

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**



*El proceso creativo de pintores abstractos contemporáneos en México:  
Irma Palacios, Francisco Castro Leñero y Alfonso Mena Pacheco*

**Tesis**

Para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales con orientación en  
Pintura

PRESENTA  
**Roberto Escobar Amezcua**

DIRECTOR DE TESIS  
**Dra. María del Carmen López Rodríguez**

**MÉXICO D.F. FEBRERO 2010**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres:

Por su inmenso apoyo y amor

Al brindarme la oportunidad de seguir creciendo profesionalmente

A mis amigos:

Por su amistad y compañía

En los buenos y malos momentos

A los artistas entrevistados:

Por su gran generosidad

Al compartir sus experiencias creativas

A los miembros del jurado

Por sus valiosas observaciones y orientación

A mis maestros:

Por sus sabias enseñanzas no sólo de

Conocimientos sino también de la vida misma

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo I. EL PROCESO CREATIVO.....	4
I.1    Teorías psicológicas.....	5
I.2    El proceso de abstracción .....	8
Capítulo II. PINTURA ABSTRACTA O CONCRETA.....	15
II.1    Definiciones y conceptos.....	16
II.2    Formas de abstracción.....	23
II.3    Pintura abstracta contemporánea en México.....	28
II.3.1    Primera generación.....	28
II.3.2    Segunda generación.....	38
Capítulo III. ENTREVISTA A 3 PINTORES ABSTRACTOS.....	49
III.1    Alfonso Mena Pacheco.....	50
III.2    Francisco Castro Leñero.....	53
III.3    Irma Palacios.....	65
Capítulo IV REFLEXIONES DE UN PINTOR ABSTRACTO.....	73
IV.1    Planteamientos.....	74
IV.2    Selección de obra realizada durante la investigación.....	89
CONCLUSIONES.....	97
Fuentes de información.....	104

## INTRODUCCIÓN

En México al igual que en otras latitudes en donde se ha practicado el arte abstracto, no ha tenido una manifestación homogénea en los artistas, han compartido ciertos factores plásticos pero sus propuestas estéticas adquieren matices muy particulares, si acaso se puede hablar de algo que tienen en común es que todos se asumen como pintores abstractos y comparten un especial interés hacia la factura y los valores plásticos esenciales de la pintura. Atendiendo a dicha heterogeneidad, se tiene la premisa de que no existe un proceso creativo lineal, ya que constituye un fenómeno dinámico y variable, que no se puede asimilar por completo en fases perfectamente delimitadas. Por otro lado creemos que los pintores abstractos durante el proceso creativo, difieren en la forma de abordar la pintura con los pintores figurativos; ya sea en los métodos de trabajo o manejo de conceptos estéticos.

Consideramos que es importante ir más allá de los enfoques históricos al abordar la creación artística y tratar de hacer un análisis crítico y reflexivo que pueda generar un conocimiento más integral del arte. Por ello, creemos que además de los historiadores y críticos, los artistas y los estudiantes de artes visuales debemos involucrarnos en el estudio de la producción pictórica. Ante esta premisa, la estrategia de esta investigación fue el estudio de la pintura abstracta en México a partir fuentes de información de primera mano proporcionada por los participantes directos de la creación abstracta, como lo han sido las entrevistas realizadas a pintores contemporáneos abstractos que están inmersos en el quehacer artístico y cuyos puntos de vista y experiencias en torno a su proceso creativo constituyen valiosos testimonios. Creemos que el hecho de estar relacionados directamente con la práctica artística, proporciona la posibilidad de estudiarla con una visión más cercana y a veces más completa que la que nos dan los críticos del arte.

También utilizamos fuentes bibliográficas, partiendo de contextos históricos, considerándolas principalmente bajo un enfoque estético.

El objetivo principal de esta investigación es el análisis del proceso creativo de los pintores abstractos y su consecuente desarrollo plástico, ya que nuestro interés primordial es tratar de escudriñar y comprender el núcleo del quehacer pictórico. Estamos convencidos que la creación de imágenes es esencialmente un proceso complejo en el que están implicadas facultades cognitivas, sensoriales, emotivas y espirituales del artista. Sin la comprensión de dicho proceso creemos que es muy difícil tener conciencia de lo que hace y quiere un pintor.

La tesis está dividida en cuatro capítulos; en el primer capítulo se describen las etapas del proceso creativo que plantean Sabina Gau Pudelko y Antón Erenzweigh a partir de enfoques psicológicos. También abordamos el proceso de abstracción en la pintura, partiendo de la premisa de que no se puede llegar directamente a la abstracción, ya que se requiere de un proceso gradual en cuanto a forma y concepto para lograrlo y que frecuentemente existe un vínculo entre abstracción y figuración.

En el segundo capítulo enunciamos las diferentes connotaciones de la palabra abstracción en el ámbito del arte, recurriendo para ello a teóricos como Susanne K. Langer, y Wilhelm Worringer. Se reflexiona sobre el uso incorrecto del término de pintura abstracta y se alude a los argumentos de teóricos o críticos del arte como Teresa del Conde, quien explica por qué es más preciso y correcto referirse a la pintura no figurativa como pintura concreta. Describimos de manera general el desarrollo de la pintura abstracta en México, para ello nos referimos a la primera etapa de pintores abstractos que corresponde a la llamada generación de La Ruptura. Hacemos énfasis en la obra de la segunda generación de pintores abstractos, ya que es el periodo al pertenecen los pintores

entrevistados para esta tesis y cuyo trabajo esta situado a partir de los años setentas del siglo XX hasta la actualidad.

En el tercer capitulo se presentan las entrevistas con Alfonso Mena Pacheco, Francisco Castro Leñero e Irma Palacios. Realizamos un breve ejercicio reflexivo sobre las preguntas planteadas a los artistas entrevistados. Es importante señalar que los cuestionamientos aluden más al momento de creación de una obra y no tanto al proceso creativo de las trayectorias de los pintores.

En el capitulo cuatro hacemos algunas reflexiones y se muestra la obra realizada durante la investigación. La intención es generar una suerte de diálogo entre las experiencias de los pintores entrevistados y las diferentes posturas de los teóricos y críticos del arte, respecto al proceso creativo en el terreno de la pintura abstracta.

# CAPITULO I

## EL PROCESO CREATIVO



## I.1 Teorías estéticas

Sabina Gau Pudelko<sup>1</sup>, resume las etapas del proceso creativo planteadas por Gunter Regel quien propone “tres etapas”, con varias subetapas: 1. Etapa preproductiva, 2. Etapa productiva- esta con subetapas de a) Problematización-, b) Búsqueda y c) Realización y, finalmente la 3. Etapa post-productiva. Todas las “etapas” se desarrollan de forma sucesiva y ordenada y se pueden superponer, intercalar, etc. La fase preproductiva es anterior a la del proceso creativo en sí y en ella se localizan sucesos subjetivamente importantes para el artista que en algún momento del proceso, van a propiciar la acción. Esta fase esta vinculada con las propias experiencias, la obtención de conocimientos de índole general y artística, que el artista ha asimilado antes de comenzar a producir la obra.

Gau explica que la etapa productiva o proceso creativo propiamente dicho, comienza con una problematización. El artista siente la necesidad de iniciar un trabajo del que aún no tiene una idea clara. El encontrar la materialización precisa para sus fines expresivos y comunicativos es el conflicto a solucionar desde una perspectiva estrictamente personal. Generalmente esta fase se experimenta en tensión y desaparecerá hasta que el artista haya solucionado de manera satisfactoria el problema medular que se esta planteando. Sin embargo esta tensión propicia un periodo de búsqueda de información y de su elaboración. También se trata de llegar a cierta visualización de la imagen que se intenta expresar y que el creador intuye.

Cuando se llega a la etapa de solución, se genera un cambio cualitativo. Se obtiene o encuentra a grandes rasgos la idea formal. Esto sucede de manera repentina y a menudo es percibido como una

---

<sup>1</sup> Gau, Pudelko Sabina, *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable*, Universidad de La Laguna: España, La Laguna: Servicio de Publicaciones, 2003, p. 23.

suerte de iluminación o inspiración, pero en realidad, es producto de un esfuerzo mental significativo, desarrollado tanto en forma consciente como inconsciente. La solución, sin embargo, a veces es provisional y gradualmente se va clarificando durante el proceso de ejecución. Otras veces, la idea inicial se va modificando. En otras ocasiones el artista percibe ideas técnicas y formales, para las que quizá no tiene aplicación en ese momento pero que posteriormente le pueden servir<sup>2</sup>.

Para Antón Erenzweigh<sup>3</sup> el proceso creativo puede dividirse en tres fases o estadios. La fase inicial consiste en la proyección de las partes fragmentadas del ego en la obra. La segunda fase, es aquella en la que comienza la intuitiva captación inconsciente que integra la subestructura del arte, pero no siempre ha de restaurar la fragmentada superficie gnestáltica. Las entrecruzadas vinculaciones inconscientes continúan ligando entre si diversos elementos, y como señal consciente de la integración inconsciente se produce un espacio pictórico sin quiebras.

El tercer estadio, que es el de la reintroyección, parte de la oculta subestructura de la obra, vuelve a entrar a un nivel mental más alto, en el ego del artista. Como la indiferenciada subestructura necesariamente ha de parecer caótica al análisis consciente, este tercer estadio es atacado a menudo por graves angustias. Pero si todo va bien, tales angustias no son ya de carácter obsesivo como lo eran en el primer estadio de la proyección fragmentada. La ansiedad, el suspenso pueden tender ahora a ser depresivas, intercalándose con una prudente aceptación de las imperfecciones y con la esperanza de una futura integración. De súbito pueden presentarse en la consciencia, las discontinuidades que habían pasado inadvertidas, así como el aparente caos formal. Es evidente que el artista es un individuo intensamente emocional, por lo tanto

---

<sup>2</sup> Ibídem, p.24.

<sup>3</sup> Erenzweigh, Antón, *El orden oculto del arte*, Barcelona, 1973, Labor, p. 125.

parte de la capacidad creadora consiste en la fortaleza para resistirnos (sobre todo cuando somos jóvenes creadores) a un disgusto muy extremo que nos haría tirar todo el trabajo realizado hasta entonces.

Consideramos que es pertinente puntualizar, que las divisiones del proceso creativo que establecen estos autores, no son aplicables a todos los artistas; en la pintura y en cualquier otra disciplina no se puede generalizar, sin embargo, es válido adoptar métodos que nos orienten hacia una comprensión del arte.

## 1.2. El proceso de abstracción

La forma tal como se encuentra en la naturaleza, sufre en cada caso, aun en el de un arte realista o figurativo, una deformación profunda; el arte genuino nunca es una simple imitación o reproducción sin contenido expresivo. Sin embargo, en el caso de la pintura figurativa, la forma permanece orgánica como lo es en la naturaleza. El filósofo Ranuccio Bianchi<sup>4</sup> señala que las conexiones del tejido formal no se disocian ni se destruyen: la tendencia hacia la pintura abstracta “quiebra” ante todo, esta organicidad natural, pero la cambia o sustituye por una organicidad artificial, inventada, es decir tiende a crear una unidad o entidad abstracta.

La experiencia a través de la historia del arte nos indica que es muy difícil llegar de golpe a la abstracción: las formas naturalistas sufren en general un proceso de “deformación” que siempre tiene lugar por etapas, si bien estas etapas permanecerán documentadas solamente en los bocetos o apuntes que el pintor toma para sí mismo o directamente en su memoria. Por otro lado, se conocen las series de composiciones que los modernos artistas abstractos acostumbraban hacer sobre un mismo tema, buscando la solución cada vez más coherente.

Si bien es cierto que algunos artistas abstractos practican la no figuración a través de una concepción de orden puramente geométrico o a través del uso exclusivo de elementos comunes denominados abstractos, como círculos, planos, cuadrados, barras, líneas, etc. es más frecuente que muchos pintores hayan llegado a la concepción de la pintura abstracta, a través de la progresiva abstracción de la naturaleza. Por lo tanto no existe una total ruptura u oposición entre la abstracción y los elementos figurativos. Así como los objetos o los fenómenos físicos a menudo se describen por propiedades abstractas de forma, de la misma manera incluso, la representación abstracta de

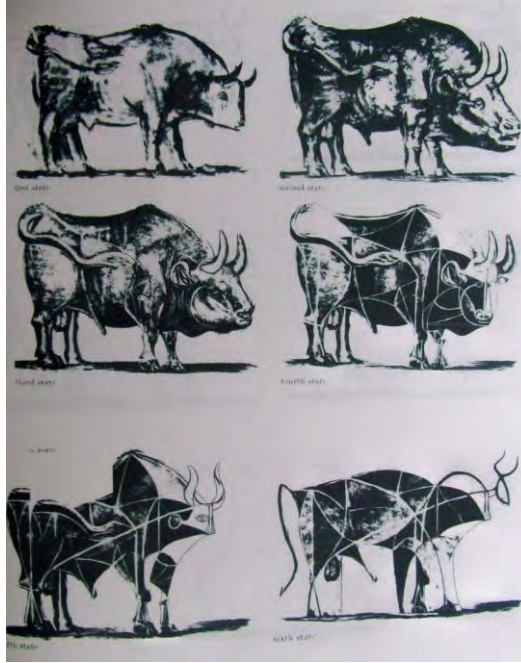
---

<sup>4</sup> Bianchi, Ranuccio, *Organicidad y abstracción*, Buenos Aires, Viamonte, 1965, p. 13.

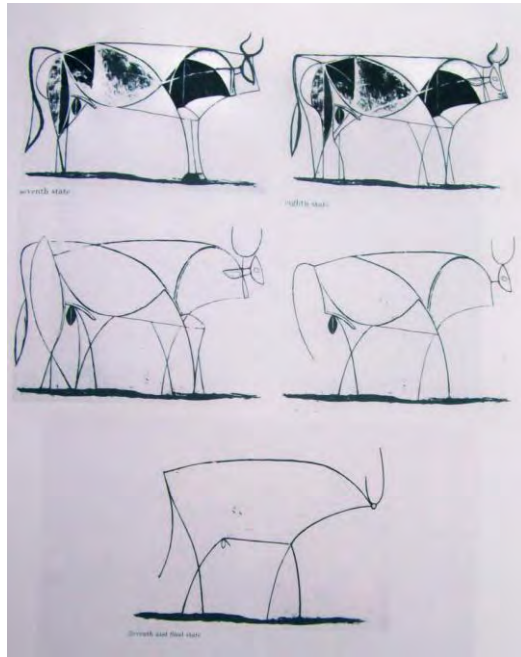
ideas, puede referirse más o menos abiertamente a las cosas de la naturaleza.

La abstracción como proceso creativo, es una actividad gradual, dos de los ejemplos más claros y conocidos son los once pasos de Picasso del naturalismo a la abstracción, en la figura de un toro (1945-46) (figuras.1 y 2) y la serie de cinco o seis pasos efectuados por Mondrian sobre un mismo motivo de un árbol sin hojas, que desde una forma naturalista y orgánica llega a un esquema de breves líneas curvas oscuras dispuestas entre manchas de color (1912) (fig.3). Otras obras ilustrativas de lo que es una abstracción gradual de la naturaleza, son los cuadros de Mondrian *Naturaleza muerta con popote de jengibre I* y *Naturaleza muerta con popote de jengibre II* (1911/12) (fig.4). Algunos pintores abstractos rechazan la derivación de sus composiciones de elementos de la naturaleza, rehusando considerarlas un “subproducto” que tenga necesidad de una base de “garantía”, y desde sus puntos de vista rigurosos en cierta forma tienen razón, en el sentido de que no siempre se parte de la naturaleza y la obra adquiere una vida y lenguaje propios al margen de ésta.

**Fig. 1 Pablo Ruiz Picasso, *Toro*, 1945, aqua fuerte, 100 x 50cm.**



**Fig. 2 Pablo Ruiz Picasso, *Toro*, 1945, aqua fuerte, 100 x 50cm.**





**Fig. 3 Piet Mondrian,**  
*Árboles*, 1912, óleo/tela, 100  
x 75cm.

**Fig. 4 Piet Mondrian,** 1911/12  
*Naturaleza muerta con popote de  
jengibre I Y II*, óleo/tela, 100 x 75cm



También a veces se representan fenómenos intangibles como pueden ser las emociones y los sentimientos, los cuales son elementos que no tienen una materialidad o figura determinada en el

espacio, pero de cualquier forma el artista como individuo que vive inmerso en el mundo tangible, representa o crea en base a las reacciones, percepciones, estímulos o estados emocionales y mentales que le provoca el mundo real. Se considera entonces que no existe una abstracción o figuración absolutas, ya que sus diferencias son sólo de grado y no una total oposición.

Históricamente los pintores no habrían llegado a imaginar una forma desconectada de un precedente figurativo en la pintura contemporánea, sin las etapas señaladas de sus predecesores, en el sentido de una progresiva transformación desde un punto de partida naturalista (que incluso ni siquiera faltó en el rigurosísimo Mondrian). De acuerdo a Bianchi<sup>5</sup>, en una perspectiva histórica que recogiese todas las etapas y haciendo un recorrido de la primera mitad del siglo XX, se encontrarían precedentes naturalistas en las más “puras” formas abstractas.

Para el francés Jean Clarence<sup>6</sup>, la aparente antinomia abstracción y realismo es un hecho psicológico elemental. Ya se trate de un individuo, de una agrupación étnica o de un momento de la historia, la relación que el hombre mantiene con el mundo o más exactamente, la imagen que se forja de ese mundo, se encuentra, en cuanto al sentimiento fundamental de la existencia situada bajo el signo de la confianza, la familiaridad o el de la inquietud e incertidumbre. En arte, la confianza corresponde generalmente al realismo; y la inquietud, a la abstracción.

En los albores de las sociedades, cuando quienes tenían la vocación y la tarea de crear con sus manos no intentaron apenas reproducir lo que tenían ante los ojos, cuando ya trataban de imponer ciertas modificaciones, conforme a sus creencias y a sus sentimientos, demostraron claramente por este camino que

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>6</sup> Jean Clarence, Lambert, *Pintura abstracta*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 11.



desconfiaban de las apariencias, pues pensaban que estas les restaban lo esencial: todo aquello que les enseñaba la religión. Uno de los orígenes de la abstracción es precisamente la desconfianza y más aún la inconformidad del mundo exterior, tal como es, en su más pura e inmediata apariencia. De este modo, se llegó a concebir más importancia a lo que ocurre en el interior del hombre: su devenir espiritual y mental, que lo que le es exterior.

Ya se parta de un modelo o no, el arte siempre deviene en significación expresiva. El crítico de arte estadounidense Clement Greenberg<sup>7</sup>, afirma que el mayor o menor valor estético o artístico no depende de la diversidad de significación presentes, sino de la intensidad y profundidad de tales significaciones, sean estas mínimas o pletóricas. Esta intensidad significativa determinará en gran medida, que se logre o no, la comunicación o punto de contacto sensorial y conceptual entre la obra y el espectador. Se considera que esta interacción es de fundamental importancia en la intención del pintor para que su obra provoque reacciones espirituales y emocionales en el espectador y más aún, el logro de un impacto en la sensibilidad de la sociedad.

De acuerdo a Greenberg, tampoco se puede decir, antes del acontecimiento (antes de su experiencia) si la adición o sustracción de significado conceptual, o de cualquier otro factor, incrementará o disminuirá el significado estético de una obra de arte. El comentario explícito o narrativo de una obra figurativa, como es el hecho histórico que Goya ofrece en la serie de grabados *Los desastres de la Guerra*, no los hace unas obras mejores que una pintura extremadamente “no figurativa” de Malévich. A menudo las dos tendencias coexisten y se identifican, para instituir innumerables fórmulas de síntesis, cuyos matices también son infinitos.

---

<sup>7</sup> Greenberg, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, 1979, p. 127.

Clarence<sup>8</sup> indica la manera en que la pintura contemporánea, se puede adecuar para realizar un juego de relaciones, por ejemplo entre una acuarela de Paul Klee y una micro-aleación (níquel y cromo); un Sam Francis con la lámina de una roca eruptiva fotografiada con luz polarizada, o bien un Hartung con la señal del rayo en un cielo anaranjado. El microscopio electrónico nos pone en presencia de una realidad imaginada por Wols y Dubuffet. En el museo lapidario del Jardín Botánico de París, Bazaine, Bissière, Le Moal, Corneille, encontraron el léxico primario de sus formas.

Según Clarence<sup>9</sup>, tales relaciones nos muestran, que la visión artística ha estado netamente condicionada por el “detalle”; y que los abstractos, ven todo un universo en un grano de arena. Gracias a la abstracción se ha aprendido a interesarse por la mínima forma y por el menor accidente de la forma, a sabiendas de que cualquier mínimo detalle, afectará para bien o para mal, el espacio pictórico.

---

<sup>8</sup> Jean Clarence, op. cit., p. 129.

<sup>9</sup> Ídem.

## CAPÍTULO II

PINTURA ABSTRACTA 0

PINTURA CONCRETA

## II.1. Definiciones y Conceptos

La praxis artística produce invariablemente una realidad totalmente nueva; para lograrlo el artista abstrae el mundo real, generando una entidad artificial que adquiere una vida y significación propias. Incluso cuando se pretende conseguir una copia fiel del objeto representado, el resultado siempre es la creación de una realidad ficticia. La abstracción está siempre presente en la realización artística, en mayor o menor grado, puesto que la obra de arte nunca puede ser igual a la realidad. Por ejemplo toda obra pictórica figurativa comienza por hacer abstracción de la tercera dimensión, al representar un mundo de volúmenes en una superficie plana. Se entiende por abstracción en arte, la eliminación y transformación de elementos de la realidad (espacio real, objetos, paisajes, figuras de seres animados e incluso formas geométricas si se presentan como objetos reales con iluminación y perspectiva) que se ponen al logro de una síntesis estética o una interpretación subjetiva del artista.

La palabra abstracción, que utilizaba Kandinsky en sus primeros escritos, había sido introducida poco antes en la teoría del arte por Wilhelm Worringer<sup>10</sup>, por un lado como definición de la forma meramente geométrica, como aparece en lo ornamental; por otro, como nomenclatura de la transposición de formas de la naturaleza en formas geométricas. En su libro *Abstracción y naturaleza* (1906) Worringer<sup>11</sup> legitimó esta tendencia, considerándola también como la consecuencia de una “aversión espiritual al espacio”, que ante el caos de experiencias sensoriales se refugia en un orden artificial.

Según Worringer<sup>12</sup> la *Einführung* se caracteriza por ser un auto-goce estético objetivado, es decir, gozar estéticamente es gozarse

---

<sup>10</sup> Worringer, W, *Abstracción y Naturaleza*, México, FCE, 1975, p. 18.

<sup>11</sup> Ídem.

<sup>12</sup> Ibídem, p. 19.

uno mismo en un objeto sensible independiente a mi persona, proyectarme a él, penetrar en él con mi personalidad y percepción. La mencionada agorafobia espiritual es el origen de la creación artística; este miedo experimentado por los pueblos de oriente, los hacia buscar en el arte el desprendimiento de cada cosa individual perteneciente al mundo exterior, de su condición arbitraria y eternizarla, aproximándola a las formas geométricas abstractas, convirtiéndose así en algo inmutable.

Worringer nos dice que de ningún modo debemos confundir el impulso de imitación con el naturalismo como género artístico. El impulso de imitación lo relaciona con la historia de la habilidad manual, con la fabricación de objetos utilitarios que carecen de significación estética. Worringer tiene razón en gran parte, ya que la abstracción artística de la forma para la experiencia sensorial, se hace creando una pura aparición que no tiene ninguna vinculación práctica y constituye de hecho, una de las funciones fundamentales de la abstracción, ya que su motor fundamental es la intención estética. Pero Worringer indica que es un tipo de creación puramente instintiva, sin interacción del intelecto; la considera una reacción inmediata ante el caos de la naturaleza. Actualmente esta concepción ha cambiado ya que normalmente el proceso de “abstraer” está unido a una reducción de las formas de la naturaleza a lo “esencial” y en este sentido la abstracción va acompañada de un proceso racional a través del cual se logra la depuración o transfiguración formal.

Según Block<sup>13</sup>, el enfoque de Worringer justificó una dañina división teórica entre el arte que incluía la abstracción y el arte que no la incorporaba a su sistema de creación. Aunque Worringer estableció la abstracción como un recurso legítimo del arte, no advirtió que ésta es indispensable en toda forma de arte sea cual

---

<sup>13</sup> Block, Kor, *Historia del arte abstracto*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 305.

fuere su relación con la naturaleza. A propósito de la formulación de Worringer de considerar la abstracción como un impulso provocado por la agorafobia espiritual, o ese temor extremo al caos de la naturaleza, Mondrian, habla en 1914, de “abstraer la naturaleza”; esto no se entiende en él como una huida de la realidad, sino como un intento “más allá de lo humano”, es decir, de crear la obra de arte como “un monumento a la belleza”.

El psicólogo y filósofo Rudolf Arnheim<sup>14</sup> plantea que para lograr la abstracción de la imagen pictórica o artística, la percepción es un factor ineludible, por lo tanto, se considera pertinente reflexionar brevemente sobre la importancia de su función. El conjunto de operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales situados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma. Por cognitivo se quiere significar todas las operaciones mentales implicadas en la recepción, almacenaje y procesamiento de la información: percepción sensorial, memoria, razonamiento y aprendizaje.

Según Arnheim<sup>15</sup>, esta utilización entra en conflicto con aquella a la que muchos psicólogos están habituados y que excluye de la cognición la actividad de los órganos de los sentidos. Parece no existir ningún proceso del pensar que, al menos en principio, no opere en la percepción. Se llega entonces a la conclusión de que la percepción visual es pensamiento visual. En resumen, los elementos del pensamiento en la percepción y los elementos perceptuales son complementarios. Hacen de la cognición humana un proceso unitario que avanza sin interrupción desde la adquisición elemental de la información sensorial hasta las ideas teóricas más genéricas y el rasgo esencial de este proceso cognitivo unitario consiste en que a cada nivel, exige la abstracción.

---

<sup>14</sup> Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Paidós, 1985, p. 200.

<sup>15</sup> Ídem.

Arnheim señala de manera precisa la incorrecta distinción o división entre las cosas concretas y abstractas:

La engañosa división entre percepción y pensamiento se refleja en la costumbre de distinguir entre las cosas “abstractas” y las “concretas” como si pertenecieran a dos conjuntos mutuamente excluyentes, como si una cosa abstracta no pudiera ser concreta al mismo tiempo y viceversa. El más crudo error en cuanto al uso de los dos términos es decir “concreto” por “perceptible”, y “abstracto” para describir lo que no es sensible a los sentidos. Llamar concreto a lo físico y abstracto a lo mental lleva igualmente a un error. La experiencia de ver una mesa o sentir un dolor en algún lugar del propio cuerpo no es más ni menos concreta que la de tener una imagen o una idea de algo. Cualquiera de estas experiencias puede ser precisa o imprecisa, clara o vaga, pero todas son invariablemente concretas y muchos de estos acontecimientos pueden servir también como abstracciones. Cualquier objeto, acontecimiento o idea se convierte en una abstracción cuando es tratado como un material destilado que se obtiene a partir de una entidad o clase de entidad más compleja<sup>16</sup>.

En relación a los planteamientos anteriores, algunos teóricos, aluden al erróneo o inadecuado uso del término de pintura abstracta, ya que consideran que sería más correcto y preciso llamarla pintura concreta, cómo señala la doctora Teresa del Conde:

Lo abstracto se vuelve concreto al momento de objetivarse en algo que tiene dimensiones, materia y límites. El término “pintura abstracta” esta consagrado por el uso, es una

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 201.

denominación clásica de este siglo. Y lo clásico genera modelos, por eso lo seguimos utilizando. Pero tal vez sería más atinado referirse a la pintura abstracta como pintura concreta<sup>17</sup>.

Del Conde explica, que existen diversas maneras de abordar la abstracción: una de ellas es cuando los pintores se apartan del discurso directo de las cosas visibles, abstrayéndolas, es decir, decantando apariencias sin prescindir de ellas del todo, la otra opción es cuando los artistas no pretenden reducir lo real a sus esencias básicas, sino condicionar la pintura a su propio referente.

Cuando los pintores hablan de la forma, se refieren a algo abstracto, si bien una obra de arte constituye una entidad, única. Los artistas aluden a algo más que la figura física; se tienen que tomar en cuenta sus posibilidades en el sentido más amplio: como forma lógica, la cual no es tangible, es conceptual, abstracta. En la pintura y toda expresión artística, la abstracción es la sustancia, la materia prima esencial con la que se hace el símbolo expresivo. Los pintores al iniciar el proceso creativo, conceptualizan tanto las formas visuales como el contenido o tema que van a representar en el lienzo. Al respecto Susanne K. Langer explica:

El propósito de la ilusión en el arte es afectar inmediatamente la abstracción de la forma visual y hacer que se le vea como tal, como pura forma perceptual, creada y articulada por todos los elementos visibles en el cuadro; como un aspecto autónomo, formado. La creación de una ilusión sensorial, es el modo normal o cotidiano del artista para hacer ver al espectador abstractamente<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Del Conde, Teresa, et al. *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, México, Museo de Arte Moderno, 1991, p. 6.

<sup>18</sup> Langer, Susanne. K. *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*, Buenos Aires, Infinito, 1986, p. 39.



Los pintores abstraen, transfiguran los elementos visuales de la realidad, eliminando o sintetizando todas las demás partes de la obra, dejando para observar nada más que el aspecto que tiene su espacio virtual. Al decir que la imagen pictórica es virtual equivale a decir que no es únicamente un objeto material; que no se limita al lienzo, a los pigmentos, sino que es un espacio organizado mediante formas equilibradas con relaciones dinámicas, tensiones y resoluciones entre ellas.

Es importante señalar que el modo en que los artistas realizan la abstracción, difiere del modo común practicado en las matemáticas o en la ciencia. En esas áreas la forma de pasar de la experiencia concreta a la concepción de pautas y relaciones abstractas y sistemáticas consiste en un proceso de generalización, esto es, haciendo que la cosa concreta que se conoce directamente represente a todas las cosas de su clase. Langer afirma que el arte no generaliza:

Para que el artista abstraiga una forma significativa tiene que hacer directamente la abstracción por medio de una representación concreta. Esta entidad concreta será el símbolo único de su significación<sup>19</sup>

Es importante para los pintores disponer de medios muy poderosos para hacer hincapié en la forma expresiva, que hace de la obra un símbolo, y para mostrar dicha forma con una energía tal que se perciba sin que se vea repetida de un cuadro a otro. Para hacer que se le vea como forma que expresa concepciones vitales y emotivas, los pintores tienen que separarla de la naturaleza, a la cual se ve de manera diferente. El artista puede conseguir esto, creando una imagen de espacio, un espacio pictórico que no tiene

---

<sup>19</sup> Ídem.

continuidad en el espacio real en que se encuentra; su única relación con el espacio real es de diferencia, de diversidad.

En la pintura, el espacio pictórico o idealizado puede ser denominado como la ilusión primaria no porque sea lo que el artista hace en primer lugar, antes de crear formas en él (ya que el espacio virtual aparece con las líneas y los colores, no antes que éstos) sino porque es lo que siempre se crea en una obra pictórica; la imagen conceptual o espacio virtual de hecho constituye la ilusión primaria de todas las artes visuales. Se crea en toda obra que reconocemos como expresión artística, y su carácter primordial define el campo de las artes plásticas.

Las superficies, los colores, las texturas, las luces y sombras, los tonos, los ritmos, todos los elementos que exhiben cualidades expresivas, constituyen símbolos potenciales del sentimiento y con ellos se elabora la ilusión de la estructura artificial, es decir el espacio pictórico. Una obra de arte es evidentemente un símbolo; y la tarea del pintor consiste, desde el principio hasta el fin del proceso creativo, en configurarlo. La construcción de símbolos exige abstracción. Los significados de una pintura han de ser aprehendidos imaginativamente a través de las formas que presentan a los sentidos; y para lograr hacer esto, debe abstraer la forma significativa de la materia concreta que constituye su medio.

## II.2. Formas de abstracción

Arnheim supo captar la oculta afinidad entre el más sofisticado realismo occidental y el arte abstracto moderno. El rápido cambio que llevó del primer impresionismo a estilos como el cubismo o el arte no figurativo, no es necesariamente lo que parece en la superficie, es decir, el cambio radical que va del cuidadoso servicio a la realidad al más audaz “desprecio” por ella. Arnheim<sup>20</sup> declaró al respecto: “La extrema concreción del realismo, así como la extrema abstracción de ciertas corrientes del arte moderno (y contemporáneo), pueden expresar un idéntico alejamiento de la realidad”. De manera específica, por ejemplo, el hiperrealismo al mostrarnos un enfoque demasiado preciso de la realidad, se sale de la percepción visual natural que el ser humano tiene de la naturaleza; y por lo tanto el pintor hiperrealista construye una “realidad distinta” a la comúnmente percibida, realiza un alto grado de abstracción al crear una “realidad artificial-artística”.

A principios del siglo veinte había hecho notar Herbert Read que muchas manifestaciones del arte moderno contradecían las tesis de la psicología Gestalt. Los psicólogos de la Gestalt habían sostenido que en el arte, más que ninguna otra actividad humana, documentaba la tendencia básica del hombre hacia la estable, compacta y simple organización de una “buena” Gestalt. Read no tenía más que aludir a lo que él llamaba efecto de divagación visual del cubismo de Picasso para refutar semejante doctrina. El cubismo se salía de tales cánones y negaba que hubiese unos puntos de mira fijos en torno a los cuales pudiera organizarse el resto de la composición.

Por el contrario, debía lanzarse la mirada en busca de un mensaje impertinente. Cuando la vista hacía presa en algún rasgo, los

---

<sup>20</sup> Arnheim, ob. cit., p. 84.

fragmentos cúbicos, se juntaban conforme a un nuevo patrón, el cual era desintegrado a su vez tan pronto como la mirada del observador, se sentía atraída por otro rasgo. La pintura iba oscilando y agitándose continuamente hacia dentro y hacia fuera, según el ojo trataba de infundir en el modelo alguna medida de estabilidad. El primer impacto del cubismo dio de lleno contra las sensibilidades conscientes y combatió la Gestalt que las rige. Hemos de ceder a este “ataque” para poder gozar las pinturas y caer en la cuenta del nuevo espacio pictórico, sumamente móvil, que creó el cubismo. Aquel irse entrelazando la superficie del cuadro con el ámbito circundante fue, quizá, la primera manifestación de un nuevo espacio pictórico abstracto contundente.

Es pertinente rastrear el genuino comienzo de la disrupción del arte moderno remontándose al impresionismo francés. La pintura neoclásica había insistido en la coherencia de líneas y superficies y había dado sus frutos más fecundos en las armonías lineales de Ingres. Los impresionistas hicieron pedazos todas las superficies y líneas coherentes e insistieron en la significación de la pincelada suelta. Acometieron con entusiasmo la libre fragmentación del plano pictórico diseminando tales pinceladas sueltas por todo el lienzo. Algunos pintores posimpresionistas sucumbieron a la tentación de construir reflexivamente el espacio, dando fin con ello al espontáneo tratamiento de una superficie pictórica que vibrara y oscilara libremente. Sólo Monet en sus últimas pinturas del *Estanque de nenúfares* resucitó el vibrante espacio pictórico de antaño. Una vez más se permitió a las ráfagas de pinceladas sueltas esparcirse y vibrar libremente por toda la superficie de la obra. No es casual que a Monet se le aclamara luego como un precursor de la sensibilidad moderna.

El profesor de arte Viktor Lowenfel<sup>21</sup>, explicaba la diferencia entre los llamados tipos hápticos y tipos visuales, haciendo notar lo incómodo que se sienten las personas de tipo visual cuando miran hacia fuera desde el interior de un tren en marcha. Experimentan una invencible necesidad de conectar unas con otras las instantáneas vistas de la porción del paisaje que se abarca desde la ventanilla y que a sus ojos se van sucediendo caóticamente; mientras que los viajeros de tipo háptico se contentan con “mirar sin fijarse” teniendo la mirada perdida y “vacía” ante el constante cambio de escenario. Los artistas hápticos suelen trabajar movidos en gran parte por una necesidad inconsciente y se cuidan poco de la coherencia superficial. Mientras que los artistas de tipo visual y más racional necesitan una superficie coherente y un enfoque fijo.

Lowenfeld<sup>22</sup> señala que los ejemplos más extremos de la action painting, tales como las indefinidas sinuosidades de Jackson Pollock, no podían menos que molestar a las gentes de tipo racional y visual. Para evitarse la molestia, se ha de reprimir la inclinación al enfoque preciso y vencer la necesidad que siente su conciencia de integrar las manchas de color en unos modelos coherentes. Tienen que dejar que su mirada divague sin sentido del tiempo y de la dirección, viviendo siempre en el momento presente, sin tratar de relacionar la mancha de color que en ese instante ocupe su campo visual con otras que hayan visto anteriormente o que vayan a ver después. Si consiguen ponerse así, sin fines ni propósitos conscientes, como un soñar estando despiertos, no sólo desaparecerá aquella sensación de molestia, sino que puede que la pintura se transforme ante sus ojos y pierda su aspecto de construcción caprichosa e incoherente. Cada nuevo encuentro viene a ser ahora como un desarrollo lógico, y al cabo de un rato sienten que han captado cierta estructura general que latía en cada núcleo de color.

---

<sup>21</sup> Erenzweigh, op. cit., p. 92.

<sup>22</sup> Erenzweigh, op. cit., p. 93.

La superficie de la conciencia ha de ser desgarrada si se quiere que entre debidamente en juego la disciplina formal inconsciente. Como ésta no puede analizarse en términos racionales, sólo nos queda el recurso de nuestra sensibilidad profunda, único medio en el que podremos distinguir entre los artificios que sean fruto de una mera habilidad técnica irresponsable y el arte verdaderamente creador regido por una necesidad intrínseca.

La percepción especialmente visual, nos asegura de que asimamos la realidad. Se tiende a experimentar una percepción estable, previsible, por ello es posible que nos resistamos tanto a admitir que la percepción es inestable, que sus datos cambian y están sujetos al juego de unas fuerzas que se entrecruzan incontrolablemente en nuestro espíritu. Los filósofos más escépticos han aceptado sin criticarla, la teoría según la cual los datos sensibles transmitidos por la percepción, constituyen indiscutiblemente una base segura para la comprensión de nuestra realidad objetiva.

Ahora bien, la percepción tiene una historia: cambia durante nuestra vida en el más breve intervalo de tiempo; más aún, la percepción tiene una estructura distinta en cada nivel de la vida mental y cambia proporcionalmente al estímulo que recibe en cada momento. Erenzweigh<sup>23</sup> señala que en la medida que vamos ahondando en los estratos más profundos de la conciencia, por las regiones de los sueños, de la ensoñación de las imágenes sublimes y de las visiones oníricas propias de la función creadora, nuestra percepción se hace más fluida y flexible.

Después de conocer los diferentes significados de abstracción, nuestra visualización de la misma es más precisa y más completa. En este sentido, creo que podemos adquirir una conciencia estética sobre lo que un acto creativo implica.

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 106.



## II.3. Pintura abstracta contemporánea en México

### II.3.1 Primera generación

El abstraccionismo es una corriente fundamental y vigente en la historia del arte mexicano; ante el realismo imperante de la Escuela Mexicana de Pintura, logró instaurar un nuevo ciclo creativo que permitió generar un ambiente de pluralidad y libertad creativas. Esta tendencia artística se manifestó en la mayoría de los pintores pertenecientes a la generación de La Ruptura, quienes propusieron formas alternas de crear pintura que diferían de manera radical con la estética nacionalista de los muralistas. Los artistas de La Ruptura tenían la firme convicción de trascender un arte politizado para dar paso a un arte que tuviera valor en si mismo y tuviera alcances universales.



Lilia Carrillo, *Luna de silencio*, 1961, óleo/tela, 100 x120 cm. Colección Manuel Felguérez.





Manuel  
Felguérez, *El compás  
roto*, 1996, 300 x  
260cm. Col. INBA-  
Museo de Arte  
Abstracto Manuel  
Felguérez.

Teresa del Conde<sup>24</sup> señala que la abstracción en México se puede visualizar a grandes rasgos a partir de tres posturas. En primer lugar se pueden mencionar aquellos pintores que una vez que incursionaron en la pintura no figurativa, la han adoptado sin desviarse de ella o en donde la mayor parte de su obra a lo largo de su trayectoria artística es predominantemente abstracta, como es el caso de Gunther Gerzso, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Kasuya Sakai y Fernando García Ponce. Estos artistas formaron parte de la primera generación de artistas que logró paulatinamente consolidar el abstraccionismo en México, sin embargo no se identificaron con una postura o planteamiento estético común, ni generaron un manifiesto, más bien se caracterizaron por practicar diferentes propuestas, por ello es conveniente subrayar que la abstracción en México nunca se ha constituido como un movimiento.

---

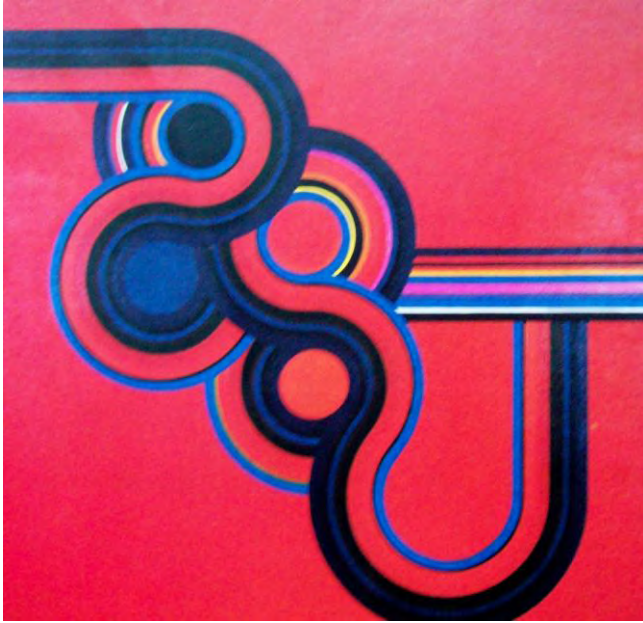
<sup>24</sup> Del Conde, Teresa, et al, *Museo de arte abstracto-Manuel Felguérez*, México-Madrid: Artes de México-Turner, 2004, pág. 68

Gunther Gerzso, *Ixchel*,  
1964  
óleo/masonite  
50x73 cm. Col. Elsie  
Escobedo.



Vicente Rojo, *México bajo  
la lluvia 154*, 1984,  
acrílico/tela, 140x140 cm.  
Col. del autor.





Kasuya Sakai,  
*Come out* (Steve  
Reich), 1976,  
acrílico/tela,  
200x200 cm. Col.  
INBA-MAM.

Fernando García Ponce,  
*Composición en negro*, 1982  
técnica mixta, 150x205 cm.





Por otra parte, se encuentran aquellos artistas que practicaron la abstracción de manera esporádica, tal es el caso de Luís García Guerrero, pintor figurativo quien se caracteriza por el detalle extremo, alcanzando en algunas ocasiones la hiperrealidad. Su primera etapa abstracta-de 1957-alterna con cuadros figurativos, hasta que en 1962 deja el abstraccionismo para concentrarse en la representación del objeto que le fue tan peculiar.

Luis García Guerrero,  
sin título, s./f.  
óleo/tela, 80x35 cm.



Otros pintores alternaron entre abstracción y figuración. Cordelia Urueta tuvo una etapa abstracta, iniciada en la década de 1960, y a la que retorno durante los últimos años de su vida. Juan Soriano realizó durante su etapa como profesor en la Escuela de Artes y Oficios del INBA, piezas abstractas muy logradas en cerámica. Mathias Goeritz alternó frecuentemente abstracción y figuración a lo largo de su vida en México.

Cordelia Urueta,  
La flor del escudo,  
1964,  
óleo/tela.



La tercera postura tiene dos variantes. De la figuración representativa el artista pasa a la abstracción, como lo ejemplifico de manera evidente Gunther Gerzso. Su primera obra abstracta data de 1946 y se titula precisamente La primera abstracción, pero se trata de una pintura aislada. En esta obra, como lo señala Teresa del Conde, se puede decir que estamos ante “un Gerzso antes de Gerzso”, porque a pesar de que nunca se consideró pintor abstracto, sino pintor de paisajes, una vez que la geometría con efectos de volúmenes que lo caracterizó se le impuso, jamás retomó la figuración representativa. La otra vertiente funciona a la inversa y Arnaldo Cohen es un ejemplo claro de ello: del lenguaje abstracto pasó a expresiones vinculadas al surrealismo y a la ciencia ficción. Su contemporáneo Ricardo Rocha experimentó un proceso similar, sólo que él no estuvo relacionado con las expresiones fantásticas, sino con la pintura de paisaje.

Arnaldo  
Cohen, *Unión de  
opuestos*, 1968,  
óleo/tea, 100x150  
cm.



A Carlos Mérida se le considera como uno de los primeros artistas en practicar la abstracción en México. En 1932, realizó una acuarela titulada Abstracción influido por Hans Arp. Wolfgang Paalen, al igual que otros pintores abstractos-líricos, parte del surrealismo no ortodoxo y del arte que pudo observar en la costa

oeste de Canadá y que el denominó “amerindio”. Paalen adoptó el término Dynaton, palabra que utilizaba para referirse a un conjunto sin límite “en el que todas las formas de la realidad están potencialmente implícitas” y que aplica en pinturas y dibujos estructurados en función de ritmos, elipses, retículas o fumages, que este artista disfrutaba realizar en papel amate. Es importante señalar que Wolfgang Paalen junto con Mathias Goeritz, fue uno de los primeros teóricos de la abstracción en México. Otro artista- teórico clave para la difusión de la abstracción geométrica en México fue Kasuya Sakai, artista japonés-argentino, quien fue un importante pintor, editor, ensayista y promotor de la edición del libro El geometrismo mexicano, publicado por el Instituto de Investigaciones estéticas de la UNAM, en 1976, a raíz de una exposición denominada bajo el mismo nombre.

Wolfgang  
Paalen, *Bañistas*,  
1959, óleo/tela,  
220x200 cm.



Carlos  
Mérida, *Retablo*,  
1961, bajo relieve  
en  
acrílico/madera,  
75x150 cm.



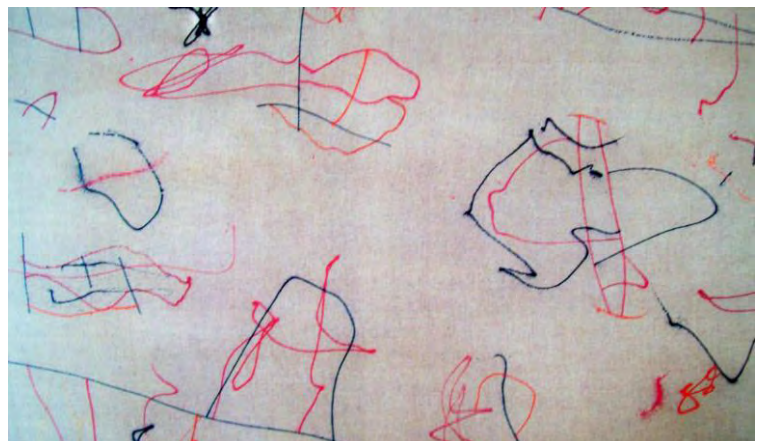
En nuestro país, el arte abstracto como tal, tardó en consolidarse. Esto no se debía a que los artistas mexicanos desconocieran las obras europeas, orientales o de otras latitudes latinoamericanas como Brasil o Argentina, sino debido al contexto de la Revolución, fenómeno que influyó para que las vanguardias de la modernidad temprana en México fueran primordialmente figurativas. El ambiente propicio para los lenguajes abstractos fueran asimilados en nuestra nación se creó más tarde, con el decaimiento de la Escuela Mexicana de Pintura y cuando algunos representantes de las que entonces eran las nuevas generaciones de pintores disfrutaron de estancias en Europa, se encontraron con colegas suyos de otros países y regresaron a México con el propósito expresarse por otras vías que no fueran las del arte de mensaje, ni las de la mimesis, ni las de la composición formal o cromática con toques mexicanos que tiempo atrás practicaba Rufino Tamayo.

Otro factor que influyó en el lento desarrollo de la abstracción en México, fue la poca cantidad de artistas que lograran eliminar del todo su pintura de referentes concretos, de tal manera que pudiesen calificar estrictamente como abstractos. Muchos se mantuvieron anclados parcialmente a la representación, mediante una figuración estilizada, sintetizada o sugerida, a través de la ilusión de formas referenciales o con la inclusión de temas que aludían a la realidad exterior. Por consiguiente, el contenido de la obra pocas veces remitía a la materialidad plástica de la obra, entendida como una realidad suficiente en sí misma. Por otra parte, el apoyo del estado fue casi nulo en un principio y tardó en proporcionar apoyo a todas las manifestaciones artísticas que no estuviesen en concordancia con los discursos estéticos nacionalistas.

De acuerdo a las investigaciones de Teresa del Conde<sup>25</sup>, fueron Manuel Felguérez y Lilia Carrillo quienes de manera consciente se propusieron explorar los caminos de la abstracción hacia 1956. Lilia Carrillo fue la primera artista abstracta que tuvo un gran impacto con su obra, influyendo a las generaciones posteriores de artistas abstractos, cultivo la abstracción lírica hasta su prematura muerte en 1974.

El fenómeno de las galerías capitalinas está vinculado con la promoción del arte abstracto, sin embargo es tardío, ya que había muy pocos coleccionistas en México, entre ellos el Dr. Álvaro Carrillo Gil. A principios de la década de 1960, Fernando García Ponce y Gunther Gerzso, fueron los dos pintores abstractos que mayor número de participaciones tuvieron en la Galería de Arte Mexicano que por décadas fue reconocida como la más prestigiada de México, ya que por mucho tiempo no hubo otras que brindaran una trayectoria sólida. La galería Juan Martín, inaugurada en 1961, acogió a artistas abstractos de varias generaciones, los primeros fueron Manuel Felguérez y Vicente Rojo, posteriormente Arnaldo Cohen, Guillermo Zapfe, Fernando Gonzáles Cortázar y Luís López Loza, entre otros.

Guillermo  
Zapfe, *Universo*,  
1976, temple/lino,  
130 x195 cm.



---

<sup>25</sup> Ibidem.



Por los antecedentes que se han señalado, podemos decir que la pintura abstracta en México, ha tenido un largo proceso de consolidación y se ha constituido como una corriente vigorosa y de gran impacto en la escena artística de México, generando nuevas generaciones de pintores abstractos.

### II.3.2 Segunda generación

Posterior a los artistas de la generación de La Ruptura, podemos hablar de la segunda generación de pintores abstractos en México. Al igual que la primera generación, la segunda también se ha caracterizado por una amplia diversidad de propuestas creativas. La mayoría de los artistas de esta etapa, participaron en la exposición denominada Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México (MAM, 1991) que dio origen a un catálogo-libro. Esta muestra es un referente ineludible para ubicar y sondear las distintas vertientes del segundo periodo de la abstracción en México.

Los tres pintores entrevistados para esta tesis: Irma Palacios, Francisco Castro Leñero y Alfonso Mena Pacheco, formaron parte de dicha exposición. Palacios y Castro Leñero, no obstante de formar una familia, la obra de ambos es muy diferente. La pintura de Palacios pertenece a la tendencia conocida como Abstracción lírica, su quehacer plástico se caracteriza por la incesante exploración técnica, la libertad creativa y un profundo sentido espiritual. Las pinturas de Castro Leñero se insertan más bien dentro de la Abstracción geométrica, de temática urbana, sus composiciones están articuladas generalmente por retículas rectangulares. Interesado por la densidad de la textura en un principio, en sus cuadros posteriores y recientes se ha enfocado hacia la exaltación del plano pictórico.

Irma  
Palacios, *Pastoral*,  
1991, óleo/tela,  
80x110 cm. Col. de  
la artista



Francisco  
Castro Leñero,  
*Cuarteto*, 1992,  
190x260 cm.  
Col. particular,  
México, D.F.



Se puede decir, sin lugar a dudas, que la obra de Alfonso Mena esta calibrada en gran medida por el rigor técnico y conceptual. Poseedor de una vasta cultura visual y oficio, Mena configura sus cuadros en función de una paleta sobria y sin embargo contundente. Dado el vigor y la gestualidad expresiva de su trabajo, se puede situar dentro de la abstracción lírica.

Alfonso Mena  
Pacheco, *La maga*, 1990,  
óleo/lino, 75x100 cm. Col.  
Madeleine Blatter.



Miguel Ángel Alamilla, pertenece también a la estirpe de abstractos líricos, es admirador del pintor ruso Serge Poliakov y los expresionistas abstractos, de quienes ha asimilado el uso de la pincelada gestual, especialmente de Wilhem de Kooning, a quien hizo un homenaje con la exposición Entelequia (MAM, 1996). También ha sido influido por artistas españoles como Antoni Tàpies, Julio González, Manolo Millares entre otros. Alamilla es un pintor que constantemente se renueva y a veces hace cambios radicales en su pintura, escultura y dibujos.

Miguel Ángel Alamilla  
Núñez, *Sonido interior*,  
1998, óleo/tela, 133x185  
cm. Col. del autor.



Roberto Turnbull ha transitado por el expresionismo y el minimalismo, su trabajo se caracteriza por la renovación constante, esto se puede constatar por la gran variedad de formatos, técnicas, materiales y soportes que ha explorado a lo largo de su trayectoria. Algunas de sus pinturas se salen del formato bidimensional para adquirir una materialidad corpórea, por lo que algunos críticos las han clasificado como arte objeto, pero el artista las concibe más bien como esculturas.

Roberto  
Turnbull, *Reunión de  
payasos*, 2003-2004,  
mixta y óleo/tela,  
123x150 cm



Beatriz Ezban se inserta en la abstracción informal. Para la artista, un hecho importante dentro de su trayectoria, fue el haber tenido como maestro a Gilberto Aceves Navarro y como compañero a Aníbal Delgado, con este último empezó a explorar los terrenos de la abstracción. Desde entonces su interés primordial ha sido la constante investigación de las todas las posibilidades plásticas del lenguaje pictórico. Ezban es dada a la superposición de capas de pintura y manchas yuxtapuestas a la manera impresionista, sus composiciones constantemente cambian porque no le gusta la autocomplacencia de lo conocido o controlado.

Beatriz Ezban,  
*Pitonisia*, 1991,  
óleo/tela, 150x200 cm.  
Col. de la autora





Otra dama de la abstracción es Ilse Gradwohl de origen austriaco, pero de formación artística mexicana. Una exposición de relevancia en la trayectoria de esta pintora es Mnesis (MAM, 1966). En sus cuadros generalmente se perciben atmósferas luminosas y elementos constantes como las formas ovales. Influida por Twombly, le gusta que se entrevea el tejido de sus lienzos, para evitar imponer el material a la tela y que más bien los dos se complementen en favor de la expresividad de la obra.

Ilse Gradwohl,  
*Serie océanos: Deshielo,*  
1991, óleo/tela, 170x200  
cm. Col. de la autora



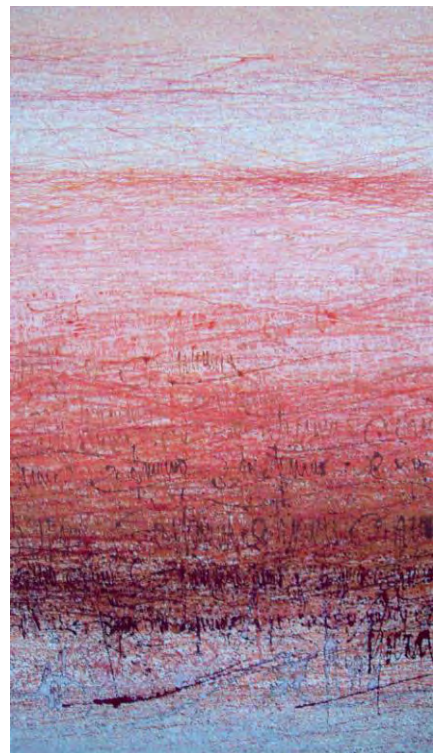
Dentro la filosofía orientalista zen, que influyó a varios pintores abstractos, se ubica Raúl Herrera. Influido en gran medida por el artista japonés Tesshu “el maestro de la espada” y también por el chino del siglo XVII, Chu-ta, porque manejaban el concepto abstracto de la pintura, Herrera parte de la caligrafía para configurar y significar su obra, en la que sus trazos dan la apariencia de signos indescifrables que tratan de sintetizar la memoria de lo que se ha vivido.

Raúl Herrera,  
*Fecundación*, 1989-1990,  
tinta, collage y óleo/tela,  
200x300 cm. (tríptico). Col.  
del autor.



La pintura de Ricardo Rocha se regodea en el grafismo, sus grafías parecen párrafos ilegibles, distribuidos rítmicamente en sus composiciones abstractas. Rocha fue maestro de licenciatura y postgrado de la ENAP (Academia de San Carlos) y tuvo un gran impacto en sus alumnos. Entre sus aportaciones más importantes fue el haber sido líder del grupo SUMMA, para lo cual integró un taller de experimentación plástica y pintura mural en la ENAP, cuyo objetivo no sólo era llevar el arte a las calles y pintar las bardas, sino de generar un diálogo con los habitantes de la ciudad.

Ricardo Rocha, Sin  
título, 1984, acrílico/tela,  
100x80 cm



Ignacio Salazar es otro de los pintores abstractos, que también se ha desempeñado como maestro de la ENAP y que actualmente es el director de esta institución. En su pintura se perciben el dominio del oficio y un profundo conocimiento de la historia del arte. El artista elabora composiciones perfectamente estructuradas y pletóricas de detalles, sin que por ello se perciban espacios rígidos o monótonos, antes al contrario, hay un gran dinamismo en su pintura. Quizás se deba a que el maestro concibe el acto de creación como un divertimento y goce continuo en el que paradójicamente no hay lugar para la superficialidad sino para la templanza del espíritu.

Ignacio Salazar,  
*Sturmisch*, 1993-94,  
óleo/tela, 207x177 cm.



Discípula de Salazar, Teresa Velásquez generalmente prescinde de los títulos, los homenajes son parte recurrente en su trabajo, entre ellos a los expresionistas abstractos como es el caso de Barnett Newman. Aludiendo al planteamiento de Pollock, de que el cuadro no tendría que ser algo reconocible, a la artista le interesa que la pintura no se “objetivice” para que exista la posibilidad de algo más abierto y fluido.



Teresa  
Velásquez, *Homenaje a  
¿Quién le teme al rojo,  
amarillo y azul? III, de  
Barnet Newman*, 1991,  
acrílico/tela, 130x130  
cm. Col. de Lourdes  
Arizpe.



Mediado por la reflexión y la meditación, el proceso creativo de Susana Sierra, no está exento del proceder intuitivo y libre, consecuencia de su intensa sensibilidad para interactuar con los materiales y explorar sus múltiples posibilidades. Al igual que muchos pintores abstractos, Sierra es influida por Tapiés, por lo que su trabajo se identifica con los efectos de texturas matéricas practicados por maestro español.

Susana Sierra,  
*Convergencia*,  
1997,  
mixta/tela,  
130x195 cm.



Juan Manuel de la Rosa no escatima en la importancia del oficio, prueba de ello son sus estudios especializados sobre distintas técnicas de elaboración de papel hecho a mano en países como Egipto, Japón y Estados Unidos. Las constantes investigaciones de los materiales, lo han llevado a utilizar materiales atípicos a la pintura, como polen, pétalos, colorantes naturales, etc., dotando a su obra de una fuerza estética muy especial.

Juan  
Manuel De la  
Rosa, *La  
noche del  
altiplano*, 1999,  
óleo/tela y  
madera, 155  
x135cm.



En la mayoría de cuadros de Miguel Castro Leñero, se pueden distinguir formas de la realidad exterior, de hecho parte de su sello particular es la síntesis formal de elementos cotidianos como casas, animales, nubes, ríos, etc., sin embargo en algunas de sus pinturas, el grado de abstracción llega a ser total, pues no encontramos figuras reconocibles en ellas. El pintor no se considera pintor abstracto y de acuerdo a crítica Teresa Del Conde, eso es precisamente lo que define a un pintor abstracto. Más allá de clasificaciones y definiciones, la obra de este pintor, reivindica con creces los valores plásticos de la pintura, lo cual es un interés común a todos los pintores abstractos.

Miguel Castro Leñero,  
*Somos lo que pensamos V*,  
1992, técnica mixta/papel,  
52x76.5 cm.



Gabriel Macotella es un artista multifacético, que se ha desempeñado como pintor, escultor, grabador, dibujante, escenógrafo, editor y músico. El tema central de su trabajo ha sido la ciudad, enfocado hacia un interés especial por la capital mexicana y la relación que sus habitantes tienen con ella. Sus composiciones están dotadas de una intensa carga expresionista, en las que los trazos gestuales y las manchas de color siempre están articulados para generar espacios armónicos.

Gabriel  
Macotella, *Selva  
interior*, 1999,  
óleo/tela,  
50x120 cm.



Los pintores aquí presentados, no son todos los que han explorado o transitan por el camino de la abstracción, sin embargo constituyen una muestra representativa e importante de la pintura abstracta en México. Son artistas que ejemplifican las múltiples propuestas abstractas que se han practicado y se siguen realizando actualmente. A través de esta generación de pintores podemos observar que la abstracción en México se sigue manteniendo como un abanico de propuestas individualizadas al margen de constituirse como un movimiento artístico. La misma naturaleza de la abstracción parece llevar a sus creadores hacia lenguajes singulares.

## CAPITULO III

ENTREVISTAS A 3 PINTORES

ABSTRACTOS

### III.1 Entrevista a Alfonso Mena Pacheco

#### 1. ¿Por qué decidió hacer pintura abstracta?

Por necesidad, para mí el hacer pintura está determinado por un lenguaje que en esencia se me presenta como intangible, las partes que componen una obra de manera formal: composición, color, forma, geometría, por enumerar algunas son recursos abstractos (conceptos creados). No importando lo que represente una pintura no deja de ser una simulación de su contenido, un traslado a otro lenguaje.

#### 2. ¿Cómo empieza a pintar un cuadro?

No tengo una forma establecida para comenzar un cuadro, trabajo por series y esto me hace establecer ciertos lineamientos que pienso son necesarios para mi obra. Sin embargo, cada una es independiente y la forma en que comienzo siempre es distinta.

#### 3. ¿Realiza un plan detallado de trabajo?

Sí, normalmente parto de una idea primera, cierta sensación que creo que me causa un color, una mancha o una forma. Establezco un plan, sin embargo, en mi trabajo el azar siempre está presente. En mi proceso creativo siempre estoy atento a lo que el cuadro me sugiere, es como jugar ajedrez.

#### 4. ¿Puede visualizar los resultados?

Mi experiencia me hace visualizar muchos resultados, sin embargo, creo que las cosas racionales llevan a cosas racionales y las cosas irracionales llevan a experiencias nuevas.

#### 5. ¿Cómo describiría las etapas de su proceso creativo?

Desarrollo un concepto, después pienso la forma de cómo representarlo, elijo los materiales; sin embargo, no puedo hablar de una obra prospectiva pues en el proceso cambia.

6. ¿Qué fase del proceso creativo le resulta más difícil de afrontar?

Saber cuando la obra esta terminada.

7. ¿Qué importancia tiene la técnica en su quehacer pictórico?

Es fundamental, pienso que la técnica esta relacionada directamente con la química de la materia, se expresa por si misma. El recurso es imprescindible, por eso elijo la técnica más adecuada para lo que quiera hacer.

8. ¿En relación a la técnica, le interesa la perdurabilidad de su obra?

En realidad no es algo que me preocupe, sin embargo, como te dije anteriormente, me interesa el comportamiento de la materia; como algo que se expresa y en la medida que entiendo esto, se si perdura mi obra o no.

9. ¿Cómo configura la composición?

No tengo una manera de componer, prefiero descomponer, para encontrar una lectura nueva.

10. ¿Cómo elige los colores que aplica?

Depende de lo que quiero decir, trato de limitar mi paleta a los menos colores posibles.



Alfonso Mena  
Pacheco, *Del azul  
de Giotto*, 1991,  
óleo y  
caolín/algodón,  
180x200 cm. Col.  
privada.





### III.2. Entrevista a Francisco Castro Leñero

#### 1. ¿Por qué decidió ser pintor abstracto?

No se puede ser pintor abstracto de golpe, se necesita tener ciertos conocimientos de las cosas. En mi caso por ejemplo, cuando entre a la Esmeralda, tenía mucho interés por el realismo; inclusive gane un premio en 1975, en el concurso de Aguascalientes con una obra totalmente realista, pero en la escuela fui descubriendo que había otras formas de expresarse. Me cuestionaba sobre las diferentes prácticas, lo cual siempre tenía cierta relación con el manejo de un esquema más o menos estilizado de la figura y como consecuencia me empezó a interesar más el fondo que la forma.

Tengo muy claro el momento en que estaba trabajando un cuadro; sobre el que iba a ir una figura y de repente dije: aquí ya no hace falta la figura, el cuadro está perfecto así; un horizonte, una textura y abajo otras texturas de diferente material. Decidí que ese cuadro ya estaba completo, que así ya emocionaba. Había una sensación de emoción en la experiencia del espacio, entonces a partir de ese momento, conscientemente dejé de interesarme la figura y mis ideas comenzaron a surgir con más energía.

En nuestra generación había una gran influencia de Tapies, quien era un pintor muy reconocido y del cual en México se presentaron varias exposiciones a mediados de los 70's. En aquella época Tapies era un artista concebido más como un pintor abstracto, yo creo que ahora se le percibe de una manera más abierta. Me interesaban sus ideas de las superficies, los muros, su descripción de la ciudad. Trataba de entender cómo era que surgía la obra de Tapies y lo que yo entendí en esa época, fue que surgía como una experiencia de su ciudad, entonces yo traté de asimilarlo también como una experiencia de mi propia situación en la ciudad y empezó a surgir una serie muchos años, de cuadros grises que tenía que ver con el paisaje urbano, así fue como me hice pintor abstracto.

## 2. ¿Qué importancia tiene para usted el proceso creativo?

El proceso es parte de la obra: cómo me muevo, cómo trazo, el ritmo, eso es lo que esta creando la obra, no solamente la imagen que estoy concibiendo, porque la imagen es otra parte, en la pintura abstracta la importancia de la ejecución salva la obra. He estado pensando últimamente que la buena pintura es otro mundo totalmente distinto a cualquier otra expresión de construcción de imágenes, no tiene que ver con la fotografía por ejemplo; la pintura es otra cosa, es como un objeto construido en base a una acción en donde la imagen no es lo esencial, sino lo esencial es la pintura en sí. Yo creo que en la abstracción es más evidente que lo que sostiene es la pura pintura y tenemos ese reto, esa manía de hacer cosas mínimas en elementos en donde cada detalle cuenta, cómo que es tan poco que todo cuenta.

## 3. ¿Cómo articula el planteamiento conceptual con la factura de la obra?

Todos los procesos creativos están en evolución, entonces yo te puedo hablar de lo que hago ahora, pero lo que hago en este momento tiene un antecedente muy largo, por ejemplo, en mis últimos cuadros creo como acentos rítmicos en una superficie que generan una dinámica del espacio, pero que parten de unas cuadrículas donde los cuadros se desplazan y esas cuadrículas comenzaron hace unos diez años que empecé a trabajar de manera consciente sobre la idea del tablero. Entonces todos mis cuadros tienen que ver con la cuadrícula, pero primero hay tableros de diferentes colores, manejando composiciones de color, inspirados tal vez en alguna obra de Paul Klee. He seguido trabajando sobre las posibilidades del tablero y una de esas posibilidades fue comenzar a mover un poquito unos cuadrados, creando una sensación de fondo-forma.

Francisco Castro  
Leñero, *De la serie*  
*Mercado sobre ruedas:*  
*amarillo y rojo*, 1993,  
acrílico/tela, 190x260  
cm.



Otra cosa que para mi es muy importante es el manejo de los materiales, siempre he usado la resina acrílica, el mowilit (que es un medio transparente) trabajo con pigmentos y hago mezclas para elaborar mis colores. Aprovechando las posibilidades que me da el mowilit, tengo años trabajándolo a manera de transparencia, no es un color que cubre sino que siempre es transparente, entonces voy trabajando capas y capas y así es cómo voy creando las superficies, que da un cierto carácter ambiguo, generando un efecto de profundidad del espacio; entonces esta es otra característica, que es como una sensación personal de la pintura.

Durante mucho tiempo como te había comentado, estaba trabajando con grises y texturas, un poco la textura urbana, pero mi evolución en la consciencia de lo que es la pintura, me fue llevando a la superficie pintada simplemente. Realmente fui dejando la textura para que luciera más como pintura-pintura y generara una sensación más clara, más real sobre el color y entonces para mí el color ha ido creciendo en su protagonismo; procuro siempre que el color sea una parte central en la expresión del cuadro. Esta forma de percibir la pintura, puede parecer un planteamiento que a lo mejor puedes llamar ortodoxo, dentro de lo que es la abstracción y que consiste en tener la consciencia de que estas trabajando un plano, estas rellenando un plano, eso es lo que realmente estas haciendo cuando pintas, por más que se produzca un efecto de profundidad o

ambigüedad espacial, lo que en realidad se trabaja es un plano. Yo creo que para cierto tipo de abstracción es fundamental tener presente esta idea, para mi es necesario trabajar con esta consciencia en la abstracción.

#### 4. ¿Parte de un plan detallado de trabajo?

Generalmente parto de un proyecto y de una especie de discurso peculiar de algunos conjuntos, procuro hacer series que envuelven algún interés particular, porque para mi el reto es trabajar la misma cuadrícula para darle un carácter distinto en cada obra; por ejemplo, hice una serie de cuadros hace algunos años, que tenían que ver con los colores, con la sensación de la pintura de Rembrandt, era como un homenaje a la pintura. Esa serie ya tenía cierta intención, cierto carácter, eso me permitía jugar con la imaginación, entonces había una serie de cuadros que se llamaban el Interior holandés, que tenía que ver con los pisos de las casas en Holanda o cuadros más lineales que tenían que ver, según yo, con cierta sensación gráfica de Rembrandt, entonces estas son pequeñas motivaciones que le van dando el carácter a los cuadros.

Hace años también, pinte una serie que se llamaba Hiedra; era una respuesta a una experiencia que tuve cuando nos cambiamos de casa, en un espacio nuevo hay paredes con hiedra que fueron creciendo, el estar conviviendo con la hiedra fue una experiencia que sin saber yo, me llevó a hacer unos cuadros. Había cuadrículas verdes que invadían el espacio blanco y un día me di cuenta que lo que estaba haciendo era la hiedra, entonces como que ya pude organizar la obra y dije esta serie es la hiedra y terminé los cuadros.

#### 5. ¿Puede visualizar los resultados?

Claro, voy persiguiendo una imagen, la voy organizado. Un boceto es muy importante porque puede dar origen a una nueva serie de pinturas si lo sé manejar. Tengo bocetos de soluciones en

los que puedo ver hasta donde puede llegar una solución y hasta donde no.

6. ¿Qué piensa de la improvisación durante el proceso creativo?

Yo pienso que es importante estar abierto a las situaciones, porque de repente una ocurrencia en un momento dado, abre una nueva puerta. La improvisación me ha servido mucho para registrar, pero sobre todo para estar atento al proceso del cuadro, supongamos que yo quiero llegar a un resultado determinado, pero de repente en el proceso veo que el cuadro me gustó antes de haya a ese resultado, entonces y de repente tengo la tentación de decir: ya mejor así lo dejo. Pero casi siempre tengo la disciplina para terminarlo, porque pienso que esa era mi idea original, pero si capturo un poco la experiencia que me dio ese proceso, para decir: es que por ahí había algo importante, que es un poco lo que sería la improvisación, digamos; entender hay una idea que puede enriquecer, una idea que no estaba prevista, que pareció y que a lo mejor puede ser un detonador muy importante.

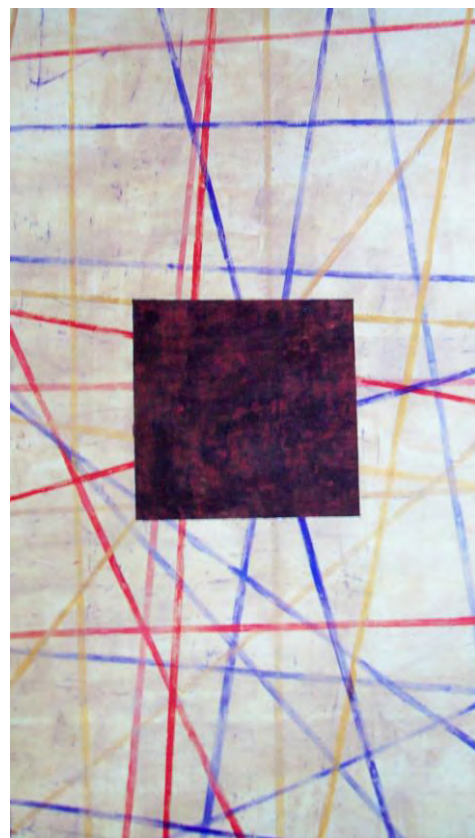
Por otra lado, casi siempre trato de llevar a cabo la búsqueda, porque lo que esta en juego es la idea misma de la libertad de poder hacer algo y que la improvisación sea tomada en cuenta pero que siempre esté dentro de este proyecto, de empujar hacia algún lugar, porque si no, uno puede ser víctima del proceso y no ser el conductor del mismo.

7. ¿Cómo configura la composición en un cuadro?

Me he ido metiendo en un campo cada vez más restringido, que en ese sentido ha sido la cuadrícula, podría parecer que en un principio ya esta dada la composición, inclusive en los últimos diez años he utilizado cuadrículas que tienen las mismas dimensiones, no me salgo de esas proporciones ¿porque?, no lo sé, pero me parecen que son las correctas visualmente, en ese sentido todo ya esta muy

predeterminado y sin embargo hay siempre un campo de lo imprevisto, entonces, aunque aparentemente todo este solucionado, siempre estoy pensando como crear la composición. Esto partió de una situación de revisión de mi obra; en el noventa y cuatro, tuve una exposición en el Museo de Arte Moderno y cuando estaba viendo todo lo que había hecho, me di cuenta que había una presencia en casi todos los cuadros, del cuadrado, que yo no me había dado cuenta, entonces decidí ponerle a esa exposición Estructura esencial, porque el cuadrado siempre estaba estructurando mis cuadros. Entonces a partir de esta situación, fui tomando cada vez más consciencia, de que el cuadrado era un personaje en mi obra.

Francisco Castro  
Leñero, *Punto y línea*, 1994,  
acrílico/tela, 150x190 cm.



8. ¿En relación a la técnica, le interesa la perdurabilidad de su obra?

Me interesa razonablemente, arriesgo un poco, en el sentido de que estoy trabajando con el mobilit, que no es un material a lo

mejor muy estudiado, sin embargo he platicado con restauradores, que están de acuerdo en que sí tiene muchas probabilidades de perdurar. Aparentemente es un material, que no debe dar problemas, entonces en ese sentido, yo no trabajo el mowilit de manera que no me importe la perdurabilidad, si no que creo que sí será perdurable. Trabajo también de una manera que no sea complicada; mi obra, no es una pintura que se arriesgue mucho, con volúmenes tremendos de color y a lo que le doy mucha importancia es a la calidad del pigmento, definitivamente; eso es lo que le da la durabilidad a la pintura. Un pigmento que no es muy resistente a la luz, va tender a borrarse, entonces yo procuro trabajar con pigmentos que sí tengan buena calidad, porque lo esencial con lo que trabajo es el color, en ese sentido creo que la pintura puede tener cierta perdurabilidad, porque también ese es el destino de la pintura, porque no es un arte tan efímero.

9. ¿Considera importante el formato del cuadro?

Es importante aunque también es casual, manejo cuadros grandes, medianos, mediano grandes, que son los que yo puedo trabajar en el taller, pero también están relacionados con los espacios donde exhibo. En general procuro relacionar el formato con el lugar. En las superficies de los cuadros siempre sucede algo y cuando están más grandes, se siente la riqueza de la superficie, pero también me gusta trabajar formatos pequeños porque generan otro tipo de concentración, en ese sentido, el formato para mi es fundamental, una idea no puede darse en chico o en grande de la misma manera; los formatos constituyen diferentes maneras de acercarse a la obra.

10. ¿Cómo elige los colores que aplica?

En la unidad de una exposición, por ejemplo; yo quisiera que hubiera un discurso de color relacionado y por otro lado, a veces veo lo que se va generando, en una exposición construí varios cuadros y observe que había un protagonismo del rojo y del blanco. Cuando

hice la serie de la hiedra eran cuadros verdes. El color es una parte que se me aparece en la imaginación, a veces es algo experimentado en el paisaje, en otras ocasiones es algo que simplemente aparece, que no se exactamente de dónde viene, en otros sí se muy bien. Parto de varias referencias y una de mis referencias es la propia pintura, por ejemplo, hice una serie de cuadros sobre los rojos de Velásquez, entonces la misma pintura me alimenta mucho.

Francisco  
Castro Leñero,  
*Hoja  
estructura*,  
1991,  
acrílico/tela,  
190x200 cm.  
Col. del autor.



11. ¿Le cuesta trabajo decidir cuando un cuadro está terminado?

Generalmente no, casi siempre ya se cuando un cuadro lo he concluido, lo que me cuesta a veces es valorar si es bueno o no, pero pienso: igual esto es lo que quise hacer y simplemente lo dejo respirar, el cuadro ya tiene su vida. A veces no estoy seguro del resultado necesito la opinión de un espectador que me ayude a ubicar la obra. En algunos cuadros tengo la sensación de que son importantes y otros cuadros que no, pero muchas veces la sensación no corresponde con lo que el espectador ve, esa es una relación extraña, pero procuro que el cuadro cumpla con su objetivo y trato de no juzgarlo mucho.



12. ¿Qué piensa de la interrelación entre la intuición y la racionalidad durante el proceso creativo?

Yo creo que es fundamental y la parte de la intuición tiene ese carácter de aventura en la pintura. Para mí hay un gran lado oscuro de lo que hago, es decir; no me explico por qué hago los cuadros o cuál es su sentido, tengo la intuición de que valen, pero es sólo una intuición. Cuando aparecen las ideas, también como que estas ideas no son razonadas y es que la obra como que tiene parámetros de ciertos materiales, medidas, etc., es decir aparentemente muy razonada, pero en realidad no es nada razonada la obra, sí hay una cuadrícula pero una cuadrícula no significa que sea algo muy razonados, significa una cuadrícula simplemente. Si alguien pregunta qué significa el cuadrado, yo no sé que significa el cuadrado, sé que lo hago, sé que para mí es importante y que ha de tener alguna importancia, pero no quiero saber más, para mí es suficiente, no tengo ninguna teoría.

El pintor abstracto trata de comunicar ideas y al momento de estar creando un cuadro puede pensar cómo configura su lenguaje, ¿Qué piensa al respecto?

Debo confesar que últimamente he tenido una reacción de la parte musical que percibo en mis cuadros, eso me ha dado otra experiencia, es decir; el sentir que la gente percibe mucho esa situación. Entonces he tratado de entender un poco más esa parte rítmica, esa parte de movimientos que crean una especie de partituras de algo y eso lo quisiera profundizar un poco más para ver hacia donde me van llevando.

13. ¿Qué papel juega el aspecto espiritual en la creación de la pintura abstracta?

Yo creo que en la pintura abstracta es muy evidente porque hay una cierta emotividad que es muy intangible o sea que experimentamos una sensibilidad que comunica con otra

sensibilidad. Creo que en este sentido sí hay un movimiento interior muy fuerte y a veces me parece que esta parte es difícil que se hable en nuestra sociedad mexicana, como que no está muy dada a valorar ciertos tipos de expresiones. Sin quejarme absolutamente, porque yo he sido una persona que ha sido bien recibida en general, siento que a veces en el ámbito de la crítica, de la apreciación de la pintura abstracta; sí hay un gran vacío, no hay una teoría realmente.

Casi todos los grandes pintores abstractos han estado relacionados con alguna ideología espiritual: Kandinsky, Mondrian, Malevich, hay una búsqueda y yo creo que esa búsqueda cambia, en el sentido que la modernidad cambia cómo un movimiento de la gran cantidad de tendencias que hay en la actualidad. Antes había una especie de responsabilidad, se empujaba el arte hacia este lugar espiritual, hacia esta idea de transformación del hombre, pero actualmente en la amplitud de medios, movimientos y situaciones que hay en esta era post-histórica, por llamarla de alguna manera, la abstracción se vuelve una elección personal entre muchas elecciones y en ese sentido contacta ya a otras sensibilidades que están en esas búsquedas. La abstracción ya no puede ser una propuesta general, no porque no quiera serlo, sino porque no es, es decir, lo puede ser para el artista o para quienes se acercan a este tipo de expresión, pero ya sabe uno que están limitando, esa es una consciencia real.

#### 14. ¿Cómo experimenta la parte lúdica del proceso creativo?

El arte parte de las transformaciones que ha tenido es su gran capacidad productiva, se ha regresado o se ha inventado nuevamente el trabajar en grandes talleres con mucha gente, pero yo no puedo trabajar así, porque todo lo que hago lo tengo que hacer yo, por ejemplo en el momento de hacer el color, el color siempre es para mí una especie de misterio, porque entre lo hago mentalmente por el conocimiento que tengo de los pigmentos y mezclo, pero la mezcla que hago es bien rara; no se ve el color, adquiere una

apariencia lechosona y ya cuando la aplico tampoco se ve, ya hasta cuando se seca es cuando realmente se ve. Siempre hay un riesgo y para mí como pintor es muy placentero, me emociona mucho la ejecución, inclusive la parte del rigor, a mí me encanta estar trazando, haciendo mis medidas, por ejemplo: tengo una manía de que en todos los cuadros que he hecho, el ancho de las líneas es de 2.1 centímetros y no se porque 2.1, pero tiene que ser así, 2.2 era un poco más ancho, entonces así lo decidí, es una decisión visual, me divierte tener esa especie de locura.

Francisco Castro  
Leñero, *Juego de  
simetría*, 1993,  
acrílico/tela, 150x190  
cm.



15. ¿Qué tanta vigencia tiene la pintura abstracta y considera sí esta tiene algún futuro?

Yo creo que siempre esta en peligro, esa es yo creo, su fragilidad, pero me parece que sigue habiendo muchos pintores abstractos y sigue habiendo mucho aprecio por la abstracción, incluso por la pintura en general, porque también ese es otro aspecto, porque ahora como que a todos los pintores se nos

cataloga del mismo modo; ya no hay diferencia si eres pintor abstracto o figurativo, simplemente eres pintor y yo creo que la pintura sigue reproduciéndose de una manera tremenda, cómo si el discurso anti-pintura no hubiera servido para nada. Siento que vienen muy buenos pintores y esa va a ser la gran diferencia o sea que va a volver a ver gran pintura, porque creo que ahora los discursos ya están trascendidos. Ayer casualmente vi unas revistas de arte en una tienda y me di cuenta que todas las revistas están llenas de pintura, pintura por aquí, pintura por allá.

El arte de la pintura es un medio fascinante, olvídate ya que si estás en la vanguardia o conceptualmente correcto, creo que la gente que pinta y que pinta bien tiene el sustento para poder expresarlo, porque hay muchos que pintaban que se ufanan diciendo que ya dejaron de pintar, pero nunca pintaron bien, pero alguien que sabe lo que es pintar un cuadro bien, que ha disfrutado lo que realmente es hacer un cuadro; quiere seguir pintando, la pintura tiene una gran capacidad de atracción, además te deja la sensación de que siempre pudiste hacer algo mejor, siempre existen retos que te impulsan a seguir pintando.

### III.3. Entrevista a Irma Palacios

#### 1. ¿Por qué decidió ser pintora abstracta?

En La Esmeralda dibujaba siempre la figura humana y en esa academia yo decía: bueno y esto ¿que?, puedes jugar con la figura humana, puedes hacer infinidad de cosas; yo quería romper desde aquel tiempo con el estilo tan clásico. Entonces realmente cuando ingresé a la Esmeralda, era con ese propósito; de poder decir: se dibujar, se hacer esto, porque ya tenía cuatro años de dibujo anatómico antes de ingresar a la Esmeralda. Siempre les comentaba a los maestros que había que romper con lo clásico, entonces nos enseñaban que había como ocho pasos para abstraer una figura y que se fueran perdiendo poco a poco los elementos, me gustaba mucho ese juego de pensar, hacer y deshacer.

A mí me ha dado tanto trabajo romper con la figuración, porque yo pienso de manera muy personal, que la abstracción tiene más lecturas, creo que la obra la cierra la mirada. Entonces yo siempre estoy proponiendo, insinuando con una mancha, con algo que hago realmente como figuración, que rompo y desbarato para cargarla de otra energía. Lucho mucho para hacer una pintura abstracta, para mí la figuración sería una liberación: hacer, jugar más, porque yo me divierto mucho con mi trabajo. Es una actividad, que si la vida me dejara sólo pintar o sólo hacer cerámica o lo que sea, yo sería inmensamente feliz, soy afortunada que en lo que trabajo, que lo que me da de comer, me encanta hacerlo y la abstracción me gusta porque pienso que el espectador termina realmente mi proyecto de ser pintora abstracta, porque cada mirada es diferente.

He asistido a mis exposiciones, en donde hay gente hablando o comentando mis obras, que yo ni idea tengo que estoy haciendo, entonces todo eso es como un reto. A la gente que le gusta lo que hago o que cree que encuentra algo en lo que hago, me fascina. Sin embargo no tengo ningún problema de conmovirme, de ver la

pintura figurativa, me encanta, yo no estoy peleada con la figuración, pero el arte abstracto me gusta y pienso que cuando uno va creciendo, entonces se va haciendo más minimal, porque el tiempo se va acortando. A mis años ya no tengo que ser tan barroca, por eso las obras para mí siempre tienen un reto; porque ya con casi nada, quiero decir mucho, la ambición no se me quita aunque sea grande, de poder comunicarme.

## 2. ¿Cómo empieza a pintar un cuadro?

Me gusta mucho la fotografía, en las fotos voy tomando cosas de la naturaleza, porque yo creo que me alimento mucho del arte contemporáneo y la naturaleza y del conocimiento del arte clásico, por supuesto. Empecé por los catalanes: Tapies, yo quería la mancha, yo iba tras la mancha en la escuela y una y otra vez la figuración, hasta que termine la escuela en el setenta y nueve, hago manchas y materia; la materia, la tierra, hay gente de agua, yo soy de tierra. Como soy tan dispersa, me tengo que plantear temas, la última exposición era sobre el desierto y antes era sobre escribir como textos en los cuadros, y me pongo eso por disciplina, investigo materiales y colores. De repente dije: nunca tengo un cuadro azul, ahora estoy haciendo pinturas azules. Pero necesito estar en una situación física también, con un proyecto.

Irma  
Palacios,  
*Tierras  
altas*, 1991,  
óleo/tela,  
140x215  
cm. Col.  
Galería  
López  
Quiroga.



A veces hago polípticos y eso por ejemplo, ya lo tengo yo planeado en la cabeza, aunque no haga boceto o a veces haga un pequeño bocetito o algo, antes de atacar que colores quiero en general; que digan: ese es un cuadro azul, aunque tenga todos los colores abajo. Me gusta matizar mucho el color, a veces empiezo un cuadro que va a ser blanco, con color negro, para irlo trabajando por capas, porque todas esas pequeñas cosas que en la superficie aparentemente no se ven, porque las va uno cubriendo, siempre pienso que vibra algo. Entonces cuando veo una pintura, ya sea de un pintor figurativo, abstracto, clásico o contemporáneo, siempre me voy a la trama, al grado de dificultad técnica, pero que me conmueve y que me dice cosas, porque esas son las armas que uno maneja para expresarse.

De repente encuentro un papel, a mí los materiales me provocan mucho, yo siempre aconsejo que tengan materiales de todo tipo. Me encuentro con un papelito que se transparenta y eso me da ideas y también me da la pauta para una serie, entonces hago pequeñas series por disciplina, para agotar todas las posibilidades. Leo poesía y eso me está dando imágenes totalmente abstractas, la poesía es para mí muy importante. La música también me encanta, música tranquila, clásica. Me gusta todo: me gusta bailar los danzones, todos los bailes me encantan, soy una persona que no puede estar sentada mucho tiempo.

### 3. ¿Puede visualizar los resultados?

Mis cuadros yo los veo más que los pinto, entonces empiezo a imaginar, por ejemplo, si podría hacer un dibujo más fuerte dentro de las formas. Es un cuestionamiento conmigo misma y con el cuadro, tengo que ver los cuadros y analizarlos, es cómo una experiencia muy íntima entre las pinturas y yo. Entonces yo decido que hago o que me gustaría hacer; uno sabe las técnicas, digo, ya a estas alturas, claro que sabes como hacerlas, porque al principio, cuando eres joven dices: esa mancha me gusta y así la dejas, sin

mayor reflexión. Cuando ya eres grande, decides en base a cuestionamientos anteriores y una larga trayectoria de trabajo; decides más conscientemente, porque sabes lo que quieres decir y comunicar, sin importar que lo que estas haciendo, se vende o no, ese es otro asunto.

4. ¿Qué fase del proceso creativo le resulta más difícil afrontar?

Yo creo que las formas, la composición, la decisión de dejar el cuadro y verlo para después decidir, sí el cuadro está terminado o no, pero al mismo tiempo es placentero, porque sí me cuestiono cada vez, uno se cuestiona todo, como el proceso creativo y la carrera. Puedo darme el lujo de poder decir: esta es mi obra o mi último cuadro, a mí lo que me pasa también, es que mi último cuadro es el que me gusta y los anteriores a veces ya ni los quiero ver, pero me gustaron y fueron. Una vez le comenté esto a Juan García Ponce, quien era mi amigo, le dije muy preocupada: Juan tengo este problema y él me dijo: “no te preocupes, el pintor siempre está buscando el último cuadro y el último cuadro, es el último que vas a pintar en tu vida y el sentido de tu vida y la pintura, es ese proceso de la búsqueda”.

5. ¿Qué piensa de la improvisación durante el proceso creativo?

Me gusta, pero ya grande puedes improvisar creo, porque ya tienes muchos elementos que sabes manejar, muchas formas, colores y materiales. Son como retos que se hace uno. Yo por ejemplo, voy a un lugar donde no es mi taller o en un jardín y en ese momento tienes la mirada para poner una maceta junto a otra y otros objetos y con eso crear un espacio bello, no nada más con el pincel. La mirada es muy importante, uno tiene que educarla y saber lo que es bello; encontrar dentro de la basura la belleza, dentro del tiradero, dentro del lodo y eso me encanta porque puedes ver un gris, junto a un pedazo de pollo viejo, eso visualmente puede ser



muy interesante, por eso me gusta la fotografía. Tengo un archivo de fotos, me voy a los mercados a tomar fotos, que la gente que las ve, ni saben que son y son ostiones o cosas agrupadas porque me gusta la repetición de formas, como en la naturaleza. Entonces todo eso he observado; le digo a Paco (Francisco Castro Leñero), tú que eres maestro dile a los chicos que la mirada es tan importante, que se detengan a mirar lo que les llamó la atención, ya que los pintores pueden enriquecerse con todo lo que ven.

#### 6. ¿Le gusta trabajar en equipo?

La interacción con la gente es necesaria, me encanta todo lo que se mueve, los cambios me gustan y lo contemporáneo ahora es trabajar en equipo. Ya tienes tu ayudante que te hace las cosas, yo por ejemplo, hice unas piezas de cerámica pequeñas y al artesano le dije que las hiciera grandes, porque yo no soy ceramista. Yo les puse lo último, como las texturas de encima y las pinté, entonces es un trabajo en equipo, en el que le doy el crédito al artesano. Ahora veo a los artistas contemporáneos que tienen a un ejército atrás y que no tienen ningún problema para trabajar de esa manera, el arte que realizan tiene que ver más con lo social y eso está muy bien. A lo mejor eres tan creativo que no te alcanza el tiempo para materializar y desarrollar toda esa creatividad que tienes, entonces puedes ir delegando actividades, siempre vigilando tú. Tenemos por ejemplo a nuestro amigo, Jean Handrix, que tiene un equipo de gente en la computadora. Yo no se nada de la computadora, debería tener a alguien ayudándome, porque seguramente podría sacar algo.

Ya no puedes ser igual que antes, tienes que desarrollarte, ya no puedes ser como eran los artistas de antes, trabajando solos en su taller o como Van Gogh que tenía tantos problemas. No vamos a repetir esas historias, ni te vas a dejar morir, ni eres el bohemio de antes, borracho y drogo, ahora somos otra época, hay que proponer cosas nuevas.

7. ¿Qué piensa de la interrelación entre la intuición y la racionalidad?

Soy más cerebral, pero también soy visceral, dejo que fluyan las cosas, para luego ya fríamente empezar a calcular. Por ejemplo, me da trabajo hacer los polípticos, a veces los hago sin pensar, dejo que sólo los una el color o la forma. Luego quiero poner colores que a lo mejor tengan que ver o no, él uno con el otro. Siempre estoy experimentando, eso nunca se me va acabar, yo no puedo tener realmente una fórmula, yo lucho mucho por la libertad real, física, desde niña por ser mujer.

8. ¿En relación a la técnica, le interesa la perdurabilidad de su obra?

Uso muy buen material, si vendo compro lo mejor, para retribuir lo mejor a la sociedad. Trato de usar los mejores materiales, no para perdurar como persona, si no porque las obras son como mensajes que uno manda en la vida cuando está vivo y si perduran después de muerto mejor. Los homenajes en vida a los artistas me molestan mucho, a lo mejor después de muerta alguien dice: mira que bien hacía esto, porque en vida, siempre te cobran todo y yo no quiero deber nada a nadie.

9. ¿Cómo elige los colores que aplica?

Uno tiene predilección por los colores, yo soy de colores de la tierra, tierras naturales. Hice un homenaje a Oaxaca, a Tamayo, Toledo, estos pintores que usan morados, porque a mí me gusta el morado y hay un cuadro mío que se llama, homenaje a Oaxaca. Trabajo el color por disciplina y porque me gusta sentir el color. Hay unos colores muy sencillos que son los que nos gustan, porque uno tiene preferencia por cómo uno viene vestido, pero porque los otros colores no. A veces yo quisiera usar colores totalmente artificiales, todavía no me atrevo a hacerlo, pero inclusive he hecho algunos cuadros con resina acrílica con colores y transparencias, que nunca he expuesto y visualmente son muy agradables, pero nada más de

pensar que es resina acrílica; yo que soy antigua, como que los rechazo, pero en un momento dado los voy a exhibir. Uno es el único responsable de lo que es y a veces uno esconde lo que no quiere mostrar, como todo ser humano, como que uno va a tener conflictos, entonces le da a uno miedo y el miedo es lo peor que le puede pasar al ser humano.

10. ¿Cómo experimenta la parte lúdica de la creación?

A lo mejor no he hecho realmente un análisis muy profundo de lo que quiero, esa inseguridad es la que me mueve a lo mejor. Cuando uno ya sabe todo, sabe que quiere, no me gusta mucho, entonces soy inquieta, pero al mismo tiempo quiero, como que esa manera de ser, de cada uno, se canalice para algo, que no sea nada más el hecho de vivir una vida placentera.

11. ¿Considera importante el formato del cuadro?

Me gustan mucho los formatos grandes, la ilógica es la libertad de lo que quieres hacer, porque dices: quien va a comprarme un cuadro tan grande, sólo un banco o alguna institución, pero yo tengo para todos, también me gustan los formatos pequeños. En ocasiones son grandes, porque soy chaparrita y me gustaría hacer cosas grandes, pero me es difícil hacer un cuadro grande, sino fuera porque me gustan los retos. Los cuadros muy grandes me gustan, porque me agradan los horizontes, naturaleza, me gusta la tierra, que no se ve el fin, los ríos; yo estuve en un proyecto fascinante de un río, por eso el uso de los colores azules, pero me gustan formatos diferentes, porque son retos diferentes. Para mí son muy difíciles los formatos pequeños, los uso de esa manera pero los uso, para hacer polípticos.

12. ¿Le cuesta trabajo decidir cuando un cuadro está terminado?

A veces si, hay otros cuadros que no, que los disfrute y viví tanto, que digo: ya está y ya no lo muevo. Cuando ven un cuadro,

no saben si lo hiciste, en dos años, dos meses, catorce días; eso no importa, no creo y a mí me preguntan como si fuera algo que se hiciera mecánicamente: “¿cuanto te tardas en hacer un cuadro?”, y les digo: sesenta años, los que tengo de vida, entonces es absurdo cuanto tiempo te tardaste, como si el tiempo definiera realmente la capacidad o la intensidad de la vida.

# CAPITULO IV

## REFLEXIONES DE UN PINTOR

### ABSTRACTO

#### IV. 1 Planteamientos

En base a las preguntas realizadas a los artistas entrevistados y adoptando como referencias las posturas de artistas y teóricos del arte, se realizan una serie de reflexiones respecto al proceso creativo. La intención es tratar de articular una suerte de diálogo con ellos, a partir de mi experiencia como pintor.

Son innumerables las razones por las que un pintor decide transitar por los senderos de la abstracción, ya que se trata de una decisión personal y las experiencias o las vivencias que lo llevan a tal proceder pueden ser muy diferentes para cada artista. Sin embargo, se puede hablar de intereses comunes en todos los pintores que incursionan en los lenguajes abstractos. El principal de ellos es su inclinación hacia la investigación y expresión de valores pictóricos esenciales en preponderancia respecto a toda representación de la realidad exterior. Al respecto la doctora Teresa del Conde, alude al motivo por el cual, Alfonso Mena Pacheco y otros pintores deciden hacer pintura abstracta:

Estamos ante un pintor que no se la pasa prohibiéndose a sí mismo modos de hacer o sistemas de mostrar; con él (como con otros) lo que conlleva a la abstracción es descargar el énfasis de la composición en problemas de forma, color, textura, luz o ausencia de la misma, ritmo, asonancia o disonancia sin acudir a asociaciones narrativas y sin pretender condensar los rasgos esenciales de lo visible<sup>26</sup>.

La inclinación de los pintores hacia la abstracción, esta relacionada también con el invento de la fotografía. La construcción racional del espacio mediante la perspectiva sostuvo la tendencia

---

<sup>26</sup>Del Conde, Teresa, et al, *Lo Que Ves, Es Lo Que Ves/Alfonso Mena Pacheco*, Milán, Italia, Editorial Limusa, 2000, pág. 190.

figurativa en el arte occidental hasta el siglo XX. Por ello, el tema de los cuadros, lo que podríamos llamar su contenido literario o narrativo, tenía gran importancia pese a que el desarrollo de la fotografía durante el siglo XIX fue absorbiendo poco a poco esta función narrativa. El desarrollo de la fotografía fortaleció una tendencia que también venía manifestándose desde el Renacimiento y que llevada hasta sus últimas consecuencias, llegaría a estar en contradicción con la pintura figurativa, Francesc Vicens en el libro *Arte abstracto y figurativo*, señala al respecto:

Se trata del desprestigio del tema artístico, lo cual precisamente propició que la pintura progresivamente perdiera la función descriptiva y los elementos pictóricos intrínsecos pasaran a un primer plano en detrimento de la representación; se estaba gestando así el proceso hacia la abstracción <sup>27</sup> .

Cuando se empieza a pintar un cuadro en ocasiones se parte de un concepto o tema, mediante el cual se desarrolla una serie de cuadros. A veces se realiza cierta investigación sobre la temática a abordar, las técnicas y materiales propicios para la realización de la obra. A veces también se investigan las obras de otros pintores o artistas, que tienen relación con nuestro proyecto. Antes de aplicar la primera mancha de color, en algunos casos se tiene mentalmente una idea general, es decir, se parte de un tema u objetivo conceptual que se materializará en la superficie del cuadro. Algunas veces no se parte de ningún esquema preconcebido o boceto. Las soluciones pictóricas van surgiendo en el momento mismo de pintar, el cuadro por sí solo y de manera natural, va dando la pauta de decisiones en cuanto a la utilización de cada medio visual o material que puede ser más conveniente en la organización general de la composición. Paradójicamente esta inmediatez de la ejecución, exige un estado de

---

<sup>27</sup> Vicens, Francesc. *ARTE ABSTRACTO Y FIGURATIVO*, Barcelona, Biblioteca Salvat Grandes Temas, Salvat Editores, 1979, pág. 43.

alerta para ser consciente de la aplicación de cada pigmento, línea o textura.

Es muy difícil partir de una idea precisa sobre lo que se va a pintar, por lo tanto, el carácter imprevisible e inesperado en la fase inicial del proceso creativo es casi siempre inevitable. Al respecto Francis Bacon explica:

Cuando trabajo sólo tengo una vaga idea, no tengo ni la más mínima idea de lo que deseo hacer. Por regla general, es la casualidad la que hace que algo aparezca en la tela. A menudo, no tiene nada que ver con la idea general. Sin embargo y por extraño que parezca, uno tiene cierta disciplina<sup>28</sup>.

Se considera que la parte conceptual del proceso creativo es muy importante, siendo la base sobre la cual se van a elegir las ideas y cualidades más útiles o convenientes para la concreción formal de la obra. No se puede hablar de reglas fijas e inalterables, ya que la creación artística, se caracteriza por su constante cambio, experimentación y evolución. Incluso no se puede hablar de un proceso creativo en singular, sino de varios procesos creativos de un pintor.

Durante el proceso creativo, a veces se efectúa una dualidad entre el inconsciente y racionalidad. Ya sean abstractos o figurativos, los artistas cuando se involucran con la creación, participan de una interacción sin contraponerse, tanto de los sentimientos, como de la racionalidad, es decir; los pintores pueden sentir y pensar el cuadro.

---

<sup>28</sup> Gau Pudelko, Sabina. *El proceso de creación artística: diálogo de lo inefable*, Universidad de La Laguna, La Laguna: Servicios de Publicaciones, 2003, pág. 137.



El carácter espontáneo de la creación esta directamente relacionado con la intuición, la cual no esta desligada del razonamiento como comúnmente se cree. Jacobo Kogan puntualiza al respecto: “Las formas representativas o artísticas se aprehenden mediante un acto intuitivo, por ser individuales y orgánicas, pero se trata de una intuición que ejerce constantemente el intelecto, aun en el manejo de las formas discursivas”<sup>29</sup> .

De acuerdo a lo que se acaba de señalar, podemos decir que la espontaneidad o en algunos casos el accidente, son factores ineludibles durante el proceso creativo y pueden convivir con el razonamiento y la rigurosidad en la factura de la obra; todos estas formas de abordar la pintura o cualquier expresión artística, no se contraponen o excluyen unas a otras, sino que se complementan. Germaine Gómez Haro puntualiza esta reflexión cuando habla sobre la pintura de Mena:

La coherencia que se percibe en el trabajo realizado (...) obedece a la voluntad del artista por trabajar intensamente en la experimentación de ciertas técnicas hasta dominarlas; sólo entonces ha conseguido lanzarse a crear en total libertad, siguiendo por encima de todo, las voces de la intuición. En síntesis: un balance bien logrado entre la libertad expresiva y el rigor en la estructura <sup>30</sup> .

No se trata entonces, de elogiar lo fortuito en la creación, sino que se esta aludiendo a la libertad o espontaneidad creativas sustentadas en una disciplina de trabajo que todo artista profesional y por lo tanto responsable y comprometido, asume hacia su obra y oficio.

---

<sup>29</sup> Kogan, Jacobo. 1980. *El lenguaje del arte (Psicología y Sociología del arte)*, Buenos Aires: Paidós, pág. 41.

<sup>30</sup> Gómez Haro, Germaine, et al. *Lo Que Ves Es Lo Que Ves*, Milan, Limusa, 2000, p. 210.

Se pueden visualizar ciertos resultados ya sea en cuanto a efectos pictóricos o el comportamiento de materiales, sin embargo, siempre surgen imprevistos o accidentes sobre los que no se tiene control. Se siguen las pautas que el mismo cuadro va sugiriendo, si se trata de conseguir un resultado demasiado preciso, puede surgir un bloqueo creativo. Es más productivo dejarse guiar por la intuición y a veces por impulsos, que tratar de controlar todo racionalmente. Demasiadas expectativas respecto a un resultado, puede inhibir la fluidez o la libertad para experimentar con las técnicas y los materiales.

De acuerdo a Antón Erenzweigh, el pintor creativo se halla a sus "anchas" en aquellos niveles más hondos a los que no llega la influencia del principio formal consciente. Para él un fragmento de textura puede ser la clave de toda una construcción poderosísima y ello con más seguridad que una composición perfectamente estudiada y acabada. Sin embargo para el pintor no es fácil oponerse a la necesidad formal de su consciencia en lo relativo a una previa visualización delimitante y perfeccionista. A veces se da una lucha entre lo racional y lo irracional, mermando la fluidez en la ejecución de la obra. Erenzweigh señala esta situación: "Mientras el artista forcejea con su técnica, está luchando sin saberlo, con su personalidad inconsciente, revelada a través de la obra de arte; el que ésta recobre a nivel de conciencia lo que en ella ha sido proyectado a un nivel de inconsciencia, es quizá el más vital y complejo resultado de la creatividad"<sup>31</sup>.

A continuación describo las etapas de mi proceso creativo. En primer lugar parto de una idea general que quiero plasmar, el título o tema de la obra me da la pauta para pensar en los colores, formas, materiales y técnicas que voy a utilizar, sin embargo, no

---

<sup>31</sup> Erenzweigh, Antón. *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor, 1973, pág. 67.

tengo una imagen precisa de lo que voy a pintar, ya que generalmente no realizo ningún boceto o apunte previo. Cuando la tela o superficie ya está preparada empiezo a aplicar un fondo claro generalmente de un color cálido, después empiezo a aplicar manchas de color en la zona central del cuadro y posteriormente hacia los lados. Una vez que el trabajo está avanzado, hago algunas pausas para observar la composición general de la obra. Cuando siento que el cuadro se empieza a saturar o que considero que la armonía está muy lograda, me detengo y evalúo si he terminado o puedo agregar algunos detalles.

Erenzweigh plantea que el proceso creativo procede por pasos y por etapas, cada una de las cuales representa un resultado provisional que no puede conectarse con la solución definitiva. Aún cuando la solución propuesta sea algo ya dado, el camino para llegar a ella es desconocido. Por ejemplo, el matemático Leonhard Euler que era especialmente hábil para inventar nuevas pruebas, escogía a menudo los caminos de mayor rodeo, aquellos que, a nivel consciente, no podían tener relación directa con el resultado final. Solía idear oscuros símbolos cuya función precisa sólo se patentizaba una vez realizada la prueba.

Esta situación se presenta de manera muy similar en el proceso creativo del artista, ya que los procedimientos técnicos y conceptuales están condicionados en gran medida por problemas nuevos e imprevisibles cuya solución subyace muchas veces en el inconsciente y que no tiene relación directa con el resultado. El productor ha de suscitar y tomar decisiones, sin establecer la relación precisa que puedan tener con el resultado final.

Alguna etapa del proceso creativo puede resultar particularmente difícil de afrontar. Para muchos pintores, es difícil darse cuenta cuando la obra está concluida. En una pintura abstracta es más complicado decidir cuando está terminada, que una

pintura figurativa, ya que en esta última existen convenciones formales: la perspectiva, proporciones, manejo de luces y sobras para dar volumen, etc., a los que el pintor en mayor o menor medida puede ajustarse, lo cual le permite percibir de manera más obvia si su obra esta inconclusa o la puede dar por terminada. En el caso de la representación mimética o hiperrealista, por ejemplo, el cuadro debe quedar casi exactamente igual al modelo de la fotografía, cuando esto se ha logrado lo más fielmente posible, se puede decir que la pintura se ha concluido.

En la pintura abstracta, no existen tales convenciones, ni un modelo al cual atenerse. A menudo el pintor abstracto sigue sus propias pautas para configurar una composición coherente y equilibrada, esto le da cierta libertad para decidir cómo pintar el cuadro, sin embargo, también dificulta las decisiones que toma al no existir ningún referente visual o formal.

La subjetividad propia de la creación, se patentiza con mayor intensidad en la abstracción. Sabina Gau Pudelko comenta al respecto:

Los procesos de realización son diversos; no hay normas. Se trata de llegar a una concentración no total y poder alcanzar así un equilibrio entre razón y sensación<sup>32</sup>.

Es recomendable que el pintor marque pausas, que le permitan mantener cierta “distancia” de la obra, para que cuando vuelva abordar el cuadro, perciba con mayor claridad los errores y aciertos o cuando la pintura se puede dar por finalizada.

Gunter Regel también señala:

Los artistas tienen dificultades para decidir cuándo se ha concluido una obra. Sin embargo me parece

---

<sup>32</sup> Gau Pudelko, Sabina. *El proceso de creación artística: diálogo de lo inefable*, Universidad de La Laguna, La Laguna: Servicio de Publicaciones, 2003, pág. 25.

ser que ésta debe tener coherencia interna, ser un organismo. La obra puede quedar abierta a una mayor diferenciación pero no precisarla. Se ha convertido en una unidad independiente que ya no admite cambios<sup>33</sup>.

Es imprescindible la atención hacia el cuidado de ciertos lineamientos en cuanto a la factura. Es elemental, procurar una acertada utilización de técnicas y materiales que pueden establecer puntos a favor, como la perdurabilidad de la obra o un mayor dominio de los efectos que se quiera lograr y así dotar de fuerza expresiva a la obra. La producción de obras una actividad compleja en la que es importante tomar todos los recursos necesarios, ya se trate de conocimientos teóricos y técnicos, cultura visual, experiencia de vida, todo lo que sea ineludible para cada artista en el logro de sus metas creativas.

La interpretación conceptual y técnica de objetos, constituye lo que Susanne K. Langer<sup>34</sup> denomina tratamiento del objeto; y todo tratamiento sirve como objeto de hacer esas abstracciones sensoriales que constituyen la significación artística. Por ejemplo el modelo del cuadro (sí es que lo tiene) da a la obra su tema, pero no su significado; el tratamiento del tema es la articulación de una forma que tiene una significación propia. De acuerdo al planteamiento de K. Langer la técnica es un medio para realizar abstracciones, su objetivo es lograr siempre un efecto emocional y estético, el cual debe de ser presentado al espectador para su percepción. El logro de efectos permite la función abstractiva de la pintura. Se busca el efecto porque comunica esa penetración en el sentimiento humano que es el propósito de toda manifestación artística.

---

<sup>33</sup> Regel, Gunter. *Médium Bildende Kunst*, Henschel, Ost Berlin, 1936, en Gau Pudelko, Sabina.

<sup>34</sup> K. Langer, Susanne. *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*, Buenos Aires, Infinito, 1986, pág. 99.

Juan Acha en su libro *Las actividades básicas de las artes plásticas*, alude a la importancia del manejo de la técnica:

Los materiales, las herramientas y las técnicas que el artista utiliza para transformar de manera especial una materia prima, son perceptibles y dotan de singularidad a la obra. Tales transformaciones son la médula de todo trabajo manual y toda práctica artística o, si se prefiere, en ellas desemboca todo lo visible e invisible de la producción artística<sup>35</sup>.

Acha considera que la importancia del trabajo manual en la pintura es indiscutible, sin embargo puede variar según el género, tendencia y obra concreta. Por ejemplo la ejecución manual de los arquitectos y escultores se reduce al proyecto y modelo, quienes necesitan que otros hombres construyan o vacíen en metal sus proyectos. Pero sobre todo, las variaciones están en los medios intelectuales de creación, con sus motivaciones y conocimientos, actitudes y aptitudes, que necesariamente intervienen en el procedimiento técnico. Estos medios intelectuales entran en íntima interdependencia con los medios materiales y los resultados específicos y visibles que el artista va plasmando en una obra.

Los productores de imágenes deben magnificar sus aptitudes manuales con el fin de lograr sin tropiezos y de manera profesional los efectos visuales o formales deseados. Tal dominio implica conocer los efectos de cada material, herramienta y técnica, para poder estar en condiciones de elegir los que más se adapten y funcionen al logro de nuestros objetivos como artistas. Por ejemplo en la pintura de fines principalmente cromáticos, es necesario conocer que la calidad de las vibraciones de los planos de color depende del tipo de pigmentos, pinceles, espátula y del vehículo del

---

<sup>35</sup> Acha, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, pág. 88.

pigmento: encáustica, el óleo, el temple, el temple, acrílico etc. Los pormenores visuales del color son particulares de cada procedimiento: transparencias, empastes o mezclas en la paleta. Se infiere entonces, que las técnicas, los materiales y herramientas son determinantes en la calidad de la obra y su mensaje estético.

No se puede generalizar respecto al proceso creativo; cada artista, ya sea abstracto o figurativo, tiene una manera muy particular de abordar su trabajo, en este sentido, no se puede hablar de un proceso creativo en singular, sino de varios procesos creativos para cada pintor.

Los procedimientos técnicos y conceptuales dentro del proceso creativo, constituyen un medio crucial en la materialización formal de la obra y están condicionadas por las vivencias personales, los conocimientos y aptitudes del artista, los cuales debe desarrollar y perfeccionar, para ser capaz de lograr una coherencia expresiva y así lograr un impacto en el espectador.

Los resultados obtenidos durante el proceso creativo siempre son imprevisibles; esto ocurre incluso cuando el pintor parte de un boceto muy elaborado. Los accidentes técnicos forman parte inevitable de la creación artística, para afrontarlos, el sólo uso de la racionalidad no es suficiente, el artista debe hacer uso de su inconsciente e intuición y así poder manejar con mayor libertad y madurez creativa los inconvenientes que por momentos se salen de su control. La pintura abstracta no es nunca un fenómeno fortuito, constituye un proceso complejo. Más allá de que se parta o no de la naturaleza, el pintor configura de manera gradual un símbolo que deviene en obra de arte.

Consideramos que el profesionalismo del pintor, reflejado en la perdurabilidad de la obra, es un factor elemental, ya que el descuido del oficio o la técnica puede incluso acarrear problemas legales en

caso de que el cuadro tenga un defecto de producción. El cliente o la institución que adquiriera la pintura puede demandar al autor y lo que es más delicado; éste pierde su prestigio y su carrera profesional se ve afectada. Juan Manuel de la Rosa en *Aparición de lo invisible. Pintura Abstracta contemporánea en México*, señala:

El dominio del oficio ha sido una de mis preocupaciones desde siempre. Durante muchos años me dediqué al aprendizaje de soportes, como el papel de tina (papel a la cuba), o sus ancestros como el papiro, el amate. Me interesa mucho su duración aparte de lo sustancial de éstos, cosa que a veces se le da poca importancia. Sin embargo conocemos a los grandes maestros gracias a la perdurabilidad de su obra<sup>36</sup>.

Consideramos que no hay una sola manera de construir la composición. Casi siempre existen variables al momento de componer, por lo que no encontramos un método o regla que funcione para todos los pintores ya que dependerá de las necesidades o pautas que cada pintura vaya generando. De hecho es conveniente tener flexibilidad en cada paso del proceso creativo y si es necesario incluso destruir o romper con todo esquema de creación. Cuando nos atrevemos a experimentar caminos nuevos, siempre descubrimos cosas nuevas. El encasillamiento o el aferrarse a una forma de trabajo pueden limitar la expresividad y la estructura compositiva de la obra.

En alguna ocasión Alfonso Mena comentó: “No me gusta el color en mi trabajo”, su postura es evidente por la austeridad cromática de sus cuadros, lo cual es algo muy característico en él. El énfasis hacia una reducida paleta puede conducir hacia un mejor

---

<sup>36</sup> Del Conde, Teresa, et al. *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, México, Museo de Arte Moderno, 1991, Pág. 74.



dominio del color. Cuando se utilizan demasiados colores, se puede saturar el espacio o caer en una estridencia caótica y desequilibrada, generando confusión en la lectura de la obra. Por eso a veces se sugiere hacer ejercicios en gama de grises, los cuales pueden ayudar a explorar todas las posibilidades que puede tener un solo color. Además, una paleta atiborrada no garantiza una mayor expresividad, antes al contrario, como lo indica Joe Singer: “El color puede abrumar. Hemos de comprender que cuando se trata de color, menos es más...lección que nos han enseñado los maestros pero de la que muchos artistas no hacen caso”<sup>37</sup>.

Al igual que la realización de la composición, el tratamiento del color es diferente para cada pintor, abundan diversas teorías al respecto, sin embargo dependerá de las necesidades expresivas de cada artista y cada obra para elegir la paleta, incluso puede influir el estado emocional del autor. El uso del color está directamente relacionado con la organización de la composición, por lo que la búsqueda del equilibrio y la armonía cromática son dos factores fundamentales e ineludibles para configurar un espacio pictórico coherente y que permita comunicar de manera eficiente lo que el pintor quiere decir.

En el caso de la pintura abstracta, muchas veces el color no tiene una función simbólica o evocativa, por lo que se constituye como un lenguaje, cuyo valor reside en si mismo. Al prescindir de lo narrativo, el pintor abstracto se enfoca hacia la estructura intrínseca de cada pigmento. La intensidad, la preparación, las diferentes combinaciones, las armonías, los contrastes etc., conformaran los valores plásticos esenciales a resolver. Cada mancha de color proyecta una carga emotiva por si sola, por lo que el pintor no sólo hace uso de sus conocimientos teóricos y técnicos, sino que también se deja guiar en gran medida por sus emociones e intuición.

---

<sup>37</sup> Edwards, Betty. *Aprendiendo a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Barcelona, Ediciones Urano, 1994, pág. 228.

El artista no sólo piensa o reflexiona sobre las distribuciones de color desequilibradas o unificadas, sino que también resuelve sintiendo e improvisando lo que es más indicado o conveniente para el cuadro. Este sentido emocional, nos lleva a un aspecto que ha sido y es considerado esencial por muchos artistas abstractos: el factor espiritual. Pintores como Kandinsky, Mondrian, o Malévich, concibieron el color más allá de su materialidad y lo asumieron como una entidad capaz de transmitir una gran fuerza espiritual. Kandinsky es contundente al explicar la función del pintor sobre los efectos del color:

El color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla, el ojo, el macillo, y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana<sup>38</sup>.

Para Kandinsky el lenguaje plástico mantiene una relación infinita con la creatividad y por lo tanto con lo inefable: la creación artística no es algo secundario o superficial, una réplica de algo exterior y obedece al principio de necesidad interior. El maestro ruso considera que el color tiene un valor intrínseco espiritual, que no depende de la representación naturalista y por lo tanto, da origen a un tratamiento formal dotado de una expresividad íntima, múltiple e ilimitada. Inclusive va más allá, al considerar que jamás existirá la posibilidad de crear un cuadro sin color, sin embargo si se puede prescindir del objeto en la pintura. Esta postura nos aporta una idea precisa sobre el valor imprescindible del color y todos los demás elementos formales en la pintura al margen de toda representación.

---

<sup>38</sup> Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, pág. 46.

Para un pintor abstracto, la composición es aspecto fundamental que requiere de un cuidado extremo, es como una ecuación matemática de alto grado de complejidad y la solución de cada elemento o fórmula, por mínima e insignificante que parezca, afecta a todo el espacio pictórico. El objetivo primordial de la composición consiste en lograr el equilibrio de todas las partes que componen el cuadro; cada mancha de color o línea tiene su propia fuerza y por ende su autonomía dentro de la obra, sin embargo interactúa con todas las demás partes, para formar un todo unitario. Al respecto Kandinsky en su libro “De lo espiritual” en el arte explica:

La composición puramente pictórica se plantea dos problemas concernientes a la forma:

1° La composición general del cuadro.

2° La creación de las diversas formas, que se interrelacionan en distintas combinaciones subordinadas a la composición general. De este modo, en un cuadro podrá haber diversos objetos (reales o abstractos) subordinados a una forma general y modificados de manera que encajen en ella y la creen<sup>39</sup>.

A pesar de la seriedad o el rigor técnico que implica cada factor del proceso creativo, la realización de la composición suele tener un carácter lúdico, ya que el pintor juega a armar, destruir y relacionar las partes de su rompecabezas. Como un niño se emociona o sufre por cada pieza que logra o no articular. El juego compositivo en el caso de la pintura abstracta, remite a si mismo, es generador de su propio discurso, por eso el pintor tiene la oportunidad de experimentar y crear con un alto margen de libertad. Esta característica, sin embargo, es paradójicamente también el punto de conflicto creativo, por que al no existir un punto de

---

<sup>39</sup> Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, pág. 52.

referencia o modelo al que atenerse, el artista tiene que codificar su propia gramática visual.

## IV.2 Selección de obra realizada durante la investigación

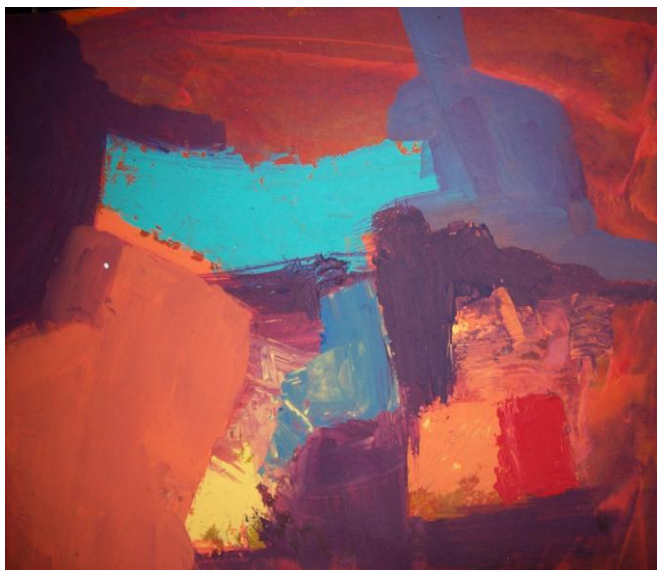


Roberto Escobar  
Amezcua, *Espacios  
lúdicos*, 2007,  
Acrílico/tela,  
55x40 cm.

Roberto Escobar  
Amezcua, *Espacios  
lúdicos I*, 2007,  
acrílico/tela, 55x40  
cm.



Roberto Escobar,  
Amezcuca,  
*Intuiciones  
vertiginosas*, 2008,  
acrílico/papel mina  
gris, 48x35 cm.



Roberto Escobar  
Amezcuca,  
*Espacios para la  
alegría I*, 2008,  
acrílico/tela,  
150x75 cm.



Roberto Escobar  
Amezcu,  
*Espacios para la  
ecuanimidad,*  
2009,



Roberto Escobar Amezcu,  
*Espacios para la alegría II,*  
2009, acrílico/madera,  
56x46 cm.



Roberto Escobar  
Amezcuca, *Espacios  
para la alegría III*,  
2008, óleo/tela,  
100x75 cm.



Roberto Escobar Amezcuca,  
*Espacios internos*, 2008,  
Encáustica/tela,  
100x75cm.



Roberto Escobar  
Amezcu,  
*Atmósfera urbana*  
I, 2008,  
Acrílico/tela,  
55x40 cm.



Roberto Escobar Amezcu, *Juegos tangibles*, 2008, Mixta/tela, 70x49 cm.

Roberto Escobar  
Amezcuca, *Atmósfera  
urbana II*, 2008,  
Acrílico/tela, 55X40  
cm



Roberto Escobar  
Amezcuca, *Atmósfera  
urbana III*, 2008,  
Acrílico/tela, 55x40 cm.



Roberto Escobar  
Amezcua,  
*Contrastes  
armónicos*, 2009,  
Acrílico/madera,  
46x34 cm.



Roberto Escobar Amezcua, *Ambivalencias*, 2009, Acrílico/tela, 150x75 cm.





Roberto Escobar Amezcua,  
*Contrastes intuitivos*, 2009,  
acrílico/tela, 150 x 75cm



Roberto Escobar Amezcua,  
*Paisaje espiritual*, 2009,  
Mixta, 224x184 cm.

## CONCLUSIONES

Alcanzar una mayor consciencia de la complejidad que implica la práctica pictórica, ha sido el factor más significativo durante el desarrollo de esta investigación que en lo personal se infiere, ya que es posible visualizar con mayor claridad lo que demanda la pintura en sí y lo secuencial de objetivos del pintor.

En la presente investigación abordamos sólo algunos aspectos de la creación pictórica, el tema no se ha agotado ya que es un campo de conocimiento muy extenso y existen temas pendientes que merecen estudiarse. Continuar con la investigación para publicaciones posteriores nos brindara un panorama más completo del tema que nos ocupa. En base a la información obtenida y los análisis realizados esbozamos varias conclusiones.

El proceso creativo, es un fenómeno en el que se involucra el pintor como un todo: sumando sus habilidades manuales, racionales y emocionales que se activan para crear una obra, ya sea a partir de un modelo de la realidad perceptible o virtual: alguna idea o una imagen, la creación de otro pintor, un recuerdo etc. La suma de todos estos factores aportan un sello particular a la forma de trabajo de cada artista, por ello no se puede hablar de un solo tipo de proceso creativo, ni de fases perfectamente delimitadas. Algunas etapas del proceso pueden ser similares para los artistas, sin embargo también existen numerosas variantes al momento de crear, por lo tanto, nos encontramos ante un evento que no es lineal, ni predecible en su totalidad, ocasionalmente es difuso e impreciso, ya que los accidentes o imprevistos son variables y frecuentes por lo que el productor a veces no tiene plena certeza del resultado final de su trabajo.

Los logros obtenidos durante el proceso creativo a veces son espontáneos; esto ocurre aún cuando el pintor parte de un boceto

muy elaborado. Las eventualidades técnicas forman parte inevitable de la creación artística, para afrontarlas, el sólo uso de la racionalidad no es suficiente, el artista también debe hacer uso de su espontaneidad e intuición y así poder manejar con mayor libertad y madurez creativa los imprevistos que se salen de su control. Claro está que en cada decisión, aún tamizada por una gran dosis de conocimiento; es imprescindible la comprensión previa de las cualidades de los materiales y las técnicas de la pintura, no se puede crear sin una consciencia de lo que se hace.

Uno de los prejuicios que subsisten, es que los artistas abstractos se refugian en la abstracción por su incapacidad para dibujar. Si bien es cierto que algunos pintores esconden sus deficiencias de dibujo a través de la pintura abstracta, no se puede generalizar. Al conocer el trabajo de los tres artistas entrevistados, se hizo evidente que sus obras están sustentadas en un gran dominio de la representación gráfica, la abstracción es más bien una consecuencia de la maestría obtenida de los recursos técnicos y la capacidad intelectual. La pintura abstracta no es nunca un fenómeno fortuito, constituye un proceso complejo. Más allá de que se parta o no de la naturaleza o de una realidad, el pintor configura de manera gradual un símbolo que puede devenir en obra de arte.

Una muestra de ello es Francisco Castro Leñero quien obtuvo reconocimientos con obra totalmente figurativa antes de ser pintor abstracto. No obstante transmite sus conocimientos como profesor de dibujo en la ENAP. En cada una de las obras de Castro Leñero siempre hay una estructura cuidadosamente estudiada, esta es una cualidad fundamental en su trabajo, la cual no es posible sin un dominio pleno del dibujo en todas sus acepciones. Consideramos que se puede ser un buen o mal dibujante al margen de cualquier tendencia artística, incluso si alguien dibuja bien no necesariamente quiere decir que también sea un buen pintor.

La abstracción rebasa el sólo acto de pintar, se compone de toda una estructura de operaciones mentales y afectivas: todas las experiencias vividas, la educación, el entorno social, el tipo de personalidad etc., inciden directamente sobre la percepción visual, afectando directamente los momentos de creación artística. En la abstracción con frecuencia confluyen la planeación y la improvisación. Ambas operaciones forman parte de los impulsos creativos e intenciones estéticas que experimenta el pintor. El valor de una obra no está en las características de determinada tendencia, sino en la libertad y habilidad técnica, la carga espiritual y una sólida base conceptual que el pintor proyecta en su trabajo.

El hecho de que los medios plásticos sean de naturaleza formal y visual y se conviertan en él único puente de materialización de la obra no figurativa, exige al pintor abstracto un dominio intenso de la composición, habilidad que logra con mucha disciplina, pero que también es un talento innato. El artista posee una gran capacidad compositiva, la cual se va desarrollando al punto de poder realizarla de manera natural y espontánea. Tiene una inmensa facultad de asombro, de exploración (aún de las cosas más sencillas y cotidianas), de aprehensión del sentido espiritual de las cosas y la vida misma y trasciende los prejuicios que puedan bloquear el potencial creativo, de ahí la gran libertad de expresión.

La libertad creativa se manifiesta de manera tangible en la obra de Irma Palacios, su trabajo constituye un continuo proceso de investigación, de exploración de los materiales y las técnicas. Una de sus principales premisas es que no se puede tener realmente una fórmula para pintar, por eso siempre está experimentando y produciendo imágenes de distintas maneras. Sin embargo su libertad no es producto del impulso, sino que esta respaldada en la disciplina y el conocimiento adquirido a través de los años. Incluso la artista considera que el momento más propicio para improvisar es cuando el creador tiene cierta madurez y puede decidir de manera más

consciente, porque sabe con certeza lo que quiere decir y comunicar.

Se pueden adquirir una considerable conjunción de conocimientos teóricos y prácticos para realizar una obra bien lograda técnicamente y conceptualmente, pero si falta la parte emotiva y espiritual, se tendrá como resultado una obra sin vida o carente de expresión. En la pintura abstracta no existen proporciones o perspectivas de orden estrictamente matemático o lógico que determinen la coherencia formal del cuadro. El carácter de la obra abstracta es primordialmente espiritual y emotivo, por tanto, tratar de abordarla exclusivamente a través de la razón o la lógica, lleva necesariamente a un acto de percepción limitado y superfluo. Se ha de tener consciencia, de que la espiritualidad de la pintura no se limita únicamente a su superficie o materia; lo espiritual surge de la proyección emocional del artista durante el proceso creativo, del propio acto de pintar.

Una de las más significativas revelaciones de esta investigación, fue el clarificar que las respuestas que busca el pintor, invariablemente se encuentran a través de la práctica de la pintura. La suma de conocimientos que integran un bagaje teórico lo bastante sólido coadyuvan a establecer las condiciones de formular una propuesta pictórica. El punto de partida esencial es el acto de pintar, para dar forma a los enunciados conceptuales y conocimientos teóricos. Indudablemente: se aprende a pintar pintando. Comprendiendo que tanto la teoría como la práctica son necesarias en el ejercicio de la creación.

La abstracción o figuración antes que ser corrientes opuestas, son tendencias que interactúan entre sí. Casi todos los pintores abstractos llevan a cabo un proceso de abstracción gradual, iniciando con un periodo figurativo en el cual se perfeccionan y



dominan las técnicas de representación objetiva. Podemos mencionar básicamente tres tipos de abstracción. En primer lugar aquella acción en la cual el artista abstrae o aísla un fragmento de la realidad. Como segundo caso, cuando el pintor hace una transfiguración artística de la realidad objetiva materializándola en un espacio pictórico por medio de un proceso de síntesis formal. En este tipo de abstracción podemos clasificar lo que se conoce como semi-abstracción. En la tercera modalidad el artista elimina todo elemento figurativo y se enfoca en las características esenciales de la pintura, como lo son el color, la forma, la textura, etc., con el fin de configurar un lenguaje abstracto puro o total.

La pintura abstracta en México nunca se ha constituido como un movimiento artístico unívoco, ya que no existe una uniformidad estilística entre los artistas y sus propuestas han sido más bien individualizadas y por lo tanto heterogéneas. El único punto que tienen en común es su inclinación hacia la abstracción y de tomar como estandarte la pintura. Todos los pintores han tenido influencias de las diversas tendencias del arte abstracto europeo, transitando entre la abstracción lírica o la abstracción geométrica y el expresionismo abstracto norteamericano. Estas influencias permitieron en gran medida que los artistas trascendieran un discurso nacionalista y proclamaran un arte de alcances universales.

En la actualidad, a pesar de las incesantes actas de “defunción” de la pintura, la proliferación de las nuevas tendencias y el predominio de la figuración como alternativa pictórica, la abstracción sigue vigente. Los pintores mexicanos y de otras latitudes, siguen apostando por los valores intrínsecos de la pintura, al margen de toda moda artística y cultural. La pintura abstracta continua siendo bien recibida por los críticos y teóricos del arte, se le sigue distinguiendo en las bienales, ferias, publicaciones etc. Por

lo que podemos augurar una larga vida a la abstracción y la pintura misma.

Las diferentes personalidades entre los pintores abstractos que se hicieron patentes durante las entrevistas, aunadas, a las variadas maneras de abordar técnica o formalmente la pintura; también están presentes las afinidades respecto a lo que se concibe como creación, por ejemplo: es inherente que el interés central de la valorización de la pintura y una sensibilidad espiritual muy profunda exista como motivación unánime. Si bien la pintura abstracta se caracteriza por ser producto de un intenso ejercicio racional o intelectual, al unísono se pinta impulsados por la intuición y el inconsciente. La naturaleza misma de la abstracción propicia este tipo de interacción; ya que por ejemplo no hay reglas de proporción o perspectiva como en la pintura figurativa y eso permite un amplio margen de libertad sin dejar de lado el logro de una estructura coherente de la obra.

Alfonso Mena Pacheco es un buen ejemplo de la dualidad entre racionalidad e irracionalidad en la creación, ya que establece un plan de trabajo, desarrolla un concepto, piensa en la forma de representarlo, es decir; existe un rigor intelectual en su trabajo, sin embargo el azar en su obra siempre esta presente. El pintor concibe la creación como un juego de ajedrez, en el cual que hay que estar atento a cada movimiento, a cada pincelada o mancha de color. La característica esencial de su trabajo es precisamente la convergencia simultánea entre la libertad creativa y el rigor técnico y conceptual, la expresividad contundente de su pintura lo demuestra.

En la creación artística no se puede generalizar respecto al proceso creativo o los métodos de trabajo. Existen ciertos procedimientos técnicos o manejo de materiales muy específicos que requieren de ciertas reglas o fórmulas que deben seguirse, pero aún así puede haber ciertas alteraciones o cambios en las mismas.

Nunca esta dicha la última palabra, siempre hay una posibilidad de nuevos descubrimientos que cambien los paradigmas de la pintura y el arte en general. Además como se ha mencionado, cada pintor tiene necesidades y formas de proceder muy distintas, por lo cual los artistas no pueden adoptar un mismo canon creativo.

## FUENTES DE INFORMACIÓN

Acha, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*, México, Ediciones Coyoacán, 1997.

Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Paidós, 1985.

Bianchi, Ranuccio. *Organicidad y abstracción*, Buenos Aires, Viamonte, 1965.

Blok, Cor. *Historia del arte abstracto*, Madrid, Cátedra, 1992.

C. Du Pont, Diana. *El riesgo de lo abstracto: el modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso*, Santa Bárbara, California: Santa Bárbara Museum of Art, 1997.

Dallal, Alberto, et al. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. *El proceso creativo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006.

Del Conde, Teresa, et al. *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, México, Museo de Arte Moderno, 1991.

\_\_\_\_\_, *Museo de arte abstracto -Manuel Felguérez*, México-Madrid, Artes de México-Turner, 2004.

\_\_\_\_\_, *Lo Que Ves, Es Lo Que Ves*. Alfonso Mena Pacheco, Milán, Editorial Limusa, 2000.

Edwards, Betty. *Aprendiendo a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Barcelona, Ediciones Urano, 1994.

Erenzweigh, Antón, *El orden oculto del arte*, Barcelona: Labor, 1973.

García Cantú, Gastón. *Tendencias del arte abstracto en México*, México, UNAM, 1967.

Greenberg, Clement. *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, 1979.

Jean Clarence, Lambert. *Pintura Abstracta, Madrid*, Aguilar, 1969.

Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, México, Ediciones Coyoacán, 1997.

Kogan, Jacobo. *El lenguaje del arte (Psicología y Sociología del arte)*, Buenos Aires, Paidós, 1980.

Langer, Susanne. K. *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*, Buenos Aires, Infinito, 1986.

Moszynska, Anna. *El arte abstracto*, Barcelona, Destino, 1996.

Sabina Gau, Pudelko, *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable*, Universidad de La laguna: España. La laguna: Servicio de Publicaciones, 2003.

Vicens, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*, Barcelona, Biblioteca Salvat Grandes Temas, Salvat Editores, 1979.

Worringer, W. *Abstracción y Naturaleza*, México, FCE, 1975.

Pintores entrevistados: Irma Palacios: entrevista realizada en su taller de la Ciudad de México el 4 de Marzo de 2009. Francisco Castro Leñero: entrevista en su taller de la Ciudad de México el 26 de febrero de 2009 y Alfonso Mena Pacheco: entrevista por correo electrónico en Noviembre de 2008.