las de algunos informalistas; emociones vividas al hacer y al vivir, como en el Expresionismo Abstracto; y, por supuesto, emociones y sentimientos ocultos mediante el automatismo psíquico.

La obra para poder mostrar la mente y la emoción tendrá que ser hecha de manera rápida, directa e inmediata. Por ello es que el proceso de hacer la obra cobra capital importancia, y la obra como resultado final la pierde. Para el artista informalista la obra final tendrá menos importancia que la batalla acontecida entre el autor, el lienzo y la obra que se gesta. Para el llamado pintor de acción lo primordial es la experiencia vivida al pintar y/o dibujar. Incluso para Nicolaïdes el dibujo de gesto como imagen final importa menos que el dibujar y que la experiencia de entender y vivir el modelo, recordando que éste es un ejercicio para aprender a dibujar. Para el artista surrealista, que hace dibujo automático, es necesario olvidar y no prestar atención a la imagen que se gesta; ya que al hacerla

331. Willem de Kooning, «What Abstract Means to Me» (1951), en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p.40. Publicado originalmente en: *The Museum of Modern Art Bulletin*, Nueva York, vol.18, no.3, primavera de 1951, pp.4-8.

se debe evitar la percepción de la imagen que se está generando. Sin embargo, para los surrealistas la obra final es reveladora, ella muestra al artista (al ya haber terminado) y a los demás la mente profunda del autor, pero también hace visible lo imposible, lo antes nunca visto. La falta de relación y de conexión entre los contenidos y la forma de la obra tendrán la posibilidad de maravillar y de confrontar al espectador ante sensaciones no esperadas. A pesar de que el Informalismo y el Expresionismo Abstracto postulan la obra final como poco importante, creo que ésta también trabaja como revelador. Ella muestra las emociones y los estados mentales del artista al vivir la obra, así como su postura frente al arte.

La obra al intentar ser hecha de manera inmediata, rápida y espontánea, lleva directamente al dibujo. Primero, recuerdo que el dibujo como producto en todos estos artistas fue apunte, boceto, en ocasiones ensayo, y también obra final. Pero sucedió que el dibujo y la pintura se volvieron permeables, perdiendo cada uno sus límites procedimentales, formales, e incluso técnicos. El dibujo comenzó a ser hecho con los mismos materiales y procedimientos técnicos que la pintura. La pintura y el dibujo trabajaron categorías como la materia y el color, y se hicieron con los mismos elementos formales: punto, línea y plano. Los estados mentales y emocionales fueron muy semejantes; y el artista procedía de la misma manera, en ocasiones rápidamente, e impulsivamente. El arreglo, el detalle y la corrección se perdieron, quedando patente en el lienzo o papel todos los planteamientos y acciones del autor. Por ello es que si uno ve dibujo, por ejemplo de Willem de Kooning y de Masson, no sabrá si es dibujo o pintura. Y lo mismo pasa con la pintura, por ejemplo de Antonio Saura y de Jackson Pollock. Quizá la búsqueda de la inmediatez en favor de una obra directa es la que hizo que dibujo y pintura se diluyeran y se integraran. El dibujo tiene la posibilidad de ser rápido en su realización y de poder presentar resultados inmediatos en la imagen que se construye. Sus elementos formales son más sencillos y rápidos de plantear que los de la pintura, y por ello es que se deja de lado el modelado pictórico, el modelado de la luz y en general todo el trabajo elaborado que implica la pintura. Hay que tener en cuenta que con los Movimientos Integracionistas, como fue la Bauhaus y el Neoplasticismo, ya se había intentado reducir la forma a sus elementos más simples, así como hacer que la obra fuera planteada a partir de las relaciones más sencillas. Por ello es que, quizás, la solubilidad entre la pintura y el dibujo, e incluso entre otras artes, ya había comenzado desde mucho antes. Pero ahora es cuando se acentúa esa integración y cuando se vuelven más confusos los límites. Por ello es que el artista que podríamos llamar de acción, gestual y automatista, cuando pinta dibuja. Poniendo especial énfasis en el dibujar y pintar como verbo.

Pero no todo el dibujo es necesariamente hecho de manera rápida y espontánea. Sabemos que el dibujo también ha tenido como propiedad el análisis y la reflexión, no en vano existió y existe aún el dibujo de proyecto, en el que la obra se planea, se piensa y se ajusta. Nicolaïdes plantea el dibujo de gesto sólo como una etapa del dibujo de composición. Además, hay que recordar que esa espontaneidad no implicó siempre que la obra fuera hecha y terminada en un periodo corto. En ocasiones el sentir al dibujar no necesitaba que la acción del artista fuera violenta. Bien podía

ser pausada y continua, pero siempre sentida. Cuando hablo del hacer la obra de manera inmediata, me refiero a que la obra puede ir desde la ejecución más violenta y rápida hasta la más lenta y consciente. Pero donde los planteamientos hechos en la superficie nunca serán corregidos. Lo que no imposibilita la inserción de nuevos o diferentes planteamientos dentro de una misma obra, haciendo que el pintar o dibujar se extienda en un periodo largo.

Esto me lleva directamente al proceso de hacer la obra. Al parecer, en los movimientos estudiados el artista será receptivo ante la obra que se está gestando. A pesar de ese ideal impulsivo, la obra no será hecha en una sola etapa. Las diferentes etapas de la obra fueron en ocasiones comentadas por los artistas, y cuando no lo hicieron, sin embargo, pueden ser éstas reconocidas frecuentemente en la obra. Masson y Ernst pretendieron hacer un dibujo automático en el que la conciencia no regulara la configuración. Idealmente, según Breton, no debía haber percepción de la imagen entre etapa y etapa. Sin embargo, ellos iban modulando la imagen no sólo desde el pensamiento profundo, sino también a partir de sentir la imagen que se estaba gestando. No en vano Masson habla de una imagen que «reclama sus derechos»³³², y Ernst trabaja desde la proyección de su pensamiento causado por el ver el frotado. Se puede decir que tanto los artistas surrealistas, como los informalistas y los expresionistas abstractos, tenían una actitud receptiva ante la imagen que se estaba configurando. Harold Rosenberg habla de un diálogo entre el pintor de acción y la obra en el momento de hacerse, en el que el lienzo pregunta y el artista decide. Antonio Saura lucha con esa imagen, al igual que de Kooning, pelean con la imagen mental de la cosa a representar y con la imagen real que se encuentra en el lienzo. Es interesante como es que todos estos artistas intentaron no forzar la imagen a un proyecto o a un plan; es decir, no forzaron la obra a su voluntad, sino que la hicieron sintiéndola, dejando que la misma obra en su complejidad se hiciera patente. Un estire y afloje de tensiones entre la naturaleza del material, de la herramienta, entre la voluntad de la imagen que acontece y entre el pensamiento y el actuar del autor.

Por ello es que digo que la obra y el dibujo, de los artistas que implicaron los conceptos de gesto, automatismo y acción, tienen como núcleo central el proceso de hacer la obra. En ella se aglomeran el sentir, la actitud, el pensamiento y las posturas ante el arte y la vida. Por supuesto que estos planteamientos teóricos, metodológicos y formales obedecen a objetivos artísticos, por ello la necesidad de ubicarlos en un movimiento y momento histórico del arte.

Durante el estudio de los tres conceptos que trata este capítulo me he dado cuenta de la importancia y necesidad de un estudio que se centre en la metodología de la obra. Es decir, en cómo el artista hace y piensa la obra. Hacer énfasis no sólo en lo que sucede en la obra final, sino también en el cómo se configuró. En este capítulo hemos revisado la obra de varios artistas, y hemos visto que cada uno tiene una manera peculiar de abordarla y, por lo tanto, también una metodología o metódica distinta. A pesar de ser la obra idealmente inmediata, el proceso de hacer

332. André Masson, «Propos sur le Surréalisme» (1961), en *Le Rebelle du Surréalisme: Écrits*, p.37 (citado por Dawn Ades, *André Masson*, 1ª ed., Nueva York, Rizzoli, 1994, p.14)

la obra tiene dentro de sí por lo menos dos etapas. Por ejemplo, en el automatismo de Masson primero es necesario que la mente se quede en blanco, para poder después realizar los primeros trazos sin finalidad alguna ni imagen preliminar. Después, ante las primeras manchas o trazos él responde a la imagen. Con de Kooning, el pintar-dibujar es como un *obstinato* en el que se plantean y vuelven a plantear los mismos elementos formales, los mismos colores y las mismas figuras, una y otra vez, un conjunto de fases repetidas difícilmente separables. Podría seguir dando ejemplos, pero no tiene caso. Esto ya se estudió en cada apartado del capítulo. Sólo quería señalar la aparente incongruencia entre una actitud idealmente impulsiva y espontánea, y el proceso de hacer la obra. Al parecer, no hubo obra alguna hecha de un solo tajo, siempre hubo etapas. Pero esto no contradice en ningún momento el ideal emocional ni psíquico. Cada etapa está caracterizada por un estado mental particular, además de ser cada planteamiento una respuesta del artista ante la obra que está configurando. Por lo que cada etapa se puede ver como la apertura o cierre de un planteamiento plástico.

El hecho de que la configuración o construcción de la obra tenga etapas no es algo nuevo, no estoy haciendo ningún descubrimiento. La obra de todos los tiempos ha tenido etapas, ya sea en la planeación, en la configuración o en el cierre de la obra. Lo importante ahora es darse cuenta de la importancia de la metodología artística de cada movimiento o de cada artista; para evidenciar la necesidad de su investigación. Si uno conoce cómo es que la obra fue hecha, podrá conocer mejor la misma obra. Este es un trabajo difícil. En ocasiones los artistas hacen explícito y escriben cómo es que proceden al hacer la obra, en otras ocasiones no. Hay obra en la que parece alcanzarse a ver ese proceder, pero muchas veces esto queda oculto.

La obra de estos movimientos, al ser hecha de manera directa y contundente, permite al espectador ver cómo es que el artista trazó. Los trazos, finalmente cuajados en elementos formales, permiten conocer, en varios casos, la actitud del artista y su sentir. Pero también estos trazos pueden evidenciar la lucha del autor frente al material y la herramienta. Al estar la obra basada en el estado mental y en la emoción, la corrección fue dejada de lado. Además, en algunas ocasiones los soportes fueron grandes y el material caprichoso. Se elegían materiales y herramientas difíciles de manipular, a los que el artista permitía que manifestaran su naturaleza. Con todo ello, el artista pinta y dibuja, es decir que actúa. Los trazos y elementos formales mostrarán no sólo el estado anímico y mental del autor, sino también su actitud y su actuar. El actuar, finalmente, se hace con el cuerpo, ya sea simplemente con la mano y la muñeca o con todo el cuerpo, como en Pollock y Kline. Por ello es que la obra muestra en ocasiones los pulsos del autor, cómo es que él siente el material y hace la obra, cómo es que plantea lo contenido en su mente, cómo es que traza. El quebrarse de la línea, los grosores de la materia, etc., son los que evidencian ello.

Finalmente, el dibujo de estos movimientos muestra, entre tantas cosas, la postura del artista ante la obra. Una postura que niega los procedimientos elaborados y el pensamiento elaborado, para intentar plantear la forma y la mente de la manera más pura posible.

II. El dibujo como vivencia o un dictado del inconsciente

Hay que tener en cuenta las imprecisiones teóricas y conceptuales de los conceptos revisados. Dentro de un mismo movimiento no hay precisión ni acuerdo alguno sobre lo que debe ser o implica cada concepto. Sólo el automatismo pareció ser claro, pero no por ello el dibujo automático deja de ser diverso y diferente. Por ello la importancia de estudiar el concepto desde casos particulares, y de revisar el entorno artístico y teórico que hay alrededor de éste. Para poder entenderlo en su justa medida y lo más objetivamente posible.

No existió un dibujo gestual ni un dibujo de acción, simplemente el dibujo de algunos movimientos implicó dichos conceptos. Mientras que el dibujo automático sí existió, por la simple razón de ser la única vía operable ante el objetivo surrealista. Ahora, intentar calificar la obra de artistas fuera de estos movimientos como gestual, de acción o automática es un riesgo. La cautela y el estudio fundamentado es necesario, para no correr el riesgo de insertar conceptos que posiblemente nunca han estado en la obra de ciertos artistas de manera voluntaria o consciente.

III

El dibujo como Intervención

Este capítulo será anclado sobre dos bases, la intervención y el dibujo. Voy a apoyarme en una noción amplia e incluyente de lo que es la intervención. Para esto, haré una selección de obra específica de diferentes artistas donde existe una relación entre la intervención y el dibujo.

He revisado en esta tesis de manera breve y temática parte de la historia del arte del siglo veinte. Con ello, entre otras cosas, me he dado cuenta de como el arte de ese siglo conforme van avanzando las décadas se vuelve más disgregado y múltiple. Los movimientos artísticos son construidos más frecuentemente por teóricos o críticos de arte, quienes encuentran similitudes conceptuales, ideológicas, teóricas y/o visuales en la obra de los artistas; en lugar de que los mismos artistas se manifiesten como grupo. Conforme pasan los años, el artista deja de interesarse en trabajar dentro de una colectividad, junto con gente con convicciones e intereses coincidentes, llámense sociales, políticos, teórico artísticos, plásticos y demás; y se avoca más a un proceso artístico desde su individualidad. Me parece, también, que la incidencia del artista se comprime cada vez más en la esfera de lo artístico, comprometiéndose sólo algunas veces con propósitos sociales. Parece ser, entonces, que a partir de las décadas de 1960 y 1970 empieza a ser más adecuado hablar del artista y no del movimiento. Por este motivo, además de por la amplitud temática que implica la intervención, y por ende, la dificultad de analizarla exhaustivamente, es que en este capítulo voy a revisar y analizar el dibujo relacionado con la intervención desde casos particulares. Cada caso que revisaré será una obra específica, de un sólo artista.

El criterio de selección de obra que he tomado no parte de ningún procedimiento, medio o disciplina específica; lo que haré es desarrollar el problema desde un punto de vista donde yo considero que sucede una relación entre el dibujo y la intervención, donde intuyo que de alguna manera el dibujo está trabajando interviniendo. La noción de intervención de la que partiré consiste en aquella afectación o modificación, por parte del artista, de una realidad concreta dada, a partir de un proceder y estrategia artística. Con realidad me refiero a cualquier situación, objeto, sujeto o lugar que existe de manera objetiva, y que cualquier hombre puede reconocer o identificar. Esa realidad dada, para mí, es un algo coherente por sí mismo, algo que el hombre entiende o simplemente reconoce de manera básica. Un algo que la gente puede identificar, enunciar, porque tiene propiedades, funciones o cualidades que no dejan duda a su existencia, porque es

parte de un sistema coherente que funciona o simplemente sucede. Una realidad que, sin embargo, el artista decide intervenir, quizá para re-significar, para hacer más evidente o para modificar su coherencia. No podría hablar de un repertorio procedimental, estratégico o conceptual de la intervención artística, creo que sería prácticamente imposible enunciarlos todos. En esta noción de intervención de la que hablo, considero que la afectación de la realidad que hace el artista no debe modificar tanto la realidad que la convierta en otra cosa. Es decir que ese algo que modifica tiene que seguir siendo lo que es, para que la intervención no se vuelva una transformación, y no deje de haber relaciones entre lo que es la incidencia artística y la realidad dada en cuestión.

Me avocaré solamente a aquellas obras donde considero que el dibujo forma parte de la intervención. El propósito de este capítulo es ver cómo el dibujo o algo que parece formar parte del dibujo puede trabajar y afectar una realidad dada. Y también, cómo es que éste se relaciona con la estrategia artística y con esa realidad.

III.1. Arnulf Rainer, *Paquete en la cara*

Paquete en la cara (Bündle im Gesicht, 1974) es una de las tantas obras sobre fotografía del artista austriaco Arnulf Rainer. Él tiene un fuerte interés por el movimiento y la expresión corporal como una forma de comunicación humana. Piensa en el hombre como un aglomerado de lo cultural y de lo animal, que, sin embargo, en favor de la inteligencia y la integridad rechaza su «pasado biológico»¹. Por ello es que quiere incorporar a su obra la comunicación corporal, que considera fundamental tanto en el hombre como en otros mamíferos². Esa comunicación, en su obra, se centra en su cuerpo, en sus movimientos, en sus dinámicas, tanto del cuerpo entero como del rostro.

Rainer ve el «pasado biológico» del hombre como una posibilidad no explotada y como algo que tiene que ser investigado, para que el hombre se conozca mejor a sí mismo. Dentro de este objetivo, considera al arte como una vía para que el hombre tenga más conciencia de lo que es³. Para poder comprender la comunicación primigenia del hombre, Rainer se somete a una serie de ejercicios y dinámicas donde él mismo, con su propio cuerpo, es el personaje principal. No recurre a modelos que posen, ni a amigo alguno, bailarines ni actores, siempre en este tipo de obra el que aparece es él⁴. Así, realiza varias acciones donde su cuerpo y su

1. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.204. Publicado originalmente en: *Flash art*, no.39, 1973, p.13.

2. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.203.

3. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.203, 204.

4. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *op. cit.*, p.203.

Maryam Farshchihal (ed.), et al., *Arnulf Rainer. The Black Hand of Vienna* [en línea]. Viena, GRG 23 Alterlaa, Bundesgymnasium & Bundesrealgymnasium, 1999 [citado el 31 de agosto de 2005]. Cap.

«Face Farces». Disponible en:

<<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/mimik.htm>>.



Fig.83

Arnulf Rainer, *Paquete en la cara* (*Bündle im Gesicht*), 1974, impresión de plata sobre gelatina, con tinta y crayón al óleo, 50.96 x 60.48 cm. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California.

rostro se mueven, se tuercen, se comprimen y demás, haciendo muecas y gestos exagerados. Al realizar estas acciones se somete a estados psicológicos y anímicos fuertes, para experimentar excitación, tensión y nerviosismo⁵. No sé de manera específica cómo es que este artista logra llegar a esos estados. Algunas veces intentó estimularse con diferentes drogas, teniendo tanto resultados fallidos como otros considerados por él útiles. Hago una pequeña pausa para anotar que este

Palabras de Arnulf Rainer, en Otto Breicha (ed.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Salzburg, Austria, Verlag Galerie Welz, 1980 (citado por Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Sociable». Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/meinung.htm>>).

Entrevista a Arnulf Rainer por Priebnitz (1969), en Otto Breicha (ed.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Salzburg, Austria, Verlag Galerie Welz, 1980 (citado por Maryam Farshchihal (ed.), et al., *ibidem*).

5. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.203, 204.

Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Face Farces». Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/mimik.htm>>.

inciso, que hago sobre Rainer, lo estoy basando en un escrito sin título del mismo artista, contenido en el libro *Últimas tendencias del Arte de hoy* de Gillo Dorfles⁶; así como en la publicación web *Arnulf Rainer. The Black Hand of Vienna*⁷, que he considerado bastante confiable por su coincidencia con el texto mencionado. Este sitio web es, en realidad, una publicación de un grupo de personas austriacas que revisan la actividad de Rainer basándose en textos del artista, en autores que han tratado su obra, en entrevistas al artista y en un documental de televisión. Por supuesto, iré haciendo las notas pertinentes a medida del uso que esté haciendo de las fuentes.

Rainer estaba interesado en la conducta de los enfermos mentales y, también, en sus expresiones pseudo-artísticas. Le gustaban las obras de ellos por su ambigüedad y porque son difíciles de entender. Alguna vez mencionó que para entender esas obras habría que ponerse drogado, y así lo hizo⁸. Cuando intentó estimularse con alcohol y LSD la dinámica no funcionó, porque las drogas hacían que sus músculos se aflojaran, estropeando, en consecuencia, la dinámica corporal⁹. En cambio, cuando se dosificó mezclas de psilocibina y mezcalina logró su objetivo, llegar a un estado mental de tipo esquizofrénico que le permitía, según su percepción, trabajar bien¹⁰. Es posible que en algunas o muchas de sus acciones tomara drogas, pero es difícil saber en cuales y cuando. Quiero hacer notar que las acciones de Rainer generalmente eran en soledad, él no tolera trabajar con otras personas, ni tampoco le gusta tener público¹¹. Esto coloca su obra fuera de la acción como evento, ya que la única interacción habida es la del artista consigo mismo.

El artista inició documentando sus acciones por medio de la fotografía, y más tarde lo hizo con video¹². En 1968 y 1969 se tomaba fotos en una cabina de una estación de tren en Viena. En esas cabinas automáticas donde además de producir fotografías para documentos también las hay en tamaño postal¹³. En un principio prefería tomarse las fotografías él mismo, pero al no coincidir el disparo con el momento preciso decidió trabajar con algún fotógrafo profesional, siempre en un lugar tranquilo y solitario¹⁴. Las fotografías y el video tienen la tarea de documentar las dinámicas del cuerpo y del rostro, así sea en movimiento o estáticamente¹⁵. Él quería mediante estos recursos capturar el lenguaje corporal, el

6. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *ibidem*.

7. Maryam Farshchihal (ed.), et al., *Arnulf Rainer. The Black Hand of Vienna* [en línea]. Viena, GRG 23 Alterlaa, Bundesgymnasium & Bundesrealgymnasium, 1999 [citado el 31 de agosto de 2005].
Disponible en:

<<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/start.htm>>.

8. Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Wahnhall». Disponible en:

<<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/patholog.htm>>.

9. Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Face Farces». Disponible en:

<<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/mimik.htm>>.

10. Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Wahnhall». *op. cit.*

11. Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Face Farces». *op. cit.*

12. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.203.

13. Maryam Farshchihal (ed.), et al., *ibidem*.

14. Maryam Farshchihal (ed.), et al., *ibidem*.

15. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.203.

estado psicológico, al igual que reconocerse y conocerse a sí mismo. Al encontrar que muchas de las fotografías no mostraban eso, decidió dibujar sobre ellas¹⁶. Por ello, el fin de los dibujos sobre sus propias fotografías es acentuar y exagerar las expresiones y lo dinámico del cuerpo.

Paquete en la cara es un dibujo realizado sobre una fotografía. Quien aparece en la foto es él mismo, apretando la cara, cerrando fuertemente los ojos, frunciendo la nariz y el seño, apretando las mejillas y boca. En su escrito, Rainer dice que intentaba reproducirse a sí mismo comprimiéndose¹⁷. Quizá por ello frunza tanto la cara, y se amarre con algún cordón o liga. Hay otras fotografías donde se le ve amarrado del cuerpo con ligas gruesas o atado de la cabeza con una media¹⁸, seguramente en un intento por comprimirse; como en esta fotografía-dibujo, intentando juntar sus facciones en el centro de su rostro. Aquí, se ató desde la nariz hasta la nuca con algún cordón, posiblemente elástico, adquiriendo sus facciones un gesto más evidente, porque hace que se acentúen los pliegues de la cara. El cordón tiene un par de botones insertados, que dan justo debajo de los ojos de Rainer. Quizá, estaba intentando caracterizar algún personaje, hacer ridículo el rostro humano, colocándose botones redondos en vez de ojos. Si uno intenta dejar de poner atención al rostro de Rainer de la fotografía, para ver más el dibujo y los botones, uno encuentra un personaje muy distinto en proporción y en apariencia de lo que es el artista. No sé si esta fotografía no haya sido satisfactoria para él, pero dibujó sobre ella. Al dibujar, además de acentuar y exagerar las muecas, también intentaba analizar y entender de manera gráfica los gestos y dinámicas del cuerpo¹⁹. Con este artista no hay que entender al gesto como aquel gesto informalista, donde el impulso y la emoción están encarnados en el trazo. Con Rainer hay que entenderlo de manera más abierta y coloquial, en el sentido del cómo se expresa el cuerpo a través de muecas y torsiones. Aunque, efectivamente, su obra es también impulsiva. Él no planeaba la obra, no sabía exactamente que es lo que iba a hacer ni trazar²⁰, eso dependía del estado mental que pudiera adquirir, aunque en cierto momento su metodología fuera estable.

Literalmente, puede decirse que en *Paquete en la cara* se dibujó pelos. Las líneas trazadas repetidamente sobre un mismo lugar, además de acentuar la mueca del rostro caracterizan un personaje. Se añadió barba, se puso unas cejas pobladas, modificó la proporción del rostro; es un personaje ficticio, como una caricatura de sí mismo. Donde está el pliegue del seño dibujó un par de puntos con tinta y crayón, para acentuarlo; repasó, sin respetar del todo, el contorno de la nariz y las fosas nasales. Y contrastó con el negro y los rayones la claridad de la fotografía, haciendo contornos que limitan la figura, a la vez de representar pelo y un peinado. Las líneas dibujadas pasan repetidamente por el mismo lugar, hasta que adquieren

16. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *ibidem*.

17. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *ibidem*.

18. Como ejemplo podrían ser algunas de las obras y series tituladas *Face Farce*, las cuales se pueden traducir más o menos como *Farsa Facial*.

19. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *ibidem*.

20. Maryam Farshchihal (ed.), et al., *Arnulf Rainer. The Black Hand of Vienna* [en línea]. Viena, GRG 23 Alterlaa, Bundesgymnasium & Bundesrealgymnasium, 1999 [citado el 31 de agosto de 2005]. Cap. «Black Hand». Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/schwarz.htm>>.

densidad de material y de obscuridad, llegando en ciertas zonas hasta el negro. Los trazos son decididos, hechos quizá rápidamente; salen y entran con fuerza, con una constancia más o menos igual en la presión del material sobre el soporte, donde sólo la velocidad más rápida hizo que la línea se hiciera menos densa. En sus trazos se puede percibir una actitud desinhibida, decidida y hasta impulsiva, en el cómo repite sin cesar, en la presión del trazo y en la construcción del personaje.

En *Paquete en la cara* parece Rainer haberse atacado a sí mismo, burlándose de su propia persona; como cuando la gente pintarrajea sobre algún cartel, periódico o revista sobre el retrato de alguna persona, dibujándole bigotes, quitándole dientes o poniéndole ojos saltones. Según Alexander Wostrowsky, basado en el libro *Arnulf Rainer. Hirndrang* de Otto Breicha, el artista dibuja sobre las fotografías caras irreales, en un ejercicio por acentuar la propia representación, la transformación y la autodestrucción²¹. Podría decirse que este dibujo, además de tener el fin, como ha mencionado Rainer, de reproducirse a sí mismo, de tener conciencia de lo que él es y de acentuar las expresiones corporales²²; también es un ataque sobre su propia persona. No en un sentido físico corporal, sino a través de la representación, ya que el artista no se lacera ni se golpea. Aunque, quizá, el amarrarse y ocasionarse estados nerviosos alterados pueda considerarse algo violento o autodestructivo.

Rainer al dibujar intentaba volver a ese estado psicológico y anímico de agitación. Probablemente, para dibujar impulsivamente, sin pensar, para hacer que sus trazos provinieran de aquella parte que el hombre normalmente veda; quizá, para hacer salir el subconsciente o una expresión primigenia. O quizá, simplemente, para revivir el estado mental de cuando se tomó la fotografía, y que su dibujo proviniera de un mismo origen. Alexander Wostrowsky y Ruth Ranacher, basados de nuevo en *Arnulf Rainer. Hirndrang*, enuncian que Rainer al dibujar y al pintar estaba tan excitado que hablaba consigo mismo, se movía mucho, cambiaba su personalidad, de personaje y hasta maldecía a la gente²³. Si esto es cierto, el dibujar consideraría un intento por caracterizar a otra persona, a la vez de vivir el acto en un estado nervioso patológico. Su dibujo no provendría de una lucha entre la obra que se está generando y la voluntad del artista, como pasó con varios informalistas y algunos expresionistas abstractos; sino que provendría de un estado mental alterado, provocado por el mismo artista voluntariamente, y en muchas ocasiones inducido por el consumo de alucinógenos (como lo son la mezcalina, el LSD y la psilocibina). Rainer al hacer su obra, fuera ésta una acción corporal o un dibujo, únicamente se relacionaba consigo mismo. Él mismo comentó que llegó a hacer obra desde un proceso de comunicación y de contacto consigo

21. Alexander Wostrowsky basado en Otto Breicha (ed.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Salzburg, Austria, Verlag Galerie Welz, 1980 (En Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Face Farces». Disponible en:

<<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/mimik.htm>>).

22. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976 p.203.

23. Alexander Wostrowsky basado en Otto Breicha (ed.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Salzburg, Austria, Verlag Galerie Welz, 1980 (En Maryam Farshchihal (ed.), et al., *ibidem*).

Ruth Ranacher basada en Otto Breicha (ed.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Salzburg, Austria, Verlag Galerie Welz, 1980 (En Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Animals». Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/morris.htm>>).

mismo y nadie más, al que él llama «soliloquio», «soliloquy»²⁴. Entonces, hay que imaginar a este artista en esos estados nerviosos, haciendo muecas, moviendo el cuerpo y dibujando, intentando expresar lo que el cuerpo hace y lo que hay en su mente; pero, sobre todo, teniendo su «soliloquio», es decir, no luchando con la obra, sino desenvolviendo su propia mente y cuerpo al intentar expresarlos, en un discurrir en soledad. Lo anterior lo hacía para identificarse a sí mismo, para encontrar las posibilidades y lo desconocido que hay dentro de él²⁵. Pareciera, entonces, que para poder entender mejor el «pasado biológico» del hombre²⁶, aquello que está debajo de su ser cultural, Rainer recurre a sí mismo y a su propia mente y cuerpo. Sin embargo, al comentar: «Quiero cambiar mi estilo de vida continuamente para conseguir conocer nuevos aspectos en mí», «I want to change my life-style continually to get to know new sides in me»²⁷, la intención de conocer al género humano se torna contradictoria con la de simplemente conocerse y cambiarse a sí mismo, ya que Rainer sólo recurrió a él, trabajando en su obra como modelo, artista y director. Inclusive, quería que toda su obra estuviera en sus manos. En una entrevista con Prießnitz, el entrevistador le preguntó si podía darles un consejo a sus compradores sobre qué hacer con sus cuadros, a lo que Rainer contestó: «Deberían pensar sobre ellos y luego regresarlos», «They should think about them and then give them back»²⁸. El proceso mental al que el artista se somete, y el fin de conocer lo desconocido y otros aspectos de la mente y conducto humana, se parece mucho al objetivo que los surrealistas tenían con la aplicación del automatismo, con el cual querían conocer el pensamiento reprimido y real del hombre en su complejidad, sin obstrucciones morales, estéticas y demás. Pero los surrealistas siempre pensaron en el espectador, aquel que podía maravillarse con lo nunca antes visto, es decir, consideraron al otro; y Rainer siempre encerró su obra como algo personal.

De las fotografías intervenidas con dibujo se pueden deducir tres fases de trabajo: (1) la toma de fotografías mientras realiza poses o dinámicas con el cuerpo y el rostro, (2) el trabajo de selección de la documentación, y (3) el momento de

-
24. Palabras de Arnulf Rainer, en Otto Breicha (ed.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Salzburg, Austria, Verlag Galerie Welz, 1980 (citado por Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Sociable». Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/meinung.htm>>). Entrevista a Arnulf Rainer por Prießnitz (1969), publicada en Otto Breicha (ed.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Salzburg, Austria, Verlag Galerie Welz, 1980 (citado por Maryam Farshchihal (ed.), et al., *ibidem*).
25. Maryam Farshchihal (ed.), et al., *Arnulf Rainer. The Black Hand of Vienna* [en línea]. Viena, GRG 23 Alterlaa, Bundesgymnasium & Bundesrealgymnasium, 1999 [citado el 31 de agosto de 2005]. Cap. «Face Farces». Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/mimik.htm>>.
26. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.204.
27. Palabras de Arnulf Rainer, en el documental de televisión: Herbert Brödl, *Arnulf Rainer. Körpersprache – Körperkunst*, ORF, 1979 (citado por Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Animals»). Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/morris.htm>>.
28. Entrevista a Arnulf Rainer por Prießnitz (1969), publicada en Otto Breicha (ed.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Salzburg, Austria, Verlag Galerie Welz, 1980 (citado por Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Sociable»). Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/meinung.htm>>.

dibujar sobre fotografías seleccionadas²⁹. Es decir que su metodología es estable y repetida. Dentro de la primera y tercera fase el artista se esfuerza por vivir un estado anímico a través de su cuerpo, cosa que debe abrir o mostrar una posibilidad expresiva, pero siempre dentro de un marco procedimental repetido.

El artista, como vimos, dibuja sobre fotografías al no estar satisfecho con el resultado. En general, Rainer no está satisfecho nunca con su obra. Por ello, comenta que recurrió a distintas estrategias a lo largo de su proceso como artista, dentro de las que se encuentra la «Sobre-pintura», «Over-Painting»³⁰, una serie de pinturas donde Rainer trabaja y vuelve a trabajar incesantemente, sin nunca llegar a la obra terminada³¹. A él le tortura siempre la sensación de que su obra es mala y nunca está terminada³². Por ello, sus estrategias tienen el objetivo de mejorarla a la vez de destruirla³³. En el caso de las fotografías dibujadas, parece ser más evidente el intento por mejorarlas, por hacer que el dibujo muestre mejor lo que el cuerpo expresa³⁴. Según Thomas Cech, en una entrevista con Miichaela, detrás de esos procesos de trabajo y re-trabajo está el intento de Rainer por llegar a la «super-pieza de arte», «super-piece of art», en el sentido de Friedrich Nietzsche³⁵.

El dibujo de Rainer sobre su fotografía que presento aquí, de alguna manera es una intervención agresiva sobre la fotografía y sobre él mismo. Sobre su persona lo es al menos temáticamente, se ridiculiza por medio de líneas y puntos que exageran las facciones hasta hacerlas sarcásticas. La fotografía es atacada como obra y como documento, a lo que debiera ser un producto final se le añade algo ajeno, un dibujo. Se irrumpe sobre un documento que debería ser evidente, se tapa parcialmente con líneas y puntos sin dejarlo ver del todo, haciendo que el documento se transforme en otra cosa. La afectación corresponde a una inquietud e insatisfacción del artista por su obra, es una lucha por mejorarla, pero también un intento por destruirla. Por eso, detrás de esta fotografía-dibujo está el nerviosismo del artista, su preocupación por terminar satisfactoriamente una obra y la pesadumbre del descontento. La intervención en esta obra, como se dijo anteriormente, hace que la obra ya no sea fotografía ni documento, pero tampoco del todo dibujo. Es una pieza que se podría llamar compuesta, dibujo y fotografía a la vez. La lectura de la obra se tendría que hacer considerando a ambas dentro de un todo, ya que el artista no dejó posibilidad jerárquica alguna.

-
29. Maryam Farshchihal (ed.), et al., *Arnulf Rainer. The Black Hand of Vienna* [en línea]. Viena, GRG 23 Alterlaa, Bundesgymnasium & Bundesrealgymnasium, 1999 [citado el 31 de agosto de 2005]. Cap. «Face Farces». Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/mimik.htm>>.
30. Palabras de Arnulf Rainer, en Otto Breicha (ed.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Salzburg, Austria, Verlag Galerie Welz, 1980 (citado por Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Sociable». Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/meinung.htm>>).
31. Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Black Hand». Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/schwarz.htm>>.
32. Palabras de Arnulf Rainer, en Otto Breicha (ed.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Salzburg, Austria, Verlag Galerie Welz, 1980 (citado por Maryam Farshchihal (ed.), et al., *op. cit.* Cap. «Sociable». Disponible en: <<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/meinung.htm>>).
33. Palabras de Arnulf Rainer, en Otto Breicha (ed.), *Arnulf Rainer. Hirndrang*, Salzburg, Austria, Verlag Galerie Welz, 1980 (citado por Maryam Farshchihal (ed.), et al., *ibidem*).
34. Arnulf Rainer, Texto sin título (1973), en Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, junio de 1976, p.203.
35. Entrevista a Thomas Cech por Miichaela (citado por Maryam Farshchihal (ed.), et al., *ibidem*).

Paquete en la cara, al igual que otros dibujos sobre fotografía y acciones, es la lucha de Arnulf Rainer por tener conciencia de lo que es él, como persona en general y como hombre con un pasado sin cultura. También, es el intento por conocer de manera más general lo que es la comunicación humana primigenia, aquella que ha sido velada por órdenes sociales y culturales. Pero, sobre todo, no son obra para los demás hombres, son obra hecha para él mismo, para comunicarse consigo mismo, conocerse y encontrar lo que hay oculto en él. Así, el yo individuo es el motor de esta obra.

III.2. Robert Smithson, *Malecón espiral*

La obra *Malecón Espiral* (*Spiral Jetty*), de Robert Smithson, fue hecha en el año de 1970, a la orilla del Gran Lago Salado, en Utah. Esta obra, antes de ser concebida, inició como una fuerte inquietud por el color rojo de los lagos salados. Smithson había leído un par de libros que describían lagos con estas características³⁶, por lo que decidió conocer en persona el Gran Lago Salado; no sin antes haber confirmado por teléfono, con la oficina de Desarrollo del Parque de Utah, que una zona del lago tenía el color que le interesaba³⁷. Se contactó con varias personas que conocían el lago y que se prestaron a mostrárselo. Visitó varios lugares, hasta que encontró el que consideró perfecto para la obra.

Smithson no tenía un proyecto previo antes de encontrar ese sitio, sabía que quería hacer obra en el lago, pero no sabía qué. Entonces, decidió que el sitio tenía que proponerle la obra³⁸. Tornándose su intención en hacer una obra que considerara y que tuviera que ver con el lugar, con aquella realidad concreta. En este caso, un lugar buscado, pero no conocido anteriormente. Si antes de construir la obra hizo un proyecto o no, no lo sé. Es posible que tuviera que dibujar o esbozar la obra antes de llevarla a cabo, especialmente para comunicársela a la gente con la que iba a trabajar. A pesar de este vacío, es importante notar la intención de hacer una obra que tenga que ver completamente con el sitio.

Smithson se encontró con el lugar a una milla al norte de una zona donde anteriormente se intentó sacar petróleo. El sitio donde ahora está la obra es descrito por él en su escrito «The Spiral Jetty» («El Malecón espiral») de 1972³⁹. Del lado este hay piedra caliza; en la ribera, depósitos de piedra basáltica negra regados por todos lados; en el fondo del lago hay barro agrietado y costras de sal; y el agua sube a la tierra firme. En este lugar Smithson percibió y sintió una serie

36. Leyó *Varnishing Trails of Atacama* de William Rudolf y *The Useless Land* de John Aarons y Claudio Vita-Fenzi, donde el primer libro describía un lago de Bolivia y el segundo la Laguna colorada (Robert Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *Land and Environmental Art*, 1ª ed., Londres, Phaidon Press, 1998, p.215. Publicado originalmente en Holt, Nancy (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979, pp.143–155).

37. Robert Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *ibidem*.

38. Robert Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *ibidem*.

39. Robert Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *op. cit.*, p.215–218.



Fig.84

Fig.85



Fig.86

Fig.84, 85 y 86
Robert Smithson
Malecón espiral (*Spiral Jetty*)
Gran Lago Salado, Utah
1970
6,783 toneladas de tierra
Largo: 450 m.
Diámetro: 450 m.



de eventos contradictorios de los que nació la figura del *Malecón espiral*. Lo líquido y lo sólido se mezclaron en esa visión, una especie de terremoto y ciclón se mezcló con la sensación de lo inmóvil. Sintió como si la tierra firme tuviera movimiento y el agua fuera estática⁴⁰. De toda esta mezcla de emociones, percepciones y ficciones salió la espiral. En un espacio que él percibió girar y cerrarse en sí mismo con redondez, un lugar que sintió lleno de movimiento y a la vez de inmovilidad. Entonces, puede decirse ahora, ante el escrito de Smithson y las fotografías de la obra, que el *Malecón espiral* es la concreción material de las sensaciones del artista hechas obra y forma. Lo que hizo fue hacer evidente aquello que vio e imaginó, acentuar la sensación de un espacio redondo y giratorio, no insinuándolo, sino poniéndolo materialmente.

40. Robert Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *op. cit.*, p.215.

La construcción de la obra se llevó a cabo después de conseguir un arrendamiento de veinte años sobre la zona, y después de haber conseguido un contratista. La maquinaria con que se trabajó fue un tractor, una pala cargadora frontal y dos camiones de volteo⁴¹. Con respecto al número de trabajadores, no puedo decir nada, esto no está especificado en su escrito. Primero pusieron estacas y cordón para dibujar la silueta de la espiral; más tarde sacaron tierra de la ribera, que luego depositaron en el lago siguiendo las estacas. En ese proceso tuvieron algunos problemas, como el hecho de que las costras de sal y los pedazos de barro eran quebradizos, causando, entre otras cosas, que los camiones se hundieran en el lodo. El hacer de la obra fue un estire y afloje entre el material y la voluntad humana, en la que ninguno ganó por completo. Finalmente, la espiral se terminó de construir y se mantuvo unida entre aquello lodoso, líquido, sólido, y quebradizo⁴².

Smithson considera la tecnología de una manera peculiar. Apunto esto, ya que su obra necesitó el uso de maquinaria pesada. Para él, las máquinas y herramientas de avanzada son iguales que las que usaba el hombre de las cavernas, porque están hechas de la misma materia que la tierra⁴³. Además de no diferenciar la herramienta producto de la tecnología de la herramienta común o primitiva, también dice que:

«En los niveles bajos de conciencia el artista experimenta métodos de procedimiento sin diferencias y sin fronteras que rompen con los límites precisos de las técnicas racionales. Aquí las herramientas no son diferentes del material sobre el que operan»

«At the lows levels of consciousness the artist experiences undifferentiated or unbounded methods of procedure that break with the focused limits of rational techniques. Here tools are undifferentiated from the material they operate on»⁴⁴

Así es que Smithson piensa en la máquina y la herramienta como algo igual, así sea de avanzada o antigua. Y sobre esa no diferenciación se acumula otra en la que el material y la herramienta se vuelven iguales. Se podría colegir de ello que la construcción del *Malecón espiral*, según Smithson, es una obra hecha totalmente del material que es la tierra, y que su obra proviene completamente de aquello que ofrece la tierra.

Él cree que el artista de su actualidad no debe involucrarse con la historia del hombre, ni siquiera con aquella del hombre arcaico. Sino que debe tratar en la obra lo que hay más allá de esos tiempos, proyectando pasados y futuros muy remotos⁴⁵.

41. Robert Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *ibidem*.

42. Robert Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *op. cit.*, p.216.

43. Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» (1968), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *Land and Environmental Art*, 1ª ed., Londres, Phaidon Press, 1998, p.212. Publicado originalmente en Nueva York, *Artforum*, septiembre de 1968, pp.44-49.

44. Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» (1968), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *ibidem*.

45. Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» (1968), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *op. cit.*, p.215.

Para Smithson el trabajo con la tierra es, por lo tanto, un encuentro con aquello que es la tierra, en el sentido más amplio de la palabra. Él está interesado en lo que es ésta, en su naturaleza y sus procesos, de alguna manera en su propia vida. Por ello es que deja de lado al hombre temáticamente, para tratar sólo aquello que comprende la tierra. Se apasiona con la historia contenida dentro de los estratos terrestres, con aquella historia geológica⁴⁶; al igual que con los procesos que sufre ésta. Como técnicas interesantes artísticas ve la « [...] oxidación, hidratación, carbonización y solución (los procesos principales de la desintegración de rocas y minerales)», « [...] Oxidation, hydration, carbonization, and solution (the major processes of rock and mineral disintegration)»⁴⁷. Ante esto, no ha de sorprendernos el fuerte interés por hacer obra en un lago salado de color rojo, donde las bacterias dan coloración, la sal se cristaliza en depósitos y el basalto habla de alguna erupción pasada.

Según Smithson, los cristales de sal repiten la espiral de la obra como un enrejado creciente, como si la espiral y los cristales crecieran y descendieran multiplicándose⁴⁸. Él encuentra esta noción de repetición y eco en relación a los conceptos de tamaño y escala. Para él, «El tamaño determina un objeto, pero la escala determina al arte», «Size determines an object, but scale determines art»⁴⁹. Considera que la escala trabaja a partir de la incertidumbre, y que depende de la conciencia de percibir las realidades. Entonces, según él, la escala no depende del tamaño del objeto, pudiéndose así percibir cosas pequeñas como enormidades, porque la escala no es fija y depende de la percepción⁵⁰. Con respecto a la obra *Malecón espiral*, Smithson dice que su escala depende de donde es vista. Es decir que según se coloque el espectador, percibe la obra como algo distinto en escala. Y quizá por ello es que este artista vea y sienta repeticiones en los cristales de sal como una espiral, o la espiral como la repetición de aquellos depósitos⁵¹.

Las fotografías que he conseguido son vistas completas aéreas de la obra, donde no se alcanza a ver detalladamente el material ni tampoco el entorno general, por lo que es difícil constatar las ideas de Smithson sobre los depósitos salinos o sobre aquel espacio donde está situada la obra. Respecto a la coloración, sólo en la figura 84 se puede distinguir el agua rojiza; en las demás figuras apenas se alcanza a percibir un rojo que parece sumergido debajo del azul. Sin embargo, tengo que indicar que sí hay fotografías del *Malecón espiral* donde el agua se ve de un rojo oscuro. De cualquier manera, parece que Smithson, una vez que concibió la obra, se olvidó completamente de la coloración. Su obra no obedece en ningún momento al color, ni en su idea ni en su construcción. Por supuesto que la obra se ve impresionante entre aquellos colores contrastantes, el negro del basalto, el lodo amarillento, lo rojizo y azulado del agua, y lo blanquecino de la sal. Pero, al menos

46. Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» (1968), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *op. cit.*, p.214.

47. Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» (1968), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *op. cit.*, p.213.

48. Robert Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *op. cit.*, p.216.

49. Robert Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *ibidem*.

50. Robert Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *ibidem*.

51. Robert Smithson, «The Spiral Jetty» (1972), en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *ibidem*.

en el texto donde el artista escribe sobre la obra, no aparece relación alguna entre esa peculiaridad del lago y la configuración de la obra.

Quizá se me pregunte el porqué tratar esta obra que no es dibujo. Es cierto que *Malecón espiral* no se puede clasificar como dibujo, ni como pintura, escultura ni arquitectura. Su técnica, herramientas y material no obedecen a ninguna de esas disciplinas, más que posiblemente a la arquitectura. En lugar de ello, la obra trabaja con el material propio del sitio donde está establecida. Es indiscutible que la arquitectura sí puede ser hecha y es hecha en lugares y materiales como éstos; pero Smithson con esta obra no intentó, en ningún momento, edificar para el hombre, ni hacer algo útil para actividad humana alguna. Como vimos, el interés de él es trabajar y tratar lo que es la tierra, sus propiedades y su historia previa a la existencia del hombre, excluyendo al hombre completamente del tema, concepto y fin de la obra. Dejo ahora de lado en mi análisis la posibilidad de que el *Malecón espiral* tenga propiedades configurantes propias de la escultura, la arquitectura y la pintura, no porque no sea posible, sino para avocarme únicamente al dibujo.

Queda claro que el *Malecón espiral* es una obra hecha de materiales poco comunes en el dibujo. Su soporte, si así puede ser llamado, es una porción de un lago enorme y su ribera. El material, el agua salina y todo lo que compone la tierra, tanto fuera como debajo del lago. El procedimiento consistió en mover una gran cantidad de tierra que estaba en la ribera, para construir una espiral a partir de amontonarla en el lago, obedeciendo a una figura. Es decir que el procedimiento fue extraer material de un lugar y depositarlo en otro. La figura de la obra es una espiral, una gran línea curva hecha de tierra. Y es importante notar la palabra línea, porque en esta obra parece ser ésta el único elemento formal utilizado, al menos en términos dibujísticos. Con *Malecón espiral*, Smithson dibujó aquello que percibió y sintió en aquel sitio, haciéndolo patente materialmente. El hecho de movilizar tierra y de alguna manera alinear se parece en mucho a las prácticas antiguas de pueblos antiquísimos, sin embargo, este artista nunca quiso reconocer ese parentesco. Sobre la figura o línea de la obra no puede decirse mucho, es una espiral que parte de un punto medio y que se encierra en sí misma casi tres veces, para terminar en una línea recta larga que va directo a tierra firme. No sé a que se deba esa cola de la espiral que está en un ángulo diagonal con respecto a la ribera. Quizá sea para acentuar el giro de la línea masiva, vista cerca del nivel del agua.

Con esta obra el artista intervino aquel sitio del lago. Y digo que lo intervino porque lo afectó y lo tomó en cuenta. La figura de la obra y el material obedecen directamente al lugar. Y esa intervención consistió en la movilización de tierra. Es cierto que uno puede o no ver las cualidades percibidas por Smithson. Quizá él vio lo que quería ver; pero, al menos por la intención, la obra puede considerarse como intervención. Es, por supuesto, una intervención impuesta, el artista no hizo ahí algo que obedeciera a una necesidad humana ni ambiental, simplemente puso ahí su idea. Pero es indudable que la obra trabaja con la realidad de aquel lugar. *Malecón espiral* todavía está ahí, muchas veces sumergido debajo del agua y otras veces en la superficie. Ahora la obra sobrevive entre costras de sal y agua salada, cambiando el paisaje pero adentrándose a él. En la figura 86 podemos ver cómo es que la obra parece un dibujo debajo del agua, una línea oscura que tiene un color

semejante al de la tierra en su zona más cercana al lago, como si a la línea oscura que rodea la ribera le saliera una rama que termina en espiral. En la figura 84 la espiral parece ser la prolongación en línea del amarillo de la ribera.

Habría que considerar esta obra dentro de aquel contexto general artístico donde está situada, en el que el artista quiere regresar a la tierra y hacer distancia con la civilización. Y, también, donde el artista ya no quiere trabajar con disciplinas artísticas consideradas estables. Sin embargo, habría que notar cómo es que a pesar de esa intención por generar distancia, el artista repite ciertas estructuras constructivas y trabaja con muchos de los mismos elementos y categorías formales con los que se trabaja la pintura, la escultura, el dibujo y demás.

III.3. Dennis Oppenheim, *Anillos anuales*

La obra *Anillos anuales* (*Annual Rings*, 1968), del artista norteamericano Dennis Oppenheim, fue realizada en la frontera entre Estados Unidos y Canadá. En un lugar donde confluyen el Río Saint John, el pueblo Fort Kent (del lado de los Estados Unidos, en el estado de Maine) y la aldea Clair (del lado de Canadá, en la provincia de New Brunswick). La obra es un dibujo sobre la nieve. Consta de varias elipses discontinuas alineadas desde un mismo centro de manera creciente, todas divididas en dos partes iguales por el río. El dibujo es el esquema de los anillos formados en un árbol a través del tiempo, en los que cada anillo hace notar un año de vida del mismo. Por ello el título de la obra: *Anillos anuales*. En la fotografía que documenta la obra, y que yo presento, se alcanzan a ver hasta seis elipses, lo que representaría seis años de edad.

Dennis Oppenheim utilizaba frecuentemente información de fuera del campo artístico para hacer obra en exteriores no urbanos (tipo de obras conocidas bajo el nombre de Arte de la Tierra). Esta información la juntaba y estudiaba durante el proceso de planeación de la obra, al cual el artista llamaba «pensamiento preliminar», «preliminary thinking»⁵². Generalmente, la información consistía en mapas topográficos y aéreos del lugar, así como en datos sobre el clima. Después, el artista llevaría esta documentación al lugar específico donde realizaría la obra. El uso que hacía de información y datos que corresponden a esferas del conocimiento humano no propio del arte era para intentar hacer la obra objetivamente. Esto es, intentando negar la posibilidad artística de introducir la intuición, la emoción y, en general, lo que él consideraba el pensamiento pictórico⁵³.

52. Dennis Oppenheim en «Discussion between Michael Heizer, Dennis Oppenheim, and Robert Smithson» (1968-1969), en Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, 1ª ed., Nueva York, Princeton Architectural Press, 1995, p.278. La discusión fue sostenida en Nueva York, de diciembre de 1968 a enero de 1969. Publicado originalmente en *Avalanche*, otoño de 1970.

53. Dennis Oppenheim en Alanna Heiss, «Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim» (1992), en Alanna Heiss, *Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-90. And the Mind Grew Fingers*, 1ª ed., Nueva York, The Institute of Contemporary Art, P.S. 1 Museum, en asociación con Harry N. Abrams, 1992, p.138.



Fig.87

Dennis Oppenheim, *Anillos anuales* (*Annual Rings*), frontera entre EE.UU y Canadá (en Fort Kent, Maine, EUA y Clair, New Brunswick, Canadá), 1968, hacha, pala, hielo, nieve, 45.72 x 60.96 m. Hora en EUA: 1:30 pm. Hora en Canadá: 2:30 pm.

Él especificó claramente el uso que daba a esos sistemas e información no artística, en una entrevista sostenida con Alanna Heiss en 1992⁵⁴. La información es llamada por Oppenheim «notación o matiz cuasi-científicos», «quasi-scientific nuance or notation»⁵⁵. Habría que poner atención al término notación, el cual supone un sistema signico, en este caso, no propio del arte sino científico: aunque bien, también hay que advertir la laxitud expresada en los términos matiz y cuasi, que suponen un uso de lo anterior de manera no rigurosa conforme a los métodos científicos. Pues bien, Oppenheim en su obra en exteriores no urbanos utiliza esos componentes para oponer resistencia a lo que él llama «gestos abstractos sobre la tierra», «abstract gestures on the land»⁵⁶. En esta entrevista no se detiene para aclarar a qué se refiere con «gestos abstractos sobre la tierra». Quizá hable de cierto tipo de trazos producidos al dibujar en el paisaje, o, quizá, se refiera a las mismas propiedades del paisaje abstraídas por el hombre en forma. Lo que queda

Thomas McEvelley, «The Rightness of Wrongness: Modernism and its Alter-Ego in the Work of Dennis Oppenheim» (1992), en Alanna Heiss, *op. cit.*, p.17.

54. Alanna Heiss, «Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim» (1992), en Alanna Heiss, *op. cit.*, p.137-183

55. Dennis Oppenheim en Alanna Heiss, «Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim» (1992), en Alanna Heiss, *op. cit.*, p.138.

56. Dennis Oppenheim en Alanna Heiss, «Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim» (1992), en Alanna Heiss, *ibidem*.

claro es que Oppenheim cree que éstos sólo se significan a sí mismos y refieren a sí mismos, es decir que son un sistema sígnico cerrado y tautológico. Y él, al contrario de ello, tiene la convicción de que hacer un trabajo en el exterior supone llevar y considerar un conjunto de implicaciones que van más allá del arte, como lo antropológico, geológico y ecológico en una totalidad⁵⁷.

Anillos anuales es una obra que el artista hizo, a voluntad, en un lugar donde coinciden varias circunstancias. Esto lo obligó a hacer una investigación del lugar y a planear, es decir, a hacer eso que él llama «pensamiento preliminar»⁵⁸; a ubicar perfectamente el sitio donde haría la obra, revisando mapas e información del lugar. Una de las circunstancias sería el clima, ya que él creía, en ese momento, que el arte tenía que ver y que tratar el clima⁵⁹. Específicamente, sus obras hechas en la nieve trataban sobre la temperatura y la sensación de esa temperatura. En la entrevista con Heiss, antes mencionada, el artista dijo que este tipo de obras intentaban expresar la sensación de cuando se dibuja mientras está helando, de cómo el que hace la pieza sufre y siente ese frío intenso⁶⁰. En sus comentarios podemos darnos cuenta no sólo de un contenido sensorial específico, sino también de la clara intención de dibujar. Porque esta palabra es empleada por Oppenheim para referirse a la acción de hacer la obra; haciendo con ello patente la acción de dibujar en el proceso de producción de la pieza de *Anillos anuales*, sea o no posible considerar la obra un dibujo. Tiberghien apunta que Oppenheim no construye sus piezas, sino que las dibuja sobre la tierra⁶¹, que utiliza el sitio como una superficie donde dibujar, hacer inscripciones y/o marcar⁶². Esto es coincidente con la obra que trato aquí, donde este artista dibuja un esquema del crecimiento de un árbol.

Lo que dibujó es un esquema porque no intenta copiar los anillos de un árbol tal cual son. Los abstrae en líneas que van dividiendo de manera creciente la superficie cubierta de nieve. En un conjunto donde la distancia entre cada elipse va aumentando a medida que se aleja del centro. Al aumentar esos espacios intermedios también aumenta el perímetro de las curvas. Quizá eso sea para acentuar la representación de tiempo, en la que los anillos más cercanos a la periferia suponen más edad, más paso de tiempo. El esquema es una representación a escala de un árbol de seis años. Aquí la obra mide en total 45.72 x 60.96 m., mucho más de lo que sería un árbol de esa edad. Las líneas sobre la superficie fueron hechas quitando material, excavando con una pala la nieve. Así, formalmente la obra está hecha sólo a partir del elemento formal: línea. Seguramente antes de extraer el material tuvo el artista que medir cuidadosamente

57. Dennis Oppenheim en Alanna Heiss, «Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim» (1992), en Alanna Heiss, *ibidem*.

58. Dennis Oppenheim en «Discussion between Michael Heizer, Dennis Oppenheim, and Robert Smithson» (1968-1969), en Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, 1ª ed., Nueva York, Princeton Architectural Press, 1995, p.278.

59. Dennis Oppenheim en «Discussion between Michael Heizer, Dennis Oppenheim, and Robert Smithson» (1968-1969), en Gilles A. Tiberghien, *op. cit.*, p.280.

60. Dennis Oppenheim en Alanna Heiss, «Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim» (1992), en Alanna Heiss, *Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-90. And the Mind Grew Fingers*, 1ª ed., Nueva York, The Institute of Contemporary Art, P.S. 1 Museum, en asociación con Harry N. Abrams, 1992, p.145.

61. Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, 1ª ed., Nueva York, Princeton Architectural Press, 1995, p.16.

62. Gilles A. Tiberghien, *op. cit.*, p.98.

los focos de cada elipse, quizá ayudándose de un par de estacas, como si usara un compás.

Según Brian Wallis, *Anillos anuales* trata sobre un fenómeno político-social estadounidense. Dice que la obra está situada en la frontera Estados Unidos-Canadá porque habla de la huida hacia Canadá de algunos reclutas norteamericanos durante su servicio, cuando eran solicitados en esa época por el ejército para ir a Vietnam⁶³. Yo no estaría tan segura de ello, ya que el artista en ningún momento lo menciona, ni tampoco otros autores. Aunque es altamente probable que Oppenheim, en su intento totalizador de discursos, también hablara de ello. Lo que sí es notorio es que esta obra fue diseñada específicamente para que en ella coincidieran varios hechos geográficos. Está ubicada en un sitio específico donde confluye la frontera entre Estados Unidos y Canadá, un huso horario y un río. El río es el que marca exactamente en ese lugar la frontera; y la frontera es la que señala el cambio de horario, donde en Canadá es una hora más tarde que en Estados Unidos. Por ello es que la ficha técnica especifica una hora distinta de cada país, haciéndola más patente. No sé si esa hora (EUA: 1:30 pm; Canadá: 2:30 pm) sea de cuando la obra fue terminada o de cuando fue tomada la fotografía, ninguna ficha técnica precisa el dato; pero, en cualquier caso, eso no es tan importante como el cambio de horario acordado por el hombre en un sistema de tiempo.

Anillos anuales puede considerarse como una obra que habla del concepto de frontera, de límite. Por un lado están las líneas que representan los años de un árbol, de alguna manera son contornos o límites que temáticamente separan un año de vida de otro, además de ser la representación de un fenómeno biológico. Por otro lado está la separación real de la obra por el río, una separación voluntaria y planeada por Oppenheim, que divide en dos partes iguales la obra. Esa separación también marca un límite político y geográfico, donde por un lado está Estados Unidos y por el otro Canadá. Por lo tanto, la mitad de la obra está en un país y la otra mitad en otro; además de existir a distintas horas del día en un mismo momento, por aquel límite que es el uso horario. Así, la obra redundante en el concepto de frontera, límite o división. La táctica no es hablar profundamente de cada una de las nociones de frontera, sino hablar de la frontera a través de presentar distintos sistemas de división. Al situar materialmente la obra en ellos lo está apuntando, lo está marcando y señalando, como quien pone un dedo en un mapa para señalar un lugar específico, o como quien pone una bandera o estaca para marcar un territorio. El artista marcó este lugar en específico por ser una confluencia de divisiones. Se puede decir que con su obra Oppenheim no ejerce juicio alguno, ni ético ni moral, sino que simplemente señala.

Oppenheim estaba interesado en lo que es el sitio y es el lugar. En ese momento creía que el arte podía ser algo más que hacer objetos o presentar objetos en una galería. Por eso es que salía al exterior, no tanto por un interés especial por hacer Arte de la Tierra, también conocido como Land Art, sino para intentar tensar los límites de lo que se suponía era y podía ser el arte⁶⁴. En

63. Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *Land and Environmental Art*, 1ª ed, Londres, Phaidon, 1998, p.30.

64. Dennis Oppenheim en «Discussion between Michael Heizer, Dennis Oppenheim, and Robert Smithson» (1968-1969), en Gilles A. Tiberghien, *op. cit.*, p.277, 280.

específico, este artista se sentía atraído por lugares que él consideraba fuera del sistema, cualquiera que fuera éste, como «basureros, fronteras de países, desiertos y tierras desperdiciadas—periferias», «dumps, borders of countries, deserts and waste lands—peripheries»⁶⁵.

De cualquier manera, en *Anillos anuales* Dennis Oppenheim hace un esquema dibujado para intervenir un lugar específico. Su afectación es temporal, ya que cuando el invierno termina, si no es que antes, la obra desaparece al derretirse la nieve y el hielo. Además, esa intervención no es radical ni dañina para el lugar, simplemente consistió en remover nieve a poca profundidad. La obra señala, como se dijo anteriormente, un conjunto de fronteras y límites acordados a través de distintos sistemas humanos. El papel del dibujo, en este caso, es hacer visible mediante un esquema esos fenómenos. Y un esquema supone una manera de pensar y ordenar las ideas. Resumiendo y refiriéndome al dibujo, en esta obra está la acción de dibujar durante un momento de la producción de la obra; y, también, un dibujo que señala distintos acuerdos humanos, además de materializar la manera de pensar del artista. No en vano Dennis Oppenheim afirma que sus líneas hechas sobre nieve son «líneas de información», «information lines»⁶⁶ que refieren a asociaciones con otros campos⁶⁷. Pudiendo decirse que el dibujo en esta obra tiene la función de hacer visible un pensamiento.

III.4. Agustín Ibarrola, *El Bosque*

El artista vasco Agustín Ibarrola realizó una obra en el Bosque de Oma situado en Vizcaya. Esta obra es conocida bajo tres nombres: *El Bosque*, *El bosque de Oma* y *El bosque animado*. Dicho bosque está al lado del Valle de Oma, donde vive Ibarrola. Su obra la inició aproximadamente entre 1983 y 1984, durando su ejecución varios años de dicha década. *El Bosque* tiene un origen vivencial, él solía caminar por el bosque acompañado de su esposa, y durante estos paseos es cuando le vino a la mente la obra⁶⁸. No es que yo quiera relatar aburridamente la historia de la obra, en lugar de ello, quiero hacer notar que la obra viene de la misma vida del artista.

El Bosque no es una obra situada en el bosque, es una obra integrada en él. Ibarrola pintó y dibujó sobre las cosas que hay en ese lugar, árboles y piedras. No como si cada árbol o piedra fuera un lienzo, sino que su lienzo se extendía a varios de ellos situados en distintas distancias. Eligió zonas, extensas o no tan extensas,

65. Dennis Oppenheim en Alanna Heiss, «Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim» (1992), en Alanna Heiss, *Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-90. And the Mind Grew Fingers*, 1ª ed., Nueva York, The Institute of Contemporary Art, P.S. 1 Museum, en asociación con Harry N. Abrams, 1992, p.138.

66. Dennis Oppenheim en Alanna Heiss, «Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim» (1992), en Alanna Heiss, *ibidem*.

67. Dennis Oppenheim en Alanna Heiss, «Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim» (1992), en Alanna Heiss, *ibidem*.

68. José Corredor Matheos y Juan Ángel Vela del Campo, *Agustín Ibarrola*, 1ª ed., España, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991-1992, p. s/n.



Fig.88

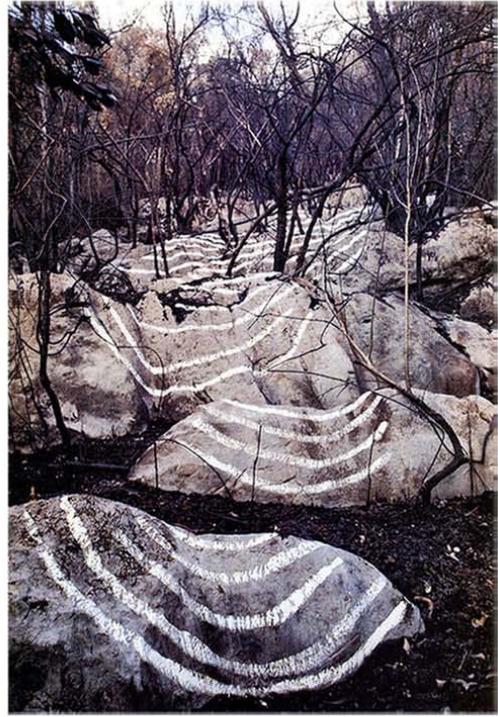
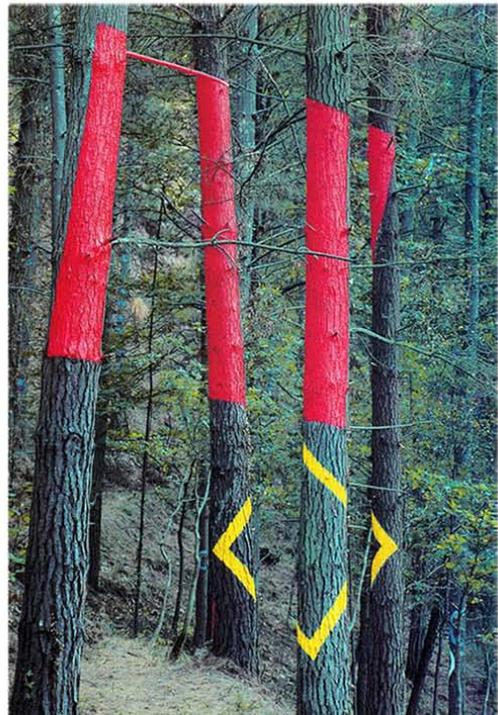


Fig.89

Fig.88, 89 y 90
Agustín Ibarrola
El Bosque ó El bosque de Oma ó El bosque animado
Bosque de Oma, Provincia de Korteziubi en Vizcaya, España.
Realizado durante la década de 1980.

Fig.90



donde realizó un dibujo o una pintura, donde hacía una figura o simplemente una línea o un conjunto de planos de color.

Ibarrola interviene el bosque pintando o dibujando, su procedimiento no fue cortar o mover objetos, simplemente trazar sobre ellos con pintura. La paleta es sencilla, de colores saturados y sin mezcla. Y, como bien apunta uno de los escritores del catálogo *Agustín Ibarrola*, el color no pretende imitar al de la naturaleza, se diferencia perceptiblemente de ésta, haciendo notar la mano del hombre en aquel lugar donde el hombre no había dejado huella⁶⁹. Pero lo hecho por el hombre, Ibarrola, no sólo se diferencia de la naturaleza por el color, también por los elementos formales utilizados y por las figuras que hizo, cosas que no existen en el bosque ni en la naturaleza, sino que son producto cultural humano. Prácticamente todo lo hizo a partir de la línea y del color. Líneas que hacen figuras, u otras que son simplemente eso, líneas. El color está aplicado haciendo puntos; otras veces, planos que parecen manchas en el bosque; y otras, haciendo línea. Así, este artista hace aparecer sujetos que se asoman entre los árboles, hace llover en las piedras o plantea figuras geométricas regulares, entre tantas cosas.

Cuando él hizo *El Bosque* estaba interesado en investigar el espacio. Paso parte de una entrevista a Ibarrola hecha por Armando G. Tejeda, publicada en Internet por el sitio y revista *Babab*, a sabiendas del riesgo que se corre al utilizar una fuente tan volátil como ésta.

«La importancia de la obra siempre surge del contexto real. Cuando yo pinté los árboles del Bosque de Oma (en Vizcaya) tenía dos cosas fundamentales en la mente: la investigación espacial, que es cómo conformar una sola imagen en espacios que están situados en distintos términos que son a su vez los troncos de los árboles, pero que no están alineados en un mismo plano y desde los que yo pretendía siempre construir imágenes para hacer un tema. Pero resultó que podían salir más figuras según me iba moviendo, y además con los mismos colores e imágenes.»⁷⁰

Ibarrola quería y logró hacer una obra donde un mismo dibujo o pintura está en varias distancias espaciales. Eligió zonas del bosque para hacer una imagen, su lienzo fue esa realidad que es el bosque, en la que él decidió intervenir sólo los árboles y las rocas. Para hacer un dibujo, tuvo que imaginar desde un punto visual específico donde se situaría y hasta donde se extendería éste. Así, desde ese punto o marco visual sabía en que sitios y alturas específicas se tenía que ubicar una o más líneas que recorrerían varios árboles. Apunto, en este caso, árboles, porque en las piedras parece suceder algo distinto. Por lo que ahora me avoco simplemente a los primeros.

69. José Corredor Matheos y Juan Ángel Vela del Campo, *op. cit.*, p. s/n.

70. Armando G. Tejeda. «Agustín Ibarrola: "el cubo es el principio del arte contemporáneo". Entrevista con Agustín Ibarrola, nuevo socio de honor de Babab». *Babab* [revista en línea]. Madrid, no.21, septiembre/octubre de 2003 [citado el 6 de agosto de 2005]. Disponible en: <<http://www.babab.com/no21/ibarrola21.php>>.

Las líneas están en varios árboles, muchas de las cuales son discontinuas. Según se coloque el espectador, éstas tienen una posición; por lo que la posición de la línea es cambiante, al menos visualmente, porque la verdadera posición de la línea no cambia. Hay puntos concretos donde el espectador puede ver figuras completas, o bien, líneas rectas o curvas continuas; porque en esos puntos, la discontinuidad verdadera deja de percibirse, para dar paso a una continuidad por medio de la coincidencia. Cada línea coincide ahí, desde ese punto de vista específico, creando aparentemente una línea continua, línea que realmente no existe y nunca ha sido trazada entera. Ahí la imagen se ve como una unidad, aunque en realidad es un conjunto de líneas o fragmentos de ellas esparcidas sobre troncos de árboles, cada uno a distancias diferentes. En unos árboles (fig. 90), Ibarrola dibujó un par de cuadrados aparentemente perfectos. Uno de éstos es un plano de color rojo, mientras que el otro es el dibujo del perímetro. La fotografía de este dibujo-pintura fue tomada desde un punto visual preciso, desde el cual la obra se ve unitaria. Si se hubiera tomado desde otro punto, es muy posible que no alcanzáramos a notar que se trata de dos cuadrados. Aún desde ese sitio, Ibarrola decidió dejar las figuras discontinuas. La línea amarilla se cierra en una figura porque nuestra mente tiende a hacer eso, no porque sea continua en realidad. Lo mismo pasa con el plano rojo, en el que es clave la rama pintada que sale de un árbol. Con ésta dejamos de sentir esas líneas como lo que son, para percibir un plano.

En la fotografía de la figura 91 vemos que Ibarrola plantea de nuevo discontinuidad. Traza una línea que atraviesa rocas y árboles, pero que también es atravesada por los mismos. En este caso la distancia de cada árbol y las rocas es menos extensa, pero existe. Supongo que entre más distancia debió dibujar más gruesa la línea, para que la visión pudiera ver una línea de un solo grosor. También aquí nuestra mente hace el trabajo de completar la imagen, para empezar a ver continuidad; aunque bien podemos apreciar una discontinuidad planteada por el artista, además de la existente verdaderamente. Este dibujo el artista no sólo fue trabajado con el juego espacial que mencioné anteriormente, en el que el punto de vista y la posición del espectador es clave. También hay un juego espacial que tuerce las distancias, donde el delante se va atrás y el atrás al frente, pero donde, además, se percibe el atrás y delante real. Para ello, los puntos de discontinuidad de la línea son claves, donde la línea no fue trazada; es decir, el árbol que vemos a nuestra izquierda y una zona de la roca. La roca y el árbol a veces se sienten al frente, pero a veces detrás. Se pelea en nuestra mente la distancia real con una distancia aparente, donde la mente nos dice que lo oscuro va atrás o hace orificio y donde nos dice que lo claro va al frente.

Así, la posición es clave en *El Bosque*, la posición del dibujo en una zona específica del bosque, la posición del espectador para mirar la imagen y, por supuesto, la posición específica de los elementos formales esparcidos para que se puedan ver como algo unitario. En esa dinámica espacial la distancia se niega en el dibujo, contrastando con la profundidad real del bosque. Lo que intento decir es que el dibujo en sí no plantea profundidad, y esto hace que contraste con la realidad espacial del bosque. Entonces, los dibujos se mueven aparentemente



Fig.91

Fig.92

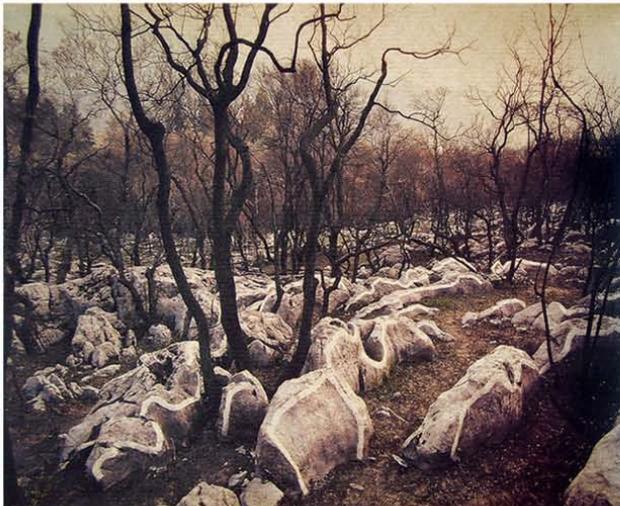


Fig.93

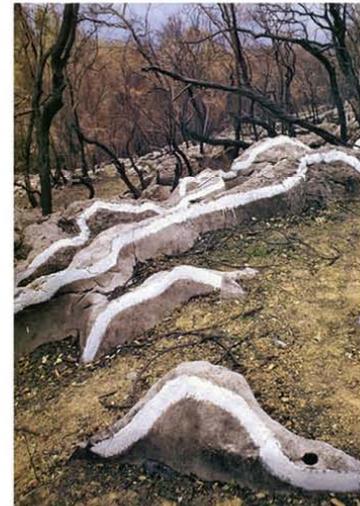


Fig.91, 92 y 93
Agustín Ibarrola
El Bosque ó El bosque de Oma ó El bosque animado
Bosque de Oma, Provincia de Korteziubi en Vizcaya, España.
Realizado durante la década de 1980.

cuando el espectador se desplaza. Las figuras empiezan a emerger de pronto y se desbaratan después, dejando sólo líneas y puntos esparcidos por todos lados, como huellas incongruentes que sabemos hizo el hombre. Sin embargo, esa incongruencia deja de existir cuando se asiste a la zona de las piedras. Una zona que el fuego dejó rasa de vegetación y donde sólo quedaron troncos chamuscados y rocas⁷¹. En la entrevista que hizo Armando G. Tejada, Ibarrola comenta que se encontró con

71. José Corredor Matheos y Juan Ángel Vela del Campo, *Agustín Ibarrola*, 1ª ed., España, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991-1992, p. s/n.

que de un mismo dibujo o pintura, planteada para un único punto de vista, podían resultar otros. Que cuando él se movía, notó que de una figura se podían hacer otras, con los mismos elementos formales y con parte de las figuras ya planteadas⁷².

En las rocas sucede algo muy curioso. La imagen no tiene un sólo punto de vista, tampoco de una figura resultan otras. En estas zonas el dibujo-pintura se integra al paisaje como si fuera parte de él, la obra puede recorrerse por todos lados y a cualquier distancia sin perder unidad. Ahí la imagen no se desbarata en elementos formales dispersos en ningún momento. Ibarrola dibujó y pintó en estas zonas sólo las piedras, pero no intentó unir en una sola línea varias de éstas. Si acaso, unió dos o quizá tres cuando estaban muy próximas, tocándose. Más bien, se limitó a hacer una o más grafías en cada piedra. En las rocas no hay figuras humanas ni figuras geométricas, tampoco líneas rectas; aquí el artista habló de esa realidad con la forma, con línea y color habló de la naturaleza. Hizo caer lluvia por las rocas (ver fig.88), hizo que un río tranquilo pasara por ellas (ver fig.89), e hizo una especie de torrente apacible (ver fig.93). Ibarrola se sensibilizó para entender esa realidad que le rodeaba, para ver en ella cadencias y ritmos. Entonces reconoció la naturaleza, e hizo que su obra fuera una consonancia de ella.

En la figura 89 vemos una fotografía de una zona donde Ibarrola pintó cada piedra con conjuntos de líneas curvas. La curvatura tiene el mismo sentido que la curvatura de la roca; donde la piedra es más alta la línea empieza en lo alto, bajando después para subir de nuevo. No son curvas perfectas, obedecen a un tema que parece ser el fluir de un líquido. A la distancia ya no se ve la base de las piedras y la tierra negra, entonces, las piedras se superponen entre sí sin taparse y las líneas se acentúan. Las líneas se ven como un fluido que baja de las rocas; la cadencia que vio Ibarrola en las rocas se acentúa y se vuelve poética. Es muy posible que en la medida que el espectador avanza se sienta más ese fluir, que con el desplazamiento del espectador parezcan moverse las líneas en el sentido de ese ritmo. Por supuesto que cuando el paseante se desplaza la imagen cambia. Eso se puede ver claramente en la figura 92 y 93. Ambas fotografías son distintas vistas de un mismo dibujo y de la misma zona, aproximadamente con una diferencia de 80°. Ibarrola parece haber escogido una cara de la roca (aunque en la realidad las rocas no tengan caras) para hacer un contorno de ella, sin llegar hasta la parte más alta. Contornos para acentuar un ritmo que sintió en las piedras, rodeando por debajo las cavidades y continuando la línea hasta que la piedra termina. En la figura 93 se siente una cadencia fluida y tranquila, mientras que en la figura 92 se ve otra cosa, ritmos más quebrados y abruptos. A pesar de la diferencia de puntos de vista, la imagen no se desbarata, sigue teniendo el sentido del paisaje, aquel sentido que Ibarrola percibió, sintió y decidió hacer evidente.

El artista llevó a forma el tema y el contenido poético. Además de interesarse en las relaciones espaciales se interesó en la historia y en la realidad de aquel

72. Armando G. Tejada. «Agustín Ibarrola: "el cubo es el principio del arte contemporáneo". Entrevista con Agustín Ibarrola, nuevo socio de honor de Babab». *Babab* [revista en línea]. Madrid, no.21, septiembre/octubre de 2003 [citado el 6 de agosto de 2005]. Disponible en: <<http://www.babab.com/no21/ibarrola21.php>>.

lugar. Ibarrola ha vivido casi toda su vida en Vizcaya, y se ha interesado en la política y la sociedad vasca, así como también en su historia y sus tradiciones. Cerca de donde él vive, del Valle de Oma, y cerca del Bosque de Oma se encuentran las cuevas de Santimamiñe, donde hay pinturas rupestres que datan de hace miles de años⁷³. Ibarrola quiso integrar esa práctica ancestral en su obra, pintar en la naturaleza al igual que lo hicieron los hombres en ese tiempo. Paso parte de una entrevista que hizo Lupercio Gonzáles al artista, donde habla de ello. Anoto que esta entrevista tiene el mismo problema que la anterior, es extraída de una revista web, por lo que la fiabilidad puede ser poca.

« ¿Por qué pinto yo un bosque? Porque es un acto de rebeldía contra todas las imposiciones históricas. [...] ¿Qué me está impidiendo a mí hacer lo que hace treinta mil años podían hacer como actitud creativa y de comunicación con otras partes? Porque cuando pintaban esto lo hacían para comunicarse con el cielo, con las estrellas, con las estaciones, con las demás gentes, y era un mundo ritualizado. Un mundo donde la naturaleza era un gran personaje porque vivían de ella. Reflexionar esto no es gratuito. A uno lo convierte en libre para utilizar los materiales y utilizar cosas que a lo largo de la historia han sido actividades importantes para la relación humana. Entonces ¿por qué tener cortapisas? El artista es la búsqueda de la libertad, de expresarse cada vez con más libertad, porque el artista sabe que al hacerlo se está construyendo con más capacidad que la que tenía en otro tiempo.»⁷⁴

Ibarrola pinta en el Bosque de Oma por una actitud frente a la historia y al arte; decide hacer lo mismo que hicieron los hombres de hace miles de años, porque quiere integrar la historia en su obra, porque quiere expresarse libremente, y porque está interesado en integrar, de alguna manera, el rito en su obra. No es que él quisiera hablar a las fuerzas naturales con su obra, sino que quiso reconocer la naturaleza, aquella realidad que, por alguna razón, no había tocado el hombre. Como menciona uno de los escritores del catálogo *Agustín Ibarrola*, es como si este artista hiciera las primeras marcas o huellas en ese lugar donde la mano del hombre aún no había dejado rastros⁷⁵. Porque las pinturas rupestres de Santimamiñe son cercanas, pero no están en el Bosque.

La elección de este bosque no es coincidencia. Ibarrola tiene un vínculo sensible y de compromiso con ese lugar, con su tierra, no sólo porque vive ahí, ni sólo porque están cerca las cuevas de Santimamiñe. También lo hizo porque está cerca el municipio de Guernica. Desde un lugar del bosque se alcanza a ver la ciudad de Guernica. La que él flanqueó con su pintura-dibujo, señalando aquel lugar bombardeado por la Legión Cóndor alemana, durante la Guerra Civil Española, en

73. Lupercio González. «Entrevista a Agustín Ibarrola. Artista vasco. Libre y creador, a pesar de todo». *Fusión* [revista en línea]. no.106, julio de 2002 [citado el 6 de agosto de 2005]. Disponible en: <<http://www.revistafusion.com/2002/julio/entrev106.htm>>.

74. Lupercio González. «Entrevista a Agustín Ibarrola. Artista vasco. Libre y creador, a pesar de todo». *Fusión* [revista en línea]. *op. cit.*

75. José Corredor Matheos y Juan Ángel Vela del Campo, *Agustín Ibarrola*, 1ª ed., España, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991-1992, p. s/n. s/n.

favor de la parte nacionalista española⁷⁶. De esta manera Ibarrola denuncia la destrucción de un pueblo vasco, una matanza que no tuvo que ser, y así su obra se vuelve también un acto político. Además, es un acto social; *El Bosque* no está hecho para algunas personas, es para una comunidad⁷⁷, de la que él forma parte. Él recoge gran parte de su historia, de su cultura y hace obra. Una obra que conjuga la actitud social y política, además de la cultural y artística.

Ibarrola hace marcas en la naturaleza, pintando y dibujando; hace ojos en los árboles, como miradas que observan todo; da movimiento a las rocas con ritmos lineales. Su obra parece dotar de vida lo que nosotros sentimos inanimado. Mediante ese hacer y su actitud: «¿Qué me está impidiendo a mí hacer lo que hace treinta mil años podían hacer como actitud creativa y de comunicación con otras partes?»⁷⁸, se acerca al rito y dota de un sentido poético su obra.

El Bosque podría llamarse intervención. Ibarrola intervino esa realidad dibujando y pintando, dando un sentido al espacio, dando un sentido poético y temático al lugar. Lo hace añadiendo un material tan simple como es la pintura. Pero comprende esa realidad y se adentra a ella. Intenta, de alguna manera, dejar su voluntad de lado, para entender al bosque: «En este paisaje haces lo que te pide y se acabó»⁷⁹. Intenta escuchar esa realidad y obedecer a ella. Así, la obra no desbarata el bosque, se vuelve uno con él, se integra. Diferenciando, por supuesto, su afectación –que es cultural– de la realidad –en este caso natural–. En estos días *El Bosque* es un legado cultural del pueblo vasco, protegido por varias agrupaciones sociales; aunque, también, a veces violentado por gente contraria a las ideas de Ibarrola.

76. El bombardeo se llevó a cabo el día 26 de abril de 1937.

77. José Corredor Matheos y Juan Ángel Vela del Campo, *op. cit.*, p. s/n.

78. Lupercio González. «Entrevista a Agustín Ibarrola. Artista vasco. Libre y creador, a pesar de todo». *Fusión* [revista en línea]. no.106, julio de 2002 [citado el 6 de agosto de 2005]. Disponible en: <<http://www.revistafusion.com/2002/julio/entrev106.htm>>.

79. Palabras de Ibarrola, en Instituto de Cooperación Iberoamericana, *op. cit.*, p. s/n.

III.5. Santiago Sierra, *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*

La obra del artista español Santiago Sierra consiste generalmente en acciones que tratan situaciones políticas, culturales, económicas y sociales que se dan en distintas partes del mundo⁸⁰. Para tratarlas se basa sobre actividades laborales y su realidad, en términos de mercado. Usualmente, esas obras consisten en contratar a un cierto número de personas representativo de un núcleo social marginado, al que le paga en efectivo o mediante alguna transacción para que realicen un trabajo. El trabajo que realiza esta gente es lo que compone la obra, un trabajo inútil en relación a las necesidades humanas, pero necesario para que la obra y su discurso existan.

En el año 2000 Sierra presentó la acción *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*, en la galería El Gallo Arte Contemporáneo, en Salamanca. Como el título indica, la obra consistió en contratar a cuatro sexo servidoras para tatuarles una línea sobre la espalda. La remuneración por permitirse tatuar consistió en 67 dólares en efectivo, cantidad que tiene que ver tanto con las ganancias reales de las mujeres por realizar su trabajo, como con sus gastos comunes por comprar droga. Todas las mujeres seleccionadas son prostitutas españolas adictas a la heroína, las cuales gastan por una dosis aproximadamente 67 dólares, lo mismo que se les pagó por permitirse tatuar. Esos 67 dólares, como la ficha indica, son aproximadamente cuatro veces lo que ganan por realizar una felación; es decir que trabajando esa cantidad de veces, pueden pagar sólo una dosis. Así, la obra trata la realidad de un núcleo social específico español, toca una actividad laboral y su mercado.

Lo anterior fue tratado y presentado en la obra mediante la acción, pero no fue llevado a cabo en su práctica dentro de la obra. Es decir, se les pagó a las mujeres, pero no por un servicio sexual, sino por dejarse tatuar. Tampoco se les pagó con una inyección de heroína, sino que se les dio una cantidad de dinero que equivale al costo de una dosis. No sé porque Sierra procedió de esa manera, ya que en otras acciones sí llegó a pagar con dosis de heroína, como en *Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno* (2000).

80. Para realizar este texto de tesis me basaré en las siguientes fuentes:
Adriano Pedrosa, «Santiago Sierra», en *Cream 3: Contemporary Art in Culture*, 1ª ed., Londres, Phaidon Press Limited, 2003, pp.356-359.
Santiago Sierra [sitio web en línea]. s.d. [citado el 3 de julio de 2005] Disponible en: <http://www.santiago-sierra.com/800/index_800.htm>.
Javier Hontoria. «Santiago Sierra. "Estamos ante un sistema violento. Mi obra no es una estafaloría aportación estética"». *El Cultural.es* [revista en línea]. Madrid, El Cultural Electrónico, 11 de noviembre de 2004, © Copyright EL CULTURAL. Prensa Europea del Siglo XXI, S.A. [citado el 6 de septiembre de 2005]. Entrevista a Santiago Sierra por Javier Hontoria. Disponible en: <http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=10646>.
«Santiago Sierra». En Kunst-Werke Berlin e.V. - Institute for Contemporary Art [sitio web en línea]. Berlin, Kunst-Werke Berlin, 2000. [citado el 6 de septiembre de 2005]. Past exhibitions: Santiago Sierra. Reseña de la exposición de Santiago Sierra en el Kunst-Werke Berlin e.V, Berlin, del 30 de septiembre al 28 de noviembre de 2000. Disponible en: <<http://www.kw-berlin.de/english/archiv/sie/sie.htm>>.



Fig.94

Santiago Sierra, *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*, El Gallo Arte Contemporáneo, Salamanca, España, diciembre de 2000. Impresión cromogénica, 150 x 217 cm.

«Cuatro prostitutas adictas a la heroína fueron contratadas, por el precio de una dosis, para que consintieran en ser tatuadas. Normalmente cobran 2.000 o 3.000 pesetas, entre 15 y 17 \$, por una feliatio, mientras que el precio de la dosis ronda las 12.000 pesetas, unos 67 \$.» *

* Fuente de la ficha de obra: Santiago Sierra [sitio web en línea]. s.d. [citado el 3 de julio de 2005]. 2000; Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas. Disponible en: <http://www.santiago-sierra.com/800/200014_800.htm>.

El trabajo de las mujeres, en la obra, consistió únicamente en permitirse tatuar una línea sobre sus espaldas. La línea o tatuaje es el producto de aquella acción. Un producto inútil en relación a una necesidad social, pero útil en la obra como presentación de un tema. La línea no le sirve a las mujeres en nada, tampoco puede ser comprado o vendido en el mercado del arte. Sólo los documentos de la obra, como las fotografías y el video, son los que pueden entrar tanto en la difusión, como en el mercado artístico.

En términos formales la obra se basa en nociones simples, como es la cantidad y la unidad de medida. Unidades monetarias (pesetas, dólares), de medida (longitud en centímetros), y sus respectivas cantidades. Aquí hasta el número de personas contratadas cuenta, cuatro prostitutas. No sé el porqué de hacer énfasis en la medida y cantidad, pero esa es una constante en la obra de Sierra. Con los títulos de algunas de sus obras nos podemos dar cuenta: *Cubo de pan de 90 x 90 cm* (2003), *3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno* (2002), *120 horas de lectura*

continua de una guía de teléfonos (2004), por mencionar algunas. Los títulos obvian parte de lo que es la obra. Si se quiere analizar la obra en elementos, se puede resumir en: 4 personas, una línea de 160cm y 67 dólares por persona. Dicha línea tatuada es discontinua, está constituida por cuatro líneas de menos de cuarenta centímetros. Cada espalda tiene únicamente una línea; éstas fueron alineadas y medidas, una a una, para que resultara una línea discontinua con la longitud mencionada. Hay una fotografía que documenta la acción donde se está poniendo un metro a lo largo de las cuatro espaldas. Esto fue, seguramente, tanto para medir la longitud planeada, como para establecer la altura. Cuando las mujeres están sentadas en una posición específica, la línea debe verse como una horizontal recta. Por supuesto, una recta que nunca será realmente recta, por las curvaturas del cuerpo y el movimiento del mismo. Así, esa línea virtual de 160cm sólo puede ser si se dispone a las personas de una manera específica.

La línea de la que hablo es lo más sencilla posible, es recta, horizontal, delgada y de un tinte que podríamos llamar neutro. El ancho de la línea corresponde al grosor común que produce una aguja de tatuar, y la tinta negra es la más común, también, en el tatuaje. Así, se hace un contraste sencillo sobre la piel, sin color ni figuras. Posiblemente, Sierra planteó y planeó esa línea lo más simple posible para que no llevara connotaciones más allá de su realidad. Es una línea recta tatuada, y ya. Formalmente, en su configuración y estéticamente la obra se deslinda de lo elaborado; quizá, en su propósito de hacer un discurso dirigido puntualmente, para que la obra hable mediante la construcción conceptual y no de otra manera. Entonces, esa línea habla de su medida y tiene la función de hacer evidente un tema tratado en la acción, la situación social de un grupo de gente específica y una transacción.

La actividad de Sierra en la obra consistió en planearla y en dirigirla. Él no aparece en la acción, quienes interesan son las mujeres y el hecho de ser tatuadas y contratadas. Nos encontramos ante una obra donde el artista planea la obra pero no realiza la acción, quienes ejecutan la acción como verbo son las personas contratadas. El artista no participa en esta última parte del proceso de la obra, lo hacen otros. Sin embargo, las únicas personas que entran en juego son las cuatro prostitutas, a pesar de que también se contrató a una tatuadora. Sé de ella porque aparece en las fotos que documentan la acción; pero ella nunca es mencionada en la ficha como colaboradora ni tampoco como persona a la que se le pagó por realizar un trabajo, ya que su actividad laboral no es parte del discurso de la obra. Entonces, para poder presentar al grupo social no se hace acento en las particularidades de cada mujer, sino en aquella labor y adicción que comparten.

La obra es una acción en la que fueron tatuadas ciertas mujeres. Sin embargo, he querido tratarla en esta tesis y este apartado sobre intervención por su posible relación con ésta y con el dibujo. La línea tatuada no es la obra, es un producto resultante de la acción presentada; una línea real en cuanto es un tatuaje, una incisión permanente en el cuerpo. Este tatuaje interviene al cuerpo, lo afecta, es algo que no estaba ahí ni formaba parte del éste. Está ahí para mostrarnos el discurso de la obra, para señalarnos una realidad social. Esta señalización se hace presentando de manera real una actividad laboral. Al llevarse a la galería una

acción que consiste en una transacción, ese hecho se vuelve obra, por llevarse a cabo en un contexto artístico.

Yo incluí en esta tesis la obra de Sierra por creer, en un principio, que esa línea era un dibujo que afecta al cuerpo. Sin embargo, el haber estudiado la obra y el darme cuenta de la fuerte carga social del discurso, me ha hecho pensar que ahí no hay dibujo. Me es difícil decir porqué considero yo que eso no es dibujo, pero creo que la línea es importante porque connota una transacción, un hecho social, y no por su relación con la práctica artística que es el dibujo. Es como si el contenido y el armado de la obra vedaran la posibilidad de ver a la línea como dibujo.

La línea tatuada, producto de la acción, la considero, yo, una muestra de los límites de lo artístico con lo que va más allá de ese terreno. Esta línea podría entrar dentro del dibujo. Una línea construida formalmente de cierta manera, el hecho de que sea discontinua, delgada, recta, sencilla y horizontal, podría llevarse a lo que son los elementos formales básicos del dibujo o simplemente del arte. Pero al ser la obra la “presentación” de una transacción, la línea se vuelve una condición por parte del que paga. Sólo se remunera a las personas que se permitan tatuar. Y entonces esa línea, además de ser un producto y parte o, incluso, clave del discurso artístico, es solamente un tatuaje, una línea tatuada.

III.6. Cierre de capítulo

Los distintos casos que he revisado son tan divergentes que es difícil establecer una similitud entre ellos. Más bien, habría que notar como la configuración de la obra se hace desde bases distintas, como el sentido de la obra se va construyendo a partir de estrategias y materiales distintos.

La selección que hice para abordar el problema de cómo el dibujo o lo dibujístico forma parte de una intervención, ha sido simplemente una pequeña muestra. Sin embargo, ésta puede darnos una idea de lo que es el arte en las últimas décadas del siglo veinte. Los teóricos e historiadores de arte suelen agrupar a los artistas en movimientos o tendencias, a pesar de ello, las obras y los procesos artísticos tienden a salirse del marco de categorización. Se podría decir que la construcción del discurso artístico tiende a ser múltiple y que sus componentes, aquellos que dan forma y sentido a la obra, provienen cada vez más de campos diferentes. Los campos o disciplinas artísticas empiezan a mezclarse entre sí dentro de una misma obra, inclusive, en ocasiones alguno de esos campos forma parte de sistemas no artísticos. Ejemplo de ello es la obra presentada de Dennis Oppenheim, *Anillos anuales*, donde el artista inserta conceptualmente elementos de sistemas geográficos y políticos. Las obras que revisé, en el presente capítulo, incluyeron en su construcción parte de lo que es propio del dibujo. Pero es necesario que subraye la palabra parte, ya que la mayoría de estas obras no fueron trabajadas por completo desde lo que implica el dibujo. Sólo casos como *El Bosque*, de Agustín Ibarrola, y *Paquete en la cara*, de Arnulf Rainer, parecen sí

haber sido trabajadas desde lo que implica el dibujo en su complejidad. Los artistas dibujaron sobre una realidad dada, un bosque y una fotografía respectivamente; su hacer implicó el dibujar como acción; los elementos formales y la configuración fueron, en buena parte, propios del dibujo. Sin embargo, dichas obras no pueden considerarse como un dibujo en sí, porque su configuración está fraguada junto con implicaciones de otras áreas artísticas. Obras como la de Oppenheim y *Malecón Espiral*, de Robert Smithson, parecen estar construidas formalmente desde lo dibujístico, además de compartir relaciones con otros campos. Hacen uso de la línea y dibujan sobre aquella realidad que es el paisaje, con materiales que forman parte de esa realidad concreta. Sus obras no pueden entrar dentro de ninguna categoría; sin embargo, es interesante preguntarse el porqué el artista, a pesar de su intención por deslindarse de una herencia artística, recurre de nuevo a construcciones formales de campos artísticos estables, como en estos casos del dibujo.

Las obras que revisé desde la noción de intervención trabajaron con una realidad dada. Esa realidad concreta fue soporte, material, y plataforma dentro y con la cual la obra se desarrolló. Las afectaciones fueron diversas, pero tienen la cualidad de mostrarnos cómo es que la realidad puede ser trabajada artísticamente. Las estrategias también fueron múltiples, unas veces basadas en lo conceptual y otras veces en lo plástico. Pero las obras siempre debieron su existencia material a esa realidad, fueran éstas temporales o no. En ellas encontré cómo de tan distintas maneras el dibujo o lo dibujístico entra dentro de lo que es la configuración de una obra que afecta la realidad. Unas veces siendo la acción de dibujar la que está en el proceso de producción, otras ocasiones siendo la construcción formal la que se emparenta con el dibujo, y otras veces trabándose una configuración dibujística en la obra.

Esta pequeña muestra analizada nos podría acercar a lo que son las interrelaciones de campos dentro de una misma obra. Con obras como la de Santiago Sierra, *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*, parecen desaparecer las fronteras entre lo que son las áreas artísticas y lo no artístico. El discurso conceptual se vuelve tan pesado que lo formal y lo visual se atenúan. Cuando decidí analizar dicha obra estaba convencida de que ahí había dibujo. Me pareció que la línea tatuada era simplemente un dibujo sobre un soporte o superficie distinta, sobre el cuerpo. Dándome cuenta, después de analizar la obra, de que esa línea no importaba en relación al dibujo. Sin embargo, el motor de esta tesis es conocer el dibujo del siglo veinte y su relación con el pensamiento del artista, mas no abordar las posibles relaciones entre los campos artísticos y los no artísticos. Tema que no deja de ser interesante, pero que exige una investigación aparte.

A pesar de que no he establecido conclusión alguna en este capítulo, quisiera terminar haciendo notar la posibilidad del dibujo de trabajar con aquello que llamamos realidad concreta. La facultad de éste de integrarse en ella, no a partir de la representación, sino de manera fáctica, o como suele decirse, desde lo que es la presentación.

Conclusión

Se ha visto a través de este estudio que no hay un solo tipo de dibujo en el siglo veinte, ni una sola manera de entender y de hacer el dibujo. El dibujo, al igual que cualquier producción artística, es un todo complejo que abraza y comprende cosas que parecieran tan distantes como lo son la técnica y el concepto, la teoría y el hacer, la forma y la configuración, el tema y los procedimientos. Esas partes o nodos que tiene la obra o simplemente la producción en muchas ocasiones son difíciles de conocer y sobre todo de reconocer directamente en la obra. Más aún lo son aquellas obras artísticas donde la idea es el núcleo central, girando lo demás alrededor de ello. Mi acercamiento hacia el dibujo ha sido a partir de enfrentarme directamente a él, de verlo, analizarlo e intentar comprenderlo. En esa labor de comprensión he revisado la teoría y la historia que hay alrededor de él, su momento histórico, la teoría de un movimiento, o simplemente el proyecto de obra donde se gestó. Pero sobre todo he intentado acercarme a esa comprensión con la imagen al frente y con los textos escritos por el autor al respecto. A veces ese acercamiento hacia lo que dice y piensa el autor del dibujo o del arte es imposible, porque no hay textos asequibles. Entonces, el acercamiento se ha intentado a través de otros autores que han hablado por él. Las rutas han sido varias pero continuas, la revisión de la teoría y el análisis directo del dibujo. El acercamiento a esa teoría ha resultado de un interés principal, el conocer cómo es que el artista hace su dibujo, sus intenciones, sus inquietudes y preocupaciones. Ante esto salta mi interés particular sobre lo que es la metodología, cómo es que un artista construye el dibujo, cómo es que lo hace, cuáles son sus procedimientos. Porque si conozco sus pasos, su camino y su inquietud, creo que puedo acercarme mucho mejor a ese dibujo. La metodología a veces ha podido verse casi de manera directa, porque algunos artistas la hacen explícita en escritos; pero la mayoría de las veces queda oculta, entre ese todo que es la historia y la teoría. Sin embargo, después de haber realizado este estudio, se hacen visibles dos funciones principales del dibujo (cuando hablo de función quiero referirme a un algo que opera, no a lo útil), el dibujo que es obra final y el dibujo que se produce durante un proceso de construcción de una obra. Es decir, el dibujo que es redondo en sí mismo y que es la culminación de un proceso creativo; y otro dibujo que sirve para planear, especular y construir una obra, donde la mayoría de las veces la obra futura es de otros campos artísticos que no corresponden al dibujo, que pueden ir desde la pintura hasta la instalación, por enunciar ejemplos dispares revisados en esta tesis.

He revisado tres temas principales en esta tesis, dentro de los cuales está ese dibujo de planeación junto a la obra guiada hacia objetivos precisos; el dibujo que

tiene como centro el estado emocional y mental del artista, donde éste no planea ni prefigura la obra; y aquel dibujo mezclado con campos artísticos diversos y que afecta una realidad dada. Sin embargo, el dibujo no respeta esos límites marcados por mí, el artista lo hace cuando siente una necesidad, así, el dibujo como la construcción previa de la obra, como obra final y como algo mezclado con otros campos artísticos aparece en varios temas. Entonces, ese esquema hecho por mí empieza a tener cosas que se le escapan, el dibujo se impone y muestra lo que es y cómo es. Esto no lo tomo como un fracaso, porque la división en estos tres temas no la he hecho yo como una división irrevocable del dibujo en sus distintos funcionamientos, sino para posibilitar un acercamiento teórico hacia el dibujo del siglo veinte, un acercamiento que tiene que ver directamente con lo que a mí me inquieta. Y esa división y agrupación temática efectivamente ha cumplido su tarea, permitirme conocer más de cerca el dibujo del siglo apenas pasado.

Como mencioné anteriormente, ha habido muchos tipos diferentes de dibujo, muchas maneras de hacerlo y de entenderlo. Sin embargo, es evidente una constante a lo largo del siglo veinte, la producción de un dibujo que permite al artista con anterioridad acercarse a lo que será una obra futura, aquel que le ayuda a pensar, a planear y a construir. Dentro de esta vasta clase de dibujo he visto tipos, algunos que aparecieron escasamente y otros que fueron mucho más evidentes. Estos han sido el dibujo de apunte, de estudio, de ensayo, de boceto y de proyecto. Voy a intentar volver a acercarme a ellos mencionando algún ejemplo, para aclarar mejor mi idea.

El apunte se caracteriza por ser realizado rápidamente, espontáneamente, sin pensar mucho ni prefigurar; corresponde a la urgencia del artista por estabilizar algo, una idea, algo visto, algo pensado, algo sentido. Debido en mucho a la prontitud de realización, el dibujo formalmente y materialmente es económico, se reduce a variables mínimas formales, procedimentales y técnicas; siendo la mayoría de las veces utilizado un solo material y uno o dos elementos formales, sin conjugaciones diversas entre éstos. Como ejemplo podría nombrar el dibujo de Jackson Pollock, sin título (fig.82), donde el artista hizo cinco dibujos rápidos en una misma hoja de papel sin relacionarlos entre sí; parece haber hecho pruebas de *dripping* o cuajado una impresión o sensación. Fue hecho únicamente con tinta negra, ésta fue salpicada rápidamente sobre el soporte, dejando gotas que hacen puntos y líneas que hablan de la naturaleza del material líquido. Este dibujo de Pollock no lo puedo inscribir dentro de la construcción de una obra, y casi podría afirmar que se trata de un dibujo que no pretende ir parar a una obra final. Parece entonces contradictoria mi afirmación de que el apunte es parte de un proceso de construcción de una obra con lo que acabo de decir anteriormente. Pero el apunte no es necesariamente parte del trabajo en un proyecto de obra. Puede serlo, pero también puede ser simplemente una necesidad por dibujar algo visto o sentido, por el simple hecho de que el artista decide y desea hacerlo.

El dibujo de estudio apareció escasamente en los movimientos y artistas revisados, el artista que figuró principalmente aquí fue Theo van Doesburg, con su serie de dibujos hechos para ir construyendo lo que más tarde sería el vitral *La Gran Pastoral*. Alguno de estos dibujos fueron estudios (fig.13, 14) donde fue

analizando y haciendo geométrica la figura de *El sembrador* de Vincent van Gogh. Fue abstrayendo y reduciendo poco a poco la figura obedeciendo al futuro soporte de la obra y a las pautas formales y estructurales establecidas por el grupo de artistas De Stijl, donde se buscó la asimetría, lo horizontal, vertical y la diagonal (en un momento dado se consideró la diagonal como posición de los elementos formales en el plano; pero ya sabemos que en la obra neoplástica, formulada por el mismo grupo de artistas, sólo se aceptó la vertical y la horizontal –por tanto el ángulo recto– como posiciones que permitían llegar a la armonía). También hubo otros dibujos de estudio con fines académicos en las clases de la Bauhaus, éstos no eran para construir una obra final, sino para que el alumno estudiara y analizara un modelo dado, con el fin de que entendiera cómo se construye una obra, las relaciones entre los distintos elementos y categorías formales, y otros contenidos como la composición. Así, el estudio funciona como un análisis detenido donde el que dibuja se intenta acercar a un modelo, sea éste real o pensado, poniendo especial interés en una cualidad de ese modelo, como el material, su proporción, su relieve, etc. Los diferentes estudios que revisé en esta tesis muestran que pueden ser hechos para entender un modelo que será llevado a la obra, pero también, ese ejercicio de análisis puede hacerse desde un fin académico, donde el alumno debe aprender y poder hacer los contenidos dados en clase.

El dibujo de ensayo ha sido una formulación mía, al encontrar varios dibujos semejantes donde el artista utiliza variables constantes, ordenándolas y relacionándolas sobre el soporte de distintas maneras pero sin cambiar el procedimiento, la técnica ni las estructuras formales. Este nombre de ensayo me vino a la mente cuando vi una serie de tres dibujos de Robert Motherwell (fig.67 y 68), donde parece ir probando o tanteando distintas posibilidades de una imagen con variables constantes, distribuyendo las líneas-figura sobre el papel y dándoles pesos distintos, con los mismos colores para las mismas figuras y con el mismo procedimiento del *dripping*. Bien puede ser el caso que ese grupo de ensayos de Motherwell no fueran realizados para una obra final y que sólo tuvieran como fin el probar posibilidades en una imagen con variables constantes. Pero intuyo que varios artistas ensayan previamente la obra en otro soporte, las maneras de poder trazar, la manera de disponer; para prepararse para la última acción definitiva que se realizará sobre el soporte final. Quedo en desventaja ahora, cuando no puedo afirmar esto de manera contundente. Sin embargo, tenemos que el artista Franz Kline algunas veces antes de trabajar en la tela hace dibujos preliminares. Cuando pienso en estos artistas donde lo importante es la experiencia vivida al momento de hacer, y contrarresto ese momento con la idea de un dibujo preliminar, sólo puedo pensar en que el artista de alguna manera revive en la tela lo que había sentido y querido dejar en el papel en el momento de dibujar. En el caso de Kline los dibujos no serían transportados de manera idéntica al papel, sino reconstruidos y acomodados en la imagen final, en aquella experiencia que cuajaría en una obra.

El boceto es algo que se me dificulta describir, pero intentaré hacerlo. Éste corresponde directamente a la obra futura, cuando el artista lo hace está pensando en la posible obra, en cómo puede ser la imagen final que corresponderá al concepto y sentido que quiere dar a ésta. Pero el boceto no es la imagen final que

irá a dar al lienzo, al acero o lo que sea, sino que es un tanteo de cómo se puede estructurar y dar sentido a la forma según un concepto, tema o sentido pensado, tomando en cuenta la construcción de la obra, su estructuración formal, sus relaciones, la disposición de las partes, sean éstas figuras o categorías formales. Como ejemplo podría nombrar el dibujo de Piet Mondrian titulado *Bosquejo de un rombo* (fig.17), en el que planea las posibles dimensiones, posiciones y relaciones de lo que constituirá la obra futura. El boceto es en realidad dos dibujos sobre una misma hoja de papel, en estos se plantea una misma estructura espacial y una misma retícula, pero en cada uno de éstos anota pequeñas variaciones del color. El sentido de la obra ya está pensado, al igual que la proporción de las partes para plantear un espacio; lo que ha hecho Mondrian es especular cómo se dispondrá el color. Entonces, el artista al hacer un boceto en forma de dibujo no está pensando en el dibujo, sino en el futuro medio que materializará la obra final. Se recurre a una especie de código que describe cosas que formarán parte del futuro discurso. Así, Mondrian hace tono con conjuntos lineales que hablan de color, aunque no lo haya puesto ahí; e incluso anota con letra algunos colores; porque esos tonos y palabras abreviadas escritas dicen color.

El dibujo de proyecto fue el que más apareció, especialmente en aquel tema de tesis donde me propuse revisar cómo son los dibujos que el artista hace para planear y construir la obra antes de su realización final. Los dibujos de proyecto revisados fueron diversos, no hubo una sola manera de construir la imagen. Podían ir desde dibujos sueltos con algunos planteamientos poco inteligibles para el espectador; hasta dibujos de carácter técnico, donde la proporción, la figura y las partes finales son descritas con líneas pulcras hechas con herramientas para el trazo exacto, como lo son la regla, la escuadra y el compás, donde incluso algunas veces las medidas de las partes de la obra y sus características son anotadas. En el dibujo de proyecto se cuaja la imagen final de la obra futura, sea ésta escultura, pintura, un objeto o incluso un diseño para una tela. En éste se especifican sus características, sus partes, su composición, sus relaciones formales, su figura, su construcción, como serán finalmente en la obra. No se tantea, no hay cambio de decisiones, es exactamente la representación de la obra final, sea ésta finalmente hecha o no. La estructuración formal y representacional corresponde a lo que será la futura obra, en una construcción de códigos directos o indirectos, pero que siempre hablan de la futura realidad de la obra. Así, por ejemplo, en los dibujos de proyecto de Ilya Kabakov para su obra *Mirando hacia arriba. Leyendo las palabras...* se contempla desde la construcción de la obra hasta cómo se relacionará el espectador con ella. Por un lado están los dibujos técnicos hechos con líneas negras delgadas y trazadas con reglas y escuadras; donde se plantean distintas vistas de la obra correspondiendo a la proporción y disposición final de sus componentes (fig.40, 41 y 42), y se anota con letra las partes, su descripción y sus medidas. Por otro lado está el dibujo hecho con colores donde se representa al espectador contemplando la obra, se colorea el cielo acentuándolo como tema principal, y en general se representa todo aquel derredor de la obra futura. Entonces, ambos tipos de dibujo representan cómo será la obra, para facilitar a otros su entendimiento y para que se pueda construir efectivamente como ha sido planeada. Hubo dos casos en los que el dibujo de proyecto era a su vez obra; por

un lado están los collages con dibujo de Christo, que el mismo artista ha afirmado son obra en sí mismos¹; y por el otro está el dibujo de Claes Oldenburg titulado *Presentación tardía para el Concurso Arquitectónico del Chicago Tribune de 1922: Pinza para ropa – Versión Dos* (fig.31), donde hace un proyecto de obra que él sabe irrealizable de antemano. Sin embargo, el proyecto cuajado en dibujo es obra en sí porque cuaja una idea redonda, la de proponer a destiempo, en 1967, un proyecto arquitectónico para un concurso de 1922; además de la idea de llevar al tamaño de un edificio un objeto común como lo es una pinza para ropa, y por tanto, la proposición de substituir un edificio ya construido de manera efectiva por un objeto que se burla de la cultura norteamericana.

Lo que yo he querido establecer en esta revisión es cómo el artista piensa a través del dibujo una obra futura. La planea y la construye en un proceso donde estabiliza lo pensado en un dibujo, lo analiza, reflexiona y conforme a esa imagen toma decisiones sobre lo que será la obra, cambia de idea o simplemente reafirma lo pensado. Algunas veces ese proceso de construcción no sólo tiene que ver con la prefiguración de la obra futura, sino también con la necesidad de comunicar a otros el proyecto. Como vimos en el primer capítulo, hay veces que el artista para realizar una obra necesita de otros que le ayudarán, o necesita comunicar a otros el proyecto para su aprobación. En estos puntos el dibujo de proyecto es el que participa, pues gracias a éste se puede visualizar la obra futura, en aquel dibujo que es la materialización más precisa y cercana a lo que será la obra. Sin embargo, algunos de estos dibujos pueden no ser necesariamente parte del proceso de planeación de una obra final, sino ser hechos simplemente para estudiar algo de la realidad, para analizar maneras de estructurar una imagen, o simplemente por la necesidad de cuajar algo pensado, sentido o imaginado. También, algunos de estos dibujos participan en la enseñanza del arte, el cual no puede ser aprendido únicamente a través de la teoría y la historia, también tiene que hacerse; y, en ese punto, el dibujo posibilita un acercamiento a ese hacer artístico. La división que acabo de hacer, como dije, no pretende tanto dividir el dibujo en tipos, sino comprender y reflexionar sobre cómo el artista piensa al dibujar, en qué piensa, o cómo piensa una obra.

Pero también en este siglo veinte el dibujo ha sido hecho como obra. Muchos artistas son los que han dibujado, pero pocos han sido los que han hecho obra dibujística. Dentro de los temas que he revisado a lo largo de esta tesis encontré que los artistas que más realizaron dibujo como obra fueron aquellos que formaron parte del Surrealismo, del Informalismo y del Expresionismo Abstracto; no obstante, a la vez, la mayoría de ellos tenían como obra principal una que corresponde a otro campo artístico, la pintura. Sobre esta aparente escasez del dibujo como obra sucede otro fenómeno, los campos de las artes conforme pasaron los años del siglo veinte se volvieron cada vez más confusos y difíciles de precisar. Por un lado, he notado que en aquellas corrientes de entre guerras mundiales que revisé, la

1. James M. Pagliasotti. «Interview with Christo and Jeanne-Claude» (2002). En Christo y Jeanne-Claude. *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web en línea]. s.l., 2003 [citado el 10 de octubre de 2005]. Disponible en página web «An Interview with Christo and Jeanne-Claude»: <<http://christojeanneclaude.net/eyeLevel.html>>.

Bauhaus, De Stijl y el Constructivismo, se intentó reducir la forma en sus elementos más simples. Cada una de éstas formuló distintas estructuras formales básicas, pero en las que coincidieron todas fue en la línea y el plano. Teniendo enunciadas las estructuras formales, toda obra tenía que construirse con éstas, fuera ésta una pintura, un grabado, una construcción arquitectónica, una escultura, algún objeto de diseño u otra cosa. No sólo se llegó a decidir los elementos formales básicos, también se llegó a enunciar categorías formales; por ejemplo, en De Stijl se establecieron los colores puros sin mezcla, y los no colores que serían el blanco, el negro y el gris. Entonces las obras de distintos campos empezaron a emparentarse, a tener semejanzas constructivas y estructurales. El dibujo comienza a ser casi idéntico a la gráfica, e incluso a la pintura; en los que a veces uno nota diferencias solamente gracias a la técnica. Después de la construcción uniforme de la obra en estas corrientes sigue la unión entre la pintura y el dibujo en movimientos como el Informalismo y el Expresionismo Abstracto. El artista al dibujar pinta, y al pintar dibuja, las obras se hacen con los mismos elementos formales, procedimientos, maneras, temas, e incluso con materiales con cualidades semejantes. Se rompe esa membrana delgada que dividía la pintura del dibujo, volviéndose una sola cosa. Más tarde, a partir de la década de los sesentas, los artistas se muestran renuentes a producir aquello que piensan como tradicional o convencional para dar paso a la primacía de la idea. Ya no se quiere pintar, no se quiere esculpir, tampoco se quiere hacer arquitectura ni diseño. El artista decide no trabajar en los campos que parecían aún algo claros; pero, entonces, qué desarrollaría. Surgen obras que se desenvuelven en la realidad y otras de un carácter mucho más abstracto que incluso llega a codearse con lo que es la palabra escrita. La obra ya no puede nombrarse como algo claro, y surgen términos como el Land Art o Arte de la tierra, como la instalación, la acción, el performance y muchos otros; pero aún en esos términos la obra no se permite encasillar dentro de una clasificación, porque lo que ha pasado es que los campos artísticos se han mezclado de distintas maneras, a la vez de ser conjugados frecuentemente con campos que estaban completamente fuera del arte.

En este panorama se inscribe el dibujo como obra en el siglo veinte. Pero la obra como ese algo unificado y coherente donde todo lo que le constituye está ordenado a partir de un sentido sigue existiendo, sea la obra de un carácter fuertemente plástico, visual o conceptual. La manera de construir y de hacer la obra es diversa, se vuelve imposible unificar en una sola manera el hacer de la obra y, por lo tanto, del dibujo como obra. Los artistas lo harán según su intención y sus inquietudes.

En este punto me parece prudente iniciar a hablar de diferencias metodológicas ligadas a la actitud e intención del autor. Como dije, es imposible unificar las maneras de hacer el dibujo, sin embargo, intentaré hablar de constantes o semejanzas. Por un lado está el dibujo dentro del proyecto de obra que ya revisamos. El artista que lo realiza tiene una necesidad o un deseo de controlar la obra final. El autor al hacer dibujos previos está dirigiendo lo que será el resultado, a través de una máxima conciencia del porqué de esa construcción, esa disposición, esos elementos formales, esa manera de proceder, etc. Como el ejemplo más claro

de ese tipo de pensamiento encuentro a los Movimientos Integracionistas que se estudiaron. Mencioné como la obra se unificó en construcciones parecidas, los elementos y categorías formales utilizados fueron los mismos al estar planteados como básicos y como los únicos a los que debía recurrir el artista, además, también hubo postulados sobre cómo relacionarlos y una preocupación sobre la posición y disposición de los mismos en el espacio. Entonces la obra dejó de narrar y de representar, las estructuras formales eran lo único que había en la imagen, éstas en la obra eran eso mismo, el color era color, la línea era línea, el plano era plano y así, todo dispuesto en el espacio. La obra-dibujo resultó escasa, pues el dibujo era principalmente una herramienta proyectiva y, en el caso de la Bauhaus y del Constructivismo, también fue un recurso para acercar al alumno a la práctica artística. Mencioné al final del primer capítulo como el dibujo era usado para hacer evidente una teoría o una postura artística, habiéndose hecho dibujos en textos sobre teoría de la forma y en el Constructivismo en un debate donde se discutieron las propiedades y diferencias entre la composición y la construcción.

Todas estas maneras y razones por las cuales estos artistas dibujaron muestran una actitud donde el artista quiere ser plenamente consciente de lo que hace y del porqué lo hace, no sólo en el terreno de la producción de la obra, también en el de la enseñanza y la investigación. Pues hay que recordar que estos movimientos en sí fueron un proyecto social y artístico; ya que cada uno, dentro de sus matices, quería construir un entorno donde se desarrollara la sociedad que tenía que reconstruirse después de la Primera Guerra Mundial. El dibujo ayudó a pensar y ver claramente el pensamiento artístico, donde el análisis y la reflexión eran fundamentales. Los artistas investigadores hicieron su postura y su teoría dibujo porque querían mostrárselo a otros, para que vieran cómo funcionaba. Entonces, la obra-dibujo se volvió extremadamente escasa. Puedo citar como ejemplo algunos dibujos de El Lissitzky correspondientes a su serie de obras titulada *Proun*. En el dibujo *Proyecto a Proun S.K.* (fig.6) el artista coloca distintos elementos en una disposición espacial donde no hay coordenadas, el arriba del soporte puede ser el lado, o incluso el debajo. Sin embargo, el dibujo se siente como una vista aérea donde las partes están relacionadas entre sí, a la vez que se relacionan con la dimensión del soporte. Lo que hay son planos, líneas, zonas de color, elementos formales que son figuras a la vez, éstas están en el espacio sin tocarse, a pesar de estar superpuestas en la imagen. Algunas figuras parecen estar de frente y otras parecen tener un giro, gracias a una o un par de líneas que hacen contorno-sombra en alguno de sus lados. El cuadro está lleno de espacio y todo sucede dentro de él. Entonces, este dibujo plantea una situación espacial, además de relaciones formales; bien pudo ser hecho en el medio de la pintura o de la gráfica, incluso en el relieve y la escultura. Porque lo importante aquí fue lo formal y el espacio. Una muestra, como mencioné anteriormente, de una construcción unificada en todos los campos de las artes.

Por otro lado, como un fuerte contraste de este pensamiento objetivo están otros movimientos que buscaron en la emoción y en los distintos estados mentales el contenido de la obra. Los surrealistas fueron los que negaron por completo el pensamiento objetivo, luchando por abolir las normas estéticas, sociales e incluso

morales que para ellos distinguen a la cultura del hombre. Entonces la obra no debía buscar más en la realidad común, en la realidad dada, tenía que mostrar lo que era la otra realidad del hombre, aquella realidad mental escondida y reprimida por las normas anteriores, aquella que subyace en el inconsciente. Para hacer salir al inconsciente se necesitaron estrategias; y en la búsqueda de ellas nació el automatismo psíquico, encabezado en las artes plásticas por el dibujo automático; ya que las demás artes plásticas no permitieron al inconsciente regir la obra, porque su larga y complicada elaboración provocaba percepción y, por lo tanto, conciencia de la imagen que estaba resultando y de lo que se estaba haciendo. El dibujo fue así la única producción plástica donde se podía realizar la tesis principal surrealista, el automatismo, por lo que en este movimiento se produjo mucho dibujo. Pero ese dibujo era completamente distinto a lo que se supone es una obra, no tenía que ser el artista consciente de lo que hacía, no tenía que partir de un pensamiento previo, no debía prefigurar, tampoco debía hacerse consciente de lo que estaba construyendo, no debía recurrir a su conocimiento adquirido de cómo se hace una obra, no tenía porque configurar la imagen, no buscaba la armonía, la unidad, ni coherencia alguna. Entonces el dibujo surrealista se vuelve idealmente el dictado de la mente profunda, incluso se vuelve un divertimento o un ejercicio de proyección. Las estrategias principales fueron tres; una fue vaciar la mente completamente para entrar en un estado de vacío, para después dejar a la mano y a la mente fluir sin ser regida por el que hace la imagen. No se debía poner atención alguna a eso que estaba resultando, simplemente habría que dejar fluir el pensamiento oculto. Ejemplo de este tipo de automatismo fue la obra de André Masson. Por otro lado estaba la proyección mental planteada por Max Ernst a través de la técnica del *frottage*. El artista hacía una calca sobre un papel de un material rugoso, de la cual resultaba una mancha. Al verla el autor imaginaba en ella figuras, situaciones o incluso objetos; los cuales más tarde hacía visibles a través de dibujar sobre la mancha, haciendo ver en eso informe lo proyectado por la mente de manera clara, pero donde la intervención del autor debía ser mínima. Sin embargo, el ideal de que fuera el inconsciente el rector de la imagen no siempre sucedió; con los dibujos del mismo Ernst noté que parecía prefigurar la imagen antes de hacer el frotado, en algunos dibujos las figuras son demasiado claras, al igual que bien ubicadas sobre el plano. Pareció, entonces, que comenzó a imaginar una composición desde un comienzo con los materiales, ubicándolos previamente en alguna mesa o piso, haciendo una mancha bien distribuida, pensada previamente de hacer el frotado. En otros dibujos esa confusión de la mancha se pierde, el artista al dibujar sobre ella fuerza demasiado la apariencia de la mancha, pareciendo los dibujos no provenir de un frotado sino de un planteamiento directo de una o más figuras. Entonces, el propósito de un dibujo poco intervenido y trabajado por el autor se pierde con aquel deseo por hacer claro lo imaginado.

Este movimiento artístico es importante por su teoría y metodología. La metodología correspondía directamente al propósito de hacer salir al inconsciente y negar a la conciencia y al pensamiento objetivo aparecer. Entonces las estrategias no tuvieron que ver con la construcción ni con la configuración de la imagen, tampoco con una estética precisa, ni con una estructuración formal; simplemente eran maneras de hacer salir al pensamiento oculto. Por tanto, las estrategias son

con respecto al momento de hacer la obra, de hacer el dibujo automático. Éstas serán para burlar la conciencia y que el inconsciente rija. Se procuró abolir tanto lo establecido en el arte que cualquiera podía hacer una obra automática. En el primer manifiesto surrealista (1924) André Breton invita a todos a realizar un escrito surrealista, diciéndoles cómo se hace en un pequeño texto llamado «Composición surrealista escrita o primer y último chorro» que está en el apartado «Secretos del arte mágico del surrealismo»². Entonces, cualquiera que no fuera artista podía hacer una obra automática; y los Cadáveres Exquisitos son muestra de ello, ya que no todos los que participaron dibujando eran artistas plásticos, hubo también escritores y otras tantas personas que no se dedicaban al arte. Porque la obra no buscaba ser la gran obra, lo que se pretendía era mostrar al mundo la otra cara de la moneda, la otra realidad humana, la surrealidad o sobrerrealidad. El hacer del dibujo se tornó un juego, dentro del que sobresalió el ya nombrado *Cadáver exquisito*, cuyo encanto se debía a que los participantes no sabían que imagen se estaba gestando. Lo que se buscaba era la sorpresa, lo inesperado, lo nunca antes visto, donde de varias manos y varios pensamientos resultaba generalmente un monstruo. Lo importante en esto, además de esa estrategia tan simple que es tapar el papel para no tener idea de la imagen que se estaba produciendo, es el trabajo colectivo. Una obra gestada por varias mentes y manos que no son conscientes de lo que ha hecho el otro, no se pretende acomodar o dar sentido a nada, simplemente dibujar y ver que resultará. No se prefigura nada ni se busca un resultado preciso, el único acuerdo es no hacer trampa y realizar la obra con los mismos materiales. Además, la división de trabajo no es jerárquica. Es lo contrario al trabajo en equipo común en el arte, porque no se busca unidad ni un objetivo claro. Encontré, entonces, que el Surrealismo fue el movimiento en el cual el dibujo fue la producción más importante dentro del arte plástico, porque encabezó y permitió que se llevara a cabo la tesis surrealista, el automatismo. La mayoría de los textos que tratan el Surrealismo dan más peso a la pintura y a la literatura, dejando de lado al dibujo y dando por sentado la comprensión del automatismo, por lo que tuve que hacer una búsqueda más elaborada de fuentes y sobre todo enfrentarme a la obra.

El Surrealismo abrió posibilidades distintas de hacer la obra, planteó contenidos diferentes que radicaban en el yo interior. Varios fueron los artistas que aprendieron de él, y que formularon el hacer de la obra como lo principal, dejando de lado la apariencia de la imagen final. Entre ellos se encuentran los que formaron parte del Informalismo y del Expresionismo Abstracto, movimientos que encuentro, también, como un contraste de la obra dirigida y controlada hacia la búsqueda de un objetivo preciso. La obra ya no se planeaba previamente, no se construía antes de que el artista se enfrentara al lienzo. Porque lo importante era ese hacer; con los informalistas fue la lucha entre el artista y la obra, aquella que acontecía mientras se realizaba; con los expresionistas ese hacer se basó en lo que es la experiencia, porque el acto de pintar y dibujar era en sí mismo una manera de vivir, y el arte

2. André Bretón, «Secretos del arte mágico del surrealismo», en «Manifiesto del Surrealismo», en André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, 6ª ed., Barcelona, Labor, 1995, p.49-50. Edición original del primer manifiesto: André Breton, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*, 1ª ed., París, Éditions du Sagittaire.

dejó de separarse de la vida para unirse a ella. El artista al vivir y luchar con la obra vuelca sus emociones, sus sentimientos, sus deseos, entrando en estados mentales distintos, difíciles de describir por mí, ya que cada artista se refiere a ellos de manera poco precisa y con matices diferentes. Jean Dubuffet creía que el pensamiento humano podía ser expresado con mucha mayor claridad con la imagen que con la palabra, y que el hombre tenía que partir de un pensamiento previo, en bruto, donde el análisis y la lógica todavía no lo sopesaban. Su modelo de pensamiento y su modelo de cultura se vuelve aquel de las culturas primitivas. Entonces, al dibujar y al poner material, aunque fuera simplemente tinta china, él estaba dando forma y consistencia a un cuerpo, estaba dotándolo de vida. Willem De Kooning y Antonio Saura al dibujar-pintar a sus mujeres estaban teniendo una lucha tanto con el no poder hacer, con el no poder trazar, como con la misma obra; además de estar peleando con las mujeres. La belleza, la anatomía y en general todo lo que eran sus mujeres se les resistía, no podían llevar eso al cuadro como lo habían pensado y, por tanto, las maltrataban, volviéndolas cada vez más monstruosas en una lucha pasional. Y me parece importante hacer notar como el no poder trazar lo imaginado es lo que da carácter y contenido a la obra. No se trata únicamente de un tema como lo es la mujer ideal, sino de la impotencia que siente el artista, que finalmente libera en el hacer un sentido, el de las emociones y los sentimientos que cuajan en cualidades muy características del trazo y de la imagen. De Kooning traza obsesivamente sobre el mismo lugar la misma figura y los mismos planteamientos formales, Saura va dando poco a poco consistencia a esas figuras informes que apenas logran sostenerse al final. En esa lucha y vivencia existió también la tensión entre el querer hacer del artista y la voluntad del material. Como ejemplo está la obra Jackson Pollock y el interés de Dubuffet por que el material y la herramienta hablen. El material deja de ser aquello que hace visible las figuras o los planteamientos formales que están en la obra, para significar junto con el trazo esa lucha de voluntades; así, lo trazado lleva consigo la naturaleza y las cualidades del material, porque el artista dirige pero deja que el material se muestre.

En la revisión de estos movimientos lo que se buscó fue conocer qué es el concepto de gesto y de acción, y, por tanto, qué es el dibujo gestual y el dibujo de acción. Resultó que no hay investigación alguna que estudie el fenómeno, más que algunos textos que lo mencionan sin explicarlo y uno que otro que lo describe vagamente. Los conceptos nacieron bajo el fenómeno de que la crítica era la que escribía los textos sobre arte; su análisis sobre obras y autores al carecer de un método teórico e histórico fue impreciso. Los críticos y los medios más que buscar el conocimiento, quisieron clasificar en tendencias las obras artísticas y, por lo tanto, a los autores, haciendo escasamente algunas descripciones. Vimos, por ejemplo, que el concepto de gesto en la obra fue únicamente abordado por Gillo Dorfles; quien en lugar de describir que es el gesto o lo gestual habla de lo que es la pintura gestual, sin explicaciones que aclaren el problema; diciéndonos que es una pintura hecha con el movimiento del brazo o del cuerpo, que expresa el impulso del artista, quien muchas de las veces no controla racionalmente la imagen. Por otro lado, la formulación de la acción nace del crítico Harold Rosenberg para nombrar a ciertos autores como pintores de acción. El pintar se volvería un

acontecimiento donde el artista actúa en un lienzo (el cual él llama arena), no habría análisis ni se reproduciría algo visto o imaginado, sólo existiría el cuerpo del autor, el material y el lienzo. Además, el gesto se vuelve un término usado por diversos artistas al hablar de la obra, pero cuando enuncian el concepto no se detienen a describirlo ni explicarlo, pues es sobrentendido en ese momento histórico del arte. Por tanto, ambos conceptos, acción y gesto, se vuelven confusos, difíciles de entender y poco asequibles, ya que cada autor se refiere a ellos con matices distintos. Sin embargo, mediante de un ejercicio reflexivo hecho a partir de las obras y textos estudiados, podría describirlos de las siguientes maneras.

La acción sería la manera de nombrar el hacer de la obra, el enfrentamiento directo del artista con la obra que está gestando, donde al trazar está viviendo una experiencia. Muchas veces los cuadros de los llamados pintores de acción fueron amplios, por lo que el artista para poder trazar tuvo que mover su cuerpo, no sólo su brazo o muñeca. La obra de acción sería aquella donde el hacer, el trazar es núcleo significativo, porque ese trazo muestra cómo es que el autor sintió la pintura, además de cómo tuvo que desplazarse. Y especialmente esa obra sería lo que quede de la experiencia vivida. El artista para hacer un cuadro no partiría de la realidad dada como modelo, aunque algunas veces lo que lleve al cuadro sea la emoción sentida de una realidad, como es el caso de Willem de Kooning. No habrá prefiguración alguna, al menos idealmente. La obra acontecería en el momento en que se hace, el artista conforme va trabajando la obra toma decisiones, se vuelve receptivo ante la imagen, no queriéndole imponer totalmente su voluntad, sino dejando a la obra ser y suceder.

Las metodologías fueron diversas, pero en general se caracterizaron por un estado mental en que el artista estaba completamente dentro de cuadro, donde lo estaba viviendo, tomando decisiones no previstas según la obra se iba gestando. Así, Pollock hizo la obra en un fluir constante donde no paraba de pintar, no se detenía a ver ni a pensar, sentía la obra y el material, no siendo consciente de la imagen que estaba resultando; luego ese fluir se detenía al cobrar conciencia de lo que había hecho, y surgía la decisión de modificar la obra, negándola o llevándola por otro camino. Franz Kline fue un artista que sí prefiguraba la obra, antes de hacerla sabía que emoción era la que le quería imprimir; incluso llegó a basarse sobre dibujos hechos anteriormente, algunos de los cuales eran apuntes que en el momento en que fueron hechos no fueron pensados como futura obra. Cuando partía de ellos no los pasaba directamente al lienzo, sino que los organizaba mentalmente como zonas del dibujo. Este artista detenía el hacer para reflexionar la imagen que se estaba mostrando, tomando decisiones conforme a ésta para negarla, modificarla o simplificarla. Estos dos artistas veían a la pintura como algo semejante o igual al dibujo, no hacían distinciones entre lo que sería una construcción pictórica de una dibujística, ambas la hacían de la misma manera, procediendo y pensando igual. Por ello al ver uno dibujos y pinturas de los llamados artistas de acción, uno no encuentra diferencias; el trazo es hecho con la misma actitud, el espacio es abordado de la misma manera, las variables formales son pocas, constantes y son las mismas. La línea cualificada por el material y por el hacer aparece constantemente, aunque sea en forma de salpicado; cuando hay

salpicado también surge continuamente el punto como gota; el color es usado de maneras radicales, se usa solamente el negro y el blanco (algunas veces junto con el gris), o bien colores saturados y sin mezcla. En la obra no habrá correcciones ni un trabajo elaborado propio del relieve pictórico, el trazo quedará exactamente como fue hecho, aunque sobre éste se hicieran más trazos. Entonces, la acción es eso que llamo yo el hacer, el momento de trazar y de configurar la obra. Pero esa acción generalmente se caracteriza por ser contundente, hecha con brío; no hay correcciones ni un camino único para llegar a la obra final, la obra final sucederá a su voluntad, siendo guiada por el artista que la hace durante el vivir.

El gesto es muy semejante a lo que es la acción, sin embargo, éste también contempla el trazo materializado en la obra, no sólo el hacer. El artista al trazar se mueve, lucha con la obra, tiene emociones; y el gesto será aquel trazo cuajado en elementos formales que habla del estado mental del autor, así como de su movimiento al trazar y su velocidad de trazo. Se le dio mucho peso a la velocidad de ejecución, sin embargo, cuando vemos obras distintas vemos que no todas las llamadas gestuales fueron hechas rápidamente, como es el caso de las de Hans Hartung. El gesto fue emparentado con el signo porque continuamente aparecían en la obra garabatos que parecían escritura o caligrafía ininteligible, pero que en realidad no simbolizaban ni representaban nada. La apariencia signica tampoco es encontrada en toda la obra informalista. Saura habló de su pintar (recordando que el dibujar y el pintar estuvieron íntimamente emparentados) como el hacer gestos; él hablaba de los trazos que van modificando la materia durante la lucha con la obra, donde las emociones y los deseos salen. Aquí la obra tampoco será planeada con anterioridad, sino que irá sucediendo conforme el artista la va sintiendo. Ya que, como decía Saura, había que hacerle algo a ese lienzo en blanco³.

El gesto fue estudiado también a partir del análisis del libro de Kimon Nicolaïdes *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*⁴, un texto planeado para alumnos y gente que quisiera aprender a dibujar. Para poder hacer arte se debía aprender a observar correctamente; el aprendizaje no se debía hacer basándose en normas ni leyes artísticas, sino a partir de la experiencia directa con la realidad, porque lo que Nicolaïdes quería era que el alumno aprendiera “la manera natural de dibujar”. El gesto fue un ejercicio básico para aprender a ver correctamente y a dibujar, así como también sería lo que daría coherencia y unidad a una composición. El gesto tenía que hacerse rápidamente, sin ver ni pensar en lo que se estaba trazando; para hacerlo se tenía que sentir y que entender el gesto y el impulso del modelo, aquello que hacía al modelo hacer lo que hace. No importaría si el alumno se sale de la hoja, lo importante sería plasmar la impresión. Empero, este gesto no es concebido como obra final, solamente como uno de los pasos previos para hacer composición; además, para hacerlo se tenía que partir de una realidad dada, cosa que no hicieron los pintores nombrados como gestuales ni tampoco los llamados pintores de acción.

3. Antonio Saura, «Damas», en Antonio Saura, *Note Book. Memoria del tiempo*, 1ª ed., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba, 1992, p.55.

4. Nicolaïdes, Kimon, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, s/n de ed., Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969, pp.221.

Al estudiar la obra expresionista abstracta salieron a relucir los conceptos de campo y de *all-over*, referentes a una manera de componer el cuadro y de mentalizarlo. Con estos conceptos sucede lo mismo que con los de gesto y acción, varios son los autores de libros que lo mencionan, pero nadie se detiene a pensar y reflexionar sobre ellos. Por ello no me quedó recurso alguno más que solicitar ayuda a mi director tesis, el Maestro Aureliano Sánchez, quien se portó comprensivo y me ayudó a entender estos dos conceptos que continuamente eran nombrados para describir la obra expresionista abstracta. En el campo, la pintura continuará más allá de lo que es el límite del soporte, más allá del lienzo-objeto; sería una manera mental de concebir el espacio del cuadro como algo que se extiende sin límites. El *all-over* es una composición donde no se toma en cuenta la relación de las partes con la dimensión del soporte; los planteamientos y la pintura acontecerían sobre toda la superficie sin tomar en cuenta ningún límite, e incluso sin relacionar las partes entre sí, sean éstas figuras o elementos formales. Estas maneras de concebir el espacio de la obra son una muestra de la mentalidad completamente diferente entre este movimiento artístico y los movimientos que he revisado del periodo de entreguerras mundiales, donde el espacio y la distribución de las estructuras formales se relacionan para dar unidad, tomando en cuenta la dimensión del soporte y las características de cada cosa que está en el cuadro; donde los pesos, posiciones y dimensiones de las partes son distribuidas de manera conciente en búsqueda de una unidad y una coherencia.

Por tanto, tenemos dos maneras distintas de pensar el arte y de hacer el dibujo; una que busca la dirección de la obra hacia un objetivo preciso, pensado con anterioridad, donde el dibujo participa en la construcción y la planeación previa de la obra. Por otro lado, estos movimientos donde el artista se muestra renuente a prefigurar y planear, porque quiere vivir la obra, luchar con ella, o porque desea no pensar, abandonar la conciencia y dejar que la otra parte de la naturaleza humana se muestre. En éstos, el dibujo como obra o simplemente como actividad se vuelve algo constante, generalmente cohesionado con el pensamiento pictórico. La actitud de estos artistas es la que da carácter y fines distintos al dibujo. La manera de hacerlo y de pensarlo, o de no pensarlo y vivirlo, estarán imbricados con esa actitud y con la intencionalidad del artista, que vive procesos creativos muy distintos.

He nombrado que se han hecho varios tipos de dibujo según la intención del artista y según su manera de proceder, dentro de los cuales mencioné el apunte, el estudio, el ensayo, el boceto, el proyecto y la obra. Sin embargo, he encontrado dibujos que no parecen corresponder a ninguno de estos tipos de pensamiento; es difícil de por sí saber que clase de dibujo es cual, pero escarbando en el mismo dibujo, al verlo y analizarlo, y estudiando la teoría o los textos de los artistas he podido acercarme a la intención del artista. Pero hay otro dibujo donde no encuentro una intencionalidad por hacer un sentido coherente como en la obra, donde tampoco he podido ver el proceso de construcción de una obra, e incluso tampoco he visto una intención de adquisición o transmisión de conocimiento ni de investigación. Podría decir, entonces, que hay dibujos que simplemente son, que son dibujos; éstos no tienen una intención marcada, sino que parecen ser

simplemente hechos porque el artista deseaba hacerlos, sin querer llegar a nada. Los he visto sobre todo en los movimientos del Informalismo, el Expresionismo Abstracto y el Surrealismo. En el dibujo automático cabe esperarse que se hayan hecho dibujos sin fin alguno, porque el artista al hacerlo no tenía que tener nada en la mente, no prefiguraba, e incluso pretendía olvidarse de un pensamiento artístico. El *cadáver exquisito* es un juego antes que una obra; no se busca que haya coherencia ni sentido alguno, porque es simplemente un divertimento. Algunos de los dibujos expresionistas abstractos e informalistas que he revisado en esta tesis parecen ser simplemente dibujos, no tienen la fuerza de la obra principal de los autores, no se ve esa lucha por llegar a algo, tampoco se ve que se ensaye nada ni se apunte nada. Menciono estas brevísimas palabras con el fin de hacer ver esta sensación que me han dado algunos dibujos.

La división en tipos de dibujo la he hecho no con el objetivo de clasificar, sino por ordenar el tipo de intención del artista al hacerlos, el porqué los hace y el cómo los hace.

He hablado de un par de contrastes que encuentro en las obras producidas durante el siglo veinte; por un lado, el dibujo que participa en un proceso direccionado donde el artista busca, piensa y planea una obra de arte e incluso reflexiona sobre contenidos artísticos. Por otro lado, el dibujo que se hace desde la experiencia del hacer, donde se vuelcan las emociones y los distintos estados mentales. Pero hay otro tipo de dibujo que estudié en esta tesis y que no encuentro como contraste, sino como algo completamente distinto a los anteriores. Aquel dibujo o aquello concerniente al dibujo que plantea el artista dentro de una realidad dada. Ya mencioné como desde los años sesentas y setentas el arte dejó de producirse desde campos artísticos estables, que las áreas del arte comenzaron a confundirse en obras que no permiten ser clasificadas. El artista dejó de hacer pintura, escultura, gráfica, arquitectura, para hacer obras que tienen como núcleo rector casi siempre la idea, el concepto. El artista ya desde décadas antes deja de trabajar en una colectividad con intereses y propósitos coincidentes, y se involucra cada vez más en sus intereses personales. Entonces los nombres de los movimientos artísticos continúan siendo establecidos por teóricos y críticos para clasificar el arte, sin embargo, las obras se resisten a esa clasificación.

En el capítulo tres lo que revisé fue cómo el dibujo interviene una realidad dada, aquella realidad concreta que es coherente en sí y que, sin embargo, el artista decide modificar o afectar interviniéndola. Los casos que estudié fueron distintos entre sí, porque cada artista tenía inquietudes y maneras diferentes de organizar su discurso. Por esa razón es que no puedo ahora hacer una conclusión global, porque la intención y la estrategia de cada artista fueron marcadamente distintas. El dibujo en sólo uno de los casos se mostró claramente como dibujo; éste fue el de Arnulf Rainer, quien dibujaba sobre fotografías tomadas a él, en una búsqueda por conocerse y expresarse a sí mismo. Este artista entraba en un estado de tensión y nerviosismo, muchas veces facilitado con el uso de alucinógenos, para poder tener una comunicación consigo mismo, conocerse y encontrar lo oculto que hay en él. La preocupación de Rainer por el pensamiento primigenio del hombre antes de ser un ser cultural se vela con su deseo de encerrarse en su personalidad. El artista

dibuja sobre las fotografías porque siente que éstas no muestran completamente cómo se había expresado su cuerpo y sus facciones en ese estado alterado; por ello decide entrar de nuevo al mismo estado y dibujar, mientras hace eso se maltrata, ridiculiza y se agrede a sí mismo, en un deseo por expresar y vivir una conducta patológica. En *Paquete en la cara* el artista se ridiculiza y maltrata aún más que lo que ya lo había hecho en la fotografía tomada, donde se amarró a sí mismo. Partiendo de la fotografía se volvió un personaje, modificando la proporción de sus facciones, poniéndose pelos en toda la cara y cabeza. Entonces, la intervención hecha a partir de dibujar se vuelve una agresión a sí mismo, no sólo a la imagen fotográfica. Y el dibujo es hecho mientras se vive un estado nervioso alterado.

Unos artistas que toman en cuenta la realidad concreta donde hacen la obra son Agustín Ibarrola y Robert Smithson. Smithson quiso hacer una obra en un lago de coloración rojiza; al encontrarlo toma la decisión de hacerla considerando el lugar, no planeándola previamente. Hasta encontrarse con el sitio es que la pensó y planeó; un lugar donde el sintió y percibió el espacio como algo contradictorio que gira, se mueve y a la vez es estático, como algo líquido y sólido. *Malecón espiral* no puede ser nombrado como dibujo con la claridad que puede serlo la obra de Rainer apenas citada. El artista a través de movilizar grandes cantidades de tierra hizo una línea espiral en el lago, la cual materializó su sensación. La obra pareciera, entonces, emparentarse con los procedimientos y lo propio de la arquitectura, de la escultura y del dibujo; inclusive lo pudo ser de la pintura, pero al final de concebir la obra Smithson se olvidó de la coloración del agua, no quedando patente una sensación pictórica. Por ello es que a este tipo de obras se les llama bajo el nombre de Land Art o Arte de la tierra, por estar hechas en un lugar real fuera de lo que es el entorno urbano y por ser construidas del mismo material del que está conformado ese lugar. Finalmente lo que hizo Smithson fue dibujar una espiral, bueno, quienes la hicieron fueron varios trabajadores con ayuda de maquinaria pesada. Lo que sale a relucir aquí es como el artista al separarse de campos artísticos considerados estables, vuelve a recurrir a estructuras formales y a construcciones de la imagen hechas años antes. En este caso, el artista dibujó con un material salido del mismo entorno donde es situada la pieza, hace una línea espiral que concreta lo giratorio de aquel espacio sentido por él.

Agustín Ibarrola tiene una obra y actitud distinta. En su obra *El Bosque* se compromete con el lugar; hace una obra surgida enteramente de sentir esa realidad, siente la naturaleza, sus cadencias y ritmos para realizar una obra que se integra completamente en aquel bosque. Es plenamente conciente que dibujar y pintar en la naturaleza es la misma práctica que llevaron a cabo los hombres hace miles de años con intención ritual. Pero al hacer Ibarrola su obra no está hablando a ninguna fuerza natural, sino reconociendo a la naturaleza y la historia de la humanidad. En su discurso poético hecho con elementos formales dispersados en el bosque también habla de la historia del lugar y de la historia del pueblo vasco. Su actitud es social, ya que su obra es para su comunidad, la vasca. Hace llover y fluir ríos en las rocas, plantea líneas rectas, curvas, planos geométricos y hace que se asomen figuras en los árboles; pintando y dibujando planos y líneas con colores puros.

Integra su obra en ese espacio disgregando elementos formales y color por los árboles y rocas. En los árboles se ven los dibujos como algo integrado y unitario desde una distancia y punto de vista específico, donde el espectador puede ver las imágenes como un todo integrado y unitario. En las rocas la pintura y el dibujo se integran totalmente, no importando el punto de vista del espectador, el cual al caminar puede sentir aún más los ritmos de la obra y la naturaleza. Entonces, el dibujo y la pintura se integran al espacio, a la realidad, y hablan de esa realidad natural, a la vez que hablan de la humanidad y de la sociedad en un discurso de obra.

Dennis Oppenheim en su obra *Anillos anuales* trata el concepto de frontera. Ubica su obra en un punto específico donde la frontera entre Estados Unidos y Canadá coinciden con un río que marca ese límite. Su obra se divide entonces en dos, quedando una parte en un país y la otra en otro. Lo que hace el artista es hablar de este concepto señalándolo, situando su obra en ese lugar preciso. Él decía que la obra tenía que hablar del clima, entonces, dibujó sobre la nieve para hablar de la sensación de la temperatura. Lo que dibujó fue un esquema de la edad de un árbol con elipses concéntricas, el cual quedó dividido por el río. Las elipses hechas con líneas representan los anillos de un árbol al crecer, por tanto, cada elipse se vuelve el límite entre año y año. El concepto de límite y de frontera es formulado a partir de redundar en el mismo concepto, pero tomándolo desde campos que están fuera de lo artístico, la frontera como límite político, como huso horario, y el esquema de un fenómeno biológico. El dibujar como actividad y el dibujo dejan de pesar, pues sirven simplemente para señalar la idea, para hacerla visible.

En este querer investigar al dibujo como una intervención en una realidad dada me encontré con una obra del artista Santiago Sierra titulada *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*; una acción donde les fue tatuada una línea a cuatro sexo servidoras adictas a la heroína. Decidí, entonces, incluir la obra en mi estudio creyendo que el artista estaba interviniendo esa realidad que es el cuerpo, haciendo el dibujo de una línea sobre cada mujer; las cuales, cuando se acercaban y colocaban a la misma altura, hacían que la línea tuviera la medida descrita en la obra. Sin embargo, después de analizar el tema y contenido de la obra, concluí que la línea era producto de una transacción y no de un querer hablar por medio del dibujo. Sierra realiza esta acción para hablar de una realidad social y de un trabajo. Las prostitutas son pagadas con una cantidad de dinero equivalente al costo de una dosis de heroína, con la condición de que se permitan tatuar. La línea es un producto y parte del hablar del artista, y por la fuerte carga conceptual y social de la obra, la línea se vuelve únicamente un tatuaje, no un dibujo. Esta obra la concibo yo como una muestra del desvanecimiento de los límites entre los campos artísticos; cuando el hablar del artista se construye completamente sobre lo conceptual o la idea deja de tener peso lo plástico. Sin embargo, esa obra se hace muchas veces visible con la misma estructura formal que ha sido desarrollada durante el siglo veinte, ya no hay reinenciones para construir la imagen, se sigue trabajando con lo mismo, pero ahora desde un hablar que viene de la idea y de la mente del artista, donde el objeto desaparece muchas de las veces.

Estas obras son el ejemplo de cómo los campos artísticos en una obra se vuelven confusos, en ocasiones se integran, otras se mezclan y algunas veces hasta se combinan con campos fuera de lo artístico. Es imposible así hablar de un solo tipo de dibujo, porque éste se diversifica en las múltiples construcciones del hablar del artista. Pero lo que estudié por lo menos llega a ser una muestra de cómo el dibujo y lo propio del dibujo puede ser insertado en una realidad dada. El dibujo puede dejar de ser trabajado sobre un soporte plano, como lo es el lienzo y el papel, para ser hecho con materiales diversos en una realidad concreta.

Una constante que encontré durante el siglo veinte es que el artista, para hacer su obra, para hacer dibujo e incluso para planear, la mayoría de las veces no parte de una realidad dada. Algunos la consideran y la viven al dibujar, como es el caso de Ibarrola. Otros parten de lo que sintieron en ella, pero no de su apariencia, como de Kooning. Y hubo otros tantos más que sí llegaron a pensarla como un modelo a dibujar, sea el proceso que viva el artista o dibujante cuando hace el dibujo; como, por ejemplo, Christo, Kimon Nicolaïdes, y otros artistas profesores de la Bauhaus y de los VKhUTEMAS que dejaron ejercicios a sus alumnos donde el modelo era real, concreto. Pero la mayoría de las veces el artista recurre simplemente a su mente, a la memoria, a lo imaginado, a lo sentido, a una idea, a lo no pensado, e incluso a un pensamiento completamente abstracto de las construcciones y estructuras formales en el arte. El artista la mayoría de las veces ya no siente la necesidad de enfrentarse a una realidad concreta para construir el dibujo, y el dibujo se vuelve completamente una construcción mental.

El dibujo en el siglo veinte fue variado. Yo he pretendido acercarme a él a través de tres temas específicos, los cuales me mostraron maneras distintas de hacer y de entender el dibujo. Cada uno de esos temas se diversificó a su vez, mostrando particularidades sobre cómo cada artista construye y configura al hacer una obra o un dibujo. El dibujo es una actividad y un producto que se realiza bajo metodologías distintas dependiendo de la intención del autor; así, los procedimientos y las estrategias dependen directamente de ésta, pudiendo ser el dibujo desde un juego hasta una ruta para planear y diseñar un objeto que se producirá masivamente. Es evidente que no se puede hablar de un único dibujo del siglo veinte, porque este siglo se caracteriza por su multiplicidad. Cada dibujo es hecho, sin embargo, con una intención particular que proviene directamente de la postura del artista frente al dibujo, al arte y al mundo en general. En el dibujo se cuaja la intención y la actitud del artista. Así, cada dibujo nos permite acercarnos a cómo es que el artista procede, piensa, siente, a sus emociones, su mente, e incluso a su no pensar, así como a sus inquietudes.

Las dudas con las que inicié esta tesis en buena medida se han aclarado, sin embargo, ahora noto como cada contenido tratado puede ser estudiado con mucha mayor profundidad y bajo ópticas distintas, siendo cada uno de éstos por sí mismos un motivo de estudio como lo es una tesis.

Esta tesis no agota, en absoluto, los contenidos del dibujo en el siglo veinte considerados en este estudio, queda muchísimo por hacer. La metodología del artista al realizarlo todavía tiene partes ocultas, las actitudes e intenciones del

Conclusión

mismo aún se esconden. Esta tesis ha sido simplemente un intento por acercarme al dibujo y al pensar del artista a través del mismo, pero todavía nos queda mucho por hacer. Porque en ese amplio y difícil campo del dibujo tenemos que trabajar todos los interesados, sea haciéndolo, investigándolo o ambas cosas.

Bibliografía

Bibliografía primaria

ACHA, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, 1ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, colección Sección de Obras de Sociología, 1981, pp.550.

——— *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, 1ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, colección Diálogo Abierto, Arte, núm.70, 1999, pp.151. Libro editado después de la muerte del autor (Juan Acha, 1916–1995). Editado por CONACULTA, FONCA y Centro Juan Acha. Coordinación general por Mahia Biblos, cuidado de la edición por Luz del Carmen Vilchis y recopilación por Ma. Cristina Gónzales Tejeda.

ADES, Dawn, *André Masson*, 1ª ed., Nueva York, Rizzoli, 1994, pp.128.

ANFAM, David, *Abstract Expressionism*, reimpresión de 1ª reimpresión con correcciones de 1ª ed., Londres, Thames and Hudson, serie World of Art, 1996 (1ª ed., 1990; 1ª reimpresión con correcciones de 1ª ed., 1994), pp.216.

——— *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, serie El Mundo del Arte, núm.68, 2002, pp.216. Título original: *Abstract Expressionism*, 1ª ed., Londres, Thames and Hudson, 1990.

BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, 6ª ed. (2ª ed. en colección Labor), Barcelona, Labor, colección Labor, Nueva Serie, núm.12, 1995, pp.338. Edición original: 1ª ed., *Manifestes du surréalisme*, París, Jean-Jacques Pauvert Editeur, ¿1962?.

BRETON, André y ELUARD, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, s/n ed., Madrid, Siruela, colección La Biblioteca Azul, Serie mínima, núm.1, 2003, pp.170. Título original: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*.

CELANT, Germano; KOEPLIN, Dieter y ROSENTHAL, Mark, *Claes Oldenburg: An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1995, pp.591. Catálogo monográfico publicado en ocasión de la exposición "Claes Oldenburg: An Anthology", organizada por la National Gallery of Art y por el Solomon R. Guggenheim Museum; presentada con la asociación de The Museum of Contemporary Art, el Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, y la Hayward Gallery. Exposición presentada en la National Gallery of Art, Washington, D.C., del 12 de febrero al 7 de mayo de 1995; en The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, del 18 de junio al 3 de septiembre de 1995; en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, del 7 de octubre de 1995 al 21 de enero de 1996; en el Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, del 15 de febrero al 12 de mayo de 1996; y en la Hayward Gallery, Londres, del 6 de junio al 19 de agosto de 1996.

- CIRLOT, Juan-Eduardo, *El Arte Otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, 1ª ed., Barcelona, Seix Barral, colección Biblioteca Breve, 1957, pp.133.
- *Informalismo*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Omega, 1959, pp.84.
- CORREDOR MATHEOS, José y VELA DEL CAMPO, Juan Ángel, *Agustín Ibarrola*, 1ª ed., España, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991-1992, pp. s/n. Catálogo de la exposición itinerante "Agustín Ibarrola", presentada de 1991 a 1992 en Iberoamérica, por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y Agencia Española de Cooperación Internacional, con la colaboración de la Embajada de España.
- Cream 3: Contemporary Art in Culture*, 1ª ed., Londres, Phaidon Press Limited, 2003, pp.447.
- CREGO CASTAÑO, Charo, *El espejo del orden. El Arte y la Estética del Grupo Holandés «De Stijl»*, 1ª ed., Madrid, Akal, 1997, pp.295.
- DESCARGUES, Pierre, *Hartung*, 1ª ed., Nueva York, Rizzoli, 1977, pp.356.
- DORFLES, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ta ed., Barcelona, Labor, colección Labor, núm.205, junio de 1976 (1ª ed. 1966), pp.279. Título original: *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milán, 1961, 1973.
- DROSTE, Magdalena y BAUHAUS-ARCHIV MUSEUM FÜR GESTALTUNG KLINGELHÖFERSTR (ed.), *Bauhaus. 1919-1933*, 1ª ed., Colonia, Alemania, Taschen, 1998, pp.256.
- DUROZOI, G (érard) y LECHERBONNIER, B (ernard), 1ª ed., *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, colección Punto Omega, colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, 1974, pp.307. Título original: *Le surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Librairie Larousse.
- EVERITT, Anthony, *El Expresionismo Abstracto*, 1ª ed., Barcelona, Editorial Labor, 1975, pp.71. Título original: *Abstract Expressionism*, 1ª ed., Londres, Thames and Hudson, 1975.
- FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Akal, serie Arte Contemporáneo, núm.3, 1999, pp.350. Título original: *Realism, Rationalism, Surrealism*, 1ª ed., s.l., The Open University, 1993.
- GLIMCHER, Marc (ed.), et al., *Jean Dubuffet: Towards an alternative reality*, 1ª ed., Nueva York, Pace Publications y Abbeville Press Publishers, 1987, pp.312.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), et. al., *Las lecciones del dibujo*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, colección Arte. Grandes Temas, 1999 (1ª ed., 1995), pp.618.
- GROYS, Boris; ROSS, David A. y BLAZWICK, Iwona, *Ilya Kabakov*, 1ª ed., Londres, Phaidon Press Limited, 1998, pp.160.
- HEISS, Alanna, *Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-90. And the Mind Grew Fingers*, 1ª ed., Nueva York, The Institute of Contemporary Art, P.S. 1 Museum, en asociación con Harry N. Abrams, 1992, pp.199.
- HELLER, Ben, *Jackson Pollock: Black Enamel Paintings*, 1ª ed., Nueva York, Gagosian Gallery, 1990, pp.89. Catálogo de la exposición de Jackson Pollock "Black Enamel Paintings" por la Gagosian Gallery, de abril a mayo de 1990.
- KANDINSKY, Wassily, *Cursos de la Bauhaus*, 1ª ed., Madrid, Alianza, colección Alianza Forma, 1983, pp.188. Título original: *Cours du Bauhaus*, 1ª ed., París, Editions Denoël Gonthier, 1975.

- *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Paidós, 1996, pp.159. Título original: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 1ª ed., Munich, Albert Langen Verlag, Bauhausbücher, núm.9, 1926, pp.198 (Dirigido por Walter Gropius y Laszlo Moholy-Nagy).
- KASTNER, Jeffrey (ed.); WALLIS, Brian, *Land and Environmental Art*, 1ª ed., Londres, Phaidon Press, serie Themes and Movements, 1998, pp.303.
- KLEE, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, 2ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, colección Diálogo, Arte, núm.36, 1998 (1ª ed., 1995), pp.71. Título original: *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1ª ed., Munich, Albert Langen Verlag, Bauhausbücher, núm.2, 1925, pp.51, (Dirigido por Walter Gropius y Laszlo Moholy-Nagy).
- LEBEL, Jean-Jacques (ed.), et al., *Juegos Surrealistas. 100 Cadáveres exquisitos*, 1ª ed, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1996, pp.211. Catálogo de la exposición “Juegos Surrealistas. 100 cadáveres exquisitos”, presentada del 29 de noviembre al 23 de febrero en el Museo Thyssen-Bornemisza.
- LILJA, Torsten, et al., *Christo and Jeanne-Claude projects. Selected from the Lilja Collection*, 2ª ed., Londres, Azimuth Editions, 1996 (1ª ed., Noruega, The Lilja Art Fund Foundation, 1995), pp.191.
- LODDER, Christina, *El Constructivismo ruso*, Madrid, 1ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp.327. Título original: *Russian Constructivism*, Yale University Press, 1983.
- NICOLAIDES, Kimon, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, s/n de ed., Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969 (1ª ed., 1941), pp.221.
- OLDENBURG, Claes y VAN BRUGGEN, Coosje (dir.), *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: Large-Scale Projects*, 1ª ed., Nueva York, The Monacelli Press, 1994, pp.583.
- PHILIPPI, Simone (coord.) y LENZE, Anja (coord.), *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-1969*, 1ª ed., Colonia, Taschen, 2001, pp.275.
- QUINN, Edward, *Max Ernst*, reimpresión de 1ª ed., Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1997 (1ª ed., 1976), pp.442.
- ROSS, Clifford (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, 1ª ed., Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp.304.
- SAURA, Antonio, *Note Book. Memoria del tiempo*, 1ª ed., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba, Colección de arquitectura 3, núm. 24, 1992, pp.155.
- TIBERGHEN, Gilles A., *Land Art*, 1ª ed., Nueva York, Princeton Architectural Press, 1995, pp.311. Edición original: 1ª ed., *Land Art*, París, Éditions Carré, 1993.
- VAN DOESBURG, Theo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, 1ª ed., Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería-Librería Yerba de Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, colección Arquitectura, núm.18, 1985, pp.210.
- WICK, Rainer, *La Pedagogía de la Bauhaus*, 1ª ed., Madrid, Alianza, colección Alianza Forma, núm.54, 1986, pp.317pp. Título original: *Bauhaus-Pädagogik*, Colonia, Alemania, DuMont Buchverlag, 1982.

- WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, Barcelona, Gustavo Gili, 1962, pp.585. Título original: *Das Bauhaus*, Bramsche, Verlag Gebr. Rasch. & Co., 1962.
- YARD, Sally, *Willem de Kooning*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1997, pp.128.

Bibliografía secundaria

- ACHA, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, 1ª reimpresión de 1ª ed., México, Trillas, 2002 (1ª ed., 1992), pp.253.
- *Expresión y apreciación artísticas. Artes Plásticas*, 2ª reimpresión de 2ª ed., México, Trillas, 2004 (1ª ed., 1993; 2ª ed., 1994), pp.239.
- BATTCOCK, Gregory (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, 1ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, colección Punto y Línea, 1977, pp.156. Título original: *Idea Art. A Critical Anthology*, 1ª ed., Nueva York, E.P. Dutton & Co., 1973.
- BERGANZA GOBANTES, Pilar, *Vanguardias y Artistas del Siglo XX. Notas de Arte*, s/n de ed., Godella, Valencia, Edetania Ediciones, 1994, pp.216.
- BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto. 1900-1960*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, colección Cuadernos Arte Cátedra, núm.10, 1987, pp.302. Título original: *Geschichte der Abstrakten Kunst, 1900-1960*, Colonia, Alemania, Du Mont Buchverlag.
- BONET CORREA, Antonio (Coord.), et al., *El surrealismo*, 1ª ed., Madrid, Universidad Menéndez Pelayo, Cátedra, 1983, pp.230.
- CIRLOT, Lourdes, *Últimas tendencias*, vol. *, *Historia Universal del Arte*, 2ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, julio de 1993 (1ª ed., 1993), pp.401.
- FRIEDMAN, Mildfred (coord.) et al., *De stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1986, pp.254. Título original: *De Stijl 1817-1931 - Visions of Utopia*, Walker Art Center, 1982.
- KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, 7ª ed., Distrito Federal, México, Ediciones Coyoacán, colección Diálogo, Arte, núm.8, 2000 (1ª ed., 1994), pp.134. Título original: *Über das Geistige in der Kunst*, Munich, Insbesondere in der Malerei, Piper, 1912, pp.104.
- CASANOVA, Maria (Coord.), *Informalismo y Expresionismo Abstracto. La colección del IVAM*, 1ª ed., Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995, pp.57. Catálogo de la exposición "Informalismo y Expresionismo Abstracto, La colección del IVAM", presentada en el IVAM Centre Julio González, del 4 de julio al 24 de septiembre de 1995.
- NADEAU, Maurice, *Historia del Surrealismo*, reimpresión de 1ª ed., Barcelona, Ariel, Esplugues de Llobregat, 1975 (1ª ed., 1972), pp.259. Título original: *Histoire du Surréalisme*, París, Éditions du Seuil, 1964.
- SUAREZ, Alicia y VIDAL, Mercè, *El siglo XX*, vol. IX, *Historia Universal del Arte*, 6ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, enero de 1992 (1ª ed., 1992), pp.401.
- WARNCKE, Carsten-Peter, *El arte de la forma ideal. De Stijl. 1917-1931*, 1ª ed., Colonia, Alemania, Benedikt Taschen, 1993, pp.216.

Documentos personales

MTRO. SÁNCHEZ, Aureliano, Aclaración teórica de conceptos referentes a la pintura del Expresionismo Abstracto durante una tutoría, 19 de abril de 2005.

Fuentes consultadas en línea

RODCHENKO, Aleksandr. «Línea». En *Mystere Art* (Marcelo Gutman). *Interferencia* [revista en línea]. Argentina, s/n, ¿2003? [citado el 24 de octubre de 2004]. Texto extraído del catálogo de la exposición *Ródchenko, Geometrías*, Palma, España, Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundación Juan March, 23 de enero a 15 de abril de 2001, p.37-40. Disponible en: <http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/rodchenko.html>. También disponible en: <http://www.fundacionstart.org/home/anunciantes/interferencia/rodchenko.html>.

CHRISTO y JEANNE-CLAUDE. *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web en línea]. s.l., 2003, © 2003 Christo [citado el 18 de junio de 2005]. Disponible en: <http://christojeanneclaude.net/>.

FARSHCHIHAL, Maryam (ed.); et al. *Arnulf Rainer. The Black Hand of Vienna* [en línea]. Viena, GRG 23 Alterlaa, Bundesgymnasium & Bundesrealgymnasium, 1999 [citado el 31 de agosto de 2005]. Disponible en: <http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/Arnulf%20Rainer/english/start.htm>.

GONZALEZ, Lupercio. «Entrevista a Agustín Ibarrola. Artista vasco. Libre y creador, a pesar de todo». *Fusión* [revista en línea]. núm.106, julio de 2002 [citado el 6 de agosto de 2005]. Disponible en: <http://www.revistafusion.com/2002/julio/entrev106.htm>.

HONTORIA, Javier. «Santiago Sierra. "Estamos ante un sistema violento. Mi obra no es una estrafalaria aportación estética"». *El Cultural.es* [revista en línea]. Madrid, El Cultural Electrónico, 11 de noviembre de 2004, © Copyright EL CULTURAL. Prensa Europea del Siglo XXI, S.A. [citado el 6 de septiembre de 2005]. Entrevista a Santiago Sierra por Javier Hontoria. Disponible en: http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=10646. Sección Arte. Número AEPD: 2051720568.

KABAKOV, Ilya. *Ilya & Emilia Kabakov* [sitio web en línea]. s.l., 2001, © 2001 Ilya & Emilia Kabakov [citado el 27 de septiembre de 2005]. Nota: Sitio web del artista Ilya Kabakov y su esposa Emilia Kabakov. Disponible en: <http://www.ilya-emilia-kabakov.com>. Con página de navegación en flash: http://www.ilya-emilia-kabakov.com/flash_index.html.

Santiago Sierra [sitio web en línea]. s.d. [citado el 3 de julio de 2005]. Disponible en: http://www.santiago-sierra.com/800/index_800.htm.

«Santiago Sierra». En *Kunst-Werke Berlin e.V. – Institute for Contemporary Art* [sitio web en línea]. Berlín, Kunst-Werke Berlin, 2000 [citado el 6 de septiembre de 2005]. Past exhibitions; Santiago Sierra. Reseña de la exposición de Santiago Sierra en el *Kunst-Werke Berlin e.V.*, Berlín, del 30 de septiembre al 28 de noviembre de 2000. Disponible en: <http://www.kw-berlin.de/english/archiv/sie/sie.htm>.

Bibliografía

Skulptur. Projekte in Münster 1997 [sitio web en línea]. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1997 [citado el 1 de octubre de 2005]. Disponible en: <<http://www.artcontent.de/skulptur/77/index.htm>>.

TEJEDA, Armando G. «Agustín Ibarrola: "el cubo es el principio del arte contemporáneo". Entrevista con Agustín Ibarrola, nuevo socio de honor de Babab». *Babab* [revista en línea]. Madrid, núm.21, septiembre/octubre de 2003, © 2003 Armando G. Tejeda [citado el 6 de agosto de 2005]. Sección Imagen; Arte. Disponible en: <<http://www.babab.com/no21/ibarrola21.php>>. ISSN: 1575-9385.

Fuentes generales

VAZQUEZ MAURE, Francisco (dir.), *El Atlas de nuestro tiempo*, 1ª ed., Distrito Federal, México, Reader's Digest México, 1964, pp.207.

Enciclopedia Salvat. Diccionario, ed. actualizada y corregida, México, Salvat Mexicana de Ediciones (1ª ed., Salvat Editores de México), 1983 (1ra ed., 1976), 12 Tomos, pp.3367.