



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**“LA PINTURA ABSTRACTA EN MÉXICO EN LA
DECADA DE LOS OCHENTA”**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

P R E S E N T A:

HILDA YOLANDA DOMINGUEZ LEGORRETA



CIUDAD UNIVERSITARIA , 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, Alicia y Raúl, quienes con su ejemplo de honestidad y trabajo, sembraron en mí el amor al estudio y el valor de la perseverancia.

A David, quien ha creado un espacio de libertad plena para mí, en la cual he podido realizarme en todos los sentidos.

A Ana Sofía, mi luz, mi esperanza y mi certeza de la trascendencia.

A Mariana y Santiago, mi motivación y alegría en el día a día.

A la Dra. Margarita Martínez Lámbarry, por su generosidad y paciencia para con mi proyecto.

A mis sinodales, Dra. Julieta Ortiz Gaitán, Mtra. Elin Luque, Dra. Maricela González Cruz Manjarrez y Mtro. Oscar Flores Flores, quienes de manera desinteresada dedicaron su tiempo a mi proyecto, ofreciéndome siempre orientaciones pertinentes para el buen desarrollo de mi investigación.

A mis maestros, especialmente a la Mtra. Marina Vázquez, quien, aún sin saberlo, cambió el rumbo de mi vida profesional a través de sus enseñanzas y ejemplo como docente.

A todas y todos mis alumnos del CEPE, quienes al aceptar con paciencia mis propuestas académicas, me han permitido fortalecer y ampliar mis conocimientos acerca del arte mexicano.

A todos, ¡gracias!

LA PINTURA ABSTRACTA EN MÉXICO EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA

ÍNDICE

	página
Introducción	I
Capítulo 1. México en la década de los ochenta	1
Capítulo 2. Antecedentes y desarrollo de la pintura abstracta en México	7
Capítulo 3. La pintura abstracta en la década de los ochenta	15
Capítulo 4. Modalidades de la pintura abstracta en México en la década de los ochenta	19
4.1. Identificación de modalidades	21
Abstracción lírica	34
Neoexpresionismo abstracto	38
Abstracción geométrica	40
Abstracción matérica	43
Neofiguración abstracta	46
Abstracción organicista	48
Abstracción orientalista y caligráfica	49
Abstracción minimalista y conceptual	51
Abstracción cinética y óptica	54
Abstracción y <i>pop art</i> ; <i>assemblage</i> , técnicas mixtas y collage	56
Abstracción gráfica, editorial y tipográfica	59

4. Conclusiones	61
Fuentes electrónicas de primera mano	70
Bibliografía	81
Entrevistas	85
Anexos	86
Glosario	100
Galería de imágenes en CD anexo	

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene por objeto aportar elementos que permitan ampliar el conocimiento de la pintura abstracta producida en México en la década de los ochenta. El hecho de considerar estos años como aquellos en los que, tras las propuestas conceptuales y minimalistas de las décadas previas, se recuperó de manera importante la figuración, ha repercutido en una menor atención hacia las formas abstractas en la pintura.

Luego de que la pintura abstracta tuviera un importante arranque a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta a través del trabajo de los jóvenes artistas a los que se les ha asociado bajo el término de la “Ruptura”, los lenguajes abstractos tuvieron un importante desarrollo en las décadas siguientes, de las cuales la de los años setenta ha recibido mayor atención por parte de los investigadores en virtud de que el lenguaje geométrico se fue consolidando como el primer estilo relacionado con la abstracción en nuestro país. Sin embargo, la vertiente geométrica no fue la única que prosperó en aquellos años, sino que muy variadas modalidades de abstracción pictórica fueron gestándose, abrevando tanto de influencias extranjeras, como de las investigaciones individuales que los artistas mexicanos venían realizando tiempo atrás.

Este trabajo se plantea identificar las diversas modalidades de abstracción pictórica que coexistieron a lo largo de la década de los ochenta; reconocer a los artistas que hicieron contribuciones significativas a este lenguaje; dilucidar las influencias recibidas para la gestación y posterior expansión de estos lenguajes y elaborar un visión de conjunto que permita observar el panorama de la pintura abstracta en México en dichos años.

La importancia de abordar este tema radica en la necesidad de ampliar y sistematizar el conocimiento que se tiene de esta pintura. Si bien existen publicaciones e investigaciones sobre la abstracción pictórica en nuestro país, el mayor volumen de las mismas fija sus ejes temporales no más allá de la década de los setenta, enfocándose además a la producción generada mayoritariamente en la Ciudad de México. Sin embargo, basta una mirada un poco

más detenida para descubrir que la veta de la pintura abstracta en las décadas siguientes, hasta llegar a nuestros días, es sorprendentemente variada y, sobre todo, de muy alta calidad. Es por ello que con esta investigación persigo aportar nuevos elementos que enriquezcan la visión general que de este tipo de pintura se tiene hoy en día.

Los temas abordados son variados. En el capítulo 1 se presenta un panorama general de la década de los ochenta en el cual se pone de manifiesto la gran complejidad de los procesos económicos, sociales y políticos de dichos años, marcados sobre todo por una dramática pérdida del valor adquisitivo del peso lo que impactó a la sociedad a todos los niveles. Este contexto permite comprender el entorno del que los pintores abstractos tomaron muchos de sus motivos para sus obras, así como el reconocer las dificultades que tuvieron que enfrentar en relación al mercado del arte.

El capítulo 2 expone brevemente los inicios y posterior desarrollo de la pintura abstracta en México. Se consideran los factores que coadyuvaron a que este lenguaje se abriera paso en medio de la figuración proveniente sobre todo del muralismo y la Escuela Mexicana y se hace una somera revisión de los artistas que aportaron elementos sustantivos para su consolidación, tales como Diego Rivera, Siqueiros, Orozco, Tamayo, Mérida y Paalen, entre otros. Por último, es indispensable tomar en cuenta en este rubro el papel que el Estado asumió como promotor de la abstracción pictórica a través de la organización de eventos tales como Confrontación 66.

Haciendo un arco cronológico, en el capítulo 3 se describe la manera en que la pintura abstracta de los años ochenta se fue nutriendo de nuevas propuestas plásticas, lo que permite afirmar que se trata de una abstracción hasta cierto punto diferenciada, pero también deudora, de aquella de las décadas previas. El Minimalismo, el Arte conceptual, el diseño gráfico y tipográfico y los lenguajes publicitarios, aportaron elementos inéditos a la abstracción durante estos años, la cual se vio renovada gracias a su asimilación. A partir de este análisis, se propone una clasificación para la pintura abstracta en México en la década de los ochenta,

tomando como base estos nuevos elementos asimilados, la revisión historiográfica de ciertos textos claves, el análisis de algunas exposiciones y, sobre todo, partiendo del *corpus* de obra reunido. A ello contribuyó asimismo la documentación que se realizó de un amplio número de artistas orientados hacia la abstracción pictórica.

Finalmente, en el capítulo 4 se presentan las conclusiones a las que ha sido posible llegar luego de la recuperación de estos datos y de su interpretación a la luz de la propia historia del arte abstracto mexicano y en relación con el resto de las manifestaciones artísticas del período tanto en nuestro país como en el extranjero.

El eje temporal considerado para conformar el *corpus* de obra está delimitado por el lapso comprendido entre 1977 y 1991. El criterio que rigió la selección de obras y artistas –que ocurrió en ese orden– consistió en analizar de manera exhaustiva dos de los más importantes eventos anuales de la década y tres exposiciones que tuvieron gran relevancia a lo largo de estos años, sea por su carácter revisionista, su interés en mostrar el arte joven o su deseo de antologar expresiones plásticas de la década en cuestión. En relación al primer rubro, los eventos anuales, se examinaron las pinturas abstractas presentadas a lo largo de todas las ediciones (1977-1990) del *Salón Nacional de Artes Plásticas* así como en las diez versiones de la década del *Encuentro Nacional de Arte Joven*. En relación a las exposiciones, se identificaron las pinturas abstractas participantes en *El Informalismo en México* (Palacio de Minería, 1980); *Confrontación 86* (Palacio de Bellas Artes, 1986) y *Aparición de lo Invisible* (Museo de Arte Moderno, 1991). Se confrontó el trabajo de campo con la investigación coordinada por la Dra. Margarita Martínez Lámbarry², *Artistas representativos de la década de los ochenta*, del cual se seleccionaron las pinturas abstractas incluidas. Una vez hecha la valoración de estos eventos anuales y exposiciones, se conformó un *corpus* de 627 obras que permiten visualizar la riqueza y diversidad de modalidades que posee la pintura abstracta

² Margarita Martínez Lámbarry, (coord.), *Artistas representativos en la década de los ochenta*, Seminario de Historia del Arte en la década de los ochenta, Posgrado en Historia del Arte, FF y L, México, UNAM, 2002.

de la década de los ochenta así como observar el desarrollo de la misma a partir de los años inmediatos anteriores a la década y hasta principios de los noventa.

En este punto es pertinente señalar que la Dra. Margarita Martínez Lámbarry tuvo a su cargo, por varios años, diversos seminarios de investigación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En todos los casos, coordinó proyectos tendientes a elaborar documentos referenciales que agruparan artistas, biografías, estilos y obras pertenecientes a cierto período del arte contemporáneo en México. El trabajo de investigación mencionado líneas arriba, *Artistas plásticos representativos de la década de los ochenta*, pertenece a este tipo de proyectos y consideré pertinente su consulta dado que reúne a un importante número de artistas, no siempre de los más reconocidos pero si con una trayectoria sólida. El conjunto reunido por la Dra. Martínez y sus colaboradores ofrece un amplio panorama que tiene la virtud de poder ser contemplado ya sea en conjunto, y así poder comprender procesos, relaciones internas y externas, mutuas influencias, etc., o de manera individual, obteniendo información de primera mano acerca de creadores específicos. Es por ello que consideré pertinente su uso, como documento referencial pero también como fuente de información confiable. Cabe decir que varios de estos trabajos encabezados por la Dra. Martínez han alcanzado ya su publicación, no siendo el caso, sin embargo, del consultado en esta investigación.

Uno de los objetivos principales de este trabajo es recuperar la importante presencia de un sinnúmero de artistas quienes, por muy variadas razones, dejaron de predominar en el escenario de la plástica mexicana al concluir la década. Se trata, sin embargo de artistas que contribuyeron a consolidar la presencia de la pintura abstracta en esos años, al generar propuestas novedosas, que incorporaban influencias provenientes tanto del arte mexicano como de otras latitudes. Es por ello que el criterio de selección partió, en primera instancia, de las obras, lo que generó un importante cuerpo de 242 artistas que estaban entregados, en la década de nuestro interés, a explorar las posibilidades expresivas de los lenguajes abstractos.

Esta metodología permitió recuperar para la escena de la década a una gran cantidad de pintores que cuentan con obra de alta calidad y que, sea porque la historiografía ha privilegiado a una minoría, sea porque muchos de ellos viven y producen en provincia, o porque algunos incluso han fallecido, han quedado aparentemente relegados, omisión que este trabajo busca razonablemente subsanar.

El punto de partida para el reconocimiento y categorización de los lenguajes pictóricos abstractos fue el *corpus* reunido, el cual está conformado por las pinturas presentadas en las exposiciones y eventos seleccionados en el entendido de que si los artistas, curadores, jurados y organizadores de estos eventos elegían dichas obras para ser presentadas, era porque reunían una serie de características que las hacían pertinentes para ser expuestas. Una vez establecido el *corpus*, se analizaron sus cualidades formales y compositivas; expresivas, técnicas, temáticas y matéricas, así como sus posibles filiaciones a estilos o corrientes determinadas. Este ejercicio, en el que el contraste y diferenciación fueron procesos permanentes, generó un diagnóstico de la pintura abstracta que se practicó con mayor asiduidad a lo largo de la década de los ochenta. Adicionalmente, de los 242 artistas identificados, se documentaron 127 con el propósito de comprender su obra en un contexto específico, toda vez que estos artistas, en cierto modo, compartieron situaciones, influencias, transiciones sociales, políticas y artísticas similares.

Esta aproximación ha permitido también conocer el desarrollo de ciertas individualidades; artistas que participaron en dos, tres o incluso en todos los eventos aquí estudiados, de tal manera que podemos comprobar la manera en que un artista en particular fue construyendo su personal lenguaje abstracto a lo largo de la década.

Es pertinente explicitar que para el análisis e interpretación de las obras seleccionadas, he realizado una valoración personal basado en las diversas fuentes consultadas pero que en ningún caso se trata de análisis previamente realizados por otro autor. Esto se debe a que prácticamente no existen publicaciones específicas acerca de la pintura abstracta en México

en los años ochenta, carencia que, al suplirla, me ha permitido aportar nuevos elementos para la comprensión de estas obras.

Cabe señalar que la naturaleza de la presente investigación ha impuesto dos niveles de aproximación: mientras que los dos primeros capítulos reflejan la existencia de una sólida bibliografía susceptible de ser consultada y una revisión historiográfica que incluye textos claves relacionados al tema, el tercer capítulo en cambio ha sido desarrollado a base de informaciones fragmentarias, dispersas, no sistematizadas y, por lo tanto, carentes de coherencia interna y continuidad. Ha sido parte de la metodología elegida para este trabajo el, precisamente, contribuir a ordenar algunos de estos elementos desde una visión crítica del proceso de la pintura abstracta en México, vista a su vez desde diversos ángulos.

Del ordenamiento y análisis de la obras, se puede concluir que en la década de los ochenta, la pintura abstracta presentó al menos once modalidades. Esta variedad se nutrió de diversas fuentes; asimiló y sintetizó enseñanzas de antiguas culturas –abstracción maya, por ejemplo– o del arte popular mexicano – como las artes textiles–. Incorporó elementos de las décadas previas y de la que corría, provenientes del diseño gráfico, la tipografía, el *graffiti* y la publicidad, entre otros, sin olvidar añejas influencias persistentes como el Informalismo y el Expresionismo norteamericano entre otros.

Con el propósito de dar solidez a lo argumentos sustantivos del presente trabajo, se ofrecen una serie de anexos y materiales de apoyo que permitirán aclarar algunos conceptos o conocer las fuentes directas de donde la información ha sido recuperada. De esta forma, se presentan todas las direcciones electrónicas que fueron consultadas en relación a cada artista documentado; los anexos del uno al siete presentan, enlistados, los nombres de todos los artistas que fueron identificados a lo largo de esta investigación, agrupados de acuerdo a la exposición o modalidad a la que se hallen relacionados. Finalmente, se ha incluido un glosario de términos cuyo propósito es el de ofrecer un material al cual se pueda acudir para aclarar algunos conceptos en el contexto de este trabajo. Para su elaboración se ha recurrido a

diversos materiales de consulta, especialmente a la *Enciclopedia de Historia del Arte* (Océano/Instituto Gallach, Barcelona, 2001) en virtud de la claridad de sus contenidos y la actualidad de los mismos.

La pintura abstracta de la década de los ochenta en México es rica en sus posibilidades expresivas; no sólo es abundante y de alta calidad, sino que su presencia es constante a lo largo de esos años, como constante ha sido el interés de los artistas en incorporar novedades formales, técnicas y estéticas a sus obras.

Son objetivos, pues, de la presente investigación, ampliar los conocimientos de la pintura abstracta en México; identificar las diversas modalidades en las que esta pintura se diversificó en la década de los ochenta; recuperar para la memoria de la historia del arte mexicano a importantes creadores de dicha década quienes con sus aportaciones contribuyeron a robustecer el panorama de la pintura abstracta y promover el genuino interés por conocer y difundir el *corpus* de obra analizado.

Hilda Domínguez

Ciudad Universitaria, 2010

Capítulo 1. México en la década de los ochenta

La década de los ochenta en México está marcada por una serie de acontecimientos tanto en el ámbito nacional como en el internacional que dan indicios de una transición hacia nuevas estructuras sociales, políticas, religiosas, científicas y tecnológicas, propias de las nuevas sociedades que se fueron gestando a lo largo de estos años.³ En México, un acelerado crecimiento demográfico incrementó la demanda de bienes y servicios; a este crecimiento contribuyó la provincia, que aumentó su participación en los temas de interés nacional.

Unos de los aspectos básicos que le dan fisonomía a estos años son los problemas económicos que la población mexicana enfrentó. En 1980, el presidente José López Portillo, impuso el Impuesto al Valor Agregado (IVA) el cual, se incrementó de un 10% original, a un 15% dos años más tarde. A lo largo de la década el peso sufrió una serie de devaluaciones y la economía nacional desajustes monetarios, mismos que llevaron a López Portillo a decretar en 1982, la Nacionalización de la Banca, a fin de contener la salida hacia el extranjero de los recursos nacionales. La inflación y la pérdida del valor adquisitivo fueron la tónica de estos años, reflejada en el constante incremento en el precio de la canasta básica y en la sensación entre la población de estar viviendo permanentemente en situación de crisis. A pesar de que en 1983 el gobierno de Miguel de la Madrid intentó reestructurar la deuda externa, en 1984 se alcanzó el punto más álgido de la crisis económica, lo que se tradujo en una serie de incrementos en los precios de los bienes y servicios y en las tasas de interés bancarias. Ese mismo año se renegoció la deuda externa, sin embargo, el peso cayó frente al dólar de

³ Para conocer con mayor detalle los acontecimientos descritos en la presente semblanza de la década de los ochenta, ver, Margarita Martínez Lámbarry, (coord.), *Artistas representativos en la década de los ochenta*, Seminario de Historia del Arte en la década de los ochenta, Posgrado en Historia del Arte, FF y L, México, UNAM, 2002., pp., 1-11; Margarita Martínez Lámbarry, “Introducción”, en *La Colección de Pintura del Banco Nacional Banamex*, México, D.F., Fomento Cultural Banamex, Tomo I, 2002, pp. 53-61; José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*, México, D.F., Ed. Planeta, 1992, pp., 193-126; “Línea del tiempo”, *Biblioteca de Consulta Encarta*, 2004; www.conferenciaepiscopal.es, consultada el 17 de octubre de 2010.

manera alarmante; a este hecho se añadió el desplome en el precio del petróleo en 1985. En 1987 el gobierno elaboró el Pacto de Solidaridad, a fin de paliar las necesidades no cubiertas de amplios sectores de la población, lo que se logró con escaso éxito ante el avance de las políticas neoliberales impulsadas desde el propio gobierno. La década cierra, en este terreno, con una nueva reestructuración de la deuda externa liderada por Carlos Salinas de Gortari, en 1989. Es indudable que a esta debacle financiera contribuyeron los malos manejos que a lo largo de la década se dieron en PEMEX, signados por la presencia de dirigentes como Jorge Díaz Serrano quien, tras dejar la dirigencia de la paraestatal en 1981, fue encarcelado dos años después; o como Joaquín Hernández Galicia, “La Quina”, líder del sindicato petrolero, que corrió igual suerte bajo el régimen de Carlos Salinas de Gortari.

Naturalmente, esta precariedad económica se vio reflejada en el ánimo de una sociedad que cada vez más se vivía en la vulnerabilidad cotidiana. Se instaló una sensación de desolación, desconsuelo y desilusión que no pudo ser simulado ni con los grandes avances tecnológicos de la época, como el CD, la antena parabólica o la videocasetera. Paulatinamente, los jóvenes, carentes de utopías, se refugiaron, vestidos a la moda “unisex” de las camisetas estampadas, “jeans” y tenis, en el ámbito complaciente y superfluo de las discotecas, las patinetas, las “Chispas” y los videoclips. Los menos afortunados, se incorporaron a la contracultura urbana constituida por jóvenes marginados quienes tuvieron en el rock y sus representantes nacionales –el Tri, “Rockdrigo”, Botellita de Jerez– una vía de expresión para su insatisfacción y frustración ante la cancelación de su futuro. En el extremo, los *Punks* de los hoyos fonquis y otros grupos más radicales empezaban a organizarse en bandas como la de los Panchitos, que se harían tristemente famosos a lo largo de la década.

Un factor decisivo que incrementó la ansiedad sobre todo de los jóvenes fue la propagación del SIDA. El virus, identificado en 1983, transformó las relaciones interpersonales e incentivó, al mismo tiempo, el incremento de las luchas de los grupos marginados o estigmatizados (homosexuales) por sus derechos humanos. También el movimiento feminista tuvo un avance

importante en este contexto. En México, la respuesta gubernamental a la problemática del SIDA se dio a través de la creación de CONASIDA, en 1989.

A estas tensiones sociales se sumó el avance de la drogadicción, sobre todo entre los jóvenes. Se reconoció que el narcotráfico se encontraba presente a diversos niveles de gobierno; denuncia que comenzó a cobrar vidas, como la del periodista Manuel Buendía, ocurrida en 1984. Fenómenos como los “narcosatánicos” permitieron reconocer la descomposición social que los errores económicos y políticos habían suscitado sobre todo entre la población más vulnerable.

En el ámbito político, diversos partidos políticos surgirán a lo largo de la década: en 1981, el PSUM (Partido Socialista Unificado de México) y en 1984 el PARM (Partido Auténtico de la Revolución Mexicana) y el PMT (Partido Mexicano de los Trabajadores). Junto con los ya existentes, estos partidos no lograron vencer al PRI (Partido Revolucionario Institucional) y es por ello que tres presidentes de este partido gobernaron a lo largo de la década: José López Portillo (1976-1982); Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) y Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). El descontento generalizado se dejó sentir en actos como el ocurrido el Día del Trabajo de 1984, cuando jóvenes presuntamente pertenecientes a la Preparatoria Popular arrojaron bombas molotov al balcón de Palacio Nacional. Al mismo tiempo, problemas internos en los partidos dejaron ver las rivalidades e inconsistencias de la clase política mexicana. Un claro ejemplo de ello fue la salida, en 1986, de Cuauhtémoc Cárdenas y Muñoz Ledo del PRI. Pero es quizá la “caída del sistema” que devino fraude electoral en 1988 contra Cuauhtémoc Cárdenas lo que alentó con mayor intensidad la inconformidad social al presenciar la llegada a la presidencia de Carlos Salinas de Gortari.

La sensación de inseguridad y vulnerabilidad de la sociedad se exacerbó por la serie de desastres y accidentes que ocurrieron a lo largo de la década: en 1981 el Chichonal (Chiapas) hizo erupción produciendo cientos de desplazados, mientras que la explosión ocurrida en 1984 en la gasera de San Juan Ixcoatepec (San Juanico), en la cual cientos de familias

murieron calcinadas, puso de relieve la negligencia en el manejo de este recurso. Pero nada se compararía al terremoto sufrido en la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985, el cual dejó una estela de muerte y desolación. A partir de este lamentable suceso surgió una sociedad civil con una mayor capacidad de organización y nivel de exigencia de sus derechos. Quizá por ello en 1988 se cuestionó la apertura de planta nuclear Laguna Verde, considerando el desastre de Chernobil, acaecido en 1986. La conciencia ecológica se comenzó a gestar por estos años y ya en 1988 se hablaba de la “inversión térmica”, por lo que se instituyó el programa “Hoy no circula”. Es posible que, ante todos estos desastres, un mínimo de entusiasmo se haya recuperado en 1986, cuando el Mundial de Fútbol se celebró en nuestro país.

En el ámbito cultural ocurrieron hechos de gran trascendencia para la difusión y promoción de las artes. La apertura de nuevos espacios como el tianguis del Chopo (1980), el Museo Rufino Tamayo (1981), el Museo Nacional de Arte (1982) y el Centro Cultural/Arte Contemporáneo (Fundación Cultural Televisa, 1986), así como de galerías al sur de la ciudad y en la zona de Polanco, permitieron la difusión de un arte nuevo, acorde a los tiempos que corrían y la venta e intercambio de revistas, libros, discos y obras de arte, así como ofrecer foros de discusión y eventos anuales que se fueron consolidando, como la Feria Internacional del Libro, celebrada en el Palacio de Minería, el cual tuvo su primera edición en 1980.

En el ámbito de las exposiciones y homenajes más sobresalientes de la década, caben destacar, en 1980: *El arte del templo mayor, Homenaje-exposición a José Guadalupe Posada (1852-1913)*, *Joan Miró* en Bellas Artes y el *Homenaje Nacional a Juan Rulfo*. En 1981 fue posible presenciar *Carlos Mérida (1891-1984): obra gráfica, 1915-1981*, *El siglo XIX en su pintura y su escultura*, *El universo de Pedro Coronel (1922-1985)* y un homenaje al movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre. De 1983 sobresalen el *Homenaje a Benito Messeguer* y *Los artistas celebran a Orozco, 1883-1993*. Entre las presentadas en 1984 cabe destacar *Rafael Cauduro (1950)*, un homenaje a Siqueiros por su décimo aniversario luctuoso,

recordado con la exposición *Siqueiros: visión técnica y estructural*, realizada en Bellas Artes y *Siete pintores: otra cara de la Escuela Mexicana*. Finalmente, se puede mencionar *Images of Mexico*, exposición itinerante efectuada en Alemania en 1988.

A esta actividad cultural se deben añadir los esfuerzos realizados por algunos medios de comunicación y prensa. En 1983 se inauguró la nueva Cineteca Nacional que sustituía a la que se incendió el año anterior. La Jornada, periódico de tono crítico, se fundó en 1984, año en el que el Palacio de Bellas Artes celebró sus primeros cincuenta años. La RTC crea Canal 22 en 1982, el cual fue ampliando su cobertura y un año más tarde, la UNAM y Televisa sacaron al aire el Canal 9, con pretensiones culturales y educativas. A lo largo de la década, la radiodifusión cobró gran importancia al ofrecer sus micrófonos a un público que fue tomando consciencia de temas relevantes y teniendo una participación más activa, convirtiéndose este medio en vía para la expresión de inconformidades y malestares sociales. Finalmente, la revolución informativa se dio a finales de la década, cuando en 1989 el científico inglés Timothy Berners-Lee desarrolló la World Wide Web (www), mismo año de la filiación de “Rojo amanecer”, la cual no pudo ser vista sino hasta años después.

Vinculados a la vida cultural, algunos personajes de gran relevancia fueron galardonados a lo largo de la década. Octavio Paz, recibió el premio Cervantes de Literatura en 1981, mientras que a lo largo de 1982 tuvo lugar un Homenaje Nacional a Alfonso Reyes por los 100 años de su nacimiento. En este mismo año Alfonso García Robles recibió el Premio Nobel de la Paz por sus esfuerzos a favor del desarme nuclear, mientras que Gabriel García Márquez recibiría el correspondiente en el ámbito de la literatura. Por otro lado, ocurrieron importantes pérdidas con el fallecimiento de Manuel Maples Arce (1898-1980), Juan O’Gorman (1905-1982), Luis Buñuel (1900- 1983), Pablo O’Higgins (1904-1983), Carlos Mérida (1891-1984), Julio Cortázar (1914- 1984), Pedro Coronel (1923-1985) y Fernando García Ponce (1933-1987).

México mantuvo intensas relaciones con el exterior a lo largo de estos años. Eventos científicos, religiosos, políticos y culturales influenciaron el desarrollo de la sociedad mexicana. La fecundación *in vitro* (1978) se cuestionó desde la hegemonía de un papado intensamente activo el cual llevó a su dirigente, Juan Pablo II a visitar nuestro país en cinco ocasiones (1979, la primera vez). A pesar de la intolerancia hacia América Latina promovida desde la Casa Blanca en la era Reagan, los países de esta zona geográfica se abrieron paso, no sin dificultades, hacia la democracia tras el derrocamiento de dictaduras y regímenes militares. El triunfo de la revolución nicaragüense puso fin a la dictadura de Anastasio Somoza (1979); el regreso a la democracia en Argentina bajo el mando de Raúl Alfonsín ocurrió en 1983; en 1985 triunfa en Uruguay Julio María Sanguinetti, y en ese mismo año, tras la muerte de Tancredo Neves, José Sarney retoma el camino democrático en Brasil. En 1986, en Filipinas, Corazón Aquino pone fin a la dictadura de Ferdinand Marcos mientras que en 1989, en Paraguay, el militar Andrés Rodríguez termina con el régimen dictatorial de Alfredo Stroessner. En este mismo año, pero en Chile, Patricio Aylwin hará lo propio con el régimen de Pinochet. México trató de mantener contacto con algunos países latinoamericanos a través asociaciones como el Grupo Contadora (1983).

Si hubo eventos de gran relevancia internacional a lo largo de la década, como la fundación del Sindicato Solidaridad (1980), liderado por Lech Walesa y la introducción por parte de Mijaíl Gorbachov de la *Perestroika* y la *glasnost* en un intento por reformar la sociedad soviética (1985), indudablemente el de mayor relevancia fue la caída del muro de Berlín en 1989 en el contexto final de la Guerra Fría.

Capítulo 2. Antecedentes y desarrollo de la pintura abstracta en México.

La pintura abstracta en México surge en la segunda mitad de la década de los cincuenta.⁴ Para los jóvenes artistas (nacidos en promedio 30 años atrás), el discurso oficialista y la cerrazón nacionalista de las décadas previas habían generado una atmósfera asfixiante. J. A. Manrique señala que "...para los principios de los años cincuenta [...] muchos jóvenes artistas sentían fatigada la estrecha senda nacionalista y encontraban el ambiente irrespirable. La época de "cerrazón" había alcanzado su ápice y entraba en crisis: se anunciaba el sucesivo momento de "apertura".⁵ La pintura de contenido social y el muralismo llegaban a su fin, extenuadas sus temáticas y contenidos y agotadas sus formas.⁶ Sus protagonistas –salvo algunas excepciones– fueron incapaces de renovarse, enriquecer sus lenguajes, revitalizar sus técnicas y abrirse a nuevas temáticas. Se trataba, de un arte "...cada vez más incapaz de decir nada a nadie".⁷ Por otro lado, el terreno para que la pintura abstracta floreciera en

⁴ Aunque existe cierta discrepancia entre los autores que se han ocupado del fenómeno de la "Ruptura" al cual está asociada la aparición de los lenguajes abstractos en México, la mayoría concuerda en que se pueden situar ciertos antecedentes para el desarrollo de la abstracción durante la primera mitad de la década y que no será sino hasta después de 1955 que se pueda hablar de una presencia sistemática de dichos lenguajes en el escenario de la plástica mexicana. Ver, Rita Eder, "La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta", en; J. A. Manrique (coord.), *Historia del arte mexicano*, México, Salvat Editores, Tomo 11, 1982, pp., 189-200; Margarita Martínez Lámbarry, *La pintura abstracta en México*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, México, FFyL/UNAM, 1997, pp., XVIII y XIX; Teresa del Conde, "La aparición de la Ruptura", en; Gerardo Jaramillo (coord.) *Un siglo de arte mexicano*, Italia, INBA/Landucci, 1999, p., 191; Juan Coronel Rivera, "Contexto histórico. La Ruptura: una aproximación a sus orígenes", en; Delmari Romero Keith (coord.), *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, Milán, Landucci, 2000, p., 23; Teresa del Conde, "Arte abstracto: una antología", en; *Museo de arte abstracto Manuel Felguérez*, Madrid, Artes de México y del mundo/Turner, 2002, p., 73.

⁵ J. A. Manrique. "El proceso de las artes: 1910-1970", en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la Historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, p., 93.

⁶ Entre las razones que arguye J. A. Manrique como "Causas de la decadencia y caída del imperio de la escuela mexicana", menciona que "El agotamiento de todo sistema de formas es una de las constantes de la historia del arte". [...] "...es claro que también comprende al fenómeno de la escuela mexicana; tanto más que sus creadores, seguros, satisfechos, muy poco hicieron por renovarse". Comenta asimismo que "Los problemas, tanto sociales como culturales, eran otros. [...] por lo que "Al agotamiento formal, pues, hay que agregar como causa de la caída de la escuela mexicana su agotamiento temático". Cfr. J. A. Manrique, "El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana", en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la Historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, pp., 39-40.

⁷ *Ídem*.

México, se venía preparando tiempo atrás. Agrupaciones como *Los Contemporáneos* (1929)⁸ y los *Estridentistas* (1921)⁹ encaminaron sus esfuerzos a la construcción de una cultura cosmopolita en el ámbito mexicano posrevolucionario y publicaciones como *El Hijo Pródigo* (1943)¹⁰, señalaban la pertinencia de mantener una vía de apertura hacia el ámbito cultural que se desarrollaba fuera de nuestras fronteras.¹¹ Dichas agrupaciones y publicaciones buscaron impulsar las relaciones con el mundo exterior, promoviendo que sus creadores y lectores se mantuvieran al tanto de las novedades vanguardistas. Prevalecía ya desde entonces el deseo de apertura y de mostrar la existencia de una cultura paralela a la oficial que se desarrollaba con vigor y que ponía de relieve "...que la pintura mexicana moderna no empezaba ni acababa con la pintura mural".¹²

Algunas aportaciones que hicieron Rivera, Siqueiros y Orozco –principalmente–, fueron fundamentales para el desarrollo de la pintura abstracta en nuestro país. Diego Rivera, por ejemplo, mantuvo contacto directo con las vanguardias europeas, las cuales exploró en sus propias obras. Así, el muralista introdujo elementos del Cubismo a los nuevos lenguajes plásticos en México.¹³ En sus trabajos vinculados a esta vanguardia, es frecuente encontrar formas esquematizadas a base del uso de la geometría, distribuidas en un espacio pictórico fuertemente estructurado. Manrique advierte que "Su cercanía al grupo de los cubistas y admiración por Cézanne lo llevan a un sintetismo de formas geometrizarantes especialmente patente en sus primeras obras murales".¹⁴

⁸ Rita Eder, *op. cit.*, p., 189.

⁹ Ver, Judith Alanís, "Gráfica Estridentista", en; *Artes Plásticas*, año 1, núm. 1-2, octubre 1984-enero 1985, México, D.F., ENAP/UNAM, pp., 19-24.

¹⁰ Rita Eder, *Ibidem*, p., 190.

¹¹ Así lo señala Rita Eder: "En 1929 se funda la revista de cultura *Contemporáneos*, que puede considerarse como el primer intento organizado de oposición al nacionalismo cultural que nace con la Revolución de 1910", Cfr., Rita Eder, *op. cit.*, p., 189.

¹² *Ibidem*, p., 190.

¹³ Ver, Bertram D. Wolfe, "El París del pintor" y "Los ismos en el arte", en; *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Mario Bracamonte, Tr., México, D.F., Diana, 1991, pp., 65-74 y 74-81 respectivamente. Wolf analiza el periodo cubista de Rivera en diversos capítulos de su texto, subrayando la autonomía que el artista mexicano mantuvo con respecto a Picasso y su constante deseo de trascender la lección cubista para hacer una propuesta personal, hecho no siempre muy bien visto por los ortodoxos.

¹⁴ J. A. Manrique, "El proceso de las artes..." *op. cit.*, p., 89.

Por su parte, Siqueiros experimenta con el espacio, la óptica, la dinámica y la interrelación entre el espectador y la obra, así como con nuevas técnicas y teorías novedosas que le permiten llevar a la materia al límite de su capacidad expresiva,¹⁵ lo que lo sitúa como antecedente de aquella abstracción que privilegia el gesto y el proceso de creación,¹⁶ esto es, la abstracción de carácter expresionista. Siqueiros abrió una vía a sus jóvenes discípulos – directos, como Jackson Pollock¹⁷ o indirectos, quienes aprendieron a aprovechar las cualidades expresivas de sus medios formales.

El desgarrador expresionismo de Orozco explora lo profundamente humano.¹⁸ El tratamiento plástico que surge de una visión subjetiva y personal de la humanidad se convirtió en fuente de reflexión y práctica para los pintores abstractos posteriores, quienes desarrollaron un humanismo poblado de miedos, ansiedades y esperanzas que se transformarán en signos pictóricos cargados de evocaciones y sugerencias; matices, veladuras y nebulosas cromáticas que los abstraccionistas de vena lírica verterán en espacios pictóricos no estructurados, fragmentados o ambiguos, pero siempre y conmovedores.¹⁹

¹⁵ En un texto dedicado a Siqueiros, Xavier Moysseén abunda en el hecho de que, “... fue un artista de temperamento inquieto, siempre dispuesto a la experimentación, sobre todo en lo relacionado con las técnicas que ofrecían los nuevos materiales pictóricos, como el *duco*, las vinelitas y, sobre todo, los colores a base de piroxilina; experimentó también, en cuanto a las bases para aplicar las pinturas, abandonó por consiguiente las tradicionales telas de lino o algodón, para utilizar, en cambio, materiales rígidos modernos como el masonite y el celotex, entre otros; con idéntica finalidad aprovechó la pistola de aire, en sustitución de los pinceles y otros instrumentos semejantes”. Más adelante añade que también se sirvió de “aparatos mecánicos tales como el proyector eléctrico y la cámara fotográfica”. Cfr., Xavier Moysseén, *David Alfaro Siqueiros. Pintura de caballete*, México, D.F., Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994, pp. , 8-9.

¹⁶ En relación al proceso creativo de Siqueiros, Irene Herner describe cómo los miembros del *Siqueiros Experimental Workshop* “...lanzaban otros objetos a la superficie del cuadro, como clavos. La pintura la aplicaban en capas delgadas o construidas en empastes gruesos. La chorreaban, la salpicaban y la rociaban a presión, directamente sobre el espacio pictórico. [...] Para la primera etapa del proceso creativo, había que poner en acción todo el cuerpo, era comenzar una obra como si se tratara de una danza ritual, imprevisible y liberadora. Era un momento en el que el artista dejaba fluir su emotividad y su espíritu lúdico, sin juicio, improvisando, dando paso al azar, al automatismo, a la asociación libre, para realizar lo que él llamaba *accidentes controlados*”. Cfr., Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, D.F., CONACULTA, 2004, pp., 209-210.

¹⁷ Ver, Leonhard Emmerling, *Jackson Pollock, 1912-1956. En los límites de la pintura*, Almudena Sasiain Calle, Tr., China, Taschen, 2009, p., 14.

¹⁸ Ver, *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, México, D.F., Fomento Cultural Banamex, Tomo II, 2002, p., 200.

¹⁹ v.g., Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Cordelia Urueta, Susana Campos, Guillermo Zapfe, etc.

De especial relevancia para la consolidación de la pintura abstracta fue la llegada de algunos artistas venidos de Europa,²⁰ y quienes conocían las vanguardias de primera mano. Entre ellas, el Surrealismo fue determinante para la modificación de los contenidos de las obras y su ejecución material.²¹ Wolfgang Paalen, uno de los primeros teóricos de la pintura abstracta en México, junto con Gunther Gerzso y Mathías Goeritz, ejercieron un papel muy importante para la promoción de los lenguajes abstractos. Su obra ponía en contacto a los jóvenes con expresiones cercanas al automatismo propio del Surrealismo no ortodoxo y al Expresionismo abstracto norteamericano y europeo,²² las cuales se alejaban de la representación naturalista del mundo objetual.

Carlos Mérida y Rufino Tamayo fueron también determinantes para el florecimiento de la abstracción en nuestro país.²³ Mérida había hecho propuestas en un lenguaje abstracto desde 1922, con su obra *Abstracción*,²⁴ la cual preconizaba el lenguaje de formas autónomas, liberadas de la carga narrativa, que habrían de abrazar las generaciones posteriores. Para Mérida, lo esencial era entregarse al hecho lírico: “La pintura abstracta es el mejor camino para ello; la gozo, la amo sobre todas las cosas, porque permite la libre expansión, el libre juego. [...] Por ello amo a Klee, a Kandinsky, a Miró, a Picasso. Porque ellos hacen el mismo juego, especulan con los mismos valores”.²⁵ Tamayo fue visto por los jóvenes de una manera reverencial, como aquél artista que crea, expone y vende fuera de los circuitos oficiales, que supo construir una carrera en un ámbito cosmopolita y que habiéndose mantenido al margen de una corriente nacionalista había alcanzado un reconocimiento y prestigio como ningún otro

²⁰ J. A. Manrique menciona a Gunther Gerzso, Alice Rahon, Leonora Carrington y Remedios Varo; añade a Carlos Mérida, Wolfgang Paalen y Kati Horna, en: “El rey ha muerto...”, y “El proceso de las artes...”, *op. cit.*, pp., 48 y 91, respectivamente.

²¹ Cfr., M. Martínez Lámbarry, *op. cit.*, pp., 10-11.

²² Ver, Teresa del Conde, “Abstracción libre. Panorama actual”, en; J. A. Manrique (coord.), *Historia del Arte Mexicano*, México, D.F., Salvat Editores, 1985, Tomo XII, p., 46.

²³ J. A. Manrique, “La pintura en la historia mexicana reciente”, en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la Historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, pp., 105-106.

²⁴ Teresa del Conde, “Arte abstracto. Una antología”, *op. cit.*, p., 70.

²⁵ Citado por Carlos Monsiváis, “Crónica de un artista latinoamericano”, en; *Imágenes y Visiones. Arte mexicano entre la actualidad y la vanguardia*, España, Xunta de Galicia/Galería Arvil, 1995, pp., 29.

mexicano lo había logrado.²⁶ Tamayo llevó a cabo una síntesis de la tradición pictórica de México con los lenguajes vanguardistas, asimilados y reelaborados en un sincretismo pictórico en el que el color lo es todo.²⁷ A pesar de que jamás optó por la abstracción total, su obra está poblada de esquematizaciones y estilizaciones; geometrificaciones y sugerencias abstractas que lo acercaron con frecuencia a los límites entre la figuración y la abstracción.²⁸

La consolidación de los lenguajes abstractos en México no podría explicarse sin el apoyo de importantes galerías que se constituyeron en foro y espacio de exhibición y venta para el nuevo arte.²⁹ Excluidos de los circuitos oficiales, los exponentes de las nuevas tendencias pictóricas buscaron espacios alternativos para mostrar y vender sus obras. La Galerías de Arte Mexicano (1935) y Misrachi (1936) primero y posteriormente la Prisse (1952), la Proteo (1954), la Havre (1954), la Antonio Souza (1956) y la Juan Martín (1961) entre otras, fueron factor decisivo para la maduración de los nuevos lenguajes plásticos, tanto figurativos como abstractos.³⁰ No sólo eran espacios destinados a la comercialización de obra, sino ámbitos propicios para la discusión y la interacción entre artistas provenientes de diversas generaciones y ámbitos de la cultura.³¹

A pesar de toda esta intensa actividad, hacia finales de la década de los cincuenta no era claramente reconocible una tendencia definida entre aquellos jóvenes que habían decidido

²⁶J. A. Manrique, “El proceso de las artes...”, *op. cit.*, pp., 94.

²⁷ *Ibidem*, pp., 94-95.

²⁸ Xavier Moyséén, “Tamayo, Mérida, Paalen y Gerzso”, en; *Historia del arte mexicano*, J. A. Manrique (coord.), México, D.F., Salvat Editores, Tomo 11, 1982, p., 81.

²⁹ J. A. Manrique, “Las galerías de arte”, en; *Historia del arte mexicano*, J. A. Manrique (coord.), México, Salvat Editores, Tomo 11, 1982, pp., 122-143.

³⁰ Rita Eder, *op. cit.*, pp., 192-197.

³¹ En lo que se refiere a artistas plásticos, Delmari Romero Keith establece las siguientes cuatro generaciones que conforman la “Ruptura”: Primer grupo: Alice Rahon, Cordelia Urueta, Remedios Varo, Gunther Gerzso, Mathías Goeritz y Leonora Carrington; segunda generación: Juan Soriano, Vlady, Alberto Gironella, Pedro Coronel, Enrique Echeverría y Manuel Felguérez; tercer conjunto: Lilia Carrillo, Geles Cabrera, Rafael Coronel, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Roger von Gunten, José Luis Cuevas, Helen Escobedo, Rodolfo Nieto y Francisco Corzas; cuarta generación: Arnaldo Coen, Francisco Toledo, Hershúa, Felipe Ehremberg y Xavier Esqueda. Si bien esta agrupación puede ser un tanto arbitraria y no exhaustiva, nos permite visualizar un periodo profusamente variado y ecléctico. Cfr. Delmari Romero Keith (coord.), *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, Milán, Landucci, 2000, pp., 26-27.

buscar nuevas opciones estéticas.³² Entre los jóvenes artistas, abstractos o figurativos, no había claridad con respecto al camino que debían seguir. En relación a los primeros, Manrique señala que “Para los jóvenes se trataba de una necesidad personal, la de poder pintar como les importaba pintar –que era al mismo tiempo como podían y como querían hacerlo– sin que se les tratara de degenerados abstraccionistas decadentes”.³³ Y agrega que “Estaban juntos en tanto que negaban algo, más que en tanto que trataban de afirmar otra cosa. De ahí que, con quizá una excepción, no surgieran tendencias nuevas en el arte mexicano”.³⁴ Si bien esta peculiaridad devino en una falta de unidad estilística, en cierto eclecticismo y falta de propuestas novedosas, hacia principios de los sesenta estos jóvenes fueron encontrando sus propios lenguajes y repertorios, los cuales adquirieron fisonomías inconfundibles, apoyados además por la apertura, por parte del Estado, de espacios para estas expresiones.

Coadyuvó grandemente al asentamiento de la pintura abstracta la fortuna que comenzó a tener entre destacados críticos, poetas y literatos que acompañaban generacionalmente al contingente de pintores abstractos.³⁵ Comenzaron a esclarecer los términos para que un público cada vez mayor aumentara su disfrute y comprensión de los nuevos lenguajes. Se le empezó a dar mayor difusión a través de críticas, reseñas y suplementos especializados en revistas y periódicos, lo que ayudó a su conocimiento y difusión.³⁶ Asimismo, aparecieron los primeros coleccionistas privados de la nueva pintura, como el Dr. Carrillo Gil.³⁷

Aunque por largo tiempo las políticas culturales del Estado privilegiaron la pintura realista y de carácter nacionalista, finalmente el aparato oficial promovió a los nuevos lenguajes y

³² J. A. Manrique, “La pintura en la historia...”, *op. cit.*, pp., 106-107.

³³ J. A. Manrique, “El Rey ha muerto...”, *op. cit.*, p., 47.

³⁴ *Ídem.*

³⁵ Entre quienes elaboraron estas críticas y reseñas se encuentran Juan García Ponce, Octavio Paz, Margarita Nelken, Luis Cardoza y Aragón, Jorge Juan Crespo de la Cerna, y más tarde Jorge Alberto Manrique, Raquel Tibol, Teresa del Conde, Berta Taracena y Rita Eder, entre otros. Cfr. Julieta Ortiz Gaitán, “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo”, en; *Crítica de Arte 1984*, Salón de la Plástica Mexicana, Sección Bienal, México, D.F., INBA, 1984, pp., 15-16.

³⁶ *Ídem.*

³⁷ M. Martínez Lámbarry, *La pintura abstracta en México...*, *op. cit.*, pp., 70-71.

propició su reconocimiento.³⁸ Esta aceptación llegó a través de *Confrontación 66 de las nuevas generaciones* (Palacio de Bellas Artes), que fue para los jóvenes el espaldarazo oficial que abrió las vías oficiales y los mecenazgos estatales para un “arte joven”³⁹ y *Expo 67* en Montreal,⁴⁰ interpretada como la aceptación contundente por parte del Estado de las nuevas expresiones plásticas.⁴¹ A partir de entonces, se organizaron salones, bienales y exposiciones, con el propósito de impulsar la difusión de estas nuevas poéticas que mostraban al mundo un carácter más contemporáneo del arte mexicano, acorde con el arte internacional. Desafortunadamente, este impulso enfrentaría en breve una dura prueba: los acontecimientos políticos de 1968 requirieron de lenguajes plásticos explícitos, que dieran expresión al malestar social. Si bien, como lo demostró *Confrontación 66*, la pintura abstracta se encontraba en pleno desarrollo, ésta tuvo que “retroceder” ante la demanda de un arte social, disociado de la idea burguesa de contemplación, consumo y compra para dar paso a un arte colectivo, activista, ideologizado y transitorio. Más de quince organizaciones aglutinaron artistas, luchadores sociales, activistas, estudiantes e intelectuales dominando el escenario de la producción plástica de la década.⁴²

³⁸ Rita Eder, *op. cit.*, p., 200.

³⁹ “*Confrontación 66* se inauguró el 28 de abril de 1966. Hubo 42 artistas invitados de los cuales 33 aceptaron la invitación, ocho seleccionados para confrontarse en igualdad de condiciones museográficas con los invitados además de 120 espontáneos. Participaron en el jurado Raquel Tibol, Juan García Ponce, Alfonso de Nouvillate, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Benito Messeger y Mario Orozco Rivera”. Teresa del Conde, “*Confrontación 86. Diferencias y afinidades*”, en; *Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana*, México, D.F., INBA/Museo del Palacio de Bellas Artes, 1986, p., 14. Entre los artistas que presentaron obras abstractas se encontraban Rodolfo Nieto, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Roberto Donís y Luis López Loza.

⁴⁰ J. A. Manrique, “El proceso de las artes...”, *op. cit.*, p., 95.

⁴¹ Así lo describe J. A. Manrique: “...puede decirse que el acta oficial de defunción de la pintura mural y la vieja escuela mexicana se firmó en la exposición *Confrontación 66* [...] la nueva pintura era un hecho diez años antes, pero la promoción oficial había continuado negándola y apenas poco a poco aceptaba incluirla en muestras enviadas al extranjero...”, J. A. Manrique, “El arte contemporáneo en México”, en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la Historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, p., 78.

⁴² Como antecedente fundamental de estas colectividades está el Salón Independiente, cuya breve existencia -1968, 1969 y 1970- no fue impedimento para que quedaran sentadas las bases para un arte novedoso, alejado de las galerías e interesado en la participación directa del público co-creador, así como del uso de materiales y técnicas hasta entonces no empleadas. Algunas de las agrupaciones surgidas en la década de los setenta fueron: en 1972: Autogobierno de Arquitectura y CLETA; en 1973: Tepito Arte Acá; en 1974: Taller de Investigación Plástica, Tetraedro y Taller de Cine Octubre; en 1975: El Taco de la Perra Brava y Taller de Arte e Ideología; en 1976: La Coalición, El Colectivo, Proceso Pentágono; de 1976 a 1982: Grupo SUMA; en 1977: Códice, Germinal, MIRA, No-Grupo y Taller Siqueiros; en 1978:

Podemos concluir que el origen y desarrollo del arte abstracto en México fue producto de esfuerzos individuales y colectivos; es el resultado de la voluntad creadora de aquellos artistas que han privilegiado la esencia del arte por sobre la literalidad, narración o anécdota, y que han tenido la capacidad de transformar años de aprendizajes visuales en novedosas formas expresivas, enmarcadas en repertorios estilísticos diferenciados y únicos. Es la manifestación derivada de confrontaciones desde el campo teórico y creativo en relación a la realidad; con su consolidación se abrieron múltiples vías para las expresiones plásticas no figurativas, las cuales están lejos de agotarse.

Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, Peyote y Compañía; en 1979: MARCO y Narrativa Visual. A riesgo de hacer una generalización que anula diferencias importantes, se puede afirmar que estos grupos mantuvieron una tendencia hacia un arte social alternativo enmarcado en las luchas populares, con una intención reivindicadora, contestataria, izquierdista y de franca oposición a los circuitos institucionalizados del arte y del mercado. Emplearon técnicas que facilitaban la reproductibilidad de las obras y materiales deleznable, como las fotocopias y el mimeógrafo, el papel periódico o las mantas. Salieron a las calles, tomaron bardas y banquetas e invitaron –o incitaron– al público a asumir un papel activo en el proceso creativo. Cfr., Alberto Híjar (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, D.F., CONACULTA/CENIDIAP/Juan Pablos, 2007, pp., 195-423.

Capítulo 3. La pintura abstracta en la década de los ochenta.

La década de los ochenta se caracteriza por una gran pluralidad de propuestas plásticas,⁴³ herederas de las investigaciones estéticas y estrategias visuales tanto de las décadas previas inmediatas, como de aquellas realizadas por las vanguardias históricas desde principios del siglo XX.⁴⁴

Las experiencias acumuladas por los artistas de la segunda posguerra, abrieron múltiples vías a la expresión plástica; nuevas temáticas reflejaron las preocupaciones de los creadores de las generaciones emergentes, quienes incorporaron técnicas y materiales inéditos a sus obras, todo ello encuadrado en teorías y prácticas que modificaron substancialmente los conceptos relacionados al arte, sus productos y sus creadores. Los circuitos de difusión, distribución y venta entraron en crisis al surgir espacios alternativos para llevar a cabo dichas actividades, situación que se agravó ante la imposibilidad de comercializar obras efímeras o intangibles.⁴⁵

Esta década marca la vuelta a la pintura y a la imagen, siendo ésta sobre todo de carácter figurativo.⁴⁶ Luego del agotamiento de los discursos minimalistas y conceptuales, la siguiente vuelta de tuerca llevó a los artistas a replantear la figuración pictórica, que en la mayoría de los casos tenía cariz expresionista. Las condiciones del fin del siglo y milenio establecían el

⁴³ Como la abstracción lírica y geométrica (con todas sus vertientes); la nueva figuración, los nuevos realismos, el hiperrealismo, los neoexpresionismos, el neomexicanismo, la fotografía, el video arte, el performance, la instalación, etc.

⁴⁴ Para obtener una visión de dicho eclecticismo, ver, Esther Acevedo, *et. al.*, *En tiempos de la posmodernidad*, México, D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989, p., 25; Agustín Arteaga, “Rediseñando el pasado, construyendo el futuro”, en; *Un siglo de arte mexicano*, México, D.F., INBA/Landucci, 1999, pp., 255-280; Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los 80s*, México, D.F., Diana, 1989, p., 15; Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p., 20. (Alianza Forma).

⁴⁵ Ejemplo de ello fueron algunas de las obras presentadas en la última exposición del Salón Independiente (MUCA, 1970): “Se exhibieron obras efímeras, realizadas en papel periódico, con las cuales se invitaba al público a participar activamente: en efecto, este pudo destruir a pelotazos las cabezas humanas de plástico compacto de Ricardo Rocha, transitó sobre la pintura pisable de Roger von Gunten, asistió a la quema de pasquines organizada por Gilberto Aceves Navarro y accionó las esculturas cinéticas de Manuel Felguérez”. Cfr., Rita Eder, “La nueva situación del arte mexicano”, en; J. A. Manrique (coord.), *Historia del Arte Mexicano*, México, D.F., Salvat Editores, Tomo 12, 1982, pp., 179-180.

⁴⁶ Ver, Anna María Guasch, “El retorno y la reafirmación de la pintura”, *op. cit.*, pp., 199-337.

imperativo de recurrir a todo repertorio posible para la trasmisión del mensaje, la reflexión y la sensación finisecular. La “pintura”, así llanamente nombrada, demostró que había continuado sus propias búsquedas al margen de las nuevas expresiones plásticas que llevaron a proclamar “la muerte de la pintura”.⁴⁷ Tanto la pintura figurativa como la abstracción de los ochenta abrevaron de fuentes previas, próximas y lejanas. Corrientes tales como el Cubismo*,⁴⁸ el Suprematismo*, el Constructivismo* y *De Stijl**, etc., así como Delaunay, Schwitters, Wols, Dubuffet, Tapiès y Fontana, entre otros, fueron re-visitados con actitud crítica, encontrando en ellos elementos sustentantes para el sólido avance de los lenguajes pictóricos abstractos a lo largo de los sesenta y setenta, con lo que se enriqueció y consolidó una vez iniciada la década.

La diversificación de las expresiones artísticas a partir de los años sesenta produjo corrientes de características muy disímbolas, cuyos efectos todavía se percibían en los ochenta. De entre ellas, el Expresionismo abstracto norteamericano*, el Informalismo* francés y catalán, el *Body art**, el Minimalismo* y el Arte conceptual* habían llevado a la práctica sus principales teorías en obras concretas, estableciendo una suerte de vasos comunicantes con la pintura abstracta hasta llegar a los ochenta. Todo ello generó una abundante producción de hechos artísticos la cual cuestionó en más de un sentido la validez de los conceptos tradicionales relacionados al arte.⁴⁹

Uno de los efectos de la diversificación de los lenguajes plásticos en los sesenta y setenta fue el aparente “retroceso” de la pintura. No obstante, ésta continuó desarrollándose, si bien

⁴⁷ A este respecto, Karl Ruhrberg argumenta que “La muerte de la pintura fue una hipótesis simplista muy en boga en los años sesenta y principios de los setenta, y sigue siendo anunciada, a pesar de todo, incluso hoy en día. [...] No obstante, incluso en el apogeo de los severos monumentos escultóricos minimalistas, del *Land Art* y de las “mitologías individuales”; del tumultuoso elogio de los medios supuestamente nuevos de la fotografía, el cine, la televisión, el vídeo; del período del *Body Art* y el *happening* y el movimiento Fluxus y su vástago el *happening*; de la definición extensa del arte de Beuys y de los ingenuos intentos de salir del círculo vicioso de estudio-galería-museo; incluso en los años en que “las actitudes se volvieron forma”, la pintura se siguió aplicando en la tela”. Cfr., Karl Ruhrberg, “Pintura”, Carlos Chacón Zabalza, Tr., en; *Arte del Siglo XX*, Ingo F. Walther (ed.), Barcelona, Taschen, 2001, p., 353.

⁴⁸ El símbolo (*) remite a la pertinencia de la consulta del *Glosario* anexo, en donde se proporciona información relacionada al término.

⁴⁹ Guasch, *op. cit.*, pp., 27-195.

se trató de una pintura no ortodoxa, manipulada con la intención deliberada de trasgredir las nociones tradicionalmente relacionadas con ella y no será sino hasta los ochenta cuando, apoyada sobre todo en la neofiguración*, resurja con gran fuerza expresiva. Es entonces cuando, en el ánimo revisionista posmoderno, teóricos y artistas replantearon la pertinencia de la pintura en el ámbito de las artes visuales.⁵⁰ Se reformularon entonces los lenguajes de la vanguardia histórica, de entre los cuales, el Expresionismo alemán* recibió atención especial. Al reformularse, este Neoexpresionismo alemán*, que se extendió hacia otros países,⁵¹ halló eco en la Transvanguardia italiana* y en la figuración neoexpresionista en Francia* y en España*. Todas estas corrientes hacían una importante recuperación de la figuración de carácter emotivo y exaltado, en la cual el cuerpo humano estaba al centro de sus reflexiones. Al mismo tiempo, fuertes tendencias dentro de la pintura no figurativa tuvieron amplia difusión. *L'Art Informel*, el Informalismo matérico catalán y el Expresionismo abstracto norteamericano, entre otros,⁵² habrían de dejar su impronta en la pintura abstracta de la década.

Desde sus orígenes, la pintura abstracta planteó el reto de elaborar categorizaciones que permitieran su análisis. Esta situación se complejiza una vez traspasado el umbral de los años

⁵⁰ El arte mexicano y su relación con la posmodernidad como categoría historiográfica posee ciertas especificidades que impiden articular un discurso claro en relación a la existencia de dicho arte a diferencia de lo que ha ocurrido en otras latitudes. Parte de la discusión en relación a este tema fue promovido por el coloquio y la exposición del mismo nombre *En tiempos de la posmodernidad*, organizados por el Seminario de la Producción Plástica de la Dirección de Estudios Históricos del INAH (junio 1988). Su revisión es pertinente en virtud del eje temático de esta investigación, que sitúa el debate en la década de nuestro interés, lo que nos acerca a la visión contemporánea del fenómeno posmoderno; asimismo, porque el catálogo producido para la exposición recoge la relatoría de las discusiones del coloquio y ofrece una guía hemerográfica útil para conocer los textos de los ponentes y las opiniones vertidas por otros estudiosos del tema. Ver, Esther Acevedo, *op. cit.*, pp., 113-115.

⁵¹ En relación a la consolidación de la nueva pintura alemana en Europa, Anna María Guasch afirma que “el nuevo arte alemán, con casi unanimidad crítica, se fue asentando en los primeros años de la década de los ochenta”. Cfr., A. M. Guasch, *op. cit.*, p., 248.

⁵² Para obtener un panorama del desarrollo de la pintura abstracta al finalizar la Segunda Guerra Mundial, ver, Lourdes Cirlot, *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, Barcelona, Anthropos, 1983. (Palabra plástica); Simón Marchan, “Neoconcretismo y nueva abstracción”, en; *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, Alberto Corazón Ed., 1974, pp., 89-108; Karl Ruhrberg, *op. cit.*, pp., 219-399; Jean-Clarence Lambert, *Pintura abstracta*, Rafael Santos Toroella, Tr., Madrid, Aguilar, 1969, pp., 71-94.

sesenta, cuando la abstracción estableció contactos con el *Pop art**, el *Op art**, la pintura minimalista y conceptual,⁵³ así como, con el diseño gráfico, editorial y tipográfico.

Cada una de estas corrientes aportaron sus propios esquemas teórico-conceptuales, sus técnicas y materiales, sus procesos, intereses y temáticas a la abstracción pictórica. El desdibujamiento de las fronteras entre un lenguaje y otro dificulta la asignación de “pintura abstracta” a ciertas obras, pero ello sólo demuestra su riqueza en el ámbito de las artes plásticas contemporáneas. Sobre todo, han sido las teorías, métodos, técnicas y materiales provenientes del Expresionismo abstracto y del Informalismo, en sus vertientes francesa y catalana, las cuales, recombiniéndose con códigos cubistas, suprematistas, constructivistas, *pop*, *op*, minimalistas y conceptuales, las que produjeron una compleja y abundante obra concebida en términos abstractos en la década de los ochenta.

⁵³ E. Lucie-Smith, *Art Today*, Hong Kong, Phaidon, 2003, pp., 51, 56-60.

Capítulo 4. Modalidades de la pintura abstracta en México en la década de los ochenta.

A partir de su aceptación oficial en *Confrontación 66*, la abstracción en México encontró sus propios caminos, paralelos a los de la figuración, a los grupos setenteros y a las expresiones plásticas tridimensionales. Al inicio de los años ochenta, los artistas estaban al día en cuanto a las novedades del escenario plástico internacional,⁵⁴ pero ninguna de aquellas propuestas se practicó de idéntica manera por ellos.⁵⁵ El arte individual de los artistas no asociados a las colectividades en los setentas –a pesar de que muchos provenían de ellas–, maduraba y encontraba vías de expresión inéditas, como el geometrismo, que alcanzó una fuerte consolidación dentro de la abstracción.⁵⁶ Los artistas abrían la década con las influencias mencionadas en el capítulo anterior, sumando a ellas las de CoBrA* y Fluxus*. No menos importante fue la enseñanza de algunos pintores convertidos en maestros⁵⁷ y en artistas que caminaban en solitario.⁵⁸ Neofiguración y abstracción se fueron desarrollando conjuntamente, alcanzando ambas altos niveles plásticos.

En este contexto, los jóvenes de la *Década Emergente*,⁵⁹ beneficiarios de un amplio bagaje estético⁶⁰ realizaron sus propias búsquedas que los llevaron a gestar expresiones pictóricas

⁵⁴ J. A. Manrique, “Las nuevas generaciones del arte mexicano”, en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, pp., 74-75.

⁵⁵ J. A. Manrique, “La pintura en la historia mexicana reciente”, *op. cit.*, p., 107.

⁵⁶ Ver., Teresa del Conde, “Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos”, en; *El geometrismo mexicano*, Guillermina Vázquez (coord.), México, D.F., UNAM, 1977, pp., 117-158; J. A. Manrique, “Los geometristas mexicanos en su circunstancia”; “Los geometristas mexicanos” y “El geometrismo”, en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, pp., 277-292; 293-296 y 297-307 respectivamente.

⁵⁷ Casos destacables –entre muchos- son los de Gilberto Aceves Navarro, quien en su taller ha formado a un importante número de jóvenes artistas y el de Luis Nishisawa quien ha impartido cátedra en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM por décadas.

⁵⁸ “Una buena parte de los creadores que se inician con la década ochentera había empezado su carrera afiliada a los grupos iconoclastas. Si bien estos artistas habían reservado un espacio para su trabajo personal”. J. A. Manrique, “Artistas en tránsito...”, *op. cit.*, p., 190.

⁵⁹ Utilizado en este contexto en relación al término reiteradamente empleado para referirse a los artistas jóvenes de los años ochenta en el catálogo del *Encuentro Nacional de Arte Joven*. Ver., Juan Castañeda, *La obra actual de los ganadores del Encuentro de arte Joven*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1996, p., 8.

disímbolas tanto en el ámbito de la figuración como en el de la abstracción: neomexicanismo, figuración libre, glosa, hiperrealismo, realismo-fantástico, nueva figuración, abstracción lírica, y geométrica, etc.⁶¹ El objeto artístico, la imagen y la pintura, se reinstauran, si bien se trata de un objeto artístico “herido”⁶² a fuerza de haber sido negado por la desconfianza que hacia él sentían las colectividades setenteras.

La neofiguración es libre, suelta, basada en el dibujo o la fotografía, que en ocasiones deviene en hiperrealidades y nuevos realismos*. Puede ser autorreferencial y busca la identificación con los valores identitarios del mexicano. Se devuelve la confianza en la “pintura-pintura”, en tanto objeto discernible y disfrutable y reconcilia al espectador con la experiencia contemplativa. Entre los pintores abstractos, predominan preocupaciones universales y temáticas relacionadas al problema de la muerte, el erotismo, la escatología y aquellos que le son inherentes a la pintura.

Aunque la crítica se ocupó medianamente de la pintura abstracta, de cualquier manera contribuyó a la consolidación de la pintura en los años ochenta. En relación a esto, se dio una especie de súper intelectualización en el abordaje del arte que en ocasiones marcó cierta distancia entre el espectador y la obra.⁶³ En compensación, gran cantidad de suplementos culturales y revistas periódicas recogieron la crítica fresca y lúcida de autores formados en

⁶⁰ Que ha decir de Rita Eder “...son, en cierta medida, producto de dos rupturas; la Escuela Mexicana y su antítesis, la Joven Pintura o Nueva Pintura; ambas están en proceso de revisión crítica”; Cfr., Rita Eder, “La nueva situación...”, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹ Hacia 1982, esta situación llevó a Rita Eder a afirmar que “En México se pinta de todo: geometrismo, informalismo, realismo-fantástico, nueva figuración, hiperrealismo, *naïf*, etc. El concepto de arte, que antes era sinónimo de pintura, ha tenido que ser modificado por el de artes visuales...”, *Ibidem.*, p., 179.

⁶² J. A. Manrique, *Ibidem*, p., 190.

⁶³ “Sin embargo, a partir de los inicios de la década de los ochenta se pudieron sentir dos tendencias al parecer antagónicas que en sus mejores momentos se equilibraban mutuamente: por una parte la cultura popular conquistaba más espacios y penetraba paulatinamente en todas las formas artísticas. [por otro lado] Una clara intelectualización se hizo presente a través de la institucionalización de los lenguajes técnicos que con frecuencia cambiaban términos por neologismos que designaban la misma cosa. La semiótica y el estructuralismo se combinaron con las indagaciones académicas sobre la cultura popular, las teorías de la información, la sociología de los medios masivos de comunicación masiva, el estudio estructural de los mitos, el lacanismo y otras corrientes que fueron palancas efectivas para equilibrar las corrientes popularizantes que supuestamente “vulgarizaban” o “trivializaban” la cultura”. Cfr. José Agustín, *op. cit.*, p., 215. (Espejo de México)

distintos ámbitos –la literatura, la historia del arte, la antropología, etc.– y que presenciaron la emergencia de nuevas vías del arte en México.

4.1. Identificación de modalidades.

A fin de realizar un diagnóstico de las vertientes en que se diversificó la pintura abstracta en México en la década de los ochenta, es pertinente la revisión de tres textos, provenientes de la pluma de especialistas en arte mexicano y que dedicaron sendos estudios al tema: J. A. Manrique⁶⁴, Rita Eder⁶⁵ y Teresa del Conde⁶⁶.

A pesar de que J. A. Manrique insiste en que aquella falta de tendencias estilísticas diferenciadas a finales de los cincuenta persistía todavía hacia 1975,⁶⁷ propuso, sin embargo, la existencia de ciertos rasgos que permitían agrupar a algunos artistas de importancia. Por las características de sus obras, éstos eran expresionistas, geométricos, abstractos líricos, surrealistas y neofigurativos líricos.⁶⁸ Se reconoce que el abanico de expresiones tanto figurativas como abstractas se amplió con vigor posteriormente a los años cincuenta; se distingue también el avance de la abstracción frente a la figuración al comprobar que dos de las tendencias mencionadas por Manrique son decididamente abstractas y al menos otra, los “neofigurativos líricos”, incorporan la abstracción como recurso visual en su obra. Se infiere la influencia del Informalismo matérico catalán y el parisino, el Expresionismo abstracto norteamericano y un cierto tono surrealista en la producción abstracta.

La Mtra. Rita Eder, por su parte, describe las modalidades de pintura abstracta que desde su punto de vista se practicaban a inicios de la década. Bajo los términos de abstracción lírica, Informalismo matérico, constructivismo lírico, informalismo construido, expresionismo

⁶⁴ J. A. Manrique, “La pintura en la historia...”, *op. cit.*, pp., 97-107.

⁶⁵ Rita Eder, “La nueva situación...”, *op. cit.*, pp., 178-189.

⁶⁶ Teresa del Conde, “Abstracción libre...”, *op. cit.*, pp., 44-63.

⁶⁷ J. A. Manrique, *op. cit.*, 106.

⁶⁸ J. A. Manrique, *Ibidem*, pp., 106-107.

abstracto, abstracción geométrica y el uso de la caligrafía, la geometría y el gestualismo,⁶⁹ agrupa obras y artistas. Se advierte el rápido desarrollo de la pintura abstracta en relación a las vertientes identificadas por Manrique siete años atrás, así como el avance de posturas expresionistas empleadas por los artistas jóvenes, frente a la racionalidad geometrizable privilegiada por los primeros abstractos mexicanos.

La investigadora y crítica de arte Teresa del Conde, elabora su propia clasificación de la pintura abstracta, específicamente en relación con la vertiente lírica, emparentada, a decir de su autora, con el automatismo surrealista, la “prefiguración” de Wolfgang Paalen, Wols, el Informalismo francés y matérico catalán y más tarde con el Expresionismo abstracto norteamericano en sus diversas modalidades, sumándosele además las aportaciones del Grupo CoBrA. Con base en las características formales de estas corrientes pictóricas y tomando como criterio de análisis la articulación del espacio en el plano pictórico, del Conde relaciona las obras con el figurativismo abstractivo, la abstracción libre configurada (una variante dentro de este grupo aglutinaría a aquellas obras resueltas más que en una geometría en una “abstracción articulada de tipo fantasioso”) y la abstracción inarticulada.⁷⁰

Las clases de abstracción identificadas por Teresa del Conde, vinculadas a artistas específicos, ponen de manifiesto que al iniciar la década, convivían varias generaciones de pintores abstractos, algunos activos desde la primera mitad del siglo XX, (Cordelia Urueta), otros, maestros reverenciados (Manuel Felguérez), hasta noveles artistas que hoy en día continúan produciendo obras de gran calidad (Irma Palacios y Miguel Ángel Alamilla). No se equivocaba la autora cuando señalaba que “En mayor o menor medida que el geometrismo – corriente con la que esta modalidad colinda en algunas ocasiones– y a la par con la nueva

⁶⁹ Rita Eder, *op. cit.*, pp., 186-187.

⁷⁰ Teresa del Conde, *op. cit.*, pp., 52-63.

figuración, la abstracción libre en México ofrece hoy en día un horizonte abierto y variado que está lejos de encontrar su ocaso”.⁷¹

Comprobamos así que a inicios de los ochenta la pintura abstracta en México ha madurado y se ha diversificado a grado tal que parece ser inasible como fenómeno unitario. Observamos así mismo coincidencias y divergencias entre los investigadores, quienes ubican a ciertos artistas bajo rubros similares, mientras que en otros casos se encuentran consignados en ámbitos distintos.

A fin de profundizar en el conocimiento de las modalidades de la pintura abstracta en México en la década de los ochenta y tomando en consideración las clasificaciones propuestas por los autores comentados, ya sea para verificarlas, ampliarlas o actualizarlas, se realizó un detallado análisis de un importante número de pinturas abstractas (627), producto de una profusa cantidad de pintores (242) procedentes de las más diversas formaciones. El objetivo de esta valoración es la de determinar qué vertientes de la pintura abstracta florecieron a lo largo de la década, qué características presenta cada una de estas modalidades y qué artistas podrían vincularse a las mismas.

El análisis detenido de tres exposiciones de importancia y dos eventos anuales de primer orden en el escenario de la plástica mexicana de esos años, aportarán elementos de análisis para ampliar nuestro conocimiento de la pintura abstracta. En el primer rubro, *El Informalismo en México*, *Confrontación 86* y *Aparición de lo Invisible* representan tres de las principales exposiciones en las que la pintura abstracta jugó un papel relevante. En relación a los eventos anuales seleccionados, se examinaron el *Encuentro Nacional de Arte Joven* (en sus diez ediciones, de 1980 a 1990) y el *Salón Nacional de Artes Plásticas* (Sección de Pintura de

⁷¹ *Ibidem*, p., 63.

1977 a 1990). Por último, la investigación dirigida por la Dra. Margarita Martínez Lámbarry⁷² *Artistas Plásticos representativos de la década de los ochenta* se empleó como fuente para confrontar la información obtenida de las exposiciones y eventos anuales. Con todo ello se pretende no sólo delimitar un arco cronológico (1977 a 1991), sino identificar el devenir de la pintura abstracta a lo largo de esos años y la consolidación de algunos de sus exponentes. A continuación se comentan cada uno de los eventos analizados.

El Informalismo en México. (Palacio de Minería, 1980)

Esta exposición reunió a una variedad de artistas cuya obra no siempre corresponde al término de “Informal”, de suyo tan ambiguo que en ocasiones permite englobar productos de carácter incluso contradictorio. Curada por Armando Torres Michúa, autor asimismo del texto introductorio del catálogo,⁷³ la exposición reviste interés en virtud de que exhibe la persistencia de esta vertiente en la pintura abstracta mexicana, diversificada a lo largo de las dos décadas anteriores, poniendo de manifiesto la importancia que tenía en la plástica nacional al abrir la década. Al analizar las obras presentadas, se hace notar que el término “Informal” ofrece problemas de identificación con las obras, ya que en realidad existen trabajos que mantienen mayor vinculación con otras modalidades de la abstracción. Torres Michúa señala que con “Informal” hace referencia a todo lo “no geométrico”,⁷⁴ lo que no deja de ser ambiguo cuando se atiende a la variedad de posibilidades plásticas de la pintura Informal. Siguiendo a Gillo Dorfles, Torres Michúa adoptó la clasificación que este teórico hace para la pintura Informal, misma que incluye obras de carácter gestual, sígnico, matérico y espacial; el curador debió agregar el gestualismo (*action painting*) y el abstraccionismo lírico

⁷² Margarita Martínez Lámbarry, (coord.), *Artistas representativos en la década de los ochenta*, Seminario de Historia del Arte en la década de los ochenta, Posgrado en Historia del Arte, FF y L, México, UNAM, 2002.

⁷³ Armando Torres Michúa, “Texto introductorio”, catálogo de la exposición *El Informalismo en México*, México, D.F., Palacio de Minería/UNAM, 1980, pp., 3-4.

⁷⁴ *Ibidem*, p., 3

pues él mismo acepta que hay obras que desbordan la clasificación dorfliana.⁷⁵ Las obras reunidas en esta exposición nos dan acceso a las vertientes no geométricas que se practicaban al inicio de la década. Al observar las obras, diferenciamos vertientes vinculadas al Expresionismo abstracto norteamericano (gestualismos), la matérica, la lírica, la caligráfica, la orientalista e incluso al diseño gráfico y tipográfico, todo lo cual refleja la flexibilidad en el apropiamiento de los lenguajes y procedimientos propios de diversas influencias informalistas por parte de los artistas.⁷⁶

Encuentro Nacional de Arte Joven

De entre las actividades más relevantes en el escenario artístico mexicano se debe destacar la labor que ha realizado por los últimos 40 años el Instituto Cultural de Aguascalientes a través del *Encuentro Nacional de Arte Joven* (ENAJ)⁷⁷ y que ha tenido la virtud de la constancia y la claridad de objetivos.⁷⁸ Específicamente dirigido a jóvenes menores de treinta años,⁷⁹ el ENAJ ha dejado “una huella profunda en el arte mexicano”.⁸⁰ Iniciado en 1966 – coincidiendo con *Confrontación 66*– el ENAJ ha llegado a convertirse en cita obligada para estudiantes y autodidactas en vías de madurar su proceso creativo. Juan Castañeda, cronista del ENAJ, se refiere al año de 1980 como punto de inflexión en su historia.⁸¹ Desde su punto de vista, es a partir de los años ochenta que el rostro del arte contemporáneo en México

⁷⁵ *Ídem.*

⁷⁶ Para conocer qué artistas estuvieron presentes en esta exposición, consultar el Anexo 1.

⁷⁷ La primera etapa de este encuentro llevó el nombre de *Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas* y tuvo una duración de 1966 a 1980. A partir de 1981, su nombre cambió al que ostenta actualmente: *Encuentro Nacional de Arte Joven*. Ver, Juan Castañeda, *La obra actual de los ganadores del encuentro de arte joven*, Aguascalientes, INBA/Instituto Cultural de Aguascalientes, 1996, p., 6.

⁷⁸ En palabras de Juan Castañeda, “... la idea primordial era la de impulsar a aquel que desde temprana edad se adentra en los avatares de la creación artística, darle elementos de apoyo y de confianza, a través de la confrontación en un foro en donde se muestran las afinidades y divergencias formales y conceptuales de su criterio estético del momento”. Cfr., J. Castañeda, *Ibidem*, p., 54.

⁷⁹ Diversas modificaciones se han llevado a cabo a lo largo de estos años, por ejemplo en relación a la edad límite de los participantes, su estatus de “estudiantes” o el tipo y número de obras que se envían. *Ibidem*, p., 53.

⁸⁰ Gerardo Estrada, “Una huella profunda en el arte mexicano”, en; *La obra actual de los ganadores del Encuentro de arte joven*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1996, p., 8.

⁸¹ Juan Castañeda, *Ibidem*, p., 41.

empieza a consolidarse, surgido de entre las propuestas estéticas de los jóvenes que, quince años atrás, cuestionaron la presencia monolítica de un arte de contenido nacionalista y realista-social. Aquél cuestionamiento permitió, en su momento, la difusión de lo que Castañeda define como “arte contemporáneo”, es decir, el arte abstracto.⁸² Gracias a esta visión, desde los inicios del ENAJ, la pintura abstracta ocupó un lugar de igual importancia a la figuración, lo que contribuyó a que se fomentara dicho lenguaje y se hiciera a un lado la estéril confrontación entre figurativos y abstractos.

Al revisar las obras de carácter no figurativo presentadas a lo largo de diez años del ENAJ (1980-1990)⁸³, emergen con claridad las tendencias de la abstracción que se estaban explorando y se reconocen algunas de las influencias recibidas de lenguajes abstractos consolidados, como el Informalismo matérico, *L'Art Informel* y el Expresionismo abstracto norteamericano. Asimismo, se advierte la convergencia de la pintura abstracta con estrategias artísticas más recientes, como el *Pop art*, *Op art*, Minimalismo, Arte conceptual y *Body art*, así como la persistencia del Cubismo, el Constructivismo y el Suprematismo, entre otras.⁸⁴ Todas estas influencias y conocimientos no les eran ajenos a los jóvenes participantes del ENAJ, como lo comenta Castañeda, quien informa que “...es común ver reconocibles influencias, no sólo de sus maestros, sino también de las vanguardias internacionales, que ya les son comunes por las revistas de arte que se distribuyen por todo el país”.⁸⁵

⁸² En relación a ello, J. Castañeda señala “que para fortuna del arte en México, en esos momentos se dan una serie de circunstancias que cambiaron el concepto establecido de arte: se empieza a difundir –por fin– el arte contemporáneo, se acepta por primera vez la entrada del abstraccionismo al Palacio de Bellas Artes con la exposición Confrontación 66, que fue provocada por el gran pleito del 2 de febrero de 1965 entre los pintores figurativos y abstractos, durante la ceremonia de premiación del “Salón Esso” en el entonces recién inaugurado Museo de Arte Moderno de México”, *Ibidem*, p. 29.

⁸³ *Encuentro Nacional de Arte Joven*, catálogos y actas de jurado correspondientes a las ediciones 1981-1990, Aguascalientes, Casa de la Cultura de Aguascalientes/INBA/La Cigarrera, 1981-1990.

⁸⁴ Para conocer las variantes de la pintura abstracta que se fueron presentando a lo largo de la década en el *Encuentro*, remitirse al Anexo 2, *Encuentro Nacional de Arte Joven, 1981-1990*.

⁸⁵ *Ibidem*, p., 56.

Salón Nacional de Artes Plásticas.

Creado en 1977 con el objetivo de promover diferentes formas de expresión y exhibir un amplio panorama de la producción plástica mexicana, el Salón Nacional de Artes Plásticas (SNAP) emitió a lo largo de la década de los ochenta amplias convocatorias que podían ser atendidas por artistas nacionales o extranjeros de todas las generaciones y especialidades. El INBA, su promotor, estableció la modalidad de adquisición de las obras ganadoras o de aquellas que obtuvieran mención honorífica, además de otorgar un premio en efectivo para quienes resultaran ganadores. Siendo uno de los acontecimientos más importantes en el escenario de la plástica a lo largo del año, el SNAP permitió la confrontación de la producción artística a nivel nacional.

Al revisar con atención los catálogos de la Sección de Pintura⁸⁶ es posible advertir que con el paso de los años, los envíos alcanzaron mayor calidad propositiva y técnica, por lo que con el tiempo, el SNAP se convirtió en una plataforma para el impulso artístico de sus participantes. Como punto de partida para el análisis de obra se consideró la edición antológica del SNAP efectuada en 1980 en la Galería del Auditorio Nacional, la cual reunió a los artistas que de 1977 a 1979 recibieron mención de los jurados a fin de que su obra fuera adquirida. Nos percatamos así de las tendencias de la pintura abstracta con que se iniciaba la década. Para la Segunda Sección de Pintura (1980), Raquel Tibol identifica la pintura corpórea, el cienetismo, los signos gráficos y la abstracción intuitiva entre varias de las tendencias practicadas.⁸⁷ En la edición siguiente (1981), Teresa del Conde menciona la presencia de neoexpresionistas, semifigurativismo, abstracción libre, gestualismos e Informalismo y una menor presencia del geometrismo.⁸⁸ Antonio Luque señala que para la

⁸⁶ *Salón Nacional de Artes Plásticas*, catálogos y actas de jurados, Sección Pintura, México, D.F., INBA/SEP, 1977, 1978, 1979 (edición especial que antologa estos tres años); 1981, 1982, 1983, 1985 y 1987.

⁸⁷ Raquel Tibol, "Razones del Salón", en; *Salón Nacional de Artes Plásticas*. Sección Pintura, México, D.F., INBA/SEP, 1980, p., 12.

⁸⁸ Teresa del Conde, "Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura 1981", en; *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Pintura*, México, D.F., INBA/SEP, 1981, pp., 12-13.

edición del SNAP de 1982, la corriente geometrística estuvo ausente, en cambio la neofiguración obtuvo amplio apoyo. Estuvieron presentes también el Arte conceptual, el Expresionismo (abstracto norteamericano), el Informalismo, la pintura matérica y la pintura fantástica.⁸⁹ Para la edición de 1983⁹⁰, Luque decidió hacer un balance crítico de las ediciones anteriores sin detenerse a comentar las tendencias de las obras. A partir de la observación de las mismas, se identifican semejanzas con las ediciones anteriores: Informalismo, Expresionismo (abstracto norteamericano), vertiente matérica, Minimalismo y Arte Conceptual en muy diversas modalidades participaron y una tímida participación del geometrismo se puede advertir. Para 1985 Teresa del Conde señala que el neoexpresionismo, el arte popular y de mensaje social, los realismos en diversas vertientes, los ilusionismos, la inspiración fotográfica, la imagen televisiva y las propuestas de narración historizada tenían gran presencia, mientras que la pintura no figurativa fue menos trabajada.⁹¹ Es interesante señalar que del Conde se refiere en su texto al *V Encuentro Nacional de Arte Joven*, con el que establece ciertas coincidencias en relación al Salón comentado.⁹² Finalmente, para la última edición de la Sección, en 1987, Raquel Tibol elabora un ejercicio comparativo con *Confrontación 86*.⁹³ En lo que se refiere a las tendencias presentes en el SNAP, la más visible fue la nueva figuración expresada desde el expresionismo hasta las narrativas. En la abstracción lo gestual tuvo preponderancia sobre lo geométrico y lo concreto; el Informalismo fue desplazado por diversas soluciones estilísticas.⁹⁴

Casi todos los autores señalan que la mayor participación proviene de los artistas jóvenes seguidos en número por una generación intermedia, en virtud de que los “consagrados” (los

⁸⁹ Antonio Luque, “Sobre la Sección de pintura 1982”, en; *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura*, México, D.F., INBA/SEP, 1982, pp., 7-8.

⁹⁰ Antonio Luque, “Avatares de la Sección de Pintura 1983”, en; *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura*, México, D.F., INBA/SEP, 1983, pp., 7-10.

⁹¹ Teresa del Conde, “Presentación”, en; *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Pintura 1985*, México, D.F., INBA/SEP, 1985, pp., 7-10.

⁹² *Ibidem*, p., 7.

⁹³ Raquel Tibol, “Salón de pintura 1987”, en; *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura*, México, D.F., INBA/SEP, 1987, pp., 7-8.

⁹⁴ *Ibidem*, p., 8.

que se dieron a conocer a finales de los cincuentas) se negaron sistemáticamente a participar, salvo alguna notable excepción. Aunado a lo anterior, los artistas de provincia registraron una menor participación en relación a los avecindados en el Distrito Federal. Si el resultado era por ello parcial, se insiste, sin embargo, en que el SNAP sí cumplía con los objetivos planteados, entre los cuales estaba el de mostrar lo mejor de la producción contemporánea.⁹⁵

Confrontación 86, (Museo del Palacio de Bellas Artes, julio-septiembre, 1986)

Entre las exposiciones más importantes efectuadas en la década de los ochenta, *Confrontación 86*, mostró diversas expresiones de la pintura abstracta privilegiada entonces por algunos artistas. Haciendo eco de aquella “Confrontación” que tuvo lugar en Bellas Artes veinte años atrás y en la que se oficializó la existencia de los nuevos lenguajes “contemporáneos”, *Confrontación 86* logró reunir a siete generaciones de artistas cuya pintura había ahondado en tantos caminos expresivos, figurativos y abstractos, como creadores asistieron.⁹⁶ La convocatoria, amplia y comprehensiva,⁹⁷ establecía como única condición de participación el envío de obras realizadas recientemente. Reunió a una importante gama de personalidades, estilos, métodos, temáticas y búsquedas individuales y mostró el eclecticismo existente en el quehacer pictórico de la década. Los artistas reunidos dialogaban en igualdad de circunstancias, a pesar de las diferencias tanto de generación o estilo que pudiera haber.

Evaluar la pintura abstracta participante aporta interesantes elementos de análisis.⁹⁸ De un universo total de 226 obras expuestas, 164 son reproducidas en el catálogo correspondiente.⁹⁹ De este número, 56 están resueltas en lenguajes no figurativos. Estas obras fueron realizadas por artistas pertenecientes a distintas generaciones y cuyas

⁹⁵ Para conocer qué artistas participaron con pinturas abstractas a lo largo de las ediciones del *SNAP* comentadas, consultar el Anexo 3

⁹⁶ J. A. Manrique, “Recuento de generaciones actuales”, en; *Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana*, México, D.F., INBA, 1986, pp., 8-9.

⁹⁷ Teresa del Conde. “Confrontación 86. Diferencias y afinidades”, en; *Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana*, México, D.F., INBA, 1986, p., 11-15.

⁹⁸ Para conocer qué artistas participaron con obra abstracta en este evento, consultar el Anexo 4.

⁹⁹ *Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana*, México, D.F., INBA, 1986.

trayectorias eran sólidas por entonces, maduras por la permanente experimentación. Al examinar el conjunto de obras abstractas reconocemos que éstas tomaron su lugar junto a la figuración, luego del fuerte impulso del geometrismo de las décadas anteriores. Las vertientes identificadas se vinculan con la neofiguración combinada con la abstracción, la vertiente lírica, el geometrismo, el Expresionismo abstracto norteamericano, el *Pop art*, el Surrealismo, el Minimalismo, el Informalismo matérico, el orientalismo y el uso del *collage*, por lo que afirmamos que la abstracción estaba en plena forma al mediar la década. Es interesante señalar que veinte artistas participaron en ambas exposiciones, *Confrontación 66 y 86*, así como cuatro jurados seleccionadores.

Artistas plásticos representativos en la década de los ochenta

Bajo la coordinación de la Dra. Margarita Martínez Lámbarry, un grupo de investigadores pertenecientes al posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, llevó a cabo una importante investigación¹⁰⁰ con el propósito de identificar a los artistas más sobresalientes de la década, mismos que fueron seleccionados por la relevancia de sus propuestas, la consolidación de sus trayectorias y sus aportaciones al arte mexicano. Por su pertinencia para la presente investigación se consultó, recuperando del conjunto de artistas ahí reunidos a todos aquellos que dirigieron sus esfuerzos plásticos a los lenguajes abstractos.¹⁰¹ Consecuentemente, se identificaron también las vertientes de la pintura – abstracta y figurativa– trabajadas a lo largo de la década, que resultaron ser la abstracción lírica y geométrica, así como un cierto tipo de abstracción que se encuentra a medio camino entre la abstracción-figuración; el neomexicanismo, los realismos e hiperrealismos, el neoexpresionismo, la neofiguración, la figuración libre Instrumental, la figuración menos

¹⁰⁰Margarita Martínez Lámbarry, (coord.), *Artistas representativos en la década de los ochenta*, Seminario de Historia del Arte en la década de los ochenta, Posgrado en Historia del Arte, FF y L, México, UNAM, 2002.

¹⁰¹ Para conocer los artistas abstractos incluidos en dicha investigación, consultar Anexo 5.

rigurosa y la glosa. Se menciona también el empleo de la fotografía como base para la obra.¹⁰²

Se hace evidente que la pintura abstracta mantuvo un lugar vigente al lado de la figuración. Aunque la división de la pintura abstracta parece demasiado reducida —a tres categorías solamente—, al analizar las obras reunidas en el texto se pueden reconocer múltiples modalidades de las mismas, que incluyen, entre otras, al Informalismo, la vertiente matérica, la minimalista, la conceptual y el *Op art*.

Aparición de lo Invisible. (Museo de Arte Moderno, sep. 1991- enero de 1992)

Esta exposición puede ser vista como una suerte de “resumen” de la década previa y un anticipo de la que recién iniciaba en lo que a la historia de la pintura abstracta en México se refiere. Fueron convocados diversos artistas¹⁰³ quienes han hecho de la pintura abstracta su único medio de expresión estética. Tuvo la virtud de generar una visión de conjunto de la pintura abstracta generada en la década anterior y que entonces se mostraba como un todo integrado y coherente hacia el interior de los lenguajes abstractos mexicanos. La totalidad de los artistas participantes contaban con una trayectoria sólida, con lenguajes individuales plenamente diferenciados y madurados a fuerza de la experimentación. La mayoría de ellos había participado en alguno de los foros previamente analizados, e incluso varios de ellos lo hicieron en más de uno, por lo que afirmamos que su trayectoria también se fue consolidando a través de dichos espacios de exhibición. En esta exposición participaron artistas de las generaciones posteriores a la de los iniciadores de la pintura abstracta en México; reconocemos así continuidades, novedades y rupturas entre ellas. Teresa del Conde, establece en su texto introductorio al catálogo,¹⁰⁴ que están presentes las modalidades

¹⁰² Margarita Martínez Lámbarry, *Ibidem*, pp., 24-25.

¹⁰³ Para conocer qué artistas participaron en esta exposición, consultar Anexo 6

¹⁰⁴ Teresa del Conde, “Aparición de lo Invisible”, en; *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, México, D.F., La Sociedad Mexicana de Arte Moderno/Museo de Arte Moderno, 1991, pp., 5-6.

matéricas, caligráficas y las que mantienen cierta relación con el mundo objetual, entre otras.¹⁰⁵ Al contemplar las obras descubrimos la altísima calidad expresiva, técnica y temática que la pintura abstracta había alcanzado luego de una ardua década de convivencia con la figuración; percibimos el refinamiento de los lenguajes individuales y la claridad con que la abstracción llegaba a los inicios de una nueva década, decantada, purificada a fuerza de ser re-trabajada una y otra vez. Encontramos en estas magníficas obras las positivas contaminaciones provenientes de un sinnúmero de afluentes –nacionales o internacionales– que fueron depositando como sedimento estético sus aportaciones para generar una pintura abstracta riquísima en sugerencias, connotaciones, evocaciones, juegos visuales y estilos, tan variados como enorme es la cantidad de artistas que, en las décadas siguientes, han continuado cultivando este género.

A manera de conclusión de este apartado, señalaremos que tanto las exposiciones como los *Salones* y el *Encuentro*, ofrecieron estímulos económicos y/o espaldarazos tanto a trayectorias incipientes como a consolidadas; estimularon el debate, el diálogo y la confrontación de ideas entre colegas y fomentaron la convivencia generacional, hecho de la mayor importancia sobre todo para los jóvenes artistas. Los jurados y los comités seleccionadores estuvieron conformados por miembros que participaron en varios de los eventos reseñados y en ocasiones lo hicieron más de una vez, lo que otorga al conjunto de estas actividades cierta coherencia interna. Algunos pintores que se hicieron acreedores a premios o menciones honoríficas, fungieron posteriormente como jurados.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p., 6.

Al observar detenidamente las obras del *corpus* es posible establecer que en la década de los ochenta en México, al menos once modalidades de pintura abstracta fueron practicadas con cierta consistencia, con todos los matices a que las creaciones individuales dan lugar. De una u otra manera, el conjunto total de las 627 obras analizadas se pueden relacionar con alguna de las siguientes modalidades:

Abstracción lírica (no matérica).

Neoexpresionismo abstracto

Abstracción geométrica.

Abstracción matérica

Neofiguración abstracta.

Abstracción organicista

Abstracción orientalista y caligráfica.

Abstracción minimalista y conceptual

Abstracción cinética y óptica.

Abstracción y sensibilidad Pop

Abstracción gráfica, editorial y tipográfica

En la base de esta clasificación se encuentra el análisis de las cualidades formales y compositivas de las obras; del manejo de los elementos expresivos (gesto, mancha, etc.) y técnicos, temáticos y matéricos, así como sus posibles filiaciones a estilos determinados. A pesar de las variaciones de uno a otro artista englobado bajo un mismo rubro, existen sin embargo ciertas constantes que permiten configurar grupos de artistas que manejan similitud de propuestas y rasgos plásticos. A continuación se ofrece una breve caracterización de cada uno de los once grupos, ejemplificando con algunos artistas que se asocian a dicha categorización, con el objeto de generar una visión de conjunto que ponga de relieve las modalidades practicadas en la abstracción mexicana en los ochenta. El análisis se basó únicamente en las 627 obras que participaron en los eventos y exposiciones comentadas en el apartado anterior, así como en la investigación de la Dra. Lámbarry. Para ejemplificar, se eligieron artistas consolidados previamente a la década de los ochenta que durante este período le dan fisonomía al grupo o artistas que no alcanzaron gran renombre una vez concluida la década, sea porque abandonaron su actividad plástica, fallecieron, se mudaron

de ciudad o país, etc. pero que tuvieron una importante participación durante esos años en el ámbito pictórico; sea este un medio para recuperar su presencia y memoria.¹⁰⁶

Abstracción lírica (no matérica).

Abstraction lyrique llama Georges Mathieu (1921) a una pintura que busca la “encarnación” de signos cósmicos (no la autorrepresentación) a través de la realización de un estado de “éxtasis”. El método de trabajo espontáneo no es un dejarse ir automático, sino que sirve para excluir todas las ideas formales, que podrían perjudicar toda la pureza de la ejecución. El material pictórico sirve sólo como medio, y no se le “deja la iniciativa”.¹⁰⁷ Se trata de una expresión de la intimidad del artista y de su interpretación subjetiva de la realidad, que rehúye a hacer referencia a cualquier dato de la realidad. El creador privilegia su sentir interno sobre el razonamiento excesivo; renuncia a la copia de la naturaleza para volcarse en sus recuerdos, sensaciones y reflexiones, y busca plasmar en su lienzo lo que no es evidente a la vista a través de una poética que permita al espectador elaborar una serie de asociaciones con el mundo objetual. La imagen se devela poco a poco, a través de veladuras, suaves toques de color, sutiles presencias de formas irregulares, nebulosas e inasibles. La sensación lleva la primacía sobre la materia: ésta se somete a la intencionalidad expresiva de la luz y de los suaves cromatismos que dejan paso a la ensoñación.

Uno de los más relevantes pintores asociados a esta vertiente es **Miguel Ángel Alamilla**,¹⁰⁸ (1955) quien interesado en proyectar en su obra lo que no es obvio para la vista común, ha hecho de la abstracción su exclusivo medio de expresión. Aplicando pequeñas

¹⁰⁶ Los límites establecidos para el presente trabajo no permiten incluir los comentarios elaborados para cada uno de los artistas documentados, por lo que se presenta una selección de ellos. Para conocer la relación completa de los 242 artistas y su vinculación con alguna de las doce modalidades descritas, consultar el Anexo 7.

¹⁰⁷ Cor Blok, *Historia del arte abstracto, 1900-1960*, Blanca Sánchez, Tr., Madrid, Cátedra, 1987. p., 234. (Cuadernos Arte Cátedra)

¹⁰⁸ Con el propósito de ofrecer una lectura más ágil, todas las fuentes de donde se obtuvieron los datos de cada uno de los artistas comentados aparecen en “Fuentes electrónicas de primera mano”. Cabe mencionar que fue necesario realizar una selección de los 127 artistas documentados, en virtud de los límites fijados para la presente investigación. A pesar de ello, se ofrecen todas las fuentes encontradas, por su utilidad, aunque el cuerpo del texto no presente comentarios de todos los artistas.

zonas de color, buscando la armonía entre las diferentes calidades cromáticas, Alamilla construye, poco a poco, a manera de rompecabezas cromático, sus composiciones, las cuales a menudo llegan a la exquisitez del detalle. La línea, que marca fronteras y delimita espacios, es en su obra una aparición que contribuye a esclarecer la estructura de la misma; las atmósferas se logran a través de la aplicación de delicadas veladuras, con lo que se obtienen un sutil manejo de las texturas. A pesar de que el artista recurre al empleo de figuras geométricas –triángulos, elipses o rectángulos– la obra jamás llega a la rigidez en virtud del movimiento que estas figuras otorgan a la composición.

En la obra de **Águeda Lozano** (1944), se hace evidente el hecho de haber vivido en las faldas de la sierra Tarahumara, lo que marcó para siempre su percepción del mundo. Y no solo su percepción artística, que mantiene siempre como referencia los paisajes amplísimos, los cerros violentamente recortados contra el cielo, el silencio del desierto, sino la percepción mucho más profunda de que existe una fuerza vital que hace que la vida continúe, hecho del que nos percatamos a través de nuestros sentidos. Este pensamiento se ve reflejado en el aspecto orgánico de las formas en sus lienzos: el paisaje ha moldeado su geometría, sus volúmenes y la luz que resbala sobre los planos construidos a base de líneas que parece podrían fugarse de la obra si no fuera por los límites del marco. A pesar de que Águeda Lozano lleva más de 40 años viviendo en París, continúa alimentándose del paisaje de su niñez; se siente especialmente seducida por el desierto y probablemente por ello en su obra se perciben espacios abiertos, infinitos. Desde su elocuencia, el silencio nos lleva a una actitud reflexiva delante del cuadro.

También en el ámbito de las artistas identificadas en esta modalidad, tanto **Ilse Gradwohl** (1943), intimista abstracta como **Irma Palacios** (1943), han desarrollado poéticas en las que la zona limítrofe entre la realidad exterior y la interior es su campo de interés. Para Gradwohl, es ahí precisamente donde se instala el sentimiento, la memoria y la evocación, porque de eso trata la obra de la artista austriaca. Alumna de Gilberto Aceves Navarro, Ilse Gradwohl,

maestra de varios idiomas –alemán, inglés, español– se empeña en encontrar uno más, aquél que le permita “traducir” su experiencia del mundo a puro sentimiento expresado a través del color, la textura, quizá el vacío en la tela. La década de los ochenta va a dejar honda huella expresionista en Gradwohl, específicamente admiradora de Cy Twombly, quien como ella, gusta de dejar áreas libres de color en el lienzo. Es por ello que quizá su lenguaje visual se fue depurando de todo lo que no le hacía falta, para arribar a un lirismo que ha sabido prescindir de profusión de formas y colores para, en cambio, entregarse a la marca mínima y al silencio cromático. Por su parte, previamente a la década de los ochenta, **Irma Palacios** buscó aprender lo más posible en relación a su oficio, centrándose en las cualidades de los materiales pictóricos. Sus compañeros y amigos de generación –los cuatro hermanos Castro Leñero, Ilse Gradwohl, Gabriel Macotela y otros– nutrieron su lenguaje pictórico, al cual llegó tras años de experimentación, análisis y reflexión frente a su propio quehacer. Su primera producción elaborada en una trabajada técnica cercana a las influencias del informalismo matérico catalán se fue decantando para llegar a un delicado lirismo. Lo que Irma Palacios quiere entregarnos a través de su obra es una sensación de paz. Como si fueran quitándose finísimas telas que se han superpuesto, así las veladuras de Irma Palacios resultan por demás sugerentes y evocativas. Se puede intuir que detrás de la capa visible hay otra y otra y otra más, hasta llegar a la idea del infinito incontenible en la bidimensionalidad. Su paleta, siempre austera, siempre congruente con esta interioridad, nos produce gran placer estético y quizá un cierto grado de melancolía, por algo que intuimos y que no veremos nunca más. Uno de los temas centrales en la pintura de Irma Palacios es el tiempo. Las huellas del tiempo en el ser humano, en la naturaleza, en las construcciones, en los animales y en la propia pintura. El pensar que una vez concluida una obra, el tiempo se encargará de modificarla, en una suerte de obra eternamente inacabada. A decir de la artista, la pátina, ese recubrimiento que viene con el tiempo, altera, sí, la obra, pero también al hombre, quien en sus arrugas, sus venas saltadas y su madurez se encuentra un tipo de belleza excepcional

que las sociedades contemporáneas se niegan a aceptar. Sin embargo, hay un misterio en esa belleza que existe en lo viejo y lo oxidado, solo hay que tener el alma dispuesta para quererla ver.

Cordelia Urueta (1908-1995) es una de las pintoras abstractas de mayor importancia en el ámbito de la plástica mexicana. Su larga vida –poco le faltó para vivir 100 años– le permitió no solo presenciar las profundas transformaciones en el ámbito de la pintura a lo largo del siglo XX, sino sobre todo, ser parte de ellos. Nacida en 1908, la maestra Urueta transitó de la abstracción a la figuración y viceversa con plena libertad y de acuerdo a sus necesidades expresivas. Afín al discurso plástico e ideológico de Tamayo, Cordelia supo mantenerse siempre al margen de movimientos y agrupaciones a lo largo de su trayectoria; mujer de fuertes convicciones, siempre estuvo atenta al acontecer de la realidad social y política del país, pero también supo privilegiar la expresión de sus reflexiones, temores y esperanzas. Su obra se basa sobre todo, en el dibujo. La extraordinaria habilidad para copiar con gran fluidez y fidelidad del natural, le permitió después alejarse precisamente del mundo natural. Gradualmente fue abandonando la figuración, prescindiendo de alegorías, simbolismos o metáforas. A Cordelia Urueta le interesaba lo esencial del arte: la forma, la textura y por sobre todo, el color. La abstracción que practica en la década de los ochenta es el resultado de una depuradísima trayectoria; es la síntesis de todas sus experiencias estéticas previas – abstractas y figurativas– pero también vitales –alegrías y penas– que fueron expresadas en extraordinarios lienzos en donde el color ha alcanzado cualidades indescriptibles en cuanto a las veladuras y transparencias que se superponen para crear sucesivos planos visuales, los cuales nunca alcanzan a ocultarse del todo. Como si de finísimas sedas se trataran, cada plano pictórico permite adivinar el siguiente y en ese traslape, surgen infinidad de tonalidades nuevas y sugerentes. El lienzo se cubre entonces de color y de luz, poseedores de un gran efecto de profundidad gracias a las “ventanas”, acentos de claridad cromática profundamente sugerentes.

Neoexpresionismo abstracto

El término *Expresionismo abstracto* se convirtió en la denominación para la nueva pintura neoyorkina desde 1943 aproximadamente. El lienzo se convirtió en el espacio en donde, a través de la acción corporal, surge la imagen, que puede estar constituida por figuras indeterminadas, ritmos cromáticos que se repiten e incluso indicios fragmentarios de la realidad. Los elementos compositivos se vuelcan a la tela a través del gesto, dando lugar a obras de intensa expresividad emocional. Frecuentemente resueltas en amplios formatos, estas obras se asimilan al espacio circundante que las contiene. El gesto, que busca la exaltación del individuo, apela al acto de pintar como expresión de cierto automatismo que reniega de los dictados de la razón.¹⁰⁹ Bajo esta modalidad encontramos obras que hacen del gesto, la mancha, la salpicadura y el escurrimiento la evidencia de la acción que el artista ejerce sobre el lienzo al que enfrenta, la más de las veces, con agitado nerviosismo, alejado de convenciones compositivas o búsquedas cromáticas complacientes. Es común encontrar una gran carga emotiva en los contrastados colores y texturas, que de manera violenta exaltan el gesto expresivo. El neoexpresionismo, heredero sin duda del Expresionismo abstracto norteamericano, no es una simple derivación de éste, ya que la nueva expresión incorpora datos de una nueva figuración y de la abstracción por igual y en ocasiones, elementos extra pictóricos con lo que se aumenta la sensualidad de las piezas.

Alberto Castro Leñero (1951) no renuncia a la forma, pero la transfigura, la reinventa y en esa reinvención la reinserta en paisajes profusamente elaborados, organizados a partir de lo gestual a base de la aplicación de múltiples capas de materia pictórica, las más de las veces contrastadas, lo que sugiere una *bad painting* o, quizá, un cierto parentesco con el expresionismo norteamericano. Es quizá su amor por la figura lo que lo lleva a experimentar con vastas zonas de abstracción en sus amplios lienzos sin renunciar al hombre, su

¹⁰⁹ Amalia Martínez Muñoz, “El nacimiento del Expresionismo abstracto”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp., 2827-2828.

preocupación fundamental quien aparece confundido, perdido en el medio caótico que lo rodea. Forma y fondo se confunden, las fronteras se borran. Al igual que hiciera José Clemente Orozco en su obra, artista a quien Alberto Castro admira, el hombre se sitúa en un contexto lleno de dramatismo y tensión: ritmos, escurrimientos, siluetas, texturas: todo contribuye a generar una atmósfera en donde el ser humano busca ser redimido.

Surgida del Encuentro Nacional de Arte Joven, llevado a cabo en Aguascalientes desde hace cuarenta años, **Ana Cechi** (s/f) se ha caracterizado por desarrollar sus obras en un lenguaje abstracto que convoca lo mismo elementos gestuales que tipográficos. Dando la apariencia de rápido apunte, sobre el cual se han efectuado anotaciones para su ejecución posterior, las obras se desarrollan sobre fondos amplios en donde el color ha sido generosamente distribuido y sobre los cuales el gesto dinámico, casi incontenible, permite la fluidez creativa de la artista. La idea conductora que subyace es el contraste: estatismo en el fondo, dinamismo en el trazo libre superpuesto; colores saturados contrapuestos a pigmentos diluidos; juegos de luces y sombras que producen volumen ahí, donde no lo hay. El lenguaje de Cechi se ha depurado, pero no ha abandonado estos primeros impulsos creativos.

El drama humano oroquiano se actualiza en la sorprendente obra del muralista **Leopoldo Flores** (1936), quien, cuando no está ante un muro, está frente a un lienzo de grandes proporciones sobre el cual vuelca la expresión inmediata de su temperamento vitalista. El ser humano y su vulnerable condición habitan las obras de Flores; estas figuras, evanescentes, se funden o emergen de fondos impactantemente saturados, color expresionista dotado de un gran peso simbólico y psicológico. El desgarramiento interior del hombre se manifiesta a través del trazo agitado y libre que se opone a lo plano de los fondos, que en ocasiones pueden llegar a ocupar casi la totalidad del lienzo.

Concebida como medio de comunicación entre el creador y quien observa la obra, para **Pete Smith** (1962) el campo pictórico se convierte en el espacio ideal para volcar sus sensaciones, sentimientos y pensamientos. Lo más importante es “sentir” la obra y no

“entenderla”. Su pintura se ha convertido en un juego imaginativo en donde combina lo mismo el rasgo gestual impreciso pero contundentemente expresivo, con la materialidad de gruesas capas de materia pictórica que establecen un diálogo de opuestos con las zonas de claridad y ligereza matérica. En la obra de este artista británico vecindado en México encontramos formas sólidas y perfectamente delimitadas, que se ven interpeladas por manchas, escurrimientos y aplicaciones de polvos molidos finamente. Es por ello que se trata de una obra equilibrada, en donde el orden y la claridad se imponen a la expresión netamente lírica.

Cuando **Othón Téllez** (1957) crea una obra abstracta, lo que busca es activar el sentido interpretativo y la imaginación del espectador; quiere generar evocaciones y provocar la fantasía. Desde su punto de vista, pretende proponer al observador un juego activo en relación a la obra: que la interprete, la complete, en una palabra, la viva. Es quizá por ello que su obra es estridente, en la cual el color adquiere plena autonomía. No hay medios tonos, no hay gradaciones, no hay transiciones sutiles, la brillantez de los colores primarios saturados producen un enfrentamiento cromático enfatizado por la contundencia de las formas, que no aceptan límites diluidos o desdibujados. Fragmentos de color que son metáfora de los fragmentos de la propia vida del artista y que el espectador puede, libremente, decodificar.

Abstracción geométrica.

Los artistas agrupados bajo este rubro, muchos de ellos con formación de arquitectos, buscan la simetría y emplean líneas uniformes, que dan paso a espacios amplios y limpios. Esta vertiente enfatiza el uso del color como valor autónomo, el cual se desarrolla en superficies cerradas. Hay un especial deseo de hacer participar activamente al espectador para que salga de la sola contemplación y se involucre en su discernimiento. Estructuradas por formas geométricas, estas piezas subrayan el individualismo creador, que en el caso de México mostró una faceta muy vigorosa en década de los setenta, no sólo en pintura sino también en

relación al arte público urbano. En general, en estas obras encontramos relaciones espaciales determinadas por los planos, los volúmenes, las formas precisas, sencillas y fácilmente aprehensibles. Los artistas agrupados parten de lo racional en contraposición a lo emocional, por lo que la “arquitectura” de sus obras toma como punto de partida planteamientos matemáticos y ópticos, generando formas disasociadas de un contexto específico. En México existe una larga tradición del arte geométrico, presente desde la arquitectura prehispánica hasta los textiles del arte popular. La abstracción geométrica, sobre todo por el Minimalismo, ha experimentado cambios radicales en manos de los artistas contemporáneos.¹¹⁰

La formación como arquitecto de **Daniel Aguilar Juárez** (1942) es claramente perceptible en sus obras de carácter contundentemente geométrico y de planos fuertemente delimitados. El orden y la claridad rigen el esquema compositivo; la gradación tonal que genera ritmos y relaciones de escalas y tamaños, va constituyendo al mismo tiempo diversos cuerpos geométricos que dejan ver la racionalidad y la búsqueda de coherencia interna, lo que no deja espacio al accidente o al azar. Con el hábil juego de estos elementos logra construir “máscaras” que evocan robots o humanoides.

Ingeniero civil y arquitecto de profesión, **Miguel Aldana Mijares** (1920) evidencia esta formación en sus composiciones que permiten entrever el pensamiento ordenado y racional del artista. Las figuras geométricas son mero pretexto para desarrollar formas en el espacio, un espacio construido en la secuencia de planos y volúmenes que surgen del trazo de líneas rectas, cóncavas o convexas. El empleo del color es riguroso y los sutiles matices fortalecen la apariencia de volumen, un volumen que en ocasiones se antoja suspendido en un tiempo y un espacio indefinidos.

¹¹⁰ Ver., Teresa del Conde, “Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos”, en; Guillermina Vázquez (coord.), *El geometrismo mexicano*, México, D.F., UNAM, 1977, pp., 117-158; Cfr. Eleanor Heartney, “Arte y abstracción. El alejamiento de la pintura”, en; *Arte & Hoy*, Gemma Deza Guil, Tr., China, Phaidon, 2008, p., 84.

El amor a su tierra zacatecana acompañó desde su primera juventud –inició a pintar a los 19 años– a **Francisco de Santiago** (1929-2008), quien preferentemente se entregó a la abstracción de carácter geométrico, léxico visual con el cual generó paisajes de tono onírico en una depurada y pulida técnica. Su pensamiento visual queda evidenciado en la claridad de sus composiciones, que en algunos casos se acercan incluso al suprematismo de Mondrian, no sólo como propuesta estética, sino incluso metafísica. Alumno de Antonio Rodríguez Luna y Luis Nishizawa, entre otros, supo mantener vívidos los colores de su paisaje zacatecano; su geometría se torna cálida y sensible en virtud de la amplitud de gamas tonales unificadas por las delicadas texturas.

Mariano Rivera Velázquez (1945) considera que es perfectamente posible que un mismo artista se entregue a la figuración, a la abstracción y hasta al hiperrealismo, ya que en realidad se trata de diferentes medios para expresar un profundo sentir. Aunque en sus inicios Millares y la pintura matérica catalana, junto con Gironella y el arte novohispano eran fuente importante de inspiración, Mariano Rivera fue encontrando su propio vocabulario el cual está basado tanto en las figuras geométricas más rigurosas –quizá heredadas de su formación como arquitecto– hasta siluetas o detalles totalmente realistas. De la mano de Platón y Sócrates, a quienes admira y ha leído con atención, ha querido hacer de su obra un vehículo para expresar las ideas constantes en la historia, como el bien, la verdad y la belleza.

Una vez desarrolladas sus “Señales”, “Negaciones” y “Recuerdos”, en la década de los ochenta **Vicente Rojo** (1932) se empeña afanosamente en sintetizar la esencia del México que él percibe en su serie “México bajo la lluvia”, conjunto de extraordinarias obras que pretenden reflejar la cultura, tradiciones y colores de un México lleno de mitos y símbolos identitarios. El uso de la diagonal como elemento estructurante a lo largo de esta serie, concebida a principios de los cincuenta pero iniciada en 1980 en París, se constituye en el hilo conductor que le da cohesión al conjunto, pero también en metáfora de aquella lluvia que Rojo viera caer en Cholula años atrás. La serie va ganando en textura conforme avanzan los

años. Para el también diseñador y escultor, la materia resulta en una verdadera revelación, como un elemento dinámico y vivo, por lo que no duda el incluir listones que recuerdan aquellos que usan las mujeres mexicanas al adornar sus trenzas, por ejemplo.

La abstracción de **José Zúñiga** (1937) se construye sobre una geometría sensible, suavizada por las delicadas combinaciones cromáticas que con ojo sabio, el artista orchestra para sus lienzos. La imagen se nos antoja erotizada, en virtud de la sinuosidad de las ondulantes líneas del horizonte –evocativas del cuerpo femenino– perpendiculares a las verticales. El punto, convertido en punto focal que al empalmarse con el fondo hace surgir gran variedad de tonalidades, es un centro poderoso que parece desplazarse libremente en el plano pictórico. Limpieza, serenidad, armonía, franjas de color cuya textura está dada por el sustrato, más que por la materia pictórica, la obra de Zúñiga es inconfundible por el vocabulario visual que el artista ha elaborado a lo largo de los años.

Abstracción matérica

Siendo una vertiente del Informalismo, la pintura matérica concede la supremacía expresiva a las cualidades de la materia que, en si misma, es forma. Toda clase de elementos extrapictóricos son posibles: cordeles, periódicos, telas, cartones, arenas, en fin, todo aquello que abone a favor de las cualidades texturales que generan contrastes táctiles profundamente sensuales. Estos materiales, provenientes del mundo objetual permiten al creador construir mensajes metafóricos, en donde la materia encarna enigmáticos sentimientos, sensaciones y evocaciones. Se trata de un lenguaje totalmente abstracto que juega con las cualidades táctiles y expresivas de la materia.¹¹¹

La manta de cielo sustituye al pigmento; los hilos, al pincel. La elocuencia de la magnífica obra de la maestra **Laura Elenes de Márquez** (s/f - 2005) nos lleva a pensar en José de

¹¹¹ Amalia Martínez Muñoz, “El Informalismo europeo”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp. 2836-2843.

Rivera, el catalán que junto con sus compañeros de El Paso, investigó las capacidades expresivas de materiales tan diversos como cordeles, cuerdas e hilos metálicos. Colocada sobre tableros de fibracel, las mantas y tejidos sugieren mundos que se encuentran y se contradicen simultáneamente: lo suave se opone a lo duro, lo saliente a lo entrante, lo dinámico a lo rígido, lo ligero a lo pesado. Miembro del Salón de la Plástica Mexicana, para la artista pintar significaba el cubrir superficies bidimensionales para transformarlas en una nueva realidad. Y efectivamente, sus abstracciones, definitivamente lejos de copiar o imitar cualquier aspecto de la realidad, nos devuelven la confianza en que el arte, todavía es capaz de crear nuevas realidades. Como afirma la propia artista somos hilo-trama-vida-presencia desde la raíz.

La pintura del creador de la así llamada “arquitectura emocional” está regida por el mismo principio geométrico que descansa en la base de toda su obra. Combatidos y asumidos los lenguajes vanguardistas y proyectados en su vasta obra, la pintura abstracta de los años ochenta de **Mathías Goeritz** (1915-1990) se caracteriza por su sobriedad y el empleo de estructuras y recursos geométricos combinados con una sensación de espiritualidad generada por los materiales, que en ocasiones pueden ser hojas de oro trabajadas con gran maestría. Quien alguna vez se dijera estar “harto”, admirador de Moore (1898-1986), Klee (1879-1940), Miró (1893-1983), Picasso (1881-1973) y Gorky (1904-1948), mantuvo vigentes sus aprendizajes adquiridos en su paso por la *Escuela de la Cueva de Altamira*, es posible por ello que la cualidad matérica sirviera de base compositiva para estas obras, casi carentes de elementos compositivos pero llenas de una gran expresividad simbólica emanada del material.

La materia, que es lo que hace posible el mundo, puede ser, en manos de la ceramista **Gerda Gruber** (1940), metáfora, símbolo y palabra para enunciar ese mundo, el real y objetivo, pero también el mitológico, el de las leyendas de los ancestros, el arcaico. Ávidamente, la artista avecindada actualmente en Yucatán busca encontrar la esencia misma de las cosas en su naturaleza virgen. Su obra, abstracta cuando así conviene a su necesidad

expresiva, se convierte en campo para consideraciones estéticas y filosóficas; el informalismo matérico le va bien a la artista que necesita expresarse con las manos, sentir la materia, establecer un estrecho contacto con ella. Cuatro cuadrados, cuatro puntos cardinales, cuatro ríos quienes dieron lugar a la creación, Gruber los une, se asegura de amarrarlos, de evitar su separación. Acaso intenta con ello restablecer el orden que la materia –su querida materia– perdió en el principio de los tiempos.

Fue en 1977 cuando **Beatriz Zamora** (1935) abandonó definitivamente la figuración para entregarse en la que sería la búsqueda de su vida: el negro. No es en su caso “ausencia de” luz o color sino, al contrario, es la quintaesencia de la existencia toda. Apropiándose de algunos recursos del expresionismo abstracto –el gesto, el cuerpo involucrado en la acción creativa, los chorreados, las densidades matéricas–, Zamora ha podido mantener el interés en su obra en virtud de la densidad vitalista de la materia que ha quedado como imprimatura en cada una de sus obras. La falta de formas evidentes no significa que no las haya, lo mismo que la falta de una gama cromática variada no significa la ausencia del color. A lo largo de sus tres décadas de producción, Beatriz Zamora ha logrado llegar a tal dominio de sus técnicas, que aún aquellos rasgos que parecieran producto del azar, son resultado de una planeación de esta artista que ha querido, desde siempre, otorgar una carga metafísica a su obra, que desde luego rebasa cualquier intento de caracterizarla simplemente de informal o matérica. La suya es una obra carente de todo para llegar así a la plenitud.

En la obra de **Rodolfo Zanabria** (1927/30-2004) se puede calibrar la importancia de un instante. Ese instante supremo en el que el acto creativo se concreta, en el que del pensamiento, aflora a través de la mano, la idea. Si algo tiene de expresionista, Zanabria lo matiza con el suave trazo del color que crea cálidas transparencias. En la década de los ochenta, Zanabria está interesado en experimentar con las cualidades texturales de diversos materiales. De esta forma, su abstracción recuerda a Manuel Rivera, miembro en su momento del grupo El Paso. En estas obras se observa la gran libertad con la que Zanabria

experimenta con los más diversos materiales que, tras una primer mirada, nos permiten descubrir las íntimas leyes compositivas que mantiene cohesionado al conjunto. “Informalismo matérico” podría vagamente definir la obra de este periodo, pero no así de otros momentos de la producción de este prolijo artista, quien todavía habría de caminar por otras rutas de la abstracción mucho más sutiles en las décadas por venir.

Neofiguración abstracta

A principios de los años ochenta se asistió a una exaltada defensa y recuperación de los métodos y soportes convencionales de la creación tradicional.¹¹² La recuperación de la figuración se caracteriza por las relaciones que establece con las culturas locales; se vale de la glosa y la recuperación de elementos propios de la historia del arte. La nueva figuración recuperó el placer de la pintura como forma de expresión personal.¹¹³ Frecuentemente hace uso de ciertos niveles de abstracción, la cual emplea para elaborar fondos de carácter expresionista, incluir elementos icónicos deliberadamente poco claros o incluso, sugerir personajes cuya presencia es tan sutil que se funden con el fondo. La neofiguración abstracta desconoce los límites entre una frontera y otra: de lo perfectamente discernible pasa a lo difícilmente reconocible. Esta ambivalencia genera obras, las más de las veces, sugerentes y estéticamente atractivas.

Maestro de múltiples generaciones, dibujante, muralista y pintor, la obra de **Gilberto Aceves Navarro** (1931) se aproxima a la abstracción lírica que en ocasiones hace referencia al mundo objetivo. Su trazo vigoroso, libre y nervioso, hace de la línea su principio compositivo fundamental, la cual rige movimientos, direcciones y contornos que contienen a su vez las texturas creadas por la abundancia pictórica. La serie acerca de la *Decapitación de San Juan*

¹¹² José Lebrero Stals, *et. al.*, “El nuevo espíritu de la pintura”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2932-2945.

¹¹³ Katalin Neray, *et. al.*, “Últimas tendencias. Introducción”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2881-2891.

Bautista está marcada por el empleo de un matizado cromatismo; se trata casi de bicromías que agotan las posibilidades colorísticas de un tono a través de veladuras y difuminados, otorgando ligereza al conjunto. En cambio, la serie de *Las Bañistas* está marcada por agudos contrastes de color, texturas y tonos. Ambas series tienen en común –como el resto de la obra de Aceves Navarro– el manejo de una abstracción de carácter libre que sirve de marco y sustento a las formas.

Gustavo Aceves (1957), quien se formó sobre todo contemplando la obra *in situ* de los grandes maestros de la historia del arte occidental en sus viajes por Europa y a quienes tomará como punto de partida para sus propias creaciones, se caracteriza por hacer convivir referentes provenientes del mundo objetivo (zapatos, mujeres) en ambientes de gran sutileza compositiva resueltos en términos abstractos. Los volúmenes parecen flotar en espacios deformados y ambiguos; las figuras devienen fondo y viceversa. La suavidad de la paleta produce oposición entre tonalidades cálidas y frías o se establece el equilibrio a través de los colores primarios, secundarios y complementarios.

A pesar de que **Bulmaro Escobar** (1936) considerara que después de 1968 la pintura ya no podía aportar nada en virtud de estar ya agotada, su empeño en continuar desarrollando su obra demuestra una fe contraria a lo dicho por él. Su acercamiento a la abstracción lo ha llevado a diversas etapas y concepciones, pero en realidad existe una línea conductora tras de todo el conjunto de su obra: la multiplicidad de elementos, dotados de cargas simbólicas, se agolpan, se yuxtaponen y se aprietan en el lienzo que en ocasiones parece insuficiente para contenerlas. Las texturas juegan un papel primordial para generar juegos de luces y aumentar el carácter expresivo de aquellas figuras abstraídas pero a las cuales les queremos asignar cierto significado, dada su proximidad a formas provenientes del mundo circundante. Frecuentemente la paleta se ve restringida a tonalidades ocre, naranjas y tierras. Es posible que ello se deba, como a otros de sus coterráneos les sucede –Tamayo, Morales, Toledo,

Nieto, Sergio Hernández– a la persistencia en la memoria visual de la tierra oaxaqueña en donde vio la primera luz.

En la obra de **Saúl Kaminer** (1952), la poderosa línea, que recorta las figuras contra el fondo para hacerlas emerger del plano, es a la vez dirección y fuerza visual, que enmarca todo con gran vitalidad, subrayada por una paleta festiva, llena de tonalidades de colores primarios, que le han permitido al artista mantener ciertos vínculos con el arte mexicano. A manera de bestiario, Kaminer elabora complejas representaciones de animales, naturaleza simbolizada y construida con gran rigor formal. Las figuras parecen hacer eco de sí mismas y al hacerlo, generan aquello que inquieta al artista: las sombras, los huecos, las entrantes y las salientes. Para Kaminer la abstracción permite crear formas inéditas y es un medio para expandir nuestro pensamiento, sentimientos y emociones.

Abstracción organicista

Dentro de la vertiente anterior, existe un subgrupo de artistas que, interesados por las formas de la naturaleza, han hecho abstracción de ella y la han plasmado con toda la sugerencia del mundo vegetal y cósmico. Pétalos, flores, siluetas biomorfas que habitan el mundo orgánico, lleno de sugerencias vitales y de fuerzas incontenibles.

Con una franca identificación con la naturaleza, las abstracciones de **Juan José Beltrán** (s/f) traen a la mente la presencia de formas orgánicas que asociamos sin dificultad con flores, hojas, plantas e incluso vainas de las que parecen estar a punto de florecer o madurar frutos. La suave transición cromática genera atmósferas de tranquilidad y ensueño; se trata de composiciones relajadas y libres, enriquecidas además por la variedad de texturas que llegan a lo exquisito.

De sinuosas curvas están poblados los cuadros de **Antonio Gálvez** (s/f), formas biomorfas que encuentran en el plano pictórico el espacio suficiente para realizar sus movimientos,

crecer, desplazarse y envolvernos en su seducción. La confusión se equilibra por el suave juego cromático, suave paleta que permite se establezca una clara relación entre formas y cromatismo. A fuerza de hallar significado, quizá lo más próximo a enunciar sea “flores”, “hojas” y “plantas” en constante movimiento, lleno de implicaciones sensuales.

Profundamente sugerente y si cabe el término “femenina”, la obra de **Clara Kulk** (s/f) crea a través de las formas suaves y envolventes evocaciones hacia delicadas flores cuyos suavísimos pétalos parecieran flotar en medio de la ligereza del aire cálido que las sostiene. Las transiciones cromáticas no violentan el discurso visual: delicadas transiciones de un matiz a otro enfatizan lo etéreo de la composición.

Abstracción orientalista y caligráfica

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los artistas se vieron influenciados por el existencialismo de Sartre y Camus. Ante la angustia existencial de la posguerra, la filosofía Zen se presentó como una respuesta entre los intelectuales y artistas. Al mediar el siglo XX, el Zen y el budismo se había abierto paso en algunas ciudades europeas, entre ellas Francia. Ciertos artistas fueron incorporando elementos caligráficos y gestuales propios del Zen a su obra. Esta filosofía coincidía con el Surrealismo al privilegiar el conocimiento intuitivo liberándose de las limitaciones de la razón. Miró (1893-1983), Tàpies (1909-1987), Feito (1929), Masson (1896-1987), Degotex (1918-1988) y Klein (1928-1962), entre otros, se interesaron por esta filosofía en algún momento. En 1952 Michel Tapié escribió *Un art autre*, texto referencial del Informalismo, en donde reconocía la convergencia del arte occidental y el arte oriental, resaltando la importancia de la caligrafía y la intensidad del drama pictórico.¹¹⁴ El arte Zen aporta a la abstracción pictórica la noción de la acción creadora desde la

¹¹⁴ Pilar Cabañas Moreno. “Saura, París, Zen, Informalismo”. Universidad Complutense de Madrid; publicada en *Japón. Arte, cultura y agua*, Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, consultada el 14 de agosto de 2010 Internet)

espontaneidad inconsciente que permite al artista el vincularse con mundos interiores infinitos. Conlleva a la expresión estética a través de la reducción de las formas; los espacios silenciosos, puros y vacíos. Este tipo de abstracción no obliga a la forma a revelarse; tan sólo la sugiere. Cuando el trazo es enérgico y espontáneo, se le puede relacionar con el tradicional *haiku*, poemas que son la exaltación de breve intensidad de un momento determinado.¹¹⁵

Las influencias orientalistas se dejarán sentir en algunos de nuestros pintores abstractos. Aún en la década de los ochenta, la caligrafía aplicada a las obras de carácter abstracto, como en el caso de las del maestro **Moisés Díaz** (1953), no solo participa de estas influencias, sino que se encuentran además en el cruce del interés del signo pictórico como equivalencia del signo lingüístico. Con gran detalle y consistencia, la obra de Díaz Jiménez aparece ante nuestros ojos como una carta abierta, ofreciéndose a la lectura de quien tenga a su vez la paciencia de leerla. El plano pictórico está estructurado por grandes zonas de color contrastadas, sobre las cuales se ha dispuesto la caligrafía para su mejor lectura. Frecuentemente, estos grafismos están vacíos de contenido, subrayando el juego semántico que se establece entre imagen y significado.

A la abstracción de **Raúl Herrera** (1941) concurren dos fenómenos contradictorios: por un lado, la dilatada reflexión acerca del arte y su relación con la naturaleza y el cosmos y por el otro, el intempestivo emocionalismo vitalista que lo lleva a ejecutar el gesto pictórico de carácter expresionista a modo de un guerrero de la espada en donde sus aprendidos movimientos del *tai-chi-chuan* acuden a ejecutar el acto creativo. En la memoria –y no sólo la intelectual, sino de manera más importante, en la corporal y emocional– se amalgaman influencias y experiencias disímbolas. Del mundo occidental le atraen Cézanne (1839-1906), Klee (1879-1940), de Kooning (1904-1997), Motherwell (1915-1991), Soulages (1919) y Hartung (1904-1989), pero es sobre todo su interés por el mundo y arte oriental el que ha

¹¹⁵ Página de Internet: El rincón del haiku. *Los minimalistas en Japón: el haiku y las artes*; consultado el 27 de agosto de 2010.

nutrido de manera importante su actividad. Las artes marciales, las culturas china y japonesa; los artistas Saowuki, Chu-ta, Hokusai y Teshu, “maestro de la espada”, lo han llevado a la búsqueda de la pureza en sus cada vez más refinadas composiciones y caligrafías.

Abstracción minimalista y conceptual

Se consideran minimalistas las obras que, mediante un proceso de reducción lógica que rechaza la subjetividad individual, se transforman en objetos reales colocados en espacios reales y que subrayan la economía expresiva y la simplicidad. Estas obras se oponen al contenido espiritual del arte y al romanticismo de la pintura abstracta de la primera generación. El artista evita cualquier referencia a la estética convencional, por lo que renuncia a las texturas, a la composición tradicional y sobre todo, a la figuración.¹¹⁶ En este proceso, las formas abstractas se van reduciendo cada vez más a combinaciones de redes seriales, horizontales y verticales y el cuadro, reducido a un soporte pintado a base de campos de color atexturados, se representa a sí mismo al no pretender ser representación de nada fuera de sí mismo. La pintura y el tema son una unidad; el soporte determina la forma y la extensión de superficie pintada. Estas obras, que en ocasiones desdibujan la frontera entre pintura y escultura se construyen a base del rigor de las estructuras que las contienen, de ahí que se llegue a considerar que estos cuadros son objetos. Los artistas agrupados bajo este rubro persiguen el orden, el purismo, la objetividad y el carácter metódico del proceso pictórico, lo que produce obras frías, impersonales y relacionadas con el mundo industrial, en virtud de que las piezas se fabrican industrialmente a fin de reforzar el concepto de serialización. En la base de este concepto, se encuentran el Constructivismo y el Suprematismo. El Minimalismo se consolidó en Estado Unidos a partir de 1965.¹¹⁷

¹¹⁶ Eleanor Heartney, *op. cit.*, p., 67.; Karl Ruhrberg, “Un cuadro es un cuadro es un cuadro. Pintura minimalista y conceptual”, *op. cit.*, pp., 348-363.

¹¹⁷ Josep María Montaner, *et. al.*, “Del formalismo de la abstracción al esencialismo minimalista”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2896-2900.

Respecto a la pintura conceptual, el denominador común que prevalece es la actitud reflexiva por parte del artista, guiado por un profundo cuestionamiento de su propio medio y por una crítica hacia la excesiva comercialización de las obras de arte lo que lo lleva a privilegiar lo efímero y el proceso creativo, así como el concepto que lo sustenta. Se trata de un enfoque analítico de la pintura, de raigambre duchampiana, basado en el control intelectual que proporciona a la obra una dimensión hermética. Alejada de academicismos y estéticas convencionales, la pintura conceptual se propone como un espacio propicio para la contemplación de abstracciones radicales basadas en el cálculo racional. Una importante vertiente de la pintura conceptual cuestiona la superioridad de lo visual dando paso al análisis de la expresión lingüística y sus formas.¹¹⁸

Rubén García Benavides o *el elogio del horizonte*, podría ser un buen título para un texto que describiera el trabajo del maestro jalisciense radicado en Mexicali desde hace más de medio siglo. Próxima a la abstracción minimalista, el horizonte lo determina todo en la obra de Rubén García: ritmos, secuencias, gradaciones tonales y atmósferas. El horizonte determina una obra eminentemente espacial; se trata de un espacio que se llena de una luz preclara y simbólica. El horizonte no es fortuito en la obra de Rubén García (1937), surge de la interiorización del desierto como el gran espacio en donde se erigen montañas y valles, que de pronto se convierten en pasajes corpóreos, al introducir voluptuosos cuerpos femeninos apenas perceptibles, que se funden, nuevamente, en el horizonte, pero ahora en el de nuestras sensaciones perceptuales.

Inquieto y experimentador por naturaleza, **Ismael Guardado** (1942) no ha podido limitarse a cultivar una sola faceta de la creación artística. Pintura, gráfica, diseño, mural, escultura, vitral y textil entre otros, ha necesitado explorar técnicas y medios diversos. Atento al devenir del arte, Guardado ha sabido también entrar en conversación dialéctica con los nuevos

¹¹⁸ Karl Rurhberg, *op. cit.*, pp., 354-355; Rosa Martínez, “El arte conceptual”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2904-2908.

derroteros que las investigaciones estéticas ofrecen. Algunos ejemplos de su producción en la década de los ochenta nos permiten observar su cercanía con la abstracción minimalista y conceptual, pero también con la vertiente lírica. Lenguajes que entran en contradicción, que luchan en el interior del artista por ganar un lugar en la ejecución cotidiana logran, al cabo de la década, equilibrarse y recombinarse para hacer surgir nuevas obras.

La detallada observación de su entorno ha llevado a **Perla Krauze** (1953) a expresar sus experiencias en un lenguaje cercano al minimalismo conceptual que en el caso de sus pinturas –porque además maneja otros muchos medios– se concreta en obras de extremada sobriedad gracias a la economía de recursos expresivos empleados. Desde su aparente silencio, las piezas nos interpelan a través de su materialidad, equilibrio y sencillez. La materia conceptual de la que parte Perla Krauze se vincula con la dualidad entre lo natural y lo artificial, lo efímero y lo duradero, así como la reflexión en torno al tiempo y espacio como el ámbito en el que transcurre nuestra vida, llena de incidentes y posibilidades.

La obra de **Rosa Luz Marroquín** parte de su experiencia, la cual se vincula a su salida del campo hacia la ciudad. El paisaje y la vida del campo son sus temas, expresados en lenguaje abstracto. Para ella, el arte es un espacio de libertad que no necesariamente debe transmitir belleza, sino todo aquello que importa al hombre, como el dolor, la soledad y la muerte. Sus paisajes, libres de todo elemento superfluo, se desarrollan subrayando la horizontalidad a partir de sucesivas franjas de color degradadas en variaciones tonales armónicas; alguna forma o presencia singular mantiene vinculado el paisaje con la realidad. El alto compromiso social que ha desarrollado, la ha llevado a modificar tanto sus temáticas como su lenguaje pictórico.

La pintura abstracta de **Teresa Velázquez** (1962) se aproxima al minimalismo conceptual no sólo porque renuncia a la profusión de elementos compositivos, a la variedad cromática o los cambios dramáticos de luz. Lo es, sobre todo, por el carácter introspectivo que la artista insufla en su obra. El silencio invita a una mirada reflexiva y meditativa acerca de la propia

existencia, pero sobre todo fija el supremo instante de la creación pictórica, que es uno de los momentos que Velázquez más disfruta de su oficio. La suya es en verdad una pintura filosófica; alguna figura geométrica nos recuerda los esquemas compositivos a los que ha renunciado definitivamente la artista, para favorecer la expresividad del color, de la luz que, discreta, genera con sorprendente facilidad, volúmenes y planos que devienen aberturas por las que se filtra un vibrante toque de color. Beneficiada por las enseñanzas de Gilberto Aceves Navarro e Ignacio Salazar, Teresa Velázquez se empeña en que su obra no signifique nada, que no alcance a “objetivarse”. Es sin lugar a dudas una de las más importantes pintoras abstractas de nuestro país en la actualidad.

Abstracción cinética y óptica

El *Op art*, relacionado con las investigaciones acerca de la percepción visual y la *gestalt*, parte del deseo de encontrar otras formas de ilusión óptica. En sus composiciones, las superficies vibran y se producen efectos *mauré* a base de contrastes cromáticos previamente estudiados. Las imágenes juegan con la perspectiva y la construcción de los volúmenes, de tal manera que obligan al ojo a un constante enfoque. Hacia la década de los ochenta, el *Op art* sedujo a los jóvenes pintores ya que éste brindaba la posibilidad recuperar el placer de pintar. Sin embargo, el *Op art* de los ochenta constituye un punto de partida para elaborar obras que incorporan significados que trascienden lo puramente visual. De esta forma, al igual que en el *Op art* “clásico”, los lienzos vibran, pero se diferencian de sus antecesores porque ahora remiten a la naturaleza y a elementos de la cultura. El *Op art* tiene como fuentes de referencia a *De Stijl*, el Constructivismo y la Bauhaus y en su estado más puro fue practicado

por artistas como Vasarely (1908-1997), Richard Anuzkiewicz y Michael Kidner (1917-2009).¹¹⁹

El interés por los efectos ópticos en las vibrantes composiciones de **Juan Antonio Almada Villela** (s/f) lo llevan a diseñar propuestas visuales en las que la línea magistralmente empleada construye volúmenes, genera ritmos y hace emerger espacios de luz y sombra. Especie de poliedros suspendidos, estas figuras casi geométricas constituidas en tema, atraen la atención del ojo al conseguir el efecto de agitado movimiento, poniendo a prueba nuestra percepción y comprensión de la obra.

La búsqueda formal del arquitecto **Manuel González Guzmán** (1937) se ubica tanto dentro del terreno de la abstracción geométrica como lírica. En el primer caso, las formas creadas por el artista se distribuyen en diferentes planos de profundidad por medio del hábil manejo de la perspectiva, generando una serie de volúmenes que parecen desplazarse dentro del plano pictórico. Este juego visual nos conduce también al terreno de las investigaciones que el arte óptico hiciera, interesado en los fenómenos de la percepción humana. De hecho, el empleo de una paleta abiertamente contrastada, de valores saturados y la casi ausencia de matices, genera una sucesión de ritmos que contribuye al reto de captar como un todo algunas de sus obras. Las líneas literalmente “se mueven” en nuestra retina, consiguiendo generar cierta sensación de inestabilidad en quien observa. Cuando la obra del también escultor y diseñador ambiental se vuelca hacia la vertiente lírica, ésta se presentará en forma de paisajes imaginarios y fantásticos.

Gregorio Gutiérrez (1936) expande las posibilidades expresivas de su obra al interesarse en los efectos ópticos derivados del uso de matrices de formas que se repiten formando líneas o círculos de dirección. La luz, que fabrica sombras, se convierte en un elemento esencial de

¹¹⁹ Amalia Martínez Muñoz, “Arte cinético y arte óptico”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp., 2872-2880; Eleanor Heartney, *op. cit.*, p., 82.

la obra, al ser la responsable de la generación de volúmenes. El maestro Veracruzano se ha avocado al diseño de estampillas postales y carteles.

Ritmo, ritmo, ritmo. Ritmo de líneas que se entrecruzan, ritmo de cuadrados o rectángulos que contienen otros de menor tamaño; alternancias cromáticas a modo de tableros de ajedrez, laberintos infinitos que nos llevan a un no-centro o “centro descentrado”, si eso es posible. El ritmo no sólo es visual, sino auditivo, comenzando por la reiteración de la palabra en los títulos de sus obras. La obra de **Myra Landau** (1926) se halla en el cruce de varias de las vertientes de la pintura abstracta que hicieron fortuna en la década de los ochenta. El interés por generar juegos ópticos a través del constante movimiento de líneas que cuadriculan el espacio en múltiples direcciones, juego visual que habrá de completarse en el ojo del observador para adquirir significado. Pero también se relaciona con la abstracción de carácter geométrico, al hacer depender la construcción de las obras de esquemas claramente esquematizados, que a su vez contienen, formas geométricas que repiten el sentido rítmico buscado por la artista. Finalmente, es innegable la vena lírico-poética en las obras de Landau, inspiración que traduce su vocabulario rítmico en interioridades que se pierden en sus laberintos.

En la década de los ochenta, **Ignacio Salazar** (1947) intentaba arriesgadas composiciones abstractas de orientación cinética y un poco después gestual, para poco a poco, en un proceso de depuración constante, llegar a su personalísimo lenguaje abstracto contemporáneo.

Abstracción y *pop art*, *assemblage*, técnicas mixtas y *collage*.

El Expresionismo abstracto norteamericano y el Informalismo ponderaron la pura investigación pictórica y la expresión del yo interior. De la crítica a estos principios, surgió el *Pop art*, un arte que recuperó la figuración en su forma más popular, esto es, la de los medios de comunicación masiva. Es un producto surgido de la cultura de las grandes ciudades y su

iconografía está conformada por el escenario urbano, la publicidad, los personajes públicos, la tecnología, la máquina, la imagen seriada, el cómic y la tipografía. El *Pop art* toma ventaja de la estandarización de los gustos estéticos y asimila el lenguaje, las técnicas y la iconografía de la sociedad industrial. Los artistas *pop* tomaron las imágenes de su entorno y las reelaboraron; surge la estética del cartel, los *cómics*, las etiquetas o las ilustraciones. En este contexto, algunos artistas hicieron una importante recuperación del collage, los ensamblajes (*assemblage*: reunión de materiales u objetos diversos sobre una superficie o espacio) y las técnicas mixtas, en virtud del interés que tenían en romper las fronteras entre la pintura, la escultura y el espacio, recuperando así la herencia dadaísta y surrealista. Al incorporar elementos extraídos de la realidad, el *assemblage* establece su deseo de apropiarse de la misma a través de sus objetos, los cuales pueden ser utilizados por lo que son, lo que representan o por sus cualidades matéricas.¹²⁰ Cuando la pintura abstracta se cruza con la sensibilidad del *Pop art* y sus métodos de representación, genera obras pletóricas de colorido y textura, en donde se dan cita todo tipo de gestualismos pero que rebasan esta simple categoría, al incorporar elementos extrapictóricos de la realidad circundante que se cargan de significado y constituyen un todo con la materia pictórica aplicada a base de gruesas capas contrastadas.

Las caóticas composiciones de **Javier Cruz** (s/f) evocan la situación que se vive en las grandes ciudades de la modernidad: altos rascacielos, estridencia y desorden, como rasgos característicos de la vida moderna. Un cierto lenguaje publicitario está presente en sus obras: los *bill boards* que contaminan la visión en la ciudad, la imposibilidad de descansar la vista ante la invasión de imágenes que la cultura de masas ha venido a instaurar. Con ciertas referencias al cromatismo de Rodolfo Nieto, los colores saturados y contrastados de Cruz

¹²⁰ Amalia Martínez Muñoz, “El *Pop* o la apropiación de la realidad”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp., 2844-2861.

García aumentan el efecto de estridencia visual asociado a la vida contemporánea en las megalópolis.

La impronta de los medios publicitarios y masivos de comunicación, que tras el *pop art* desarrolló gran presencia en la cultura visual de las grandes ciudades, afectó también a la abstracción de la década de los ochenta. En la pieza de **Renato González González**, (s/f) podemos observar la asimilación de los formatos publicitarios, la compartimentación de los espacios a manera de anuncios e incluso se distinguen reminiscencias de expresionismo norteamericano, todo dentro de una composición llena de dinamismo y agitación.

Sin lugar a dudas, la formación que como arquitecto recibió **Fernando García Ponce** (1933-1987) lo llevó a elaborar una pintura fuertemente estructurada, basada siempre en complejas relaciones geométricas y perspectivas. Alumno de Enrique Climent, García Ponce elaboró una gramática visual personalísima, en la cual la fragmentación por zonas de color produce tensiones visuales que sólo se ven matizadas gracias a la inclusión de materiales diversos, a manera de collage. Esta manera de concebir la pintura, es típica de la abstracción de García Ponce en la década de los ochenta, esto es, la última de su vasta producción. El brochazo gestualista de orientación expresionista ha dado paso a composiciones más medidas y racionalmente compuestas. La intuición permite al artista yucateco distribuir con maestría todos y cada uno de los pequeños elementos de la composición sobre amplios fondos monocromos pero contrastados entre sí. La luz se hace merced de las “ventanas” de color claro que han sido colocadas a un lado de tonos mucho más saturados.

La rica y compleja obra del aún joven **Alfonso Mena Pacheco** (1961) permite situarlo en muy diferentes rubros de la abstracción. Si por un lado el recurso de la mancha, el escurrimiento y del gesto expresivo empleado para aplicar capas de color sucesivas que generan una intensidad cromática lo pueden relacionar con el postexpresionismo abstracto, por el otro, las atmósferas que se alejan de la realidad inmediata y que evocan espacios abiertos, dilatados silentes pueden ubicarlo cerca de la abstracción lírica. Este artista que

tiene interés en la obra de Giotto (1267-1337), Tiziano (1477-1576), Tintoretto (1518-1594), Velázquez (1599-1660), pero también de de Kooning (1904-1997), Tàpies (1909-1987) y muy especialmente de De Chirico (1888-1978), entiende su obra como un medio para reflexionar y expresar emociones y pensamientos; se trata de un estado –el de su pintura– en constante cambio y renovación. Una de sus preocupaciones fundamentales reside en el material a emplear en sus creaciones. De ahí parte su gusto por la experimentación constante; al incorporar elementos extra pictóricos a su pintura cuestiona la bidimensionalidad de ésta como característica que le es propia y al recurrir al collage como técnica de representación, Mena Pacheco se permite introducir toda una serie de objetos con los que puede jugar con diversas cualidades texturales, cromáticas y simbólicas.

Abstracción gráfica, editorial y tipográfica.

A partir del surgimiento de nuevas tecnologías y formas de comunicación, la imagen se popularizó a través de portadas de libros, revistas, periódicos, folletos, pósters, sistemas de señalización, imágenes corporativas y logotipos, los cuales facilitaron el acceso del arte a la vida diaria dotándolo de un sentido utilitario y altamente comunicativo. El desarrollo del diseño gráfico, editorial y tipográfico en México vivió un momento de gran relevancia a inicios de los años sesenta; es posible que por su convergencia con las primeras manifestaciones de la pintura abstracta, el diseño incorporara elementos formales abstractos y geométricos orientados hacia el *Pop art* y cuya máxima expresión se manifestará en la estrategia visual diseñada para las XIX Olimpiada México 68. A lo largo de varias décadas, el diseño gráfico fue alcanzando un gran refinamiento estético conjugado con la funcionalidad requerida por los medios impresos. Para la década de los ochenta, determinante en el desarrollo del diseño en México, éste buscó estrechar sus relaciones con las artes visuales, manteniendo sus

principios de economía formal y comunicación. Por ello, la abstracción se consolidó como medio ideal para su estructuración.¹²¹

A pesar de haber participado en la exposición del Informalismo en México, la obra presentada por **José Miguel Esparza** (s/f) nos permite sobre todo identificar el cruce que tuvo la abstracción de los años ochenta con el desarrollo del diseño editorial y tipográfico, que habrá de diferenciarse de la abstracción que incluye a la caligrafía de procedencia oriental. En efecto, observamos la manera en que plantillas tipográficas han sido empleadas para generar una matriz de fondo que podemos incluso relacionar con el diseño publicitario y que sirve de soporte para un mínimo gesto pictórico superpuesto. El énfasis se encuentra en la tipografía cuyo diseño es de carácter más bien industrial.

¹²¹ “El lenguaje de la abstracción en el diseño gráfico”, en; *México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979)*, Josefa Ortega (coord. ed.), México, D.F., MAM/INBA/Talleres Gráficos de México, 2010, pp., 217-227.

5. Conclusiones

A lo largo de la presente investigación, se reunió y analizó gran cantidad de información proveniente de diversas fuentes, con lo que se ha ampliado el conocimiento de la pintura abstracta en México en la década de los ochenta.

La pluralidad de propuestas que se identificaron así como el reconocimiento de un número importante de artistas que trabajaron este lenguaje durante esos años, nos permiten afirmar que la pintura abstracta de los ochenta tuvo una presencia importante en exposiciones, concursos y salones lo que permitió que se fuera asimilando de mejor manera por un público más amplio. Esta pintura se enriqueció de múltiples maneras al paso de los años y, a la par de la figuración, se abrió paso en colecciones públicas y privadas.

Una vez iniciado el camino de la pintura abstracta en México a mediados de la década de los cincuenta, ésta fue diversificando sus vertientes, temáticas, intereses, materiales y procedimientos de manera importante. Algunos de los jóvenes rupturistas se habían convertido, en los ochenta, en los decanos de los lenguajes abstractos, los cuales llegaban a ese momento robustecidos en virtud de las vicisitudes que tuvieron que sortear las dos décadas anteriores, concretamente referidas al poco apoyo gubernamental con que contaron en sus inicios y a la necesidad de un arte social-figurativo en los años setenta. En compensación a lo anterior, la apertura de nuevos recintos tales como el Museo de Arte Moderno (1964) y el Museo Carrilo Gil (1974) fue factor decisivo para que estas poéticas se consolidaran.

Una vez revisados los eventos seleccionados para conformar el *corpus* de obra, advertimos que desde el inicio de la década se hallaban presentes tendencias abstractas derivadas del Expresionismo abstracto norteamericano y del Informalismo francés y catalán. La situación se complejizó al paso de los años, cuando estas dos tendencias se

mezclaron con nuevas propuestas plásticas, diversificándose ampliamente. Las clasificaciones resultaron insuficientes y el término “Informalismo” agrupó gran variedad de obras, exceptuando aquellas de carácter geométrico. Ello generó ambigüedad y confusión, incluso contradicciones de un crítico a otro. En la clasificación que propongo de las once vertientes de la abstracción practicadas en nuestro país en la década estudiada, he evitado el término “Informal” con la intención de ser más específica y concreta.

En relación a los eventos anuales y exposiciones analizadas, uno de los aspectos más destacables tanto del Encuentro Nacional de Arte Joven (ENAJ) como del Salón Nacional de Artes Plásticas (SNAP) es el papel primordial que tuvieron a lo largo de la década apoyando las incipientes carreras de jóvenes artistas y difundiendo las trayectorias de otros más consolidados, brindando espacios de difusión para las nuevas poéticas y prácticas visuales que fueron madurando en nuestro país. Al ser incluyentes, ambos eventos fueron registrando, en textos y en imágenes, parte de la historia de la plástica contemporánea en México, por lo que su análisis fue de gran relevancia en este trabajo. La información obtenida en relación a las convocatorias, a qué artistas participaron en estos eventos, con qué tipo de obra y con qué frecuencia lo hacían; quiénes fueron ganadores, invitados o merecedores de mención honorífica y bajo qué criterios de evaluación se elegían; quiénes, por otro lado, conformaron los comités seleccionadores y los jurados y lo que en su momento quedó registrado en las actas por ellos emitidos; conocer el tipo y monto de los premios otorgados e identificar los recintos en que se llevaron a cabo las exhibiciones, todo ello constituyó una valiosa fuente de primera mano que me permitió sustentar un diagnóstico de la pintura abstracta basada en gran variedad de elementos, textuales y gráficos. Aunado a ello, la confrontación de esta información con la obtenida de las otras tres exposiciones elegidas para su análisis (El Informalismo, Confrontación 86 y Aparición de lo Invisible) demuestra que si por un

lado en los eventos abiertos como los ENAJ y los SNAP se registraba una mayor afluencia, sobre todo de artistas jóvenes, lo que permitía ofrecer una amplia gama de propuestas visuales, en las exposiciones, en cambio, el proceso fue siempre mucho más selectivo y por lo tanto ofrecen una visión más restringida de la pintura abstracta. A favor de dichas exposiciones, se puede argumentar que las obras presentadas poseían, mayoritariamente, mayor oficio y madurez expresiva, lo que no siempre sucedía en los ENAJ y SNAP en virtud de la juventud de sus participantes. Se pone de relieve, además, la necesidad de recuperar espacios como el Salón Nacional de Artes Plásticas, para dar un renovado impulso a los jóvenes creadores mexicanos.

En cuanto a los artistas que practicaron cualquiera de las modalidades –o varias de ellas– de la pintura abstracta en los años ochenta, se pueden hacer varios comentarios. El acceso a nuevos medios masivos de comunicación (CD, videocassetera, antena parabólica, Internet, etc.) le abrió nuevas “ventanas” para acceder a eventos locales e internacionales. Es perceptible que los artistas, que pertenecían a diversas generaciones y formaciones, estaban al tanto de los sucesos de carácter social, político, económico y artístico. Ello se refleja en la diversidad de temáticas abordadas por ellos. Eventos como la *fecundación in vitro*, las visitas del Papa Juan Pablo II a México, el terremoto de 1985, el SIDA, la caída del Muro de Berlín, el fin de la Guerra Fría, el caos urbano, etc., fueron sucesos recuperados en las reflexiones estéticas y plásticas de muchos de estos artistas, hecho del cual me pude percatar al documentar a 127 de ellos. Incluso, algunos se refieren explícitamente y con tono de preocupación a estos y otros eventos que modificaron la faz de la sociedad, la manera en que sus individuos se relacionaban y la autopercepción que como habitantes de una ciudad específica en un contexto histórico único tenían. Fue frecuente encontrar entre las lecturas de estos artistas temas relacionados con la metafísica, las religiones, la psicología (específicamente el psicoanálisis), la historia de los pueblos y, en fin, temas vinculados con la sociología, la

antropología y la filosofía, lo que trasluce un interés humanista y una sensibilidad hacia la condición humana por parte de la mayoría de los artistas estudiados.

Precisamente, vinculadas a los pintores que abrían la década, las clasificaciones de las vertientes plásticas por ellos practicadas propuestas por el crítico de arte J. A. Manrique, la Dra. Teresa del Conde y la Mtra. Rita Eder (comentadas en el capítulo 4), me permitieron conocer la situación del arte a principios de los años ochenta. Al analizar estas clasificaciones, pude identificar coincidencias y diferencias entre ellos y emplearlas como punto de partida para elaborar mi propia propuesta de la pintura abstracta ochentera. Al contrastar aquellas propuestas con la mía, es posible encontrar coincidencias al consignar algunas vertientes, como la abstracción geométrica, pero también diferencias en tanto que algunas modalidades no están consideradas en los trabajos de los tres críticos mencionados, tales como la pintura abstracta de carácter minimalista o conceptual, o aquella que presenta entreveramientos con el diseño gráfico y editorial, así como con la publicidad.

En efecto, las expresiones abstractas de los ochenta incorporaron elementos inéditos provenientes del Minimalismo y el Arte Conceptual y, sin embargo, los pintores abstractos mexicanos mantuvieron un fuerte vínculo con su herencia plástica, figurativa y abstracta, por lo que lograron una síntesis rica y variada. Muchos de los artistas mencionados en el presente trabajo reconocen las influencias directas de Diego Rivera, Tamayo, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo o Fernando García Ponce, por mencionar algunos. Ello quiere decir que si bien los artistas ochenteros mexicanos estaban al día de las propuestas internacionales, fue más fuerte su vinculación hacia la tradición plástica nacional en términos de colorido, soluciones formales, texturas y temáticas. Adicionalmente, algunos de ellos explican su adhesión a la abstracción, aunque se tratara de etapas transitorias, por una necesidad expresiva

que puede y debe prescindir de lo narrativo y anecdótico, evitándole distracciones al observador a quien se quieren llevar a una dimensión más profunda e íntima.

En cuanto a las once vertientes de la abstracción identificadas, es pertinente comentar lo siguiente: la modalidad mayormente practicada fue la abstracción lírica (que no incluye la matérica), estando en el límite opuesto la abstracción gráfica, editorial y tipográfica. En medio de estos dos extremos, asistimos a la vigencia de los procedimientos propios del Expresionismo abstracto norteamericano, preferentemente dirigidos a los gestualismos y la pintura de acción. Sin embargo, a la par y casi en oposición a esta postura, se encuentra el contingente de los abstractos geométricos, que hacen de los recursos matemáticos, racionales y controlados sus medios para concebir y componer sus obras y que todavía hoy cuenta con un número importante de adeptos. Resultó una sorpresa el descubrir que la mayoría de los pintores geométricos cuentan con una formación de arquitectos o diseñadores industriales, lo cual por otra parte resulta lógico. Hay que señalar que la abstracción geométrica cedió por completo la supremacía que había tenido en los años setenta a la abstracción de carácter lírico.

Por otro lado, es posible que por la tradición derivada del arte popular y las artesanías, por el contacto directo con los materiales naturales –barro, madera, piedra, tela, etc,- los artistas abstractos matéricos hayan empleado este tipo de materiales y los hayan preferido por sobre los de carácter industrial e impersonal. Se trata, en la mayoría de los casos, de una materia “humanizada” a través del contacto suave y sugerente de las manos del creador. No hay lucha entre el artista y su materia, sino sintonía, conversación.

En relación a la neofiguración abstracta, los diversos niveles de iconicidad practicados sitúan a las obras en medio de dos extremos: algunas cercanas a la figuración, con objetos fácilmente reconocibles, otras radicalmente alejadas de ella y algunas más mezclando elementos provenientes de ambos ámbitos. Vinculada a esta modalidad, se

encuentra la reiteración de temas de carácter orgánico, y por la frecuencia con que se practicó, consideré que podía constituir por si mismo un grupo diferenciado. Por último, el resto de las vertientes fueron practicadas en menor medida, pero con un número de artistas lo suficientemente importante como para considerarlas en su singularidad.

A pesar de que la pintura abstracta puede presentar, como se ha dicho, diversos niveles de abstracción, es interesante observar cómo la mayoría de los pintores abstractos analizados no perdieron el referente de la idea original que dio lugar a sus obras, mismo que frecuentemente conservan, en el título de las mismas. De esta manera, reconocemos ciertas temáticas vinculadas a una estética más general que permeaba la década de los ochenta. Los problemas de identidad en medio de una sociedad convulsa, la melancolía y angustia que se acrecentó al pasar la década, las catástrofes naturales como el terremoto vivido el 19 de septiembre de 1985, el caos de una ciudad que, como se señaló en el capítulo uno, vio crecer su población acelerada y desordenadamente, la violencia y quizá de manera insistente, la soledad, fueron temas recurrentes en la pintura abstracta de este período.

Huelga decir que los artistas, la mayoría con alta calidad en sus propuestas y en su factura, no buscaron *per se* pertenecer a alguna modalidad específica, por lo que transitaban libremente de una a otra e incluso yendo de la abstracción a la figuración, lo cual debe verse como un recurso que revitalizó sus lenguajes. Asimismo, la producción de algunos de estos artistas llegó a rivalizar en calidad con su contraparte europea, norteamericana y latinoamericana, lo que refleja el alto nivel que alcanzaron.

Por otro lado, pude constatar que si bien la década de los ochenta estuvo fuertemente marcada por la figuración, no menos cierto es que la abstracción encontró sus propios caminos de expresión y sus maneras de alcanzar a un público cada vez más familiarizado con las imágenes sintéticas, simples y directas, muchas de las cuales provenían de los lenguajes de la publicidad y el diseño gráfico. Esta especie de

“entrenamiento visual” facilitó una mayor aceptación de la pintura abstracta, en virtud de que el espectador contemporáneo se ha acostumbrado a descifrar imágenes abstractas.

La presente investigación me permitió reconocer el avance en la participación de las entidades federativas en los diversos eventos nacionales promovidos por el gobierno. No solamente se pudo constatar el interés creciente entre las jóvenes generaciones de consolidar su formación profesional a través de la participación en los salones, encuentros, bienales, exposiciones y concursos que tuvieron lugar a lo largo de la década, sino que los mismos gobiernos de los estados impulsaron con mayor decisión y actividades concretas la formación de especialistas y centros de enseñanza, difusión y venta para los artistas locales. Una cantidad importante de los artistas identificados a lo largo de la investigación, decidieron permanecer en sus lugares de origen y coadyuvar a la formación de nuevas generaciones, sea a través de la docencia en las universidades estatales, o a través de casas de cultura; algunos como importantes promotores de actividades culturales, talleres o exposiciones y finalmente algunos más insertos en los niveles de la administración cultural dentro de los gobiernos de sus respectivos estados. Este hecho adquiere especial relevancia ya que nos permite constatar que muchos de los artistas que participaron en los Salones o exposiciones de gran relevancia llevadas a cabo en el Distrito Federal, no interrumpieron su trayectoria sino que la consolidaron, en beneficio de muchos, en el interior del territorio mexicano.

Para la difusión de la pintura abstracta resultaron de gran importancia los nuevos espacios impulsados desde el gobierno para el arte moderno y contemporáneo en la década de los ochenta, tales como el Chopo (1980), el Museo Rufino Tamayo (1981) y en cierta medida el Museo Nacional de Arte (1982). Resulta sin embargo paradójico el que, aún teniendo dichos espacios dedicados ex profeso a los nuevos lenguajes del arte, el discurso oficialista continuó favoreciendo las propuestas figurativas tales como el muralismo, la Escuela Mexicana y los nuevos realismos, sobre todo si de exposiciones

itinerantes en el extranjero se trataba. Es quizá por esta razón que poco a poco, traspasada dicha década, algunos artistas fueron gestionando sus propios espacios de exhibición: Museo Manuel Felguérez, José Luis Cuevas y Pedro Coronel, por citar algunos ejemplos. La mayoría de los artistas, sin embargo, se han acercado a galerías privadas, teniendo que aceptar, en ocasiones, contratos que no siempre les son del todo favorables.

La formación de críticos de arte en nuestro país ha mostrado un avance lento e insuficiente. En la década de los ochenta, el tema de la pintura abstracta en México fue abordado por un grupo reducido de críticos, estudiosos de arte y artistas metidos acríticos entre los que figuran Raquel Tibol, Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa, Juan García Ponce, Alberto Híjar, Bertha Taracena, Margo Glantz, Francisco Icaza, Fausto Ramírez, Antonio Rodríguez Luna, Roberto Garibay y Antonio Luque. Adquiere especial relevancia señalar que varios de ellos fungieron de manera reiterada, y a veces simultáneamente, como directores de museos, miembros de comités seleccionadores, jurados de certámenes y ensayistas para catálogos. Al convertirse en “juez y parte” de la pintura abstracta en México, dos interpretaciones son posibles: la primera parte de un criterio de “homogeneización” del gusto y preferencia por ciertas vertientes y artistas, presentes en todas las ocasiones en que le era posible hacerlo. Al ser siempre los mismos miembros del equipo organizador, seleccionador, jurado, crítico, considero que se corrió el riesgo de perder cierta objetividad y equilibrio en los resultados vistos en exposiciones o salones. Por otro lado, esta situación dotó a la década de una fisonomía congruente, propia de una lógica interna en el devenir de los diez años analizados. Finalmente, cabe mencionar que cuando se trata de arte abstracto, el ejercicio de la crítica es más escasa que la que se genera para el arte figurativo, lo que evidencia la necesidad de una mejor preparación entre las nuevas generaciones de estudiosos del arte.

A partir del breve análisis del contexto económico que se vivió a lo largo de la década de los ochenta, se puede comprender que el mercado para el arte en general, y para la pintura abstracta en particular, no fuera el más favorable. De hecho, algunos de los artistas estudiados señalaron la conveniencia y necesidad de los Salones y demás eventos impulsados desde el Estado, en virtud de que en cierto momento, se convirtieron en el único escaparate accesible para ellos. Desafortunadamente, este factor –el económico– tuvo tal impacto entre los artistas menos conocidos o difundidos, que fue motivo para que reorientaran su actividad profesional hacia otras fuentes de ingreso, abandonando totalmente su quehacer artístico, el cual, en ciertos casos, no pudo ser retomado.

Tengo para mí que una de las aportaciones más significativas de esta investigación radica en la recuperación de un número significativo de artistas que en la década de los ochenta contribuyeron con sus investigaciones plásticas y teóricas a la consolidación de una pintura abstracta que ha mostrado su fuerza y perdurabilidad a lo largo de los años. Sea este trabajo el punto de partida para una mayor profundización de su conocimiento y rescate para la memoria de la historia del arte abstracto en México.

Fuentes electrónicas de primera mano

Aguirre, Carlos

[http://www.arts-](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=837)

[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=837](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=837)

(Sitio consultado el 15 /09/2010)

Alamilla, Miguel Ángel

[http://www.arts-](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=842)

[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=842](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=842)

(Sitio consultado el 18 /09/2010)

Amor, Pablo

[http://www.arts-](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=848)

[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=848](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=848)

(Sitio consultado el 18 /09/2010)

Argudín, Luis

[http://www.arts-](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=850)

[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=850](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=850)

(Sitio consultado el 18 /09/2010)

Balthazar, Cecilio

http://www.esmeralda.edu.mx/pag_part_vida_acad/sub_maestros/sub_cecilio_balt/ceci_balt.htm

(Sitio consultado el 15 /09/2010)

Belkin, Arnold

[http://www.arts-](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=1416&id_documento=534)

[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=1416&id_documento=534](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=1416&id_documento=534)

(Sitio consultado el 17 /09/2010)

Blancarte Osuna, Álvaro

<http://15-din-a4.org/ablancar.html>

(Sitio consultado el 21 /09/2010)

Boldó, Jordi.

<http://www.jordiboldo.com/flash/home.html>

(Sitio consultado el 15 /09/2010)

Briones, Rosalía

http://www.saatchi-gallery.co.uk/yourgallery/artist_profile/Rosalia+Briones/122079.html

http://www.galeriacasalamm.com.mx/catalogo_virtual/IIIabstractos/rbri/txtvirtual.html

(Sitios consultados el 15 /09/2010)

Caballero Laguna, Luis.

<http://arteyartistas.org/2008/03/10/luis-caballero-1943-1995/>

(Sitio consultado el 17 /09/2010)

Calzada, Rafael

<http://arteyartistas.org/2008/03/10/luis-caballero-1943-1995/>

http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=169929

(Sitios consultados el 18 /09/2010)

Campos, Susana

<http://www.jornada.unam.mx/2002/06/02/sem-raquel.html>

<http://www.uam.mx/difusion/revista/junio2002/tibol.html>

(Sitios consultados el 23/09/2010)

Cárdenas Fonseca, Eduardo

http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=2852

(Sitio consultado el 25 /09/2010)

Cardona Chacón, Alfredo

<http://www.youtube.com/watch?v=cDWLcvrj274&feature=related>

http://www.conaculta.gob.mx/estados/jul07/06_tama01.html

(Sitios consultados el 28/09/2010)

Carlson, Susana

http://www.arcadja.com/auctions/en/carlson_susana/artist/334486/

(Sitio consultado el 28/09/2010)

Carmona, Estrella

http://www.esmeralda.edu.mx/pag_part_vida_acad/sub_maestros/sub_estre_carm/estre_krmo.htm?id_pagina=244&id_menu=2

http://www.esmas.com/fotogaleria/foto_8470.html

<http://lucas.linux.org.mx/modules.php?name=News&file=article&sid=499>

(Sitios consultados el 28/09/2010)

Castillo Baraya, Gilda

<http://www.oem.com.mx/noticiasdelsoldelalaguna/notas/n201771.htm>

(Sitio consultado el 19/09/2010)

Castro Leñero, Alberto

<http://albertocastrolenero.com/bios/bios.htm>

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=114>

[\[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=854\]\(http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=854\)](http://www.arts-</p></div><div data-bbox=)

(Sitios consultados el 25/09/2010)

Castro Leñero, Francisco

[\[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=855\]\(http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=855\)](http://www.arts-</p></div><div data-bbox=)

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=88>

<http://www.ficticia.com/cartografos/ctpacocsem.html>

<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2010/04/12/marcapasos-operan-francisco-casto-lenero>

(Sitios consultados el 28/09/2010)

Castro Leñero, José

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=114>

http://www.josecastro.com.mx/html/principal_textos.htm

http://www.josecastro.com.mx/html/principal_textos.htm

http://www.josecastro.com.mx/html/principal_textos.htm

(Sitios consultados el 18/09/2010)

Castro Leñero, Miguel

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=91>

<http://www.arte-mexico.com/lopezquirola/miguelcastrolenero/index.htm>

(Sitios consultados el 20/09/2010)

Cechi, Ana

<http://www.fundacionjosefelixllopis.org/exposiciones.htm>

(Sitio consultado el 20/09/2010)

Charco, Rafael

<http://www.oem.com.mx/esto/notas/n696787.htm>

http://www.suracapulco.com.mx/nota1e.php?id_notas=30345

(Sitios consultados el 25/09/2010)

Cito, Teresa

<http://www.oem.com.mx/esto/notas/n260744.htm>

<http://verdf.wordpress.com/2008/09/17/teresa-cito/>

(Sitios consultados el 26/09/2010)

Coen, Arnaldo

<http://www.arnaldocoen.com.mx/>

<http://www.liderempresarial.com/num157/13.php>

(Sitios consultados el 27/09/2010)

Compañ, Victoria

[\[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=858\]\(http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=858\)](http://www.arts-</p></div><div data-bbox=)

(Sitios consultados el 27/09/2010)

Cora, Vladimir

http://www.sternfineart.com/html/vladimir_cora.html

http://www.vladimircora.com/Welcoming_to_the_official_site_of_Vladimir_Cora.html

[\[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=860\]\(http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=860\)](http://www.arts-</p></div><div data-bbox=)

(Sitios consultados el 27/09/2010)

Cordero, Roberto

<http://www.youtube.com/watch?v=qIR9m6D3g98>

(Sitio consultado el 27/09/2010)

Coronel, Pedro

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=31>

http://www.pedrocoronelbienal.com/pedro_coronel_.html

(Sitios consultados el 28/09/2010)

De la Garza, Javier

<http://www.arte-mexico.com/critica/od47.htm>
<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/04/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1387257>
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/369/36908603.pdf>
<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/agora/agoarturo.htm>
<http://materiagrisyelarte.blogspot.com/2010/03/llorar-y-supirar-el-neomexicanismo-de.html>

(Sitios consultados el 28/09/2010)

De la Rosa, Juan Manuel

http://www.laboratoire.com.mx/site/index.php?option=com_content&task=view&id=72&Itemid=138
<http://www.uam.mx/difusion/revista/julago2001/cruz.pdf>
<http://www.zacatecasonline.com.mx/index.php/cultura/local/3441-juan-manuel-de-la-rosa-un-orgullo-para-zacatecas-agm>

(Sitios consultados el 28/09/2010)

De Santiago Silva, Francisco

<http://elecodetlaltenango.com/?p=825>
<http://www.jornada.unam.mx/2008/02/03/index.php?section=cultura&article=a07n2cul>
<http://www.oem.com.mx/esto/notas/n581303.htm>
<http://www.upv.es/entidades/BBA/infoweb/fba/info/U0484772.pdf>

(Sitios consultados el 29/09/2010)

Díaz Cortés, Antonio

<http://www.lasiemprehabana.com/13-catalogo-diazcortesa.htm>

(Sitio consultado el 29/09/2010)

Díaz Cortés, Moisés

<http://www.semanario.com.mx/ps/2009/03/asomarte-%E2%80%99las-cosas-del-cuerpo%E2%80%99-de-moisés-díaz-jiménez/>
http://www2.aguascalientes.gob.mx/cultura/espacios/ensenanza_av.aspx

(Sitios consultados el 29/09/2010)

Donis, Roberto.

<http://www.jornada.unam.mx/2008/07/06/sem-haro.html>
<http://www.oem.com.mx/esto/notas/n669901.htm>

(Sitios consultados el 29/09/2010)

Elenes de Márquez, Laura.

http://web.me.com/elenes/LAURA_ELENES/IN_MEMORIAM.html

(Sitio consultado el 29/09/2010)

Enriquez Zapata, Arturo

http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Zapata_Ponce

(Sitio consultado el 1/10/2010)

Escobar, Bulmaro

<http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/BulmaroEscobar.html>
<http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/TensionPlasticaPoblana.html>

(Sitios consultados el 1/10/2010)

Escobedo, Helen

http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar2008/proyectos/acercarte/arte_mexicano_oto09/artemex8/cuantan02a.htm

<http://www.helen-escobedo.com/pages/dibujo.php?image=3>

<http://www.helen-escobedo.com/paginas/cv.html>

<http://www.jornada.unam.mx/2010/05/11/index.php?section=cultura&article=a06a1cul>

<http://www.jornada.unam.mx/2010/05/05/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

(Sitios consultados el 1/10/2010)

Esparza Castillo, Antonio

<http://antonioesparzacastillo.blogspot.com/>
http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/colibri/cuentos/vendedora/img/33.jpg&imgrefurl=http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/colibri/cuentos/vendedora/htm/sec_4.htm&h=362&w=450&sz=16&tbid=wuk5CdfdeGRVWM:&tbnh=102&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3Dantonio%2Besparza&hl=es&usq=__8NqRisD0LLnR0KgdXGIl26XWlek=&sa=X&ei=369RTM7hEobWtQPk24EM&ved=0CBQQ9QEwBA

(Sitios consultados el 2/10/2010)

Estrada Gutiérrez, Guillermo

http://www.tabascohoy.com.mx/nota.php?id_notas=109095

(Sitio consultado el 1/10/2010)

Ezbán, Beatriz

<http://www.arte-actual.com/home.htm>
http://www.arte-actual.com/texto_moreno_villarreal_espanol.htm
http://www.arteven.com/beatriz_ezban.htm
http://www.arteven.com/ezban_museo_felguerez.htm
http://www.arteven.com/ezban_museo_felguerez.htm

(Sitios consultados el 2/10/2010)

Felguérez, Manuel

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/1154-Manuel-Felguerez,-el-eterno-inquieto>
<http://www.laberintos.com.mx/felguerez/index.html>
<http://www.latinartmuseum.com/felguerez.htm>
<http://www.arte-mexico.com/lopezquirola/ManuelFelguerez/index.htm>
http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=484526
<http://www.jornada.unam.mx/2009/12/22/index.php?section=opinion&article=a04a1cul>

(Sitios consultados el 4/10/2010)

Fernández Esquivel, José

http://www.saatchi-gallery.co.uk/yourgallery/artist_profile//113931.html

(Sitio consultado el 4/10/2010)

Flores, Leopoldo

<http://www.uaemex.mx/muslf/home.html>
<http://www.uaemex.mx/muslf/presentacion.html>
<http://www.uaemex.mx/muslf/cronologia.html>
<http://www.youtube.com/watch?v=h6KWUCVCxec&feature=related>

(Sitios consultados el 4/10/2010)

Freire, René

<http://www.artelista.com/obra/8466834377178952-composicioni.html>
<http://www.jornada.unam.mx/2009/08/09/index.php?section=cultura&article=a03a1cul>
<http://www.publimetro.com.mx/entretener/expondra-rene-freire-en-la-capital-mexicana/nijp!GSp2ceWfYaGY1g6Qu6dWQ/>
<http://israelpintor.wordpress.com/2008/11/11/el-legado-de-ricardo-rocha-rene-freire-y-santiago-rebolledo-en-la-galeria-pecanins/>
<https://www.demopunk.net/sp/sp/propaganda/freire01.html>
<http://www.informador.com.mx/cultura/2010/201560/6/exposicion-explica-el-arte-objeto.htm>
<http://www.machado.es.tl/Eventos.htm>
<http://lacanalla.arts-history.mx/entrada.php?id=279>

(Sitios consultados el 5/10/2010)

Friedeberg, Pedro

<http://www.pedrofriedeberg.com/>
http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=38010
<http://ciudadanosenred.com.mx/node/17421>
<http://impreso.milenio.com/node/8660447>
<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=144>

(Sitios consultados el 5/10/2010)

Gallardo, Francisco

<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/369/36908516.pdf>

(Sitio consultado el 5/10/2010)

Gálvez, Byron

<http://www.byrongalvez.com/es/biography.php>
<http://www.jornada.unam.mx/2009/10/28/index.php?section=cultura&article=a04n3cul>
<http://www.youtube.com/watch?v=IplAUQ4lszM>
<http://www.misrachi.com.mx/artistas/byron/byron04.html>
<http://www.eluniversal.com.mx/notas/636487.html>
<http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/1176-Byron-G%E1lvez,-%5Cel-talento-se-alimenta-de-t%E9cnica-y-trabajo%5C>

(Sitios consultados el 5/10/2010)

García Benavides, Rubén

<http://www.youtube.com/watch?v=dCEqIggvd80>
<http://mexicaliblog.com.mx/benavides-presenta-sus-blancos-moviles/>

(Sitios consultados el 5/10/2010)

García Correa, Fernando

http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=865
<http://fernandogarciacorrea.com/>
<http://ciudadanosenred.com.mx/node/16328>

(Sitios consultados el 7/10/2010)

García Estrada, Carlos

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvweb10/art04/art04.html>
<http://www.jornada.unam.mx/2009/01/05/index.php?section=cultura&article=a08n1cul>

(Sitios consultados el 5/10/2010)

García Ponce Fernando

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=130>
http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar2008/proyectos/acercarte/arte_mexicano_oto09/artemex7/mexexpo07.htm
<http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-19369412/fernando-garca-ponce-diez.html>

http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1973

(Sitios consultados el 7/10/2010)

García Vega, Luis Mauricio

<http://www.elfinanciero.com.mx/ElFinanciero/Portal/cfpages/contentmgr.cfm?docId=269515&docTipo=1&orderBy=docId&sortBy=ASC>

(Sitio consultado el 7/10/2010)

Garma, Elva

http://www.conaculta.gob.mx/estados/abr08/15_agua02.html
<http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/1123-Elba-Garma-y-Juan-Casta%F1eda,-pintores-de-la-historia-de-Aguascalientes>
http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2050

(Sitios consultados el 8/10/2010)

Gerzso, Gunther

http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_quepaso/gunther_gerzso.htm
<http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/special/gerzso/gerzso.htm>
http://www.latinartmuseum.com/gunther_gerzso.htm
<http://sepiensa.org.mx/contenidos/Pintura/bigunt.htm>
http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=30799&tabla=cultura
<http://www.jornada.unam.mx/2001/04/21/07an2cul.html>

(Sitios consultados el 8/10/2010)

Goeritz, Mathías

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/goeritz.htm>
<http://www.jornada.unam.mx/2006/11/12/index.php?section=opinion&article=034a1cap>
http://casaclavigero.iteso.mx/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=30
<http://www.youtube.com/watch?v=feUyYmqPKoI>
<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/369/36907210.pdf>

(Sitios consultados el 8/10/2010)

González, Esther

<http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/76/76-lmartinez.pdf>
http://encicloregia.monterrey.gob.mx/regiomontanos_distinguidos/artistas_plasticos_y_pintores.html

(Sitios consultados el 8/10/2010)

González Veites, José

http://www.laboratoire.com.mx/site/index.php?option=com_content&task=view&id=62&Itemid=119
<http://www.priceless.com.mx/entretenimiento/cultura/artista/noviembre.html>
<http://mexico.usembassy.gov/pdf/catalogopdfweb.pdf>
http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=867

(Sitios consultados el 8/10/2010)

González Garea, Gil

http://es.wikipedia.org/wiki/Gil_Garea
<http://www.artesvisuales.com.mx/camisetas/garea.html>
<http://www.webmii.es/Result.aspx/Gil/Garea>

(Sitios consultados el 11/10/2010)

Manuel González Guzmán

<http://www.mgguzman.com/Principal.html>

(Sitio consultado el 8/10/2010)

Gradwohl, Ilse

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=99>

<http://www.lopezquirola.com/gradwohl.swf>

http://periodicosintesis.com.mx/noticias/46637/La-pintura-poderoso-medio-de-expresion-Ilse?calendar_Events_month=01&calendar_Events_year=2010&calendar_Events_prev_month=1&calendar_Events_next_month=1

(Sitios consultados el 11/10/2010)

Gruber, Gerda

<http://www.arteven.org/profile/GerdaGruber>

http://www.berengo.com/?visible_cont=&id_pagina=84&id_pagina_2=96&id_pagina_3=133&Lang=2&artists-Artists-Gerda-Gruber.html

http://www.galerie-albertina.at/cgi/gerda_gruber.htm?lang=en

(Sitios consultados el 11/10/2010)

Guardado, Ismael

<http://www.museograbado.com/content/view/103/2/>

http://www.verticegaleria.com/esp/antes_exp.asp?cve_exp=17

(Sitios consultados el 11/10/2010)

Gunten, Roger von

http://www.circuitodearte.com/Roger_Von_Gunten.htm

<http://www.arte-mexico.com/juanmartin/rogervongunten/rogervongunten.html>

<http://www.museosdemexico.org/museos/index.php?idMuseo=51&idMenu=8&Tipo=7&idExposicion=267&TipoMenu=2&Historico=1>

<http://letraslibres.com/pdf/1750.pdf>

(Sitios consultados el 8/10/2010)

Gutiérrez Balderas, Gregorio

http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=2249

(Sitio consultado el 8/10/2010)

Gutman, Oscar

http://www.galeria.ferrari.xalapa.net/exposiciones/muestra_0705.htm

<http://www.uv.mx/noticias/juio10/270710-oscar-gutman.html>

<http://www.veracruzanos.info/2010/07/este-jueves-el-imax-presentara-%E2%80%9Cfrisos-pintura-y-objetos%E2%80%9D-de-oscar-gutman/>

(Sitios consultados el 13/10/2010)

Hernández, Sergio

http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=870

(Sitios consultados el 13/10/2010)

Hernández Vargas, José Antonio

http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=868

(Sitio consultado el 13/10/2010)

Herrera, Raúl

http://www.artedeoaxaca.com/obra/artista_index.php?num=38

<http://www.galeriaethra.com/index.php?artist&id=25&subcontent=obras>

http://www.artmajeur.com/?go=artworks/display_mini_gallery&login=raulherrera&mini_gallery_id=1056045&artist_id=43845&serie=2&disp_m=normal

http://www.artmajeur.com/idx.php?go=artworks/price_list&disp_type=html&mini_gallery_id=1157593&login=raulherrera

errera

13/10/2010

Hinojosa, Oliverio

<http://www.artnet.com/artist/423847181/oliverio-hinojosa.html>

<http://impreso.milenio.com/node/8777838>

<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/535972.reviviran-una-vision-de-oliverio-hinojosa.html>

<http://www.milenio.com/node/494321>

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:pLO3pZOfggMJ:www.arte-mexico.com/critica/od74.htm+Honojosa,+Oliverio&hl=es&gl=mx&strip=1>

<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/193051.en-homenaje-a-oliverio-hinojosa.html>

http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=872

(Sitio consultado el 13/10/2010)

(Sitios consultados el 13/10/2010)

Hurtado, Rodolfo

<http://www.jornada.unam.mx/2005/12/20/a06a1cul.php>

<http://diadeljaguar.blogspot.com/2008/09/xiv-bienal-pintura-rufino-tamayo-mexico.html>

(Sitios consultados el 13/10/2010)

Icaza, Francisco

<http://www.jornada.unam.mx/1999/03/07/sem-santiago.html>

<http://www.jornada.unam.mx/1998/11/24/cul-ica.html>

<http://www.jornada.unam.mx/2001/08/11/03an1cul.html>

<http://www.jornada.unam.mx/2001/09/11/04an3cul.html>

(Sitios consultados el 15/10/2010)

Iturralde, Teresa

<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/33581.siglo>

(Sitios consultados el 15/10/2010)

Jazzamoart

<http://www.arts->

[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=873](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=873)

(Sitio consultados el 15/10/2010)

Jované, Ana

<http://www.laestrella.com.pa/mensual/2009/09/17/contenido/147936.asp>

http://www.diaadia.com.pa/archivo/09152009/etc04_print.html

http://www.pa-digital.com.pa/periodico/edicion-anterior/ey-interna.php?story_id=832946

(Sitios consultados el 18/10/2010)

Juárez, Alfredo

<http://salanoabarcelona.com/salanoa/?p=63>

(Sitio consultado el 18/10/2010)

Julián, Lázaro (Julián Núñez Lázaro)

<http://www.fomentar.com/Jalisco/Enciclopedia/data/0469.html>

http://covia.com.mx/electron/index.php?Itemid=32&id=16&option=com_content&task=view

(Sitios consultados el 15/10/2010)

Kaminer, Saúl

<http://www.arts->

[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=873](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=873)

<http://www.artnet.com/artist/704851/saul-kaminer.html>

http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/140_springer_kaminer.html

http://boletin.arteven.com/h/10_saul_kaminer_01.htm

http://www.rfi.fr/actues/articles/086/article_3413.asp

<http://www.jornada.unam.mx/2010/03/15/index.php?section=cultura&article=a13n1cul>

(Sitios consultados el 15/10/2010)

Krauze, Perla

<http://www.fundacionrojourbiola.org/encicloarte/biografiasmujeres/perlakrauze/perlakrauzebio.htm>

<http://www.jornada.unam.mx/2006/12/05/index.php?section=opinion&article=a06a1cul>

www.proceso.com.mx/rv/modHome/pdfExclusiva/32476

<http://scwo.org.sg/artsfest/mexico.html>

<http://www.kunsthaus.org.mx/PerlaK/MenuPerlaK.html>

http://www.arteven.com/imagen/perla_krauze/

(Sitios consultados el 18/10/2010)

Landau, Myra

<http://www.myralandau.com/main.htm>

http://www.myralandau.com/biblio_carballido.htm

<http://www.uv.mx/universo/227/arte/arte06.htm>

http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=9323198&id_seccion=141313&id_subseccion=525151

(Sitios consultados el 18/10/2010)

Laville, Joy

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=9235>

<http://www.lajornadamorelos.com/columnas/vientre-de-cabra/70103?task=view>

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/joy-laville-una-mujer-enamorada-de-mexico.html>

(Sitios consultados el 19/10/2010)

López Loza, Luis

<http://www.metro.df.gob.mx/cultura/murencuentroluz.html?valorl=1http://www.circuitodearte.com/Luis%20Lopez%20loza%20Grafical.htm>

<http://www.artnet.com/artist/10776/luis-lopez-loza.html>

<http://www.eluniversal.com.mx/notas/598874.html>

(Sitios consultados el 19/10/2010)

Lozano, Águeda

<http://www.aguedalozano.com/old/expo.htm>

<http://www.aguedalozano.com/?page=p30>

http://www.artobello.com/lozano_agueda/

http://www.artobello.com/lozano_agueda/agueda_80.htm

<http://www.jornada.unam.mx/2010/05/13/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

<http://www.oem.com.mx/esto/notas/n932210.htm>

<http://www.uam.mx/difusion/revista/junio2004/montemayor.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=bb4avPzSuv8>

(Sitios consultados el 17/10/2010)

Macotela, Gabriel

<http://www.arts->

history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=902

<http://www.youtube.com/watch?v=WH4XssDt7O8&feature=related>

http://www.arte-el-viaje.com/gal_obras.cfm?tipo=obra&id_artista=94&qclid=CN3a7e3koKMCFRX_iAodRnHU2g

<http://www.arte-mexico.com/lopezquirolga/gabrielmacotela/selec.htm>

<http://www.arte-mexico.com/lopezquirolga/gabrielmacotela/texto.htm>

(Sitios consultados el 19/10/2010)

Marroquín, Rosa Luz

<http://www.museofranciscogoitia.com/2009/02/25/lo-instantaneo-y-lo-perpetuo-rosa-luz-marroquin/>

<http://www.museofranciscogoitia.com/2009/02/25/lo-instantaneo-y-lo-perpetuo-rosa-luz-marroquin/>

<http://www.oem.com.mx/esto/notas/n1270518.htm>

(Sitios consultados el 18/10/2010)

Mena Pacheco, Alfonso

<http://alfonsomena.com/index.php?idioma=es>

<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-19808834.html>

http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-1572579_ITM

(Sitios consultados el 19/10/2010)

Moraza Borrel, Alfonso A

<http://www.arts->

history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=902

<http://www.artelista.com/autor/9248727828390881-morazaborrell.html>

(Sitios consultados el 21/10/2010)

Nakatani, Carlos

<http://noticias.terra.com/articulo/html/act726905.htm>

http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id_notas=2004-02-04_562

<http://www.jornada.unam.mx/2004/10/04/05an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2>

<http://www.jornada.unam.mx/2004/02/04/06an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2>

(Sitios consultados el 21/10/2010)

Olachea, Carlos

http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Olachea

(Sitio consultado el 21/10/2010)

Orlando, Felipe

http://www.telefonica.net/web2/enriquecastanos//felipe_orlando.htm

http://www.telefonica.net/web2/enriquecastanos//felipe_orlando.htm

(Sitios consultados el 21/10/2010)

Palacios, Irma

<http://www.arts->

history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=914

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=93>

<http://www.lasiemprehabana.com/913-bio-palaciosi.htm>

<http://www.latinamericanart.com/es/artistas/irma-palacios/obras-de-arte.html>

<http://www.arte-mexico.com/lopezquirolga/irmapalacios/cv.htm>

http://www.youtube.com/watch?v=k_Q3Aaup4-8

(Sitios consultados el 19/10/2010)

Parodi Silva, Roberto

<http://www.jornada.unam.mx/2006/08/05/index.php?section=cultura&article=a06n2cul>

http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=103039

<http://www.jornada.unam.mx/1996/10/29/conde.html>

(Sitios consultados el 23/10/2010)

Peláez, Antonio

<http://www.arts->

[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1987](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1987)

http://www.esmas.com/fotogaleria/foto_4703.html

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:u_TX_DIOlhUJ:www.arte-mexico.com/critica/od73.htm+Antonio+Pel%C3%A1ez&hl=es&gl=mx&strip=1

(Sitios consultados el 21/10/2010)

Peyrí, Antonio

<http://www.travelbymexico.com/zacatecas/atractivos/index.php?nom=kzacfelgue&don=10>

<http://www.jornada.unam.mx/2005/02/07/a11n1cul.php>

<http://www.jornada.unam.mx/2000/03/14/cul4.html>

<http://culturaconsulmex.blogspot.com/2008/06/exposicin-antoni-peyr-i-maci.html>

(Sitios consultados el 22/10/2010)

Ramírez Aznar, Gabriel

<http://www.macay.org/gabrielramirezaznar.html>

(Sitios consultados el 22/10/2010)

Rivera Velázquez Mariano

<http://www.jornada.unam.mx/1998/11/03/cul-rojo.html>

<http://www.jornada.unam.mx/2001/03/03/05an3cul.html>

(Sitios consultados el 21/10/2010)

Rocha, Ricardo

<http://www.jornada.unam.mx/2008/01/29/index.php?section=opinion&article=a06a1cul>

<http://www.jornada.unam.mx/2008/01/25/index.php?section=cultura&article=a07n3cul>

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=97>

<http://tramoyam.blogspot.com/2008/01/ricardo-rocha-artista-plstico-fallece.html>

<http://www.ucol.mx/boletines/noticia.php?id=6334>

(Sitios consultados el 23/10/2010)

Rojo, Vicente

http://es.wikipedia.org/wiki/Vicente_Rojo

<http://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/default.htm>

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=84>

<http://www.arte-mexico.com/lopezquirola/VicenteRojo/index.htm>

<http://www.youtube.com/watch?v=QnF8Kb5IsRY>

(Sitios consultados el 23/10/2010)

Salazar, Ignacio

<http://ignaciosalazar.com/>

(Sitio consultado el 23/10/2010)

Sánchez Laurel, Herlinda

<http://herlindasanchezlaurel.com/>

(Sitio consultado el 21/10/2010)

Sandoval, Mauricio

<http://impreso.milenio.com/node/8523923>

<http://www.arte-mexico.com/eka/mauriciosandoval/index.htm>

http://boletin.arteven.com/h/08_mauricio_sandoval_1.htm

<http://www.jornada.unam.mx/2009/07/20/index.php?section=cultura&article=a10n1cul>

<http://www.oem.com.mx/elsoldemexico/notas/n679231.htm>

<http://www.jornada.unam.mx/2003/10/28/04an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2>

http://www.oncetv-ipn.net/noticias/?modulo=despliegue&dt_fecha=2008-04-23&numnota=3

(Sitios consultados el 22/10/2010)

Sauret, Nunik

<http://www.arts->

[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=948](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=948)

(Sitio consultado el 23/10/2010)

Sierra, Susana

<http://www.youtube.com/watch?v=PvtjxUT8sjQ>

<http://www.susanasierra.com/>

http://www.arteven.com/susana_sierra.htm

<http://www.arteven.org/profile/susanasierra>

http://www.google.com.mx/search?q=Susana+Sierra&rls=com.microsoft:es-mx:IE-SearchBox&ie=UTF-8&oe=UTF-8&sourceid=ie7&rlz=&redir_esc=&ei=KadZTNj9N4W4sQOyqeG3CQ

(Sitios consultados el 24/10/2010)

Smith, Pete

<http://www.picassomio.es/peter-smith.html>

(Sitio consultado el 22/10/2010)

Sjölander, Waldemar

<http://www.museocjv.com/waldemarsjolander.htm>

[\[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1993\]\(http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1993\)](http://www.arts-</p></div><div data-bbox=)

[\[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1993\]\(http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1993\)](http://www.arts-</p></div><div data-bbox=)

http://www.arts-history.mx/pieza_mes/index.php?id_pieza=30092008175534

(Sitios consultados el 25/10/2010)

Télez, Othón

<http://www.othontellez.com.mx/>

http://www.esmeralda.edu.mx/pag_part_vida_acad/sub_maestros/sub_othon_tellez/oth_tell.htm?id_pagina=277&id_menu=2

<http://www.othontellez.org/>

http://www.othontellez.org/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=66

http://www.interarteonline.com/O_T%E9llez.htm

<http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2008/27506/6/othon-tellez-cambia-de-linea.htm>

<http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2008/05/16/index.php?section=cultura&article=015n1cul>

http://www.youtube.com/results?search_query=Oth%C3%B3n+T%C3%A9llez&aq=f

(Sitios consultados el 25/10/2010)

Urueta, Cordelia

[\[history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1999\]\(http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1999\)](http://www.arts-</p></div><div data-bbox=)

<http://www.mexartmasters.com/Urueta.html>

http://www.ohch.cu/noticias/info.php?id_noticia=20091210180557&cat=noticias

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvweb08/art01/texto.html>

<http://portal.sre.gob.mx/embguatemala/index.php?option=displaypage&Itemid=486&op=page&SubMenu=>

[http://www.suafyl.filos.unam.mx/html/Mirada-libro/mus3\(5\).html](http://www.suafyl.filos.unam.mx/html/Mirada-libro/mus3(5).html)

(Sitios consultados el 25/10/2010)

Velázquez, Teresa

<http://impreso.milenio.com/node/8760099>

<http://www.jornada.unam.mx/1999/08/02/creadoras.htm>

(Sitios consultados el 27/10/2010)

Vilchis, Fernando

<http://www.uv.mx/lapalabayelhombre/1/contenido/dossier/semblanza/fdovilchis1.html>

<http://www.informador.com.mx/cultura/2010/218018/6/montaran-muestra-al-artista-plastico-fernando-vilchis.htm>

<http://www.veracruzanos.info/2010/07/homenaje-a-fernando-vilchis-en-la-pinacoteca-diego-rivera/>

<http://www.oem.com.mx/diariodexalapa/notas/n1717584.htm>

http://www.galeria.ferrari.xalapa.net/exposiciones/muestra_0803.htm

(Sitios consultados el 27/10/2010)

Zamora, Beatriz

<http://beatrizzamora.com/>

<http://www.jornada.unam.mx/2007/11/08/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>

www.m-x.com.mx/xml/pdf/109/12.pdf

<http://casadefranciamediateca.blogspot.com/2010/07/el-negro-de-beatriz-zamora.html>

(Sitios consultados el 27/10/2010)

Zanabria, Rodolfo

<http://www.arte-mexico.com/lopezquirolga/RodolfoZanabria/cv.htm>

<http://www.arte-mexico.com/lopezquirolga/RodolfoZanabria/selec.htm>

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6762>

<http://www.jornada.unam.mx/2004/12/20/04an2cul.php>

http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=2573

http://web.me.com/diegoarenas/Espacios_-_VAF/Rodolfo_Zanabria/Rodolfo_Zanabria.html

(Sitios consultados el 25/10/2010)

Zapfe, Guillermo

<http://www.eldiariodecoahuila.com.mx/notas/2010/3/27/sociales-172578.asp>

<http://www.jornada.unam.mx/2003/05/14/04an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2>
<http://www.jornada.unam.mx/2003/06/17/04aa1cul.php?origen=opinion.php&fly=2>
<http://www.jornada.unam.mx/2005/06/28/a06a1cul.php>

(Sitios consultados el 27/10/2010)

Zúñiga, José

http://azteca21.com/n/index.php?option=com_content&view=article&id=12863:john-mcgee-helen-bickham-jose-zuniga-elena-menasse-silvia-barbescu-y-jorge-tovar-entre-otros-rinden-homenaje-al-paisaje-mexicano&catid=45&Itemid=383

www.ipn.mx/WPS/.../C_076_DOC_COMPATIBILITY_MODE_4.PDF?...

(Sitios consultados el 28/10/2010)

Sitios donde hay información de varios artistas

<http://www.museocjv.com/waldemarsjolander.htm>

<http://www.arts->

history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1993

<http://www.mtop.gub.uy/salasiaez/curriculummexico.htm>

http://www.arts-history.mx/pieza_mes/lista_pieza.php

<http://www.suafyl.filos.unam.mx/html/Mirada-libro/Portada.html#inicio>

<http://www.fundacionrojourbiola.org/encicloarte/ruptura/rupturaobra.htm>

<http://www.fundacionrojourbiola.org/encicloarte/indicebiografias.htm>

(Sitios consultados el 28/10/2010)

Otras fuentes de internet consultadas

Arte Zen y pintura abstracta

http://eprints.ucm.es/5934/1/SAURA,_PAR%C3%8DS,_INFORMALISMO,_ZEN.pdf,

(Sitios consultados el 27/10/2010)

Informalismo y el arte Zen

http://eprints.ucm.es/5934/1/SAURA,_PAR%C3%8DS,_INFORMALISMO,_ZEN.pdf

(Sitios consultados el 27/10/2010)

Los minimalistas en Japón: el haiku y las artes. El rincón del Haiku

http://www.elrincondelhaiku.org/pub_int_haikuminimal.php,

(Sitios consultados el 27/10/2010)

Haiku-do

http://www.mundosophia.com/Articulos/articulo_haiku_do.htm

http://www.elrincondelhaiku.org/pub_int_haikuminimal.php

(Sitios consultados el 27/2010/ 2010)

Una década emergente, una década después

<http://www.arts->

history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=859

<http://www.arts->

history.mx/sitios/index.php?id_sitio=631918&id_seccion=974096&id_subseccion=771376&id_documento=858

(Sitios consultados el 28/10/2010)

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther, et. al.**, *En tiempos de la posmodernidad*, México, D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989.
- Alanís, Judith**, “Gráfica Estridentista”, en; *Artes Plásticas*, año 1, núm. 1-2, octubre 1984-enero 1985, México, D.F., ENAP/UNAM, pp., 19-24.
- Arteaga, Agustín**. “Rediseñando el pasado, construyendo el futuro”, en; *Un siglo de arte mexicano*, México, D.F., INBA/Landucci, 1999, pp., 255-280.
- Blok, Cor**, *Historia del arte abstracto, 1900-1960*, Blanca Sánchez, Tr., Madrid, Cátedra, 1987. (Cuadernos Arte Cátedra)
- Bonito Oliva, Achille**, “La Transvanguardia italiana”, Milena Sales, Tr., en; *La Transvanguardia italiana*, Museo de Arte Moderno, noviembre 2003-enero 2004, Roma, CONACULTA/MAM/Drago, 2003, pp., 11-15.
- Castañeda, Juan**, *La obra actual de los ganadores del Encuentro de arte Joven*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1996.
- Cirlot, Juan Eduardo**, *La pintura abstracta*, Barcelona, Omega, 1957.
- Cirlot, Lourdes**. *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, Barcelona, Anthropos, 1983. (Palabra plástica)
- Conde, Teresa del**, “Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos”, en; *El geometrismo mexicano*, Guillermina Vázquez (coord.), México, D.F., UNAM, 1977, pp., 117-158.
- Conde, Teresa del**, “Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura 1981”, en; *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Pintura*, México, D.F., INBA/SEP, 1981, pp., 12-13.
- Conde, Teresa del**, “Abstracción libre. Panorama actual”, en; J. A. Manrique (coord.), *Historia del Arte Mexicano*, México, D.F., Salvat Editores, 1985, Tomo XII, pp., 44-63.
- Conde, Teresa del**, “Presentación”, en; *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Pintura*, México, D.F., INBA/SEP, 1985, pp., 7-10.
- Conde, Teresa del**, “Confrontación 86. Diferencias y afinidades”, en; *Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana*, México, D.F., INBA/Museo del Palacio de Bellas Artes, 1986, pp., 11-15.
- Conde, Teresa del**, “Aparición de lo Invisible”, en; *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, México, D.F., La Sociedad Mexicana de Arte Moderno/Museo de Arte Moderno, 1991, pp., 5-6.
- Conde, Teresa del**, “La aparición de la Ruptura”, en; *Un siglo de arte mexicano. 1900-2000*, México, D.F., INBA/Landucci, 1999, pp., 187-212.
- Conde, Teresa del**, “Arte abstracto: una antología”, en; *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*, Madrid, CONACULTA/Gob. del Edo. de Zacatecas, 2002, pp., 65-167.
- Coronel Rivera, Juan**, “Contexto histórico. La Ruptura: una aproximación a sus orígenes”, en; Delmari Romero Keith (coord.), *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, Milán, Landucci, 2000, p., 23.
- Dietmar, Elger**, *Arte abstracto*, Francisco Caro, Tr., Colonia, Taschen, 2008.
- Dietmar, Elger**, *Expresionismo*, Miryam Banchón, Tr., México, D.F., Numen, 2003.
- Eder, Rita**, “La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta”, en; J. A. Manrique (coord.), *Historia del Arte Mexicano*, México, D.F., Salvat Editores, 1985, Tomo XII, pp., 188-200.
- Eder, Rita**, “La nueva situación del arte mexicano”, en; J. A. Manrique (coord.), *Historia del Arte Mexicano*, México, D.F., Salvat Editores, Tomo 12, 1982, pp., 179-180.
- “El lenguaje de la abstracción en el diseño gráfico”, en; *México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979)*, Josefa Ortega (coord. ed.), México, D.F., MAM/INBA/Talleres Gráficos de México, 2010, pp., 217-227.
- Emerich, Luis Carlos**, *Figuraciones y desfiguros de los 80s*, México, D.F., Diana, 1989.

- Emmerling, Leonhard**, *Jackson Pollock, 1912-1956. En los límites de la pintura*, Almudena Sasiain Calle, Tr., China, Taschen, 2009.
- Estrada, Gerardo**, “Una huella profunda en el arte mexicano”, en; *La obra actual de los ganadores del Encuentro de arte Joven*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1996, p., 8.
- García Barragán, Elisa**, *Cordelia Urueta y el color*, México, D.F., Dirección General de Publicaciones/UNAM, 1990. (Colección de Arte, 38)
- García Ponce, Juan**, *La aparición de lo invisible*, México, D.F., Siglo XXI, 1968.
- Goldman, Shifra**, *Contemporary mexican painting in a time of change*, Albuquerque, University of New Mexico, 1981.
- Gooding, Mel**, *Abstract art*, Londres, Tate, 2001.
- Guasch, Anna María**, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000. (Alianza Forma)
- Heartney, Eleanor**, “Arte y abstracción. El alejamiento de la pintura”, en; *Arte & Hoy*, Gemma Deza Guil, Tr., China, Phaidon, 2008, p., 84.
- Herner, Irene**, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, D.F., CONACULTA, 2004.
- Hess, Bárbara**, *Expresionismo abstracto*, Ambrosio Berasain, Tr., Colonia, Taschen, 2005.
- Híjar Serrano, Alberto**, *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, D.F., CONACULTA/INBA/CENIDIAP/Juan Pablos, 2007.
- José Agustín**, *Tragicomedia Mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*, México, D.F., Ed. Planeta, 1992. (Espejo de México)
- Lambert, Jean-Clarence**, *Pintura abstracta*, Rafael Santos Toroella, Tr., Madrid, Aguilar, 1969.
- Lebrero Stals, José, et. al.**, “El nuevo espíritu de la pintura”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2932-2945.
- Lebrero Stals, José, et. al.**, “El Body Art y el arte del comportamiento”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2912-2915.
- Lebrero Stals, José, et. al.**, “El internacionalismo de Fluxus”, en; Rosa Martínez (coord.), *Historia del Arte*, Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2916-2917.
- Lebrero Stals, José, et. al.**, “El arte minimal”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2898-2900.
- Lebrero Stals, José, et. al.**, “La trasvanguardia como paradigma”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2886-2888.
- Lozano, Luis-Martín**, “Arte Moderno en México”, en; Luis-Martín Lozano (coord. académico), *Arte Moderno de México, 1900-1950*, México, D.F., Colegio de San Ildefonso / UNAM, 2000, pp. 21-39.
- Lozano, Luis-Martín**, “El proceso del arte moderno en México: reflexiones en torno a una revisión finisecular”, en; *Un siglo de arte mexicano. 1900-2000*, México, D.F., INBA/ Landucci, 1999, pp. 79-115.
- Lucie-Smith, Edward**, *Art Today*, Hong Kong, Phaidon, 2003.
- Luque, Antonio**, “Sobre la Sección de pintura 1982”, en; *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura*, México, D.F., INBA/SEP, 1982, pp., 7-8.
- Luque, Antonio**, “Avatares de la Sección de Pintura 1983”, en; *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura*, México, D.F., INBA/SEP, 1983, pp., 7-10.
- Manrique, J. A.**, “La pintura en la historia mexicana reciente”, en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, pp., 106-107.
- Manrique, J. A.**, “Las nuevas generaciones del arte mexicano”, en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, pp., 74-75.

- Manrique, J. A.**, “Las galerías de arte”, en; *Historia del arte mexicano*, J. A. Manrique (coord.), México, Salvat Editores, Tomo 11, 1982, pp., 122-143.
- Manrique, J. A.**, “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la Historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, pp., 39-40.
- Manrique, J. A.**, “El proceso de las artes: 1910-1970”, en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la Historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, pp., 83-95.
- Manrique, J. A.**, “Los geometristas mexicanos en su circunstancia”; en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, pp., 277-292.
- Manrique, J. A.**, “Los geometristas mexicanos”, Mónica Mansour, Tr., en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, pp., 293-296.
- Manrique, J. A.**, “El geometrismo”, en; Martha Fernández y Margarito Sandoval, (comp.), *Una visión del arte y de la historia*, México, D.F., IIE/UNAM, Tomo IV, 2001, pp., 297-307.
- Manrique, J. A.**, “Recuento de generaciones actuales”, en; *Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana*, México, D.F., INBA, 1986, pp., 8-9.
- Martínez, Rosa**, “El arte conceptual”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2904-2912.
- Martínez Lámbarry, Margarita**, *La pintura abstracta en México*, Tesis de Doctorado, México, D.F., FFL/UNAM, 1997.
- Martínez Lámbarry, Margarita**, (coord.). *Artistas plásticos representativos en la década de los años ochenta*, Seminario de Historia del Arte de la década de los ochenta, Posgrado en Historia del Arte, México, D.F., FFyL/UNAM, 2002.
- Margarita Martínez Lámbarry**, “Introducción”, en *La Colección de Pintura del Banco Nacional Banamex*, México, D.F., Fomento Cultural Banamex, Tomo I, 2002, pp. 53-61.
- Martínez Muñoz, Amalia**, “El nacimiento del Expresionismo abstracto”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp., 2827-2828.
- Martínez Muñoz, Amalia**, “El Informalismo europeo”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp. 2836-2843.
- Martínez Muñoz, Amalia**, “Arte cinético y arte óptico”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp., 2872-2880.
- Martínez Muñoz, Amalia**, “El Pop o la apropiación de la realidad”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp., 2844-2861.
- Martínez Muñoz, Amalia**, “El Expresionismo alemán”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp., 2711-2723.
- Micheli, Mario de**, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Pepa Linares, Tr., Madrid, Alianza, 1999. (Ensayo)
- Monsiváis, Carlos**, “Crónica de un artista latinoamericano”, en; *Imágenes y Visiones. Arte mexicano entre la actualidad y la vanguardia*, España, Xunta de Galicia/Galería Arvil, 1995, pp., 25-29.
- Moszynska, Anna**, *Abstract art*, Londres, Thames and Hudson, 1990.
- Moyséen, Xavier**, “Tamayo, Mérida, Paalen y Gerzso”, en; *Historia del arte mexicano*, J. A. Manrique (coord.), México, D.F., Salvat Editores, Tomo 11, 1982, pp., 74-93.
- Moyssén, Xavier**, *David Alfaro Siqueiros. Pintura de caballete*, México, D.F., Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994.
- Neray, Katalin, et. al.**, “Últimas tendencias. Introducción”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2881-2891.

- Ortiz Gaitán, Julieta**, “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo”, en; *Crítica de Arte 1984*, Salón de la Plástica Mexicana, Sección Bienal, México, D.F., INBA, 1984, pp., 12-20.
- Perry, Vicky**, *Abstract painting. Concepts and techniques*, Nueva York, Watson-Guption Publications, 2005.
- Romero Keith, Delmari** (coord.), *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, Milán, Landucci, 2000.
- Ruhrberg, Karl**, “Pintura”, en; *Arte del siglo XX*, Ingo F. Walther (ed.), Carlos Chacón Zabalza, Tr., Barcelona, Taschen, 2001, pp., 7-399.
- Stokvis, Willemijn**, *Cobra*, Francisco Carrasquer, Tr., Barcelona, Polígrafa, 1987.
- Torres Michúa, Armando**, “Texto introductorio”, catálogo de la exposición *El Informalismo en México*, México, D.F., Palacio de Minería/UNAM, 1980, pp. 3-4.
- Marchan Fiz, Simón**, “Neoconcretismo y nueva abstracción”, en; *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, Alberto Corazón Ed., 1974, pp., 89-108.
- Tibol, Raquel**, *Nuevo realismo y posvanguardia en las Américas*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.
- Wolfe, Bertram D.**, “El París del pintor”, en; *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Mario Bracamonte, Tr., México, D.F., Diana, 1991, pp., 65-73.
- Wolfe, Bertram D.**, “Los ismos en el arte”, en; *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Mario Bracamonte, Tr., México, D.F., Diana, 1991, pp., 74-81.

Catálogos de museos y exposiciones (orden cronológico).

- El Informalismo en México. Arte abstracto no geométrico***, México, D.F., Palacio de Minería/UNAM, agosto-septiembre 1980.
- Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana***, México, D.F., Museo del Palacio de Bellas Artes/INBA, 1986.
- Encuentro Nacional de Arte Joven***, catálogos y actas de jurados correspondientes a las ediciones de 1981 a 1989, Aguascalientes, Casa de la Cultura de Aguascalientes, INBA, 1981–1990.
- Salón Nacional de Artes Plásticas***, catálogos y actas de jurados, Sección Pintura, México, D.F., INBA/SEP, 1977, 1978, 1979 (edición especial que antologa estos tres años); 1981, 1982, 1983, 1985 y 1987.
- Cien obras maestras del Museo de Arte Moderno***, México, D.F., CONACULTA/INBA/ MAM, 1990.
- Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México***, México, D.F., MAM/INBA, sept. a enero, 1991-1992.
- Lenguajes. 20 artistas mexicanos/Languages. 20 mexican artists***, México, D.F., Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica / Museo de Arte Moderno, 1994.
- Pintores en México en el Siglo XX. Colección Museo de Arte Moderno***, México, D.F., Museo de Arte Moderno/INBA, 1994.
- Tradición y Vanguardia***. México, D.F., Museo de Arte Moderno/ INBA/Landucci, 1999.
- Cuatro Artistas, dos Generaciones***, México, D.F., CONACULTA/INBA/MAM, 2001.
- Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez***, Madrid, CONACULTA/ Gob. del Edo. de Zacatecas, 2002.
- La colección de pintura del Banco Nacional de México***, México, D.F., Fomento Cultural Banamex, Tomos I y II, 2002.
- México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979)***, Josefa Ortega (coord. ed.), México, D.F., MAM/INBA/Talleres Gráficos de México, 2010.

Entrevistas

Agradezco profundamente la entrevista concedida por la Dra. Teresa del Conde el 28 de junio de 2010 en sus oficinas del Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.

ANEXOS

El Informalismo en México. Arte Abstracto no geométrico.

Artistas participantes.

Aguilar Suro, Teresa
Ascencio Mateos, Pedro
Barbosa, José
Calzada, Rafael
Carrillo, Lilia
Castro Leñero, Francisco
Castro Leñero, Miguel
Esparza, José Miguel
Felguérez, Manuel
García Ponce, Fernando
Gerzso, Gunther
González, Esther
Herrera, Raúl
Iturralde, Teresa
Miranda, Ignacio
Nakatani, Carlos
Paalen, Wolfgang
Palacios Flores, Irma
Peyri, Antonio
Quinto, Alberto
Ramírez, Rodrigo
Rocha, Ricardo
Roland, Carol
Serrano, José Luis
Sierra, Susana
Urueta, Cordelia
Zamora, Beatriz
Zapfe, Guillermo

Fuente: *El Informalismo en México. Arte abstracto no geométrico*, Palacio de Minería, agosto-septiembre, México, UNAM, 1980.

Encuentro Nacional de Arte Joven

Artistas que participaron con obras abstractas a lo largo de la década de los ochenta.

A continuación se mencionan a los jóvenes artistas participantes en la sección de pintura en el *Encuentro Nacional de Arte Joven* que presentaron obra abstracta y que fueron acreedores a algún premio o mención honorífica a lo largo de la década de los ochenta. Se consignan por orden alfabético.

Se hacen además las siguientes consideraciones:

1. Aparecen mencionados únicamente aquellos que participaron en los rubros de pintura o dibujo.
2. En algunas ediciones se declararon desiertos los premios para alguna de las secciones.
3. En ocasiones se dificulta la identificación del tipo de obra presentada, debido a la falta de especificidad de las características de la misma en el catálogo correspondiente, por lo que es posible que algunas obras abstractas no estén presentes en esta lista.

Alamilla, Miguel Ángel
Anderson Barbata, Laura
Castro Leñero, Alberto
Castro Leñero, Francisco
Castro Leñero, Miguel
Chechi Lobo, Ana María
Del Carpio, Guido
Díaz Jiménez, Moisés
Ezbán, Beatriz
García Correa, Fernando
González, Renato
Krauze, Perla
Le Normand, Marie Claudien
López Bonilla, Horacio
Mena Pacheco, Alfonso
Orozco Feliz, Gabriel
Parodi Silva, Roberto
Robelo, Jorge
Sandoval, Mauricio
Spanó Tancredi, Luciano
Téllez, Othón
Ugalde, Daniel
Urbieta, Jesús

Fuente: *Encuentro Nacional de Arte Joven*, catálogos y actas de jurados correspondientes a las ediciones de 1981 a 1989, Aguascalientes, Casa de la Cultura de Aguascalientes, INBA, 1981–1990.

Salón Nacional de Artes Plásticas

Artistas que participaron con obra abstracta en la Sección de pintura de 1977 a 1990.

Acevedo Cortés, José Luis
Aceves Navarro, Gilberto
Aceves González, Gustavo
Aguilar Juárez, Daniel
Aguilar Suro, Teresa
Aguilar Vivaldo, Carlos
Aguirre, Carlos
Aguirre Tinoco, Rodolfo
Agustín, Carlos
Alamilla, Miguel Ángel
Aldana Mijares, Miguel
Almada Villela, Juan Antonio
Alonso, Sergio
Amor, Pablo
Angúlo, Aníbal
Anderson Barbata, Laura
Anzures, Javier
Arellano Ulloa, María Elena
Arenas Sánchez, Rubén
Argudín, Luis
Arias Murueta, Gustavo
Ascencio Mateos, Pedro
Ávila Martínez, Elizabeth
Balthazar, Cecilio
Barajas de Labastida, Arturo
Barbosa Aguayo, José
Barquera, Cuauhtémoc
Baz Viaud, Emilio
Belkin, Arnold
Bellón, Alberto
Beltrán Espinoza, Juan José
Blancarte Osuna, Álvaro
Boldó, Jordi
Bravo García, Daniel
Briones, Rosalía
Caballero Laguna, Luis
Calzada, Rafael
Campomanes, Antonio
Campos, Susana
Cárdenas Fonseca, Eduardo
Cardona Chacón, Alfredo
Carlson, Susana
Carmona Ronzón, Estrella
Carrillo, Lilia
Castillo Baraya, Gilda Mercedes
Castro Leñero, Alberto
Castro Leñero, Francisco
Castro Leñero, José
Castro Leñero, Miguel
Cechi, Ana
Chacón Pineda, Alejandro
Charco Portillo, Rafael
Cito, Teresa
Coen, Arnaldo
Compean, Victoria
Cora, Vladimir
Cordero, Roberto
Coronel, Pedro
Compañ, Victoria
Cruz García, Francisco Javier
Cuervo, José
Cuevas, Julián
de la Garza, Javier
de la Rosa, Juan Manuel
de Santiago Silva, Francisco
del Carpio Rivera, Guido
del Moral López, Fernando
Díaz Cortés, Antonio
Díaz Jiménez, Moisés
Dimayuga
Donis, Roberto
Echeverría, Enrique
Elenes de Márquez, Laura
Elizondo, Amador
Enriquez Zapata, Arturo
Escobar Ramírez, Bulmaro
Escobedo, Helen
España Santiago, Miguel Ángel
Esparza Castillo, Antonio
Esparza, José Miguel
Estrada Gutiérrez, Guillermo
Ezbán, Beatriz
Felguérez, Manuel
Flores, Leopoldo
Freire, René
Friedeberg, Pedro
Galindo Gómez, Felipe
Gallardo, Francisco
Gálvez Aiza, Antonio
Gálvez, Byron
García Benavides, Rubén
García Estrada, Carlos
García Ponce, Fernando
García Sánchez, Fabián
García Vega, Luis Mauricio
Garma, Elva
Gerzso, Gunther
Gochéz, Víctor

Goeritz, Mathías
 González, Esther
 González Veites, José
 González Garea, Gildardo (Gil Garea)
 González González, Renato
 González Guzmán, Manuel
 Gradwohl, Ilse
 Gruber Jez, Gerda
 Guardado, Ismael
 Guerrero Ruíz, Miguel Ángel
 Gunten, Roger von
 Gutiérrez Balderas, Gregorio
 Gutiérrez Gómez, Luis Jesús
 Gutman, Oscar
 Hernández Laos, José
 Hernández Martínez, Jesús Sergio
 Hernández, Delfino
 Hernández Vargas, José Antonio
 Herrera, Raúl
 Hinojosa Córdova, Oliverio
 Huacuja, Francisco Antonio
 Huerta Ortiz, Jesús
 Hurtado, Rodolfo
 Icaza, Francisco
 Iturralde, Teresa
 Jovane, Ana
 Juárez, Alfredo
 Juárez, Martín
 Julián, Lázaro
 Kaminer, Saúl
 Krauze, Perla
 Kulk, Clara
 Laín Maroto, María José
 Lamoyí, Marco Tulio
 Landau, Dominique
 Landau, Myra
 Laville, Joy
 Lenormand, Marie Claudine
 León Gil, Alfredo
 León Zurita, Erasto
 Leyva Reyes, Margarito
 Liceaga, Alfonso
 Limón, Antonio
 Lomelí, Leopoldo
 López Bonilla, Horacio
 López Loza, Luis
 López Morera, Alfonso
 López Vega, Antonio
 López Yubero, Francisco Javier
 Lozano, Águeda
 Macotela, Gabriel
 Manchola Rodríguez, Cristina
 Mandoki, Katia
 Mazano, Salvador
 Marín, Manuel
 Márquez, Carlos
 Márquez Hiutzil, Ofelia
 Marroquín, Rosa Luz
 Mayagoitia, Jesús
 Mayer, Enrique
 Median, Luis Rutilio
 Mejía Servín, Jaime
 Mena Pacheco, Alfonso
 Meraz, Tomás
 Mérida, Carlos
 Merla, Juan Carlos
 Minor, Flor
 Miranda González, Jesús
 Miranda, Ignacio
 Mohedano Delgado, Víctor
 Monjaras-Ruiz, Víctor
 Montaña, Alberto
 Morales, Víctor
 Morán, María Teresa
 Moraza Borrell, Alfonso A.
 Moyao, Francisco
 Muñoz Villagrán, Francisco
 Nakatani, Carlos
 Navarro, Héctor
 Nierman, Leonardo
 Nieto, Rodolfo
 Nissen, Brian
 Ocharán, Leticia
 Olachea, Carlos
 Ordoñez, Efrén
 Orejel, Roberto
 Orlando, Felipe
 Orozco, Gabriel
 Orvañanos Urrutia, Manuel
 Ovando Prol, Eduardo
 Paalen, Wolfgang
 Palacios, Irma
 Parodi Silva, Roberto
 Pastrana Vázquez, Arturo
 Paudel, Andoche
 Peláez, Antonio
 Perea de la Cabada, Rafael
 Petra, Nicolae
 Peyrú, Antonio
 Pontones Schneider, Enrique
 Prieto Sierra, Alejandro
 Pulido Frenkel, Pío
 Quinto, Alberto
 Rabel, Fanny
 Ramírez, Gabriel
 Ramírez, Rodrigo
 Ramos, Jesús
 Ramos, Melquiades
 Ratto, Oscar
 Rayo, Omar
 Realh de León, Roberto
 Riestra, Adolfo
 Ríos, Miguel Ángel
 Rivera Velázquez, Mariano

Robelo Rivero, Jorge
Rocha, Ricardo
Rodríguez Balboa, Marco
Rodríguez Herrera, José Francisco
Rodríguez Luna, José Francisco
Rojas, Carlos
Rojo, Vicente
Roland, Carol
Romero, Derli
Sakai, Kasuya
Salas Rivera, Darío
Salat, José
Salazar Antonio
Salazar Arroyo, Ignacio
Salgado, Octavio
Saloma, Alicia
Sánchez Laurel, Herlinda
Sánchez Lira, Ramón
Sandoval, Mauricio
Sanin, Fanny
Santoveña Zúñiga, Manuel
Serna, Arturo
Serrano, José Luis
Sierra, Susana
Silva, Federico
Sjolander, Waldemar
Smith, Pete
Soriano, Juan
Spano Tancredi, Luciano
Suasnávar Pastrana, Manuel
Suazo, Miguel
Szyszlo, Fernando de
Tamariz, Eduardo
Tames Batha, Fernando
Téllez, Othón

Temín, Josefina
Temín, Josefina
Trejo, Villaseñor
Turnbull, Roberto
Ugalde Rentería, Daniel
Urbieto Orozco, Jesús
Urueta, Cordelia
Vargas, Ismael
Vázquez, Jazzamoart
Vázquez Baeza, Eduardo
Vega, Mauricio
Velasco, Luis
Velázquez, Teresa
Vera Ponce, Ignacio
Vilchis, Fernando
Villalobos, José
Villanueva, Carlos
Viskin, Boris
Vlady
Xavier, Héctor
Zamora, Beatriz
Zanabria, Rodolfo
Zapfe, Guillermo
Zavala Aguilar, Enrique
Zorilla, María Begoña
Zúñiga, José

Fuente: *Salón Nacional de Artes Plásticas*, catálogos y actas de jurados, Sección Pintura, México, D.F., INBA/SEP, 1977, 1978, 1979 (edición especial que antologa estos tres años); 1981, 1982, 1983, 1985 y 1987.

Confrontación 86

Artistas que presentaron obras abstractas. En el catálogo se reprodujeron 164 de las obras presentadas en la exposición; 64 son no figurativas o presentan cierto grado de abstracción.

Acevedo Cortés, José Luis	Macotella, Gabriel
Aceves, Gustavo	Marroquín, Rosa Luz
Aceves Navarro, Gilberto	Moraza, Alfonso
Alamilla, Miguel Ángel	Nakatani, Carlos
Amor, Pablo	Olacea, Carlos
Angulo, Ánibal	Orlando, Felipe
Argudín, Luis	Orvañanos Urrutia, Manuel
Arias Murueta, Gustavo	Palacios, Irma
Baz Viaud, Emilio	Parodi Silva, Roberto
Béjar, Feliciano	Peláez, Antonio
Campos, Susana	Peyri, Antonio
Cárdenas Fonseca, Eduardo	Rivera Velázquez, Mariano
Castro Leñero, Francisco	Rocha, Ricardo
Castro Leñero, Miguel	Rodríguez Luna, José Francisco
Cecchi, Ana	Rojo, Vicente
Cruz, Aárón	Sánchez Laurel, Herlinda
Cruz García, Francisco Javier	Sandoval, Mauricio
Santiago, Francisco de	Sierra, Susana
Felguérez, Manuel	Sjölander, Waldemar
Flores, Leopoldo	Téllez, Othón
Gálvez, Byron	Toledo, Francisco
García Benavides, Rubén	Urueta, Cordelia
García Ponce, Fernando	Vázquez, Jazzamoart
Grama, Elva	Velasco, Luis
Gerzso, Gunther	Vilchis, Fernando
Goeritz, Mathias	Zamora, Beatriz
Gradwhol, Ilse	Zanabria, Rodolfo
Guardado, Ismael	Zapfe, Guillermo
Hernández, Sergio	Zavala, Enrique
Herrera, Raúl	Zúñiga, José
Hurtado, Rodolfo	
Kaminer, Saúl	
Landau, Myra	
López Loza, Luis	

Fuente: *Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana*, México, INBA/Museo del Palacio de Bellas Artes, Julio-septiembre, 1986.

Artistas plásticos representativos en la década de los años ochenta

Artistas abstractos mencionados

Aceves Navarro, Gilberto
Aguirre, Carlos (Guerrero)
Alamilla, Miguel Ange
Aldana Mijares, Miguel
Anderson Barbata, Laura
Ascencio, Mateo Pedro
Béjar, Feliciano
Boldó, Jordi
Castro Leñero, Alberto
Castro Leñero, Francisco
Castro Leñero, Miguel
Escobar, Bulmaro
Friedeberg, Pedro
García Ponce, Fernando
Gradwohl, Ilse
Krauze Broid, Perla
Laville, Joy
Lozano, Agueda
Macotella, Gabriel
Meraz, Tomás
Nakatani, Carlos
Nissen, Brian
Ordóñez, Efrén
Palacios Flores, Irma
Ramos Brito, Gerardo
Rocha, Ricardo
Santiago, Alejandro
Santiago Silva, Francisco de
Sauret Rangel, Nunik
Sebastián (Enrique Carvajal)
Sjölander, Waldemar
Tamariz, Eduardo
Urbietta, Jesús
Vargas, Ismael
Villalobos, José

Fuente: Martínez Lámbarry, Margarita (coord.), *Artistas plásticos representativos en la década de los años ochenta*, Seminario de Historia del Arte de la década de los ochenta, Posgrado en Historia del Arte, México, FFy L/UNAM, 2002.

Aparición de lo Invisible. Pintura abstracta contemporánea.

Artistas participantes

Alamilla, Miguel Ángel
Castro Leñero, Francisco
Ezbán, Beatriz
Gradwohl, Ilse
Herrera, Raúl
López Loza, Luis
Mena Pacheco, Alfonso
Palacios, Irma
De la Rosa, Juan Manuel
Salazar, Ignacio
Sierra, Susana
Smith, Pete
Velázquez, Teresa
Zapfe, Guillermo

Fuente: *Aparición de lo Invisible. Pintura abstracta contemporánea*, Museo de Arte Moderno, México, D.F., INBA, septiembre–enero, 1991.

Relación entre las vertientes de la pintura abstracta en la década de los ochenta en México y artistas que las cultivaron.

Abstracción lírica (no matérica); 74 artistas:

Aguilar Suro, Teresa	Márquez, Carlos
Aguilar Vivaldo, Carlos	Median, Luis Rutilio
Alamilla, Miguel Ángel	Monjarrás-Ruiz, Víctor
Amor, Pablo	Morán, María Teresa
Anderson Barbata, Laura	Nakatani, Carlos
Ángulo, Aníbal	Nierman, Leonardo
Arias, Gustavo	Orlando, Felipe
Ascencio Mateos, Pedro	Orvañanos Urrutia, Manuel
Campos, Susana	Palacios, Irma
Cárdenas Fonseca, Eduardo	Pastrana Vázquez, Arturo
Carlson, Susana	Peláez, Antonio
Castillo Baraya, Gilda	Perea de la Cabada, Rafael
Castro Leñero, Miguel	Peyrí, Antonio
Chacón Pineda, Alejandro	Pontones Schneider, Enrique
Cito, Teresa	Prieto Sierra, Alejandro
Coen, Arnaldo	Quinto, Alberto
Cora, Vladimir	Rabel, Fanny
Cordero, Roberto	Ramírez, Gabriel
Cuervo, José	Ramos, Jesús
de la Rosa, Juan Manuel	Ramos, Melquiades
España, Santiago	Ramos Brito, Gerardo
García Sánchez, Fabián	Realh de León, Roberto
Gradwhol, Ilse	Rodríguez Balboa, Marco
Gutiérrez Gómez, Luis Jesús	Rodríguez Luna, José Francisco
Gutman, Oscar	Roland, Carol
Hernández Martínez, Sergio	Romero, Derli
Hurtado, Rodolfo	Salat, José
Icaza, Francisco	Salazar Arroyo, Ignacio
Juárez, Alfredo	Sánchez Laurel, Herlinda
Laín Maroto, María José	Serrano, José Luis
Landau, Dominique	Sierra, Susana
Laville, Joy	Suasnávar Pastrana, Manuel
López Bonilla, Horacio	Temín, Josefina
López Loza, Luis	Urueta, Cordelia
Lozano, Águeda	Villanueva, Carlos
Macotella, Gabriel	Xavier, Héctor
Marín, Manuel	Zapfe, Guillermo

Neoexpresionismo abstracto; 42 artistas:

Arellano Ulloa, María Elena
Arenas Sánchez, Rubén
Barbosa Aguayo, José.
Barquera, Cuahutémoc
Bellón, Alberto
Briones, Rosalía
Calzada, Rafael
Carmona, Estrella
Castro Leñero, Alberto
Cechi, Ana
Charco, Rafael
de la Garza, Javier
Dimayuga, Joaquín
Ezbán, Beatriz
Flores, Leopoldo
Freire, René
García Veja, Luis Mauricio
González Veites, José
Hernández, Delfino
Jované, Ana
López Vega, Antonio
López Yubero, Francisco Javier
Manchola Rodríguez, Cristina
Marquez Huitzil, Ofelia
Mayer, Enrique
Meráz, Tomás
Mohedano Delgado, Víctor
Montaño, Alberto
Nieto, Rodolfo
Parodi Silva, Roberto
Paudel, Andoche
Pulido Frenkel, Pío
Ratto, Oscar
Sandoval, Mauricio
Smith, Pete
Spanó Tancredi, Luciano
Téllez, Othón
Turnbull, Roberto
Vázquez (Jazzamoart)
Vega, Mauricio
Vilchis, Fernando
Zorrilla, María Begoña

Abstracción Geométrica; 26 artistas:

Aguilar Juárez, Daniel
Agustín, Carlos
Aldana Mijares, Miguel
Alonso, Sergio
Bajaras de Labastida, Arturo
Baz Viaud, Emilio
Belkin, Arnold
de Santiago Silva, Francisco
Felguérez, Manuel
Gerzso, Gunther
Gochéz, Víctor

Gutiérrez Balderas, Gregorio
Lamoyí, Marco Tulio
Limón, Antonio
Mayagoitia, Jesús
Mérida, Carlos
Petra, Nicolae
Rayo, Omar
Riestra, Adolfo
Rivera Velázquez, Mariano
Rojo, Vicente
Sakai, Kasuya
Silva, Federico
Vargas, Ismael
Zavala Aguilar, Enrique
Zúñiga, José

Abstracción matérica; 26 artistas:

Boldó, Jordi
Bravo García, Daniel
Campomanes, Antonio
del Moral López, Fernando
Elenes de Márquez, Laura
Goeritz, Mathías
González, Esther
González Garea, Gil
Gruber, Gerda
Guerrero Ruiz, Miguel Ángel
Hernández Vargas, José Antonio
Huerta Ortiz, Jesús
Iturralde, Teresa
Liceaga, Alfonso
Miranda, Ignacio
Muñoz Villagrán, Francisco
Navarro, Héctor
Ramírez, Rodrigo
Salazar, Antonio
Salgado, Octavio
Serna, Arturo
Suazo, Miguel
Tames Batha, Fernando
Velasco, Luis
Zamora, Beatriz
Zanabria, Rodolfo

Neofiguración abstracta; 16 artistas:

Aceves Navarro, Gilberto
Aceves, Gustavo
Aguirre Tinoco, Rodolfo
Anzures, Javier
Balthazar, Cecílio (García Pérez)
Cardona Chacón, Alfredo
Coronel, Pedro
del Carpio Rivera, Guido
Escobar, Bulmaro

Esparza, Antonio
Hinojosa, Oliverio
Huacuja, Francisco Antonio
Kaminer, Saúl
León Zurita, Erasto
Urbieta Orozco, Jesús
Villalobos, José

Abstracción organicista; 11 artistas:

Ávila Martínez, Elizabeth
Beltrán Espinoza, Juan José
Gálvez Aiza, Antonio
Hernández Laos, José
Juárez, Martín
Kulk, Clara
Mejía Servín, Jaime
Miranda González, Jesús
Nissen, Brian
Saloma, Alicia
Vera Ponce, Ignacio

Abstracción orientalista y caligráfica; 2 artistas

Díaz Jiménez, Moisés
Herrera, Raúl

Abstracción minimalista y conceptual; 21 artistas:

Castro Leñero, Francisco
Cuevas, Julián
Díaz Cortés, Antonio
Donís, Roberto
García Benavides, Rubén
García Estrada, Carlos
Guardado, Ismael
Krauze, Perla
Lenormand, Marie Claudine
Lomelí, Leopoldo
Mandoki, Katia
Marroquín, Rosa Luz
Merla, Juan Carlos
Moraza, Alfonso
Moyao, Francisco
Ocharán, Leticia
Salas Rivera, Darío
Sánchez Lira, Ramón
Trejo Villaseñor, Eduardo Rafael
Velázquez, Teresa.
Viskin, Boris

Abstracción óptica y cinética; 10 artistas:

Alamada Villela, Juan Antonio
Caballero Laguna, Luis
Friedeberg, Pedro
Galindo Gómez, Felipe
González Guzmán, Manuel
Gutiérrez Balderas, Gregorio
Landau, Myra
Leyva Reyes, Margarito
Manzano, Salvador
Robelo Rivero, Jorge

Abstracción y *Pop Art*; *Assemblage*, collage y técnicas mixtas; 12 artistas

Argudín, Luis
Castro Leñero, José
Cruz García, Francisco Javier
García Ponce, Fernando
González González, Renato
López Morera, Alfonso
Mena Pacheco, Alfonso
Minor, Flor
Olachea, Carlos
Ovando Prol, Eduardo
Ríos, Miguel Ángel
Ugalde Rentería, Daniel

Abstracción gráfica, editorial y tipográfica.

Esparza, José Miguel
Julián, Lázaro

De esta manera quedan asentados los 242 artistas quienes, practicando alguna o varias de las modalidades señaladas, contribuyeron a diversificar y sobre todo a madurar la presencia de la pintura abstracta en la década de los ochenta en México. Es importante señalar que fue frecuente entre estos artistas el realizar sus obras en lenguajes abstractos diversos y en ocasiones contradictorios, pasando de una abstracción geométrica al inicio de la década, a una completamente lírica hacia el final de la misma, como en el caso de Ignacio Salazar, sólo por dar un ejemplo.

Glosario

Abstracción lírica. *Abstraction lyrique* llama Georges Mathieu (1921) a una pintura que busca la “encarnación” de signos cósmicos (no la autorrepresentación) a través de la realización, de ser posible, rápida, de un estado de “éxtasis”. El método de trabajo espontáneo no es un dejarse ir automático, sino que sirve para excluir todas las ideas formales que podrían perjudicar la pureza de la encarnación. El material pictórico sirve sólo como medio, y no se le “deja la iniciativa”. A los pintores que están más cercanos a la abstracción lírica pertenecen Mathieu, Wols (1913-1951) y Hans Hartung (1904).¹²²

Abstracción geométrica. Son elementos de este tipo de abstracción la simetría, las bandas verticales y uniformes, los espacios amplios, el uso del color como valor autónomo, las superficies cerradas, las formas geométricas estructuradas y el uso de retículas para generar ilusionismo espacial. Existe el deseo de hacer participar activamente al espectador a fin de que supere la sola contemplación. A partir del manejo de los elementos estructurantes, se generan relaciones espaciales concretas a través de los planos, volúmenes, módulos, formas precisas, austeras, sencillas y fácilmente aprehensibles. El artista opone lo racional a lo emocional. Esta abstracción, de carácter depurado, parte de planteamientos matemáticos y ópticos, recurre al uso de formas desvinculadas y disociadas de un contexto específico. En México, la geometría se encuentra desde épocas antiguas, en grecas, y motivos arquitectónicos del pasado; de hecho, en nuestro país surgió una faceta muy importante de este lenguaje en relación al arte público urbano. La abstracción geométrica ha recibido especial atención por los arquitectos que hacen obra plástica, debido a la naturaleza racional y equilibrada de esta vertiente. La abstracción geométrica, sobre todo por la influencia del minimalismo, ha experimentado cambios radicales en manos de los artistas contemporáneos.¹²³

Arte Concreto. Denominación de Theo van Doesburg (1883-1931) de un arte que parte de formas y relaciones meramente geométricas, sin ninguna relación con la realidad visible. Según los postulados publicados en *Art Concret*, tiene que ser preconcebida en la mente y ser realizada tan precisa, impersonal e inmaterialmente como sea posible. La denominación fue retomada, en este sentido, por Max Bill (1908).¹²⁴

Body art y Accionismo. Se puede utilizar esta denominación allí donde el artista usa específicamente su cuerpo como soporte y material para la creación. Muchas de las acciones del *Body art* se concretaban con acciones efímeras; la acción enlaza con la representación teatral ritualizada, se asocia a la idea del sacrificio y permite la liberación psíquica del artista, a la vez que hace partícipe al público de una experiencia única. El *Body art* representa un cambio de actitud en el campo de las tendencias no objetuales. Al desmarcarse de la frialdad del arte conceptual y tomar como soporte y materia el propio cuerpo del artista, el *Body art* vuelve a conceder importancia a la subjetividad personal, a la conciencia del sufrimiento y a las sensaciones que se derivan de las experiencias físicas y emocionales de la existencia humana. Esta identificación absoluta entre el sujeto y el objeto artístico dio lugar a propuestas extremas, como las de los accionistas vieneses y a otras más delicadas e irónicas en las que la piel servía para realizar inscripciones escritas o dibujos. Después de la objetividad perseguida por las corrientes formalistas, el carácter personal y efímero de las acciones y rituales corporales que implican, por lo general, la presencia del público, permite establecer nuevamente la comunicación como un valor necesario para el arte. Como testimonio de esas experiencias queda la documentación fotográfica o videográfica y en algunas ocasiones restos de las

¹²² Cor Blok, *Historia del arte abstracto, 1900-1960*, Blanca Sánchez, Tr., Madrid, Cátedra, 1987, p., 234. (Cuadernos Arte Cátedra)

¹²³ Teresa del Conde, “Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos”, en; Guillermina Vázquez (coord.), *El geometrismo mexicano*, México, D.F., UNAM, 1977, pp., 117-158; Eleanor Heartney, “Arte y abstracción. El alejamiento de la pintura”, en; *Arte & Hoy*, Gemma Deza Guil, Tr., China, Phaidon, 2008, p., 84.

¹²⁴ Cor Blok, *op. cit.*, p., 231.

incidencias corporales, como hojas de afeitar o pañuelos ensangrentados, que son vendidos como testimonios referenciales de lo acontecido.¹²⁵

CoBrA. Organización de artistas, principalmente daneses, belgas y holandeses (**CO**penhague, **BR**uselas, **A**msterdam), fundada en París en 1948. Entre sus miembros están Asger Jorn (1914-1973), Pierre Alechinsky (1927), Karel Appel (1921), Corneille (1922) y Constant (1920). Programa: el arte no es organización de formas abstractas, sino evocación, aunque sea equívoca, de la realidad; en un experimentar continuo se debe cuestionar todo resultado y involucrarse perpetuamente en nuevas posibilidades; no sólo los artistas son seres creativos (también los niños, el arte popular); buscan la creación colectiva (en las casas de CoBrA), pero sin la base de una gramática plástica objetiva como en la Bauhaus; muestran interés por el arte primitivo, mitología, y fábulas como productos de la creatividad humana. El grupo, que publicó una revista y monografías de artistas, se disolvió en Lieja, después de una última exposición. Este importante movimiento artístico internacional de la segunda posguerra, activo de noviembre de 1948 a noviembre de 1951, aglutinó a jóvenes creadores seducidos por la fuerza expresiva de los colores y formas del arte primitivo, quienes reivindicaban el antiesteticismo y hacían del gesto un componente esencial de sus obras, por lo que fueron relacionados con el expresionismo abstracto norteamericano, la abstracción lírica o manchismo en Francia e incluso con el Informalismo. La estética de CoBrA y sus planteamientos teóricos (con referencias marxistas) fueron difundidos en virtud de la gran cantidad de publicaciones y exposiciones que los miembros del propio grupo propició.¹²⁶

Collage, ensamblajes y técnicas mixtas. El deseo de alcanzar nuevas cotas de libertad y de romper las fronteras entre la pintura, la escultura y el espacio vivencial hizo que algunos artistas recuperaran la técnica del *assemblage* (reunión de materiales u objetos diversos sobre una superficie o espacio), recogiendo así la herencia dadaísta y surrealista, pero liberándola de cualquier alusión a la provocación o a la manifestación del subconsciente. En el *assemblage* subyace la voluntad de apropiación de la realidad a través de sus objetos, mismos que se presentan como lo que son: fragmentos de la realidad empírica utilizados bien por lo que representan, bien por sus cualidades matéricas. Esta corriente tomaría el relevo del expresionismo abstracto y bajo la denominación de arte *pop* acabaría identificándose con la imaginería de la sociedad de consumo y de los medios de comunicación.¹²⁷

Conceptual (pintura). El denominador común de la pintura conceptual es la actitud reflexiva del artista, un profundo cuestionamiento de su propio medio y un estricto rechazo a tolerar un tema o contenido extraño a la imagen *per se*. En estas obras, la inclusión de materiales como acero, aluminio, cobre, fibra de vidrio o cartón utilizados como soportes, subrayan el carácter de objeto de las obras. Se basa en un continuo control intelectual que otorga a la obra una calidad hermética. El cuadro debe estar hecho con medios puramente pictóricos, para con ello tener más oportunidades de pertenecer al mundo real que una reproducción de la realidad externa, ya que la imagen pintada es un objeto concreto, autónomo. La obra se concibe como un espacio contemplativo construido a base de un riguroso purismo. Se trata de abstracciones radicales exentas de academicismos basadas en el cálculo racional. Algunos artistas hacen de su propia vida el tema de su arte, lo que trasciende por mucho la frontera de la pintura para entrar en el campo del arte conceptual. El arte conceptual prioriza la idea de la obra, o el proceso de su realización por encima del resultado sensible, concreto y objetual de ese proceso. En la base del arte conceptual subyace un profundo cuestionamiento y una crítica radical al carácter de producto de consumo que las obras de arte han adquirido, mercantilización que se intenta contrarrestar desmaterializando la obra, reduciéndola a la mínima expresión objetual. Se cuestiona también la primicia de lo visual dejando paso al análisis y formas propias de la expresión lingüística; se elude y relativiza la noción de autor así como la del tiempo, lo que lleva a priorizar lo

¹²⁵ José Lebrero Stals, *et. al.*, “El *Body Art* y el arte del comportamiento”, en: *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2912-2915.

¹²⁶ Cor Blok, *op. cit.*, pp., 234-235; Wilemijn Stokvis, *Cobra*, Francisco Carrasquer, Tr., Barcelona, Polígrafa, 1987, pp., 7-20.

¹²⁷ Amalia Martínez Muñoz, “El *Pop* o la apropiación de la realidad”, en: *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp., 2844-2846.

efímero por encima de lo perdurable pues no es la permanencia y el pretendido carácter eterno de la obra lo que interesa, sino el proceso de su creación o la experiencia a ella asociada y temporalmente vivida.¹²⁸

Constructivismo. Ante todo es una concepción de la estructuración del espacio, incluso cuando se lleva a cabo en la pintura; la obra de arte está en comunicación con el espacio que la circunda y penetra, cuya estructura invisible se materializa en ella; se abre por todas partes al espacio y consta, especialmente en la última fase del constructivismo, de elementos, frecuentemente transparentes, de formas geométricas, lineales y planas. En tanto que principio de creación el modelo figurativo se sustituye por el “culto del material”, que en los relieves de Vladimir Tatlin (1885-1953) se refiere al contraste táctil de materiales y en su fase más tardía a la elasticidad y relaciones de peso y tensión dentro de la construcción. Del mismo modo que los futuristas, los constructivistas rusos se fijaron como meta una “reconstrucción” de la sociedad lo que les condujo a un interés por la arquitectura, el diseño utilitario y la escenografía. A Tatlin se le unieron Aleksandr Rodtchenko (1891-1956), Naum Gabo (1890) y Antoine Pevsner (1886-1962). El término Constructivista se empleó como denominación imprecisa de construcciones geométricas y pictóricas y en relación a la construcción del espacio pictórico tiene coincidencias con el Cubismo, el Futurismo, el Rayonismo y *De Stijl*.¹²⁹

Cubismo. Surgió en 1907-8 de los intentos de Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963) para construir un espacio pictórico sin perspectiva, partiendo de las siguientes ideas: 1) También se puede representar lo que es invisible a la perspectiva del pintor. 2) Los objetos no están situados en un lugar fijo que se deja determinar con mediciones en el cuadro; se mezclan con el espacio. 3) Se geometrizan las formas. 4) Luz y sombra no reflejan ninguna iluminación con una fuente de luz única, sino que influyen en la unión fluida de la forma en el espacio. 5) Ciertos fragmentos característicos son suficientes para indicar la presencia de un objeto en el espacio pictórico. En 1910-11 Picasso y Braque llegaron muy lejos en la fragmentación de los objetos y la ordenación autónoma, casi abstracta, de los fragmentos, pero luego volvían a acercarse a lo reconocible (entre otras cosas por medio de texturas pintadas o introducidas en forma de collage) Unos cubistas permanecieron más cercanos a las formas de la naturaleza; otros, en cambio, avanzaron hasta la abstracción total.¹³⁰

De Stijl. *De Stijl* fue una revista dirigida por Theo van Doesburg (1882-1931), que reflejaba, al principio, las opiniones de algunos pintores y arquitectos holandeses. Estos, sin embargo, no se organizaron nunca en un grupo real. Entre ellos, participaron Mondrian (1872-1944), Georges Vantongerloo (1886-1965) y Vilmos Huszar (1884-1960). En los primeros años se desarrolló el Neoplasticismo, en el que Mondrian tenía una significación teórica y práctica importante, ya que entre sus postulados reconoce al arte como realización provisional de lo “universal” (considerado como mera relación –equilibrio–) en la vida social, y por ello, exclusión de lo individual y del objeto (limitado temporal y localmente); actuación por medios plásticos “puros”, exclusivamente (colores primarios, negro, blanco, rectas horizontales y verticales) con los que se pretende mayor claridad y precisión. Además, este programa sólo fue considerado estrictamente obligatorio por Mondrian, quien empezó a realizarlo en su pintura en 1920-21. Llevado a las tres dimensiones, condujo a una repartición en el espacio de planos de color que “disuelven” la arquitectura en una arquitectura de color que se correspondía a una concepción constructivista del espacio pero que era rechazada generalmente por arquitectos habituados a consideraciones constructivas y funcionales. Entre 1923-24, Theo van Doesburg formuló esta concepción totalmente para la evolución posterior de *De Stijl*, lo que lo llevó al Elementarismo.¹³¹

¹²⁸ Karl Ruhrberg, “Un cuadro es un cuadro es un cuadro. Pintura minimalista y conceptual”, en; *Arte del Siglo XX*,” Carlos Chacón Zabalza, Tr., Ingo F. Walther (ed.), Barcelona, Taschen, 2001, pp., 348-363; Rosa Martínez, *et. al.*, “El arte conceptual”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2904-2912.

¹²⁹ Cor Blok, *op. cit.* p., 224.

¹³⁰ Cor Blok, *Ibidem*, p., 220.

¹³¹ Cor Blok, *Ibidem*, p., 226.

Espacialismo (Movimiento *Spaziale*). Surgió en 1947-48 en Milán; la primera exposición se llevó a cabo en 1952, en la Galería del Naviglio. Los espacialistas elaboraron siete manifiestos (1948-1954); se adelanta a éstos el *Manifiesto Blanco*, publicado en Buenos Aires por Lucio Fontana (1899-1968) cuyas ideas continúan siendo determinantes para el espacialismo: la realidad que el arte debe expresar es el espacio (cósmico); el mismo espacio debe convertirse en el lugar en el que se lleva a cabo la creación artística, provisionalmente en las dimensiones limitadas de los “ambientes” (espacios interiores estructurados por la luz), después con la ayuda de la técnica moderna (luz, televisión). Los espacialistas muestran grandes diferencias entre sí: sus obras casi no guardan relación con las ideas que se exponen en sus manifiestos.¹³²

Expresionismo abstracto norteamericano. Después de que algunos artistas se presentaron con diferentes denominaciones o rechazaran todo denominador común, “expresionismo abstracto” se convirtió en el nombre de la nueva pintura neoyorkina desde 1943 aproximadamente. Según Harold Rosenberg (196-1978) el lienzo sería para el pintor “una arena para actuar, lo que debería ir sobre el lienzo no es una imagen sino un acontecimiento. El pintor ya no se aproxima a su caballete con la imagen en la cabeza, se acerca a él con el material en la mano para hacer algo a ese otro material frente a él. La imagen sería el resultado de ese esfuerzo”.¹³³ La “acción” no tiene que conducir a la autorepresentación; en Barnett Newman (1904-1970), Mark Rothko (1903-1970) Clyfford Still (1904) el “acontecimiento” es la aparición de una constelación, abstracta, simple y que se repite de cuadro en cuadro, con diversas modificaciones, mientras que en los trabajos tardíos de Jackson Pollock (1912-1956) y en Willem de Kooning (1904-1997) aparecen indicios fragmentarios de una realidad reconocible; el espacio pictórico está poblado de figuras orgánicas indeterminadas en el caso de Arshile Gorky (1904-1948). Si el aspecto de la acción predomina, como en Pollock (1912-1956) , se habla de *Action painting*. El espacio pictórico es un *non-environment* (de Kooning), es decir, color y forma lo llenan de modo tan compacto que tiene que permanecer en la superficie. Con la utilización frecuente del gran formato parece anexionado al verdadero espacio o por lo menos, equivalente. Frente a las diferencias individuales el término expresionismo abstracto, además de estas características generales, en el fondo no puede denotar más que una manera de pintar “gestual”. Para Pollock la composición *Overall* es más característica (repetición regular de elementos similares sobre la superficie del cuadro), mientras que por ejemplo, Robert Motherwell (1915) y Franz Kline (1910-1962) reparten la tela con pocas formas de gran tamaño. El Expresionismo abstracto norteamericano es un fenómeno de esencia postsurrealista y existencialista. Del Surrealismo deriva su concepción del acto de pintar como expresión del automatismo psíquico puro, contrario tanto a los dictados de la razón como a cualquier normativa estética; el inconsciente se valora así como la única zona no contaminada de la imaginación moderna. Del existencialismo proviene la exaltación del individualismo y la afirmación de la angustia del ser. Las ideas sartrianas se conjugan con las surrealistas para entender el acto creativo como espejo del propio yo.¹³⁴

Expresionismo alemán. El interés por la función del arte fue el rasgo fundamental que diferenció a las creaciones expresionistas. El expresionismo hace uso contrastado y no naturalista del color; posee cierto gusto por la simplificación formal y el primitivismo. El expresionismo alemán es heredero de la tradición germánica iniciada en el período gótico, de la que la pintura de Grünewald (1470-1528) es un claro exponente y continuada por los maestros grabadores. Dos grupos, *Die Brücke* (El Puente) y *Der Blaue Reiter* (El Jinete azul) fueron los que aglutinaron a los artistas que conformaron la corriente expresionista. El dramático irrealismo del color y las tonalidades escogidas así como la distorsión general de la escena, patente en la fragmentación geométrica de los volúmenes, muestran el carácter lúdico y trágico de muchas obras expresionistas. Algunos artistas asociados a esta corriente alcanzaron una perfección extraordinaria en el arte del grabado en madera, al cual recurrieron por dos motivos principales: para entroncar con la tradición nacional alemana, cuyos orígenes se remontan a Durero (1471-1528), y para conseguir una mayor difusión de sus obras, que, de acuerdo con una

¹³² Cor Blok, *Ibidem*, p., 235

¹³³ Citado por Cor Blok, *Ibidem*, p., 203.

¹³⁴ Cor Blok, *Ibidem*, pp., 232-233; Amalia Martínez Muñoz, “El nacimiento del Expresionismo abstracto”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp., 2827-2835.

concepción crítica y comprometida con el arte, pretendían hacer llegar al gran público. Los expresionistas, en sus diferentes agrupaciones y desarrollos, pretenden desencadenar las potencias liberadoras de la naturaleza, la libertad y el instinto; ante la situación prevaleciente (previa a la Primera Guerra Mundial); buscan refugiarse en el reino del espíritu, con lo que desarrollan un sentido de trascendencia de orientación mística y finalmente se plantean como una oposición activa, crítica y polémica, con objetivos que superaban los meramente plásticos y estéticos para involucrarse incluso en los políticos.¹³⁵

Figuración neoexpresionista en Francia. El regreso a las prácticas figurativas, iniciado hacia 1979 por el colectivo *Bato*, habría de alcanzar su mejor momento hacia 1984 cuando la nueva figuración francesa fue presentada como “producto nacional” a través de múltiples exposiciones. En general, se busca una ruptura respecto a las manifestaciones excesivamente conceptuales y teóricas. La nueva figuración francesa adquirirá diversos matices, dentro de los cuales la *figuración libre* (popular, espontánea, *naïf*) se constituyó en respuesta al *graffiti* norteamericano, a la violencia del neoexpresionismo alemán y a la excesiva glosa de la Trásvanguardia italiana.¹³⁶

Figuración neoexpresionista en España. La figuración española de finales de los setenta y principios de los ochenta se relaciona de manera directa con el trabajo que venían realizando artistas como Luis Gordillo (1934) a principios de los setenta así como con el *Pop art*, la nueva figuración y los nuevos realismos. Paralelamente, surgió una abstracción de carácter neoexpresionista (José Manuel Broto (1949), Xavier Grau (1951) que incorporaban tanto el trazo como la figuración gestual de carácter lírico y que empleaban técnicas del expresionismo abstracto norteamericano, tales como el *dripping*. Sin embargo, en España, los primeros años de la década de los ochenta estuvieron dominados por la figuración neoexpresionista (M. Barceló (1957), F. Amat (1901), F. García Sevilla, J. Ma. Sicilia (1954)).¹³⁷

Fluxus. La voluntad de conectar el arte a la vida es el motor primordial de las acciones e intervenciones de los miembros de Fluxus. Más que un movimiento, Fluxus fue un espíritu de origen dadaísta que, recogiendo las concepciones que John Cage desarrolló durante los años cincuenta, fluyó por la escena de los años sesenta y se extendió por Europa y Japón estableciendo amplias conexiones internacionales y defendiendo la libertad implícita en la indeterminación y la ausencia genérica de las fronteras. Los artistas de Fluxus defendían un tipo de acción que integrara las diversas artes de una forma vivencial. Combinaban las artes plásticas, la música y la teatralización corporal con el deseo de producir una obra total. El nombre hace referencia al movimiento continuo, a la fluidez de la conexión entre las manifestaciones artísticas y la vida que todos los componentes del grupo perseguían. Su principal ideólogo fue George Macuinias (1931-1978); algunos artistas asociados fueron Vostell (1932-1998), Alison Knowles (1933), Robert Watts (1923-1988) y Nam June Paik (1932-2006).¹³⁸

Informalismo. La palabra “Informal” fue utilizada por Mathieu primeramente y posteriormente fue tomada por Michel Tapié en el título de la exposición *Signifiants de l’informel*, que organizó en noviembre de 1951 en la Galería Facchetti, en París. Mientras que este término en Mathieu indica una carencia de significado total de los medios pictóricos y excluye por tanto lo imitativo, con Tapié se convierte en denominación amplia de la pintura que, en lugar de la forma clara, subraya el material pictórico, la escritura, la sugestión y que sustituye la composición, frecuentemente, por seriación y distribución regular de los elementos. En este sentido existe arte informal tanto abstracto como

¹³⁵ Amalia Martínez Muñoz, “El Expresionismo alemán”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp., 2711-2723; Mario de Micheli, “La protesta del expresionismo”, en; *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Pepa Linare, Tr., Madrid, Alianza, 1999, pp., 65-130. (Ensayo)

¹³⁶ Anna María Guasch, “La figuración neoexpresionista en Francia”, en; *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, pp., 289-292. (Alianza Forma)

¹³⁷ Anna María Guasch, “El arte español en la era del entusiasmo”, *Ibidem*, pp., 297-315.

¹³⁸ José Lebrero Stals, *et. al.*, “El internacionalismo de Fluxus”, en; Rosa Martínez (coord.), *Historia del Arte*, Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2916-2917.

figurativo. La palabra indica más un método de trabajo que una tendencia. En diciembre de 1952 se lleva a cabo la exposición *Un art autre* en la Galería Facchetti; Tapié publica su libro con el mismo título. El Informalismo es en Europa, con todos los matices necesarios, el movimiento equivalente al Expresionismo abstracto norteamericano. Se alimenta del desengaño producido por la guerra y la desconfianza de los valores vigentes antes de la catástrofe y se apoya en el existencialismo como filosofía vital y en el surrealismo como técnica de apropiación del inconsciente. Si en Norteamérica la zozobra de existir cristalizó en el gesto violento y repetido, en Europa se encarnó en la materia, una materia torturada, exhibida como despojo; el artista ya no pinta, al menos en el sentido tradicional del término, sino que rasga, araña, amasa y pega. El mismo término "Informalismo", hace referencia a la falta de sujeción a cualquier otro principio que no sea la libertad absoluta. La diversidad de los hallazgos personales en la exploración visual de la materia origina una extraordinaria heterogeneidad en las obras de los artistas acogidos bajo el epígrafe de la "no forma", entre los que se encuentran Fautrier (1898-1964), Michaux (1899-1994), Dubuffet (1901-1985), Mathieu (1921) o Burri (1915-1995). Se ha querido diferenciar la diversidad del movimiento informalista hablando de un Informalismo matérico, tachista, gestual o espacialista. El mismo Tapié inventó el nombre de *Arte otro* para poner el énfasis en la necesidad de diferenciarse respecto a todo lo que les antecede, incluidas las vanguardias. Lo único que vincula a los distintos informalistas, además de la búsqueda instintiva de la libertad, es la experimentación matérica y su exaltación metafórica como símbolo del ser humano. El Informalismo se relaciona con el Dadaísmo por el intenso rechazo de las formas establecidas de la cultura anterior; conecta también con el Surrealismo por su valoración de lo inconsciente y de lo irracional como fuerzas a través de las cuales se expresa la verdad del ser humano y enlaza con el expresionismo por su consciente deformación de las figuras como forma para expresar el desgarramiento del hombre sometido a la barbarie de la guerra y la falta de sentido moral de la existencia. Antoni Tàpies, el artista más representativo del Informalismo matérico europeo, se decanta a fines de los años cincuenta hacia la exploración en profundidad del mundo de la materia. Esta pasión le llevará a trabajarla hasta lograr unas texturas ricas y expresivas acentuadas por un cromatismo sobrio y restringido fundamentalmente a la gama de los colores terrosos. Tàpies ve en la materia una metáfora de la realidad existencial del ser humano. Las masas sugieren cuerpos y los relieves y grietas recuerdan heridas y aluden a las huellas del tiempo.¹³⁹

Matérica (pintura). Siendo una vertiente del Informalismo, la pintura matérica concede la supremacía expresiva a las características de la materia que, en sí misma, es forma. Toda clase de elementos extrapictóricos son posibles: cordeles, periódicos, telas, cartones, arenas, pinturas, en fin, todo aquello que abone a favor de las cualidades texturales que generen contrastes táctiles profundamente sensoriales. Estos materiales, provenientes del mundo objetual, permiten al creador construir mensajes metafóricos, en donde la materia encarna enigmáticos sentimientos, sensaciones y evocaciones. Se trata de un lenguaje totalmente abstracto que juega con las calidades táctiles y expresivas de la materia.¹⁴⁰

Minimalista (pintura). Parte de influencias provenientes del Constructivismo y del Suprematismo. Se consideran minimalistas las obras que consisten en objetos reales colocados en el espacio real, a menudo configurando piezas intercambiables con una coherencia casi mecánica. Esta corriente se vincula a un rechazo rotundo de la subjetividad individual, a la dimensión espiritual del arte y al romanticismo que había caracterizado a la generación precedente de artistas abstractos. La obra erradica toda pista de subjetividad, artesanía o estética convencional, guiado por un impulso reductor radical. Siguiendo un proceso reduccionista, las formas abstractas se redujeron cada vez más a combinaciones de redes seriales, horizontales y verticales, se renunció a todo contenido referencial y el cuadro, reducido a una superficie pintada y su soporte, se representa a sí mismo, esto es, pintura y tema son una unidad en el cual el soporte determina la forma y la extensión de superficie pintada. El rigor de la estructura pictórica se ve a veces mitigado por aperturas geométricas irregulares. En ocasiones, estas obras trascienden la frontera entre pintura y escultura, de ahí que se llegue a

¹³⁹ Cor Blok, *op. cit.*, pp., 236-237; Amalia Martínez Muñoz, "El Informalismo europeo", en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp. 2836-2840.

¹⁴⁰ Rosa Martínez Muñoz, *Ibidem*, pp., 2836-2843.

considerar que estos cuadros son objetos. Se busca el purismo, la objetividad y el carácter metódico del proceso pictórico. La pintura es vista como objeto autónomo trabajada mediante un proceso de reducción lógica; toda alusión a la figura humana desaparece. Los productos son simples, concentrados, renuncian a la composición y a la textura y en todo caso llegan a presentarse poderosos campos de color claramente definidos. El Minimalismo se consolidó en Estado Unidos a partir de 1965. Los principios de economía expresiva y simplicidad, así como la obsesión por el orden, la pureza plástica y la claridad llevaron a la configuración de las denominadas “estructuras primarias” que derivaban de concepciones arquitectónicas y que generaron un arte frío, impersonal y de connotaciones industriales; su geometría es límpida y concreta y no se presenta como metáfora o símbolo de otros contenidos, sino que pretende adquirir sentido exclusivamente por el valor intrínseco de sus formas y de sus materiales. Las piezas se fabrican industrialmente, sin rastros de la mano o el gesto del artista, y se busca la serialización, la repetición de formas o principios unitarios que se ordenan mediante progresiones geométricas o aritméticas. El objeto minimalista se propone como producto “específico” cuyo valor radica en sí mismo y no guarda relación con el ilusionismo de la pintura tradicional. Esta voluntad absolutista pretendía que las obras no tuvieran otros referentes fuera de su propia materialidad fenomenológica y gestáltica. A conseguir este objetivo contribuyen tanto el tamaño de las piezas como las relaciones que establecen con el espacio que las circunda¹⁴¹

Neoexpresionismo alemán. Descrito por Anna María Guasch de la siguiente manera: “Los primeros intentos de recuperar o instaurar referencias propias aparecieron en una generación de artistas berlineses: Georg Baselitz (1938), Karl Horst Hödicke (1937) y Bernd Koberling, que, dejando de lado la abstracción y las influencias foráneas del *Pop art*, del Minimalismo y del posminimalismo norteamericanos, incorporaron la figuración a su trabajo alentando un arte más expresionista y, por ende, más próximo a la supuesta tradición germánica, sin renunciar, no obstante, a los discursos de la modernidad”¹⁴².

Nueva figuración, nuevos realismos. A principios de los años ochenta se asistió a una exaltada defensa y recuperación de los métodos y soportes más convencionales de la creación tradicional. Tras la reducción esencialista del Minimalismo o la desecación sensorial del Arte conceptual, el *Body art*, el *Land art*, las acciones, los happenings, la recuperación del placer de la pintura como forma de expresión individual y la noción de obra como objeto primordialmente comercializable volvieron a ocupar un lugar importante en la escena artística. Fue el crítico italiano Achille Bonito Oliva (1939), teórico de la Transvanguardia italiana, quien traspasó al campo del arte las reflexiones de la filosofía posmoderna y formuló la emergencia de una nueva sensibilidad que estigmatizaba el anonimato y el intelectualismo de los años setenta, eludía la ansiedad por la innovación y defendía la idea del artista como nómada para transitar por los diferentes estilos a fin de copiar, reinterpretar y utilizar fragmentos del pasado. La vuelta a la figuración se entiende también como una de las múltiples posibilidades que ofrece el eclecticismo de fin de siglo, que se complace en sentirse liberado de la idea de evolución del arte. Hacia 1982, Bonito Oliva reconoció la existencia de un movimiento mundial que tenía como característica primordial su profundo enraizamiento en las culturas regionales y nacionales, abandonando las nociones de pureza e internacionalismo que habían inspirado a las vanguardias clásicas.¹⁴³

Nuevos realismos en América. “No son pocos los artistas que en el continente cuestionan la vida común y corriente, o la historia consagrada y solemne; esto lo hacen desde las plataformas críticas de los *nuevos realismos* surgidos en consonancia con circunstancias sociales y contextos. El lenguaje de estos nuevos realismos está hecho de mitologías cotidianas, de figuración narrativa (rebautizada en México como narrativa visual) de un recuperado espíritu crítico, de nuevos códigos para el comportamiento estético del productor y del espectador, de nuevas articulaciones entre el material y

¹⁴¹ Eleanor Heartney, *op. cit.*, p., 67; Karl Rurhberg, *op. cit.*, pp., 350-356; José Lebrero Stals, *et. al.*, “El arte minimal”, en; Rosa Martínez (coord.), *Historia del Arte*, Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2898-2900.

¹⁴² Anna María Guash, *op. cit.*, pp., 243-244.

¹⁴³ José Lebrero Stals, *et. al.*, “La transvanguardia como paradigma” y “El nuevo espíritu de la pintura”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 16, 2001, pp., 2886-2888 y 2932-2937 respectivamente.

los significados, de una contramanipulación como respuesta a la opresiva manipulación ejercida a través de los medios de comunicación por los sectores dominantes. Los nuevos realismos tienen como principal finalidad revivificar fuerzas espirituales y estimular estados de conciencia menos indiferentes, más activos. Mientras en otras latitudes los nuevos realismos se han caracterizado por derrotistas, destructivos, nihilistas, violentos; en México se observa, entre los artistas que los cultivan, una necesidad de no eliminar de manera radical toda convención de belleza, atemperar las irreverencias y propiciar una relación no exasperante entre el público y las obras.”¹⁴⁴

Op art, Arte cinético y arte óptico. El término cinético aparece por vez primera en el *Manifiesto realista*, firmado por Pevsner (1888-1962) y Gabo (1890-1977) en 1920 en el que declaran que los ritmos cinéticos constituían “la única expresión posible de las emociones suscitadas por el tiempo”. A partir de la segunda mitad de los años cincuenta, el arte cinético se consolidó como tendencia definida. El término pasó entonces a denominar un tipo de arte cuyo principio básico es el movimiento, sea real (mecánico) o ilusorio, modalidad que a menudo se designa con el término de *Op art*. Esta tendencia, a través de recursos estrictamente pictóricos, crea imágenes que llevan implícito un movimiento aparente. Fundamenta su trabajo en la utilización de ilusiones ópticas, exploradas con anterioridad por la física, la psicología de la percepción. Construye juegos de ambigüedad perceptiva, produce efectos latentes de *mauré* o perspectivas reversibles, emplea contrastes cromáticos previamente estudiados para componer imágenes persistentes y distorsiones de la perspectiva y a menudo utiliza geometrías elementales dispuestas en oposiciones binarias (positivo/negativo, lleno/vacío, círculo/cuadrado, color frío/cálido) para crear configuraciones reticulares que parecen metamorfosearse: se dilatan o se contraen, avanzan o retroceden, giran, aparecen o desaparecen, así como otras formas de ilusión óptica. El objeto de este arte no es la imagen en sí sino la experiencia perceptiva del observador ya que el *Op art* busca su participación. Esta búsqueda de participación es una preocupación común a los diferentes modos del cientismo, sea activando la percepción visual del observador mediante estímulos óptico-cinéticos, sea mediante la experimentación corporal o mecánica. En el primer caso el movimiento se percibe ligado a la dimensión temporal; en el segundo a ésta se añade la espacial. Durante su apogeo, en la década de los sesenta, el *Op art* se asoció más con el diseño que con las bellas artes, y tuvo como fuentes de referencia a *De Stijl*, el Constructivismo y la Bauhaus. En su estado más puro, fue practicado por artistas como Vasarely, Richard Anuzkiewicz y Michael Kidner, Hacia la década de los ochenta, el *Op art* atraía los jóvenes pintores en virtud de la posibilidad que ofrecía de recuperar el placer de pintar. Para ellos, el *Op art* constituye un punto de partida para pinturas que incorporan significados que trascienden lo puramente visual que motivó a los pioneros. En estos casos, como ocurre con el *Op art* clásico, los lienzos vibran, pero se diferencian de sus antecesores porque remiten a la naturaleza y a la cultura¹⁴⁵

Orientalismo y caligrafía. Tras la segunda guerra mundial, la filosofía predominante era el existencialismo de Sartre y Camus. En este contexto, el Zen se presenta como una respuesta para las indagaciones artísticas del momento. El pensamiento Zen se mezcla con el pensamiento artístico de posguerra y más específicamente en París. Francia había ido ganando adeptos del budismo desde el período de entreguerras. El Zen atraía a los artistas en aquellos momentos en virtud de su principio del conocimiento intuitivo. En tanto que los surrealistas habían propuesto el automatismo como reacción a las limitantes de la razón, el Zen enseñaba a crear un vacío interior para llegar a estados de iluminación. El *Libro del Té* de Kakuzo Okakura, los textos de *Zen y arte* de Suzuki y la obra de Eugen Herrigel *Zen en el arte del tiro con arco*, fueron obras muy leídas, entre otros por Miró, Tapiès, Feito, Masson, Degotex y Klein. En 1952 Michel Tapié, en *Un art autre*, obra esencial para el arte Informalista, había señalado ya la convergencia y las soluciones comunes entre el arte occidental y el

¹⁴⁴ Raquel Tibol, *Nuevo realismo y posvanguardia en las Américas*, Barcelona, Random House, Mondadori, 2003, p., 12.

¹⁴⁵ Eleanor Hearney, *op. cit.*, pp., 80-81; Amalia Martínez Muñoz, “Arte cinético y arte óptico”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 15, 2001, pp., 2872-2875.

oriental, dándole gran importancia de la caligrafía y la intensidad del drama pictórico.¹⁴⁶ El arte Zen concibe la acción creadora desde la espontaneidad inconsciente. La imagen o el espacio artístico se percibe como indirecta expresión de un trans fondo infinito. La expresión estética surge mediante la reducción de las formas y la sugerencia desde un espacio envolvente, cercano, misterioso y vacío. Un arte que estimula una revelación instantánea del todo no puede ser forzado sino sólo inducido, convocado. La filosofía Zen trata la realidad como vacío; el Zen es la fuerza creadora desde la que surge el mundo y todos los seres vivos. Todo lo Zen es minimalista; la pintura, la arquitectura, todo meticulosamente simple, creado bajo los designios de lo natural, lo imperfecto y lo espontáneo. Esto incluye también a la poesía y más concretamente al haiku, donde los poemas son la exaltación de breve intensidad de un momento determinado. El poeta no dice su parecer sobre algo; las cosas se dicen por sí mismas. Se prescinde de todo lo retórico; no hay ni momentos históricos ni espaciales concretos. Se trata de una imagen esbozada que eterniza sensaciones concretas planteadas desde la realidad y la Naturaleza.¹⁴⁷

Pop art. Tanto el Expresionismo abstracto norteamericano como el Informalismo se rigieron por la pura experimentación y búsqueda pictórica y por el concepto sublimado de la expresión del yo interior. De la rebelión contra estos principios, surgió el *Pop art*, un arte que recuperó la figuración en su forma más popular, la de los medios de comunicación de masas y la publicidad como una reacción de violento rechazo ante un arte convertido en intangible para todo aquel que no aceptara lo abstracto como paradigma del arte elevado. El *Pop art* supuso la adecuación del arte a los profundos cambios operados en una sociedad que se movía al ritmo dictado por la tecnología, en un mundo en que la máquina, la imagen seriada y la tipografía habían adquirido rango de naturaleza y se habían adueñado del paisaje hasta suplantarlo. El *Pop art* es el espejo de una realidad regida por la producción industrial, y supone tanto la aceptación de la naturaleza seriada de los objetos como la homogeneización de los gustos y costumbres en los que desemboca, inevitablemente, la cultura de masas. Con el *Pop art*, el arte asimila el lenguaje, las técnicas y la iconografía de la sociedad industrial. Los artistas *pop* tomaron las imágenes de su entorno y las emplearon con la misma actitud con la que se hace uso de cualquier producto industrial; surge la estética del cartel, los cómics, las etiquetas de embalaje o las ilustraciones de prensa, que hacían que el artista *pop* se ocultara tras un lenguaje despersonalizado, el de la imagen que copia y huyera de la reflexión filosófica y de la expresión de emociones personales. El *Pop art* es un producto surgido de la cultura de las grandes metrópolis y se nutre de los rasgos del escenario urbano: la iconografía publicitaria, los fetiches de consumismo, las formas de producción mecánica de la imagen o la entronización de personajes públicos por los medios masivos de comunicación.¹⁴⁸

Rayonismo. Según el Manifiesto Rayonista (1913) de Mikhail Larionov (1881-1964), el Rayonismo es una síntesis del cubismo, futurismo y orfismo, que utiliza tanto las formas abstractas como “formas espaciales, que resultan del cruce de los rayos reflejados por los diferentes objetos”, rechaza lo individual y en su lugar desarrolla la autonomía del cuadro. Al lado de Larionov, Natalia Goncharova (1881-1962) realizó también cuadros rayonistas figurativos.¹⁴⁹

Suprematismo. La pintura de Kasimir Malevitch (1878-1935) y sus seguidores utiliza preferentemente formas geométricas simples sobre fondo blanco, blanco y negro o de colores; el rojo es considerado como el color por excelencia. Debe transmitir la idea de que la realidad es espacio informe (blanco) y todas las diferenciaciones nominales son una ilusión humana.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Pilar Cabañas Moreno. “Saura, París, Zen, Informalismo”. Universidad Complutense de Madrid; publicada en *Japón. Arte, cultura y agua*, Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses y Prensa Universitarias de Zaragoza, 2004. (Sitio consultados el 27/10/2010)

¹⁴⁷ Página de Internet: El rincón del haiku. *Los minimalistas en Japón: el haiku y las artes* (Sitio consultado el 27/10/2010).

¹⁴⁸ Amalia Martínez Muñoz, “Un arte para la cultura del consumo”, en; *Historia del Arte*, Rosa Martínez (coord.), Barcelona, Océano/Instituto Gallach, Tomo 15, pp., 2848-2849.

¹⁴⁹ Cor Blok, *op. cit.*, p., 222.

¹⁵⁰ Cor Blok, *Ibidem*, pp., 223-224.

Tachismo. La invención de la palabra “tachismo” (pintura de borrones) se le atribuye al crítico Pierre Gueguen (1951). Se convirtió en denominación “oficial” por el artículo “*Le tachisme*” de Charles Estienne, publicado en *Combat* del 1 de marzo de 1954, como denominación de los “*octobriens*”, es decir, de los pintores que exponían en el *Salón d’Octobre*, quienes realizaron una pintura abstracta, que no excluye totalmente los elementos imitativos, que rechaza la construcción geométrica y acentúa la importancia de la materia de color. El Tachismo es limítrofe con la pintura de Bissière (1888-1964), Menessier (1911-1993), Bazaine (1904-2001), De Staël (1914-1955), Corneille (1922), James Guitet, (1925), Jacques Doucet(1924?) y, por otra parte, con el arte Informal (Luis Nallard (1918), Jean Messagier (1920-1999)).¹⁵¹

Transvanguardia italiana. El teórico, crítico y curador italiano Achille Bonito Oliva reunió, a mediados de los años setenta a artistas tales como Bagnoli (1949), Salvadori (1947), Chia (1946), Francesco Clemente (1952), Enzo Cucchi (1950), Nicola De María (1954) y Mimmo Paladino (1948), quienes estaban interesados en recuperar la pintura como su medio expresivo. Entre otras características, Bonito Oliva atribuye al arte de la Transvanguardia el placer por la manualidad, la subjetividad creativa, la sensibilidad activa y no agresiva, la mutabilidad como característica intrínseca del estilo, la provisionalidad en la hechura de la obra, la contradicción, el amor por el detalle y el empleo del dibujo. Anna María Guasch añade la glosa de modelos provenientes de la antigüedad clásica, de las vanguardias históricas o incluso de modelos antimodernos o fragmentarios; la autonomía de la creación artística y el nomadismo del artista.¹⁵²

¹⁵¹ Cor Blok, *Ibidem*, p., 237.

¹⁵² Achille Bonito Oliva, “La Transvanguardia italiana”, Milena Sales, Tr., en; *La Transvanguardia italiana*, Museo de Arte Moderno, noviembre 2003-enero 2004, Roma, CONACULTA/MAM/Drago, 2003, pp., 11-15; Anna María Guash, *op. cit.*, 273-274.