



---

Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas

# VIVUJAR

---

Un proceso de dibujo en la  
exploración del Cuarto Camino y  
el Expresionismo Abstracto

## **Tesis**

Que para obtener el Título de: Licenciado en Artes Visuales

Presenta: **Santiago Salcido Madrid**

Director de Tesis: Mtro. Luis Mauricio Salazar Alarcón

México, D.F. 2013



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**

---

Esta tesis fue elaborada gracias al apoyo incondicional de diferentes personas a las cuales les quiero ofrecer una reverencia de agradecimiento y cariño. Las primeras y más importantes Olga y Ricardo con soporte de amor y respeto ante un hijo poco convencional. Las segundas, a un grupo que se dio el tiempo de escuchar y leer las barbaridades que pueden surgir del que intenta hacer arte, de los cuales sin su guía ni su amistad no hubiera logrado este cometido: Erandi Villavicencio, Carlos Azocar, Leticia Hulsz, y Mauricio Salazar. Las terceras mis maestros que me proporcionaron un espacio de dialogo e investigación, que permitió desarrollarme de una manera muy enriquecedora y amplia: Francisco Quesada, Norma Barragán, Jesús Mayagoitia, Alfredo Rivera y Jorge Chuey. Y por último mis maestros de vida que con su ejemplo y cariño me han compartido el encuentro de la llama interior sin perder la chispa de la vida: Jorge Rodríguez-Cano, Magi Regens, Gustavo Avilés, Ruchi, Polinsky, Vicos, Jero, Maikol Scott, Chukons, Claudia Kis, Hebe Rossell, Ricardo Martín, Valesa Ribera y Eduardo Nuñez.

## Resumen

---

El presente trabajo surge a partir de la experiencia de desarrollar una serie de dibujos abstractos con tinta chinta, que son el resultado y el registro, a su vez, de un complejo camino en el que existió una serie de toma de decisiones, influencias, intereses, intenciones y exploraciones. De esta complejidad, inherente a cualquier producción artística, surge el principal problema y objetivo de esta investigación, la cual aborda un proceso creativo, en este caso particular propio de la disciplina del dibujo. De esta manera, se llegó a la pregunta sobre ¿Cómo se puede dar cuenta de un proceso creativo?

Surgiendo, a partir de esta interrogante, varias posibles respuestas, debiéndose escoger entre ellas las que de alguna manera se acerquen de mejor forma a un proceso, que por su propia naturaleza, nunca podrá ser abordado de forma definitiva por medio de las palabras. En este sentido, la apuesta que se tomó parte de la posibilidad de echar mano sobre otros recursos teóricos y específicamente ocupar una corriente filosófica-esotérica, como es el Cuarto Camino. Lo cual no fue excluyente de explorar la influencia artística que sobre el proceso tuvo el Expresionismo Abstracto. Todo ello con el objetivo de esclarecer, nombrar y describir ese proceso artístico.

De la primera corriente, se decidió tomar un concepto filosófico, como es el de la *observación de sí*, y trasladarlo a la disciplina del dibujo. Ello permitió describir el acercamiento específico a la acción de dibujar y enriquecer la experiencia misma de esta acción.

Con el Expresionismo Abstracto se hizo un análisis comparativo con la obra de artistas y los planteamientos generales de la corriente. Lo que permitió establecer un dialogo entre la propuesta de algunos de los artistas más consagrados y relevantes de esta escuela, contrastados con las particularidades de la obra y el proceso de un artista que está en sus inicios.

Para así generar una conclusión en donde se desarrolle una reflexión acerca de las limitaciones y logros de la forma específica en la que se abordó el problema.

# ÍNDICE

Introducción	1
<b>Capítulo I Antecedentes históricos del Cuarto Camino.</b>	<b>6</b>
I.1 Introducción	7
I.2 Emoción, cuerpo e intelecto reunidos	8
I.3 La <i>observación de sí mismo</i>	9
I.4 Dos Artistas influenciados por las idas del Cuarto Camino: Remedios Varo y Kasimir Malevich	
I.4.1 Remedios Varo	10
I.4.2 Kasimir Malevich	14
I.5 Conclusión del Capítulo	16
<b>Capítulo II Antecedentes históricos del Expresionismo Abstracto.</b>	<b>17</b>
II.1 Introducción	18
II.2 Antecedentes y particularidades del Expresionismo Abstracto	19
II.3 Contexto y contribuciones del Expresionismo Abstracto	20
II.3.1 El acontecimiento y la experiencia del proceso en los expresionistas abstractos	21
II.3.2 La expresión simple del pensamiento complejo	23
II.3.3 El regreso a la imagen plana que se aleja de la ilusión y muestra la verdad	24
II.3.4 El formato de las obras surge por dos motivos intrínsecos, uno en el proceso de creación y otro en la acción del espectador	25
II.4 Después del Expresionismo Abstracto hasta la actualidad	26
II.4.1 Katharina Grosse	29
II.5 Conclusión del capítulo	30

<b>Capítulo III <i>Vivujar</i>, proceso de dibujo</b>	<b>31</b>
III.1 Introducción .....	32
III.2 Vivir y dibujar .....	33
III.2.1 El acto de dibujar .....	34
III.2.2 Registro del proceso de dibujo: experimentación, experiencia y aprendizaje .....	35
III.2.3 El <i>Vivujar</i> como <i>observación de sí mismo</i> y el <i>Vivujo</i> como registro .....	39
III.3 <i>Vivujando</i> ... una táctica de dibujo .....	40
III.3.1 El <i>Vivujar</i> como experiencia global .....	40
III.3.2 Esquema del <i>Vivujar</i> .....	41
III.3.3 Características directivas del proceso ( <i>Vivujar</i> ) y de la obra ( <i>Vivujo</i> ) .....	43
III.3.4 Acercamiento personal a los elementos conceptuales .....	44
III.4 Obra .....	46
<b>Análisis comparativo y Glosario</b>	<b>58</b>
III.5 Conclusión del <i>Vivujar</i> .....	62
<b>Conclusiones</b>	<b>63</b>
Bibliografía	70

# Introducción ·

El presente trabajo tiene como principal propósito reconstruir, a manera de testimonio reflexivo, un proceso de dibujo que fue desarrollado a través de una forma específica de aproximarse a la acción de dibujar: *Vivujar*. Este neologismo es la síntesis conceptual que se ha elaborado para ensayar un acercamiento a la experiencia de vivir y dibujar en un mismo gesto. Es decir, es la apuesta que se toma al reconstruir un proceso creativo en el que se intersecta un conjunto de conceptos e intenciones materializados en una serie de 10 piezas de dibujo de gran formato, con tinta china utilizando como herramienta principal la mano en contacto directo con la tinta y papel prescindiendo de todo tipo de instrumentos.

Estas piezas fueron creadas en el último semestre de la Licenciatura de Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y expuestas en la Casa de Cultura Juan Rulfo en el Distrito Federal. Sin embargo, forman parte de una reflexión que se mantuvo por toda la licenciatura y que en cierta medida busca ser concluida, por lo menos en una primera instancia, a través del presente trabajo.

Variadas y múltiples han sido las preguntas que han invadido constantemente todo este proceso. Muchas más que las respuestas, las cuales en varias ocasiones se asentaron solo para generar nuevas preguntas. No obstante, algunas de ellas se fueron perfilando como las directrices o principales causas por los que la creación y la reflexión fueron enrielandose. Una de las preguntas más persistente se refiere a la comunicación de lo inefable, que es a la vez, uno de los temas recurrentes de la historia del arte y uno de los principales caminos por los que el presente trabajo se orienta, en dos sentidos. Por un lado, se establece la pregunta de ¿cómo se puede comunicar lo subjetivo y personal del artista? Por el otro, y aterrizando esta primera interrogante, se plantea la incógnita sobre ¿cómo se puede reconstruir y comunicar el proceso creativo que vive un artista considerando las particularidades subjetivas y personales que este involucra?

Para poder resolver esta pregunta de forma inevitable se debe recurrir a otras más específicas, no necesariamente anteriores a aquella, pero que de alguna manera permiten ir centrando la atención en ciertos aspectos particulares del proceso creativo. Una pregunta de este tipo es la referida al sentido particular de la creación de esta propuesta. Es decir ¿cuáles fueron las motivaciones primigenias y posteriores que guiaron el proceso?

De forma consecuente la interrogación cae sobre las técnicas que se escogieron para su ejecución y las decisiones que se tomaron en ese sentido. Lo cual lleva de forma inevitable a describir, por un lado, las distintas etapas del proceso y por otro lado indagar sobre las influencias que tuvo tanto el proceso como la obra, es decir preguntarse sobre ¿cuáles fueron las corrientes artísticas y filosóficas que de forma consciente o indirectamente influyeron en el desarrollo de este proceso?

La tesis por tanto será un recorrido por las respuestas a estas interrogantes. Un camino y una propuesta para reconstruir un proceso intuitivo y personal de creación en el que se cultivó el interés por el dibujo y desembocó en la creación de una serie de obras abstractas. Este proceso llega a una etapa de cierre y se manifiesta en este escrito. Ya que este proceso fue creciendo paulatinamente y sin rumbo específico, brota la necesidad de clarificar las experiencias e ideas desplegadas estableciendo las influencias, artísticas, filosóficas y prácticas que se congregan en la creación. El afán es hacer un registro

de este proceso haciendo una consideración reflexiva sobre cada una de las decisiones que, nuevamente consciente o inconscientemente, se fueron tomando a lo largo de la creación incluyendo en esta reconstrucción los cuerpos discursivos que fueron influyendo en las decisiones.

El objeto de investigación será, entonces, el proceso creativo, un proceso de por sí intuitivo, a ratos irracional, y plagado de influencias de todo tipo. De ahí que surja el principal problema que se pretende resolver en el presente trabajo, es decir: ¿cómo dar cuenta de una experiencia de creación artística?

En definitiva, el principal objetivo de este escrito es justamente dar cuenta de una experiencia, tomando para ello una serie de estrategias que conforman una metodología de investigación basada en la comparación e indagación en las influencias de ciertas corrientes artísticas y filosóficas. La referida decisión metodológica conlleva una posición política en su más originario sentido, y es que este escrito posee una intención comunicativa, en tanto la descripción y el testimonio de esta experiencia artística, pretende ser útil para otras personas y artistas vinculados al campo del dibujo y el arte. Ello, en tanto, se busca presentar una visión personal del acontecimiento específico de dibujar, que podrá ser comparada, verificada, negada, aceptada o explorada por la experiencia del lector, permitiendo, a su vez, ir generando ciertas certezas con algún grado de generalidad.

Para contestar la pregunta referida a ¿cómo se puede reconstruir un proceso creativo considerando todas las particularidades de este? se propone una respuesta que se formula a modo de hipótesis de la siguiente forma:

Para poder reconstruir un proceso como el creativo se deben hacer una indagación de ciertas corrientes filosóficas y artísticas que hayan explorado en cuestiones relacionadas con los elementos no-rationales de un proceso creativo. En ese ejercicio se propone la utilización de un concepto y práctica definida como *observarse a sí mismo*. Este concepto se vincula con la necesidad tomar consciencia de las emociones, los sentidos y los pensamientos. Se considera central este concepto en la medida en que la experiencia del dibujante se puede enriquecer y expandir pues en su utilización se ponen en juego una serie amplia de elementos a considerar. De este modo las cualidades gráficas del dibujo se pueden incrementar y generan diversas soluciones. El proceso de dibujar se puede convertir en una acción introspectiva, íntima, subjetiva, espiritual, de conocimiento y comunicación.

Para desarrollar la reconstrucción se ahondará en dos afluentes del proceso analizado, uno de ellos filosófico-esotérico y otro propiamente artístico. Estas corrientes se abordarán analíticamente en los primeros dos capítulos, que sirven como iluminación, apoyo y guía, para la reconstrucción propuesta. De esos causes se retoman ciertos conceptos y aportes considerados como claves en la propuesta de cada una de estas corrientes. Dichos conceptos serán descritos y definidos en la conclusión de los capítulos respectivos para luego utilizarlos como herramientas de interpretación y comparación en la conclusión.

Como marco histórico se toma la época después de la segunda guerra mundial, de los años 40's a 50's. Las consecuencias que este contexto género está en el arte en general fueron muy amplias, una de ellas en particular es la crisis de la razón. En este punto se toma al Expresionismo Abstracto que revalora y se resguarda en la individualidad subjetiva, en la expresión de la intimidad y de lo inefable, para crear obras abstractas que fueron importantes en la cronología de la historia del arte. Se usa ese pasaje de la historia para hacer una semejanza con el contexto histórico actual del proceso que se pretende reconstruir, ya que existen ciertas semejanzas, tales como la importancia en la acción creativa que provee al artista de una experiencia enriquecedora para la expresión en la obra y que se alejan de la razón. En una visión personal la crisis de la razón sigue sin superarse y es mediante el arte que cabe la posibilidad de acercarse a espacios interiores donde la intuición y lo sensorial del cuerpo dan sentido y participan en el proceso creativo, en este caso proceso de dibujo.



En el primer capítulo se abordará el Cuarto Camino, enseñanza esotérica transmitida por George Ivánovich Gurdjéff, que en su extensa obra plantea una serie de ideas acerca de lo humano y su posible evolución que se retomaran, poniéndose especial énfasis en un concepto particular para trasladarlo posteriormente a la acción del dibujar, a saber: “la *observación de sí mismo*”. Dicho concepto no solo fue escogido por su potencialidad analítica sino que ante todo por la necesidad performática y actitudinal que conlleva su utilización. Estas posibilidades se refieren a la necesidad de hacerse consciente de todos los procesos involucrados en la existencia y, en este caso particular, para la acción de dibujar.

El nombre mismo de Cuarto Camino se debe a la insistencia planteada por esta corriente de considerar como relevantes las distintas partes que constituyen al ser humano. Ello en tanto, se plantea que a lo largo de la historia distintas religiones y enseñanzas han puesto un acento en aspectos particulares y aislados del hombre, como es la mente, el cuerpo y las emociones, siendo la propuesta de esta corriente el poder recorrer un camino en el que cada una de estas partes se encuentren reunidas, para lo cual es necesario la *observación de sí mismo*.

La decisión de utilizar este concepto se tomó pues la propuesta de *observarse a sí mismo* se adecua y resuelve, en parte, el problema de reconstruir un proceso en el que se involucran distintas dimensiones que van más allá de lo racional. De esta forma cuestiones como los sentimientos, obsesiones y demás componentes irracionales y corporales de la creación pueden ser abordados y visibilizados.

También, en este capítulo, se analiza la obra de dos artistas, Remedios Varo y Kasimir Malevich, que tuvieron contacto con los escritos del Cuarto Camino. La propuesta, en sentido, es hallar las relaciones e influencias que tuvo en el arte esta corriente filosófica. Posteriormente se propone identificar aquellos elementos de interés de las propuestas analizadas y establecer el tipo de nexo que tuvieron estos artistas con la propuesta filosófica que aquí se plantea.

El segundo capítulo aborda el Expresionismo Abstracto, como una corriente artística de post guerra que da ciertas luces para analizar y comparar el trabajo acá expuesto. Es, en este sentido, que luego de hacer un recorrido por las propuestas y aportaciones de esta corriente, se le dará un especial tratamiento a obras y aportes de ciertos artistas contemporáneos que le dieron continuidad y desarrollaron un lenguaje similar a los Expresionistas Abstractos. La idea de esta revisión es poder mostrar las derivaciones que se sucedieron a partir de esa corriente de modo tal que se puedan identificar cuales son los elementos que le dan vigencia e injerencia a la propuesta en la actualidad y en el proceso creativo que se reconstruye. Es decir, establecer cuáles son los planteamientos y cuestionamientos que sienta esta corriente que permiten hacerla actual y que pueden ser retomados para el análisis del proceso creativo que se reconstruirá.

En este sentido uno de los temas más importantes que esta corriente artística asentó fue el de la revalorización de las acciones creativas como una cuestión incluso más relevante que la obra final. En este sentido, la cercanía con este movimiento se refiere precisamente al énfasis procesual que alude a una dimensión performática del arte así como también la importancia dada a la individualidad, la subjetividad y la exploración de los límites de la expresión de lo humano en relación a reacciones que en los espectadores se buscaba generar.

Mencionar estas dos corrientes en los primeros capítulos es necesario para ubicar influencias y autores determinantes a lo largo del proceso creativo, ya que los elementos descritos se utilizarán como recursos de la observación que permite analizar la acción de dibujar, pero además permiten entender las decisiones y caminos tomados en el diálogo que se explicitará luego de la exposición del proceso y la obra reconstruida, cuestión que se aborda en el tercer capítulo.

A manera de reconstrucción, y escrito en primera persona, el tercer capítulo es el desarrollo y la descripción del proceso de dibujo que se nombra *Vivujar*, concepto que surge, como se mencionó anteriormente, de la unión de las palabras “vivir” y “dibujar”, idea principal que engloba un orden de significados y una forma específica de dibujar. También es el nombre dado a la obra compuesta por la serie dibujos abstractos, hechos con tinta china y la mano, que son los objetos en donde se materializa y se sintetiza todo el proceso creativo que es objeto de estudio de la investigación. *Vivujar* se crea a partir de un interés particular y personal en el dibujo; la posibilidad de conocerse a uno mismo a través de la acción de dibujar, considerándola, de este modo, como una táctica de creación y conocimiento. La vivencia se torna igual de importante que el dibujo en sí, es decir como obra ya terminada.

La forma en la cual se dará cuenta del proceso incluye la reelaboración de la descripción de Juan Acha sobre los elementos que se involucran en la acción de dibujar. Para ello se hace un recorrido del proceso incluyendo los registros de los ejercicios de exploración y la aplicación y traslado del concepto de observarse de sí mismo, descrito en el capítulo dedicado al análisis del Cuarto Camino, pero esta vez aplicado a la acción de dibujar. Todo lo cual desembocará en la elaboración de una serie conceptos que permiten un acercamiento a las intenciones y motivaciones que se expresan como características directrices tanto del proceso como de la obra.

En el capítulo final de conclusiones se hará una comparación con todos los elementos que, en cada uno de los anteriores capítulos, fue señalado como significativo. Pudiéndose de este modo hacer una ubicación del proceso y de la obra dentro de la historia del arte y además ver cuáles son los aciertos, potencialidades y debilidades de la propuesta hecha para poder reconstruir el proceso creativo analizado.

Esta investigación es un intento de volver a observarse así mismo y a través de eso ver hasta qué punto esta premisa es verdadera o no. En esto es que se juegan la posibilidad de transformar una experiencia personal en una posible aportación a la experiencia general del dibujo, la cual sería la posibilidad de trasladar y utilizar el término *observación de sí* a en esta disciplina.

Esta tesis puede ser considerada como el ejercicio final de un proceso creativo, en donde se clarifican ideas de una obra personal y el inicio para partir a caminos desconocidos aun no dibujados.

También es importante mencionar la relación del ante proyecto con el resultado final en este trabajo. Si se cumplió con los objetivos primigenios, las diferencias y las modificaciones que se hicieron. Para empezar el título cambio de “Vivujando el ruido del silencio, testimonio de un proceso artístico” a “*Vivujar*, un proceso de dibujo en la exploración del Cuarto Camino y el Expresionismo Abstracto”. Esta decisión fue tomada ya que el segundo título abarca más características específicas del trabajo que puedan ayudar al lector facilitar su búsqueda. Por otro lado los objetivos y el problema a resolver en su sentido original se mantuvieron de la misma manera y se cumplieron, además de que se ampliaron ya que nos solo se logra solamente nombrar las características de una obra mediante la corriente artística y la filosófica, si no que se desarrolla una comparación más profunda y un método de dibujo.

Las fuentes primarias de información por principio, son los ejercicios de dibujo previos, la obra final y la experiencia personal en el proceso. Y las secundarias son los escritos del Cuarto Camino, del Expresionismo Abstracto y del dibujo. El análisis de las principales fuentes permitieron un primer intento de resolver el problema principal, pero fue por medio de las secundarias que fue factible hacer comparaciones, trasladar conceptos y encontrar una vía para nombra un proceso tan complejo como el creativo.

Lamentablemente no se han encontrado investigaciones que relacionen conceptos o ideas del Cuarto Camino a la disciplina del dibujo, esto enriquecería el presente trabajo. El motivo de esta situación pudiera suceder por dos motivos, uno por el carácter místico, subjetivo o idealista de sus planteamientos que los pudieran hacer poco académicos. Y por otro lado es muy poco mencionado o tratado en el ámbito de la teoría del arte o del dibujo.

La bibliografía que se usará a lo largo del presente trabajo es la siguiente:

En el primer capítulo se abordan a autores tales como Gurdjieff, Ouspensky y De Salzman para poder explicar las ideas y las características generales del Cuarto Camino. Para presentar el tipo de vínculo de esta corriente con los artistas Varo y Malevich, se toman las investigaciones y los textos de Kaplan, Parkinson, Ralin, Martínez y Lachman que son investigadores e historiadores del arte, que gracias a sus escritos será posible hacer ese enlace del arte y la nombrada enseñanza esotérica.

En el capítulo dos se toman libros que tratan del Expresionismo Abstracto y libros de artistas de este movimiento. De igual manera se le da importancia a la búsqueda de entrevistas y de textos en los que se mencionan testimonios directos de los artistas de esta vanguardia para que se fundamente por medio de las palabras de los participantes y no solo de interpretaciones posteriores.

En el capítulo tercero se usa como apoyo el escrito de Juan Acha sobre el dibujo, Valle de Lersundi y de Gomes Molina que abordan la teoría del dibujo. Y por último se retoman algunos autores del primer capítulo para poder hacer la aplicación del Cuarto Camino en el dibujo.

**Capítulo I.**  
**· El Cuarto Camino ·**



## I.1 ... Introducción

En este capítulo se describen, en un primer apartado, de manera general, las características principales de la corriente esotérica del Posteriormente se desarrolla el concepto de “*observación de sí*”, utilizándose este concepto tanto como orientación teórica como también una forma para nombrar y comprender un proceso de dibujo en tanto objeto de investigación. Finalmente se presentan dos ejemplos de artistas visuales, Remedios Varo y Kasimir Malévich, que tuvieron contacto con esta corriente y se vieron influenciados en su obra por la misma.

El Cuarto Camino es una enseñanza filosófica, metafísica y mística que fue recopilada y traída a occidente por Georges Ivanovitch Gurdjieff, quien desarrolló una serie de tres libros, *Relatos de Belcebú a su nieto* (Gurdjieff, 2001). *Encuentro con hombres notables* (Gurdjieff, 2001). En los que se concentra su perspectiva y propuesta. La vida es real solo cuando yo soy (Gurdjieff, 2004). En el primero hace una descripción de la vida de los hombres en la tierra, el segundo es más un escrito autobiográfico y el tercero son conferencias transcritas en donde describe una visión de la vida interior del hombre.

Es principalmente en los escritos de sus discípulos en donde se puede hacer una lectura más precisa acerca de las ideas fundamentales que Gurdjieff puntualizo en su enseñanza. Por ejemplo Piotr Demíanovich Ouspensky fue un científico ruso, colega y discípulo de Gurdjieff, el cual dice en uno de sus libros: “El Cuarto Camino hace un estudio total acerca del ser humano y del cosmos, de su evolución y de las leyes fundamentales del universo que se han transmitido a lo largo de la historia del hombre por medio de escuelas y religiones.” (Ouspensky:1947:80)

Gurdjieff muestra, a partir de explicaciones minuciosas ideas acerca de lo humano y de su existencia, y propone diferentes métodos para “ser consciente”, pues dice que el ser humano se encuentra dormido y que tiene que despertar. Una de las primeras ideas para este proceso es:

*“Conocerse a sí mismo, fue éste el primer principio y la primera exigencia de todas las antiguas escuelas de psicología. Recordamos aún estas palabras, pero hemos olvidado su sentido. Pensamos que conocernos a nosotros mismos quiere decir nuestros gustos, nuestras capacidades y nuestras intenciones, cuando en realidad significa conocernos como máquinas, es decir, conocer la estructura de nuestra máquina, sus partes, la función de cada una de éstas, las condiciones que rigen su trabajo, etc. Comprendemos que no podemos conocer ninguna máquina sin haberla estudiado”*  
(Ouspensky 1947:60)

## I. 2 ... Emoción, cuerpo e intelecto reunidos

El nombre de Cuarto Camino se le otorga a esta corriente pues Gurdjieff dice que, después de estudiar más de doscientas religiones y, teniendo que clasificarlas, diría que hay cuatro tipos fundamentales de religiones que poseen distintos caminos:

*El camino emocional, donde el ejemplo serían los monjes.  
El camino del cuerpo, cuyo ejemplo sería los faquires.  
El camino intelectual, que trabaja con los pensamientos y,  
El cuarto camino que es el camino del "haida-yoga",<sup>1</sup>  
que estudia todo lo que puede ser estudiado,  
un acercamiento al ser humano. (Gurdjieff, 2004:200)*

Gurdjieff habla de la idea de evolución como una posibilidad de convertirse en un ser diferente que, por medio del estudio de sí mismo, puede darse cuenta de que está lleno de ideas falsas sobre sí y, que gracias a una educación escueta y llena de conceptos acerca de la vida, el hombre actúa como una máquina.

El hombre es una máquina, que es capaz de darse cuenta de su mecanicidad. Estableciéndose que "ante todo cada uno debería comprender su propia mecanicidad. Esta comprensión puede venir solamente como resultado de una *observación de sí correctamente formulada*" (Gurdjieff, 2004:71)

Para poder comenzar un proceso de estudio y así conocer las partes que lo conforman; también habla de iniciar esfuerzos que van en contra de su condición natural y que le dan la posibilidad de encontrar y descubrir cualidades que nunca habría imaginado, para convertirse, como él decía, en un ser diferente.

La transformación en un ser diferente debe partir de la concepción mecanicista de lo humano, de modo tal que se plantea como premisa fundamental que "el hombre es una máquina, pero una máquina muy especial. Pues si las circunstancias se prestan a ello y es bien conducida, puede saber que es una máquina. Y si se da plena cuenta de ello, puede hallar los medios de cesar de ser una máquina" (Ouspensky, 2009:16)

Ésta máquina (como la describe) está constituida por tres diferentes centros o funciones; centro intelectual, centro emocional y centro instintivo-motriz. En otras palabras, mente, emoción y cuerpo. Ya que la mayoría de las enseñanzas o religiones se transmiten por medio de símbolos y alegorías, estos centros tienen la suya, desde la perspectiva del Cuarto Camino y en conjunto representan la conformación del ser humano:

**Cuerpo- Carruaje      Mente-Cochero      Emoción-Caballo**

Entonces el objetivo del Cuarto Camino es llegar a conocer las funciones y cualidades de estos centros por medio de la *observación de sí mismo* para acercarse a la conciencia que, en la alegoría anterior, sería el amo que guía a las otras partes.

Los conceptos que propone Gurdjieff son recopilados de religiones y enseñanzas de Oriente y de Occidente, tales como el Sufismo, el Hinduismo y el Cristianismo Ortodoxo, pero también de algunos conocimientos occidentales provenientes principalmente de la psicología contemporánea, tal como lo dice explícitamente el autor al referirse a sus influencias: "tomé la comprensión del Oriente y el Conocimiento del Occidente, luego busqué" (Gurdjieff, 2004:268)

<sup>1</sup> · Haida yoga es otro de los términos que utilizaba Gurdjieff para nombrar la enseñanza que estaba transmitiendo, también fue llamado por el mismo como Cristianismo esotérico y además como Cuarto Camino, nombre utilizaremos a lo largo de la investigación.

De este modo se puede plantear junto con De Salzman que “Gurdjieff nos aportó un conocimiento de la conciencia, una ciencia que nos muestra de qué estamos hecho, nuestra capacidad y lo que necesita ser desarrollado. Es una verdadera comprensión de las energías en nosotros, de su relación en nosotros mismos y con lo que nos rodea” (De Salzman,2011:30)

### **I.3 ... La *observación de sí***

Los escritos del Cuarto Camino están llenos de teorías acerca del universo, aseveraciones de la condición humana y métodos e ideas de cómo el ser humano puede emprender una posible evolución. No obstante de toda esta cosmovisión interesa retomar una idea que será muy útil para comprender de manera más clara la premisa principal que se creó en el proceso de dibujo. Esta idea o concepto es *la observación de sí* o también nombrada *recuerdo de sí*. Tal como se estableció en la introducción este concepto tendrá una aplicación en la disciplina del dibujo para poder hacer comprensible el proceso creativo que representa el *Vivujar*.

La apuesta en este sentido es que el camino señalado por esta enseñanza esotérica explica ciertas ideas y conceptos, en este caso la *observación de sí*, como posibilidades actitudinales que buscan enriquecer la experiencia en este ámbito, aun cuando porta una serie de dificultades de interpretación que se pretenden explicitar y superar.

P.D.Ouspensky menciona que el estudio de la Psicología se entiende como “el estudio de uno mismo” y que para comenzar este estudio es necesario emprender el trabajo de la *observación de sí*. De este modo “...la psicología no puede estudiarse, como ocurre con la Astronomía, fuera de uno mismo. El hombre tiene que estudiarse.” (Ouspensky,2000:8)

*La observación de sí* se interpreta como una actitud escéptica o contemplativa que está dentro de nosotros mismos; escéptica, pues es una acción incrédula que toma cierta distancia para observar desde una manera nueva. Al decir *observación de sí* se refiere al acto en el que alguien puede reconocer las cualidades o el funcionamiento de sus movimientos internos, desde los pensamientos hasta cuestiones físicas.

De esta manera “...en *la observación de sí* debemos tratar de estudiar nuestras funciones separadamente una de otra: la función intelectual separadamente de la emocional, la instintiva separadamente de la motora. Esto es importantísimo, pero no es fácil” (Ouspensky, 2000:47)

Es por tanto *la observación de sí mismo* una posibilidad analítica, en su más originaria acepción, que está al alcance de cualquiera que tenga el interés de conocer cómo funcionan y cuáles son las diferentes partes que constituyen lo humano. Por lo que “un hombre debe empezar a observarse a sí mismo como si no se conociera por completo, como si no se hubiera observado nunca a sí mismo” (Gurdjieff en Ouspensky 1949:106)

*La observación de sí mismo* es por tanto una actitud que trata de regresar a una postura o una capacidad de sorpresa similar a la de un niño; una posibilidad de conocer las cosas de forma primigenia y, también, a una actitud de búsqueda y decisión donde el hombre no está conforme con el conocimiento cultural que se le ha proporcionado y que tiene la posibilidad de encontrar por sí mismo un conocimiento interior que le permita construir una visión propia de su alrededor.

En las palabras Ouspensky se establece una de las principales dificultades que presenta el concepto en tanto su aplicación metodológica que se refiere al olvido de la propia práctica de observación. Así es como se dice que “si practican esta observación durante algún tiempo, podrán notar algunas cosas extrañas. Por ejemplo, descubrirán que lo realmente difícil de observar es que ustedes se olvidan de ello.” (Ouspensky, 2000:9)

A partir de la experiencia personal, se traduce la *observación de sí* como una herramienta para acercarse a la experiencia de vivir con una actitud diferente, donde cualquier suceso puede ser enriquecedor para conocer y experimentar de qué manera acontecen, en uno mismo, las reacciones físicas, intelectuales y emocionales. De este modo, esta herramienta se hace sumamente pertinente a la hora de poder nombrar y expandir un proceso creativo como es el de *Vivujar*, es por ello que se reafirma su potencialidad metodológica e interpretativa.

Con el encuentro y el estudio del Cuarto Camino, la idea de conocerse a sí mismo se hace mucho más amplia de lo que se ha planteado culturalmente en una perspectiva individual, pues la idea del estudio de uno mismo por medio de la *observación de sí*, da la posibilidad de conocer, no solo gustos o aficiones personales si no también lo interno (desde lo físico hasta las emociones) y la interacción de las partes constituyentes del ser humano.

## **I.4 ... Dos artistas influenciados por las ideas del cuarto camino: Remedios Varo y Kasimir Malevich**

Parece ser que las enseñanzas del Cuarto Camino influenciaron a artistas como Remedios Varo y Kasimir Malevich, quienes por medio de ellas utilizaron las ideas de lo humano y del universo para enriquecer la creación de sus obras. Sin bien la influencia de esta corriente esotérica no es total ni posible de ver a simple vista, existe una serie de antecedentes biográficos y contenidos de las propias obras que permiten afirmar dicha influencia como presente, latente y real. Las siguientes páginas se referirán justamente a este tema.

### **I.4.1. ... Remedios Varo. Artista española (1908-1963) radicada en México.**

Desarrolló una pintura detallada y surrealista donde se nota cierto vínculo con ideas del Cuarto Camino. Gracias al estudio de Janet A. Kaplan y de Lois Parkinson Zamora se clarifica que la obra de Varo fue parte de una búsqueda que estaba influenciada por varias corrientes:

*“Inspirándose en un amplio espectro de tradiciones míticas y herméticas, tanto occidentales como no occidentales, se nutría con el mismo interés de las ideas de Jung, G.I.Gurdjieff, P.O.Ouspensky, Helena Blavatsky, Maister Eckhart, los sufis, las leyendas del Santo Grial, la Geometría Sagrada, la Alquimia y el I Ching, considerando que cada una de ellas podía ser un camino para llegar a conocerse y transformar la conciencia” (Kaplan, 1988:164)*



Aquí se retoma la relación entre las ideas de Gurdjieff con la obra de Varo. Ideas acerca de los sueños, del subconsciente, de teorías esotéricas, del símbolo del eneagrama, etc. Varo desarrolló la meticulosa combinación de realismo y fantasía que muestra por otro lado la influencia que tuvo el movimiento Surrealista que vivió en París en 1937:

*"(...) donde trabajó relación con los espíritus fundadores del surrealismo internacional- entre ellos Paul Eluard, André Breton, Antonin Artaud, Yves Tanguy, Max Ernst, y Leonora Carrington. Varo participó en las Exposiciones Surrealistas Internacionales de 1938 y 1940, pero sólo a finales de los años 40 y principios de los 50 en México, comenzó a crear los cuadros por los que ahora se le conoce."*  
(Parkinson 2012:56)

Parkinson no proclama la pintura de Varo como ilustraciones de las ideas de Gurdjieff, sino que se refiere a una relación dialógica, pues, al mismo tiempo que se muestran algunas ideas se satirizan otras, dándole independencia y amplitud de influencias a la obra.

Así el autor plantea que:

*"tales ideas hacen la función de telones de fondo a las imágenes de Varo: la relación mutua de los órdenes humano y universal; los proyectos compartidos de la ciencia y el espíritu; la transformación de la conciencia por medio de las energías cósmicas y humanas. Veamos si nuestra valoración de las pinturas de Varo se enriquece mediante una 'lectura esotérica' que evite, al mismo tiempo, reducir las pinturas a 'ilustraciones' de nociones esotéricas."* (Parkinson,2012:79)

De forma concordante con lo anteriormente dicho, si se observa detenidamente las obras de la artista en cuestión se detectará que existe una serie de símbolos propios del Cuarto Camino que no solo están presentes de forma exacta en el lienzo sino que además existe la interpretación y reformulación de varias de las enseñanzas de esta corriente esotérica.



### Imagen 1

Título. Icono.

Técnica. Óleo y nácar incrustado sobre madera.

Medidas. 60 x39 x 5 cm.

Fecha. 1945

Colección particular. Buenos Aires.

En la parte superior de la obra presentada se logra ver un pequeño símbolo, este es llamado eneagrama y fue utilizado con frecuencia por Gurdjieff para explicar algunas teorías y leyes universales.



## Imagen 2

Título. Papila estelar  
Técnica. Óleo sobre masonite.  
Medidas. 92 x 62 cm.  
Fecha. 1958  
Colección particular. México.

En este cuadro quizá se pueda relacionar de una manera satírica una de las ideas que expresa Gurdjieff acerca de la relación del hombre con la luna. Plantea el maestro ruso que “todo lo que vive en la superficie de la tierra, los hombres, los animales, las plantas, sirven de alimento a la luna. La luna es un gigantesco ser viviente que se nutre de todo lo que respira y de todo lo que crece sobre la tierra.” (Gurdjieff en Ouspensky, 1968:85). Reafirmandose la idea de que no es una ilustración sino un diálogo lo que existe entre Varo y el Cuarto Camino.



## Imagen 3

Título. Ritos extraños.  
Técnica. Óleo sobre masonite.  
Medidas. 78x50 cm.  
Fecha. 1959.

En otra obra, mucho menos conocida que la anterior, titulada “Ritos Extraños”, no solo se reafirma la idea anterior sino que además se acentúa el cariz satírico que la artista le da en ciertos momentos especialmente a los ritos que el Cuarto Camino posee como práctica, específicamente la referencia es a las danzas sagradas que le da el nombre de Ritos Extraños. Ilustrando no solo el carácter esotérico de esta práctica, cuestión representada por la cortina de tela coronada de rostros, sino que además el origen social del danzante al presentarlo con traje y en una postura propia de los movimientos de las danzas de Gurdjieff, que ilustra lo peculiares que son.



#### Imagen 4

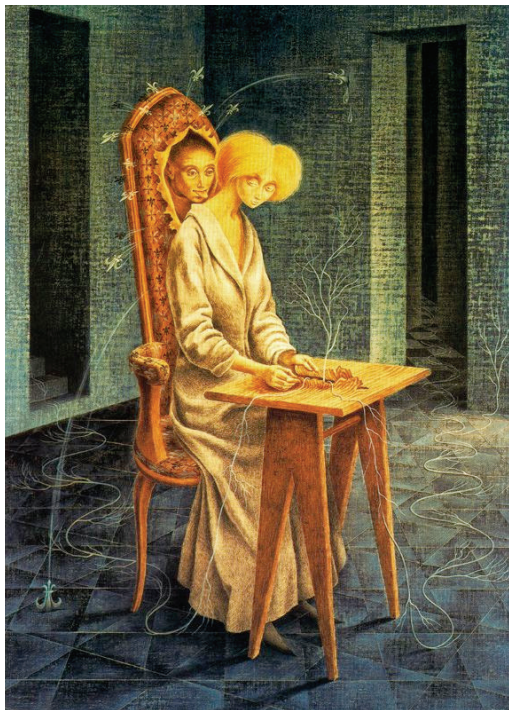
Fotografía de las Danzas Sagradas.

A través de las investigaciones del maestro Lois Parkinson Zamora se confirma el vínculo con las ideas del Cuarto Camino, las cuales hicieron una influencia en la obra pues de manera figurativa e ilustrativa se ve en los lienzos interpretaciones de algunos conceptos.

Con la aproximación a la obra y a la vida de Remedios Varo es posible dar cuenta de qué forma autores y artistas influyeron a lo largo su vida, uno de ellos Gurdjieff. En los escenarios mágicos y surrealistas que construye Varo es posible encontrar los ya mencionados símbolos, alegorías y acciones que insinúan ciertas ideas que tienen una relación con el Cuarto Camino. Ideas como la observación de uno mismo, la teoría de octavas, el despertar al mundo de los sueños, etc.

La obra de Varo está llena de peculiares personajes en lugares surreales, escenarios con diferentes objetos y situaciones no cotidianas, donde se crea una poética llena de símbolos.

“La ubicua presencia de otros mundos y otros seres en el espacio de los lienzos de Varo se relaciona con la idea de Gurdjieff de las energías transformadoras que comunican los órdenes humano y cósmico” (Parkinson; 200,79)



#### Imagen 5

Título. Presencia inquietante.  
Técnica. Óleo sobre masonite  
Medidas. 78x50 cm.  
Fecha. 1959.

La presentación y representación de personajes y mundos está muy bien ilustrada en la obra intitulada *Presencia inquietante* en la que desde una silla emerge un personaje que estaría, valga la redundancia, inquietando al personaje principal. Sin embargo, una lectura particular podría ser aquella que encuentra en esta obra un acercamiento a la idea de *observación de sí mismo*. Una observación que no solo se explicita en esta obra sino que además ponen en relieve algunas de las consecuencias y dificultades del referido ejercicio.

A diferencia de lo expuesto en el trabajo de Varo, el acercamiento al Cuarto Camino que aborda la presente investigación fue de cierta manera práctica, pues se toma el concepto o idea de *observación de sí* y se traslada a la acción de dibujar, que influye en la obra, pero que toma una importancia para nombrar un particular acercamiento al proceso y a la acción de dibujar, y no su representación o diálogo figurativo como es el caso de la artista peninsular.

Sin embargo, la idea es poder ilustrar la forma en la cual esta corriente esotérica ha influenciado a diversos artistas en la historia del arte y es por ello que también se abordará la obra de Malevich que se ve influenciado en su obra abstracta por el Cuarto Camino.

#### **I.4.2 ... Kasimir Malevich (1878-1935). Pintor ruso**

Maestro de la Bauhaus, pionero del arte abstracto, contemporáneo de Kandinsky y padre de “una visión del arte que bautizó como Suprematismo (...) que expresaba su anhelo de que el arte liberara a las personas del yugo materialista de la adquisición y la acumulación y la condujera a un mundo inmaterial de sensaciones y sentimientos puros” (Hartney 2008:66)

Malevich utiliza las formas geométricas fundamentales (cuadrado, círculo y triángulo) para la expresión de la sensibilidad pura y la no-objetividad. Es así como “con el suprematismo Malévich inaugura una nueva tendencia cuya ambición era encarnar la esencia misma del arte: sin figuración, sin significados simbólicos, sin virtuosismo técnicos, sin ninguna de las envolturas que enmascaran su verdadera naturaleza” (Hartney 2008:67)

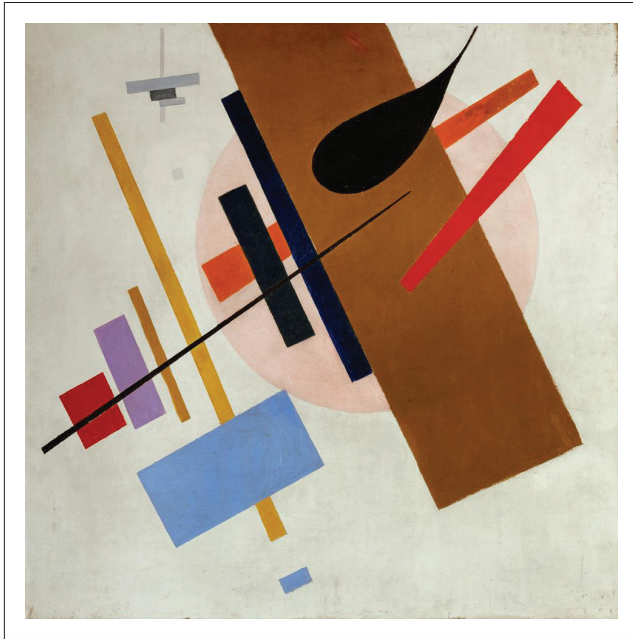
Esta tendencia por encarar la esencia del arte revela el interés de Malevich por la sensibilidad de lo humano y una exploración del arte abstracto como expresión de cuestiones primigenias y esenciales.

*“¿Cómo puede materializarse la sensibilidad pura?, la respuesta parece obvia para Malévich: mediante una pintura en cuya formulación intervengan tan solo forma y color, los parámetros que la constituyen en su esencialidad” (Martínez: 2000;107)*

En el mismo periodo de este movimiento (principios del siglo XX) y en los círculos sociales de artistas y filósofos europeos se dieron a conocer los escritos de P.D. Ouspensky de los cuales se puede rastrear cierta influencia sobre los suprematistas. De este modo “el Suprematismo trató de hacer arte tan “real”, como Ouspensky, había tratado de darle un sentido de totalidad a la “realidad esencial” de todo conocimiento” (Railing 1990:215)

A partir los escritos de Patricia Railing, una historiadora de arte interesada en las vanguardias y movimientos artísticos de Rusia, sabemos que el análisis y las diversas investigaciones de Malevich acerca del ser humano, la sensibilidad, la realidad objetiva y la cuarta dimensión, se relacionaban con los escritos de P.D. Ouspensky acerca del Cuarto Camino.

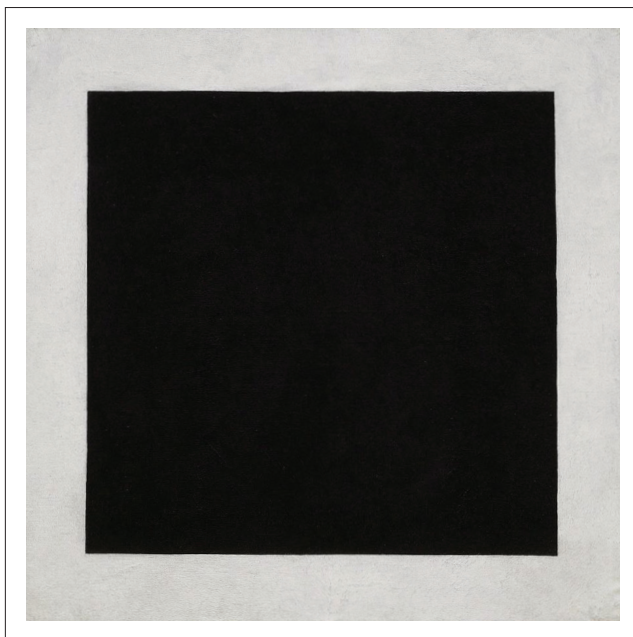
La historiadora del arte establece así que “el Suprematismo estaba vinculado en su propia fundación con la exploración analítica y creativa de la imaginación del hombre y de la especulación sobre la naturaleza de la cuarta dimensión el tiempo y el movimiento” (Railing 1990:215)



### Imagen 6

Título. Suprematism (Supremus No. 58).  
Krasnodar Museum of Art (Malevich, 1916)

En este cuadro se puede notar el uso de las formas geométricas puras que “destruirían el movimiento anticuado de pensamiento basado en las leyes de la casualidad, el desdentado sentido común y la lógica simétrica” (Hearteny; 2008:66)



### Imagen 7

Título. Cuadrado Negro  
Técnica. Óleo sobre tabla.  
Medidas. 51x41cm  
Fecha. 1915

Esta es una emblemática pintura de Malevich paradigmática en su momento, pues rompe con los esquemas de la pintura tradicional. La ruptura formal se fundamenta en una experimentación que hace eco de las necesidades planteadas por el Cuarto Camino en términos específicos a la necesidad de explorar todos los componentes de lo humano incluidos la irracionalidad, los cuales comienzan a ser explorados por este tipo de obras. Es así como en la paradoja de la representación de lo inefable Malevich “intentó representar el juego entre el reino de los sentimientos no objetivos y el vacío que lo rodea” (Heartney 2008:66)

Con el ejemplo de Malivech se puede notar que las ideas del Cuarto Camino también pueden influenciar para la creación de obra abstracta.

*“Al igual que Ouspensky, Malevich estaba ansioso por asaltar las puertas de lo desconocido, y sus lienzos suprematistas, que representan extrañas figuras no representativas, son como los paisajes de dimensiones superiores vislumbrado a través de grietas en nuestro mundo tridimensional. Hay buenas razones para sospechar que Malevich y otros artistas asistieron a las diversas conferencias de Ouspensky que dio en San Petersburgo y Moscú entre 1912 y 1915.” (Lachman, 2004:65)<sup>2</sup>*

## I.5 ... Conclusión del capítulo

El Cuarto Camino es una doctrina poco conocida en la actualidad y se podría decir, no muy común en el ámbito artístico, por lo menos en los contemporáneos de la Universidad; pero, después de haber leído y reflexionado las ideas que plantea, se observa que puede ser de gran utilidad para la creación artística, específicamente, la idea de conocerse a sí mismo mediante la *observación de sí*. Esta idea se traduce como una posibilidad de mirar hacia el interior para crecer y vivir, haciéndose consciente de cada uno de los componentes de lo humano.

Se entiende la *observación de sí* como una posibilidad y una actitud humana que enriquece y transforma la existencia, en este caso, el proceso de creación y producción artística. Una actitud y una metodología para conocerse a uno mismo desde una perspectiva nueva y más profunda, así como también un elemento clave para reconstruir un proceso tan complejo como el que se aborda en este trabajo.

La amplitud de esta metodología es expresada en las palabras del propio Gurdjieff, quien establece que “el método es un método subjetivo, esto es, depende de las peculiaridades individuales de cada persona” (Gurdjieff,2004:83). No obstante, es dicha amplitud lo que permiten hacer una aplicación de esta propuesta al ámbito de la creación artística. ¿Cuáles son sus aciertos, potencialidades y debilidades como metodología? Es lo que se verá en la aplicación al proceso creativo analizado en el capítulo tercero y de las conclusiones.

En el mismo sentido, referido a la aplicación de las enseñanzas del Cuarto Camino a la creación artística, se puede concluir, luego de revisar someramente la obra Varo y Malevich, que en relación a la primera es muy rescatable el gesto satírico que hace al hacer una interpretación lúdica de algunos conceptos de esta enseñanza filosófica. Dicha libertad interpretativa es relevante en tanto no existe una re-presentación de las ideas del Cuarto Camino sino que más bien se hace una reflexión creativa por medio de la representación de imágenes figurativas que pueden tener múltiples interpretaciones y no solo la de ilustrar ciertas ideas.

Con respecto al pintor ruso lo rescatable, en función de los objetivos de la investigación, es que, aun cuando no existe una prueba fehaciente de la influencia directa del Cuarto Camino, si se puede rastrear que este artista, asume la exploración de los componentes no-racionales de lo humano como un reto fundamental del arte. Esa apuesta derivó finalmente en la generación de una corriente artística donde la abstracción se abrió paso como un intento de expresión de profundos aspectos de la subjetividad humana y en específico del artista. Cuestiones todas que están en el centro del proceso que se quiere reconstruir.

**Capítulo II.**  
**· Antecedentes históricos del Expresionismo Abstracto ·**



## II.1 ... Introducción

El objetivo de este capítulo es hacer un recorrido panorámico del movimiento artístico Expresionismo Abstracto. Abordando además la obra de ciertos artistas contemporáneos que le dieron continuidad a esta corriente pero que desarrollaron lenguajes propios. Complementariamente se han de exponer algunos elementos específicos de este movimiento para así ratificar algunas afinidades con la propia obra y el proceso de creación personal acá reconstruido. Se pretende evidenciar de este modo ciertos elementos que siguen teniendo vigencia tanto en el plano estético como discursivo y que son elementos que han influido en el proceso de creación propio.

En el mismo sentido, el establecer una relación entre una corriente artística con el proceso de creación propio será un ejercicio que servirá para identificar características plásticas tales como: el uso de gran formato, la utilización de la imagen plana, las composiciones abstractas, la concepción de obra como acontecimiento y la importancia de la acción en el proceso creativo. Características que fueron constitutivas de la propuesta del Expresionismo Abstracto y se adoptaron para la lectura de la creación de una obra con algunas similitudes y diferencias con los artistas norteamericanos.

Sin embargo, no solo la comparación de las características formales y conceptuales de la obra artística ayudarán a entender algunos motivos personales por los cuales se creó una obra abstracta, no-figurativa, en donde la preponderancia de la experiencia está por sobre el objeto creado. Sino que también se deben considerar ciertas ideas similares con respecto al contexto social y político que permiten entender mejor el proceso y las decisiones que en este fueron tomadas.

De todo lo anterior es que el presente capítulo tratará.



## II. 2 ... Antecedentes y particularidades del Expresionismo Abstracto.

Esta corriente artística se conformó a mediados de los años cuarenta en Nueva York donde la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría fueron acontecimientos que los artistas vivieron, y algunos, hasta fueron parte. Cada personaje del grupo formuló diferentes procesos y propuestas pictóricas. Aun así, como grupo tuvieron mucha influencia de artistas europeos exiliados, principalmente representantes del Surrealismo y de artistas del Muralismo Mexicano. Gracias a ese contexto se desarrolló este movimiento, también llamado Escuela de Nueva York, que provocó grandes aportaciones artísticas al arte del siglo XX. Al punto que se llega establecer que “era la primera vez en la historia del arte que un grupo de artistas norteamericanos recibía un reconocimiento internacional como movimiento” (Baal-Teshuva, 2006:7)

El Expresionismo Abstracto forma parte de una tendencia general de un periodo. Dicha tendencia tomó el nombre de Informalismo, el cual “designa el carácter de ciertas obras de aspectos y contenidos muy diversos en la mayoría de los casos”. (Cirlot, 1970:18)

No obstante lo anterior, y a diferencia del arte figurativo, donde el espectador puede entender la abstracción de los objetos de la realidad esquematizados y sintetizados de diferentes maneras en el lienzo, las obras en el Informalismo, como dice Cirlot:

*“pueden estar configuradas, al igual que la obra abstracta, por puntos, líneas, manchas, etc., Sin embargo, su posible relación con el mundo cotidiano se halla tan poco manifiesta que no permite aprehenderla, pues el artista reúne en su obra lo exterior y lo interior y lo expresa conjuntamente, a través de un sistema lingüístico no figurativo” (Cirlot 1970:20)*

Para poder entender lo expuesto anteriormente se pueden analizar las siguientes obras que son muy descriptivas de los cambios que comienza a introducir tanto el Informalismo como también el Expresionismo Abstracto.



### Imagen 8

Autor. Piet Mondrian.

Título. El árbol gris.

Técnica. Óleo sobre tabla.

Medidas. 51x41 cm.

Fecha. 1912

En la imagen 8 se puede ver una obra que es interesante en tanto si bien es previa al informalismo comienza a experimentar con la abstracción, específicamente la abstracción de un árbol: la imagen del objeto de la realidad y la representación en el lienzo están presentes, pero se añade una interpretación, una técnica y una serie de apreciaciones personales que le otorgan a esta obra el carácter de precedente del informalismo.



### Imagen 9

Autor. Franz Kline.

Título. Bruho.

Técnica. Óleo sobre tabla.

En esta otra obra, por el contrario, difícilmente podemos hacer una relación con algún objeto, ya que es una imagen que no re-presenta, ya que está conformada por diferentes elementos técnicos pero conceptualmente es una imagen abstracta que, como la cita anterior lo menciona, es un sistema lingüístico no-figurativo.

## II.3 ... Contexto y contribuciones del Expresionismo Abstracto.

El Expresionismo Abstracto en tanto corriente artística debe ser considerada como una corriente de posguerra, con todo lo que ello implica, pues no solo emerge como respuesta a esta circunstancia histórica sino que además se debe tener en consideración el rol que comienzan a jugar todos los elementos culturales e ideológicos en el desarrollo de la guerra fría. De este modo el contexto del Expresionismo Abstracto incluye: “las experiencias de la crisis económica mundial, las injusticias sociales, los disturbios raciales, el establecimiento de los regímenes totalitarios, la quiebra de la civilización que representó el Holocausto, los estragos de la segunda guerra mundial y la bomba atómica” (Hess, 2005: 11)

Ahora bien, se puede hacer una graduación de cada una de estas situaciones contextuales pues no influyeron de igual forma ni con una misma intensidad. Es así como se puede establecer que una de las circunstancias que ayudó de forma directa a que los artistas de la época se consolidaran fue un programa de arte que llevó a cabo el gobierno de Roosevelt llamado Work Project Administration (W.P.A.) que daba una cuota semanal de dinero a los artistas por pintar. En la voz de uno de los protagonistas de este movimiento aquella particular circunstancia se expresa de la siguiente forma: “el Gobierno había iniciado un Proyecto de Arte, pagarían a pintores por pintar. No podíamos creer que te fuesen a pagar un precio fijo, veintitrés dólares a la semana, sólo por pintar. Era la cosa más disparatada que habíamos oído en toda nuestra vida.” (Pollock en Naifeh, 1991:227)

A esta circunstancia económica privilegiada, que, se insiste, debe ser considerada en el contexto de la guerra fría, debe añadirse la configuración sumaria de una profunda reflexión en respuesta a la crisis civilizatoria por la que Occidente estaba pasando. Dicha crisis da paso a un gesto que desconfió de la razón y el progreso los cuales habían mostrado su más fría y catastrófica cara en el marco de la segunda guerra mundial. Dicho cuestionamiento abarcaba a Europa en su conjunto y en “la sociedad estadounidense se impusieron la sensación de una crisis de la imagen del hombre, la desconfianza en el pensamiento progresista, el cuestionamiento de la razón y de la ciencia” (Hess, 2005: 11)



### Imagen 10

Retrato del grupo de expresionistas abstractos estadounidenses

Título. Los Irascibles.

(Araiza. 2012)

*“En realidad se trataba de un grupo de personas que se reunieron a toda prisa, sin un manifiesto en común, a su excepción de su oposición irascible a un enemigo exterior. A diferencia de la mayoría de las vanguardias anteriores, eran demasiado individualistas como para aceptar una identidad de grupo”. (Anfam 1990:15).*

Después de esta corriente se suscitaron varias transformaciones en la creación artística, y la aportación del Expresionismo Abstracto quedó en la historia, pero como más tarde se menciona, sigue habiendo artistas que trabajan por los caminos abiertos por este movimiento pero con solo algunos de los elementos comunes que caracterizan al Expresionismo, agregando nuevos elementos.

### II.3.1 ... El acontecimiento y la experiencia del proceso en los expresionistas abstractos.

Cada artista de este grupo desarrolló características plásticas diferentes, aunque compartían experiencias y procesos, es así como Rothko planteó, con respecto al grupo, que “nos interesan unos estados de conciencia y una relación con el mundo parecidos” (Rothko en Anfam 1990:15)

Pero incluso más allá de este planteamiento fueron varios los elementos que vinculaban a estos artistas conformándolos como grupo. El primero de estos elementos fue el gran formato que tenían en general sus obras. A ello se adiciona la importancia que le otorgaron a los conceptos de acontecimiento y experiencia que se encontraban tanto en el proceso de creación como en el acto contemplativo del espectador.

*“Uno tras otro, los pintores (norte)americanos empezaron a ver el lienzo como una arena en la que actuar en lugar de ser un espacio en el que podían reproducir, volver a diseñar, analizar o “expresar” en objeto, ya fuera real o imaginario. Lo que tenía que ir en el lienzo no era una imagen sino un acontecimiento” (Anfam 1990:9)*



### Imagen 11

El pintor Jackson Pollock en su estudio de Nueva York, hacia 1949 (Ariza:2012)

Aquí se puede apreciar al Artista en la acción de pintar, que para él era de gran importancia. "...el gesto directo era más poderoso que la expresión verbal" (Pollock en Anfam 1990:87)

Este interés por darle más importancia a la experiencia que al resultado final, provocó grandes cambios en las funciones interpretativas del espectador. Es así como se establece que "una obra de arte o un objeto siempre son completados por el espectador" (Anfam 1990:16). Lo cual se refiere a que los artistas asumen las problemáticas de su entorno, de la disciplina y crean piezas que someten al espectador a un proceso interpretativo con el cual se completa el ciclo para el cual fue creada la obra.

Así, la lectura del Arte Moderno fue expandiéndose hacia la subjetividad personal del espectador y no hacia una lectura racional donde se pudiese entender una temática o significación de las piezas. Dicha propuesta responde también a la crisis civilizatoria mencionada anteriormente, así como también al contexto de la guerra fría donde la apuesta de los artistas fue guiada por un profundo individualismo que se pone de manifiesto en dicha preocupación por la subjetividad individual.

Sin embargo, como toda propuesta artística, los mensajes no fueron transmitidos de forma directa ni unívoca. Por su gran innovación y provocación, los medios de comunicación y críticos hicieron un incesante intento por darle una explicación racional y una estructura conceptual a las obras, aunque los artistas no tuvieran la mínima intención de justificar, tematizar o explicar su propuesta.

A estos requerimientos, del todo ajenos a la corriente, respondían:

*"No importa cuántas observaciones se hagan, nunca podrán explicar nuestras pinturas. Su interpretación debe surgir de una profunda vivencia entre el cuadro y el espectador. La valoración del arte representa una auténtica unión de los sentidos y, como en un matrimonio, también en el arte; la no consumación es motivo de anulación" (Rothko en Baal-Teshuva 2006:7)*

En el Expresionismo Abstracto había dos frentes que entre los críticos y los mismos artistas asimilaron: en el primero se incluyó a todos quienes realizaban el denominado “action painting” (pintura de acción) y se podía incluir en dicho grupo la obra de Jackson Pollock, la de William de Kooning y a Franz Kline. En sus cuadros el proceso pictórico se convierte en objeto de arte, la acción del cuerpo transita y deja un registro en el lienzo; esto es lo que permite que el cuadro, más que una ilustración explicativa de un tema, se convierta en una experiencia para el espectador. En específico “la técnica del dripping respondió a una necesidad de combinar el pensamiento, la acción, el dibujo y la pintura en un sólo proceso” (Anfam 1990:127)

El otro frente fue el denominado “colorfield painting” (“pintura espacialista” o “pintura del campo de color”) que, en vez de poner la acción en primer plano, pone la fuerza emocional del color y el gran formato como provocación espacial para sumergir al espectador dentro del cuadro. De este grupo los principales exponentes fueron: Mark Rothko, Barnett Newman y Clyfford Still.

Así, con la unidad en la diversidad, el movimiento se conformó a través de ciertas máximas que el pintor William Seintz resumió del modo siguiente:

*“...anteponer la expresión a la perfección, la vitalidad a la complejidad, la fluidez al inmovilismo, lo desconocido a lo conocido, lo encubierto a lo claramente patente, lo individual a lo social y lo interno a lo externo” (Baal-Teshuva 2006:10)*

Así, cada artista desarrolló su propio camino, propuso diversas posibilidades donde las lecturas de cada pieza fueron infinitas y enriquecedoras para los sentidos del espectador. “Defendemos la expresión simple del pensamiento complejo. Estamos a favor de la forma de gran tamaño porque tiene el impacto de lo inequívoco. Favorecemos las formas planas porque destruyen la ilusión y muestran la verdad.” (Rothko en Baal-Teshuva 2006:79)

Tomando en consideración cada uno de los elementos expuestos anteriormente se caracterizará de manera más puntual cada uno de los que se derivan de estos pues son de gran importancia tanto para la definición positiva del movimiento así como también para ir estableciendo los puntos de comparación de con el propio proceso y obra artística.

### **II.3.2 ... La expresión simple del pensamiento complejo.**

Algunas obras se constituían por composiciones sencillas, pero estas eran la materialización de una construcción interna de consideraciones y pensamientos complejos.

Dos definiciones de complejo:

*“Que se compone de distintos elementos o partes: un clavo es un objeto simple, mientras que una máquina es un objeto complejo.” (The free dictionary: 2012)*

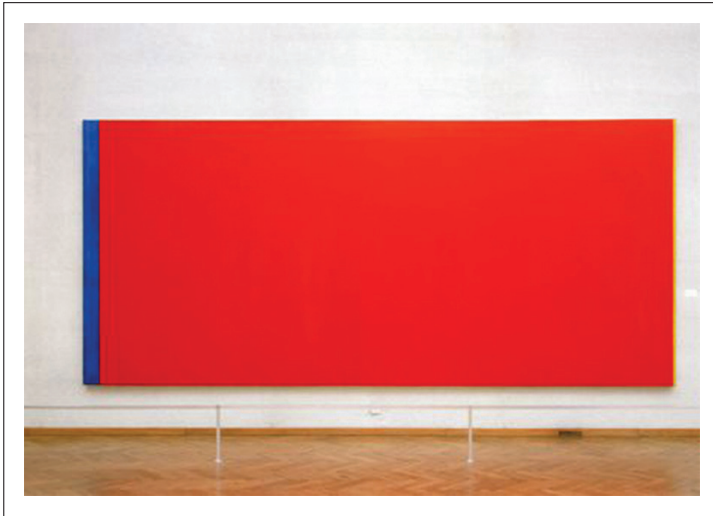
Si hacemos una relación de significados, el clavo sería la obra (objeto simple), que fue creada por la máquina que es el humano (objeto complejo)

*“Que es difícil de entender o explicar, especialmente porque se compone de muchos elementos o partes.” (Farlex: 2012)*

Los artistas del Expresionismo Abstracto no tratan de explicar con sus obras los pensamientos, sino que expresan estos de una manera simple en la pintura.

Se entiende que la obra necesitó de un proceso de experiencia complejo y, en vez de expresarse literalmente, se plasma de una manera sencilla que puede provocar al espectador ese mismo tipo de pensamientos complejos que el artista utilizó para hacer la obra.

Lo que muestran estos artistas es que el pensamiento complejo, no depende de un estudio desmesurado, sino depende, más bien, de una sensibilidad abierta para recibir impresiones y crear experiencias.



### Imagen 12

Barret Newman, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue? Series. (Webb:2010)

Podemos ver expuesta esta idea, el cuadro contiene dos elementos en su composición uno en más cantidad (rojo) que el otro, el azul resalta en su proporción y, a primera vista, el cuadro no dice mucho, pero, como se mencionó anteriormente, no se trata de lo que dice sino de lo que provoca en cada uno. Para entrar en esta posibilidad es necesario "experimentar el cuadro" más que verlo o quererlo entender.

La idea anterior es resumida de forma muy sucinta por Rothko de la siguiente forma:

*"No me interesa la relación color y forma ni nada por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales. La tragedia, el éxtasis, la fatalidad del destino y cosas así. El hecho de que muchas personas se desmoronen y lloren al verse afrontadas con mis cuadros demuestra que consigo expresar este tipo de emociones humanas elementales... La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos. (Rothko en Baal-Teshuva, 2006:57)*

### II.3.3 ... El regreso a la imagen plana que se aleja de la ilusión y muestra la verdad.

La pintura figurativa utiliza técnicas como el punto de fuga y el manejo del volumen para crear apariencia de realidad o profundidad. A esta característica Rothko le llamó "ilusión", en el sentido que el espectador tiene la posibilidad de adentrarse visualmente en el cuadro, pues los colores y la técnica crean profundidad hacia otro espacio.

Con la imagen plana los artistas del Expresionismo Abstracto crean lo opuesto; en vez de pintar profundidad visual por medio del punto de fuga o volumen, hacen una imagen plana, la cual pretende ser un espejo en que se impacta al espectador de una manera directa. En ese suceso de reflejo, en ese acontecimiento reflexivo, plantean, se muestra "la verdad".

Utilizar el concepto verdad en un discurso parece delicado por su amplitud y su carácter discutible. A pesar de esto, hay afinidad y congruencia en la experiencia personal como espectador ante este tipo de obras, pues el impacto visual y la experiencia son fuertes y sobrias, lo que provoca una verdad experiencial.

El interés por lo ritual y primitivo responde también a las imágenes planas como una herramienta para inducir a impresiones directas en el espectador, como un espejo que refleja inmediatamente la imagen donde la profundidad será hallada por el espectador en sí mismo.

*“Pinto cuadros muy grandes. Tengo claro que históricamente, la pintura de cuadros de gran formato se ha correspondió siempre con una pintura suntuosa y pomposa. Pero la razón por lo cual los pinto(...) y ello es aplicable también a otros pintores que conozco(...) reside en el hecho de que deseo ser íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño significa situarse fuera de su radio de experiencias, implica captar sus experiencias desde todas las perspectivas, como a través de una lupa. Al pintar un cuadro grande, uno se encuentra justo dentro de él. No puede disponer de él” (Rothko en Teshuva 2006:46)*

Así el espectador se ve provocado con los espacios de color y experimenta un movimiento interior ante lo incomprensible e inefable.

### **II.3.4 ... El formato de las obras surge por dos motivos intrínsecos, uno en el proceso de creación y otro en la acción del espectador.**

En el proceso de creación, Rothko menciona que, en los grandes formatos, es difícil tener el control de lo que sucede, así, el lienzo habla de sus propias necesidades y la aventura de pintar se torna en un acto que permite entrar en estados de conciencia diferentes. En el momento de contemplación, para el espectador, el formato ayuda a abarcar más perspectiva y a generar la sensación de sumergirse en el cuadro. Esta sensación es la que crea el acontecimiento.

La interpretación del lienzo como acontecimiento y no como representación o imagen constituye uno de los aportes más significativos de esta corriente. Así se establece la “atracción irracional de los formatos desmesurados, que no se ofrecen a la contemplación del espectador sino que lo envuelven con un ansia de posesión absoluta, obligándole a sumergirse en su universo.” (Cirlot 1959:9)

De esta forma los artistas pretenden comunicar su universo interior pero de una forma en la que el espectador no pueda evitar un encuentro envolvente con la obra cuestión que es mencionada en el único escrito estructurado como manifiesto publicado en la revista *Times*:

*“Nuestro cometido como artistas consiste en hacer que la gente vea el mundo tal como lo vemos nosotros y no como lo ven ellos” (Teshuva,2006:37)*

## II.4 Después del expresionismo abstracto hasta la actualidad

Las primeras piezas de arte abstracto surgen a principios del siglo XX, estas se contraponen al arte representativo, para plantear una nueva forma de pensar la expresión artística. Los teóricos formularon dos posturas de la abstracción, la primera, como una nueva visión de la realidad acompañada de las revoluciones científicas y tecnológicas. Una segunda visión era aquella que estaba en contra de todos estos avances. La abstracción en formas orgánicas y geométricas se postuló como el arte que era la expresión pura de la psique individual y también de "...la búsqueda de las formas invariables y eternas que subyacen a la conciencia humana y a la naturaleza, un rechazo de las filosofías materialistas inducidas por la industrialización y una expresión de contrapeso del equilibrio universal" (Heartney, 2008:66)

Este descubrimiento sería un parte aguas para la historia del arte, muchos de estos artistas fueron influenciados por algunas filosofías místicas como la de Madame Blavatsky y P.Ouspensky. Todo lo cual derivó en una búsqueda y expresión de la espiritualidad individual y universal.

Posteriormente, la abstracción fue teniendo diferentes procesos, consecuencias y tendencias. El Expresionismo Abstracto fue una de esas corrientes que según Clement Greenberg, crítico de arte, pugna por reducir el arte a su carácter más puro. Se busca así "...la erradicación en el arte de toda narrativa, representación, tema, psicología y espiritualidad. Esa orientación purista condujo a una obsesión por lo visual y al convencimiento de que la única preocupación relevante de la pintura era la disposición abstracta en el lienzo de líneas, colores formas y espacios" (Heartney, 2008:67) Pero a diferencia de las primeras tendencias abstractas en las que la forma, el color y las ideas acerca de lo humano repercutían en la obra, el Expresionismo Abstracto tenía un carácter más intuitivo, libre e imbuido en la búsqueda de expresar y provocar emociones.

El surgimiento del Pop Art, corriente que sigue teniendo influencias de la abstracción pero utilizando la representación y las imágenes comerciales, expresa una repulsión a ideas espirituales o elitistas acerca del arte. De igual manera la abstracción se ve exacerbada por el Minimalismo, pues tiene un rechazo del idealismo del arte, se aleja del proceso encargando a otros la realización de las obras que eran por ellos concebidas, al placer y a la subjetividad individual, y se plantea como "...objetos reales, en espacios reales" (Heartney, 2008:68) Sus obras eran objetos industriales, geométricos los cuales provocan una neutralidad gracias a su estética convencional. Los artistas destacados son Donald Judd y Ellsworth Kelly.

Luego el posminimalismo sigue utilizando materiales industriales pero se libera de las formas geométricas para explorar diversas posibilidades y materiales, artistas tales como Richard Serra o Alan Saret experimentan con una diversidad de soportes que se condicen con una desacralización del arte que en términos epocales se pueden entender a a partir del hecho de que "Después la posmodernidad minó todo resquicio de creencia en la pureza o la especial relación entre arte abstracto, espiritualidad y el ser universal" (Heartney, 2008:67)

Pero el arte abstracto siguió desarrollándose de diferentes maneras, comenzó a tener una hibridación que se expandió por todo el mundo. Irrumpen así formas geométricas con formas orgánicas, imágenes abstractas con figurativas, mezclando una serie de elementos anteriormente separados de forma radical. Los temas y los pretextos también se diversificaron; el color, la línea, la observación, el recuerdo son elementos que se utilizaron de forma nueva. . Se comenzó a ver una reconciliación entre la abstracción y representación, pues se toman formas abstraídas del mundo visible y se utilizan formas abstractas para crear las composiciones como en la obra de Thomas Nozkowski.

El Op Art surge con el objetivo de distorsionar la percepción del espectador. Y de este modo artista como David Reed y Bernard Frize toman la pincelada gestual donde en la modernidad se utilizaba para la expresión del sentimiento para hacer



algo totalmente artificial. La abstracción se fue utilizando de diferentes maneras hasta llegar a la actualidad donde:

*“La revolución iniciada por Kandinsky o Mondrian ha dado paso a una generación de artistas que se siente cómoda con el lenguaje de la abstracción, pero que ya no necesita distinguir entre lo visible y lo invisible ni elegir entre representación y abstracción, adoptan tendencias contradictorias como herramientas imprescindibles para explorar un mundo complejo” (Heartney, 2008:92)*

Como se puede notar, el Expresionismo Abstracto es parte de un largo proceso que ha tenido la abstracción en el arte. Ciertas características tales como la importancia dada al proceso, al espectador o la utilización del gran formato fueron fundamentales y siguen siendo una influencia para el desarrollo de otro tipo de obras. Así “se debe tener en cuenta necesariamente su amplia influencia, no superada hasta la fecha en las manifestaciones artísticas posteriores. De hecho, la relación entre la primera generación de la Escuela de Nueva York y el arte de los años sesenta y setenta -desde el pop y el minimalismo al *happening*, al arte de acción y al *body art* o arte corporal- no se ha presentado nunca hasta ahora como una ruptura, sino como un enfrentamiento productivo” (Hess, 2005: 25)

A continuación se muestran algunos artistas contemporáneos destacados que reflejan en su trabajo características que dan continuidad y transformación a los expresionistas abstractos. Específicamente la obra de artistas como Thomas Nozkowski (USA), Pablo Noguera Borel (España), Jennifer Perlmutter (USA), Emi Winter (México) y por último Katharina Grosse (Alemania) serán objeto de análisis en las siguientes páginas, poniéndose un especial énfasis en la última artista mencionada ya que las características de su obra muestran de una manera muy clara la influencia y la transformación que han tenido sobre ella ciertos conceptos del Expresionismo Abstracto.



### Imagen 13

Autor. Thomas Nozkowski

Sin título (7-53)

Técnica. Óleo sobre lienzo en tabla

Medidas. 40.6x50.8cm

Fecha. 1994

En esta obra se puede notar el interés por las formas abstractas orgánicas y geométricas trabajadas igualmente en el inicio del arte abstracto y en el expresionismo. A diferencia de estos, las dimensiones de la obra son pequeñas comparada con las del Expresionismo Abstracto, esto le da un carácter peculiar donde da a entender que la monumentalidad del arte no se encuentra solo en el tamaño.



### Imagen 14

Pablo Noguera Borel  
(Valencia, 1974)

En esta imagen se puede notar el interés del artista por la técnica del dripping empleada (como ya se mencionó) por Jackson Pollock, utilizando colores más claros que se relacionan con el paisaje español, según dice el artista.



### Imagen 15

Autor. Jennifer Perlmutter.  
Título. Landing.  
Técnica. Mixta.  
Medidas. 30x30 cm.

Aquí también podemos notar la relación con la técnica del *color-field*, pero transformada por más elementos en la composición, además de la utilización de otros materiales adheridos al lienzo.



### Imagen 16

Autor. Emi Winter.  
Título. Nude.  
Técnica. Acrílicos sobre tela.  
Fecha. 2011.

En esta obra se muestra el gesto y la acción como un elemento importante en la realización de la obra, se relaciona con el interés del acontecimiento en el proceso de creación.

## II.4.1 ... Katharina Grosse

*Katharina Grosse* es una artista destacada internacionalmente y están de forma muy clara y evidente ciertas características del Expresionismo Abstracto lo cual la hace sumamente relevante para los propósitos del presente trabajo. La obra de Grosse destaca por sobre la de los demás ya que no solo contiene características del Expresionismo Abstracto sino que las transforma y cruza límites que la hacen única, genuina y propositiva para el arte contemporáneo. Sus composiciones son abstractas, utilizando variedad de colores y lienzos de grandes dimensiones, llevando, además, la pintura fuera del lienzo.

Por la técnica que utiliza parece que fue influenciada también por el *Street-art*. Sin embargo, el hecho de hacer composiciones donde la expresión del color, las dimensiones, las formas abstractas y el interés por la acción creativa son características concretas que estructuran su obra, permite establecer un hilo de continuidad que conecta su obra con el Expresionismo Abstracto por vía directa.

Esta influencia no solo ha sido apuntada por parte de los críticos e historiadores del arte sino que la propia artista al ser interrogada sobre su relación con *Pollock*, el *actionpainting* y el goteo plantea:

*"Existe ese impulso, se puede detectar la presencia de su trabajo, la necesidad de actuar algo y una toma de conciencia del impacto sexual que esto tiene en el espectador. Su decisión de pintar en el suelo y luego poner el cuadro en la pared era muy inspirador para mí. Katharina Grosse (entrevista con AtiMaier, BOMB magazine)*

Ahora bien si se realiza un análisis directo de su obra podemos ver como los elementos mencionados comienzan a tomar particular forma. Por ejemplo, en la obra *Shadowbox* se puede notar el interés por los lienzos grandes, el gran formato, además de que transforma la forma del bastidor tradicional y lo convierte en un objeto escultórico con características pictóricas.



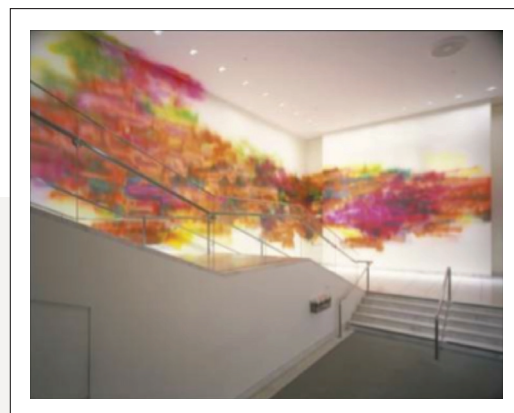
### Imagen 17

Autor. Katharina Grosse.  
Título. Shadowbox.  
Técnica. Aerografo.  
Medidas. Variables.  
Fecha. 2009

En otra obra intitulada *Temporare Kunsthalle* se puede observar la tendencia por la exploración del color y las formas abstractas. También se nota esa libertad con la que dejó de lado el bastidor de la pintura tradicional para expandir la obra a múltiples espacios.

### Imagen 18

Autor. Katharina Grosse.  
Título. Temporare Kunsthalle.  
Técnica. Aerografo.  
Medidas. Variables.  
Fecha. 2009



## II.5 ... Conclusión del capítulo

Al analizar algunas características del Expresionismo Abstracto, la participación en el proceso histórico de la abstracción y la actualidad que tiene en diferentes artistas contemporáneos, se esclarecieron varias características y puntos de interés que se relacionan con el proyecto personal. Dichos elementos pueden ser enunciados de la siguiente forma:

### • La obra Abstracta •

Las imágenes creadas no poseen en sí mismas una temática figurativa, ya que mediante los trazos y las diferentes técnicas se llega a soluciones plásticas que hacen referencias a las intenciones y la expresión del artista.

### • La idea de acontecimiento en la obra, en la creación y en el espectador •

Es en la importancia dada al proceso de creación donde la obra se convierte en un contenedor de esa experiencia. Por lo cual una manera de hacer una lectura de las obras más cercana a los intereses de los artistas es experimentándolas como acontecimientos en sí mismos.

### • El gran formato de las obras •

El uso de gran formato acarrea varias consecuencias en el proceso creativo y en la manera en el que el espectador se enfrenta a la obra. En el proceso, genera que el cuerpo se tenga que desplazar de una forma expansiva. En la experiencia estética del espectador lo que se busca es genera un impacto intenso pues la obra al abarcar mucho espacio permitiría experimentar una suerte de inmersión dentro de la obra.

### • La expresión simple del pensamiento complejo •

En el momento en que las obras no tienen una temática legible, ni figuras que se relacionan con la realidad, evocan percepciones subjetivas que mediante composiciones de pocos elementos, color y en otros, gestos dinámicos, expresan un pensamiento en el que se involucran gran cantidad de elementos y relaciones que finalmente adquieren la forma de obras de gran simpleza y capacidad expresiva.

### • La imagen plana •

Al no usar técnicas para crear espacios ni volúmenes en los lienzos, las imágenes son planas, de esta manera la obra, como se dijo anteriormente, busca crear un reflejo del espectador en la tela. De esta forma, al renunciar a la representación de la profundidad, lo que se busca es la posibilidad que los espectadores experimenten en sí mismo una profunda experiencia.

### • Técnicas y composición •

La mayor parte de la obra era pintura sobre tela con un importante y variado uso del color. En algunos artistas como Rothko el color tenía una funcionalidad que sobrepasaba las meras relaciones estéticas entre los distintos valores, sino que además se vinculaba con la posibilidad de expresión de ciertas emociones trascendentales para que estas fueran recibidas por parte de los espectadores. Ello queda muy claramente descrito por el autor al decir que “no me interesa la relación entre color y forma ni nada por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales. La gente que llora ante a mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos” (*Baal-Teshuva, 2005:57*)

**Capítulo III.**  
**· *Vivujar*, proceso de dibujo ·**



### III.1 ... Introducción

A lo largo de la historia, el dibujo ha sido una actividad que se ha desarrollado de múltiples maneras en términos de métodos y en formas de uso. Desde los primeros registros en las cavernas hasta los dibujos animados de forma muy general “se conoce por dibujo a la impresión gráfica que se realiza manualmente sobre una superficie” (Puente, 1988:17)

Pero más que esto, el dibujo es una actividad y un objeto lleno de posibilidades para crear nuevas formas de pensarse a uno mismo y a la realidad, siendo esa la apuesta de este trabajo al plantearse que el dibujo “actúa como registro de visiones, experiencias o pensamientos, y se constituye como actividad creativa, reflexiva y pensante.” (Valle de Lersundi, 2001:16)

A partir de este capítulo se hablará en primera persona por el carácter personal que la presente reconstrucción reflexiva tiene ya en esta fase. Además intentaré desglosar y describir las ideas e intenciones que se desarrollaron al mismo tiempo que la creación de los dibujos a través de un ejercicio de observarme a mí mismo.

Comenzaré a explicar el concepto de *Vivujar*, las reflexiones que abarca y el método que se llevó a cabo en los dibujos, a la par mostraré la manera en que hice el vínculo con el Cuarto Camino y también hablaré de varios conceptos que influyeron en las características de las piezas, estableciendo el vínculo con algunos de los elementos del Expresionismo Abstracto, especialmente con aquellos analizados y destacados en el capítulo anterior.

Por último se mostraré las imágenes de los dibujos que son los objetos en los que están contenidas toda esta serie de indagaciones acerca del dibujo y el proceso de creación artística.

## III.2 ... Vivir y dibujar

*Vivujar* es el pilar fundamental donde se desarrolló mi trabajo, es primero que todo una apuesta, una visión, un interés y además una forma de acercarme y de hacer dibujo que ha sido descubierta en mi proceso particular de creación y que en el presente texto va adquiriendo una formulación conceptual más elaborada pero no definitiva.

*Vivujar*, es un neologismo formado por la relación entre las palabras vivir y dibujar, dibujar para vivir y vivir para dibujar, es un concepto que me permite, de alguna forma, aprehender la vivencia del dibujar y unión de palabras se enmarca en un orden de significados:

El dibujante y su vivencia tienen la posibilidad de conocerse y experimentarse de una manera particular; la *observación de sí mismo* es una actitud que permite conocer las diferentes partes que conforman al dibujante: mente, cuerpo y emoción a partir específicamente del acto de dibujar, es factible enriquecerse uno mismo, a la obra y se puede acceder a otro nivel de conciencia.

La principal idea del *Vivujar* se basa en el intercambio, la correlación y el enriquecimiento mutuo que hay entre el vivir y el dibujo, es decir experimentar a fondo la vivencia del dibujo.

Comencé a interesarme en el dibujo pues era una actividad desconocida para mí. En un principio el ejercicio de dibujar me ayudó a ver las cosas de una manera nueva y más detallada. Mi percepción se amplió gracias al dibujo. Posteriormente aprendí técnicas de interpretación, en ese momento me di cuenta que existía un proceso o ciclo en el que por medio de mi percepción captaba lo externo, se producían estímulos y después los registraba en el papel. Juan Acha muestra un esquema muy claro de este proceso (Acha, 2009:121):

### Diagrama 2



Mis inquietudes se inclinaron a la realidad interior, pues empecé a percatarme que la acción de dibujar me permitía observar muchos movimientos, aspectos y proceso dentro de mí tales como: la respiración, las palpaciones del corazón, las emociones, las asociaciones mentales y el proceso de pensamientos creativos. Lo importante fue que en un determinado instante me percaté que al mismo tiempo observaba mi interior también podía registrar los referidos movimientos y procesos a manera de trazos en mis ejercicios, bocetos y dibujos.

Me era difícil, y sigue siendo, poder describir o entender lo que estaba haciendo, pero pronto encontré los escritos del Cuarto Camino, donde se desarrollaba el concepto **observación de sí** que me pareció, desde un inicio, nombraba exactamente lo que yo estaba experimentando en el dibujo. Es así como el dibujar se transformó en *Vivujar*, pues fue un vehículo para acercarme a mí mismo, pero no de forma monolítica sino que considerando cada una de las partes que me constituyen, observando como funcionaba, recogiendo las alegorías elaboradas en aquella corriente mística, mi carruaje, mi caballo y cochero. A partir de ello pude comprender y manejar de manera mucho más consciente el proceso de creación de la serie de dibujos abstractos que más adelante muestro.

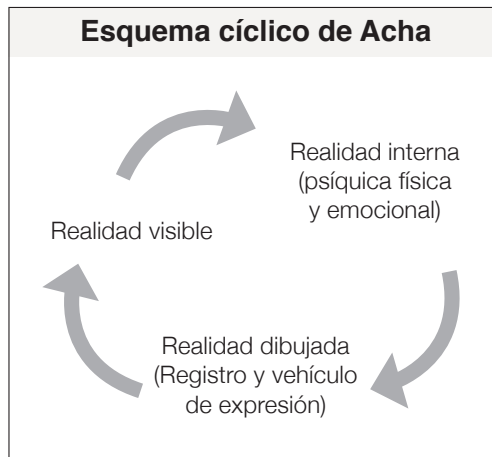
Es así como el proceso como tal se transforma, amplía y profundiza pues ya no solo se está ejerciendo una intervención en la realidad externa, retomando a Acha, sino que además el proceso mismo comienza a influenciar el interior de mí como artistas y ser humano.

Así puedo afirmar junto Valle de Lersundi que:

*“El dibujo aparece como vehículo ideal de tales experiencias incontroladas o irracionales (y por lo tanto portadoras de algún grado de verdad natural el estilo rousseauiano), hasta el punto de empezarse a considerar como medio de comunicación preferente en tal sentido” (Valle de Lersundi,2001:60)*

Sin embargo, a través de la *observación de sí mismo*, el proceso comunicativo emprendido se revelaba como un proceso en el cual no solo me veía yo y mis potenciales espectadores involucrados sino que además las distintas partes que me componen entraban en comunicación y transformación.

De este modo me permití hacer una reelaboración del esquema de Acha, en donde siguen habiendo los mismos elementos en el acto de dibujar pero con un movimiento cíclico.



Disponerlo de esta manera le da un sentido menos esquemático, que permite hacer una lectura visual de la manera en que en mi experiencia personal lo fui construyendo y entendiendo.

### III.2.1 ... El acto de dibujar

Se han estructurado muchas de posturas e intereses a partir del acto de dibujar: técnicas, temas e inquietudes. Para mí, el acto de *Vivujar* se convirtió en un momento único en el que existe la posibilidad de *conocerme a mí mismo*, por medio de la *observación de sí*.

Tal como se mencionaba en el capítulo correspondiente a la doctrina de Cuarto Camino se establece que el ser humano está constituido por tres centros: el intelectual, el instintivo-motor y el emocional (Mente, cuerpo y emoción), al trasladarlo al dibujo me es claro que cada uno de estos centros puede interactuar e intervenir en acto y proceso de dibujar, cada uno funciona bajo su propio ritmo, orden y lenguaje, como bases del *Vivujar*, proceso en el cual interactúan, se influyen y generan una nueva dimensión de la creación.

En la formulación del concepto *Vivujar* resalta la importancia del proceso de creación, ya que en él acontece el desarrollo de experiencias que se registran en el papel. Así coincidiendo con el hecho de que “una de las tendencias más claras del arte contemporáneo ha sido su renuncia al objeto por privilegiar el proceso del cual surge el hecho artístico” (Giraldo:2012),



le doy a este proceso un particular enfoque que es el de la *observación de sí*. Sintetizando de este modo las aportaciones tanto del Cuarto Camino como del Expresionismo Abstracto en relación a ese tema en particular.

Vivir y dibujar de una manera diferente, tal vez más amplia o integral. Esto sucedió cuando me percate, a través de metodología de la *observación de sí mismo*, que no solamente estaba utilizando la vista y la mano para dibujar, sino que además estaba incluyendo todos los sentidos, los pensamientos que se cruzaban y los estímulos emocionales que la realidad (con realidad me refiero a los objetos, sonidos, colores, olores que están a mi alrededor) me proporcionaba.

Esto es lo que plantea el *Vivujar*, vivir y dibujar de una manera nueva. De cierta manera el *Vivujar* lo planteo como una forma de regresar a experimentar lo esencial de vivir, de estar en contacto con la materia para transformarla, usando el dibujo como un medio de exploración del mundo y de mí mismo.

### III.2.2 ... Registro del proceso de dibujo: experimentación, experiencia y aprendizaje

Tomando en consideración las referencias al trabajo de los expresionistas abstractos y sus reflexiones en torno a la importancia del proceso y como parte de la reconstrucción del proceso creativo he incorporado los siguientes dibujos que son ejercicios que forman parte de dicho proceso. Estos cobran relevancia en la medida en que es son parte importantísima del proceso que constituye el *Vivujar*, tanto en términos del desarrollo de ideas como así también la experimentación con mi cuerpo, mis emociones y pensamientos.

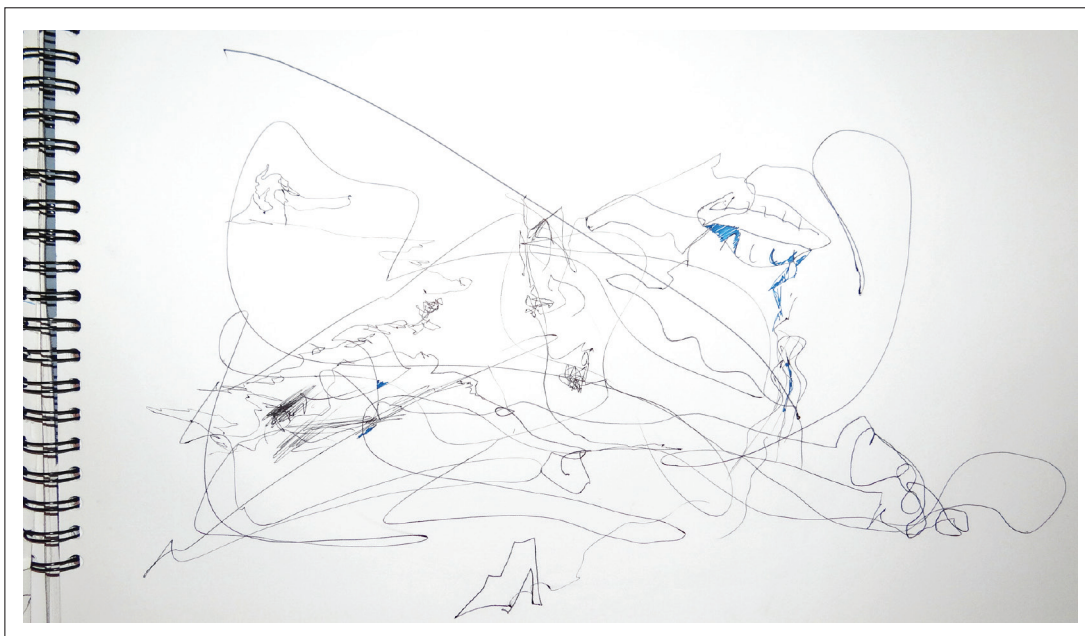


Imagen 19

Al comienzo del proceso que estoy describiendo y reconstruyendo utilizaba la línea como registro de los movimientos exteriores. Así en concordancia con el planteamiento de Acha, la línea podía seguir los movimientos de la realidad visible por ejemplo podía el trazo seguir el curso de la gente que pasaba a mi alrededor. Sin necesidad de observar lo que sucedía en el papel, en el transcurso de la acción se iba ampliando la percepción de mi interior. Fue así como empecé a darme

cuenta que lo que me rodeaba eran estímulos captados o interpretados por los cinco sentidos, por los pensamientos y por una parte emotiva, y a la vez podían ser registrados en el dibujo.

Dentro del proceso de *observación de sí* uno de los pasos más significativo es la toma de conciencia corporal, es decir, comenzar a darme cuenta de mi cuerpo y establecer preguntas sobre los medios de registro de esta experiencia, es así como me pregunte: ¿cómo se podría registrar un respiro?, y esta fue una posible solución.

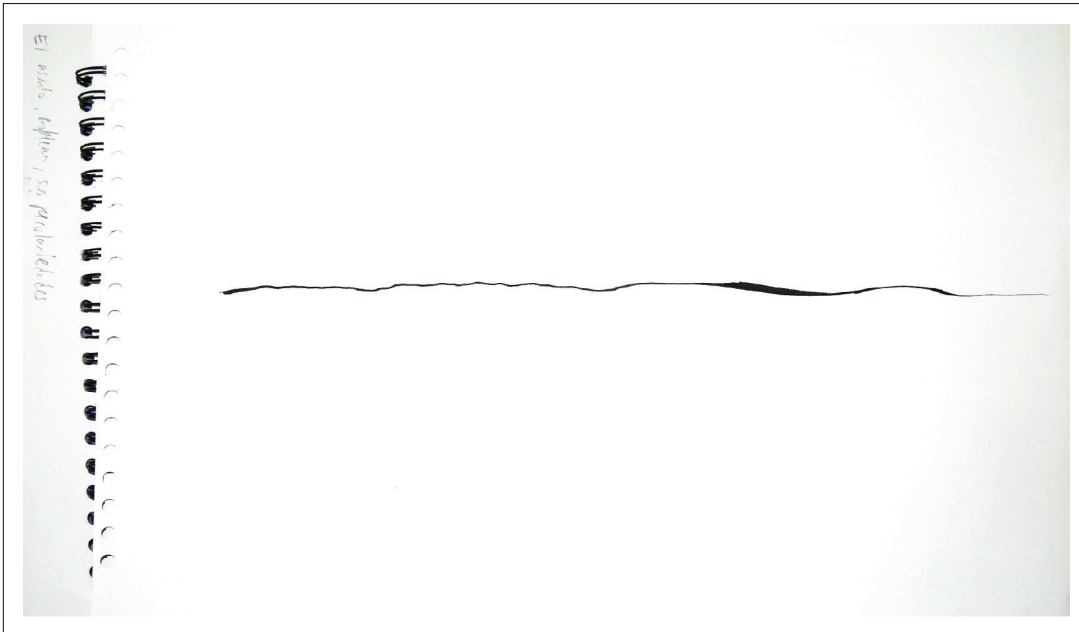


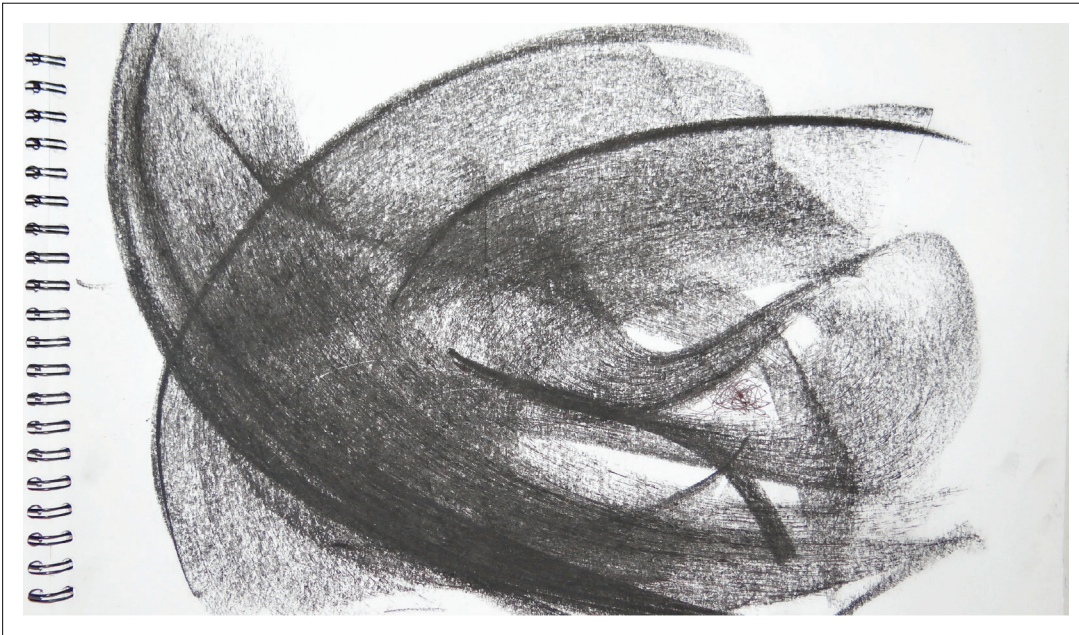
Imagen 20

Así empecé a buscar diferentes materiales y soluciones, tales como lápices de cera y tinta, dejando atrás la pluma y el lápiz grafito, a través de los cuales fui encontrando nuevas maneras de utilizar el gesto como registro de la vivencia. La forma de aplicar los materiales creaba diferentes gestos, calidades de línea o característica estéticas, que me permitían referirme a diferentes sensaciones que se daban en cada momento.



Imagen 21

Al percatarme que los estímulos del exterior provocaban una reacción emocional y corporal, empecé a tratar de marcar esos movimientos en el dibujo. Fue entonces que descubrí que todo este proceso de creación podía ser descrito y desarrollado a través del concepto elaborado en el marco del Cuarto Camino, y denominado como la “*observación de sí*”. Este descubrimiento como ya lo he mencionado anteriormente, fue crucial para poder iluminar todo el proceso que hasta ese momento había sido básicamente intuitivo y exploratorio. Sin embargo con esta nueva herramienta conceptual pude darme cuenta que por medio de la acción de dibujar conocía los diferentes movimientos que se daban dentro de mí y como se daba una interacción mucho más compleja con el exterior, que no solo funcionaba al modo de una reacción mecánica a los estímulos exteriores. Sino que en mismo proceso existían otros muchos y variados elementos involucrados.



**Imagen 22**

Es en este punto en que surge otro hallazgo: la mancha y la necesidad de estar en contacto directo con la materia aumentando con ello la sensorialidad en el proceso creativo. De este modo parecía que la pluma, el grafito y demás materiales me mantenían distante de la obra y la experimentación. Es por ello que comienza, tal como se ve esta imagen posterior, la experimentación con las manos como herramienta de trabajo. También es cuando me percaté de la huella, el rastro de mi propio cuerpo en la materia que puede crear una forma o imagen que tenga una expresión.



Imagen 23

Fue en ese recorrido por la experimentación con nuevas herramientas y nuevas formas que empecé encontrar en estas manchas una poética, una expresión personal, un proceso y una experiencia que se manifestaba de la manera que estaba buscando; con belleza en la sencillez, con expresión y fuerza.



Imagen 24

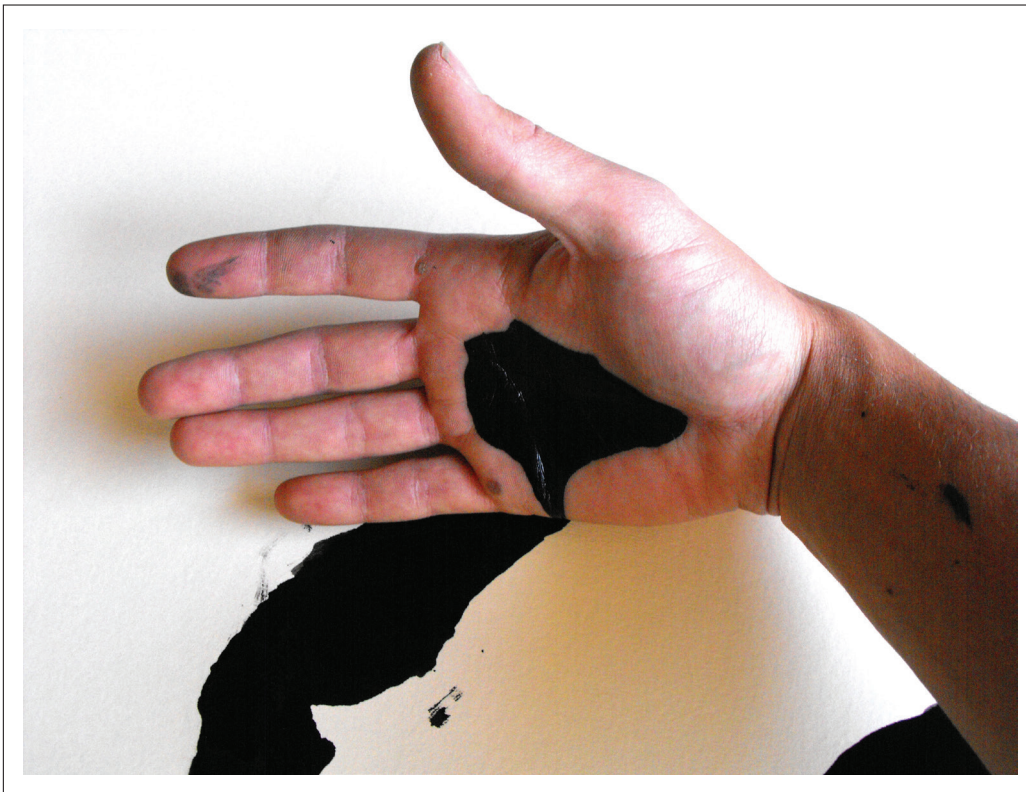
En la mancha abstracta encontré características particulares y conceptos que se reflejaban en ella tales como el silencio y el ruido. La mano haciendo manchas y registros del momento me provocaban momentos catárticos en los que no lograba entender con claridad que era lo que estaba sucediendo, pero había algo que estaba muy claro, estaba entrando en una investigación visual, sensitiva, emotiva e intelectual.

### III.2.3 ... El *Vivujar* como *observación de sí mismo* y el *Vivujo* como registro

*Vivujar* presenta la posibilidad observarse a sí mismo en la acción de dibujar, a la par de registrar el instante que se vive, lo cual queda plasmado en el *vivujo* en tanto objeto creado. Siempre ha existido una necesidad en el humano por hacer registro del presente; de esa misma necesidad surge y utilizo el *vivujo* como un medio para dejar huella o hacer una inscripción del instante en el que se ejecuta la acción de *vivujar*. De modo tal “el dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto” (Molina,1995:97)

Es importante mencionar que decidí utilizar la mano, como contenedor que vierte la tinta pues me parece que le da un carácter de expresión personal. Además, tal como se mencionaba anteriormente, el propio hecho de estar en contacto con la materia es una experiencia sensitiva muy rica, creativa y multiplicativa. También lo empecé a ver la acción de la mano, la tinta y el papel, metafóricamente, como el depositar el agua en un terreno para que crezca vida en él.

Así es como el cuerpo, mi cuerpo, se fue transformando en la herramienta principal para crear estos registros del *Vivujar*. Las manchas son registros de gestos que van creando una estructura valoraciones y significados acerca del dibujo, es decir, a través de las manchas fui experimentando distintas posibilidades y caminos que se iban vinculando jerárquicamente entre ellos, presentándose distintas opciones para el trabajo que iban más allá de la mera experimentación intuitiva o inmediata.



**Imagen 25**

Santiago Salcido

“Vivujando”, 2011

### III.3 ... *Vivujando...* una táctica de dibujo

*Vivujar* es una manera, un proceso personal y específico de aproximarse a la acción de dibujar. En este proceso existe una infinidad de consideraciones para tomar en cuenta que dependen de los intereses personales; pero, en el ejercicio constante de dibujar y al emprender la serie de dibujos, comencé a repetir ciertos pasos y me di cuenta que podría estructurarse en un cierto método, no rígido, pero con ciertos puntos importantes que de manera recurrente estaban en el proceso de dibujo.

#### III.3.1 ... El *Vivujar* como experiencia global

*“Las sensaciones constituyen la fuente principal de nuestros conocimientos acerca del mundo exterior y de nuestro propio cuerpo” (Mossi, 1999:43)*

La experiencia y conocimiento del *Vivujar* son subjetivos, pues parte desde una experiencia personal, intuitiva y exploratoria. No obstante, el carácter subjetivo de mi propuesta no limita la intención de exponerla y compartirla y comunicarla a través de este trabajo, pues también pretende ser una propuesta intersubjetiva para que de esta forma “...los juicios, opiniones o teorías sean accesibles...” (Müller, 1981:327)

Esto quiere decir que aun siendo una experiencia personal me parece posible que estas ideas puedan ser usadas por otras personas para experimentar sus propios procesos creativos y encontrar sus particulares resultados, de ahí que resalte el carácter comunicativo del presente trabajo.

La producción de un dibujo tarda no más que pocos instantes. Es por esto que es necesario hacer un ejercicio previo de atención sobre cuerpo para permitir que los centros puedan participar en conjunto y así el registro sea la proyección de una experiencia integral del artista en tanto ser humano. El eco de la máxima de Mossi es evidente en este sentido ya que las sensaciones son la principal fuente de nuestro conocimiento, sin embargo esta proposición se amplía pues además de las sensaciones, a partir de las enseñanzas del Cuarto Camino ya referidas anteriormente, se involucran en este proceso los sentimientos y los pensamientos.

Las etapas del proceso creativo podrían enunciarse de la siguiente manera:

##### • Inicio •

Entro en estado de calma, amplío la percepción, y alcanzo un estado vigilante del interior y del exterior.

Tomo consciencia, y entro en relación con los centros (*observación de sí*) para que participen:

##### • Cuerpo •

Se comienza por prestar una atención global al cuerpo para entrar en contacto con los sentidos y la inteligencia corporal que tiene el centro motriz. La respiración, el corazón palpitando, la sangre corriendo por el cuerpo y la mano, considerada esta como un enorme pincel que está en contacto con la tinta y el papel.

La mano que está en relación con todo el cuerpo se prepara para dejarse llevar por las planeaciones mentales y los impulsos emocionales. Los sentidos funcionan como receptores que dan a la experiencia, colores y sensaciones a cada momento, ellos están presentes a cada instante. Al estar atento a ellos la percepción se enriquece.

• **Emoción** •

Esta es, tal vez, la parte más poética e inexplicable de todo el proceso. La emoción tiene un idioma completamente diferente al racional; pero que recibe impresiones, procesa ideas y composiciones mentales en su propio lenguaje. La emoción propone una enorme cantidad de intenciones en el momento de ejecutar un trazo.

• **Mente** •

Escucho al pensamiento que está en un movimiento continuo de palabras y traducciones. La organización, planeación, imaginación y comparación son parte de los movimientos internos que permiten luego dar órdenes en la relación con la materia. La visión esquemática de la mente del proceso en curso ayuda a la construcción de la composición, pues traduce las distintas impresiones que los diferentes centros (emoción y cuerpo) reciben, pero además acá es cuando comienza a mezclarse la experiencia con una serie de conceptos y pensamientos que no solo expresan sino que además dialogan con los otros centros.

• **Vivujar** •

Cuando inicio el acto de verter la tinta en el papel es el momento en el cual los centros comienzan a dialogar, interactuar y a manifestarse en el papel. En ese instante es cuando surge la posibilidad de la *observación de sí* de forma más concreta, como una actitud que permite darme cuenta de cómo funcionan estas partes y acceder por tanto a un nuevo estado de conciencia a través del *Vivujar*.

Todo este procedimiento permite explorar el “vivir la acción de dibujar”, es decir, permite iniciar el camino para descubrir el universo interior que me constituye: las partes que se manifiestan y se expresan de diferente manera en el proceso.

### III.3.2 ... Esquema del *Vivujar*

Exterior del dibujante	Interior del dibujante
1. Realidad exterior, estímulos: Sonidos, objetos, ambiente, olores, texturas, tiempo y espacio.	2. Realidad interior, recepción de estímulos por diferentes partes: Mente ... pensar Emoción ... sentir Cuerpo ... actuar
3. Papel y tinta	4. <i>Vivujar</i> Actitud de <i>observación de sí mismo</i>
5. Realidad del dibujo, registro y huella en la materia. Mano, tinta y papel. Dibujo en el papel	6. Contemplación de la pieza, reflexiones y el proceso comienza nuevamente

#### Figura 1

Este es un esquema sintético de los elementos y del proceso con los cuales está constituida la experiencia de *Vivujar*. Claramente está alejado de la experiencia real porque no siempre sucede de esa manera cronológica pero se logran clarificar los diferentes elementos que están en juego en el acto de dibujar.

Después del esquema anterior hago el atrevimiento de reelaborar el esquema cíclico del esquema que tome de Acha para añadirle varias consideraciones anteriores para reconstruir la táctica del *Vivujar*.



A diferencia del esquema cíclico de Acha, en este, como se puede notar se adhirieron ciertos puntos importantes entre el paso 2 y el 5, la interacción con los materiales, que es el momento sensible donde el cuerpo interactúa con los materiales, y posteriormente la *observación de sí*, concepto que nombra esa actitud que ya se nombró y que es posible experimentarla en el dibujo. El punto 6 se adjuntó ya que me pareció importante especificar ese momento donde la misma pieza creada se convierte en la realidad exterior para así nuevamente comience el ciclo.



### III.3.3 ... Características directivas del proceso (*Vivujar*) y de la obra (*Vivujo*)

Cinco palabras, conceptos o términos que delimitan y sirven para nombran características estéticas y técnicas de la obra que superan, tal como he mencionado en todo el escrito, cuestiones meramente formales además que son el resultado de una serie de intereses que tuve y tengo en torno al objeto artístico, y que se orientan por la posibilidad de provocar una reacción sensible en el espectador sin la intervención del razonamiento únicamente, sino también, la participación de la intuición y la emoción que están presente en toda experiencia estética.

Cada uno de estos conceptos repercutió y dio dirección a la técnica, las composiciones y la estética de los dibujos. Siendo, por tanto, cada uno de ellos una directriz que se traduce en ciertas características particulares de la obra que permite analíticamente descomponer el *Vivujar* y el *Vivujo* y así compararlos con las características de las corrientes y las obras de los artistas que se he revisado y analizado en los capítulos anteriores. Mi idea será, entonces, presentar estos términos y luego en las conclusiones hacer un contraste de diferencias y similitudes con las corrientes e influencia declaradas.

En el siguiente cuadro observamos cómo cada concepto (los del lado izquierdo) repercute tanto en la cualidad de las piezas como en la marea de llevarlo a cabo.

<b>Concepto</b>	<b>Consecuencias en el <i>Vivujo</i></b>	<b>Consecuencias en el <i>Vivujar</i></b>
Ininteligible	Formas Abstractas.	Manchas Abstractas.
Intuición	Factor accidental, espontaneidad, juego. Manchas.	Improvisación. Expresión inmediata.
Sensorial	El registro del movimiento y del trazo. Gran formato.	La mano contiene la tinta y la vierte sobre el papel. El cuerpo está en contacto con la materia.
Silencio	Sencillez en las imágenes. Sin color.	Estado de contemplación.
Ruido	Factor caos. Alto contraste que provoca vibración.	Actitud de escucha al ruido interno.

### III.3.4 ··· Acercamiento personal a los elementos conceptuales

A continuación, desarrollaré brevemente los significados básicos y la perspectiva personal de cada concepto como un acercamiento a la importancia de cada uno para la construcción de la obra y en las características particulares que esta tiene.

#### • Ininteligible •

*“Lo que no puede ser entendido y compete a la intervención directa de los sentidos” (RAE:2012)*

*“Que no se puede comprender” (Cultura gral:2012)*

Este concepto lo tomé gracias a la experiencia de reconocer algo en mí mismo que no es razonamiento y que, por medio de los sentidos, se logra captar y aprehender sin palabras ni adjetivos. Un conocimiento humano donde la sinrazón tiene un espacio que provee experiencias enriquecedoras.

En el proceso de creación la experiencia de lo ininteligible abre un espacio de completo gozo en donde el raciocinio y el intelecto no tienen preponderancia, ya que este espacio le pertenece también a mi forma personal de percibir un proceso en donde se involucran una naturaleza profunda y contemplativa, que no se tiene que entender completamente para vivir y saborear un determinado momento, especialmente aquellos en los que se está creando.

En la técnica (como se menciona en la figura 2), el concepto de ininteligible direcciona a las formas de los dibujos a no representar imágenes de la realidad.

El constructo de ininteligible se puede ver materializado en el *Vivujo* en las diferentes formas que plantean los dibujos, ya que son formas no figurativas que incitan y obligan al espectador a echar mano a otro tipo de herramientas interpretativas que no necesariamente pasan por el raciocinio.

Por otro lado, me parece que el concepto de ininteligible puede ser propositivo en la actualidad, puesto que la formación que tenemos está basada en la constante de entender las cosas, de querer entender la vida, de llenarnos de información acerca de lo que nos circunda y, sin embargo, en pocas ocasiones nos damos la oportunidad de simplemente experimentar algo sin quererlo entender de forma inmediata.

#### • Intuición •

*“Facultad de comprender las cosas instantáneamente sin necesidad de razonamiento. Percibir íntima e instantáneamente una idea o verdad, tal como si se la tuviera a la vista.” (RAE:2012)*

Esta capacidad humana que es intrínseca y reconocible se ve reprimida cada vez más por nuestro propio razonamiento, y es por esto que la intuición es una intención que está ligada a la fuerza animal e instintiva que tenemos y que nutre toda experiencia al tomarla en cuenta.

La intuición es sumamente importante en todo proceso creativo pues se presenta a cada momento de la producción artística dando frescura e improvisación a la obra. Quedando un registro de estos impulsos en las piezas a través de manchas que podrían ser consideradas desde otra perspectiva como errores, pero que en la obra cumplen una función de ir aprehendiendo los impulsos que en el proceso van apareciendo. En ello, la atención sobre mi cuerpo y emociones es primordial pues justamente de esas fuentes es que se nutre la intuición.

Es por ello que hablar de la intuición me parece que es algo bastante abstracto, pero humano, un *feeling*, un pre-sentimiento, y un pre-pensamiento. Es por la vía de este concepto, al cual le doy mi propia interpretación, que puedo reconstruir la forma en que en ciertos momentos tomé ciertas decisiones que no entendí necesariamente porqué las tomé, pero que sucedieron en el proceso creativo y son una de sus partes fundamentales y constitutivas.

## • Sensorial •

*“Perteneiente o relativo a la sensibilidad. Facultad de sentir propia de los seres animados.” (RAE:2012)*

Lo sensorial trasciende en mi proceso creativo. El cuerpo como herramienta que está en contacto con la materia, la mano que contiene a la tinta y la desplaza, de esta manera no hay un lápiz o pincel que interceda en la sensación que se tiene en la intervención de la materia, en el encuentro de la mano con la tinta y el papel. En la sensorialidad que posee nuestro cuerpo veo infinitud de posibilidades de enriquecimiento. Fueron estas posibilidades las que fui experimentando en el *Vivujar*, en un proceso donde las sensaciones que se iban presentando se incorporaban a la obra.

De este modo las imágenes del *Vivujo* son también la huella del movimiento experimentado en esa experiencia sensorial, en la del encuentro del cuerpo y la materia que se estaba interviniendo.

## • Silencio •

*“Abstención de hablar, falta de ruido. Falta u omisión de algo por escrito. Pausa musical” (RAE:2012)*

Concepto que tomé metafóricamente para buscar la creación de piezas donde la sencillez, el espacialidad se hagan presentes y que den paso a la contemplación de la obra. Es decir, a través del manejo del silencio, del espacio dejado en blanco, se busca que el espectador pueda detenerse y contemplar lo existente desde la presencia de lo inexistente. Así, en las composiciones del *Vivujo* el silencio tiene cabida a manera de espacios en blanco, las formas negras que flotan en espacios blancos remiten a un cierto silencio, por la sencillez y los pocos elementos que conforman las piezas.

En la técnica repercute de una manera muy importante, puesto que siempre busqué un silencio interno para poder escuchar lo que me estaba sucediendo en cada momento del *Vivujar*. Desde esta perspectiva **me parece que el silencio dice mucho, y permite que se digan luego otras cosas.**

Los momentos más conmovedores e intensos de mi vida han sido cuando he sido capaz de escuchar mi propio silencio. El silencio es de gran importancia para mí, ya que encuentro en él respuestas y nuevas preguntas.

De esta forma quiero establecer que no concibo solamente al silencio como ausencia de sonido, sino como una palabra que engloba a preceptos como espacio, actitud de escucha, sencillez, la nada, y así sin pretensión generar una intensidad que penetre en el espectador, pero que no imponga su voluntad de forma unívoca.

## • Ruido •

*“Sonido inarticulado, por lo general desagradable, litigio, pendencia, pleito, alboroto o discordia, apariencia grande en las cosas que no tienen gran importancia” (RAE:2012)*

Este concepto lo retomo, al igual que el silencio, metafóricamente, en tanto hace alusión al conflicto, al choque de vibraciones, a la explosión, al impacto, a la fuerza. Siendo la intención primigenia la creación de formas que impacten al espectador mediante el uso del alto contraste. Esta intención se concreta en el *Vivujo* cuando, por ejemplo, el negro en una superficie blanca, sale e impacta directo a la retina del espectador. Así el ruido es considerado como la vibración o choque que se crea cuando contemplo algo que al parecer no tiene ningún significado o sentido, es decir algo que tiene la capacidad de generar ruido en quien observa o se ve enfrentado a una obra o situación.

En el proceso creativo, es decir en el *Vivujar*, el ruido cumplió un rol fundamental al ser una fuente de impulsos, que no se excluyeron de la obra ni del proceso sino que tuvieron su lugar y momento. Es la aceptación del caos interno como una fuente de creatividad.

### III.4 ... Obra

*“El arte es un producto humano, una secreción humana; es el cuerpo que suda la belleza de nuestras obras” (Gombrich, 2005: 2003)*

A continuación, muestro las piezas que fueron el resultado y parte del proceso en sí. Cada pieza por sí misma constituye una experiencia llena de esas reflexiones e intenciones que materializan el interés de compartir estos encuentros personales con la vida y el dibujo.

Por medio de la tinta china en el papel encontré las cualidades materiales y visuales por las que intento plasmar las inquietudes que he estado desarrollando. En el contraste del negro con el blanco y de la de saturación con la escasez, encuentro un choque visual que permite entrar en ese momento en el que el ruido es vibración, y el silencio un espacio que sintetiza el *Vivujar*.

Todas estas manchas, registros y formas creadas en el papel (como ya he mencionado) no son figurativas, tienen una naturaleza diferente al intento de representación pues no representan algo, de manera que simplemente se presentan, por sí mismas, como formas sin intención a primera vista. Por supuesto, tienen una intención muy clara siendo todo el presente trabajo el testimonio reflexivo que permite desmenuzar esa intención multiplicándola en muchas intenciones que, de una manera poética, se podrían englobar en el siguiente párrafo:

Un arte creado a partir de la exploración personal que permite el enriquecimiento de la existencia, que esté dirigido al silencio interior, a la capacidad humana de sentir y percibir sin necesidad de palabras, un arte que permita al otro contemplarse a sí mismo, que por medio de una investigación intuitiva y sin dogmas provoque la emoción del espíritu libre en cada uno. Un arte que hable de nada, donde podamos experimentar que “no entender” es importante.



**#10**

124 x 150 cm.

Tinta china sobre papel

2011



**#12**

124 x 150 cm.

Tinta china sobre papel

2011



**#25**

150 x 124 cm.

Tinta china sobre papel

2011



**#26**

124 x 150 cm.

Tinta china sobre papel

2011





**#21**

124 x 200 cm.

Tinta china sobre papel

2011



**#20**

124 x 200 cm.

Tinta china sobre papel

2011



**#18**

124 x 150 cm.

Tinta china sobre papel

2011



**#19**

124 x 150 cm.

Tinta china sobre papel

2011



**#25**

150 x 124 cm.

Tinta china sobre papel

2011

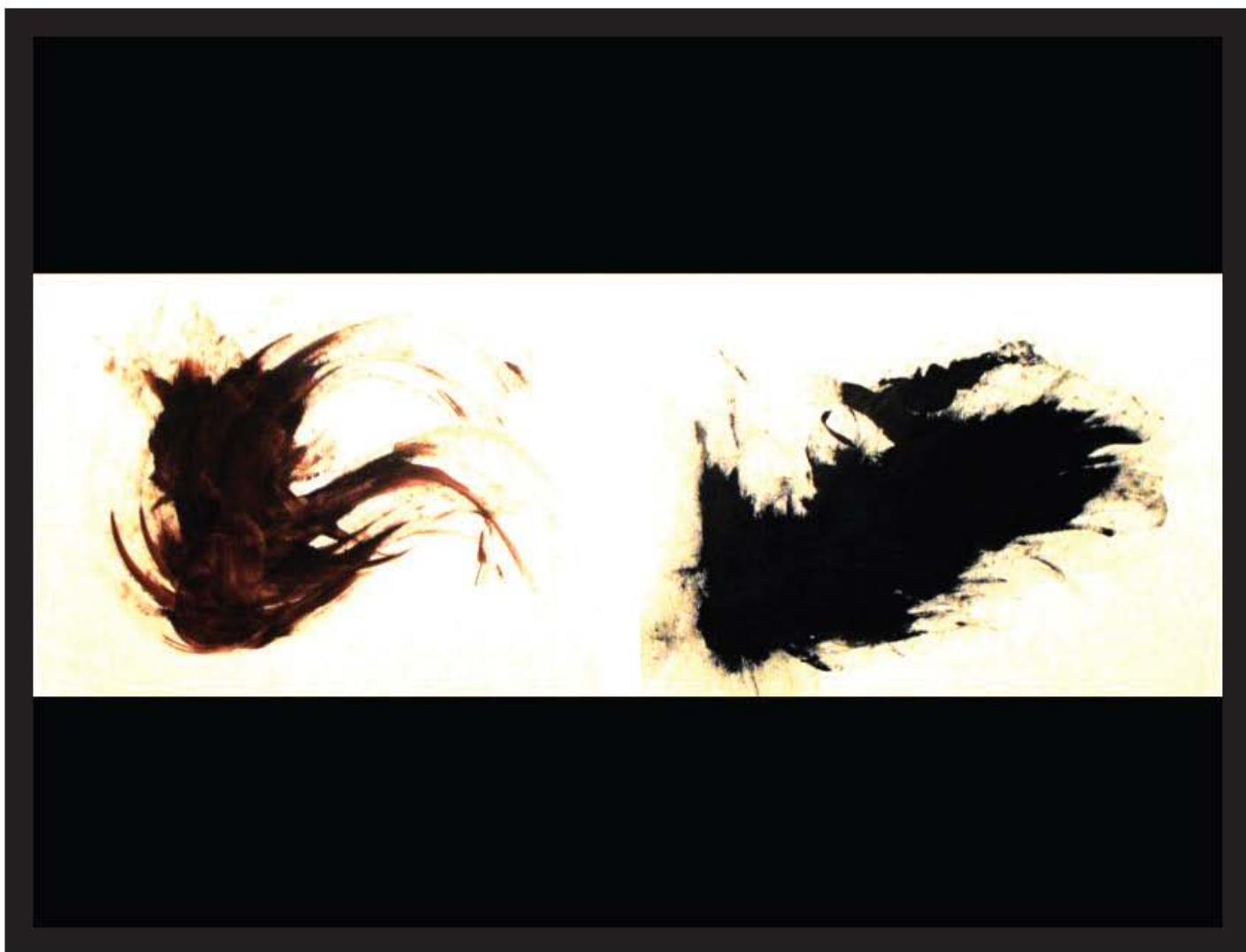


**#22**

124 x 150 cm.

Tinta china sobre papel

2011



**#23**

43 x 112 cm.

Tinta china sobre papel

2011

### **III.5 ... Análisis comparativo**

Como un último ejercicio he elaborado un cuadro comparativo que complementa las anteriores reflexiones y en el que se incluye una contrastación de los distintos conceptos que desarrollé en el capítulo y que emergieron como una estrategia para nombrar ciertas características de mi obra y proceso. Incluyéndose en ello también la consideración de elementos intuitivos que motivaron y dieron sentido a muchas de las acciones y decisiones que se desarrollaron en este proceso de dibujo.

Este es un ejercicio fuertemente interpretativo en que se destacan y doy una particular lectura de algunas características de las obras de las corrientes y artistas revisados.



**Cuadro comparativo de conceptos analíticos de la obra y el proceso a la luz de las aportaciones de corrientes artísticas y artistas particulares.**

	<b>Expresionismo Abstracto</b>		<b>Suprematismo</b>
<b>Conceptos analíticos de la obra y el proceso</b>	<b>Acción Paiting</b>	<b>Color Field</b>	
Ininteligible	Es relevante en tanto las obras buscan explorar la expresión del momento de pintar. El registro de un gesto en ese sentido es la representación máxima de un acto que busca expresar cuestiones perceptibles por los sentidos más no completamente comprensible por la razón.	El tamaño de la obra es central. El tamaño y el color que busca asir aquello que se escapa a la razón. Poniendo un énfasis en el proceso creativo que concluye en el encuentro con la obra en un acontecimiento en el que se ensaya nuevamente acceder, por medio de lo ininteligible, a lo profundamente humano.	Mediante las figuras geométricas dispuestas en fondos blancos, Malevich propone la expresión del vacío y proclama un arte que crea sensaciones mediante la forma y el color, que se aleja de toda lectura racional.
Intuición	En la acción del pintar, se guían algunos artistas por la intuición, Jackson Pollock menciona que al estar la tela en suelo le permitía no razonar lo que estaba haciendo mientras pintaba, esto podría ser un acto intuitivo.	La necesidad de poder acceder a lo humano y a lo íntimo a través del color y la espacialidad y en el sumergimiento del espectador, la intuición es fundamental.	Las decisiones por lo general eran tomadas con una importante cuota de racionalidad. Es una obra que tiene un discurso bastante elaborado por lo que en la creación de la obra la intuición como tal no cumplía un rol tan importante ni es expresada en la obra.
Sensorial	En esta corriente este asunto es sumamente relevante pues la decisión por tomar en cuenta más a la acción responde a un interés por lo sensorial.	Mediante el gran formato se permite establecer una relación sensorial con la obra. Por otro lado, las superficies tan amplias de color proyectan una inclinación sensorial por la expresión de la interacción de los colores.	Más que en el proceso y en la obra, la intención del suprematismo estaba en la expresión de la pura sensibilidad a través de la abstracción geométrica.
Silencio	Más que en la obra, veo que este elemento puede estar en la experiencia del espectador al enfrentarse con estas obras vibrantes que invitan a un silencio interior.	A través de las grandes superficies de color empleadas con simples manchas, formas geométricas y con pinceladas se crean campos de color que permiten un silencio en el espectador.	Con el intento de crear un arte en búsqueda de la supremacía de la nada se puede hacer una relación con el silencio.
Ruido	Mediante el goteo, la mancha y el gesto dinámico se crea enorme cantidad de elementos en las composiciones que remiten a un ruido en algunos casos perturbador y en otros armónico.	En el desarrollo y la búsqueda de las relaciones de los colores, en muchos se generan choques vibrantes que con su desmesurado tamaño provocan un ruido y un fuerte impacto en la retina el espectador.	Las figuras geométricas dispuestas en los lienzos crean relaciones con el fondo blanco, creando contrastes que se pudieran acercar al concepto de ruido.

<b>Conceptos analíticos de la obra y el proceso</b>	<b>Remedio Varo</b>	<b>Surrealismo</b>	<b>Minimalismo</b>	<b>Katharina Grosse</b>
Ininteligible	En este caso existe una gran diferencia con esta artista que fundamenta su obra en relaciones de elementos que son figurativos, y que pueden ser entendidos desde cierta narrativa racional, es decir pueden ser leídos, de múltiples y variadas formas pero leídos finalmente.	El acceso al inconsciente es a través del proceso en donde se excluye a la razón como generadora de logos. La obra como tal puede ser leída desde varios puntos de vista, pues puede contener elementos figurativos que pueden estar ordenados de formas no necesariamente racional.	El objeto es lo que es y punto. No existe una vinculación narrativa sobre la obra ni tampoco un discurso ni intencionado ni codificable. Tampoco existe una intención de expresar lo inefable de lo humano.	Hay una búsqueda en esta artista por los elementos no-figurativos. Así el color y las formas contextuales de la obra representan su principal interés en una exploración por elementos sensitivos y emocionales.
Intuición	Las ideas y las imágenes ocupan un lenguaje figurativo más el sentido general de la obra está guiado por la intuición, por el tránsito por caminos en donde se intuye. Ahora bien, en la ejecución misma de la obra no existe un actuar intuitivo.	En todo el proceso de creación existe un papel fundamental de la intuición. Los estados de conciencia alterados y la escritura automática son mecanismos de exploración de intuiciones y espacios donde se propicia la intuición.	La planificación de la obra acá es mucho más cerebral y racional. Se oponen de hecho al protagonismo de la intuición en la creación y la interpretación de la obra.	El juego y el cuestionamiento de los límites en relación a los espacios que ocupa la obra dan cuenta de un proceso en el cual la intuición es importante.
Sensorial	En las atmósferas y en las situaciones que se encuentran muchos de los personajes de la obra de Varo se desarrollan acciones que provocan la sensibilidad.	En la práctica del automatismo psíquico hay una búsqueda sensorial para llegar a ese estado en particular donde la acción sucede con la intervención del subconsciente.	Por su carácter de sencillez, de purismo estructural y desmaterialización, no es un elemento que este en las obras ni en el proceso de creación.	Todo el proceso que lleva cada pieza requiere de un trabajo constante con el cuerpo por lo cual es muy sensorial.
Silencio	El silencio no es un elemento que pueda notar de una manera inmediata, sin embargo en lo anecdótico de cada uno de las pinturas hay siempre una atmósfera misteriosa en la que se escucha un silencio sepulcral.	No es un elemento que se puede relacionar con facilidad a la obra de estos artistas. Pero tal vez en un punto donde en la acción del automatismo es necesario el cese de la razón, es ahí donde podría tener una relación con el silencio.	El silencio es un elemento que se puede descubrir en la mayoría de las obras que por su carácter reduccionista y repetitivo invitan a un silencio.	Al igual que la obra del Color field, la espacialidad que maneja el color y en este caso la pintura en la arquitectura conlleva un carácter de silencio.
Ruido	El ruido no es un elemento que se pueda leer en la obra de esta artista.	La cantidad de elementos, formas, colores e intenciones crea obras que ciertamente nacen del ruido interior de los creadores y crea un ruido, interferencia, en el espectador.	No encuentro alguna característica ni en la obra ni en la relación con el espectador que tenga que ver con el ruido.	El aspecto caótico que se puede leer mediante el uso de infinidad de colores intensos crean fuertes vibraciones visuales que se traducen como ruido.

### III.6 ... Conclusión del *Vivujar*.

Con el desarrollo de este concepto y el proceso en el que fue utilizado, se clarifica un particular interés en el acto de dibujar: la importancia del proceso y del acontecimiento de dibujar, y del dibujo como registro de este proceso.

Es ahí donde se puede dar la *observación de sí* como herramienta con la que el dibujante (yo) y su obra se transforman, pues a través de esa práctica pude conocer y saborear claramente algunas dinámicas y elementos puntuales que me constituyen tales como: el movimiento de los pensamientos, la fuerza de las emociones, la continuidad de la respiración, la sensibilidad del oído, del gusto, etc.

De lo anterior, surge la idea del dibujo como acto lleno de vitalidad, y no solo una acción técnica, sino una actividad que puede proveer una gran cantidad de prácticas nutritivas para la sensibilidad y el conocimiento de uno mismo. Esta posibilidad, me parece, no sucede fortuitamente o por acto de magia, es por medio de un interés y una búsqueda, donde la propia acción de dibujar suministra una variedad de experiencias que se traducen como "*Vivujar*".

En todo el proceso hubo una retroalimentación de mí hacia el dibujo y viceversa, un crecimiento en conjunto donde, por medio del dibujo, me conocí a mí mismo y, por medio de mí, las composiciones fueron tomando la forma de una propuesta abstracta. Propuesta que satisface una intencionalidad, necesidades e inquietudes que delimitaron y se fueron desarrollando en el proceso creativo, en el cual, insisto, se involucraron una serie de elementos que sobrepasan la planificación racional de una obra, sino que además incluyen una serie de cuestiones que fueron surgiendo en el momento de la creación y que fueron del orden de lo corporal, sensitivo y emocional.

A partir de la reflexión en torno a mi proceso de creación, el "*Vivujar*", y el análisis de los ejercicios y registros de experiencias previas a la obra, he podido reelaborar el esquema de Acha, primero haciendo de este un proceso cíclico, en el que se acentúa la retroalimentación de las distintas realidades descritas por él. Para luego ir agregando nuevos elementos al esquema que surgieron de mi particular proceso creativo. En este nuevo esquema se incluye la observación de sí mismo como una fase que revitaliza el esquema, al considerarse la realidad creada como parte de la realidad externa y como una fuente de nuevos estímulos. No perdiendo en este esquema que propongo la circularidad de la acción de dibujar, aun cuando se pone en duda la sucesión cronológica de las etapas consideradas.

Ahora bien, en este mismo proceso de reconstrucción se puede dar el paso de hacer un intento de traducción de los impulsos y características que fueron desarrollándose en la creación. Elaboré de este modo una serie de conceptos con los cuales pude ir delimitando las principales directrices de mi obra. Estás, a su vez se pueden rastrear como características del "*vivujo*", pudiendo ser comparadas con algunos rasgos y propuestas de las corrientes y obras de artistas que fueron revisadas en los anteriores capítulos. Ese ejercicio fue el que se realizó en la tabla incluida al final del capítulo.

Este último ejercicio genero múltiples resultados entre los cuales cabe de destacar la posibilidad de situar mi obra dentro de la historia del arte, esclareciendo además que las influencias que recibí fueron de múltiples fuentes y que fueron muchos los elementos que he rescatado de forma directa e indirecta. En este sentido puedo establecer que en términos de intención e interés existe una muy fuerte cercanía especialmente con aquellos artistas que se vieron influenciados por el Cuarto Camino, sin embargo a nivel de las herramientas plásticas que cada uno de los artistas uso, la cercanía con Malevich es mucho mayor en tanto rompe con el arte figurativo el cual sigue estando presente en la obra de Varo. Por otro lado y en relación al Expresionismo Abstracto, y el desarrollo de la abstracción en el arte en general, puedo decir que la influencia de esta corriente y de esta propuesta es constante en términos formales, pero también al nivel de las búsquedas y exploraciones que emprendieron. Ello en tanto, por un lado mi obra se inscribe dentro del radio de lo abstracto, pero no utilizando no toda la gama de colores que utilizaban esos artistas. Sin embargo, el interés por el proceso y por la acción creativa es una cuestión que esta presente en mí como inquietud y sentido.

# Glosario

---

## ***Vivujar.***

Neologismo creado por la necesidad de nombrar una visión particular del dibujo en donde el vivir y el dibujar se mimetizan y se enriquecen mutuamente por medio de la *observación de sí mismo*.

## **Proceso Creativo.**

Dinámica de acciones, intenciones, conceptualizaciones y materializaciones de ideas en una serie de objetos con fines estéticos expresivos y de autoconocimientos.

## ***Observación de sí.***

Actitud que permite conocer y experimentar de una manera particular como se manifiestan y funcionan ciertas partes de lo humano tales como; la mente, el cuerpo y la emoción.

## **Expresionismo Abstracto.**

Movimiento pictórico dentro de la abstracción que surgió en Estados Unidos en los años 40's del siglo XX, se considera el primer movimiento estadounidense dentro del arte abstracto. dinámico, se utilizaban técnicas tales como el goteo o también llamado dripping.

## **Realidad Visible.**

Todos los elementos, objetos, atmosferas y estímulos que se encuentran fuera del cuerpo.

## **Realidad Interna.**

Los movimientos y transformaciones que se generan dentro del cuerpo, desde el movimiento de las asociaciones mentales hasta el ir y venir de la respiración.

## **Realidad Dibujada.**

Cualquier tipo de dibujo.

## **Abstracción.**

Acto mental en el que conceptualmente se toman ideas, intenciones o formas de ver la realidad y se traducen en una expresión.

## **Color Field.**

Uno de los frentes del Expresionismo Abstracto que se caracterizaba en cuadros con campos de color en gran formato.

## **Action Painting.**

Otro de los frentes del Expresionismo Abstracto que se caracterizaba por la importancia en la acción y el gesto

## **Conclusiones**

- **Las potencialidades y debilidades del “observarse así mismo” aplicado a la reconstrucción de un proceso creativo •**

## Potencialidades

---

En la introducción mencioné dos preguntas que provocaron un interés del cual surgió esta reconstrucción y que fueron las directrices y principales causas por donde la presente investigación fue enriéndose. Las preguntas fueron específicamente: ¿cómo se puede comunicar lo subjetivo y personal del artista? y ¿cómo se puede reconstruir y comunicar el proceso creativo que vive un artista?

Fue de este modo que me introduje en un problema que ha estado presente de manera constante en la historia del arte (Berger, J., 2005) y que se refiere justamente a la posibilidad de acceder a un tipo particular de proceso, el creativo, en el que se involucran una serie de elementos emocionales, intuitivos e incluso corporales que se escapan y dan origen a nuevas dinámicas que no se corresponden con una planificación y ejecución completamente racional de un proyecto. Son este tipo de elementos los que dan sus características específicas a un proceso como el creativo. Y es en esa especificidad donde emergen las dificultades de abordar la creación como un suceso a reconstruir.

De esta forma cuando recordaba visualmente todo el proceso creativo que viví, en una primera instancia este se me mostraba como un árbol por el cual había transitado pasando de forma paralela por varias de sus ramas que fueron conformándose a partir de las decisiones que consciente o inconscientemente estuve tomando. De ahí que emergieran nuevas ramificaciones que de forma sintética convergieron en la obra como tal.

Sin embargo, mi idea en caso ninguno fue evitar el tratamiento y la reflexión sobre aquellos elementos y las complejidades que tenía su abordaje. Por el contrario una de mis principales y crecientes motivaciones en el proceso fue explorar aquellos elementos no-rationales de la creación. En un primer momento dicho camino fue recorrido teniendo como principal directriz a la intuición. La experimentación en el acto de dibujar se me presentó entonces no solo como una posibilidad sino que como una necesidad. La corporalidad, los sentidos y los sentimientos comenzaron a jugar un papel fundamental pues comencé a atender a lo que en mi realidad interior estaba sucediendo, y como, desde esa realidad, los sentidos, como receptores de los estímulos exteriores, comenzaron a darme pistas sobre las formas y fueron abriendo nuevos caminos de exploración.

En ese momento, no obstante, no sabía cómo nombrar todo aquello que me estaba sucediendo ni tampoco tenía muy claro cuál era el fin último de todo el trabajo que estaba llevando a cabo. Fue en ese momento en que, en medio de un plática, surgió el concepto de *observarse a sí mismo*, del cual ya tenía cierto conocimiento, sin embargo, en ese momento el concepto cobró sentido como una herramienta que podía iluminar el proceso que intuitivamente estaba experimentado. La gracia de ese concepto residía en el hecho de que no sólo me permitía darle nombre a una dinámica que venía desarrollando desde hace tiempo en el dibujo, sino que además me entregaba una serie de herramientas para poder clarificar mis exploraciones.

Por medio este concepto podía materializar aquel acercamiento particular que estaba experimentando en el acto de dibujar y además ampliar mi experiencia incluyendo en esta un componente, sino bien propiamente racional, si fuertemente discursivo. Es decir, pude ponerle nombre a un proceso en el cual la palabra estaba hasta ese momento excluida.

De este modo, la iluminación como metáfora es sumamente útil ya que permite describir cómo, a través del desarrollo de aquel concepto, pude ir viendo y des-cubriendo los intereses que había estado teniendo con respecto a la acción de dibujar.

En este sentido, y partir de aplicación del concepto de *observación de sí mismo*, pude nombrar todo ese proceso e incluso darle nombre a la obra que de él resulta: *Vivujar*. La importancia dada a los componentes vitales, sensoriales, corporales y

mentales del concepto extraído del Cuarto Camino, me permitieron incluir a la vivencia como un elemento fundamental de mi proceso y obra. Fue así como emergieron el *Vivujar* y el *Vivujo* como formas de aproximación al objetivo de reconstruir mi propio proceso creativo.

Otra aportación del uso de este concepto y herramienta fue la posibilidad de re-elaborar la propuesta de Acha sobre los elementos del dibujo, transformándolos en distintas etapas de un proceso circular. Es decir se pasó de un esquema binario, en el que se existían dos realidades muy claramente establecidas, la realidad exterior y la realidad interior, generándose una tercera realidad, la creada, a un esquema en donde dicha dinámica fuera mucho más explícita y recursiva, al transformar el proceso en un círculo contenedor de las distintas etapas que consideraba Acha.

Sin embargo, ese fue solo uno de los pasos que di, pues, a partir de los elementos recogidos de la aplicación de la *observación de sí mismo* al dibujo, pude añadir nuevas etapas al esquema elaborando y adicionando otros elementos. Emergiendo de este modo, una nueva y ampliada representación del ciclo de la acción de dibujar.

## Limitaciones

---

Sin embargo, en ese proceso se debe tener en cuenta las limitaciones de esta propuesta. Estas limitaciones se refieren principalmente al fuerte solipsismo que posee la reconstrucción al considerar únicamente la experiencia subjetiva sin incorporar elementos de la historia del arte. Así es como puedo concluir que para una reconstrucción más completa de mi proceso creativo, si bien la *observación de sí mismo* me da una serie de herramientas para abordar los elementos subjetivos de mi proceso, existen dimensiones que no pueden ser abordadas desde este concepto, y la perspectiva que establece, y que son aquellas referidas a las influencias y determinaciones estéticas que en mi obra y proceso han tenido cierta injerencia.

Es por ello que de forma complementaria al ejercicio de la reconstrucción del acto de dibujar, definido como el *Vivujar*, incorporé una comparación con las corrientes y artistas que he descrito en los anteriores capítulos.

# Ubicación de la obra y el proceso de dibujo a partir de la iluminación de las influencias plásticas y procesuales

---

## ... El universo interior, el juego y la abstracción. Comparación con Varo y Malevich

Volviendo a la metáfora del árbol, debo decir que a partir de la aplicación de la *observación de sí mismo* este comenzó a mostrar su ramas de forma más clara y delimitada, sin embargo quedó pendiente la necesidad de indagar sobre su tronco y raíces, es decir sobre los influjos de los que ha estado bebiendo y los caminos por los que hasta mi iban llegando aquellas savias de los artistas y corrientes que me han estado influenciando.

De esta forma es que se debió hacer una reconsideración de la obra de artistas que fueron influenciados por las enseñanzas del Cuarto Camino y comparar esto con la forma en la que personalmente me vi influenciado por esta corriente filosófica.

Específicamente, comencé a analizar cómo se hizo la traducción de dicho aparato conceptual por parte de la artista española, radicada en México, Remedios Varo que lúdicamente utilizó algunos de los elementos del Cuarto Camino y los plasmó en sus pinturas. Aquel uso lúdico justamente fue lo que me llevó a comparar mi obra con la de ella y poder concluir que es la exploración e importancia dada a la realidad interior aquello que me asemejaba al particular tratamiento de aquellos planteamientos místicos. Así elementos como: los sueños, el inconsciente, y la búsqueda de una conciencia que incluya esas dimensiones, están presentes en su obra de forma figurativa y de alguna manera me ayudan a hacer un puente entre el Cuarto Camino y el arte. Y de esta forma poder retomar la manera en la cual una artista juega y experimenta con esos planteamientos, tal como yo lo he hecho con el concepto *observarse a sí mismo*.

No obstante, me pude diferenciar de la propuesta de Varo en la medida en que esta ocupa en su obra una serie elementos narrativos y representativos que están alejados tanto de mi obra como de la propuesta que fui desarrollando.

Es por ello que tuve que echar mano a los elementos y propuestas de Kasimir Malevich quien se vinculó a las enseñanzas del Cuarto Camino, haciéndose cargo de la necesidad, al igual que Varo, de explorar el universo interior del artista. Sin embargo, en ese intento su propuesta en aspectos formales se asemeja mucho más a mi propuesta y se distancia de la obra de la artista española, en el sentido que elige la abstracción para poder acceder a aquel terreno interno de las intuiciones.

Ahora bien, si en el interés sobre la realidad interior y en la abstracción existen similitudes es en el uso del color y de las formas geométricas en donde comienza a generarse una distancia con las obras de la corriente inaugurada por el artista ruso. Otro aspecto, es el vinculado a la planificación de las obras la cual le resta importancia a la espontaneidad y lo sensorial, que son elementos fundamentales en mi obra y más aún en mi proceso.



### ... La abstracción, el acontecimiento y el color: comparación con el Expresionismo Abstracto y otras corrientes

Se generó en ese momento una nueva necesidad referida a poder analizar la obra de otros artistas y corrientes con las cuales mi proceso tiene una relación más directa. La idea fue entonces identificar y caracterizar una corriente para luego extraer los elementos que son de mi interés. Es decir, analizar para luego identificar lo que habían plásticamente puesto en juego, tema que se abordó en el segundo capítulo. Por tanto, me fue necesario establecer cuáles eran las relaciones de esos elementos con mi obra y proceso.

Es así como el Expresionismo Abstracto emergió como la corriente con la que tengo la mayor cercanía y con la cual he podido incluso, en su revisión, ampliar mis reflexiones, lectura y conclusiones en torno a la creación que he llevado a cabo. La centralidad de los elementos procesuales, por sobre incluso el resultado plástico, fue uno de los elementos fundamentales que me llevó a tomar al Expresionismo Abstracto como una corriente que debía analizar.

Otro aspecto relevante es aquel referido a la necesidad de la exploración del interior del artista y el acento que estos artistas pusieron como grupo en la individualidad. Cuestión que no deja de ser contradictoria en tanto lo que los definía como grupo era justamente la importancia dada a sus intereses y motivaciones personales.

En relación al proceso, puedo concluir que al estar la acción de pintar en el centro de la atención de los artistas esta es una de los principales aportaciones a mi proceso. Específicamente el *action painting* es, como tendencia al interior de Expresionismo Abstracto, el más claro ejemplo de aquello al dejarse claramente enunciado la forma en la que la pintura deja de ser un objeto para relevar su carácter temporal, espacial y procesual.

Haciendo una comparación desde las diferencias puedo concluir que con el uso del color difiero con la mayoría de los artistas con excepción de Franz Kline que al igual que yo utiliza el contraste del blanco-negro y las manchas abstractas en el lienzo. Sin embargo, en ese punto específico es que existe también una diferencia pues el soporte de todas mis obras fue el papel de algodón, el cual fue escogido por su versatilidad, informalidad y la mantención del sustrato propio del dibujo.

Con respecto al tamaño de las obras como mencione en el capítulo correspondiente, el formato cobra importancia tanto en el proceso de creación como en el impacto que se desea generar en el espectador. Y es en esta dimensión donde mi obra y proceso se acercan a la propuesta de los Expresionistas Abstractos. Los cuales escogían estos formatos por razones homologables a las que me motivaron a mí a escogerlo.

Es relevante también mencionar la relación y las diferencias que encontré con la artista contemporánea a la que le presté mayor atención y que traté de manera más profunda y detallada, es decir la obra de Katharina Grosse. En relación a las diferencias puedo concluir que los soportes y las herramientas que utiliza son totalmente distintos al soporte escogido en mi proceso de dibujo.

Empero, un punto en el que encuentro una vinculación es, nuevamente, aquel referido a la importancia dada a la acción creativa, y el interés por un concepto que menciona la artista en sus entrevistas, donde ella entiende el arte como un acto sin límites. Esta idea la comparto aunque no estoy completamente seguro que la lleve a cabo en mi proceso. No obstante, esta será una idea que pretendo trabajar en proyectos posteriores.

A partir de la breve revisión que hice acerca de la abstracción, puedo concluir que el lenguaje abstracto ha sido trabajado de muchas maneras, se ha mezclado y de él han surgido cada vez nuevas tendencias, haciéndolo un lenguaje cada vez más cercano y cotidiano en el ámbito artístico. Con esto se podría entender que ya es algo que se ha explorado lo suficiente y que no haría falta trabajar por esa línea.

Lo interesante, sin embargo, fue que, en mi proceso, descubrí las potencialidades y el vocabulario de un lenguaje que no conocía. Y fue en esta primera exploración, que me llevo cuatro años desarrollar, que pude acercarme a un nuevo idioma: la abstracción. De alguna manera fui aprendiendo este lenguaje para poder expresarme a través de él. Al verlo desde esta perspectiva reafirmo la vigencia de este lenguaje que tiene apenas cien años desde que se empezó a desarrollar. Lo cual comparándolo con otros lenguajes, como el mismo lenguaje figurativo, se puede decir, es muy joven. Es por esto que me parece sigue teniendo una gama muy amplia de posibilidades para seguir comunicando lo inefable.

## Conclusión inesperada

---

Al describir las ideas de mi obra, de los procesos, características e intenciones, me di cuenta cuán complejo es hacer arte y de aquí surge otra conclusión acerca de la gran diferencia entre la experiencia creativa y las palabras que intentan explicarla. Con esta tesis me fue posible ver la dificultad para hablar sobre las intenciones del trabajo artístico, y puedo concluir que encontré que son dos mundo diferentes, es decir, que “el nombre no es la cosa nombrada” (Morin, 1977:205) O dicho con otras palabras que una cosa esencialmente diferente a la experiencia. Pero, en este proceso, la palabra ha sido el elemento clave para crear puentes de comunicación y de claridad con el mundo fuera de mí mismo y conmigo mismo.

Esto me lleva a concordar con Kandinsky cuando menciona:

*“En el arte la teoría nunca va por delante arrastrando tras de sí a la praxis, sino que sucede todo lo contrario. En arte todo es cuestión de intuición, especialmente en sus inicios. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, y más aún cuando se inicia un camino. Aunque en la construcción general pueda intervenir la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación no se crea ni se encuentra nunca a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de ella. Con el cálculo matemático y la especulación deductiva, aunque se basen en medidas seguras y pesos exactos, nunca se obtendrán resultados artísticos.” (Kandinsky, 1997:65)*



# Bibliografía.

- Acha, Juan. (2009) *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*. México: Ediciones Coyoacán.
- Anfam, David. (1990) *El expresionismo abstracto*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Baal-Teshuva, Jacob. (2006). *ROTHKO*. Madrid España: Editorial Taschen.
- Berger John. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bateson Gregory.(1979) *Espíritu y Naturaleza*. Argentina:Editorial Amorrontu
- Bourriard Nicolas. (2008) *Estética Relacional*. Argentina: Editorial Adriana Hidalgo.
- Cirlot Lourdes. (1983) *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre.
- CirlotJuan Eduardo (1959) *Informalismo*. Barcelona: Editorial Poliedro, Omeg.
- De la Calle, R. (1973). *Estética & crítica y otros ensayos*. España: Edivart.
- GómesMolina,J. (1999). *El dibujo del fin del milenio*. España. Facultad de Bellas Artes. Editorial: Universidad de Granada.
- Heartney Eleanor. (2008). *Arte & Hoy*. New York, USA: Editorial Phaidon.
- Juanes Jorge (2008). *Marcel Duchamp: Itinerario de un desconocido*. México: Editorial ITACA.
- Lachman Gary (2004) *In search of P.D. Ouspensky, The genius in the shadow of Gurdjieff*. USA: Second Quest Edition.
- Lipovetsky Gilles (2004) *los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ouspensky Deminonovich Peter (1947). *Psicología de la posible evolución del hombre*. México: Ed. Coyoacán.
- Ouspensky Deminonovich Peter (1949) *"In search of the miraculous"*. Londres: Ed Harvest Book.
- Ouspensky Deminonovich Peter (1968). *En busca de lo milagroso: fragmentos de una enseñanza desconocida*. Londres: Editorial Lib. Hachette
- Gurdjieff Ivanovich George.(2004) *Perspectivas desde el Mundo Real*.Barcelona:Editorial Sirio.
- Gurdjieff Ivanovich George (2001) *Relatos de Belcebú a su nieto*. Barcelona: Editorial Sirio.
- Gurdjieff Ivanovich George (2001) *Encuentro con hombres notables*. Barcelona: Editorial Sirio.
- Gurdjieff Ivanovich George (2004) *La vida es real solo cuando yo soy*. Barcelona: Editorial Sirio
- Martínez Amalia (2000) *De la pincelada de Monet al gesto de pollock*. Valencia: Ed. Arte del siglo de XX
- Mossi Facundo Alberto, (1999) *El dibujo, enseñanza Aprendizaje*. Universidad Politécnica de Valencia. España: Servicio de Publicaciones.
- Müller Max,(1981) *Breve diccionario de filosofía*. Halder, Alois . Ed. Heder
- Naifeh Steven; White Smith Gregory.(1991) *Jackson Pollock*. Barcelona:EditorialCirce
- Riviere Jean M (1963). *El arte Zen*. México: Instituto de investigaciones Estéticas UNAM.
- Rotkho Mark.(2004) *The Artist's Reality*. USA: Ed. Yale University.
- Kaplan Jaten A. (1988) *Viajes Inesperados, El arte y la vida de Remedios Varo*. México Ediciones: Era
- Kandinsky Vasili,(1997) *De lo espiritual en el arte*. Argentina: Ed. Andrómeda
- Valle de Lersundi, Gentez del, (2001.) *En ausencia del dibujo*. Bilbao: Ed.Universidad del País Vasco.
- Wolff Werner (1990). *Introducción a la psicología*.México: Fondo de Cultura Económica.

## Fuentes digitales.

- Martínez Amalia. (2012) “De la pincelada de Monet al gesto de pollock”. Ed.Arte del siglo de XX Disponible en <http://books.google.com.mx/books?id=BRPd-rxfWtoC&printsec=frontcover&dq=De+la+pincelada+de+Monet+al+gesto+de+pollock+Arte+del+siglo+de+XX&hl=es&sa=X&ei=lwyVUr39KfLOsASbw4DI-Aw&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=De%20la%20pincelada%20de%20Monet%20al%20gesto%20de%20pollock%20Arte%20del%20siglo%20de%20XX&f=false>
- Farlex, Inc(2012)The free Dictionary <http://es.thefreedictionary.com/complejo>
- Real Academia Española (RAE). (2012). <http://www.rae.es>
- Giraldo Astrid Sol.(2012) “Dibujo contemporáneo Caminando el viejo camino del dibujo con zapatos nuevos” Disponible en <http://es.groups.yahoo.com/group/artecuator/message/2471>
- Parkinson Zamora Lois (2012).”MISTICISMO MEXICANO Y LA OBRA MÁGICA DE REMEDIOS VARO” University of Houston <http://es.scribd.com/doc/167464550/Remedios-Varo>
- Neida Urbina (2012) El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso. Disponible en: [http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20361/2/neida\\_urbina.pdf](http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20361/2/neida_urbina.pdf)

## Imágenes.

### Imagen 1, 2, 3 y 5

Foro Xerbar. (2010) “Remedios Varo” 10 abril del 2010, descargo el 30 de octubre del 2013, de <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=10466>

### Imagen 4

Colonge Germany. (2011) “seminario de Gurdjieff” descargado el 2 de noviembre del 2013, de <http://gurdjieffseminarios.bligoo.es/seminario-gurdjieff-danzas-sagradas-en-colonia#.Up6-dsQW2cl>

### Imagen 6 y 7

Suprematism. (s.f.) En Wikipedia, descargado el 21 de octubre del 2012 de <http://en.wikipedia.org/wiki/Suprematism>

### Imagen 8

Haha M. (2012), “Arte Spain” 26 de octubre del 2012, descargado el 1 de noviembre, de <http://www.artespain.com/05-03-2007/pintura/mondrian-absis-y-coordenadas-del-diseno>

### Imagen 9

Christie Saleroom (2006) 6 de nov 2006, descargado el 13 de octubre del 2012 de <http://www.christies.com/lotfinder/lot/franz-kline-bruho-4806402-details.aspx?pos=29&intObjectID=4806402&sid=>

### Imagen 10

Nina Leen, The Irascibles, 1950, descargado el 28 de octubre del 2013 de <http://roberttracyphdart474674fall2011.wordpress.com/2011/11/19/the-irascibles-and-the-rise-of-the-new-york-school/>

### Imagen 11

Ariza Canales Manuel: Jackson Pollock, Diario Córdoba. Cuadernos del Sur, 23 de junio de 2012 Imágenes: Art icon Jackson Pollock. The legendary and misunderstood paint also known as “Jack the Dripper”, The Selvedge Yard, descargado 18 de octubre de 2009 de <http://carbularte.blogspot.mx/2012/06/jackson-pollock-recuerdo-en-el.html>

**Imagen 12**

Webb P. "Poul Webb Art Blog", Julio 2010, descargado el 25 de octubre 2012 de <http://poulwebb.blogspot.mx/2010/07/barnett-newman.html>

**Imagen 13**

National Gallery of Cánada: Thomas Nozkowskis. 2009, descargado el 20 mayo del 2013 de <http://www.gallery.ca/nozkowski/en/artist.htm>

**Imagen 14**

Grupo Centrifugarte, Design & Code: 365 Pasos, Pablo Noguera,2010, descargado 25 mayo del 2013 de [http://grupocentrifugarte.blogspot.mx/2010\\_11\\_01\\_archive.html](http://grupocentrifugarte.blogspot.mx/2010_11_01_archive.html)

**Imagen 15**

Jennifer Perlmutter Fine Art,2013, Landing, descargado 25 mayo del 2013 de <http://www.jenniferperlmutter.com/>

**Imagen 16**

Plan B, 2011: Emi Winter, descargado el 25 de mayo del 2013 de [http://elblogdeplanb.blogspot.mx/2011\\_12\\_01\\_archive.html](http://elblogdeplanb.blogspot.mx/2011_12_01_archive.html)

**Imagen 17 y 18**

Katharina Grosse, "Temporare Kunsthalle" descargado el 12 de abril del 2012 de <http://www.contemporaryartdaily.com/2009/04/katharina-grosse-at-temporare-kunsthalle-berlin/>

**Imagen 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 25**

Fotografías tomadas por Santiago Salcido Madrid.

