



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**LA INFLUENCIA DEL AUTOMATISMO DESDE EL
EXPRESIONISMO ABSTRACTO EN LA GENERACIÓN DE UNA
PROPUESTA PICTÓRICA PERSONAL**

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:
LIC. MARCO ANTONIO CASTELLANOS POPOCA**

**DIRECTOR DE TESIS
MTRO. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY (FAD)**

**SINODALES
MTRO. FAUSTO RENATO ESQUIVEL ROMERO (FAD)
DRA. MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ (FAD)
DRA. DIANA YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ (FAD)
LIC. FERMÍN JAVIER RUILOBA AUSIN (FAD)**

MÉXICO, D.F. JUNIO DE 2015



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.



LA INFLUENCIA DEL
AUTOMATISMO DESDE EL
EXPRESIONISMO ABSTRACTO
EN LA GENERACIÓN DE UNA PROPUESTA
PICTÓRICA PERSONAL

Antonio Castellanos

A mi cielo y amor FABIOLA YTAÍ
A mi razón de vida IAN OMAR

En especial a mi mamita BEATRÍZ EUGENIA
A mi hermana ADRIANA
y a mis suegros JOSÉ ERNESTO y MERCEDES

A nuestra FAMILIA, única en nuestra existencia.

**LA INFLUENCIA DEL
AUTOMATISMO DESDE EL
EXPRESIONISMO ABSTRACTO
EN LA GENERACIÓN DE UNA PROPUESTA
PICTÓRICA PERSONAL**

Antonio Castellanos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1. Una aproximación al desarrollo histórico del Expresionismo Abstracto.....	17
1.1 Antecedentes del Expresionismo Abstracto.....	21
1.2 Consolidación de la pintura estadounidense: La Escuela de Nueva York.....	25
1.3 Expansión del Expresionismo Abstracto: Importancia del Club de la Calle Ocho.....	29
1.4 El Expresionismo Abstracto más allá de Nueva York: La Escuela de San Francisco.....	34
CATÁLOGO [A] Antonio Castellanos OBRA 2010.....	40
CAPÍTULO 2. El Automatismo y las vertientes del Expresionismo Abstracto.....	59
2.1 Elementos que dan forma al Automatismo.....	62
2.2 El Automatismo como proceso de creación pictórica.....	66
2.3 La Pintura de Acción (Action Painting).....	70
2.4 La Pintura de Campos de Color (Colour Field Painting).....	89
CATÁLOGO [B] Antonio Castellanos OBRA 2011.....	94

CAPÍTULO 3. Generación de una propuesta pictórica personal. La influencia del Automatismo.....	111
3.1 La actividad creativa del artista en el contexto de una tradición.....	115
3.2 El proceso creativo.....	124
3.3 El proceso de creación desde mi experiencia.....	129
3.4 Reflexiones en torno a la práctica pictórica.....	134
CATÁLOGO [C] Antonio Castellanos OBRA 2012.....	142
A MODO DE CONCLUSIONES	157
BIBLIOGRAFÍA	161
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	169

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto tiene como propósito desarrollar una investigación sobre métodos de creación en la pintura, del efecto que produce el Automatismo e incide en el proceso creativo de la obra de arte individual. (Comprendida como producto de carácter personal). Se examinará con detenimiento el hecho de que la transformación del arte, así como las referencias y condicionantes artísticas son elementales en la definición del artista como ser individual, quien en un ambiente especial determina su obra, conformada bajo la argumentación entre sus facultades de duda y de decisión, tanto artísticas como intelectuales ante el tiempo pasado, el presente y el tiempo que esta por venir, es decir el futuro.

Identidad, individualidad y personalidad son aptitudes que intervienen directamente en la configuración de la obra de un artista. En la pintura, estas cualidades son de suma importancia, son indiscutibles en el modo de procesar pictóricamente el estado constante de correspondencia entre todo aquello que percibe del exterior y el impulso generado en su interior. Basándose en este sentido de individualidad, la reflexión fundamental sobre los temas y argumentación expuestos en este trabajo ha sido aproximarse al concepto de *proceso* como elemento decisivo en la evolución de la creación pictórica. El comportamiento, modo o forma de actuar es el factor principal en la elaboración de su lenguaje y de sus procedimientos. El pintor se sustenta principalmente de su contexto sociocultural, de la intencionalidad, de las referencias pictóricas y de los efectos y consecuencias generadas por el desarrollo de su propio proceso creativo; el ser humano es un ente activo con la capacidad de cambiar la visión de la referencia –en su más amplio sentido en arte– a partir de las directrices señaladas por su subjetividad.

...

Los temas abordados en este proyecto han procurado profundizar sobre algunas cuestiones de gran importancia, cuestiones que causaron un efecto de forma directa en mi proceso pictórico, especialmente en ese campo abierto, casi indefinido y sin límite preciso, que existe entre la *concepción* y la *ejecución* de la obra artística. Teniendo presente la idea de proceso como elemento determinante en la creación plástica, el trabajo ha sido estructurado en tres capítulos: Antecedidos por esta introducción, la investigación comienza con un primer capítulo desarrollando en un contexto situacional histórico los aspectos más representativos del Expresionismo Abstracto.

En primer lugar, se destacan aquellas tendencias que le permitieron constituirse como un estilo pictórico característico de la cultura norteamericana de posguerra. Asimismo, se señala el contexto social que contribuyó a su consolidación como una corriente artística propia de la sociedad estadounidense. Derivado de esto, se subraya la importancia de la coordinación que tuvieron para difundir sus creaciones en múltiples y variados espacios tanto culturales como académicos, lo cual facilitó su expansión más allá de la ciudad donde se gestó.

Una vez abordados los aspectos esenciales que permiten comprender las circunstancias que posibilitaron el surgimiento, desarrollo y consolidación como una tendencia artística de mediados del siglo XX, donde, sin duda, el estilo de vida característico de las grandes urbes fue el elemento vital que dotó a este grupo de artistas de una visión particular de la realidad que, a su vez, los llevó a plasmar su vivir y sentir de modos distintos a través de sus obras, podremos observar que, ante esto, en su arduo proceso creativo, esta tendencia (así como la mayoría de los artistas) establecía una serie de inquietudes formales y técnicas, que definían no sólo sus propias aseveraciones y acciones, sino sus relaciones con el arte anterior, generando con ello, la coexistencia y a determinados niveles la compatibilidad, de caracteres y características muy diferentes, convirtiendo así al Automatismo en proceso fundamental para la creación de sus obras.

...

En un segundo capítulo se abordará el automatismo, se darán a conocer los elementos que le dieron forma, cómo se desarrolló como proceso de creación pictórico y la determinación de los antecedentes de quiénes o qué artistas lo utilizaron como método creativo a través de la búsqueda por las dos vertientes generadas en el Expresionismo Abstracto. La Pintura de Acción (*Action Painting*) y la Pintura de Campo de Color (*Colour Field Painting*).

El planteamiento del tema se expone a partir del convencimiento de que dicho proceso permitió generar la calidad y la originalidad de la pintura gestual de Jackson Pollock y Willem De Kooning, creadores que se les sitúa por encima de otros artistas a los que se incluirá en el análisis del grupo como Pintores de Acción en su etapa inicial: Mark Rothko y Barnett Newman, artistas que más tarde abandonarían la gestualidad, para experimentar junto con Clyfford Still cómo la pintura de acción se reestructuraba para abrirse camino en la vertiente de Campos de Color, misma que se consolidó en la probabilidad vehemente del color, en oposición al impacto expresivo de la línea. Se considerarán a Arshile Gorky y William Baziotos como pintores de transición o precursores del movimiento, pero no claves de lo que se comprende por primera generación del Expresionismo Abstracto; a Robert Motherwell y a Hans Hofmann como los portavoces, de los aspectos teóricos, para el desarrollo de dicha tendencia.

...

En un tercer capítulo daremos seguimiento a la siguiente interrogativa: ¿Qué influencia tiene el Automatismo en la producción creadora de imágenes contemporáneas particularmente en el desarrollo de mi propuesta pictórica? Tema que, en mi opinión, merece una extensa reflexión y discusión; principalmente para dar a conocer los resultados, donde “el medio” se determina, renueva y descubre problemáticas que investigar para el propio posicionamiento de la pintura.

En el devenir del arte numerosas tendencias y escuelas aparecieron súbitamente en el transcurso del siglo antes mencionado, no obstante, muy reducido fue el número de aquéllas que en verdad fundaron tradiciones. Una de éstas tendencias fue el Expresionismo Abstracto; a partir de éste, de manera insistente, sendas generaciones han reflexionado teóricamente en sus productos estéticos, al tiempo que han coincidido en reconocer sus influencias o parentescos plásticos. Se cree que el desarrollo de un sofisticado, inteligente y poderoso estilo propio, se podría originar a partir de la actualización de las inquietudes del conjunto de artistas identificados como la Escuela de Nueva York, quienes aparte de su búsqueda formal también trataban de encontrar nuevos lenguajes para reconocer o descubrir la naturaleza del ser humano. Pese a esta actitud que podría parecer intuitiva, su producción viene a ser una síntesis del manejo de la técnica y del dominio de su expresión.

En la pintura, los tratamientos plásticos y conceptuales son el valioso material procesual que se transmite generacionalmente y sobre el que se fundamenta la construcción del lenguaje, pero todo esto, de una manera u otra, está cimentado y conformado por el pensamiento del artista, que es el impulso vital en el desarrollo de la creación.

Tomando como base la idea de que es por medio de este proceso automático que se obtuvieron resultados significativos para el desarrollo artístico, la transformación de ideas y teorías en la práctica pictórica moderna y contemporánea; puedo decir que este método me propició el interés de querer investigar sobre los impulsos vitales liberados de la razón que, por medio de la espontaneidad y la intuición se expresa artísticamente a través del gesto pictórico. La noción de “intuición” se convierte en la herramienta esencial con la que se recobran formas de conocimiento basadas en el empleo de la sensibilidad; configurando así un modelo sustentado en el análisis profundo de las artes visuales y en la exploración de la fenomenología y el psicoanálisis, determinando una correlación entre estos campos; la noción de “automatismo” nos permitirá canalizar la idea de intuición, entendiéndola siempre como movimiento continuo, es decir, como representación de las diferentes tensiones y movimientos que en ella actúan. Esta idea permitirá establecer el proceso de creación a través de las proyecciones intelectuales y de la sensibilidad artística del pintor.

En éste marco conceptual, se puede verificar que, en la actualidad aquellas inquietudes siguen tan vigentes como en aquel tiempo y que expresarse por medio de la abstracción es incluso un medio extraordinario para pensar el ser y su relación con el mundo, así como un estímulo creador para nuevas generaciones artísticas dando paso a conquistar un lenguaje plástico auténtico. En donde la acumulación de ideas, conceptos y teorías conceden el estilo y por consiguiente el conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época. De ahí el propósito de reflexionar en torno a la práctica pictórica y analizar el conjunto de circunstancias que rodean o condicionan la propuesta, pues ante el periodo que me ha tocado vivir; puedo decir que nos encontramos posiblemente inmersos en una especie de pos-historia, corroborando con certeza a través de la obra, que los creadores siguen manifestándose por medio de la pintura y que en la actualidad se pinta más que en ningún otro periodo.

...

La combinación de capítulos y apartados sugeridos, así como las manifestaciones artísticas seleccionadas para esta tesis como tema sustancial y cuerpo central de la investigación, pretenden mediante un acercamiento a las claves del proceso pictórico individual contribuir al entendimiento del proceso creativo en el arte en general y a descubrir las posibles vías de investigación, al mismo tiempo potenciar el crecimiento de este significativo campo de trabajo, de cuales intereses son abordar desde un punto de vista particularmente pictórico, el estudio del arte y de la obra producida a partir del proceso reflexivo reflejado en las declaraciones y manifestaciones teóricas personales.

...



CAPÍTULO 1

UNA APROXIMACIÓN AL DESARROLLO HISTÓRICO DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

UNA APROXIMACIÓN AL DESARROLLO HISTÓRICO DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

Las transformaciones sociales, políticas y culturales generadas por la Segunda Guerra Mundial, provocaron el desarrollo vertiginoso de diversos estilos y movimientos artísticos. En la pintura, la generación que vivió estos sucesos (la surgida entre los años treinta e inicios de los cuarenta) empezó a expresar, a través de sus creaciones, un nuevo tipo de arte. Esto, marcó el surgimiento de un nuevo conjunto de tendencias que se basaban en la expresividad del artista, renunciando a cualquier aspecto racional como pueden ser la estructura, la composición y la aplicación preconcebida del color.

A estos estilos se les denominó últimas tendencias debido a que en ellas se advertían fenómenos dispares e incluso contradictorios en las posturas que adoptaban los artistas. Además, prevalecía una estética basada en la “simultaneidad”,¹ y no existía una organización jerárquica de los hechos narrados o plasmados. Dentro de las últimas tendencias se encuentran: el Informalismo (1945-1960), Nueva Figuración (1945-1960), Nuevo Realismo (1958-1970), Pop-Art (1965-1970), Arte Cinético (desde 1959-1968), Arte Conceptual (1967) Arte de Acción (desde 1960), Arte Minimalismo (1963-1980), Nuevas Tecnologías (desde 1965), Hiperrealismo (desde 1970) y Arte Postmoderno (desde 1979). Sin dejar de reconocer la importancia de todas estas orientaciones pictóricas, se rescata la del Informalismo, ya que es con ésta en la que se suele vincular al Expresionismo Abstracto.²

Así entonces, “el Informalismo o Arte Informal”³ (en su variante francesa *Informel*) fue el nombre que se utilizó en Europa (París, Milán, Roma, Bolonia y Venecia) para referirse a la pintura abstracta gestual que, desde mediados de los años cuarenta hasta finales de los cincuenta, dominó el arte a nivel mundial. Esta tendencia influyó profundamente en la creación tanto de obras escultóricas como pictóricas, su carácter principal radicaba en “ver en la materia primordial, en el gesto instintivo, en el signo violento y pasional los rasgos de una nueva expresividad”.⁴

1 A inicios del siglo XX, la simultaneidad fue tomada como un concepto estético y común denominador en diversas vanguardias artísticas. “Expresa la nueva belleza del sentimiento de la totalidad y de la unidad. Permite sintetizar en una sola obra, sea poética, musical o plástica, tiempos y lugares diferentes”. Es decir, se opone a lo sucesivo, por lo que, dentro de la estética puede hablarse muchas clases de tiempo. Etienne, Sourian, *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998, pp. 995-996.

2 Meneguzzo, Marco, *El siglo XX Arte Contemporáneo*, Electa, Barcelona, 2006, p. 7.

3 La creación del término informal se le atribuye al escritor, escultor y músico de jazz francés Michel Tapié (1909-1987). Cfr. Dempey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Blume, Barcelona, 2002, p. 184.

4 Meneguzzo, Marco, *op. cit.*, p. 20.

Estos elementos fueron los que permitieron al artista expresar, que ya no representar, la realidad de la posguerra con toda la pobreza, el sufrimiento y la rabia que se había generado en la época. En otras palabras, el Informalismo fue una forma de expresar la descomposición de la naturaleza humana. Los artistas de este movimiento fueron influenciados por el existencialismo de Jean-Paul Sartre, pues sus textos proporcionaron la idea de que “sólo el hombre es responsable de su destino, al que tiene que hacer y rehacer para sí mismo”.⁵ Lo que los llevó a ser reconocidos por “su individualismo, autenticidad, y por su compromiso emocional y físico con el proceso de crear imágenes que representaran la <<vida interior>> del artista”.⁶ En función de esto, el hombre sólo puede verse así mismo a través del otro. Por ello, si los demás actúan como espejos en los cuales verse, también lo puede hacer la obra de arte.

Cabe precisar que si bien Sartre cambió su posición en torno a la salvación humana mediante el arte, su tesis existencialista *ser es hacer* permitió a muchos artistas adquirir seguridad en sí mismos por medio de su trabajo; y proporcionó una justificación intelectual a una orientación que asignaba mayor importancia al proceso y no al producto. El pensamiento sartriano impactaría de tal forma a los pintores europeos, particularmente a los franceses quienes daban la bienvenida a lo accidental y explotaban el azar, haciendo cualquier cosa para que al pintar su carácter consciente pasara a segundo plano.⁷

De este modo, los pintores informales comenzaron a pintar sin más impedimento que la decisión de hacerlo, y partiendo de un principio bien establecido, que consistía en *vaciar* sus mentes de cualquier prejuicio y aplicar el pigmento con total espontaneidad. Las imágenes que emanaban de ello eran “la expresión de los niveles más profundos de su ser”.⁸ De tal forma que las fuentes del sentimiento fluían claramente y por lo tanto, el arte se convertía en un método de autorrealización humana.

El Informalismo incluía experiencias artísticas como el Art brut, el Tachismo y la Pintura matérica. Los primeros Art brut y Tachismo son dos definiciones parciales de experiencias artísticas basadas en la emotividad o en el instinto expresivo y ven en la materia, sobre todo en la materia en bruto “el elemento fundador de una nueva expresividad”,⁹ al contrario que la tradición de la forma. Desde ese momento, la materia asume cierta relevancia, cuando no superior, a la de los otros elementos de la obra y de su concepción. Para el “Tachismo y el Art brut”,¹⁰ la *materia* es en sí misma un elemento formante, al cual, mediante un procedimiento creativo y auto constructivo, el artista sólo anima y despierta.

5 Everitt, Anthony, *El Expresionismo Abstracto*, Labor, Barcelona, 1975, p. 7.

6 Dempey, Amy, *op. cit.*, p. 184.

7 Everitt, Anthony, *op. cit.*, p. 7.

8 *Ibid.*, p. 5.

9 Meneguzzo, Marco, *op. cit.*, p. 17.

10 Art brut (arte espontáneo) comprendía todo género de arte ingenuo, infantil de alienados, etc.. [Sirviendo] como punto de referencia a muchas obras modernas. El Tachismo (de “tache” = a mancha) se refiere a un estilo de pintura que utiliza manchas y manchones de colores. Cfr. Dorfles, Gillo, *Últimas tendencias del arte hoy*, Labor, Barcelona, 1976, pp. 194-195.

Es así como “la materia pictórica –análoga a la materia de la que está constituido el mundo– es el elemento originario, aquel sin el cual no es posible actuar en la realidad”.¹¹ Por su parte, la pintura de la materia (matérica) asignaba especial relevancia al material físico usado y manipulado hasta el punto que asumía una *forma* artística. Así, se le adjudicó a la materia la cualidad de razón primera, e incluso de única razón de un cuadro (o de una escultura).¹²

En lo que toca al Expresionismo Abstracto, éste nace cuando –en la década de los años 40 del pasado siglo XX– una joven generación de artistas se reúne en Nueva York para discutir sobre el futuro del arte, la esencia del artista y sus motivaciones. A este grupo se le conoció como Pintores de Acción (*Action Painting*) y su propuesta giraba en torno a la búsqueda de un mayor conocimiento de sí mismos y de la posibilidad de expresar la complejidad del individuo mediante formas nuevas: “una sustancial abstracción emotiva (de ahí la definición), formadas por manchas de colores fuertes, de grandes fondos cromáticos, pone de manifiesto la buscada analogía entre obra e individuo, entre objeto y sujeto”.¹³ A partir de lo anterior, en este capítulo se presentan los aspectos más representativos de este movimiento artístico. En primer lugar, se destacan aquellas tendencias que le permitieron constituirse como un estilo pictórico característico de la cultura norteamericana de posguerra. Asimismo, se señala el contexto social que contribuyó a su consolidación como una corriente artística propia de la sociedad estadounidense. Derivado de esto, también se subraya la importancia de la coordinación de los expresionistas abstractos para difundir sus creaciones en múltiples y variados espacios tanto culturales como académicos, lo cual facilitó su expansión más allá de la ciudad donde se gestó.

1.1 ANTECEDENTES DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

El término Expresionismo Abstracto se utilizaba ya en los años veinte “para referirse a las primeras obras abstractas de Wassily Kandinsky”,¹⁴ sin embargo fue hasta los años cuarenta y

11 Dorfles, Gillo, *op. cit.*, pp. 194-195.

12 Los primeros ejemplos de la importancia atribuida a la materia pueden ubicarse ya en determinados trabajos tanto surrealistas como los dadaístas. Cfr. *Ibid.*, p. 61.

13 Meneguzzo, Marco, *op. cit.*, p. 25.

14 Wassily, Kandinsky (1866-1944) [...] De un manera gradual, bajo la influencia de los primitivismos ruso y bávaro y siguiendo el ejemplo del fauvismo (que estudio en París de primera mano), Kandinsky fue reduciendo el naturalismo de su arte y dando paso cada vez más a su fuerza de expresión lírica. Los colores vivos y las pinceladas algo apasionadas eran lo suficientemente comunicativas, a sus ojos, como para ir dependiendo cada vez menos del asunto. Al principio había apuntado hacia temas que ahora parecen empalagosamente románticos, pero hacia 1910 ya era capaz de ser mucho más conmovedoramente poético con sus paisajes simplificados, y en ese mismo año experimentó por primera vez con el arte completamente abstracto: sus famosas acuarelas abstractas, donde se pretende que las manchas de color y las trazas del pincel transmiten directamente al espectador el sentido de la obra. El espectador a de abrirse camino en la composición, pero no construyéndola. Durante los años siguientes Kandinsky desarrolló más aún su arte sin tema, aunque no evitando necesariamente cualquier indicio de figuración, sino insistiendo en la expresividad total de sus cuadros y a veces, empleando técnicas de semi-improvisación para conseguir la mayor inmediatez posible. Stangos Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 2006, p 37.

cincuenta que pasó a clasificar a un grupo de artistas estadounidenses, entre los que destacaron: Arshile Gorky (1905-1948), William Bazotes (1912-1963), Hans Hofmann (1880-1966), Robert Motherwell (1915-1991), Jackson Pollock (1912-1956), Willem De Kooning (1904-1997), Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970), Clyfford Still (1904-1980), Adolph Gottlieb (1903-1974), James Brooks (1906-1992), Franz Kline (1910-1962), Philip Guston (1913-1980) y Ad Reinhardt (1913-1967). El estilo que propugnaba el grupo de artistas estadounidenses, se trataba de una pintura no objetiva que en cierto sentido se consideraba como la continuación del Expresionismo nórdico europeo (Van Gogh, Nolde, Munch), que fue adoptada entre los primeros por De Kooning, precisamente de origen holandés. La singularidad del Expresionismo Abstracto residía “tanto en el uso de una materia particular como en la virulencia del gesto y en la voluntad de expresar (como sucedía con el Expresionismo) a través del color y las formas, estados de ánimo particularmente intensos”.¹⁵

Al igual que este último movimiento, los artistas estaban convencidos de que la verdadera esencia del arte eran las emociones del hombre, su torbellino interior, y con ese fin explotaron los aspectos fundamentales del proceso de la pintura (gesto, color, forma y textura) para extraer todo su potencial expresivo y simbólico. Fue gracias a esto, que compartieron con sus contemporáneos europeos (el Informalismo) una “visión romántica del artista como un ser alejado de las grandes corrientes de la sociedad, una figura comprometida moralmente con la creación de un nuevo tipo de arte que pudiera enfrentarse a un mundo irracional y absurdo”.¹⁶

Dicho de otro modo, lo que distanciaba a los expresionistas abstractos de los expresionistas europeos, fue que los primeros propusieron que las composiciones abstractas podían servir de manera tan efectiva como los cuadros figurativos. Ante esto, para los expresionistas abstractos, *el asunto*, tras haber servido como vehículo de gestos expresivos, podía suprimirse por completo. Se vio que la fuerza expresiva de los colores y las formas, de las pinceladas y de la textura, del tamaño y de la escala, era suficiente.

Así entonces, el movimiento se nutría no sólo de la tendencia expresionista europea,¹⁷ sino que además retomaba del enfoque abstracto un grado máximo de libertad que se manifiesta, ante todo, en cómo se plantea la composición.¹⁸ Esto es, el arte abstracto representaba la pintura que “se funde en el efecto estético producido por el color puro, la forma pura y la calidad pura, al margen de todo sentido representativo”.¹⁹ Evitando la cuestión figurativa, es decir, se alejaba de aspectos que imitaran figuras de seres humanos, animales, plantas o paisajes.

15 Dorfler, Gillo, *op. cit.*, p. 191.

16 Dempey, Amy, *op. cit.*, p. 188.

17 [La tendencia] expresionista se desarrolló en los países germánicos, y desde esta perspectiva, toda acción humana es <<expresiva>>; es decir, un simple gesto es una acción de esta dotada de una intencionalidad determinada, por lo que en esencia expresa “algo”. Si bien todo arte es expresivo –de su autor y de la situación en la que trabaja–, a través del arte de carácter expresionista el artista pretende conmover al espectador mediante gestos plásticos que transmiten un cúmulo de mensajes y emociones. Stangos Nikos, *op. cit.*, p. 29.

18 Cirlot, Lourdes, *Primeras Vanguardias Artísticas “Textos y Documentos”*, Labor, Barcelona, 1995, p. 191.

19 Cirlot, Juan Eduardo, *La pintura contemporánea (1863-1963)*, Seix Barral, Barcelona, 1963, p. 114.

Fue de esta manera, como la coincidencia entre el Expresionismo y la Abstracción facilitaría el surgimiento de un *idioma pictórico* con cualidades propias: el Expresionismo Abstracto, que emanaba del alma del artista, la mayor parte del tiempo, cargado de un sentido y significado violento y patético.²⁰ Esta unión se logró gracias a que la obra de los expresionistas, de entre 1890 y 1910, había establecido la primacía de la expresión sobre la figuración, y también a que el abstraccionismo se había inclinado por el uso de las formas geométricas.

Derivado de lo anterior, hacia 1945, el estilo constituía la modalidad más avanzada de la pintura en Estados Unidos, ya que ofrecía la ventaja de sintetizar los componentes de gran intensidad, con décadas de experimentación. Debido a esto, el término *Expresionista Abstracto*, fue introducido por el crítico Robert Coates, en un artículo de 1946, donde señalaba las cualidades observadas en las obras de Gorky, Pollock y De Kooning; aunque solo era un concepto más de los muchos que se utilizaban para referirse a este movimiento artístico.

Entre los otros nombres con los que se le conocía al Expresionismo Abstracto destacan: La Escuela de Nueva York (*The New York School*), Pintura Tipo Estadounidense (*American-Type Painting*), la Pintura de acción (*Action Painting*) y la Pintura de Campo de Color (*Color-Field Painting*), cada uno de los cuales describía un aspecto diferente del movimiento pictórico. Por ejemplo los términos: *Action Painting*, –expresión acuñada por el crítico Harold Rosenberg (1906-1978) en su ensayo *Los Pintores de Acción Estadounidenses* de 1952– “centraba la atención en el compromiso corporal del artista que aparece en las pinturas por goteo de Pollock, en la violenta pincelada de De Kooning”;²¹ el de *Color-Field Painting* (como las pinturas de Rothko) se reduce a formas rectangulares con contornos imprecisos y confusamente definidos. Asimismo, destacaba el compromiso de los artistas con el acto de la creación como elección continua, que adaptaba su obra al clima que prevalecía en el periodo inmediatamente posterior a la guerra, esto es, sus cuadros no eran simplemente objetos, sino registros de una “lucha existencial entre la libertad, la responsabilidad y la autodefinición de cada artista”.²²

A pesar de la diversidad de aspectos que este grupo de artistas plasmaban en sus pinturas, compartían muchas experiencias y convicciones, derivadas de haber crecido durante la *Depresión* y la *Segunda Guerra Mundial*, lo cual “los condujo a una pérdida de la confianza en las ideologías predominantes y los estilos artísticos asociados a ellas, ya se tratase del realismo socialista y social, del nacionalismo o del regionalismo o bien del utopismo o el arte abstracto geométrico”.²³

Cabe precisar que el conflicto bélico de mediados del siglo XX, fue lo que llevó a pintores de tendencia *Surrealista* a Estados Unidos. Baste señalar los casos de André Breton, André Masson, Roberto Matta, Yves Tanguy y Max Ernst quienes, una vez establecidos en Nueva York,

20 Cirlot, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 251.

21 Dempey, Amy, *op. cit.*, p.189.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

prosiguieron con sus actividades surrealistas. Siendo éstos, solo algunos de los que contribuyeron al surgimiento de movimientos pictóricos americanos de posguerra como el Expresionismo Abstracto y el Pop Art. De ahí que se considere al Surrealismo como otra influencia en este tipo de corrientes artísticas.

El estallido de la guerra y la llegada de inmigrantes desde Europa, cambió radicalmente la situación del surrealismo en Nueva York. Los ruidosos ataques contra el movimiento por <<escapista>> se habían extinguido más o menos, y su presencia en la escena literaria y artística, así como su atractivo para los jóvenes artistas estadounidenses, había crecido a un ritmo espectacular... Este reagrupamiento de las tropas surrealistas en Nueva York no podía menos que estimular el interés de una joven generación de artistas [...].²⁴

Debido a esto, se suele afirmar que la técnica del surrealismo europeo fue retomada por los americanos de una manera amplia. Hecho que representó un momento fundamental en el desarrollo del Expresionismo Abstracto, pues el concepto surrealista de Automatismo Psíquico le brindó “el medio de conseguir el acceso a las imágenes reprimidas y a la creatividad”,²⁵ causando un fuerte impacto en los jóvenes pintores estadounidenses, ya que la consideraban como el instrumento idóneo para liberar sus fuerzas creadoras.

[Dentro de] las manifestaciones más importantes del arte europeo del siglo XX, por lo menos a los ojos de los norteamericanos, [se encuentra] el surrealismo. Al surrealismo lo han visto como un movimiento artístico... no “plástico” o anti “plástico” y sus protagonistas como un medio para la liberación del espíritu, la <<revolución de la conciencia>> –una idea que fácilmente se relaciona con un sentido de preocupación por las condiciones de opresión política/social/cultural y de esperanzas de que cambie.²⁶

Así entonces, la noción de Automatismo Psíquico fue un elemento fundamental para los expresionistas abstractos, ya que postulaba la existencia de un *subconsciente colectivo*, permeado de una serie de mitos, símbolos e imágenes primordiales no aprendidas. Esto, convertía “el acto del artista en un acto existencialista de compromiso, con implicaciones de carácter épico”.²⁷ De esta forma, para el artista, la espontaneidad con que creaba –brindada por el Automatismo– no era sólo un viaje de autodescubrimiento, sino la revelación de mitos y símbolos colectivos, que hacían de la experiencia creativa un acto tanto personal como colectivo.

Fue de este modo, y gracias a este movimiento pictórico, que a partir de 1950, las artes se convirtieron en una actividad común para los norteamericanos, debido a que permeaban todos los ámbitos de su quehacer cotidiano (su práctica profesional, de ocio, de entretenimiento y consumo), haciendo de la pintura americana una realidad universal y reconocida. Es decir:

²⁴ Foster, Hal., Krausse, Rosalind., Bois, Ive-Alain., Buchloh, Benjamin H.D., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006, p. 294.

²⁵ Dempey, Amy, *op. cit.*, p. 189.

²⁶ Stangos, Nikos, *op. cit.*, p. 145.

²⁷ Dempey, Amy, *op. cit.*, p.189.

Un entramado complejo de instituciones y profesiones –museos, marchantes, galerías, críticos– [que] articuló las redes de una actividad simbólica productora de imágenes públicas de sentimientos, ideas y formas expresivas de la experiencia y el carácter colectivo activo y espontáneo, que define a los americanos y su sistema de convivencia y relación.²⁸

Fueron precisamente los expresionistas abstractos, a través de sus creaciones, quienes harían de esas imágenes públicas una interacción experiencial que se sujetó a procesos de divulgación mediante una serie de exposiciones en museos, fundaciones, galerías y medios de comunicación, lo cual los llevó a constituirse en “parte esencial del sistema de símbolos significativos de la conciencia colectiva y la mentalidad común americana moderna, de su universalidad cultural”.²⁹

Como consecuencia de lo anterior, la generación de artistas denominados Expresionistas Abstractos, produjo sorprendentes y espectaculares obras que se exhibieron en diversos espacios; recibiendo el reconocimiento internacional, sobre todo después de la exposición itinerante del *Museum of Modern Art de Nueva York*: “La nueva pintura estadounidense (1958-1959)”, que recorrió ocho países europeos, y difundió al Expresionismo Abstracto como un movimiento pictórico distinto de sus predecesores, de modo especial, a causa de que en él era posible vislumbrar a sus protagonistas dentro de un proceso de huida de las penosas realidades de la vida, afirmando con ello su existencia y su propia mortalidad.

1.2 CONSOLIDACIÓN DE LA PINTURA ESTADOUNIDENSE: LA ESCUELA DE NUEVA YORK

Como se mencionó en líneas anteriores cada uno de los nombres asignados al Expresionismo Abstracto rescata aspectos específicos de dicha tendencia. La denominación “Escuela de Nueva York”³⁰ no es solamente un término geográfico, sino que es una forma de referirse a las características de la estructura social del mundo de la vida cotidiana estadounidense, la cual, sin duda, contribuyó a formar el sentido de las creaciones artísticas, dotándolas de un carácter cultural completamente norteamericano. Es preciso recordar que fue a principios de los cuarenta cuando se produce la desprovincialización de la cultura americana, convirtiéndose la ciudad de

²⁸ Díaz López, Javier, *La estructura social del mundo de la vida cotidiana y la formación del sentido en las artes en los EE.UU de América (1940-1964)*, Tesis Doctoral en Sociología, Universidad Complutense de Madrid, España, 2002, p. 159.

²⁹ Díaz López, Javier, *op. cit.*, p. 160.

³⁰ El nombre de la Escuela de Nueva York para referirse a los expresionistas abstractos, fue obra del pintor y escritor estadounidense Robert Motherwell (1915-1991), quien fue reconocido como uno de los primeros activistas del nuevo movimiento pictórico en Estados Unidos. Las circunstancias que dieron origen a tal denominación fueron expresadas por él mismo: “Tuve que inventarlo... [cuando] un conocidísimo marchante de California, Frank Peris, se interesó por lo que hacíamos mis amigos y yo y decidió presentar una exposición en su galería de Beverly Hills. Me pidió a mí, que apenas le conocía, que escribiera la introducción del catálogo de la exposición que él había elegido. Lo titulé La Escuela de Nueva York. Creo recordar que era en 1950. Había elegido algunos artistas que no eran rigurosamente expresionistas abstractos, de manera que tuve que buscar una definición que sirviera para todos: el término geográfico servía”. Cfr. *Ibid.*, p. 214.

Nueva York en la –Capital Mundial de las Artes–. Esto ocurrió debido a múltiples factores, entre los que destacan:

Las dinámicas de interacción cotidianas entre los actores en las grandes ciudades culturales; el rol político y económico de los [Estados Unidos] en el mundo de la posguerra y durante la guerra fría; los efectos de la tradición romántica en la modificación del “mundo del yo creativo”; los impactos de la sociedad de masas en las actitudes creativas; el sistema democrático americano y las formas de vida conviviales que ha desarrollado; la influencia en los artistas norteamericanos de estilos (surrealismo) de raíz francesa y española, y el impacto de la migración intelectual europea en la conformación de la cultura americana de la posguerra.³¹

La combinación de dichos factores hizo posible la conformación del espacio multicultural que es Estados Unidos, lo que, a su vez, facilitó el nacimiento y la consolidación del estilo americano de pintura por excelencia: el *Expresionismo Abstracto*. Fue de este modo como la *avant-garde* americana triunfa en el mundo occidental como consecuencia de la hegemonía política, económica y militar de Estados Unidos tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y durante la Guerra Fría. Así entonces, el Expresionismo Abstracto puede entenderse como <<producto>> de la nueva situación internacional tras el triunfo aliado en la guerra.

De lo anterior se desprende que la actividad simbólica de mayor prestigio a nivel mundial, la pintura, encontrara en la sociedad estadounidense las ideas y experiencias que convirtieron a la ciudad de Nueva York en el centro mundial de las artes, tal como lo había sido París hacia finales del siglo XIX. A partir de este momento, el Expresionismo Abstracto fue divulgado como una expresión auténtica de libertad –*freedom*–, término que “diferenciaba una sociedad libre de una sociedad totalitaria”.³² Esta idea exaltaba el individualismo y la libertad como valores supremos y absolutos de la sociedad estadounidense. Ante esto, “el individualismo [llegaría] a ser la base de todo el arte americano que buscaba representar la nueva era liberal”.³³

Esta fase liberal en las artes era consecuencia del enfrentamiento del artista a las nuevas condiciones sociales que se gestaban en el mundo, y de manera particular en el país norteamericano, donde ahora era una constante situarse ante una multiplicidad de opciones para orientar la conducta. De ahí que, sólo gracias a este tipo de libertad, “podía accederse a la verdad entendida como una exploración ilimitada del “yo”: el ego, –y sus dictados impulsivos, libres, gestuales, expresivos–, y el reconocimiento de la individualidad y los procesos espontáneos de individuación”.³⁴

31 El automatismo surrealista es uno de los mecanismos tópicos del quehacer expresionista abstracto como consecuencia del intercambio de experiencias, a finales de los treinta y comienzos de los cuarenta, entre expresionistas abstractos y surrealistas. Cfr. Díaz López, Javier, *op. cit.*, p. 163.

32 *Ibid.*, p. 165.

33 *Ibidem*.

34 Díaz López, Javier, *op. cit.*, p. 166.

De esta forma, libertad, individualidad, exploración, expresión y espontaneidad se convertirían en el centro del poder discursivo de dicha tendencia, que no era otra cosa que los rasgos distintivos y propios del sentido común del ser estadounidense. En otras palabras, la ciudad de Nueva York, y por tanto, la Escuela de Nueva York ofrecía valores innovadores que atrajeron a los creadores europeos, pues dichos criterios expresaban un nuevo mundo, una realidad social activa, dinámica y libre, esto es: *una nueva cultura*.

El expresionismo abstracto y Nueva York eran el estilo-guía y la ciudad donde había que estar. [Así se generó] esa imagen de Nueva York como centro de la verdadera libertad cultural y artística, común ya entre los grupos y escuelas artísticas entre 1945 y 1948, [por lo que fueron considerados] como expresión del modernismo americano.³⁵

Debido a lo señalado, es posible afirmar que la característica más relevante de casi todos los pintores conocidos como expresionistas abstractos fue no sólo haber vivido las transformaciones del periodo de posguerra, sino también el que sus obras vieron la luz en los inicios de la sociedad norteamericana de consumo. Ante esto, su desarrollo artístico estuvo marcado por profundos conflictos relacionados con el éxito y su papel en dicha sociedad. A ello se debe el comportamiento de la mayoría de ellos. Maneras de desenvolverse que, como se aprecia en las siguientes páginas, se convirtieron en parte de la leyenda de los pintores de la Escuela de Nueva York.

Se puede decir que al ser <<hijos de Estados Unidos>>, los expresionistas abstractos compartían cierto grado de reverencia por el éxito, tanto como podía llegar a hacerlo el joven americano que soñaba con una carrera en las artes, el éxito era una meta tan necesaria como para el joven que planeaba una carrera en los negocios. Y el éxito llevaba consigo la idea de que sólo los capaces de competir podrían llegar a conocerlo.³⁶

Este pensamiento logró que los artistas de Nueva York visualizaran su especial situación, que les haría desarrollarse como los pioneros de la pintura moderna *americana*. Esta idea “creció en sus conciencias, por tortuosamente que fuera. [Los liberó de] muchos espíritus de viejos conflictos y les permitió abordar las cuestiones más amplias”.³⁷ Las formas de expresar la realidad que les circundaba fortalecían y profundizaban su abstracción, orillando a los artistas pictóricos hacia la “metafísica”³⁸ y el esteticismo puro como únicos medios para escapar de la degradación de la sociedad burguesa de la época; siendo el único recurso que tenían ante la ausencia de símbolos que les pusieran en relación con sus semejantes.

35 Díaz López, Javier, *op. cit.*, p. 166.

36 Ashton, Dore, *La Escuela de Nueva York*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 207.

37 Ashton, Dore, *op. cit.*, p. 220.

38 La metafísica en este caso es asumida como la confluencia de tres vertientes, sería limitado restringirnos a una sola, no obstante cabe reconocer que en la fase de formación de los pintores se hace recurrente la aproximación a este último enfoque ontológico, “ya que el proceso creativo representa una necesaria regresión a la individualidad”. Cfr. Chávez Guerrero, Julio., Sánchez Ventura, Noé., Zamora Águila, Fernando, *Arte y diseño. Experiencia, creación y método*, UNAM-ENAP, México, 2010, p.160.

Para el “esteticismo”,³⁹ las nociones de belleza y placer hacen que el artista posea especial sensibilidad, que le permite ver lo que otros no ven, y poseer facultades que los hacen seres excepcionales. De este modo, “el arte es la expresión de un espíritu y personalidad único, la del artista. Y su función es la de mediar entre nosotros y la grandeza de la naturaleza, interpretándola para nosotros”⁴⁰.

Es en este sentido, que para la mayoría de los artistas de la Escuela de Nueva York era fundamental reafirmar el único o último principio que les quedaba, el de su individualidad reflejada en su obra, representando al mismo tiempo “su desesperación y su loca esperanza [ante una erosionada] fe en el valor de la acción política, en la pintura simbólica de contenido social, la actividad de grupo y los movimientos pragmáticos”.⁴¹ Por tanto, lo único que les quedaba era *su acción en el lienzo*; ya que como principales representantes del artista moderno, los expresionistas abstractos, no pintaban en relación con las necesidades públicas o sociales, sólo lo hacían en relación con sus propias necesidades.

En suma, si bien el desarrollo y consolidación del Expresionismo Abstracto tuvo lugar en un momento muy breve, porque para 1960 había terminado, el ímpetu de la Escuela de Nueva York alcanzó ese misterioso punto en el tiempo y en el espacio, gracias a que sus obras parecieron existir más allá e independientemente de los contextos condicionadores de unos cuantos artistas individuales. Dicha trascendencia tuvo como elemento constitutivo la violencia del cambio social en Estados Unidos, que alteró bruscamente los valores de libertad e individualidad, dando lugar al “mito de la romántica Escuela de Nueva York [construido] fundamentalmente a partir de las viejas fuentes del <<arte por el arte>>”,⁴² que pugnaba por la absoluta libertad del artista.

Así, la pintura no figurativa del estilo, pintura sin lectura posible, no representativa, arte de la pintura en sentido literal, afirmaba el triunfo de la vanguardia artística, motivo por el cual, los pintores de la Escuela de Nueva York fueron considerados como artistas de vanguardia, ya que representaban una victoria del modernismo y de los grupos artísticos conscientes del rol simbólico y político del individuo en la sociedad de masas.

39 El esteticismo fue un movimiento de valoración estética que se generó en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX. Se caracterizó por rescatar la capacidad sensitiva exclusiva del artista. Su principio establecía que el artista puede ver algo que efectivamente está en la realidad y a través de su obra puede comunicarlo a otros. A partir de esto, el arte se convierte en un lenguaje noble, expresivo y de valor incalculable como vehículo del pensamiento. Desde esta perspectiva, las ideas más importantes que el arte comunica son las de verdad y belleza. La primera, no es una simple imitación de las cosas materiales, sino que también tiene que ver de manera directa con las emociones. Mientras que en la segunda, lo bello de un objeto material aparece ante la simple contemplación de sus cualidades exteriores, produciendo placer. Cfr. Bertucci, Alejandra, *Un análisis del dibujo en el Expresionismo Americano. Innovaciones*. Tesis Doctoral en Humanidades, Universidad de la Laguna, España, 2009, p.

40 Bertucci, Alejandra, *op. cit.*, p.

41 Ashton, Dore, *op. cit.*, p. 223.

42 *Ibid.*, p. 305.

1.3 EXPANSIÓN DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO: IMPORTANCIA DEL CLUB DE LA CALLE OCHO

Fue la ciudad de Nueva York –el escenario físico y colectivo– donde emergió el Expresionismo Abstracto; constituyéndose como el marco espacial y simbólico del Arte de Vanguardia. Ya en 1940, podía definirse como “una pequeña nación de vanguardia con un carácter afirmado, contradictorio y violento”;⁴³ y se le empezó a utilizar como referencia inevitable de la pintura moderna americana, europea y por qué no decirlo, del arte en general. De hecho, ya desde los años treinta del siglo XX, Nueva York representaba en el mundo, la alternativa o continuación del cosmopolitismo del París prebélico. La imagen de esta ciudad estadounidense se convirtió en sinónimo de refinamiento, urbanidad, racionalidad, buen gusto y actitud contraria (ajena a otras formas culturales, ya fuesen agraristas, localistas o costumbristas).

Las entidades territoriales macro urbanas como Nueva York –escenario por antonomasia de la cultura de masas – influyen en el mundo mental de los artistas y en las interacciones simbólicas que se dan entre ellos: lo que se ve y escucha, la observación de situaciones distantes al individuo, la captación de imágenes e ideas, el procesamiento lógico de percepciones consecuencia de situaciones de interacción focalizadas y no focalizadas, la participación en encuentros, celebraciones y representaciones de tribuna interviene en el proceso de reflexión y acción artística al incorporar a su obra, el creador, su experiencia como actor.⁴⁴

Esta ciudad representaba un nuevo tipo de contexto comunitario donde el contacto, el encuentro y la relación cara a cara pasaban a ser no sólo “una anécdota cotidiana sino un mecanismo, una fórmula y un modo de incorporación e integración de la experiencia común en la práctica significativa de los artistas”.⁴⁵ Sin duda, fue esto lo que permitió el surgimiento de un nuevo tipo de artista, aquél que incorporaba en sus creaciones lo que acontecía en la realidad social –en su realidad, del cual él era un actor participante– con la finalidad de expresarle, y no tanto de representarle, mediante el empleo de sus códigos y reglas técnicas. Cabe precisar que el movimiento pictórico tuvo dos centros de difusión preferentes: La ciudad de Nueva York y a otro nivel, cuantitativo y cualitativo, la de San Francisco. Ambas son consideradas como las ciudades culturales americanas del periodo de posguerra. De ellas, la ciudad mítica y paradigmática de la cultura americana es la primera, debido a que su imagen fue utilizada por toda clase de artistas, “que expresaban las temáticas representativas del mismo: el ritmo de la vida cotidiana, la atomización de las relaciones sociales, la frustración y la [enajenación] de los actores en los macro escenarios urbanos, despersonalizados y/o anónimos”.⁴⁶

43 Díaz López, Javier, *op. cit.*, p. 180.

44 *Ibid.*, p. 181.

45 *Ibidem*.

46 *Ibid.*, p. 177.

Dicho de otro modo, Nueva York era la meca de los artistas, pues representaba la libertad y las oportunidades, el cruce intercultural que caracterizaba su fisonomía política, la estructura social del mundo de la vida cotidiana y su imagen arquitectónica emblemática, donde la calle, el bar, los objetos e imágenes cotidianas, la ciudad en sí, fueron los escenarios y los temas que representaban lo americano en el sentir y significación de los creadores.

En realidad, Nueva York no era una ciudad, sino... una aglomeración de pequeñas ciudades, [donde] exceptuando tal vez la ida al trabajo, sus habitantes podrían haberse pasado la vida sin salir de ellas. Pero Nueva York –y de ahí su encanto y esa especie de fascinación que ejercía– era entonces una ciudad en la que todo parecía posible. [Era un conjunto de] mundos que parecían irreales.⁴⁷

Los artistas de la Escuela de Nueva York sustituyeron a los artistas de la Escuela de París en el liderazgo cultural internacional, debido a que los expresionistas abstractos destacaban la vitalidad, virilidad y brutalidad de la vida americana, que se convirtieron en los nuevos valores urbanos cotidianos. Así, violencia, espontaneidad y la incompletud fueron los elementos básicos en el discurso de la actividad artística de la sociedad estadounidense de posguerra, el cual planteaba una transformación cualitativa:

[...] El arte es un momento de la vida. Una experiencia en progreso, una acción imprevista que constituye un acontecimiento de cuyo desorden inicial se accede a un orden no acorde con las reglas de lo completo, un orden caótico procedente del conflicto entre la sociedad y el individuo característico de la cultura de masas urbana, violenta y vital que el artista internaliza y materializa.⁴⁸

En esta experiencia artística lo *urbano* y su unidad físico-simbólica, el escenario de realización creadora era la calle, pues en ella se promovía la acción pictórica como máximo ejercicio de la libertad individual. De este modo el Expresionismo Abstracto, aunque nació en la calle, no empleó las cosas y personas comunes como material de “identificación colectiva ya que como estilo expresionista y abstracto seleccionaba de la realidad social y de la experiencia individual aspectos de estas imposibles de traducir o representar mediante imágenes figurativas, descriptivas o literarias”.⁴⁹ En este marco, es preciso recordar que los expresionistas abstractos aspiraban a moldear el gusto del público, –lo cual sin duda consiguieron–, sin embargo, no admitían que los gustos del público y el mundo del consumo visual, conversacional y objetual, impusiera la norma y la forma del ser artista. Esto lo lograron, gracias al establecimiento del centro de la vida artística en la Calle Octava, entre la Sexta y Cuarta Avenida en Nueva York.

47 Díaz López, Javier, *op. cit.*, p. 178.

48 *Ibid.*, p. 185.

49 *Ibid.*, p. 189.

A pesar de que los pintores siempre se mostraban inconformes respecto a las interpretaciones que se realizaban sobre su arte, al mismo tiempo lamentaban la falta de comunicación con sus pares intelectuales. Por ello, rondaba en sus mentes la idea de generar un auténtico movimiento, tal como el Cubismo en París. Y aunque también “negaban tener interés en formar un movimiento americano que rivalizara con sus precedentes europeos, en realidad, estaban muy entusiasmados con el proyecto”.⁵⁰

Los pintores, al igual que los escritores, experimentaban una fuerte sensación de aislamiento, característica principal de la cultura americana; esto repercutía en su economía, pues la mayoría de ellos tenía dificultades monetarias. Y no sólo padecían por la cuestión económica sino también por el problema del éxito que era dictado por los críticos de arte de la época. Pintor y crítico neoyorquinos se habían convertido en personajes contrarios (no todos, pero sí la gran mayoría), situación que remarcaba aún más el aislamiento social del artista. Sin embargo, esto empezó a disminuir cuando ambos (artistas y críticos) empezaron a percatarse de la importancia de la solidaridad, de la relevancia de afirmarse públicamente en la cultura americana lo suficientemente fuerte, pues resultaba ser el único medio para atraer al más anti-intelectual y confirmado, ocurriendo no sólo en las revistas artísticas y literarias de vanguardia, sino también en la formación de una comunidad cada vez más amplia de artistas dispuestos a verse con regularidad.⁵¹ Fue de esta forma como se generó lo que se conoció como el Club de la Calle Ocho (*The Eight Street Club*), que no era otra cosa que un espacio que se convirtió en plataforma importante para la afirmación de la –existencia del artista de América– como algo opuesto al europeo.

Mientras que en Francia las tertulias que daban lugar a movimientos artísticos solían incluir a artistas que compartían los mismos supuestos, en Nueva York, el diálogo tenía lugar entre una multitud heterogénea e impaciente de individualistas, cuyo único supuesto era que estaba ocurriendo algo poco corriente.⁵²

Los pintores directamente involucrados en forjar una retórica y encontrar una filosofía que pudiera reflejar su propia experiencia, fueron hombres como David Hare, Robert Motherwell, Barnett Newman, Mark Rothko, Willem de Kooning, Ad Reinhart y Harold Rosenberg. Estos, desde el inicio estipularon que el Club (*The Club*) funcionaría de manera semejante a un café parisino. Un lugar donde el artista iría a “tomar un café o una copa [...] y a tranquilizarse, viendo allí que había otros en la misma situación que ellos, con las mismas dudas, soledad y temores”.⁵³ El Club de la Calle Ocho (*The Eight Steet Club*) representó un intento de formar una comunidad que asegurara una posición al pintor americano en la incomprensible estructura de la sociedad

50 Ashton, Dore, *op. cit.*, p. 257.

51 *Ibid.*, p. 261.

52 *Ibidem.*

53 *Ibid.*, p. 263.

estadounidense de posguerra. Además, sirvió como punto central de las tertulias de la Escuela de Nueva York, y a pesar de que los artistas lo usaban como espacio de recreación y descanso, también lo utilizaban para confirmar su creciente penetración entre diversos estratos de la misma sociedad.

El Club fue en principio una organización social, que nació de la necesidad de reunirse y hablar, de huir de la soledad de sus estudios y encontrarse con sus colegas para intercambiar todo tipo de experiencias [...] Nació tras una reunión de unos veinte artistas en el otoño de 1949. Fue llamado de ese modo porque los participantes no pudieron ponerse de acuerdo en un nombre concreto para designarlo (desde el comienzo el Club fue una asociación cuyas reuniones, marcadas por el individualismo y el egocentrismo, se caracterizaron por conversaciones apasionadas). Aglutinó a los diversos grupos artísticos y culturales de vanguardia de la ciudad. Fue un Centro de reunión, de relación y de discusión, una asociación que tendió a la creación de una comunidad artística estable mediante la consolidación de actividades regulares (conferencias, reuniones, publicaciones) en los que participaron intelectuales, historiadores del arte, escritores, críticos, galeristas, y por supuesto, artistas.⁵⁴

Es en este foro, en el que participaron la mayoría de los actores (artistas, críticos y galeristas) que formaron el expresionismo abstracto, -a través de conversaciones y debates-, se trazaron los perfiles estéticos y políticos del estilo. [...] Los artistas hablaban a menudo de dejar voluntariamente a sus obras en un estado como bosquejado por lo cual éstas permanecían en la incertidumbre, no ajustándose a definiciones absolutas que para ellos correspondían a la muerte o a la esterilidad. El acto de pintar como fin en sí mismo, el gesto automático (la improvisación), el arte como momento de la vida diaria, la incorporación de la experiencia como fundamento de la obra en progreso, la exégesis de la pulsión y el instinto eran los términos sobre los cuales pivotaban las discusiones en el Club.⁵⁵

En el pasaje anterior se puede observar cómo el Club unificó criterios sobre el nuevo estilo (el Expresionismo Abstracto), singularizó sus rasgos innovadores, y prestigió a Nueva York como centro artístico internacional. Pero la dinámica de interacción de los actores que conformaron el estilo no se limitó al Club (*The Club*), pues existían otros espacios de intercambio y encuentro tales como el Cedar Steet Tavern (*Cedar Steet Tavern*) o el Punto cinco (*Five Spot*).

Si bien el Club (*The Club*) fue el centro consciente donde nació el movimiento artístico que ocupa nuestras líneas como estilo independiente; como movimiento que expresaba la vida sociocultural neoyorquina, se extendió a San Francisco, trasladando consigo la vanguardia artística a California, por lo cual se le llegó a conocer como “la otra nación de vanguardia norteamericana”.⁵⁶

54 Díaz López, Javier, *op. cit.*, p. 192.

55 *Ibidem*.

56 *Ibid.*, p. 194.

1. **Imagen arquetípica de los artistas del Club.** Fotografía Nina Leen. De izquierda a derecha: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko; de pie en la primera fila: Richard Pousette-Dart, William Bazotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin; de pie en la segunda fila: Willem de Kooning, Adolphe Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne.



2. **Cedar Steet Tavern**, 1957. Fotografía: Arthur Swonger. De izquierda a derecha: Mercedes Matter, Willem de Kooning, Frank O'Hara, Elaine de Kooning y Philip Guston.



3. **Cedar Steet Tavern**, 1957. Fotografía: Arthur Swonger. De izquierda a derecha: Norman Bluhm, Joan Mitchell y Franz Kline.



4. **Galería Betty Parsons**, 1951. Fotografía: Hans Namuth. De izquierda a derecha: Barnett Newman, Jackson Pollock y Tony Smith.



5. **Galería Sidney Janis**, 1960. Fotografía: Arthur Swoger. De izquierda a derecha: David Smith y Philip Guston.

Este movimiento artístico neoyorquino trascendió el Club (*The Club*), el Cedar Steet Tavern (*Cedar Steet Tavern*) y el Punto cinco (*Five Spot*) cómo escenarios de interacción de los expresionistas abstractos, ya que instituciones como el Museo Whitney (*Whitney Museum*), el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Museum of Modern Art, *MOMA*), el Museo Brooklyn (*Brooklyn Museum*) y el Museo de Arte no-objetivo (*Arte Museum non objective*) después Solomon Guggenheim Museo (*Solomon Guggenheim Museum*) apoyaron, compraron y exhibieron obras del nuevo estilo vanguardista representativo de los valores colectivos americanos del período de posguerra. Asimismo, Galerías como *Betty Parsons*, *Charles Egan*, *Samuel Kootz* y *Sidney Janis*, lo presentaban como el “Arte de este Siglo” (Art of This Century), exponiendo con cierta regularidad las creaciones pictóricas de diversos artistas.

1.4 EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO MÁS ALLÁ DE NUEVA YORK: LA ESCUELA DE SAN FRANCISCO

La conversión paulatina de la sociedad americana en una sociedad de masas, trajo consigo el nacimiento, desarrollo y universalización de nuevos estilos culturales y de nuevas formas de vida e imágenes cotidianas. Los expresionistas abstractos lograron plasmar en sus creaciones la realidad que se había gestado, de ahí su impacto e importancia no sólo como tendencia artística sino también como movimiento cultural que, después de emerger en la ciudad de Nueva York, se extendió hacia otras ciudades de la nación estadounidense. La actividad del Club de la Calle Ocho (*The Eight Steet Club*), fundamental para configurar grupos de estilo pictórico fuera de Nueva York, lo cual quedó manifestado al formar un núcleo en California. En este proceso destacan las figuras de dos actores, de un lado, el director de la Escuela de Bellas Artes, Douglas Mc Agy, y del otro, el pintor Clyfford Still.

Tras hacerse cargo de la dirección de la Escuela en 1945, Mc Agy renovó el profesorado de la escuela dando entrada en él a Clyfford Still y, temporalmente, a artistas neoyorquinos como Mark Rothko y Ad Reinhardt. La renovación de los métodos educativos sobre el arte de Mc Agy –vinculando la enseñanza de la tradición clásica, el arte moderno, y lo que estaba pasando en el momento– facilitó, el acceso del alumnado a los supuestos formales y técnicos de los pintores de acción.⁵⁷

De acuerdo con los lineamientos establecidos por el Club (*The Club*), Mc Agy se propuso construir un espacio a través de que se divulgara tanto a los ídolos como los ideales del movimiento: “su cosmopolitismo y universalismo, su rechazo al provincianismo agrarista americano, la independización de la vanguardia americana de la vanguardia europea y al mismo

⁵⁷ Díaz López, Javier, *op. cit.*, p. 192.

tiempo la defensa del arte moderno, de cuyas raíces surgió la Escuela de Nueva York”.⁵⁸ Por su parte, Still desarrolló su estilo en soledad en el Oeste; representaba como nadie los valores del individualismo cultural americano de la posguerra: contrario a los agrupamientos y al arte moderno europeo. Este artista era la encarnación ideal del pionero americano. En lo que atañe a la fundación de la Escuela de San Francisco (versión homóloga de la Escuela de Nueva York), si bien Still no fue su introductor si fue quién aglutinó a los diferentes grupos que se encontraban girando en torno al Expresionismo Abstracto en California.

Cabe precisar que Still no formó grupos, estos se formaron a partir de sus planteamientos antimercantilistas, de su ejemplo y de su obra. En sus propias palabras: “Yo no quiero que otros imiten mi obra, sólo mi ejemplo de libertad e independencia frente a todas las influencias exteriores, decadentes y corruptoras”.⁵⁹ En ese sentido, Still formó la Escuela de San Francisco a través de sus enseñanzas en la Escuela, alentando mediante su pintura los principios básicos del movimiento expresionista abstracto: la emancipación del modernismo europeo y el aislamiento del arte americano de las corruptoras *influencias* externas.

La devoción de Still a la libertad, compartida con otros pintores que veían con repugnancia el control sobre las artes, estaba además profundamente asentada en la conciencia estadounidense de la posguerra, y se extendía más allá de las artes visuales. También en el jazz moderno, en la poesía de formas abiertas o en el existencialismo había un rechazo igualmente de todo lo que significara condicionar el espíritu libre del individuo.⁶⁰

El puritanismo, elitismo e individualismo eran los componentes del tipo de relación jerárquica que Still mantenía tanto con sus alumnos como con los artistas de la Escuela de San Francisco entre los que destacan nombres como Edward Coubett, Jay De Feo, Jack Jefferson, Walter Kuhlman, Frank Lobdell, Hassel Smith, G. Stillman, R. Ammer, Elmer Bischoff, Richard Diebenkorn, C. Spohn.

Las particularidades formales y temáticas de Still y los expresionistas abstractos de San Francisco supusieron una variedad dentro de un movimiento pluralista en cuya gestación Still y Mc Agy habían participado en Nueva York, a pesar de la actitud de Still, –que compartió con el resto de los expresionistas abstractos–, a ser encasillado estilísticamente: éste tic expresaba el temor de todos los miembros del Club hacia las “organizaciones”, en cuanto aniquiladoras de la libertad individual. La experiencia militante de izquierdas de la mayoría de los expresionistas abstractos en los treinta fue traumática, “verse organizado” [era una expresión] rechazable para ellos.⁶¹

Derivado de lo mencionado se desprende el hecho de que si bien la interacción entre los actores en San Francisco tuvo lugar alrededor de una institución educativa, como era la Escuela de Bellas Artes de San Francisco, espacio donde los artistas tanto neoyorquinos como de San

⁵⁸ Díaz López, Javier, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁶¹ *Ibid.*, p. 199.

Francisco enseñaban y discutían los principios del nuevo estilo, también resultaba fundamental la continua interacción establecida entre los pintores modernos y el resto de la comunidad artística neoyorquina en estudios, escuelas, galerías, fundaciones, museos, bares y “el Club” (*The Club*), lo cual, sin la menor duda, configuró el sentido de lo que se conoce como “el primer estilo pictórico americano universal, estilo sincrético y secularizado que supuso una novedad cultural”.⁶² De algún modo, la regionalista y nativista sociedad americana había dado paso a una sociedad vanguardista y universal. En esto, los expresionistas abstractos fueron actores definidores, ya que su estilo pictórico llegó a tener un impacto cultural inobjetable, ya que no se trataba de “una pintura nueva, sino de una nueva manera de pensar la imagen como idea”.⁶³

De acuerdo con lo señalado hasta este momento, se puede afirmar que a partir del Expresionismo Abstracto se logró establecer que el arte moderno se ocupaba de los motivos fundamentales de la vida. Estos motivos no eran otra cosa que la conciencia, la libertad, la identidad, la ansiedad, la pulsión sexual, el prestigio, la alienación, la rutina, la otredad; aspectos típicos de la vida cotidiana de la gran ciudad que, en cuanto diversidad de contextos y escenarios, articulaba los intercambios verbales, faciales y corporales interpersonales de forma manifiesta y/o latente. Fueron los artistas modernos quienes encontraron en la libertad gestual y mental la vía de expresión y creación idónea correspondiente al tipo de interacción social constitutiva de la vida colectiva moderna en la comunidad norteamericana. Fueron específicamente los expresionistas abstractos quienes encuentran en la vida humana de las grandes ciudades el pretexto que dio sentido a sus obras.

En suma, el formar parte de los marcos de interacción en la gran urbe, fue lo que orientó a los artistas a asociarse, compartir experiencias, intercambiar ideas, métodos, información y conocimientos, a convivir y congeniar, pero de manera especial, a formar una organización e institucionalizar un movimiento cultural que alcanzó fama y prestigio universal. Las situaciones de interacción respondieron a dichos marcos y al sentimiento de alcanzar el éxito mediante una propuesta innovadora y representativa de lo *americano-universal*. En otras palabras, la respuesta artística de los expresionistas fue suprimir la representación de los mecanismos y reglas que articulaban sus relaciones intersubjetivas, porque ante todo creían que “el arte era una actividad individual que no debía de reflejar, de modo figurativo, las transacciones mentales y cognitivas existentes, ni mucho menos revelar de forma descriptiva intenciones y definiciones de los actores participantes del nuevo estilo”.⁶⁴

En esta lógica, el Expresionismo Abstracto anuló el simbolismo alegórico de los surrealistas y la composición estructural cubista. Los pintores de esta tendencia sólo creaban a partir de una combinación de lógica e improvisación, acción gestual, experiencia, intuición imágenes mentales, abstracción y expresión. Por tanto, se constituyó más en un proceso de

configuración interactiva, cuyos principales representantes hicieron del estilo una manifestación de la modernidad artística americana y su espíritu vanguardista (de ir por delante de los demás países). De este modo, modernidad artística americana equivalía a vivir en una nueva realidad social donde se integraba vida y arte.

⁶² Díaz López, Javier. *op. cit.*, p. 200.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 196.



CATÁLOGO [A]

Antonio Castellanos

OBRA 2010





Eje espiritual-intelectual B / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Eje espiritual-intelectual C / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Eje espiritual-intelectual D / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Eje espiritual-intelectual E / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Estudio cero / 2010 / Acrílico sobre papel / 14,8 x 21 cm / Colección del artista



Descripción y psique / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Percepción y gesto / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Escena / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Descripciones continuas A2 / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Descripciones continuas A1 / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Descripciones continuas A4 / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Descripciones continuas A3 / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



EL / 2010 / Acrílico sobre papel / 71 x 62 cm / Colección del artista



Descripciones mentales A / 2010 / Acrílico sobre papel / 62 x 71 cm / Colección del artista



Descripciones mentales B / 2010 / Acrílico sobre papel / 62 x 71 cm / Colección del artista



Decisión interior / 2010 / Acrílico sobre papel / 62 x 71 cm / Colección del artista



En espíritu / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Y en verdad / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Estudio horizontal A / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Estudio horizontal C / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Estudio horizontal B / 2010 / Acrílico sobre papel / 50 x 65 cm / Colección del artista



Pintura No.º A1 / 2010 / Acrílico sobre papel / 62 x 36 cm / Colección del artista



Pintura No.º A3 / 2010 / Acrílico sobre papel / 62 x 36 cm / Colección del artista



Pintura No.º A2 / 2010 / Acrílico sobre papel / 62 x 36 cm / Colección del artista



Pintura No.º B1 / 2010 / Acrílico sobre papel / 62 x 36 cm / Colección del artista



Pintura No.° B2 / 2010 / Acrílico sobre papel / 62 x 36 cm / Colección del artista



Pintura No.° B3 / 2010 / Acrílico sobre papel / 62 x 36 cm / Colección del artista



Redención / 2010 / Acrílico sobre papel / 62 x 36 cm / Colección del artista



CAPÍTULO 2

EL AUTOMATISMO Y LAS VERTIENTES DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

EL AUTOMATISMO Y LAS VERTIENTES DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

En el capítulo anterior se abordaron aspectos fundamentales que permiten comprender las circunstancias que posibilitaron el surgimiento, desarrollo y consolidación del Expresionismo Abstracto como una tendencia artística propia de la sociedad estadounidense de mediados del siglo XX, donde, sin duda, el estilo de vida característico de las grandes urbes fue el elemento vital que dotó a este grupo de artistas de una visión particular de la realidad que, a su vez, los llevó a plasmar su vivir y sentir de modos distintos a través de sus obras.

Ante esto, en su arduo proceso creativo, esta tendencia (así como la mayoría de los artistas) establecía una serie de inquietudes formales y técnicas, que definían no sólo sus propias aseveraciones y acciones, sino sus relaciones con el arte anterior, generando con ello, la coexistencia, y a determinados niveles la compatibilidad, de caracteres y características muy diferentes. Convirtiendo así al Automatismo en proceso fundamental para la creación de sus obras; a continuación se abordará el estudio sobre los elementos que le dan forma y cómo se desarrolló como proceso de creación pictórico.

A través del estudio y búsqueda por las dos vertientes generadas en el Expresionismo Abstracto, la Pintura de Acción (*Action Painting*) y la Pintura de Campo de Color (*Colour Field Painting*), se determinarán los antecedentes del Automatismo y quiénes o qué artistas lo utilizaron como proceso pictórico. El planteamiento del tema se expone a partir del convencimiento de que dicho proceso permitió generar la calidad y la originalidad de la pintura gestual de Jackson Pollock y Willem De Kooning, que les sitúa por encima de otros artistas a los que se incluirá en el análisis del grupo como pintores de acción en su etapa inicial: Mark Rothko y Barnett Newman, pintores que más tarde abandonaron la gestualidad, para experimentar junto con Clyfford Still el como la Pintura de Acción (*Action Painting*) se reestructuraba para abrir camino a la vertiente de Campos de Color (*Colour Field Painting*), misma que se consolidó en la probabilidad vehemente del color, en oposición al impacto expresivo de la línea. Se considerarán a Arshile Gorky y William Baziotos como pintores de transición o precursores del movimiento, “pero no claves de lo que se entiende por “primera generación” de la pintura norteamericana”.¹ A Robert Motherwell y a Hans Hofmann como los portavoces, de los aspectos teóricos, para el desarrollo de dicha tendencia; pese a que cronológicamente pertenecen a la primera generación, James Brooks, Esteban Vicente y Conrad Marca-Relli, todos “señalan el punto donde lo que antes eran estilos personales se desvanecen en

¹ Stangos Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 2006, p.144.

rasgos –ritmos lineales fluidos, agitados o expuestos y zonas de color intercaladas– mezclados como un pastiche”;² A Franz Kline, Philip Guston y Ad Reinhardt como segunda generación. Los destinos de Adolph Gottlieb, Theodoro Stamos y Richard Pousette-Dart plantean un problema más complicado, los tres se habían mantenido al día con las tendencias míticas, ideográficas y biomorfos de los años cuarenta, pero contribuyeron menos en la siguiente década. En palabras de David Anfan: “Se trata de un mal típico en aquellos que viven alejados de un ambiente artístico en evolución”.³ Y es por esta razón por lo que no se les dará seguimiento.

2.1 ELEMENTOS QUE DAN FORMA AL AUTOMATISMO

Sin duda alguna, el Expresionismo Abstracto fue un estilo que confirió a la experiencia individual un papel de primer orden como campo de exploración de los límites e interacciones entre el artista y la realidad de la que era actor participante. “La experiencia del pintor expresionista abstracto [incorporaba] su vida diaria a su práctica simbólica; sus acciones cotidianas [formaban] parte de su acción pictórica, incorporando mediante el gesto automático y la espontaneidad, su mente y cuerpo a la efectuada que [era] la obra”.⁴ En otras palabras, la forma y el sentido de su obra no era consecuencia de procesos personales aislados, sino más bien el resultado de las experiencias y acciones espontáneas vitales y cotidianas compartidas.

De este modo, experiencia, acción y espontaneidad fueron términos que dieron razón de ser a este movimiento, constituyéndose como pilares teóricos de un estilo que derivó de la realidad que los artistas experimentaban como parte de su diario acontecer en la sociedad norteamericana, en los escenarios y contextos observados (la calle, el bar, los grupos, el club, fundaciones, museos y galerías). Así, la existencia real fue trasladada al campo de operaciones del pintor: *el lienzo*.

Conversaciones armoniosas, disputas, entrevistas, celebraciones, observaciones de escenas y hechos urbanos, externos al pintor, y encuentros ocasionales regulares en los que participaron combinaciones múltiples de actores, [constituyeron] la compleja estructura de ocasiones de interacción que fundaron los <<frames>> del expresionismo abstracto: la situación del “yo” ante la acción pictórica (momento de la libertad que sedimenta mi vida diaria), el tema (la alienación y anomia de la experiencia urbana) y los fines (la constitución de un estilo americano universal independiente de la tradición europea).⁵

Es posible observar que esta tendencia logró unificar la experiencia artística y la experiencia social mediante la representación, los métodos y las técnicas de creación pictórica,

² Anfan, David, *El Expresionismo Abstracto*, Destino, Barcelona, 2002. pp. 170-171.

³ *Ibid.*, p. 172.

⁴ Díaz López, Javier, *La estructura social del mundo de la vida cotidiana y la formación del sentido en las artes en los EE.UU de América (1940-1964)*, Tesis Doctoral en Sociología, Universidad Complutense de Madrid, España, 2002, p. 202.

⁵ *Ibid.*, p. 203.

específicamente al canalizar las “enseñanzas de movimientos precursores como el surrealismo o el expresionismo, a través del denominado psicoanálisis o el automatismo, lo que le permitió traducir a proceso creativo las teorías filosóficas y psicológicas”.⁶ El Automatismo se convirtió en la herramienta procedimental que asignó a los expresionistas abstractos su rasgo primordial, es decir, en éste residió su razón de ser artistas y el sentido mismo de sus creaciones. De manera inicial, es preciso señalar que este método (el Automatismo) hunde sus raíces en la filosofía de John Dewey, para quien las acciones del ser humano poseen una finalidad reunificadora con su entorno. Según este autor, el comienzo de toda experiencia se encuentra en el impulso que se activa en el hombre con base en una necesidad orgánica que sólo puede ser saciada mediante una relación con el medio ambiente. Este impulso produce una energía que se transforma en expresión.

La expresión se traduce en acciones meditadas a través de un conocimiento de experiencias pasadas. Es una unión de lo viejo y lo nuevo, donde el impulso presente coge forma y solidez, mientras que el material almacenado (lo viejo) se revive y se le otorga una nueva alma a través de las nuevas situaciones encontradas.⁷

Esta interacción “entre materia y espíritu, naturaleza y hombre, realidad e idealidad, hechos y valores”,⁸ vista como un proceso continuo e integral, es lo que Dewey propone como el único medio para convertir un impulso en un acto de expresión. Para este autor, la experiencia conforma la raíz que posibilita el acto artístico, pues, desde su perspectiva, cualquier obra de arte está en relación directa con la cotidianidad del artista, por lo tanto, es el signo de su vida en comunidad.⁹ De este modo, para Dewey resulta inevitable en el artista, esa necesidad de transformar un impulso en un acto expresivo para tener una experiencia. Según él, aquello que posibilita la unión de experiencias pasadas con sensaciones presentes, es la intuición. La intuición la entiende como:

Ese encuentro [entre dos momentos en la experiencia del artista (lo nuevo y lo viejo)] que es afectado repentinamente por los significados de una armonía rápida e inesperada, la cual, en su brusquedad brillante es como una revelación.¹⁰

Así, la intuición es posible gracias a la imaginación, que se convierte en la verdadera fuerza que posibilita la creación de una nueva experiencia. Esta posibilidad creadora que sólo toma forma a través de la acción, constituyó para los expresionistas abstractos “un firme punto de

⁶ Linaza Vivanco, Genoveva, *Pensamiento romántico naturalista y experiencia procesual en el expresionismo abstracto. Influencia en el informalismo Vasco*, Tesis Doctoral en Bellas Artes, Universidad del País Vasco, 2008, p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁹ Dewey, John, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008. p. 70.

¹⁰ *Ibidem*.

partida para el desarrollo de sus propias ideas sobre el arte”.¹¹ El énfasis de Dewey en el hecho de que la energía expresiva de las obras de arte proviene de interacciones formales más que de lo que representan en sí, otorgó al artista una base teórica para comunicar emociones a través de formas y colores abstractos. En palabras de Motherwell: “[Dewey] demostró por medio de la filosofía que los ritmos abstractos, sentidos con inmediatez, podían ser la expresión de un yo interior”.¹²

Es de este modo como se establece la estrecha relación entre la filosofía deweyniana y particularmente el psicoanálisis freudiano. En términos generales, Freud propone la aplicación de ciertas metodologías de exploración de los estados interiores del ser humano que son difíciles de extraer y aprehender por sí mismos. También, señala las múltiples maneras en que la persona desarrolla su proceso creativo para hacer que sus conflictos internos desaparezcan.¹³

Dentro de dichos métodos, para efectos de este trabajo, se distingue el de *Asociación Libre*, ya que ha tenido múltiples implicaciones en el quehacer pictórico. La técnica de Asociación Libre surgió cuando Freud, sin hipnotizar al paciente, hacía que éste le relatara todo lo que pasaba por su mente, sin ninguna crítica y sin ninguna omisión. A través de esto, hacía surgir en la conciencia del enfermo, materiales ocultos a la misma, permitiendo que emanara “todo lo que su discurso mental le aportase, sin filtros de pudor ni censuras morales y –lo más difícil– enfrentando con coraje el dolor que ciertos recuerdos o asociaciones pudieran provocarle”.¹⁴ Al emplear la técnica asociativa, Freud se percató de que ésta no tenía nada de libre, ya que estaba regida por procesos inconscientes. Con ella obtenía materiales que si bien no aportaban de inmediato los recuerdos olvidados, contenían claras y abundantes alusiones a ellos, lo que permitía adivinarlos y reconstruirlos mediante ciertas interpretaciones.

La Asociación Libre se basa en el hecho indiscutible de que es imposible que el proceso psíquico pase de un pensamiento a otro si no existe entre ambos una conexión. Esto es, una persona debe tratar de decir sus pensamientos, o lo que siente, de la manera más libre posible y por lo tanto, no querer parecer inteligente o culto, pues estas cosas implican un proceso de auto-crítica que es lo que se quiere evitar.

11 Flam, Jack, *Motherwell*, Polígrafa, Barcelona, 1991, p. 12.

12 *Ibidem*.

13 De manera inicial es preciso señalar que el término psicoanálisis “surgió como una ruptura con los métodos empiristas de observación, auscultación, diagnóstico y tratamiento de la medicina del siglo XIX, que tenían la pretensión de alcanzar, también en el campo de la psicoterapia, un conocimiento objetivo”. Asimismo, “en la interacción con sus pacientes fue volviéndose para Freud más y más central la cuestión del inconsciente. Sus histéricas no sólo hablaban de sus síntomas, también narraban sus vidas, le compartían sus sueños, producían actos fallidos, se mostraban en su vulnerabilidad y exponían ante él su vida afectiva y sus intimidades. Todo ello daba cuenta de que ellas poseían <<un saber que no se sabe>>, tenían manifestaciones subjetivas que excedían los límites de su registro consciente”. Fue Freud quien creo una serie de conceptos y esquemas (sistemas consciente, pre-consciente e inconsciente, Ello, Yo y Superyó) a fin de explicar la consistencia del aparato psíquico y la forma de funcionar de los sujetos. Sus explicaciones presentaban al inconsciente “como una cualidad de lo psíquico y/o una instancia de la psique contenedora de un reservorio de energía y de huellas de memoria que había que explorar a través de manifestaciones subjetivas como los sueños, los actos fallidos, los lapsus linguae, los chistes”. Cfr. Ruíz Martín del Campo, Emma Guillermina, *El psicoanálisis y el saber acerca de la subjetividad*, en *Revista Espiral*, Vol. XVI, Núm. 46, septiembre-diciembre, 2009, Universidad de Guadalajara, México, 2009, pp. 38-39.

14 Kleiman, Jorge, *Introducción al automatismo en la pintura*, Conferencia en la Galería Coppa-Oliver dictada el 18 de octubre del 2006, en *Revista Recrearte*, No. 6, Universidad Santiago de Compostela, España, diciembre, 2006, p. 2.

Empujado por alguno de sus pacientes que le instó a dejarle hablar sin que él le diera orientaciones o sugerencias previas, [Freud] instrumentó el método de la asociación libre, del hablar siguiendo las ocurrencias espontáneas, lo que generaba cadenas de enunciados que daban cuenta de fantasías inconscientes... [Así], estableció las trazas fundamentales que marcan el papel de lo simbólico, de lo interaccional y del lenguaje en el desciframiento del deseo y los móviles inconscientes del sujeto.¹⁵

Ahora bien, el uso de la Asociación Libre como técnica de creación pictórica tuvo como principal promotor y defensor a André Breton, a quien las circunstancias lo llevaron a formar parte del cuerpo médico francés, durante el primer conflicto bélico mundial. Breton, estudiante de medicina, había seguido con bastante interés lo publicado hasta entonces por Freud e intentó aplicarlo en el frente de guerra, particularmente a los afectados por la llamada *neurosis de guerra*, que consistía en no querer matar ni dejarse matar. Al considerar a estos hombres como traidores, a menudo se les fusilaba, o en el mejor de los casos se les declaraba como enfermos mentales. Fue así, como Breton pudo tratar a algunos de estos pacientes con el método de la Asociación Libre, y con ello logró darse cuenta de la gran carga poética que traían los discursos resultantes. Ante esto, decidió experimentar por sí mismo ese sistema, por lo que confió sus experiencias a un pequeño grupo de amigos, a quienes se les conocería como surrealistas. Desde la perspectiva, a través de sus creaciones, el artista no aspira sino a la transformación total de la manera de pensar de la gente; al romper los límites entre el mundo interior y exterior y cambiar la manera en que perciben la realidad. En términos sencillos, puede decirse que “el Surrealismo”¹⁶ pretendía liberar el subconsciente, reconciliándolo con la conciencia, y con base en esto, liberar a la humanidad de los grilletes de la lógica y la razón, que nada bueno le habían traído.

El arte surrealista es inmediato, irreflexivo y está despojado de toda referencia a lo real [...] se ocupa, ante todo, de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una emoción particular, queda súbitamente a merced de algo «más fuerte que él».¹⁷

Fue de esta manera como se originó toda una línea de pensamiento e inspiración creativa en las artes que tuvo su máximo esplendor durante el siglo XX, con un impacto inusitado particularmente en la literatura, escultura y pintura; y fue también así como se descubrió que la llamada durante siglos *inspiración* es, en sí misma, un proceso de libre asociación que da acceso a los contenidos y dinámicas inconscientes, bautizado por los surrealistas como *Automatismo*.

15 Ruíz Martín del Campo, Emma Guillermina, *op. cit.*, p. 41.

16 El Surrealismo fue un movimiento artístico iniciado por el poeta francés André Breton (1896-1966) en 1924. Aunque el término se había usado desde que el crítico Guillaume Apollinaire lo acuñara en 1917 para describir algo que sobre pasaba la realidad, Breton lo utilizó con éxito para describir su propia visión del futuro. En *el primer manifiesto del surrealismo*, escrito en 1924, para Breton el arte surrealista era aquel que surgía a partir del pensamiento expresado en ausencia de cualquier tipo de control ejercido por la razón, y fuera de toda consideración moral y estética. Cfr. Breton, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Terramar, Argentina, 2006, pp. 30-31.

17 *Ibid.*, p. 200.

2.2 EL AUTOMATISMO COMO PROCESO DE CREACIÓN PICTÓRICO

Acción, experiencia y espontaneidad son conceptos inseparables del Automatismo que, en palabras de Jorge Kleiman, no es otra cosa que “la sistematización de la inspiración”.¹⁸ Esta forma de concebir cualquier creación del artista fue utilizada primero en la literatura, y posteriormente en las artes plásticas; y si bien no es una especie de receta mágica para realizar obras valiosas o conmovedoras, a través de este método es posible acceder al interior del artista.

En el caso específico de la pintura, las imágenes contienen múltiples significados, y mediante ellas se expresan pensamientos y sentimientos de una forma metafórica. De este modo, el *qué* y *cómo* lo dice el artista queda manifiesto en el cuadro, revelando así contenidos inconscientes a los que el observador puede acceder.

El automatismo en artes plásticas es movimiento, y según cuál sea su energía, amplitud, velocidad, escala e instrumento utilizado para dejar huella, nos permitirá el acceso a un nivel diferente de nuestro inconsciente, [convirtiendo al] artista en un adelantado que descubre nuevos campos que serán luego colonizados, pacificados, por sus seguidores y por los observadores de su obra.¹⁹

Los pintores pioneros en su aplicación, fueron Kandinsky, Picasso, Braque, Klee y Max Ernst, seguidos de muy cerca por Roberto Matta, Yves Tanguy, André Masson, Wilfredo Lam, Rufino Tamayo, Eugenio Granell, parte de la obra de Víctor Brauner, Oscar Domínguez, Wolfgang Paalen, Esteban Frances, Kamrowsky, Jacques Hérold, Hans Bellmer, Kurt Seligmann, Batlle Planas, Mario Cesariny, Cruzeiro Seixas, y Arshile Gorky, entre otros.²⁰

Alrededor de la década de los años cuarenta, las versiones del Surrealismo de Paalen y Matta se orientaron hacia *la América* centrándose en el procedimiento automático, que encontró un espacio de resonancia entre los jóvenes pintores de la Escuela de New York, es decir, entre los Expresionistas Abstractos. Fue a partir de este momento que el Automatismo “se presentó entonces, no como la continuación de un dogma establecido en Francia, sino como el surgimiento de un nuevo método de liberación”.²¹

Cabe precisar que si bien André Breton fue el precursor y promotor de este método como medio de creación pictórica, su perspectiva fue cuestionada por muchos artistas, debido a que estaba fuertemente influido por los procedimientos psicoanalíticos, insistiendo “en que los artistas debían extraer sus temas a partir de fuentes pre-conscientes, a las que presentaba como fotografías de sueños pintadas a mano, o como símbolos de estados mentales íntimos”.²²

¹⁸ Kleiman, Jorge, *op. cit.*, p. 5

¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

²⁰ Kleiman, Jorge, *Aspectos generativos del automatismo*, en *Revista Recrearte*, No. 9, Universidad Santiago de Compostela, España, Julio, 2008, p. 18.

²¹ López, Javier, *op. cit.*, p. 203.

²² Sandler, Irving, *El triunfo de la pintura norteamericana*, Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 67.

De hecho, fue Matta quien puso la perspectiva bretoniana en entredicho utilizando los argumentos que el propio Breton había establecido en el primer manifiesto surrealista (1924). En él, Breton había definido el surrealismo como:

Automatismo psíquico puro, mediante el cual se pretende expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, con exclusión de toda preocupación estética o moral.²³

El Automatismo así entendido había sido muy practicado durante los primeros días del Surrealismo, sin embargo, fue abandonado posteriormente (durante la década de 1930) por lo que Breton denominó la *fase racional*. Ante esto, Matta pedía un regreso al énfasis anterior. Afirmaba que “el automatismo era la innovación más liberadora del surrealismo, pues permitía que la mente inconsciente se expresara con espontaneidad, [por lo] que no debía ser reprimido insistiendo de un modo demasiado riguroso en la figuración”.²⁴

Matta rechazaba los valores formales en la pintura, desde su particular punto de vista para representar impulsos irracionales había que desdeñar la elaboración de los cuadros, pues el artista al estar poseso –o controlado por fuerzas pre-conscientes– no lograba tener o mantener el control. Posteriormente, Matta “comprendió que el Automatismo nunca podía ser *puro*, que, en cierta medida, los cuadros tenían que estar organizados conscientemente, pero minimizó el papel del artista”.²⁵

Sin duda, fue la frescura de dicha técnica, su tendencia a la abstracción y al “biomorfismo”²⁶ lo que atrajo a los artistas neoyorquinos.

En oposición a las formas geométricas, las formas orgánicas [que emergían mediante el automatismo] sugerían orígenes antropomórficos, vida interior y exterior en toda su rica variedad, mudable y ambigua, y por tanto apuntaban hacia un contenido humanista.²⁷

A pesar de que el Automatismo se presentaba como una técnica dinámica y renovadora, los expresionistas abstractos consideraron que no era suficiente en sí misma. Este punto de vista fue reflejado por Paalen al señalar que:

²³ Bradley, Fiona, *Movimientos en el arte moderno “Surrealismo”*, Encuentro, Hong Kong, 1999, p. 21.

²⁴ Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 67.

²⁵ Sawin, Martica, *Catálogo Roberto Matta Pinturas y Dibujos 1937-1959*, Latin American Master y Galería López Quiroga, California, 1997, p.8.

²⁶ El biomorfismo es la representación pictórica de las formas o elementos de una superficie visual, que evocan a formas relacionadas, emparentadas o similares a lo que percibimos en la naturaleza. Lo biomórfico tiene mucho que ver con el movimiento y la asimetría, los refuerza y los da desde una base en lo natural. “El Biomorfismo: Forma de Arte abstracto que utiliza como motivo no formas geométricas, sino organismos vivos”. Cfr. Collings, Judith., Welchman John., Chandler David., Anfan A. David, *Técnicas de los artistas modernos*, Tursen Hermann Blume, Madrid, 1996, p. 23.

²⁷ Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 68.

El automatismo [era más] una *técnica* de encantamiento, [que] una expresión creativa... el flujo caleidoscópico del pintor, liberado en el automatismo no es más que materia prima... para que un poema o un cuadro pueda existir, el lenguaje debe ser articulado.²⁸

Para los expresionistas abstractos el arte poseía un valor auténtico y propio que de ninguna forma podía sustituirse por el interés psiquiátrico, por lo tanto, del proceso automático solamente debería ser utilizado aquello que pudiera ser *reabsorbido estéticamente*. El principal defensor de esta idea fue Motherwell quien había estado muy próximo a Matta (durante el verano de 1941), del cual adoptó la práctica del Automatismo. El impacto de la técnica en Motherwell fue tal, que en 1944 publicó un artículo donde sustituyó el término Surrealista “Automatismo Psíquico” por el de “Automatismo Plástico”. En palabras de Motherwell:

El automatismo plástico... tal como lo emplean maestros modernos como Masson, Miró y Picasso, apenas si es una cuestión del inconsciente. Es más bien un arma plástica con la que inventar nuevas formas. Como tal, constituye una de las mayores invenciones formales del siglo XX.²⁹

Esta forma de conceptualizar “el automatismo plástico”³⁰ fue aceptada por pintores como Gorky, Baziotés, Pollock, De Kooning y Rothko, quienes, en menor o mayor medida, también se ocuparon de las cualidades *plásticas*. Esto es, a pesar de que estos pintores empleaban el procedimiento –para alcanzar sus formas artísticas de una manera libre y directa–, al mismo tiempo deseaban cultivar los valores pictóricos amenazados por esta técnica, a saber: la lógica estructural y la elegancia pictórica que tanto admiraban en las obras de Picasso, Matisse, Mondrian y Miró.

Arshile Gorky es considerado precursor del movimiento Expresionista Abstracto ya que, al recibir la influencia del Surrealismo, sirvió de puente entre la pintura europea de entre-guerras y la escuela norteamericana. “Kandinsky y Matta le indicaron el camino hacia una abstracción más poética y espontánea, hacia una idea de lienzo como un campo de emoción prodigiosa y de

²⁸ Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 69.

²⁹ *Ibid.*, p. 71.

³⁰ Robert Motherwell fue el portavoz de los aspectos teóricos del surrealismo europeo en el que se había formado por completo, a través de las propuestas de Seligmann, Matta y Paalen. Y sería él mismo, quién explicaría la esencia y técnicas del surrealismo tanto a Pollock como a Gorky y Rothko. “Era un hombre muy versado en estética e historia del arte y había sido introducido, desde fecha tan temprana como 1941, en el círculo de surrealistas emigrados a Nueva York, en el que se hallaba Tanguy, Masson, Duchamp, Ernst y Breton”. De este modo, se convirtió en un colaborador próximo del, entonces, joven pintor sudamericano Roberto Matta, cuya preocupación central era la revitalización de las estrategias de espontaneidad que los surrealistas europeos habían abandonado casi por completo durante los años treinta.

Posteriormente, Motherwell conoció a Baziotés y a Pollock, y juntos se convirtieron en visitantes asiduos al estudio de Matta; espacio que aprovecharon para discutir acerca de la necesidad de encontrar “nuevas imágenes del hombre”, concretamente a partir de las potencialidades de las técnicas automáticas.

Si bien al igual que Pollock, Motherwell estaba preocupado por generar un estilo pictórico distinto, novedoso y original a través del empleo del automatismo, este fue para él algo esencialmente teórico que nunca puso en práctica con demasiada efectividad, ya que sus obras carecen de atrevimiento y espontaneidad si se le comparan con las de Pollock. Así, mientras que este último estaba cambiando los términos de referencia a una tradición, Motherwell siguió siendo “artístico” en relación con los modelos europeos. Por lo tanto, su propuesta pictórica se orientó más “hacia la retórica que hacia la grandeza”. Cfr. Stangos Nikos, *op. cit.*, p.150.

energías desatadas”.³¹ Si bien fueron ambos artistas quienes lo llevaron a transformar su estilo pictórico, serían las pinturas automáticas realizadas por Matta lo que más le impactaría, llevándolo a “[descubrir] un nuevo lenguaje formal, optando por las figuras abstractas biomórficas”.³²

Por su parte, William Baziotés también estuvo muy cerca del Surrealismo y empleando el Automatismo pictórico creó imágenes biomórficas con un sentido mítico. A este pintor se le considera como otro de los precursores del Expresionismo Abstracto ya que, al ser uno de los primeros artistas de vanguardia que crearon una variante original del Surrealismo Abstracto, influyó –de manera significativa– en su evolución.

Si bien Gorky y Baziotés son considerados como pioneros; ninguno puede ser incluido con propiedad en las filas de esta tendencia, debido a que su pintura se desarrolló en dirección opuesta a la de aquellos a finales de la década de 1940 y 1950. Por ejemplo, Baziotés (aún más que Gorky) conservó el detalle de la fantasía y las referencias a la imagen y el símbolo, eliminados por la última tendencia mencionada, manteniéndose de ese modo demasiado próximo al Surrealismo; especialmente, en una época en que los expresionistas abstractos eran cada vez más audaces y contestatarios, e ideaban estilos no figurativos extremados.³³

Al lado de éstos también aparece Hans Hoffman, a quien suele atribuírsele el énfasis en la ejecución libre de la pintura, y la minimización del papel de la premeditación, así como el rechazo del ilusionismo y el evidente interés por una superficie abstracta pero pictórica. Todo esto proporcionó un ejemplo para los expresionistas abstractos, que desconfiaban tanto del frío racionalismo de la abstracción geométrica como de las asociaciones cada vez más literarias del surrealismo. Fue debido a esto que se le concedió “el don de <<una nueva vivacidad de la superficie>> para la pintura estadounidense”.³⁴

A través del proceso automático, los expresionistas abstractos lograron integrar formas artísticas de una manera libre y directa con la lógica estructural y la elegancia pictórica, obteniendo así su consciencia de la calidad en el arte, su concepción del cuadro moderno y de cómo debería resaltar. En otras palabras, se dieron cuenta de que un cuadro pintado de una manera banal jamás podría llegar a tener un sentido de lo maravilloso, que es la razón de ser fundamental de todo arte. Fue así como el Automatismo representó –para este grupo de artistas– un viaje imaginario hacia un pasado primordial, y cada artista debía desarrollar su propia *escritura automática*, esto es, su técnica personal. En virtud de esto, el Automatismo resultó ser para estos pintores un estímulo más que un puro procedimiento teórico. Dicho de otro modo, la expresión de la espontaneidad o de un sentimiento intenso, así como la conciencia de lo personal y espontáneo en la pintura, permitió a estos artistas concebir, transformar y expresar todo ello en una gran variedad de formas. “De ahí la gran importancia que tienen la marca, el trazo, la pincelada, la gota, la calidad de la sustancia

³¹ Moszynska, Anna, *El arte abstracto*, Destino, Barcelona, 1996, p. 102.

³² *Ibid.*, p.189.

³³ Everitt, Anthony, *op. cit.*, p. 15.

³⁴ Moszynska, Anna, *op. cit.*, p. 148.

de la pintura misma y la superficie del lienzo como textura y campo de operaciones, signos todos ellos de la presencia activa del artista”.³⁵

Debido a lo señalado hasta este momento, es posible afirmar que el Expresionismo Abstracto fue un movimiento pictórico cuya intención primordial consistió en transmitir sensaciones y emociones propias de individuos y contextos concretos, a través de formas particulares, las cuales han sido enmarcadas en dos vertientes principales: la Pintura de Acción (*Action Painting*) y la Pintura de Campos de Color (*Color-Field Painting*), que no son otra cosa que el modo o la actitud “activa” o “contemplativa” del pintor al momento de abordar el lienzo.

2.3 LA PINTURA DE ACCIÓN (*ACTION PAINTING*).

Fue Harold Rosenberg quien, en 1951, acuñó y utilizó por primera vez el término “Pintura de Acción” para aludir al resultado de una pintura, en donde lo más importante no era tanto la obra en sí como el *acto físico* de pintar. La característica principal de esta vertiente fue su automatismo e impulsividad, por lo que también se le conoce como “Pintura del Gesto” o “Pintura Gestual”.

Todos los pintores del gesto creían que cuando la pintura es sentida de un modo profundo por el artista, su cualidad emotiva es comunicable y puede ser experimentada por el espectador sensible como algo “real” o “moral” –y estéticamente válido–, porque una forma o un color lleno de sentimientos se consideraba formalmente correcto.³⁶

De esta forma, el contenido primordial de la pintura gestual era la *confesión* de las experiencias creativas personales del artista, que podía entenderse como “la encarnación de su temperamento artístico único”,³⁷ esto es, de su propia personalidad. Si bien el rasgo primordial de la acción creadora de un artista es su personalidad, ésta no es algo estático o inmutable, por el contrario, desde la perspectiva de los pintores gestuales, “la personalidad [está] sometida a modificaciones constantes por medio de experiencias nuevas e imprevisibles”.³⁸ Debido a esto, concebían sus obras únicamente como un paso inevitable en la constante progresión de experiencias. Para los artistas de esta vertiente, decidirse por un estilo, explotarlo y dejarse llevar por la costumbre, los orillaba a una inevitable pérdida del contacto con su *esencia mutable*. De ahí que las constantes en sus pinturas fueran lo incompleto y lo impreciso, pues sólo así podían ser concebidas como “símbolo de la libre personalidad en perpetua metamorfosis”.³⁹

35 López, Javier, *op. cit.*, p. 202.

36 Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 125.

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

En la pintura gestual, la acción vista como proceso hace que el artista concentre sus fuerzas en la espontaneidad y el inconsciente, permitiéndose interpretar su idea de la realidad sensible y trasladando su experiencia al plano pictórico. De acuerdo con Rosenberg, el espíritu de estos pintores se configuraba en el momento en que:

[...] El lienzo empezó a [ser para el pintor estadounidense] un escenario en donde actuar, más que un espacio en el que reproducir, rediseñar, analizar o <<expresar>> un objeto, real o imaginario. Lo que debía suceder en el lienzo no era un cuadro sino un acontecimiento.⁴⁰

Así, para los pintores gestuales su proceso de creación les permitía verificar la propia personalidad y experiencia emocional ante la realidad, conduciéndolos al autodescubrimiento y dejando aflorar al máximo su potencial personal. Lo cual sólo podía desarrollarse a través del instinto y no tanto del razonamiento.⁴¹ Desde la perspectiva de Rosenberg, estos artistas:

Eran sumamente individualistas. [...] Se sentían libres para poder pintar según conviniera a sus emociones. Revelaban así su postura existencialista ante la vida, siguiendo lo que decía Sartre de que la existencia precede a la esencia, el hombre en primer lugar existe, luego se define.⁴²

Fue Jackson Pollock quién se convirtió en el máximo exponente de esta vertiente. Desde el punto de vista de Irving Sandler, este pintor abrió la puerta de la libertad técnica y procesual a través del Automatismo, ya que “de sus creaciones emana una intensa energía, produciendo un impacto inmediato en el espectador, al que llevan a intervenir más como participante activo que como observador pasivo”.⁴³ El gesto impulsivo de la pintura de Pollock se concentra en lo que se denomina como *dripping* o *goteo*, en donde el pintor, colocando su cuadro en posición horizontal, salpica enérgicamente pintura sobre su superficie. Esta posición del lienzo supuso la aparición del concepto de pintura llamado *all over* que permite observar la pintura desde cualquiera de sus lados, ya que el pintor rodea constantemente la obra al pintar, por ello, este tipo de pintura posibilita otro paso hacia la libertad de acción y de contemplación.

Cabe recordar que el goteo de la pintura había sido un ejercicio que se practicaba habitualmente dentro de muchas escuelas de arte. Lo significativo radicó en que Pollock fue el primero en emplear esta técnica como un medio esencial para crear un arte elevado, y pudo

40 Linaza, Vivanco Genoveva, *op. cit.*, p. 45.

41 El interés de estos pintores por el lado del inconsciente se alimentaba de las teorías psicológicas de Carl Gustav Jung. Desde la perspectiva de este autor, las expresiones artísticas tienen su origen en el inconsciente donde se encuentra el centro de la creatividad, por lo tanto, las imágenes que de él proceden son de naturaleza arquetípica. De ahí que “ese mundo inconsciente personal o colectivo, puede ser expresado a través de imágenes y símbolos variados tales como la pintura, escultura, poesía, danza, música, cine, fotografía y todas las expresiones y lenguajes artísticos”. Cfr. Polo Dowmat, Lilia Cristina, *Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia*, Tesis Doctoral en Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 108.

42 Corzo Sánchez, Ana I., *La pintura de acción como procedimiento: Análisis de la pintura de acción en la 1ª generación de expresionistas abstractos norteamericanos (1940-1960)*, Tesis Doctoral en Bellas Artes, Universidad de Vigo, Pontevedra, 1999, p. 173.

43 Taylor C, Joshua, *Las Bellas Artes en América*, N.O.E.M.A., Barcelona, 2002, p.208.

arriesgarse a ello sólo porque permitía una visión que él necesitaba expresar. Sandler señala que es bastante probable que los indios navajos influyeran en Pollock, aunque no porque le enseñaran la técnica del goteo, sino debido a que destruían sus cuadros al final de la ceremonia ritual, demostrando así que, para ellos, “el acto de pintar era más importante que la creación del cuadro”.⁴⁴ Se cree que esto pudo desarrollar en Pollock la actitud y confianza necesarias para tomarse libertades respecto de los enfoques pictóricos convencionales.

Si bien en un inicio (cuando fueron expuestos en 1948) los cuadros *drip* de Pollock escandalizaron a la mayor parte de quienes los vieron, debido a que resultaba violento para las nociones convencionales de lo que se suponía era el arte, el alejamiento de su creador de las técnicas tradicionales dejó asombrados –por su originalidad y dinamismo– a un reducido grupo de artistas y críticos, pues consideraban que abría el camino a un tipo de pintura más directa, improvisada, abstracta y de mejor tamaño que la de los surrealistas abstractos de la época o la de los primeros pioneros de la improvisación como Kandinsky.⁴⁵

Pollock revitalizó la abstracción americana y proporcionó a otros artistas la confianza necesaria para correr el riesgo de basar su propia pintura en el gesto espontáneo, sabiendo que éste podía dar lugar a un cuadro unificado y lleno de energía, drama y pasión.⁴⁶

William Rubin descubre en *Figura taquigráfica* (*Figure transcript*) de 1942 que el <<garabateo>> es una anticipación del grafismo abstracto que pronto unificará la composición con ayuda de una articulación rítmica llamada <<all over>>. En las creaciones de Pollock generadas de 1943 a 1946 *Guardianes del secreto* (*Guardians of the Secret*), *Noche bailarina* (*Night Dancer*), *La Reina preocupada* (*The Troubled Queen*) y *Sonidos en la hierba: Sustancia brillante* (*Sounds in the grass: Shimmering substance*), es posible observar ciertos rasgos gestuales, sin embargo no fue sino hasta 1947 en obras como: *A cinco brazas* (*Full Fathom Five*), *Catedral* (*Cathedral*) y de 1948 *Plata sobre negro, blanco, amarillo y rojo* (*Silver on black, white, yellow and red*), “cuando eliminó de su obra todos los símbolos y signos reconocibles y comenzó a basarse únicamente en gestos: líneas circulares libres, entrelazadas para crear un campo frontal”.⁴⁷

44 Sandler, Irving, *op. cit.*, p.137.

45 En una entrevista realizada en 1944, Pollock hablaba de la significación que para él tenían los surrealistas en el exilio, y reconocía la importancia de los pintores europeos, enfatizando en su idea de que el origen del arte se encuentra en el inconsciente. A pesar de esto, y contrariamente a los surrealistas, “que idearon métodos para desplazarse furtivamente por los alrededores de las barreras de la razón y de la cultura heredada. Pollock arrastró esas barreras: no sólo procuró encontrar un contenido bárbaro, sino que empleó el pincel de una manera salvaje, casi como un carnero embravecido, que evocó en algunos críticos el recuerdo de los expresionistas”. *Ibidem*.

46 *Ibid.*, p. 132.

47 Stangos, Nikos, *op. cit.*, p. 152.



[6] Jackson Pollock / *Figura taquigráfica* / 1942
Óleo sobre lienzo / 101,6 x 142,2 cm



[7] Jackson Pollock / *Guardianes del secreto* / 1943
Óleo sobre lienzo / 123,8 x 190,5 cm



[8] Jackson Pollock / *Noche bailarina* / 1944
Óleo sobre lienzo / 109,8 x 84 cm



[9] Jackson Pollock / *La reina preocupada* / 1945
Óleo sobre lienzo / 188 x 110 cm



[10] Jackson Pollock / *Sonidos en la hierba: Sustancia brillante* / 1946
Óleo sobre lienzo / 76,3 x 61,6 cm



[11] Jackson Pollock / *Catedral* / 1947
Esmalte y pintura de aluminio sobre lienzo / 181,6 x 89 cm



[12] Jackson Pollock / *A cinco brazas* / 1947
Óleo sobre lienzo / 129,2 x 76,5 cm



[13] Jackson Pollock / *Plata sobre negro, blanco, amarillo y rojo* / 1948
Esmalte sobre papel, encolado sobre tela / 61 x 80 cm

Mediante el gesto automático y la acción, Pollock logró plasmar en sus pinturas un principio unificador: “un *continuum* de energía, que refleja una asombrosa variedad de formas ingeniosas, ritmos, densidades y texturas, de repentinos giros y torsiones que raras veces resultan predecibles”.⁴⁸



[14] Jackson Pollock / Uno: Número 31, 1950 / 1950
Óleo y pintura al esmalte sobre lienzo / 269,5 x 530,8 cm

De este modo, la cualidad de sorpresa es lo que caracteriza los mejores lienzos de Pollock, pues en ellos no hay puntos culminantes, ni puntos focales, en los que el ojo pueda detenerse, por el contrario, debido a la energía acumulada en el campo creado por Pollock, aumentada por su gran tamaño, “dicho campo parece expandirse, sugiriendo de ese modo unas extensiones que trascienden los límites del cuadro hacia el infinito, forzando al espectador a desplazarse constantemente, [viéndose] obligado a captar la imagen como un conjunto”.⁴⁹ Definitivamente, el dejarse guiar por sus necesidades internas y rechazar todo lo que le resultaba superficial y ajeno, Pollock consiguió un estilo que se distanció de los anteriores y se distinguió de sus contemporáneos, quedando así plasmado en sus cuadros; la energía que les imprimió “sugiere una dimensión universal, que surge tal vez de la creencia de que la energía es el común denominador de todos los fenómenos”.⁵⁰ Es preciso hacer notar que si bien Pollock había adoptado la técnica del goteo porque le proporcionaba sorpresas significativas,⁵¹ después de 1950, cuando pintó sus cuadros *clásicos*, dicha técnica le llegó a ser demasiado habitual por lo que en 1953, una vez que la agotó, la abandonó. A pesar de esto, ha sido bastante reconocida su inapreciable contribución a la

48 Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 144.

49 *Ibidem*.

50 *Ibid.*, p. 145.

51 Pollock y en menor medida De Kooning, transformaron sus telas en *all over* por medio de un enrejado de pincelados o gotas. *Ibid.*, p.137.

pintura americana, pues fue él quien desató las energías creadoras del Expresionismo Abstracto. Fue él mismo quien con su escritura automática trascendió el contenido del cuadro, convirtiendo el quehacer del artista (pintor) en un acto total, libre y dramático: en una Pintura de Acción.

Otro expresionista abstracto que utilizó el automatismo como elemento fundamental en su proceso creativo, por lo que también se le considera como una figura importante dentro de la vertiente Pintura de Acción (*Action Painting*), fue Willem De Kooning. A partir de 1942:

De Kooning utilizó cada vez más el automatismo que suavizó su tratamiento de la pintura y le alentó a explotar la ambigüedad de los signos semi-abstractos. Asimismo, introdujo una nueva vehemencia en sus pinceladas. Todo esto sentó la base para la adopción súbita, en 1947, de un nuevo estilo.⁵²

De esta manera, sería hasta 1949 cuando obras como *Asheville (Asheville)*, *Ático (Attic)* y *Excavación (Excavation)* –tres de sus mejores cuadros–, mostrarían un gran dinamismo, alcanzando su punto más álgido durante la década de 1950, momento en que “resaltó el gesto pictórico de un modo progresivo; sus medios expresivos principales se [convirtieron] en musculosas pinceladas impulsivas, pigmentadas de una manera estridente”.⁵³ Si bien De Kooning fue catalogado como un pintor figurativo,⁵⁴ su acercamiento a los planteamientos expresionistas de la pintura de acción, le permitieron mantener siempre unidos el arte y la vida, a través de la espontaneidad del gesto en su pintura.

La creciente confianza de De Kooning en el gesto automático dependía de dos factores: el intento por sugerir la violencia e incertidumbre de su estilo de vida, y su deseo de someter todas sus ideas preconcebidas al proceso directo de pintar, con el fin de encontrar sus imágenes en ese proceso. “Impulsado por las pasiones generadas en el transcurso del acto pictórico, dejó que las propias pinceladas soportaran el peso del contenido”.⁵⁵ En cierto sentido, este pintor alcanzó una gran complejidad haciendo que cada signo fuera portador de una diversidad de significados. En palabras de De Kooning:

El arte no parece calmarme ni hacerme más puro. Me da la impresión de estar siempre envuelto en el melodrama de la vulgaridad... A algunos pintores, entre los que me incluyo, no les importa en qué silla están sentados. Ni siquiera tiene que ser cómoda. Están demasiado nerviosos como para averiguar donde deben sentarse. No desean “asentar un estilo”. Más bien, han descubierto que la pintura –cualquier clase de pintura, cualquier estilo pictórico– no es sólo eso, pintura, sino que hoy en día es, en realidad, una forma de vida, un estilo de vida, por así decir.⁵⁶

52 Everitt, Anthony, *op. cit.*, p. 26.

53 Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 159.

54 En las obras de De Kooning es bastante frecuente encontrar no sólo figuras anatómicas, sino también paisajes, autopista y sensaciones fuera de la ciudad –con el sentimiento de ir a la ciudad o venir de ella–. Sin embargo, se le considera como otro gran representante de la pintura del gesto, pues “su gran logro consistió en combinar un contenido personal con un rechazo del estilo (en el sentido de estilismo) y en juntar la figuración con una manera extremadamente gestual”. Cfr. Everitt, Anthony, *op. cit.*, p. 26.

55 Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 150.

56 *Ibid.*, p. 153.



[15] Willem De Kooning / **Sin título (Caja de cerillos)** / 1942-45
Óleo y carboncillo sobre papel sobre cartón / 14,6 x 19,7 cm



[16] Willem De Kooning / **Isla de fuego** / 1946
Óleo y carboncillo sobre papel / 47,6 x 67,3 cm



[17] Willem De Kooning / **Orestes** / 1947
Esmalte sobre papel montado sobre madera contrachapada / 61,2 x 91,7 cm



[18] Willem De Kooning / **Buzón de correo** / 1948
Óleo, esmalte y carboncillo sobre tabla preparada / 58,7 x 76,2 cm



[19] Willem De Kooning / **Asheville** / 1948
Esmalte y óleo sobre cartulina / 64,9 x 80,9 cm



[20] Willem De Kooning / **Ático** / 1949
Óleo, esmalte, y papel transfer sobre lienzo / 157,2 x 205,7 cm



[21] Willem De Kooning / **Pintura** / 1949-50
Óleo y esmalte sobre tabla / 75,9 x 101,9 cm



[22] Willem De Kooning / **Excavación** / 1950
Óleo y esmalte sobre lienzo / 203,2 x 254,3 cm

De Kooning trasladaba al arte su cambiante estilo de vida, y confiaba en el espontáneo acto de pintar. Al hacerlo, este artista mantenía el cuadro abierto a nuevas e inesperadas posibilidades, alejándose de los “atrofiados manierismos habituales, de igual modo que hizo Pollock con la técnica de goteo”.⁵⁷ A decir de Sandler, en los cuadros de De Kooning:

A medida que el ojo recorre zonas que se interrelacionan unas con otras, capta combinaciones y permutaciones cambiantes –una multiplicidad de resultados que simbolizan el desasosegado modo de vida de De Kooning y quizá su intención de expresar la totalidad de su experiencia (una ambición imposible). Su “nerviosismo” también es transmitido por su propia manera de pintar, que es agitada y muestra rasgos de innumerables revisiones, cambios de parecer que nos habla de un sentido de duda personal.⁵⁸

El estilo pictórico de De Kooning fue el que más influencia tuvo sobre la generación de Expresionistas Abstractos que alcanzaría su madurez en la década de 1950. Su aportación más representativa no se centró sólo en la frescura de sus pinturas y de las líneas maestras establecidas por ésta, fue la manera directa en que expuso su compleja experiencia lo que señaló el camino para un tipo de pintura gestual. Además de Pollock y De Kooning, Mark Rothko y Barnett Newman también fueron considerados pintores del gesto, a pesar de que posteriormente, a los dos últimos, junto con Clyfford Still, se les reconoció como principales representantes de la Pintura de Campos de Color (*Color-Field Painting*), la otra vertiente del Expresionismo Abstracto, a la cual aludiré brevemente más adelante.

El primero en producir monocromos metafísicos (o casi monocromos), fue Clyfford Still, que en 1948 y 1949 pintó un grupo de lienzos totalmente negros. Los más sombríos emanan un *stimmung* que resulta familiar en circunstancias en que se ve poco pero se percibe mucho; para Still “las mejores obras suelen ser las que tienen menos elementos y los más sencillos [...] hasta que las miras un poco más y entonces empiezan a ocurrir cosas”⁵⁹ Al mismo tiempo abrió su paleta a otros colores más terrosos e instituyó su formato maduro o clásico: “de abiertas expansiones holísticas de un color o de matices y sombras mínimas, con bordes irregulares a manera de marco e intrusiones de colores contrastantes en las esquinas inferiores [...] las cuales, más que anular el efecto monocromático global, lo realizaba señalándolo”.⁶⁰

57 Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 150.

58 *Ibidem*.

59 Anfan, David, *op. cit.*, p. 139.

60 McEvelley, Thomas, *De la ruptura al <<cul de sac>> Arte de la segunda mitad del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007, p.64.

La obra característica de este tipo abarca *1948-D* de 1948, *Amarillo* y *1951-N* de 1951. El monismo holístico y en expansión de estas obras no lo contradicen sus áreas perceptibles, las cuales como dice Irving Sandler en su libro *El triunfo de la pintura norteamericana*: “no son formas separables contra un fondo sino que funcionan como zonas de un campo holístico”.⁶¹

El artista mismo se refería a su obra como <<la génesis de un absoluto liberador>>... Y de hecho era para los artistas estadounidenses, una génesis, el comienzo de una osada exploración de la idea monocroma –la idea de una pintura absoluta, una pintura que va más allá del relativismo sensual (la relación figura-fondo) hacia una expresión de toda la tela del ser– que para Still había de ser descrita primordialmente por la palabra <<libertad>>.⁶²



[23] Clyfford Still / 1948-E / 1948
Óleo sobre lienzo / 208,3 x 175,3 cm



[24] Clyfford Still / 1948-D / 1948
Óleo sobre lienzo / 236,5 x 202,2 cm



[25] Clyfford Still / Sin título / 1956
Óleo sobre lienzo / 288,8 x 410,2 cm

61 Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 158.

62 McEvelley, Thomas, *op. cit.*, p.64.

En el caso de Mark Rothko, a principios de los años cuarenta, al igual que muchos de sus contemporáneos, experimentó con el Automatismo y el biomorfismo junguiano. En 1943 explicó que su objetivo no era “abordar la anécdota concreta, sino más bien el Espíritu del Mito, que es el mismo para todos los mitos de todos los tiempos”⁶³ Debido a esta explicación manifiesto un mayor conocimiento de la psicología.

La <<psicología>> para el ojo expresionista abstracto representaba [un soporte] de imágenes poéticas y visionarias con un toque existencial, sobre todo desde que Jung afirmó que el mito procedía de las mismas profundidades que el arte. Se suponía que esta zona interior, el llamado <<subconsciente colectivo>> era la misma para todos los seres humanos, tanto primitivos como <<civilizados>>. Así la mirada <<arcaica>> de los cuadros de Rothko [...] tenía que abrirse paso hasta llegar a las verdades internas. Asimismo, el subconsciente colectivo, sólo podía conocerse a través de mediadores o <<arquetipos>>: las figuras primarias, los símbolos y los agrupamientos asociados a ellos que pueblan los sueños y los mitos, parecidos a signos que señalan cosas ocultas y complejas. Estos sorprendentes modelos de la consciencia les hicieron volar la imaginación.⁶⁴

Los arquetipos en varias acuarelas de Rothko de 1945-1946, son seductoras, no porque poseen actitudes –seudoarcaicas– sino por el efecto producido paulatinamente en el espectador; el flujo temporal permanece atrapado en capas de texturas donde la figura se pierde y se vuelve a materializar en la superficie pictórica. Así como la disposición y las formas lineales enseguida llaman la atención, las veladuras asimismo insinúan misterios contenidos en la superficie del cuadro. Intensificando esta sistematización de la figura y de lo que representa en una sintaxis menos literal pero más provocadora, adoptó el interés sobre el biomorfismo surrealista, este “ofreció el medio ideal porque, sugiere la propia palabra (*bio*, vida, y *morfo*, forma), podía sugerir presencias vivas únicamente a través de curvas orgánicas abstractas”.⁶⁵

Pintó amalgamas de formas humanas, vegetales, animales y peces. Sus figuras estaban ubicadas esquemáticamente sobre fondos llenos de luz suave [Sepultura I (*Entombement I*) de 1946]. Expresan, como dijo Rothko de una primera pintura en esta variante, <<un panteísmo en el cual el hombre, los pájaros, las bestias y los árboles –tanto conocidos como desconocidos– se funden en una única idea trágica>>.⁶⁶

En cuanto Rothko dominó el repertorio biomorfo, las forma curvada de una voluta resumía un organismo entero. A decir de esto, el biomorfismo contribuyó a la economía visual, permitiendo el salto de la figuración a la abstracción que dominaba los años cuarenta. El lenguaje de Rothko ilustra las fases en que asimiló el automatismo.

63 Primero Freud y después Jung propugnaron que el mito articulaba los niveles más profundos de la experiencia de modo que expresaban un lenguaje universal. Cfr. Anfan, David, *op. cit.*, p. 81.

64 *Ibid.*, pp. 81-82

65 *Ibid.*, pp. 96-97

66 Everitt, Anthony, *op. cit.*, p. 31.

En 1946 se volvió más exuberante y las curvas en *Drama acuático* (*Aquatic Drama*) son más amplias que las de *Lento remolino a orillas del mar* (*Slow swirl at the lake*) de 1944, mientras que la caligrafía no se ve tan pre-formada al estar más diluida por el impulso del pincel. Esa atmósfera que había conseguido también con la acuarela la traslada admirablemente al óleo. Después la superficie adquiere varios niveles de significado. En la bruma metamórfica de *Número 22* de 1948, tan afín a la obra *Número 18* de 1948, las manchas de color y otras señales fugaces sugieren la evolución biológica al convertirse aquí y allá en amebas. Así, los procesos de la vida y la pintura se equiparan en una metáfora expresionista abstracta por antonomasia.



[26] Mark Rothko / *Lento remolino a orillas del mar* / 1944
Óleo sobre lienzo / 191,4 x 215,3 cm



[27] Mark Rothko / *Drama acuático* / 1946
Óleo sobre lienzo / 92,1 x 122,2 cm



[28] Mark Rothko / *Sin título ca.* / 1945
Acuarela, grafito y tinta sobre papel / 58 x 79,1 cm



[29] Mark Rothko / *Sin título ca.* / 1945
Acuarela, grafito y tinta sobre papel / 57,2 x 79,5 cm



[32] Mark Rothko / *No. 22* / 1948
Óleo sobre lienzo / 97,8 x 99,7 cm



[33] Mark Rothko / *No. 18, 1948* / 1949
Óleo sobre lienzo / 167,5 x 112 cm



[30] Mark Rothko / *Sepultura I* / 1946
Óleo sobre lienzo / 51,8 x 65,4 cm



[31] Mark Rothko / *Sin título* / 1946
Óleo sobre lienzo / 91 x 62 cm



[34] Mark Rothko / *No. 10* / 1949
Óleo sobre lienzo / 141 x 81,4 cm



[35] Mark Rothko / *No. 7 - No. 11* / 1949
Óleo sobre lienzo / 173 x 109,9 cm

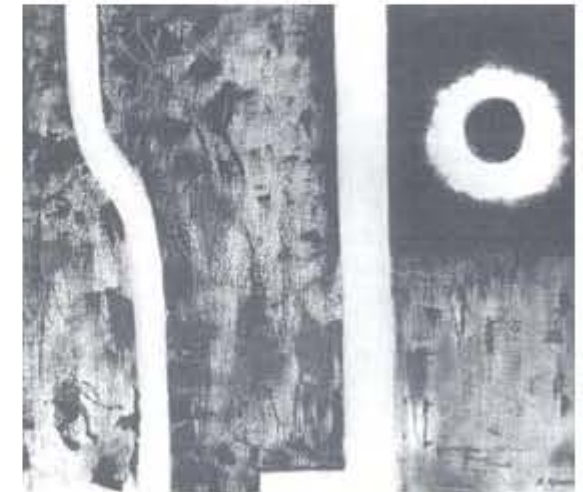
Por su parte Barnett Newman ya había aludido a ello en pequeñas obras de técnica mixta empezadas en 1944 y tras una pausa de cuatro años, y que ahondan en un tema similar, sobre la génesis análoga a los rápidos movimientos de la mano. Para Newman, las formas arquetípicas y la energía plástica de los indios de la costa noroeste, al igual que el arte precolombino le llevaron a crear, mediante el Automatismo, pinturas gestuales como Sin título (*Untitled*), 1945: “el gesto crea un mundo en el que las formas biomórficas y una profética banda parecida a un camino cruzan un espacio remoto y cósmico”⁶⁷.

Este artista, rechazó el surrealismo bretoniano, sin embargo por un corto tiempo adoptó “la técnica del automatismo para pintar abstracciones biomórficas. Newman resume su postura acerca de este método de la siguiente forma: “Mi idea era que con un movimiento automático se podía crear un mundo”.⁶⁸ Poco a poco las formas biomorfas y los espermatozoos hicieron una regresión hacia las texturas aleatorias, las manchas y los incidentes automáticos en Momento genético (*Genetic moment*) y la Muerte de Euclides (*The Death of Euclide*), (ambos de 1947) y después de un modo más abstracto, hacia el uso generoso de la tinta de sus gráficos de 1945-1947. A juzgar por el testimonio de Newman estos pasajes simbolizan la entropía de la naturaleza y se enfrentan a los cuadros verticales más luminosos o resueltos que anticipan el desafiante cuadro vertical Solo I (*Onement I*) de 1948, obra que marca el cambio en el desarrollo en su estilo.

Ahora la cuestión que hay que tener en cuenta por adelantado es que la mayoría de los <<avances>> ocurridos supuestamente de modo repentino a finales de los años cuarenta y después, fueron los puntos culminantes de una manipulación de polaridades astuta o antigua. La dialéctica de los opuestos de Newman, por ejemplo, representaba una fase en que las dualidades se articulaban con modelos nuevos: el automatismo frente al orden estructural, la geometría o la confusión que amenaza el fragmento orgánico y el espacio neutralizado por superficies enfáticas. Ésos son los términos que se esconden tras obras tan dispares como La Muerte de Euclides (*The Death of Euclide*) de Newman, 1946-L (1946-L) y Ojos en el calor (*Eyes in the heat*) de Pollock; todas de 1946.

67 Everitt, Anthony, *op. cit.*, p. 29.

68 *Ibidem*.



[36] Barnett Newman / *La muerte de Euclides* / 1947
Óleo sobre lienzo / 40,6 x 50,8 cm



[37] Barnett Newman / *Sin título* / 1947
Tinta sobre papel / 27,3 x 11,4 cm



[38] Barnett Newman / *Solo I* / 1948
Óleo sobre lienzo / 69 x 41 cm



[39] Clyfford Still / 1946-L / 1946
Óleo sobre lienzo / 180,4 x 106,8 cm



[40] Jackson Pollock / Ojos en el calor / 1946
Óleo sobre lienzo / 137 x 109 cm

En 1940 los pintores a los que Harold Rosenberg llamó “el sector teológico del expresionismo abstracto”⁶⁹ se apartaron radicalmente del formalismo cubista y geométrico, aproximándose a un arte contenido dominado, que intentó expresar los permanentes fundamentos espirituales de la vida humana. A comienzos y mediados de esta década, este apremio se expresó en la obra de influencia junguiana y surrealista de los “hacedores de mitos”⁷⁰. A finales, después de la guerra, el mítico esquema de formas arquetípicas flotando sobre un fondo de consciencia dio paso a una búsqueda directa de lo absoluto más allá de la forma y por tanto, a los estilos Monocromo o Pintura de Campos de Color (*Color-field Painting*).

69 McEvelley, Thomas, *op. cit.*, p.64.

70 *Ibidem*.

2.4 PINTURA DE CAMPOS DE COLOR (*COLOR-FIELD PAINTING*)

Ahora bien, como ya se mencionó, otra de las vertientes principales del Expresionismo Abstracto fue la Pintura de Campos de Color (*Color-Field Painting*),⁷¹ se suelen señalar como sus creadores a Still, Rothko y Newman, ya que fueron éstos quienes se concentraron de un modo progresivo en las posibilidades expresivas del color.

En el caso de Rothko, sus obras evocan un alto grado de espiritualidad al simplificar el dibujo y reducir la textura al máximo. Sus lienzos se convirtieron en amplios velos cromáticos que abren el espacio de la sensibilidad natural. La gran escala utilizada por el artista permite al espectador penetrar a través de las finas capas de color intenso haciéndose testigo de las dudas existenciales del pintor. Por su parte, las de Newman de los años 40 estaban más vinculadas al surrealismo y a la abstracción y posteriormente realizaría una obra que se definió más cercana a sus compañeros de la pintura de campos de color, ya que prefería utilizar con precisión la línea recta para delimitar las grandes zonas de color. “A mediados de la década de los años sesenta “surgen toda una serie de artistas pos-pictóricos, según la denominación de Greenberg, que tomarían la trayectoria de Newman como la de un predecesor. En el fondo, su lenguaje limitado y austero no hace más que preluar soluciones de carácter minimalista.”⁷²

Consideraban indispensable extremar el impacto visual en el arte, y para lograrlo había que aplicar los colores en grandes superficies, de tal manera que saturaran la vista, y se eliminara la figuración y el simbolismo, simplificando el dibujo y el gesto. “Las intenciones de los pintores *Color-Field* eran visionarias; su objetivo era crear un arte abstracto que evocara a lo sublime, la trascendencia, la revelación”.⁷³

Esta corriente se denominó asimismo pintura contemplativa, ya que su proceso creativo se define a partir de la *contemplación*, esto es, de la reflexión del acto pictórico como medio de conocer la naturaleza y sus leyes, de manera concreta, a través del manejo del “color en grandes áreas o campos, valoradores de una espacialidad no exenta de una cierta dimensión trascendental”.⁷⁴ Los pintores de Campos de Color procuraron suprimir en su arte toda referencia a imágenes conocidas de la naturaleza o del arte pasado y presente, debido a que, desde su perspectiva, tales referencias provocarían respuestas predecibles, impidiendo con ello alcanzar un nuevo arte de lo *sublime*.

En función de esto, se rehusaban a aceptar cualquier sistema impuesto desde fuera; rechazaban el Neoplasticismo “una tendencia artística, vanguardista y de primera línea que llevaría a la práctica sus enunciados de naturaleza abstracta, a través de las propuestas de Piet Mondrian, Theo van Doesburg y Bart van der. Leck, en Holanda de inicios del siglo XX.

71 Fue el crítico Clement Greenberg quién asignó la etiqueta de “pintores de campos de color” a este grupo de artistas, en un artículo de la *Partisan Review* en 1955. Cfr. Linaza, Vivanco Genoveva, *op. cit.*, p. 47.

72 Cirlot, Lourdes, *Historia Universal del Arte. Últimas Tendencias*, Planeta, Barcelona, 1993, p. 84.

73 Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 178.

74 Cfr. En *Historia Universal del Arte “Arte del siglo XX”*, vol. 12, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 68.

Sus características fundamentales fueron “la sencillez, la claridad y el equilibrio, basados en el lenguaje único de la abstracción geométrica. Sus principios [estaban] regidos por unas reglas muy estrictas que [limitaban] severamente las composiciones en representaciones geométricas ortogonales, con líneas verticales y horizontales entrecruzadas, establecidas en un sistema cartesiano de abscisas y ordenadas o en cuadros y rectángulos, con los tres colores primarios, amarillo, rojo y azul, y los no colores blanco, gris y negro”.⁷⁵ De tal manera que los pintores de Campos de Color evitaron los rectángulos limpiamente definidos que generaban apretadas composiciones asimétricas en perfecta armonía y equilibrio, y desdeñaron los colores preestablecidos que actuaban como complementos de la estructura, a la que añadían estabilidad.



[41] Piet Mondrian / Cuadro No. 2 / 1925
Óleo sobre lienzo / 75 x 65 cm



[42] Mark Rothko / Naranja y amarillo / 1956
Óleo sobre lienzo / 227,5 x 177,5 cm

Por otra parte, los Pintores de *Campos de Color* abandonaron los símbolos caligráficos y casi figurativos, ya que habían llegado a resultar demasiado finitos como para evocar el infinito. Asimismo, repudiaron la técnica del Automatismo porque producía imágenes que se habían hecho comunes hasta el punto de permitir que la mente se inclinara hacia modelos de percepción habituales. “Las imágenes automáticas eran demasiado autobiográficas como para sugerir lo universal, [característica primordial del arte]”.⁷⁶ Así entonces, mientras que los pintores gestuales consideraron al artista como un héroe existencial que intentaba revelar del modo más directo

⁷⁵ Preckler, Ana María, *Historia del arte universal de los Siglos XIX y XX, tomo II*, Universidad Complutense, Madrid, 2003, p. 183.

⁷⁶ Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 178.

posible sus actos creativos; los pintores de campos de color eliminaron todo registro de sus procesos autógrafos; esto, en virtud de que pensaban al artista como una persona superior, y por tanto, digna de ser escuchada con respeto y veneración por su habilidad de crear o dar forma a lo sublime.

A diferencia de los pintores gestuales que se preocupaban por el trazo gestual de la pintura en el lienzo, a partir de 1947 los artistas de la pintura de campos de color se concentraron totalmente de un modo progresivo en las posibilidades expresivas del color, y en los valores cromáticos, explorando los efectos del color en la retina como opuesto al impacto expresivo de la línea.⁷⁷

A pesar de las diferencias existentes en sus respectivos medios pictóricos, los Pintores de Acción (*Action Painting*) y de Campos de Color (*Color-Field Painting*) han sido agrupados bajo el nombre de Expresionismo Abstracto; es posible mencionar que durante la década de los cuarenta, era complicado considerar a la Pintura de Acción (Gestual) y a la Pintura de Campos de Color como tendencias separadas, pues sólo empezaron a apartarse notablemente desde 1948. Precisamente, con anterioridad a este momento, los artistas de este movimiento trabajaron de un modo más o menos lineal y casi figurativo, puesto que todos compartieron una actitud romántica, específicamente aquella que aceptaba la idea de que la pintura tenía que expresar un significado que sobrepasara la mera disposición de formas y colores, así como por el deseo compartido de crear “un arte abstracto que fuera apasionado, dramático y original”.⁷⁸

⁷⁷ Corzo Sánchez, Ana I., *op. cit.*, p. 165.

⁷⁸ Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 182.



CATÁLOGO [B]

Antonio Castellanos

OBRA 2011







Descontento / 2011 / Acrílico sobre papel / 54 x 74 cm / Colección del artista



Equivoco / 2011 / Acrílico sobre papel / 54 x 74 cm / Colección del artista



Ausencia y sentido / 2011 / Acrílico sobre lienzo / 70 x 100 cm / Colección del artista



Interior horizonte / 2011 / Acrílico sobre papel / 74 x 54 cm / Colección del artista



Sensibilidad consciente / 2011 / Acrílico sobre papel / 54 x 74 cm / Colección del artista



Fracturas internas / 2011 / Acrílico sobre papel / 54 x 74 cm / Colección del artista



Evidencia horizonte / 2011 / Acrílico sobre papel / 74 x 54 cm / Colección del artista



Automatismo y razón / 2011 / Acrílico sobre lienzo y madera / 80 x 100 cm / Colección del artista



De vuelta al origen / 2011 / Acrílico sobre lienzo / 70 x 90 cm / Colección del artista



Eje psíquico II / 2011 / Acrílico sobre lienzo / 60 x 80 cm / Colección del artista



Eje psíquico I / 2011 / Acrílico sobre lienzo / 60 x 80 cm / Colección del artista



Orden y método / 2011 / Acrílico sobre papel sobre madera / 120 x 120 cm / Colección del artista



Automatismo plástico / 2011 / Acrílico sobre papel sobre lienzo / 100 x 115 cm / Colección del artista



CAPÍTULO 3

**GENERACIÓN DE UNA
PROPUESTA PICTÓRICA
PERSONAL LA INFLUENCIA
DEL AUTOMATISMO**

GENERACIÓN DE UNA PROPUESTA PICTÓRICA PERSONAL. LA INFLUENCIA DEL AUTOMATISMO

A través de diferentes manifestaciones artísticas, el desarrollo y práctica del Automatismo como método creativo para la liberación absoluta del interior y toda su energía de producción creativa, surgieron diferentes ideas y resultados pictóricos en la primera mitad del siglo XX, a partir de esto se originó la siguiente interrogación: ¿Qué influencia tiene el Automatismo en la producción creadora de imágenes contemporáneas particularmente en el desarrollo de mi propuesta pictórica? Tema que, en mi opinión, merece una extensa reflexión y discusión; principalmente para dar a conocer los resultados, donde –el medio se determina, renueva y descubre problemáticas que investigar– para el propio posicionamiento de la pintura. El *medio* no se define sencillamente por un material físico o sensorial, sino por aplicaciones particulares que se puedan realizar; de modo que cada arte posee diversos medios, en cualquier periodo de su historia. Es esta una concepción de múltiples estratos, que unida a la noción de “aplicación”, evidentemente lleva en sí la acción creativa configuradora y controladora sobre el material, conducida por una finalidad artística.

La importancia que llegaron a tener los procesos pictóricos, la cualidad específica de la materia artística y la profundización en los procesos creativos durante las primeras décadas del siglo XX, anunciaron el desarrollo y propagación de nuevas tendencias artísticas. Situándose en el estudio y reflexión de la pintura, probablemente el proceso creativo de trascendentes consecuencias fue el Automatismo. A través de éste proceso de creación se obtuvieron resultados significativos para el desarrollo artístico, la transformación de ideas y teorías en la práctica pictórica moderna y contemporánea; este método me propició el interés de querer investigar sobre los impulsos vitales liberados de la razón que, por medio de la espontaneidad y la intuición se expresan artísticamente a través del gesto pictórico. La intuición se convirtió en el factor fundamental para recobrar formas de conocimiento basadas en el empleo de la sensibilidad; configurando así un modelo de proceso creativo sustentado en el análisis profundo de las artes visuales –en particular en el medio pictórico y concretamente en la exploración de la Fenomenología y el Psicoanálisis– determinando una correspondencia entre estos campos, conceptos clave en el desarrollo de mi propuesta.

Recordemos que el Automatismo hunde sus raíces en la filosofía de John Dewey, para quien las acciones del ser humano poseen una finalidad reunificadora con su entorno y el comienzo de toda experiencia se encuentra en el *impulso*. Este impulso produce una energía

que se transforma en actos de expresión. El Automatismo se convierte así en la herramienta procedimental que posibilita la unión de experiencias pasadas con sensaciones presentes, dando origen a la *intuición*; cabe mencionar que es por medio de este proceso que sucesivamente los creadores sostienen una actitud intuitiva procurando apartarse de la razón, o sea, “practica un esquema *a posteriori* con respecto a la experiencia”,¹ una intuición que sin conocer, se produce de la realidad que le rodea, de los lineamientos de la cultura que, en el caso de los artistas plásticos ha sido impuesta. Desde el pensamiento filosófico de Edmund Husserl, éste afronta los procesos intuitivos como medio para llegar a una toma de consciencia y de acuerdo a su pensamiento se puede enunciar que hay dos tipos: la intuición categorial y la intuición sensible.

La primera suele identificarse con la extracción de elementos esenciales de la experiencia afectados por la influencia de la cultura sobre el individuo; es importante resaltar que ese tipo de intuición puede ser sólo la confirmación de esquemas simbólicos tipificados, canalizados a procesos intelectuales que ocultan la dimensión humana tras la aplicación casi mecanizada de dogmas culturales dispuestos de manera no racional, este tipo de intuición mediatiza el sentido de individualidad en el sujeto para convertirlo muchas veces en objeto de aparatos de dominación cultural.²

En contraparte la intuición sensible abre nuevas posibilidades para reencontrar el sentido primigenio de lo humano al revertir los esquemas lógicos o doctrinarios en el consumo de la experiencia sensorial y funge como basamento de la intuición categorial.³ Ahora bien, podemos considerar la obra de arte como un suceso generado por un componente *energético*. El componente energético es el grado de fuerza con el cual se pone en funcionamiento el proceso de creación de la pintura, es la energía con la cual se producen, se fusionan y emplean como materia prima los datos que aportan las vertiente sensible y la vertiente conceptual. Divididas en dos vías de expresión pictórica: la primera vertiente concede el privilegio al trazo, la pincelada, la acumulación de materia, el desplante, la frescura, inmediatez y espontaneidad; la segunda requiere de una estructura intelectual, un armazón racional, esto es, se va articulando por aportes sucesivos de esfuerzo y pensamiento, se privilegia el acabado perfecto y la congruencia total entre las partes.⁴

Ambas vías de expresión en realidad representan de forma distinta adaptaciones de la energía interna, con cualidades y capacidades parecidas, que son asimismo correspondientes, con numerosas situaciones intermedias. En este sentido, poner en práctica estas dos actitudes genera

1 Visto desde el enfoque psicológico puede tener explicaciones instrumentales. No obstante, dentro del campo de las ciencias del espíritu se dice que se lleva a cabo un proceso donde se aplica la intuición [...] denominada intuición categorial. Chávez Guerrero, Julio., Sánchez Ventura, Noé., Zamora Águila, Fernando, *Arte y diseño. Experiencia, creación y método*, UNAM-ENAP, México, 2010, p.176.

2 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 152.

3 *Ibidem*.

4 Jorge Kleiman hace referencia a las dos vías de expresión pictórica clasificándolas en dos tipos: obra rápida y obra lenta. Cfr. Kleiman, Jorge, *Automatismo & Imago “Aportes a la investigación de la imagen inconsciente en las Artes Plásticas”*, en Cuaderno 41, Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, España, Junio 2012, p. 113.

una noción *constitutiva* de las funciones sensitivas y de las funciones intelectuales. Si la carga que produce el acto expresivo no sale de la voluntad consciente, es al deseo inconsciente al que debe atribuirse. La ejecución de actos involuntarios genera movimiento y por lo tanto energía, ya sea que se realice en el campo de la palabra, de la plástica, la música o las distintas expresiones que utilizan el cuerpo como medio, es a través de estos procesos inconscientes que tenemos acceso a nuestro interior. Ciertamente que no hay un creador, artista, escritor, músico, etc, que no se haya expresado de manera automática; sin saberlo: el proceso de libre asociación que da acceso a los contenidos y dinámicas inconscientes, fue llamado por muchos años “inspiración” o “iluminación”, referencia tan usada por la retórica literaria que ha tratado de contener en concepto una vivencia que se desprende de la disciplina, de una muy severa manera de afrontar el manejo de los materiales y de la aplicación de las cualidades eminentemente humanas sobre la realidad con la finalidad de producir conocimiento sobre la condición del sujeto frente al objeto.⁵

El resultado de las dinámicas automáticas, tanto en literatura como en pintura se forman por las relaciones entre las partes del discurso, más que por la presencia de formas aisladas que se impongan. “Así como el lenguaje no consiste en palabras sino en una serie de relaciones, también la imagen no es una descripción sino un acontecimiento”.⁶ El funcionamiento y desarrollo en la producción de imágenes contemporáneas puede sintetizarse en dos procesos, el primario y el secundario:

A dicho primer momento del lanzamiento automático sucede otro, el de la elaboración del material obtenido o proceso secundario, en el que aparentemente la consciencia toma un papel preponderante pero que en realidad está tan gobernado por el deseo de expresar el contenido inconsciente como el primer momento. Al proceso primario se suma el secundario, no se excluyen recíprocamente.⁷

Este momento consiste en un trabajo de interpretación de la forma y su gradual esclarecimiento. En este punto intervienen todos los componentes del ser que está produciendo: su cultura, su intelecto y las *influencias*.

3.1 LA ACTIVIDAD CREATIVA DEL ARTISTA EN EL CONTEXTO DE UNA TRADICIÓN

En el devenir del arte numerosas tendencias y escuelas aparecieron súbitamente en el transcurso del siglo XX, no obstante, muy reducido fue el número de aquéllas que en verdad *fundaron tradiciones*. Una de éstas tendencias fue el Expresionismo Abstracto; a partir de éste, de manera

5 Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, p. 199.

6 Jorge Kleiman, *op. cit.*, p. 120.

7 *Ibid.*, p. 118.

insistente, sendas generaciones han reflexionado teóricamente en sus productos estéticos, al tiempo que han coincidido en reconocer sus influencias o parentescos plásticos. Se cree que el desarrollo de un sofisticado, inteligente y poderoso estilo propio, se podría originar a partir de la actualización de las inquietudes del conjunto de artistas identificados como la Escuela de Nueva York, quienes aparte de su búsqueda formal también trataban de encontrar nuevos lenguajes para reconocer o descubrir la naturaleza del ser humano. Pese a esta actitud que podría parecer intuitiva, su producción viene a ser una síntesis del manejo de la técnica y del dominio de su expresión. De manera individual o como parte de un colectivo, han construido su trayectoria partiendo de ideas y propuestas concretas presentadas a través de la Historia del Arte, funcionando como elementos referenciales e impulsores del desarrollo de su obra personal y que los artistas las han actualizado haciéndolas suyas y las han desarrollado según el dictamen de su propia esencialidad.

El ámbito cultural podría ser un elemento que contribuye directamente en la formación del proceso creativo del pintor, proceso donde se pone en práctica la *intuición categorial*, “entendida como aquella que activa la información o referentes contenidos en el individuo y que son recolectados por medio de la experiencia cotidiana que a su vez está controlada por una realidad cultural”.⁸ De acuerdo a lo anterior se cree que las referencias artísticas desempeñan un papel determinante en la creación del estilo personal que se va conformando no solo a partir de las consideraciones especiales o por sus cualidades, sino de la reflexión que realiza sobre la producción y los métodos de aquellos creadores por los que se ve atraído o instruido.

Considerando que el conocimiento se transmite generacionalmente, así como el lenguaje de la imagen pictórica, grandes artistas piensan que es de gran importancia copiar obras de maestros de elevada jerarquía, ya que en ellos, como afirma John Marín en su libro: *Teorías del Arte Contemporáneo*, “hallarás esas leyes que hay en la pintura del pasado, que son leyes naturales”.⁹ Y que es así como el cambio fundamental en el desarrollo de un artista suele darse a partir del entendimiento de la obra de otros creadores, cuya fuerza de atracción o de no aceptación reconduce su camino.

Siendo así, el creador “está irremediamente determinado por procedimientos simbólicos que en muchos casos merman la propuesta creativa, de tal manera que lo que buscan en la configuración plástica es la configuración de cánones, más que la generación de nuevos esquemas para procurar medios que lleven al conocimiento”,¹⁰ circunstancia que hace patente la influencia que la cultura a ejercido dentro de sus procesos de creación.

⁸ Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, pp. 176-177.

⁹ Sánchez Carralero Carabias, Rafael, *El proceso de creación en la obra de arte “Individual pictórica y su vinculación con la pluralidad referencial”*. Tesis Doctoral en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2009. p. 97.

¹⁰ Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, p. 177.



[43] Zao Wou-Ki / 6-10-71 / 1971
Óleo sobre lienzo / 195 x 130 cm



[44] Antonio Castellanos, Copia de Zao Wou-Ki / 6-10-71 / 2008
Acrílico sobre cartulina / 77 x 50 cm

En estas condiciones, el conjunto de datos recibidos suscitan un debate interno, de aceptación y negación, de elección, en el que el artista va adquiriendo progresivamente su orientación, dirección y un estilo absoluto.

El debate sobre la influencia como elemento negativo o positivo en la obra de un pintor es especialmente característico del siglo XX. Las formas de resolver los problemas pictóricos antiguamente se transmitían como un objetivo estrictamente profesional. A partir del Renacimiento, la evolución que se desarrolla hacia la diferenciación individualizada del artista desemboca, ya en nuestra era, en la alta valoración dada a la originalidad en la obra de arte.¹¹

La investigación y estudio de la originalidad se transformó en uno de los principios más significativos de la modernidad. Por lo general, todo el esfuerzo innovador se concentró en este importante tema que influyó firmemente en el desarrollo de los procesos de creación del siglo XX. La idea de modernismo, planteada por Clement Greenberg, sitúa la actividad creativa del artista en el contexto de una *tradición* y lo convoca a medir fuerzas con un modelo compuesto por lo que su época acepta y adopta una decisión de común acuerdo como lo mejor de la tradición de arte moderno y pre-moderno precedente;

El acto del artista como sujeto individual no es un comienzo absoluto del arte, ni es estrictamente una creación desde cero, pues arranca de la tradición con la cual se compromete; ya que se alimenta y toma como punto de partida una tradición de práctica artística que ya existía antes que

¹¹ Sánchez Carralero Carabias, Rafael, *op. cit.*, p. 96.

él, y se establece una relación circular entre individuo y tradición.¹²

Una relación de carácter *enigmático* puesto que hace tiempo cómo podría hablarse de referencias y conexiones con la obra de otros artistas, si anteriormente no reconocía influencias, ¿acaso se genera una producción afin a la obra de otros creadores? Sin ni siquiera conocerlos y/o estudiarlos? En mi caso podría decir que la respuesta es que “sí” ¿por que no?. Las posibilidades son infinitas y los resultados son *evidentes*. De no ser por esta relación, cada artista tendría que hacer frente totalmente solo a la construcción de un lenguaje plástico desde sus inicios. Esta tradición, no es únicamente obra o material que sirve de información e inspiración para el artista, sino que éste se convierte en testigo de su cualidad vigente con el éxito alcanzado por su producción; asimismo, como resultado de su obra, el artista altera la comprensión de la tradición de la que es parte, transforma la comprensión de esa tradición poniendo en claro el valor de los aspectos desconocidos de la misma de una manera inesperada y al integrarse él mismo en ella, la modifica.

Exponer el problema de la creación artística, el del proceso de la creatividad individual, el papel en él de los precursores y las influencias, en ningún momento ha dejado de ser tema de interés intelectual. Michael Fried hace objeto de interrogación la idea misma de influencia, “entendida en los términos usuales de transmisión de modelos estilísticos”.¹³ A decir de esto, el vínculo entre tradición y artista trasciende límites de categorías;

Pues si la tradición determina al creador, y sí, como depósito de todas las potencialidades de que dispone, es fuente inagotable de su inspiración, el acto creativo del artista es la liberación de esas potencialidades encerradas en la tradición, y los productos de su creación determinan la mirada arrojada sobre los de la tradición y la transforman, hacen presentes sus aspectos fecundos antes ocultos hasta transformar su aspecto, la dotan de sentido.¹⁴

Con elevado grado de conocimiento histórico, los creadores pretenden posicionarse y colocar su obra al nivel más alto de su tradición, es decir a producir arte de gran categoría; comenzar una obra y desafiar la problemática más reciente de esa tradición, permitirá que su propuesta artística sea trascendental; realizará entonces un arte solemne, en atención al compromiso que ello implica con la tradición. Sin embargo el más íntegro compromiso del creador con su labor y su tradición no asegura que su propuesta o producto creativo tenga buenos resultados, consecución que sería expresión pictórica de esa integridad: la expresión de la misma es siempre un esfuerzo continuo a solucionar. “Es necesario que se dé una suerte de transformación para que el artista inmaduro, aunque honesto, logre alcanzar la plenitud creativa y con ella la significatividad de

¹² Díaz Soto, David, *Michael Fried y el debate sobre el Formalismo Norteamericano*. Tesis Doctoral en Filosofía Universidad Complutense de Madrid, España, 2010, p. 470.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

su contribución a la historia”.¹⁵ Tomando como base un extenso período de formación, en toda ocasión propiciada por una o más influencias que no se pueden poner en duda porque son muy claras y evidentes en su propuesta, la aproximación del artista moderno y actual a la madurez creativa, el crecimiento y la perfección, sería propiamente tardío; llevaría en sí una interrupción de gran relevancia con la evolución y desarrollo que le precede hasta este momento, se generaría así una propuesta nueva que no parece llegar al punto más alto de ningún movimiento artístico presente en su obra anterior, sino más bien el rechazo de todos estos y la ruptura en que la evidencia de ese vínculo de influencia deja de existir y el creador –se descubre– requisito conveniente para el encuentro de su propia identidad artística y de su capacidad de creación o producción para la tradición.

Si el vínculo del creador con el pasado inmediato en tal caso era el de un sucesor, desde ahora no va a poder ser el de una continuidad en sentido de transmisión de recursos formales, de estilo y otros recursos concretos de base, que le vengan dados. Sólo entonces se manifiesta artísticamente la seriedad y honestidad de su compromiso actual; debido a esto la continuidad con la tradición no puede ser de naturaleza estilística para el creador.¹⁶ La idea por la cual se hace comprensible es que todo creador genuino experimenta una –ansiedad de la influencia–, una sensación de enfrentamiento con sus predecesores, que tiene la capacidad de estimular el carácter creativo fuerte y eliminar el débil, dicho de otra manera, realiza una función de selección.

El artista que se incorpora a una tradición cultural que tiene una cierta historia tras de sí experimenta la sensación de “rezagamiento”, de entrar en liza en un panorama en que muchos grandes logros y hallazgos están ya hechos, el listón del éxito artístico está alto y hay poco margen de maniobra para desenvolverse.¹⁷

El impulso de la actividad de un auténtico artista es pretender compararse con esta circunstancia y superarla, introduciéndose en un juego de reconocimiento y competencia con sus predecesores; el creador fuerte es aquél capaz de tornar esta situación en beneficio propio, de aprovecharse de su legado cultural, precursores e influencias, para *releerlos* de una manera que, al mismo tiempo que los traiciona, resulta radicalmente transformadora y por ello, cultural y artísticamente productiva.¹⁸ A partir de lo anterior se puede decir que las referencias pictóricas de alguna manera son indispensables en la configuración de la obra, porque en ella reside el lenguaje vivo de la pintura y porque es el ser humano, el pintor, “quien a través de su capacidad sensible recibe estímulos de las realizaciones de otros artistas, integrándolas a su propio ser”.¹⁹

¹⁵ Díaz Soto, David, *op cit.*, p. 471.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 472.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Abad Loché, María Teresa, *Un análisis del dibujo en el Expresionismo Americano. Innovaciones*. Tesis Doctoral en Humanidades, Universidad de la Laguna, España, 2009, p. 98.



[45] Jackson Pollock / **Arcoiris agrisado** / 1953
Óleo sobre lienzo / 182,8 x 243,8 cm



[46] Antonio Castellanos / **Absit** / 2007
Óleo pastel y media creta sobre cartulina / 32,5 x 25 cm



[49] Willem De Kooning / **Sin título** / 1948
Dibujo a pluma y veladura de tinta china sobre papel, / 23,7 x 21,4 cm



[50] Antonio Castellanos / **Dibujo** / 2008
Tinta china sobre papel / 14,8 x 21 cm



[47] Jackson Pollock / **Dibulo, h.** / 1948
Tinta negra sobre papel / 28,6 x 20,3 cm



[48] Antonio Castellanos / **Niño perdido** / 2010
Tinta china y lápiz de cera sobre papel / 14,8 x 21 cm



[51] Willem De Kooning / **Roma en blanco (Dos lados de una L)** / 1959
Esmalte sobre papel / 69,2 x 99,1 cm



[52] Antonio Castellanos / **Sin título** / 2011
Acrílico sobre papel / 56 x 75 cm



[53] Willem De Kooning / **Dama color rosa (Estudio)**, c. / 1948
Óleo sobre papel sobre masonite/ 47 x 47 cm



[54] Antonio Castellanos / **Figura (detalle)** / 2006
Acrílico sobre papel / 70 x 90 cm



[55] Willem De Kooning / **Lunes de Pascua** / 1955-1956.
Óleo e impresión de periódico sobre lienzo / 243,8 x 187,9 cm



[56] Antonio Castellanos / **Sin título (detalle)** / 2012
Resina acrílica sobre papel / 150 x 120 cm

Aún así, podemos estar seguros que, para generar una obra pictórica nueva para la historia de la pintura, es necesario descubrir el sentido y trascendencia del objeto de estudio del productor dentro de un ámbito cultural, asimismo, de encontrar la dimensión ética que pueda proyectar con su propuesta artística. Para conseguirlo hay que destacar la *intencionalidad creativa* enfocada a la utilización de la “intuición sensible”, aquella que ha de permitir al creador sobreponerse al adoctrinamiento cultural para dar con propuestas creativas que intenten renovar los esquemas de construcción de conocimiento.²⁰

Estando seguro de ello, el creador tendrá la posibilidad de proponer una metodología que permita cubrir con precisión sus objetivos, proporcionando a su vez una visión crítica de su quehacer y de destacar el aspecto *intuitivo* de su práctica profesional, de utilizar procesos metodológicos que cambien alternativamente entre “los enfoques de la ciencia y la reflexión filosófica, a opciones que nos permitan tener la convicción de creer que la subjetividad puede ser contenida dentro del lenguaje”.²¹

Una de las elecciones con las que el creador dispone, está relacionada con la Fenomenología y su aplicación. Para los intereses de este trabajo de investigación se puede afirmar que la fenomenología “es un sistema que permite a manera de guía, incursionar en aspectos [que no se pueden tomar] para el lenguaje articulado, temas que no son cotidianos y materia prima de nuestra profesión que se desarrolla por medio de recursos visuales”.²²

La fenomenología como disciplina, difícilmente ha llegado a tocar de manera directa aspectos artísticos, sin embargo, la manera como ha vinculado su andamiaje discursivo en estos territorios se apoya en la certeza de que el individuo creativo se enfrenta recurrente a la experiencia misma, por encima de la decodificación de esquemas simbólicos impuestos por la cultura.²³

La –intencionalidad– que precede al método fenomenológico parte de la alternativa en el artista de hacer frente a la experiencia, con la finalidad de evitar el aleccionamiento cultural, de modo que, toda suerte de influencia externa a su situación como individuo se descarta. La fenomenología determina que el creador tiene la facultad, en un momento dado, de prescindir de referentes culturales e históricos, más no anularlos, pues en ningún momento podrá funcionar en el ámbito social sin tomar en cuenta todo lo que nos hace personas.

Siendo así, en palabras de Julio Chávez: se llegaría a esta función inducida por el artista por medio de la preparación y elaboración de una pintura, en la que ha de poner en práctica la intuición sensible que a su vez lo conducirá –al enfrentamiento consciente con sus recursos plásticos–, encuentro donde se dejara ver la intuición categorial –como medio entre los lineamientos de la cultura y los estratos no lógicos del individuo–, la unión de estos dos tipos de

20 Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, pp. 136.

21 *Ibid.*, p.137.

22 *Ibid.*, p.138.

23 *Ibidem.*

intuición permitirá al individuo abandonar la condición de aislamiento y de “solipsismo”²⁴ para conservar la relación con la realidad simbólica. Hay que tomar en cuenta que de nada sirve la detección de la subjetividad del ego trascendental, si este no tiene vínculos con la realidad del entorno, tanto objetiva como ideal.

3.2 EL PROCESO CREATIVO

“El proceso creativo es una de las potencialidades más elevadas y complejas de los seres humanos, éste implica habilidades del pensamiento que permiten integrar los procesos cognitivos menos complicados, hasta los conocidos como superiores para el logro de una idea o pensamiento nuevo”.²⁵ El ímpetu por el desarrollo, crecimiento y avance sobre el proceso de creación, que de manera natural se expresa e incrementa en la “actitud artística, la traducción y transformación matérica y la prospectiva conceptual”²⁶ definirán la propuesta desde el acto pictórico y el gesto como elemento portador de energía. Por complicado que se presente una metodología artística al espectador que se interesa por el efecto y consecuencia que ésta emite en y desde la obra de mi autoría, es preciso señalar que en ningún momento se separará de la existencia interior, este suceso genera emociones e ideas que aclaran la experiencia estética. La metodología y el proceso mantienen una relación profunda, ambos implican movimiento, renovación, paso de un estado a otro, pero en el proceso, cualquiera que sea, hay una progresión de etapas y episodios investigables que van hacia una complejización *per se*.

Tomando como base la definición de la Real Academia Española, *proceso* significa: “Acción de ir hacia adelante; Transcurso del tiempo; Conjunto de las fases de un fenómeno natural o de una operación artificial”. Desde este punto de vista, se puede comprender que todo en el arte conforma parte del proceso: la historia de la pintura, sus periodos y tendencias, cada artista o pintor, sus expresiones, incluso cada una de las etapas de la evolución y desarrollo de una obra en particular, desde la formación de una idea en la imaginación o pensamiento hasta el instante en que se detiene la práctica directa de su realización.

²⁴ El problema del solipsismo en teoría representa un punto en el que el sujeto llega a tener conciencia plena de su condición humana, pero no logra reingresar al denominado mundo sublunar. A todo lo largo de sus planteamientos, la fenomenología busca llevar al sujeto a este estado sin tomar en cuenta que entra en una paradoja ya que por un lado se accede a una dimensión más sensible en donde se logra recuperar la individualidad, pero por otro lado se llega a una suerte de encapsamiento relacionado con estados mórbidos. [...] El solipsismo implicó reconocer la necesidad de implementar alternativas para mantener la subjetividad del *ego trascendental* y la opción para acceder al contacto con *lo otro* identificando en las subjetividades de los demás sujetos. El sentido de *alteridad* aparece y se entabla el reto de proponer la denominada *intersubjetividad* que viene a representar la reintegración del sujeto a su condición como ente social una vez que a tocado el *ego trascendental*. Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, pp. 205-206.

²⁵ Esquivias Serrano, María Teresa, *Creatividad: Definiciones, Antecedentes y Aportaciones*, en *Revista Digital Universitaria*. Volumen 5 Número 1, México, Enero 2004, p. 3.

²⁶ Carpenter, Elizabeth., Espinosa, Elia, *Robert Motherwell* en catálogo: *Obras selectas de la Colección Walker Art Center*, Fideicomiso Museo Dolores Olmedo Patiño, México, 2008. p.10.

La metodología, que igualmente es un proceso, se diferencia del proceso puramente concebido en el que abarca todo el sentido de un proyecto que nació porque se descubrieron direcciones de diversa índole.

Tales hallazgos se complementan y aumentan el conocimiento como información y autogeneración de decisiones, de validaciones conceptuales, metafóricas, de síntesis y otras, que la investigación y la metodología misma van incluyendo, autogenerándose, haciendo vivir al espectador, en el caso de un artista visual, el esplendor del conocimiento del conocimiento.²⁷

Las aportaciones teóricas convertidas a métodos de creación se originaron a partir del análisis e interés sobre el proceso surrealista nombrado como –automatismo psíquico–, “una especie de garabato mediante el cual el artista propiciaba un impulso espontáneo como revelación o guía a su camino”²⁸ y principalmente el generado en el movimiento expresionista abstracto conceptualizado como –automatismo plástico–, “un arma plástica con la que inventar nuevas formas [...] donde los artistas en menor o mayor medida se ocupaban de las cualidades plásticas, la lógica estructural y la elegancia pictórica”.²⁹

En consecuencia y de la misma manera que los artistas de esta última tendencia, descubrí cómo aplicar esta técnica de manera personal, empleándola de igual manera para interrumpir la continuidad de movimientos artísticos anteriores, liberando así del pensamiento y actitud arquetipos constituidos en la pintura y el dibujo; empleo los métodos mencionados en líneas anteriores, como un recurso para iniciar y finalizar la obra; las pinturas y dibujos, resultado de estos procesos, constantemente recurren a la representación abstracta para expresar una sentida respuesta emocional ante lo sucedido actualmente.

La obra producto de la investigación establece la importancia, magnitud y alcance, por una especie de energía, de naturaleza vehemente-reflexiva y estructurada, es decir, del desahogo de cualquier sentimiento o pensamiento. La propuesta, demuestra una determinada tendencia a descubrir la individualidad del artista, lo cual lleva en sí una atracción hacia ciertos recursos plásticos: gráficos, expresivos y coloristas. Es a través del proceso creativo denominado como Automatismo que me propuse resolver cuestiones y/o puntos discutibles que de alguna manera intentaba aclarar, es decir, éste método me facilitó los medios para dar solución, hacer suposiciones o formular hipótesis sobre la problemática de la pintura (forma, color y espacio), de examinarlas; modificándolas, comparándolas y perfeccionándolas para finalmente comunicar sus resultados.

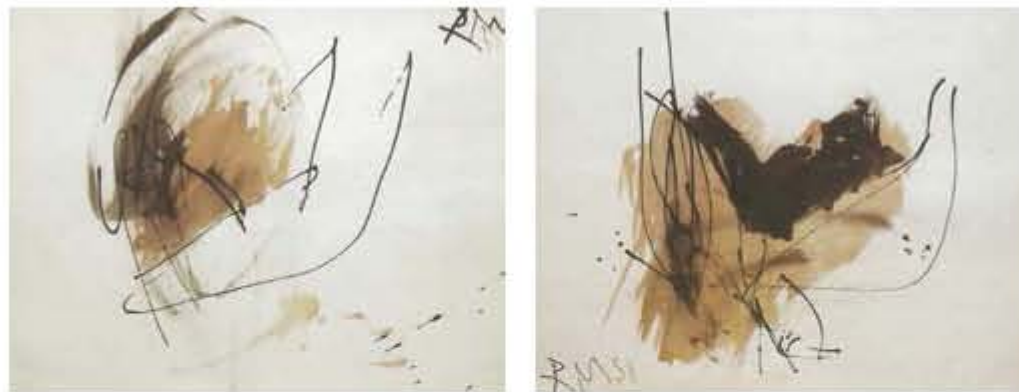
²⁷ Esquivias Serrano, María Teresa, *op. cit.*, p.10.

²⁸ Cfr. En *Automatismo*, Carpenter, Elizabeth., Espinosa, Elia, *op. cit.*, p.33.

²⁹ Sandler, Irving, *op. cit.*, p. 71.



[57] Antonio Castellanos / **Dos etapas de la Serie Automatismo** / 2012
 Acrílico, grafito y tinta sobre papel / 14,8 x 14 cm c/una



[58] Robert Motherwell / **Serie Automatismo** / 1958
 Tinta sepia y negra sobre papel / cuaderno de apuntes

Meyer Shapiro define puntualmente el Automatismo, escribió: “en el arte en general <automatismo> significa confianza del artista en la capacidad del organismo para producir incesantes efectos imprevistos, de manera que los resultados fortuitos constituyan una familia de formas. Todas las marcas aleatorias hechas por un individuo difieren de las hechas por otro y ya sea que estén muy ordenadas o no, darán la impresión de pertenecerle y se agrupará de un modo característico.³⁰ En tal caso es mediante este proceso, clave en el desarrollo hipotético, la intuición y el trabajo operativo en la obra pictórica generada que, el pintor suele defender su autonomía con respecto a sus temas, motivos y procedimientos, los cuales plantea a través del uso de la intuición como lugar común.

Una intuición que sin saberlo, se construye con la experiencia de la realidad circundante, de todos esos estímulos que conforman la cultura y que a manera de doctrina se hincan en la personalidad de los sujetos, que en el caso de los productores plásticos, se deja materializar por medio de obras en las que se alcanza a ver de manera contundente códigos en un entorno social mediatizado.³¹

Conscientes de esta circunstancia, lo primero que hay que hacer es desistir o renunciar a la confianza puesta en la intuición categorial, “aquella compuesta por un acervo de esquemas almacenados en su persona y que lo han construido como ente cultural”;³² en oposición confiaremos en la intuición sensible, “la cual no es otra cosa que el ejercicio de un proceso intuicional sensible en donde el pintor o receptor logra despojarse de los referentes que por lo general lo llevan a aplicar ante la vivencia de las experiencias perceptuales, la intuición categorial”.³³

Para lograrlo es conveniente poner en práctica métodos o sistemas que no impidan al creador admitir la *intencionalidad* artística como instrumento que le dejará tomar consciencia de la situación que domina en su proceso de creación. Logrado esto nos encontraríamos situados en el primer paso del método fenomenológico “aquel que nos dice que para adentrarnos en la captación de un fenómeno es necesario llevar a cabo un acercamiento de tipo intencional consciente”,³⁴ esto no significa la negación de la fase intangible del ejercicio creativo, al contrario lo fortalece con un trasfondo esencial que le ha de devolver el toque propiamente humano.

De esta manera podemos constatar que los modelos intuitivos de conocimiento prevalecen por encima de los modelos simbólicos o formales. Sin duda la fenomenología al reconsiderar la intuición como forma de conocimiento natural, lograba plantear una de las finalidades fundamentales; la de restituir esta dimensión de lo humano, la cual con el avance de las sociedades se ha visto velada, cubierta por la faceta mediatizadora de la cultura a través de aspectos psicológicos manipulados por medio de esquemas de valor impuestos en las sociedades.³⁵

³⁰ Sandler, Irving, en catálogo: *Pintura estadounidense: Expresionismo Abstracto y la experiencia estadounidense*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Televisa, México, 1996. pp. 141-150.

³¹ Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, p. 178.

³² *Ibid.*, p. 168.

³³ *Ibid.*, p. 167-168.

³⁴ *Ibid.*, p. 179.

³⁵ *Ibid.*, p. 153.

Al traspasar esta visión de la intencionalidad, observamos que la determinación que obtiene el creador, estaría dirigida a despertar la consciencia en los procesos de creación, también llevaría en sí “una inercia hacia los esquemas de construcción de la realidad por medio de una intención aplicada, ya sea a la denotación o connotación latente en la obra plástica”. Aún así se utiliza la intuición o el automatismo, pero ahora “sujetos a una toma de consciencia que le ha de permitir hacer frente a los sucesos fenoménicos por medio de las cualidades secundarias de lo percibido en sus recursos materiales, expresivos o imaginarios”, se puede afirmar que inicia –un trance de reconocimiento de la experiencia– a partir de la toma de consciencia de las múltiples opciones de conocimiento del objeto percibido.³⁶

La percepción conlleva a lo objetivo y lo subjetivo, la detección de los rasgos estructurales inherentes al objeto y todas las características que exceden lo objetual, elementos derivados de la fantasía, los recuerdos o la imaginación son tomados en cuenta, pero a diferencia de la construcción inconsciente al emplear la intencionalidad el individuo está en condiciones de relacionar su percepción con un fin cognoscitivo, [es decir, una finalidad capaz de conocer o comprender].³⁷

Ciertamente debatir continuamente la actividad artística posibilitará que el creador acabe por utilizar la intuición sensible, la cual recordemos se aparta de convencionalismos y aleccionamientos. Ésta sitúa el proceso de creación en un punto distante de los dogmas, en esta fase frecuentemente se dan procesos no racionales, lo irracional se engrandece con el propósito de que los referentes culturales no influyan en la toma de consciencia del pintor y en utilizar la intencionalidad como vehículo para llegar al elemento autofundante del conocimiento. El ejercicio artístico necesita de la práctica del autoreconocimiento por parte del creador puesto que de no hacerse, la propuesta artística, “lejos de representar una alternativa para gestar esquemas de conocimiento inédito, se instalan en una constante reiteración de los cánones culturales o en la simple actividad fortuita propia de un ejercicio terapéutico”.³⁸

El arte es proceso, se mantiene vivo, está en constante transformación, y su realidad está en cualquier momento constituida de la mezcla de culturas o pensamientos. No hay un sistema que asegure la creación, ni una definición precisa y permanente de lo que es. Es como si la noción de arte no tuviera capacidad de ser sino fuese por el concepto puntual que lo adjetiva y activa y por lo tanto lo somete a un debate permanente, consustancial a la naturaleza creativa del pintor. A continuación defino el proceso creativo desde mi experiencia, tomando como base la producción generada. Misma que integra dibujos, obra pictórica y que a su vez permite tanto al conocedor experimentado como al lector incidental el momento propicio de tratar de adentrarse en las ideas, métodos y alcances de este significativo trabajo de tesis.

³⁶ Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, p. 180.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibid.*, pp. 187-188.

3.3 EL PROCESO DE CREACIÓN DESDE MI EXPERIENCIA

El estudio minucioso de la obra nos conduce a comprender el desarrollo constante por medio de la reflexión y enlace con el quehacer pictórico formado por el binomio: psíquico-plástico; lo “plástico” procedente de la acción de dar forma a algo ya sea materia o idea, lo “psíquico” como objeto de conocimiento científico natural. Resultado de la investigación, del aprendizaje profundo y la experimentación propongo el concepto que da nombre al proceso creativo: Modelo Constitutivo relacional-estructural. Dicha contraposición se desarrolla en series analógicas de opuestos: a partir de éstos se genera el arquetipo, haciendo referencia a la conexión *mental*, a la correspondencia que hay entre lo “espiritual” y lo “intelectual” durante el acto creativo, especialmente durante la concepción ejecución de la obra. La consciencia-inconsciencia y voluntario-automático, son pares opuestos que se presentan como términos extremos de una serie continua de grados intermedios que los vincula. “Sostienen una posición compleja, conforme a la cual son igualmente constitutivos, tanto lo voluntario, reflexivo o consciente como lo automático o inconsciente”.³⁹ En relación a la pintura, la exclusión de lo voluntario en ningún momento es total; en todo caso queda de ello un residuo que es algo más que casual, revelando que en lo pictórico, lo voluntario está en una *relación estructural* con lo involuntario. En esta lógica, la pintura “tiende a quedar caracterizada por su relación con la voluntad, la deliberación y el propósito consciente, aunque sea en el *minimum* que permanece en estas formas evolucionadas de pintura abstracta”.⁴⁰

A [Robert] Motherwell debemos [...] el aviso íntimo, maravillado, hechizado, de que todo sobre la tierra, y en la psique, guarda relaciones en el plano matérico y práctico, y que es el arte, por su naturaleza afirmativa de mundos de símbolos y significaciones al infinito y en altísimo nivel de evocación, sugerencia y aliento prospectivo, en donde se concretan esos sagrados procesos.⁴¹

Dicho arquetipo, es una herramienta (proceso o sistema) que utilizo para detonar la creatividad cuando me enfrento al lienzo en blanco; tomo de pronto una serie de colores y me dispongo a preparar la paleta de color; inicialmente me permito hacerlo de manera automática, a la par observo los matices e idealizo las probabilidades; poco a poco dejo de permanecer consciente y de manera intuitiva me dispongo a intervenir la superficie. Partiendo de ahí, pretendo solucionar la obra a través de la espontaneidad, por momentos abandono la llamada intuición categorial por medio de un ejercicio donde la importancia, magnitud o alcance que puede adquirir un acontecimiento o suceso desaparece de la mente, me desprendo de prejuicios y adoctrinamientos para dar paso a la intuición sensible, percibo a través de los sentidos que

³⁹ Díaz Soto, David, *op. cit.*, p. 434.

⁴⁰ *Ibid.* p.447.

⁴¹ Cfr. en *La pasión del proceso relacional, clave Metodológica en el trabajo de Robert Motherwel*, Carpenter, Elizabeth., Espinosa, Elia, *op. cit.*, p. 15.

el área está totalmente vacía, una vez descargada la energía acumulada durante la *concepción* de la pintura, el desahogo se verá reflejado en el cuadro y la acción pictórica será determinada por el tiempo. La razón que me impulsa a elaborar una pintura y definirla en una obra artística plástica, emana de una condición de “necesidad interior”.⁴² A través de la obra pretendo expresar la *esencia*, lo que permanece de mí *ser* mas allá de mi estado, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, real o abstracto. El enfrentamiento con la intuición sensible aumentará el deseo de aplicar la intencionalidad con la finalidad de aproximarme a la experiencia de múltiples maneras y por subsiguiente llevar acabo el estudio regional de todas las partes, llegando a estar a un paso de la detección del ego trascendental comprobando que en algún instante preciso dentro de mi proceso que “[llegaré] a un estado casi primigenio en donde todo toma existencia y este mundo óntico [me] permite detectar [mi] ser”.⁴³

En la producción plástica y a manera de ejemplo en la pintura, llega un momento en que el artista logra contactar con su ego trascendental, con un estado absolutamente subjetivo, se dice que el artista a tomado consciencia a partir de su intencionalidad, la cual le ha permitido vincularse a escala esencial con sus recursos plásticos además de su situación como individuo, este punto difícilmente puede relacionarse con algo específico.⁴⁴

No obstante, cada creador tiene la posibilidad de distinguirlo, “las alusiones lingüísticas con este estado suelen asociarse con el concepto de “inspiración”, momento en donde el pintor logra conformar esa intencionalidad y darle cuerpo en una nueva entidad contenida en el objeto artístico”.⁴⁵ La veracidad, existencia o exactitud de este estado no se logra confirmar, sin embargo se enuncia que esto trasciende evidentemente en el empleo de los recursos técnicos y expresivos.

La noción de *concepción* corresponde y se aproxima al conjunto de términos asociados por Clement Greenberg: Invención, inspiración e intuición. Además, este concepto hace alusión a un acto, “el acto mental” que forma parte del proceso de creación. El término en contraposición es la *ejecución*, a cargo de la técnica o habilidad manual. “Análogamente podríamos decir que la facultad en juego en el “acto de concepción” es la “intuición”... que se desempeña en actos “inspirados” de “decisión intuitiva”.⁴⁶ Lo que se percibe en el “acto de concepción” conforme a la explicación Greenberguiana se trata de la elección del tamaño, forma y proporción del soporte pictórico; del color y medio; así como los elementos plásticos, su disposición y su correlación. La *inspiración* la define como una facultad que pueden poseer o no los actos de decisión intuitiva durante la concepción. La decisión intuitiva es el acto de escoger elementos y determinar sus relaciones:

42 Cañedo Chávez, Carlos, *Reflexiones sobre la abstracción*, Tesis de Maestría, UNAM-ENAP, México, 2000. p. 59.

43 Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, p. 167.

44 *Ibid.*, p. 206.

45 *Ibidem*.

46 Díaz Soto, David, *op cit.*, pp. 114-115.

Es un acto voluntario, consciente. Lo que ocurre en el acto de concepción, la decisión intuitiva, es una novedad absoluta, fruto de un acto de libertad soberana. Es la parte de la creación que no se puede enseñar. Sólo ahí puede expresarse la individualidad y la voluntad y ser por ello valioso su producto artístico, mas éste lo será sólo en la misma medida en que el acto de esa individualidad sea “inspirado”.⁴⁷

En este sentido podemos constatar un planteamiento contradictorio, si bien el acto es involuntario, después expresivo de la personalidad individual, lo que no es voluntario es que sugiera ideas creadoras, que logre poseer valor; en consecuencia, existe una tensión interna entre el elemento de voluntad y el involuntario, de inconsciencia, perteneciente a la idea de concepción. Así, la decisión intuitiva en si contiene un elemento de voluntad y otro de inconsciencia.

La *ejecución* es lo que se pone en práctica cuando actúan los procesos técnicos, firmemente aprendidos de la tradición a través del aprendizaje y formación académica o por el continuo ejercicio de instrucción por sus propios medios. En palabras de Juan Acha: “es el trabajo simple del artista en cada obra para aislar sus operaciones manuales y estudiar sus pormenores en relación con la visión y la sensibilidad, la mente y la fantasía [o creatividad], así como materiales, herramientas y procedimientos”.⁴⁸ La *técnica* sería lo que se pone en funcionamiento durante el proceso de creación de la obra, en tal caso, siendo así: el instante propiamente creativo, que es el de la concepción de las cualidades que ésta tendrá, ya finalizó: la ejecución se somete a ser la realización de un proyecto o idea, deseando obtener una obra artística absolutamente acabada.

Aunque la ejecución y la técnica quedan así en el dominio de lo impersonal, lo automático y lo predecible, Greenberg reconoce que también la decisión inspirada tiene un papel en ella, que también la técnica es cuestión de tomar múltiples pequeñas decisiones, que a su vez, pueden resultar o no “inspiradas”. Pero para [este crítico], el gran acto de decisión inspirada se sitúa en el momento previo de [...] concepción.⁴⁹

Se puede decir entonces que, solamente el estímulo creador o la concepción, determinan la calidad estética; es lo único que es absolutamente extraordinario y no puede ser reproducido, “el artista va combinando dialécticamente lo que concibe con lo que ejecuta; lo concebido y lo ejecutado entran en interdependencia y corrección mutua”.⁵⁰ De esta forma, enfrentar la tela, intervenir el espacio, sugiere siempre un sin fin de posibilidades, de tal manera que –los procesos inconscientes-conscientes– conviven en si mismos durante la creación. El *inconsciente*, “viene a ser el conjunto de experiencias, conocimiento y actitudes vividas que llevamos dentro y desconocemos; [...] se le supone fuente de conocimientos (ignorados hasta entonces) y transmisor de las necesidades ocultas que muchas veces determinan lo imprevisible de la fantasía”.⁵¹

47 Díaz Soto, David, *op cit.*, pp. 115.

48 Acha, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, Trillas, México, 2008, p. 147.

49 Díaz Soto, David, *op cit.*, pp. 115-116.

50 Acha, Juan, *op cit.*, p.147.

51 *Ibid.*, p.149.

La tarea de la fantasía es saltar a lo desconocido –figurar lo inexistente– o, lo que es igual, saltar más allá de la memoria; si ésta no cubre lo que a la sazón se conoce de la realidad artística, la fantasía corre el riesgo de caer en terrenos conocidos (aunque desconocidos para el artista) [...] La memoria nos ata a la realidad, mientras que la fantasía nos aleja de ella para ver lo que no existe; nos hace ver cosas inexistentes e imprevisibles.⁵²

La *memoria*, que es identificada con la conciencia, viene a ser para el artista, en relación con su entorno social, el depósito de los conocimientos y experiencias; contiene de igual manera, la postura inconforme, el deseo de cambio y sus facultades casi siempre propicias a un género o tendencia, problema o solución estética, artística o temática. La conciencia y la experiencia estética-artística son trascendentes consecuencias para la radicalidad, importancia y mérito de toda creación. Durante la producción el creador se somete fuertemente a los conocimientos existentes para profundizarlos o rectificarlos, deshacerlos o sustituirlos. El pensamiento racional, crítico y dialéctico, es imprescindible para el artista durante el proceso de creación. De tal manera que la reflexión encauza el ingenio creativo, es decir:

Selecciona con razones las posibilidades heurísticas de lo fantaseado. Este pensamiento es capaz, incluso, de derivar la materia prima de las innovaciones a fuerza de raciocinios, como en los casos excepcionales de artistas muy reflexivos. La reflexión tasa y selecciona posibilidades heurísticas, pero no todas: el resto lo cubre la intuición.⁵³

De acuerdo a la memoria: como artista soy el primer crítico de mi propia obra, en algún momento del proceso de creación me separo de ella para juzgar y evaluar el resultado obtenido a cada momento, conforme a la respuesta que éste me suscita es preciso señalar que los mejores *resultados* los obtengo cuando me expreso de manera espontánea, observo la pintura, no siempre me siento satisfecho; insistir en demasía sobre ésta, demerita la calidad de la obra, porque las capas y transparencias logradas van perdiendo fuerza y claridad; la pincelada de primera intención siempre será más atractiva y visualmente legible. Es de sumo cuidado no insistir sobre el área trabajada, ya que se pierde la naturalidad. Cuando la razón interviene para definir la obra, por momentos el inconsciente queda desplazado, pero aun así surgen resultados interesantes en un ir y venir espiritual-intelectual. Lo racional y lo irracional se alternan enriqueciendo el lenguaje expresado sobre el área franqueada, descubriendo uno su interior ante el espectador, aceptando el compromiso de la creación.⁵⁴

Durante el proceso creativo el pintor se enfrenta de manera dinámica a este ir y venir entre la inmanencia y la trascendencia, además se puede decir que al terminar una obra, ésta queda abierta a la denotación que bien podría ser un sinónimo de inmanencia contenida en su materialidad y

⁵² Acha, Juan, *op. cit.*, p.149.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Kubie argumenta que la creatividad no se da en los procesos rígidos del inconsciente ni en el súper yo, sino que se da en una zona intermedia que es el subconsciente, en donde lo racional y lo irracional coinciden. Cfr. Esquivias Serrano, María Teresa, *op. cit.*, p. 9.

calidad objetual, pero por otro lado, la trascendencia se exalta al dejar expuesta la posibilidad evocativa en el receptor, el aspecto connotativo de la percepción de un objeto.⁵⁵

En cuanto a la creatividad: no es éste mi proceder, sino otro diferente; para demostrarlo argumento que, las decisiones no las tomo para determinar el sentido o aspecto de la pintura, porque, salvo cuando estructuro la obra no tiene apariencia. A la vez que trabajo en una pintura, no hay nada que pueda ver, al menos hasta ese momento *no*. Limitar el control voluntario en favor de decisiones intuitivas sobre cómo organizar los elementos sin la orientación de una visión relacional del efecto de conjunto sobre estos, –ni siquiera por un juicio sobre el resultado temporal expresado durante una breve interrupción del proceso o acción– sino exclusivamente por la “intención inicial relativa al efecto global a conseguir el *sentido* a comunicar la cualidad expresiva”.⁵⁶ De acuerdo con lo señalado, lo que podría significar *automatismo* en estas circunstancias sería: la ejecución de actos y toma de decisiones sobre el proceso, en plena entrega a la tarea; voluntariamente, quizá, pero sin tener más que un presentimiento sobre cuál será su resultado y por esta razón, en el límite del control consciente.⁵⁷

Tomando en cuenta que “la obra nunca está entera o definitiva en la mente”,⁵⁸ ambos momentos (el de la memoria o creatividad) podrían quedar registrados en la obra; sea cual sea, es por medio de la hermenéutica que se descifra cuándo y cómo eso sucede. “Se habla en términos hermenéuticos de la consolidación de una intencionalidad de carácter explícita, aquélla que logra detectar el sujeto espectador, y que en el mejor de los casos puede representar una intención consciente por parte del autor”.⁵⁹ Difundir la idea de examinar el proceso creativo más que el resultado obtenido, nos permitirá cuestionar la historia y el sentido de la pintura mediante el propio acto de pintar. La constitución del medio y el carácter propio dado, traerán a la memoria

⁵⁵ Como *inmanencia* debemos entender lo propio del objeto percibido y los vasos comunicantes que se entablan entre el objeto y el sujeto, en el caso del ejercicio pictórico podemos decir que la relación del sujeto con la materia pictórica conlleva vínculos tangibles que están determinados por las cualidades físicas y los sentidos del artista, las cualidades de la materia que se oponen a las capacidades del productor se pueden considerar como inmanentes. Por otra parte las características trascendentes de la vivencia del fenómeno están relacionadas con todo aquello que desata en el artista el manejo de sus recursos, todos los elementos que rebasan al objeto, para interrelacionarse con los esquemas personales, lo *trascendente* vendría a ser ese tipo de conocimiento que escapa a lo evidente, nos lleva más allá de lo dado, más allá de lo que directamente se pueda ver y captar. Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, p. 197.

⁵⁶ Díaz Soto, David, *op. cit.*, p. 467.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Acha, Juan, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁹ Recordemos que dentro de la visión hermenéutica tenemos al menos tres tipos de autores, a saber: El [autor] *ideal* es aquel que conoce sus objetivos y que se percató perfectamente de sus aciertos y errores en el momento de confrontar su trabajo [...] el autor *empírico* es aquel que se da a la experiencia con una fuerte motivación intencional pero que no logra [vislumbrar] su confirmación en la obra sino que desarrolla una suerte de *intention-in-action*, y finalmente el autor *liminal*, aquel que desconoce su intencionalidad y que no logra detectara ciertos errores en sus propuestas, se dice que es el tipo de autor que no sabe que sabe. Cfr. p. 191. La hermenéutica nos dice que existen mínimamente cuatro tipos de intencionalidad: 1) La *consciente explícita*, que se caracteriza por la certeza por parte del autor de depositar en el objeto artístico una intención y que el lector a su vez llega a detectar. 2) La intencionalidad *consciente tácita* que sólo el autor conoce y que el lector no logra percibir, debido fundamentalmente a una carencia en el manejo de los recursos plásticos o técnicos. 3) La *inconsciente explícita* donde el autor desconoce su intencionalidad pero que el lector sí la logra detectar. 4) La *inconsciente tácita* que no logra conocer ni el autor ni el espectador. Cfr en Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, p. 207 y p. 192.

o la imaginación nociones de caos controlado, siendo así, la obra presentara una protesta estética más que una resolución.

Pensemos en la reducción que lleva a cabo un pintor absolutamente concentrado en la tarea de aplicar una pincelada sobre el lienzo, ese momento que pudiera parecer efímero confrontado con el reloj, en el artista cobra cualidades dinámicas, ya que todo lo que se encuentra a su alrededor, queda detenido, sometido a una suerte de congelamiento, para centrar la consciencia en el logro de la pincelada.⁶⁰

Dicho de otro modo, la acción queda entre paréntesis, materia pictórica, pincel y gesto se *congelan*; de inmediato el tiempo se hace subjetivo y no existe referencia lingüística que pueda explicar la sensación que experimentó el creador en ese instante. Afirmo que “la manera por la cual me expreso” se ve directamente reflejada en la obra, los resultados son evidentes, desde mi punto de vista *el proceso* inicia cuando el inconsciente actúa, al obtener un sin fin de resultados por medio de la espontaneidad y gestualidad van sugiriendo las formas, el color y el espacio; de manera consciente “cada decisión tomada, conforma el resultado final de cada obra”.⁶¹ Consiguiendo así intermediar el conflicto en términos de una doble faceta voluntaria-consciente e involuntaria-inconsciente durante el proceso de creación, donde la primera tendría su raíz en la segunda.

3.4 REFLEXIONES EN TORNO A LA PRÁCTICA PICTÓRICA

Frecuentemente se da por cierto o sabido que el realismo, mimesis y abstracción son tres conceptos vinculados evidentemente. El realismo y la mimesis por inclusión, ya que usualmente el realismo en el arte resulta de una concepción mimética, como una experiencia artística basada en la fiel imitación de los rasgos de la realidad dada. La abstracción, opuestamente, hace referencia a la inexistencia, a la ausencia absoluta de cualquier ser o cosa, que no se parece, que no imita ni una sola realidad previamente dada, se asociaría con los conceptos anteriores por contraposición o exclusión. Profundizando en la evolución de mi propuesta pictórica, es importante observar el equilibrio entre lo voluntario y lo involuntario, sustentada precisamente en el carácter *puro* y *ambiguo* del proceso creativo artístico, que estaría constituido siempre tanto por elementos alternados entre la conciencia y la inconsciencia suponiendo una implicación que sobre pasa el tener una idea y llevarla a cabo sin más. La obra se percibe libre de todo motivo, fundamento u origen que no sea rigurosamente pictórico, la propuesta se fue desarrollando en la práctica de la *abstracción*; el interés, correspondencia o relación, está sostenido por la evolución de un fin determinado no por la representación o explicación detallada de las cualidades; en palabras de

60 Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, p. 199.

61 Flam, Jack, *Motherwell*, Polígrafa, Barcelona, 1991., p.15.

Carlos Cañedo, la abstracción permite una semantización más genérica y da oportunidad a una especulación intelectual y simbólica más libre y espontánea de espacios, formas y sensaciones psicológicas abstractas; da prioridad a una visión interior sobre el condicionamiento exterior.

Así, en el entendimiento de que la pintura es una realidad particular, susceptible de experimentar con las formas, el color, la textura, líneas, etc., Crea una realidad propia (y no la representación de otra).⁶²

Del mismo modo que es complejo establecer una definición de arte, también lo es hacerlo de la abstracción artística. Partiendo de la definición de la Real Academia Española “Abstraer” del Latín *abstrahere*, significa: “separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción”. En palabras de Teresa Abad: “se trata de un proceso intelectual donde se realiza un acto simultáneo de elección y síntesis”,⁶³ es decir, de exclusión de ciertos elementos y selección de otros con el propósito de realizar una síntesis artística que evidencié de la mejor manera posible aquello que se desea manifestar. Por cierto que en no pocas ocasiones la Doctora Teresa del Conde ha intentado desentrañar el significado del término abstracto aplicado a la –pintura– ya que se trata de un concepto que proviene de la filosofía y que en su uso común, desde los inicios de este siglo hasta la fecha, designa todo aquello que se aparta del mundo de la visión óptica, lo que implica renuncia a las realidades de la figura y del objeto discernibles.⁶⁴

Para nuestros intereses afirmaremos que la abstracción y su progresión en la pintura, tiene una función importante al constituir en esencia la contribución más significativa en el desarrollo de las vanguardias pictóricas, punto de referencia de afirmación o negación de pintores de este tiempo, Robert Motherwell afirmaba “que la pintura abstracta [era] extraordinaria porque se hace pintura, se hace arte a partir de la técnica”,⁶⁵ expresaba que “la abstracción representa las aceptaciones y los rechazos del ser humano que vive bajo las condiciones de los tiempos modernos”⁶⁶ En cambio la historia de la pintura abstracta *reciente* se basa en escapar de la trivialidad de la pintura comercial, en la que se distingue de inmediato lo que se mira; dicho de otro modo, ha intentado localizar o encontrar la complejidad y el detalle. Para Gerhard Richter <<las pinturas abstractas son modelos ficticios porque visualizan una realidad que no podemos ver ni describir, –escribió– asignamos nombres relativos a dicha realidad: lo des-conocido, lo inabarcable, el in-finito>>.⁶⁷

62 Cañedo Chávez, Carlos, *op. cit.*, p. 59.

63 Abad Loché, María Teresa, *op. cit.*, p. 181.

64 Cfr. en *Pintar, pintar siempre*, Del Conde, Teresa, en Catálogo: *Alfonso Mena “Lo que ves es lo que ves”*, Limusa, México, 2000, p. 190.

65 Palacios, Irma, *El color de la vida*, Revista Universidad de México, México, Núm. 597-598 Vol. LV, Octubre-Noviembre 2000, p. 46.

66 Sánchez Carralero Carabias, Rafael, *op. cit.*, p. 15.

67 Godfrey, Tony, *La pintura hoy*, Phaidon Press, Barcelona, 2010, p. 140.

Los pintores actuales abordan la abstracción armados con distintas teorías y con lo que podríamos denominar procedimientos inusitados o excéntricos, la abstracción hace tiempo ha dejado de ampararse en una filosofía única y purista, para convertirse más bien en un zoco, un punto de encuentro de ideas, impulso y métodos contradictorios y pertinaces: el cinematográfico, el rizoma, el pastiche el uso del garabato como gesto pictórico, la naturaleza, el zen, la simbología política.⁶⁸

Como a tantos otros, la palabra *abstracción* ha ocasionado incomodidad en la actualidad, si bien no se ha hallado todavía ningún término mejor. Es posible estar ante imágenes que bien podría estar vinculadas a un enfoque denominado como “post-no figurativo”, una descripción que evita deliberadamente el uso del término *abstracto* e intenta difundir la idea de examinar el proceso creativo más que el resultado obtenido. El *realismo* en pintura, no se produce de la imitación o relativo a ella, basándose en nociones extraídas del psicoanálisis Michael Fried sostiene que “todo realismo de una representación artística no es sino un efecto de ésta sobre el espectador, producido por el manejo con fines artísticos de los recursos propios del medio pictórico”.⁶⁹ En el arte se inserta en una tradicional concepción mimética, donde se ha de entender *mimético* en un sentido indeterminado como genérico del término, haciendo referencia a la idea que sustenta que la construcción de la imagen artística se basa –en la imitación de una realidad actualmente vigente– “una concepción pasiva, donde el acto creativo y su producto se dejan determinar por una <<realidad>> externa”.⁷⁰ En el medio pictórico, argumenta Michael Fried:

La representación nunca se produce de este modo: la realidad no es nunca una causa de la representación artística, cosa que haría de ella un objeto “natural”, una mera “imagen” sino que toda representación es producto de una construcción, realizada con los recursos propios y exclusivos de un medio, en aras de un propósito artístico deliberado, al que obedecen todos los detalles de su resultado.⁷¹

De acuerdo con lo señalado, toda representación artística, inclusive el artista más figurativo, que representa la realidad de forma fiel o semejante, es en todo momento algo abstracto. Alude a que es un producto humano, elaborado por voluntad. “Lo que no quita cierto espacio en el arte para la pasividad, pero bajo la forma de los automatismos necesariamente involucrados en una práctica artística que es siempre activa, ya que toda actividad creativa y voluntaria humana encierra su contrario, automatismo y pasividad, y hunde sus raíces en éste”⁷². En la presente propuesta los elementos formales y de color anulan la relación o vínculo de todo objeto y por otro lado la materia plástica empleada actúa con autonomía y sin sustentación de la naturaleza; pues en el interior de la obra sólo se desea transmitir la expresión personal, esta búsqueda del significado espiritual y estético más profundo. Recordemos que es a partir de la alianza entre

68 Godfrey, Tony, *op. cit.*, p. 161.

69 Díaz Soto, David, *op. cit.*, p. 260.

70 *Ibid.*, p. 257.

71 *Ibidem.*

72 *Ibid.*, p. 258.

naturaleza y abstracción, entre razón y sentimiento, establecida por Wassily Kandinsky en su obra *De lo Espiritual en el Arte*, que se manifiesta artísticamente una *necesidad interior*. El deseo de Kandinsky era hacer aparecer el *yo interior*, descubrir aquellas relaciones plásticas que sintonizan con el alma. Kandinsky comprendió el Arte: “como búsqueda de la sustancia espiritual que une al universo”.⁷³ La intuición será su vehículo de conocimiento y esta intuición estará guiada por un principio de necesidad interior. “Por eso aunque el arte sea figurativo, es abstracto, y el arte naturalista imitativo”.⁷⁴

La fascinación que suscita una pintura [...] abstracta radica en parte en que la encontramos profundamente satisfactoria, conmovedora y bella sin ser capaces de explicarnos por qué. El desafío de la comprensión permanece, al igual que la posibilidad de crear nuevos lienzos. De ahí el retorno constante a los orígenes de la abstracción y la naturaleza en tanto a fuente.⁷⁵

Numerosos artistas continúan cultivando los estilos tradicionales, no hace mucho tiempo Liu Kuo-sung concluyó que el objetivo del arte era aspirar a la belleza y a la libertad de pensamiento para trascender la naturaleza: <<La abstracción es una manera de mostrar o dejar ver el carácter, el espíritu y la fuerza de la naturaleza. Para este creador “Abstraer equivale destilar [...], permitir la sublimación de los fenómenos naturales en el *ch’an* [quietud] de la pintura con sus raíces en una mente activa, rítmica y en movimiento>>.76 Ahora bien, renunciando a la representación basada en la mimesis, “el concepto abstracto” en relación con los métodos expresivos visuales, como la pintura, –es extremadamente relativo– implica la liberación de la fuerza de expresión de la composición en problemas de forma, color y espacio, sin acudir a la narración y sin intentar sintetizar los rasgos fundamentales de lo que vemos, el procedimiento en si habla del modo privilegiado de concebir las cosas, es decir de *poesis*. La obra pictórica vista desde el proceso de gestación material, es decir, en el instante mismo que se construye, tiene la capacidad de restituir en el artista esa visión oculta de su ser y de la existencia de todo lo que le rodea. Este proceso puede estar relacionado con lo que llamamos poético.

Desde la perspectiva de Renato De Fusco excluyendo aquel dominante factor mimético, en el centro de la estética antigua y considerablemente reducido por la moderna, tres cosas siguen siendo hoy significativas: la pintura reproduce las imágenes in praesentia, la poesía in absentia; La pintura es predominantemente conformativa respecto a la poesía, que es predominantemente representativa; la pintura, a pesar de su técnica más vinculada al lenguaje hablado, también puede hablar de todo.⁷⁷

73 Crespo García, Ana, *La Realidad y la Mirada. El Zen en el Arte Contemporáneo*, Mándala, Madrid, 1997, p. 98.

74 Abad Loché, María Teresa, *op. cit.*, p. 185.

75 Godfrey, Tony, *op. cit.* p. 161.

76 *Ibid.*, p. 165.

77 Algunos autores han visto en el fragmento citado el significado más inmediato: la pintura es como la poesía; otros han entendido la voluntad de unificar las artes; otros de dividir las en función de las diferentes formas de mimesis; otros por último, han discutido sobre el mayor valor de uno respecto a otra, etc. De Fusco, Renato, *El placer del arte. Comprender la pintura*. Gustavo Gilli, Barcelona, 2008, pp. 47-48.

De este modo es como nos acercamos a la correspondencia que existe entre la práctica artística y estratos que bien pueden estar relacionados con aspectos metafísicos existentes, por lo que resulta conveniente determinar con precisión cuál es el sentido del término “metafísica” ya que generalmente se utiliza para “denominar a la ciencia de aquello que está más allá de la experiencia, caracterización imperfecta ya que trata únicamente de un enfoque de carácter teológico al hacer alusión a un ser supremo”. Asimismo la gnoseología como <<ciencia universal, madre de todas las otras y que trata del camino común del que parten todas las disciplinas antes que se separen>>. Finalmente esta la ontología, “vertiente de la metafísica que estudia los caracteres fundamentales del ser, las características que todo ser tiene y no puede dejar de tener”.⁷⁸ Siendo así, la metafísica es aceptada como la convergencia de estas tres vertientes, donde es posible reconocer un acercamiento a este último enfoque ontológico, ya que el proceso creativo representa una imprescindible individualidad.

Al trasladar el término al quehacer pictórico, el artista, a partir del manejo de la materia y a través de los elementos sensitivos que se desprenden de ella como la percepción del color, las formas, se encuentran en la posibilidad de proponer una experiencia sensorial que conlleva a la intención de un acercamiento ontológico, un aspecto que trata de la esencia del ser y la realidad, de sus manifestaciones, propiedades, principios y causas primeras.⁷⁹ La pintura se transforma en la práctica que busca dar con esencias, por lo que no se cuenta con el papel protagónico del objeto pero éste no se anula ya que –lo matérico o la acción– son el fundamento de donde parte o donde se construye la evocación subjetiva asociada con la experiencia artística o poética.

“En ningún otro medio artístico la creación está vinculada de una manera más íntima e inmediata con los movimientos del cuerpo humano. En ningún otro lugar el hombre tiene mayor poder para conseguir un efecto inmediato y directo en la imagen de su mundo”.⁸⁰ El gesto (acto o hecho que se realiza por un impulso) se convierte en elemento principal, con certeza un sin fin de veces da significaciones infinitas. La –expresión gestual– generada a través de la energía corporal convierte así la propuesta, en un acto pictórico inigualable, dando paso al carácter propio que da a sus obras el autor.

“La pintura guarda un registro físico de la expresión de la mano humana; se adapta a la estela del pincel guiado por los impulsos de la psique”.⁸¹ Cada pintura explorará las cualidades de la superficie. En palabras de Carmen Cebreros “el lienzo es un territorio de improvisación, donde el programa se genera sobre la marcha; la pintura es un acontecimiento inmediato, índice de un cuerpo en movimiento, de sus recorridos y trayectorias. En la obra *Automatismo plástico y Orden y método* (ambas producidas en el año 2011), los campos de color son cancelados mediante la gestualidad con que los instrumentos pictóricos franquean el lienzo. Estas capas se vuelven

78 Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, FCE, México, 1989, p. 795.

79 Chávez Guerrero, Julio., *op. cit.*, pp. 160-161.

80 Godfrey, Tony, *op. cit.*, p. 144.

81 *Ibidem*.

desplazamiento, tiempo y acción en el tiempo”.⁸² A su vez, Domingo Ramírez (artista plástico), expresa en un texto crítico “Dentro de la imagen producida entre gesto-materia-sentido, el trazo queda supeditado a la ausencia, forma retórica de la elipsis que van acompañadas de una fuerte carga del conocimiento del espacio saturado y al mismo tiempo de esa sensación de recrear formas que van asociadas al espacio vacío. El trabajo de Castellanos evoca al problema de la forma sin forma, donde las texturas (visuales y táctiles) y los colores (gammas de tierras y alguno que otro gesto acentuado con saturación de color intenso) dan al lenguaje de accidentes controlados (escurridos, barridos, yuxtaposiciones) donde la descodificación del signo queda libre y autónomo a la propuesta gestual de experiencias del artista”.⁸³

Esto último podría ser una de las claves de apreciación en las pinturas, la propuesta que es notablemente estética, pretende provocar –experiencias sensoriales– a través de la percepción del color; de la pincelada, el trazo y la marca; de la línea, la mancha y la gota. Los lienzos pueden ser considerados como el conjunto de posibilidades y perspectivas, donde se sugieren formas que se manifiestan a partir de la “intuición-reflexión”, posibilitando el acontecimiento del arte a través de la experiencia asociada a la vivencia individual más que la instrumentada culturalmente, de enfoques subjetivos que puedan existir unidos a las experiencias propias de un entorno, que se va perfeccionando poco a poco, entre lo consciente y lo inconsciente; se trata de vivir las intensas expectativas mentales (espirituales-intelectuales), en el que se planea e instituye en nuestro interior cuando se logra una experiencia estética con la imagen pictórica.

El resultado de la investigación, presenta su proceso y estructura, además de su solidez y cualidades visuales, el conjunto de obras debaten y se reconocen para crear, extender y distribuir imágenes contemporáneas. Imágenes que bien podrían estar vinculadas a un enfoque denominado como “post-no figurativo”, una descripción que evita deliberadamente el uso del término *abstracto* e intenta difundir la idea de examinar el *proceso creativo* más que el resultado obtenido. Al efectuarlo, cuestiona la historia y el sentido de la pintura mediante el propio *acto de pintar*. La constitución del medio y el carácter propio dado, evocan a la idea de caos controlado, siendo así, la pintura posiblemente presenta una protesta estética más que una resolución.

82 Cfr. en *Un recorrido por la XV Bienal Rufino Tamayo*, Cebreros Urzaiz, Carmen, Catálogo: *XV Bienal de Pintura Rufino Tamayo*, Fundación Olga y Rufino Tamayo, México, 2012, p. 13.

83 Cfr. en *Presentación*, Ramírez Uribe, Domingo, Catálogo: *Transición Urbana, Antonio Castellanos Obra 2008-2010*, Atenas, México, 2010, p. 7.



CATÁLOGO [C]

Antonio Castellanos

OBRA 2012





Espíritu instinto / 2012 / Acrílico sobre lienzo / 90 x 120 cm / Colección del artista



Instinto horizonte / 2012 / Acrílico sobre lienzo / 90 x 120 cm / Colección Museo de Becal, Campeche



Mictlan / 2012 / Acrílico sobre lienzo / 60 x 80 cm / Colección del artista



Divinidad y gesto / 2012 / Acrílico sobre lienzo / 60 x 80 cm / Colección del artista



Eje psíquico B / 2012 / Temple sobre tela sobre madera / 28 x 40 cm / Colección del artista



Eje psíquico A / 2012 / Temple sobre tela sobre madera / 28 x 40 cm / Colección del artista



Sustancia / 2012 / Acrílico sobre lienzo / 120 x 170 cm / Colección del artista



Necesidad interior / 2012 / Acrílico sobre lienzo / 180 x 200 cm / Colección del artista



Revelación y actualidad / 2012 / Acrílico sobre lienzo / 110 x 180 cm / Colección del artista



Mente y diseño / 2012 / Acrílico sobre lienzo / 180 x 200 cm / Colección del artista

A MODO DE CONCLUSIONES

La finalidad de este trabajo de tesis ha sido realizar un estudio sobre la experiencia procesual del Expresionismo Abstracto, ha querido demostrar la relación entre el proceso creativo denominado como automatismo y la producción pictórica generada, haciendo evidente su influencia. Fue a través de un proceso de análisis que se ha podido establecer una lectura pictórica que nos aproxima a dichas premisas. Llegamos a la conclusión de que en el período histórico abordado la evolución pictórica no es lineal. En el tiempo dedicado a la construcción de una obra e incluso de una trayectoria artística, se efectúan innumerables resoluciones y transformaciones conceptuales y procedimentales que superan las fronteras de la predicción.

La sustancialidad de este trabajo no se concentró en instituir un estudio cronológico del desarrollo gradual o avance de un artista o tendencia en concreto, sino de investigar el valor en sí del pensamiento creativo individual en relación directa con el proceso de la pintura. Aspira a que la tarea realizada pueda ser benéfica para la explicación y ampliación de una teoría o idea en la obra personal y en la actividad docente e investigadora.

Dentro del extenso campo de estudio en el que se encuentra inmersa la pintura como práctica artística, la tesis se realizó tal y como se determinó en el preámbulo de la investigación, en contenidos fundamentales que se mantienen presentes en mayor o menor medida en el desarrollo de la teoría y la práctica, influyendo de forma directa en el proceso pictórico dentro de ese límite abierto e indefinido que encontramos entre la concepción y la ejecución procedimental de la obra. Una concepción que aparte de ser un experiencia de libertad y transgresión, lo es también de responsabilidad. Constantemente las referencias pictóricas han influido conforme a la consideración especial que se tiene hacia un artista o a su obra por sus cualidades, tomando como base el manifiesto difundido por otros

pintores, sus procesos, escritos y declaraciones, nos han transmitido el conocimiento sobre cómo actúan sus modos de interacción sensible en el campo de actividad artístico en el que se encuentra inmerso. La correspondencia que hay entre la propia pintura y la perteneciente a otro creador produce un material inmediato que no puede estimarse. El pintor responde ante ella por aceptación o por negación, con lo cual toda expresión relativa al arte tiene potencialmente capacidad de incidir e inferir en su propia obra.

Cada creador, continuamente durante su evolución, intenta localizar o encontrar referentes; busca aquello con lo que puede compenetrarse, procurando descubrir o hallar algo desconocido, encontrar soluciones que constituyan su proceso de creación con el propósito de perfeccionarlo y consolidarlo, para su trascendencia. Siendo así se puede decir que las referencias pictóricas de alguna manera son indispensables en la configuración de la obra, porque en ella reside el lenguaje vivo de la pintura y porque es el ser humano, el pintor, quien por medio de su capacidad sensible percibe estímulos de las creaciones de otros artistas, incorporándolas a su propio ser. Ahora bien, apropiarse de expresiones artísticas del pasado por conducto de una síntesis personal, plantea una concepción de la historia del arte basada en los términos continuidad-transformación estructurada mediante conceptos como los de influencia, estilo o evolución. En la posmodernidad la idea de apropiación como estrategia de lenguaje implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia, los sistemas de exposición y comercialización de la obra de arte. Y aunque permite revivir el peso del autor, su potencial espiritual e iluminador, es solo a través de esta actitud como nos aproximaremos a esta noción apropiacionista.

El modo de funcionamiento del pensamiento y de la creación están continuamente en movimiento, las ideas circulan rápidamente. La pintura traspasa sus límites abarcando otras dimensiones aumentando considerablemente la mezcla de ideales y culturas. Cualquier etapa en el desarrollo procesual de una obra puede ser el principio básico de una alternativa artística. Asimismo, sin excepción, el entorno cultural, social, político, económico y natural, la elaboración material de la obra, la identidad del pintor, su intencionalidad, sus reflexiones, su relación de intimidad con el exterior y con la pintura conformarán parte del proceso y colaborarán a que cada creador sea un caso propio, obteniendo un proceso creativo único.

El tratamiento de la investigación nos ha llevado a generar una producción apegada a modelos y referencias que se fundamentan en el pensamiento filosófico-psicológico. La noción de automatismo permite canalizar la idea de intuición, entendiéndola siempre como movimiento continuo, es decir, como representación de las diferentes tensiones y movimientos que en ella actúan. De esta manera la intuición se convertiría en la herramienta esencial para recobrar formas de conocimiento basadas en el empleo de la sensibilidad; configurando así un modelo de proceso creativo sustentado en el análisis profundo de las artes visuales, en particular en el medio pictórico y concretamente en la exploración de la fenomenología y el psicoanálisis determinando una

correspondencia entre estos campos; conceptos clave en el crecimiento de esta actividad artística. Esta idea permite constituir el proceso de creación a través de proyecciones intelectuales y de la sensibilidad artística del autor. Queremos demostrar a partir de la razón y la intuición, que la obra presentada es una propuesta en donde el pintor proyecta una intensa energía interior en el lienzo y a partir del proceso creativo su estado emocional y su intencionalidad. Hasta aquí podemos constatar que el proceso automático es característico en la generación de la propuesta pictórica presentada, evidente y parte esencial para su desarrollo; es posible mencionar que lo interesante de la pintura se halle en la complejidad del contenido pictórico, el momento automático es inicial, la correspondencia con la realidad fenomenológica se efectúa en el conocimiento de algo desconocido, en el registro de la mirada cautelosa para averiguar lo que se desea saber o hallar en la imagen.

Una vez accediendo en la profundidad de nuestro pensamiento, hasta donde sus manifestaciones y nuestra condición nos ha permitido alcanzar, se puede deducir este estudio como una parte del proceso de aproximación a los motivos y circunstancias que mueven la creación de la obra de arte personal. Podríamos decir que experimentamos un periodo de inestabilidad en la mayoría de los modelos y dogmas que hasta ahora han dirigido a la sociedad, conscientes de esto como respuesta al desequilibrio, tal vez no hay otra alternativa que las aportaciones personales; pero no por eso debemos aprobar o dar por bueno el todo vale. En cualquier tiempo o momento habrán aportaciones del presente o contemporáneas que consideraremos más exactas y precisas.

Mi condición de consciencia como artista ha de superar la forzada polémica, la lucha de afirmación y conquista del pasado. En la actualidad es preciso investigar y plantear nuevas hipótesis encaminadas en la dirección de nuevos intereses, con progresivas aclaraciones y enriquecimientos. Abría que mantener una actitud de cambio permanente sin renunciar a ser uno mismo. Porque, precisamente, la identidad se fundamenta en el cambio, en huir de la repetición, en renunciar a codificarse. La pintura actual puede mantener una actitud conservadora, moderna, posmoderna o contemporánea; esto es mucho más que una opción profesional, significa entrar en contacto con una actitud que marcara definitivamente la trayectoria de un artista. Lo interesante aquí será poner énfasis en la obra que esta por concebirse, pinturas que darán de que hablar y que no debemos dejar de analizar y tal vez (si fuera necesario) ubicar la obra en la categoría vigente en su momento. Como ya se había mencionado, el conjunto de obras resultado de la investigación, debaten y se reconocen para crear, extender y distribuir imágenes contemporáneas. Imágenes que bien podrían estar vinculadas a un enfoque denominado como *post-no-figurativo*, una descripción que evita deliberadamente el uso del término abstracto e intenta difundir la idea de examinar el proceso creativo más que el resultado obtenido. Al efectuarlo, cuestiona la historia y el sentido de la pintura mediante el propio acto de pintar. La constitución del medio y el carácter propio dado, evocan a la idea de caos controlado, siendo así, es posible que la obra presente una protesta estética más que una resolución.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

ABADIE, Daniel, CONTENSO, Martine, *Zao Wow-ki*, Polígrafa, Barcelona, 1989.

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, FCE, México, 1998. [Traducción de Alfredo N. Galleti].

ACHA, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, Trillas, México, 2008.
-- •• -- *Cítica del arte: Teoría y Práctica*, Trillas, México, 1992.

ANFAN, David, *El Expresionismo Abstracto*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002.
[Traducción de Isabel Ferrer Marrades].

ARGUELLES, Antonio, *Lo que ves es lo que ves* en el catálogo: *Alfonso Mena Lo que ves es lo que ves*, Noriega Editores, Italia, 2000.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora*, EUDEBA, Buenos Aires, 1976. [Traducción de R. Masera].
-- •• -- *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Alianza, Madrid, 1989. [Traducción de María Condor Orduña].

ARRIVÉ, Michel, *Lenguaje y Psicoanálisis, Lingüística e inconsciente*, Siglo XXI Editores, México, 2004. [Traducción de Sara Vasallo].

ASHTON, Dore, *La Escuela de Nueva York*, Cátedra, Madrid, 1988. [Traducción de Marta Sansigre].
-- •• -- *La pintura norteamericana moderna*, UNESCO-HERMES, México-Buenos Aires, 1969. [Traducción de Agustín Contín].

AUPING, Michael, *Abstract Expressionism [Expresionismo Abstracto]*, Thames & Hudson, Londres, 1987.

BAYÓN, Damián, *Arte de Ruptura*, Cuadernos de Joaquín Mortíz, México, 1973.

BELTING, Hans, *La historia del arte después de la modernidad*, Universidad Iberoamericana, México, 2011. [Traducción de Issa María Benites Dueñas].
-- •• -- *La imagen y sus historias: ensayos*, Universidad Iberoamericana, México, 2010. [Traducción de Gonzalo María Veléz Espinoza, Issa María Benítez Dueñas].

BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, serie: *Movimientos en el Arte Moderno*, Encuentro, España, 1999.

BRETON, Andre, *Manifiestos del Surrealismo*, Visor Libros, Madrid, 2002. [Traducción de Andres Bosch].

CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 2003. [Traducción de Rosa Premat].

CAÑEDO CHÁVEZ, Carlos, *Reflexiones sobre la abstracción*, Tesis de Maestría en Artes Visuales, UNAM Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2000.

CARPENTER, Elizabeth, *Robert Motherwell Obras selectas de la Colección Walker Art Center* en el catálogo: *Robert Motherwell Obras selectas de la Colección Walker Art Center*, Fideicomiso Museo Dolores Olmedo Patiño, México, 2008. [Traducción de Carol Miller].

CARRERE, Alberto., SAVORIT, José., *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000.

CEBREROS URZAIZ, Carmen, *Un recorrido por la XV Bienal Rufino Tamayo* en el catálogo *XV Bienal de Pintura Rufino Tamayo*, Fundación Olga y Rufino Tamayo, México, 2012.

CHALUMEAU, Jean-Luc, *Jackson Pollock*, Polígrafa, Barcelona, 2003.

CIRLOT, Lourdes, *Últimas Tendencias*, serie: *Historia Universal del Arte*, Planeta, Barcelona, 1993.

-- •• -- *Las últimas tendencias pictóricas*, Vicens, Barcelona, 1990.

-- •• -- *Primeras Vanguardias Artísticas "Textos y documentos"*, col. Figuras, Parsibal, Barcelona, 1999.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Informalismo*, Omega, Barcelona, 1959.

-- •• -- *La pintura contemporánea (1863-1963)*, Seix Barral, Barcelona, 1963.

-- •• -- *El espíritu abstracto, desde la prehistoria a la edad media*, nueva col. Labor, Editorial Labor, Barcelona, 1966.

COLLINGS, Judith., WELCHMAN, Chandler., ANFAN, David, *Técnicas de los artistas modernos*, H. Blume, Madrid, 1996. [Traducción de Alfredo Cruz].

COR, Blok, *Historia del arte abstracto*, Cuadernos de Arte 10, Cátedra, Madrid, 1987. [Traducción de Blanca Sánchez].

CRESPO GARCÍA, Ana, *La realidad y la mirada. El Zen en el Arte Contemporáneo*, Mandala, Madrid, 1997.

CUEN, Gabriel Michel, *Cultura tiempo y complejidad. La experiencia reflexiva*, col. Intersecciones, CONACULTA, México, 2010.

DE FUSCO, Renato, *El placer del arte. Comprender la pintura, de escultura, la arquitectura y el diseño*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2008. [Traducción de Carmen Artal].

DE MARTINO, P. "Arte del siglo XX" en *Historia Universal Del Arte, vol. 12*, Espasa Calpe, Madrid, 1996.

DE MICHELI, Mario, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, col. Alianza Forma 7, Alianza Editores, Madrid, 2000. [Traducción de Angel Sánchez Gijón].

DEL CONDE, Teresa, *Arte y Psique*, Plaza y Janés, México, 2002.

-- •• -- *Las ideas estéticas de Freud*, Grijalbo, México, 1993.

-- •• -- *Pintar, pintar siempre* en el catálogo: *Alfonso Mena Lo que ves es lo que ves*, Limusa, México, 2000.

DEMPEY, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos, guía enciclopedia del arte moderno*, Blume, Barcelona, 2002. [Traducción de Margarita Gutierrez Manuel].

DEWEY, John, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.

DIETMAR, Elger, *Arte Abstracto*, Taschen, Barcelona, 2008.

DONALD, Kuspit, *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Akal, Madrid, 2003. [Traducción de Alfredo Brotons Muñoz].

DORFLES, Gillo, *Últimas tendencias del arte hoy*, Labor, Barcelona, 1976. [Traducción y adaptación de Fernando Gutierrez].

-- •• -- *El devenir de las artes*, col. Breviarios, FCE, México, 1977. [Traducción de Roberto Fernández Balbuena y Jorge Ferreiro].

ECO, Umberto, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1990. [Traducción de Roser Berdague].

-- •• -- *La definición del arte*, col. Imago mundi v.4, Destino, Barcelona, 2001.

ESPINOSA, Elia, *La pasión del proceso relacional, clave metodológica en el trabajo de Robert Motherwell* en el catálogo: *Robert Motherwell Obras selectas de la Colección Walker Art Center*, Fideicomiso Museo Dolores Olmedo Patiño, México, 2008. [Traducción de Carol Miller].

EVERITT, Anthony, *El Expresionismo Abstracto*, Labor, Barcelona, 1984. [Traducción de Marcelo Covián].

FINEBERG, Jonathan, *Art Since In 1940 Strategis of Being*, Laurence King, London, 2000.

FLAM, Jack, *Motherwell*, Polígrafa, Barcelona, 1991. [Traducción de Merce Ubach].

FOSTER, Stephen C., *La odisea americana 1945-1980 El debate de la modernidad*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2004. [Traducción Walter Leonard y Giovanni Mton].

FOSTER, Hal., KRAUSSE, Rosalind., BOIS, Ive-Alain., BUCHLOH, Benjamín H.D., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006.

FRANCO CALVO, Enrique., DEL CONDE, Teresa., *Historia mínima del Arte Mexicano en el siglo XX*, Attame Museo de Arte Moderno, México, 1994.

FRIED, Michael, "Tres pintores norteamericanos" en *La práctica de la pintura*, col. Punto y líneas, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. [Traducción de Francesc Serra i Cantarell].

FROM, Erich, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea: Hacia una sociedad sana*, FCE, México, 1956.

GARCÍA PONCE, Juan, *La aparición de lo invisible*, col. Las horas situadas, Aldus, México, 2002.

GODFREY, TONY, *La pintura hoy*, Phaidon Press, Barcelona, 2010.

GÓMEZ CEDILLO, Adolfo, *Robert Motherwell*, Polígrafa, Barcelona, 1991.

GREENBERG, Clement, *Arte y Cultura*, Paidós, Barcelona, 2002. [Traducción de Justo B. Meramendi].

GUILBAUT, Serge, *De como Nueva York robo la idea del Arte Moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

-- •• -- *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, FONCA, México, 1995.

GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2001.

HARRIS, Jonathan, *La Modernidad a debate: el arte a partir de los años cuarenta*, col. arte contemporáneo, Akal, Madrid, 1999. [Traducción de Isabel Balsinde].

HESS, Barbara, *Willem De Kooning 1904-1997 El tema como impresión fugaz*, Taschen, Madrid, 2004. [Traducción de José García Aquisgrán.

--- •• --- *Expresionismo Abstracto*, Taschen, Barcelona, 2005. [Traducción de Ambrosio Berasain Villanueva

JOSEPHSON, Matthew, *Mi vida entre los Surrealistas*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1963.

JUANES, Jorge, *Más allá del arte conceptual*, CONACULTA, México, 2002.

JUNG, C. G., *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Trotta, Madrid, 2007. [Traducción de Cristina García Ohlrich].

KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, col. Diálogo Abierto, Ediciones Coyoacan, México, 2006. [Traducción de Elisabeth Palma].

KLEIMAN, Jorge, *Automatismo y creatividad*, Universidad Santiago de Compostela, España, 1997.

KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos moderno*, col. Alianza Forma; 135, Alianza, Madrid, 1996. [Traducción de Adolfo Gómez Cedillo].

KUSPIT, Donald, *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Akal, Madrid, 2003. [Traducción de Alfredo Brotons Muñoz].

LESSING, Gottlob Ephraim, *Laocoonte*, Porrúa, col. Sepan Cuantos, México, 1993. [Traducción de Amalia Raggio].

LÓPEZ RODRÍGUEZ, María del Carmen, *Resina copal y su inserción en nuevos aglutinantes para pintura*, UNAM-ENAP, México, 2010.

LUCIE-SMITH, Edward, *Artes visuales en el siglo XX*, Könemann, Alemania, 2000. [Traducción de Anca Sandu y María Pearce].

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Akal, Madrid, 2001.

MARTÍNEZ MORO, Juan, *Crítica de la razón plástica: método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo: método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*, Ediciones Trea, Guíjon Asturias, 2011.

McEVILLEY, Thomas, *De la ruptura al cul de sac. Arte de la segunda mitad del siglo XX*, col. artes; 8, Akal, Madrid, 2007. [Traducción de Alfredo Brotons Muñoz].

MENEGUZZO, Marco, *El siglo XX Arte Contemporáneo*, col. Los siglos del arte. Electa, Barcelona, 2006. [Traducción de María José Furió].

MICHELLI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2002. [Traducción de Pepa Linares].

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

MUELLER, F.L., *La Psicología Contemporánea*, col. Popular, FCE, México, 1963.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, *Surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York*, Aldeasa, Madrid, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, col. Obras Maestras del Arte Contemporáneo, Planeta-Agostini, México, 1985.

PALACIOS, Irma, *El color de la vida*, Revista Universidad de México, México, Núm. 597-598 Vol. LV, Octubre-Noviembre 2000.

PALAZÓN MAYORAL, María Rosa, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1991.

PRADA, Juan Martín, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001.

PRECKLER, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, tomo II*, Universidad Complutense, Madrid, 2003.

RAMÍREZ URIBE, Domingo, *Antonio Castellanos en el catálogo: Transición Urbana Obra 2008-2010*, Atenas, México, 2010.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, col. pomarca; 1, Pomarca, México, 1964.

ROSS, Clifford, *Abstract Expresionism: Creators and Critics [Expresionismo Abstracto: Creadores y Críticos]*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1990.

ROTHKO, Mark, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2007. [Traducción de Jesús Carrillo Castillo y Eduardo García Agustín].

RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Edicions 62, Barcelona, 1989.

SALLY, Yard, *Willem De Kooning*, Polígrafa, Barcelona, 1997. [Traducción de Ramón Ibero].

SÁNCHEZ LAUREL, Herlinda, *Herlinda Sánchez Laurel Obra y Testimonio Maestros en la ENAP*, Publicaciones Fomento Editorial, México, 2012.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, FCE, México, 1996.

SÁNCHEZ VENTURA, Noé., ZAMORA ÁGUILA, Fernando., CHÁVEZ GUERRERO, Julio, *Arte y diseño. Experiencia, creación y método*, UNAM - Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2010.

SANDLER, Irving, *El triunfo de la pintura norteamericana*, col: Alianza Forma, Alianza, Madrid, 1996. [Traducción de Javier Sánchez García-Gutierrez].

--- •• --- *Expresionismo Abstracto y la experiencia estadounidense en el catálogo: Pintura estadounidense*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Televisa, México, 1996.

SANTAMARÍA, Alberto, *El idilio Americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Universidad de Salamanca, España, 2005.

SAWIN, Martica, *Roberto Matta* en el catálogo: *Pinturas y Dibujos 1937-1959*, Latin American Master/Galería López Quiroga, California, 1997.

SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*, Acantilado, Barcelona, 2008.

SOURIAU, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, col. Akal/diccionarios 18, Akal, Madrid, 1998. [Traducción de Ismael Grasa].

SPENDER, Mattew., AUPING, Michael., ASHTON, Dore., *Arshile Gorky. The Breakthrough Years en el catálogo: [Arshile Gorky: Los revolucionarios años]*, Rizzoli, New York, 1995.

STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, col. Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid, 2006. [Traducción de Joaquín Sánchez Blanco].

STILL, Clyfford, *Clyfford Still* en el catálogo: *Clyfford Still (1904-1980)*, Museo Nacional Reina Sofía, España, 1992.

TAYLOR, Joshua Charles, *Las Bellas Artes en América*, NOEMA, Barcelona, 2002. [Traducción de Ma. Elisa Moreno C.].

TELLEZ KUENZLER, Enrique, *El arte de Mark Rothko. Selección de la Galería Nacional de Arte de Washington*, CONACULTA-INBA, México, 2006.

THUILLIER, Jacques, *Teoría general de la historia del arte*, FCE, México, 2006. [Traducción de Rodrigo García de la Sierra Pérez].

WALDMAN, Diane, *Willem de kooning*, Thames&Hudson, London, 1988.
-- •• -- *Mark Rothko (1903-1970)*, Thames&Hudson, London, 1997.

ZAMORA ÁGUILA, Víctor Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, col. Espiral, UNAM Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2007.

FUENTES DE CONSULTA ELECTRÓNICA

ABAD LOCHÉ, María Teresa, *Un análisis del dibujo en el Expresionismo Americano. Innovaciones*. Tesis Doctoral en Humanidades, Universidad de la Laguna, España, 2009: <ftp://tesis.bbt.ull.es/ccssyhum/cs234.pdf> [Consultado el 22/01/11].

BERTUCCI, Alejandra. *El valor del arte. John Ruskin*, IV Jornada de Investigación en Filosofía, Noviembre 2002. Revista de Filosofía y Teoría Política, Anexo 2004. Universidad Nacional de la Plata, La Plata, Argentina, 2004: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.148/ev.148.pdf [Consultado el 20/12/10].

CORZO SÁNCHEZ, Ana I., *La pintura de acción como procedimiento: Análisis de la pintura de acción en la primera generación de expresionistas abstractos norteamericanos (1940-1960)*. Tesis Doctoral en Bellas

Artes, Universidad de Vigo, Pontevedra, 1999: <http://tesis.com.es/personas/corzo-sanchez-ana-isabel/> [Consultado el 28/06/11].

DÍAZ LÓPEZ, Javier, *La estructura social del mundo de la vida cotidiana y la formación del sentido en las artes en los EE.UU de América (1940-1964)*. Tesis Doctoral en Sociología, Universidad Complutense de Madrid, España, 2002: <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/S/1/S1011201.pdf> [Consultado el 16/12/10].

DÍAZ SOTO, David, *Michael Fried y el debate sobre el Formalismo Norteamericano*. Tesis Doctoral en Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, España, 2010: <http://eprints.ucm.es/10144/1/T31449.pdf> [Consultado el 03/11/12].

ESQUIVIAS SERRANO, María Teresa, *Creatividad: Definiciones, Antecedentes y Aportaciones*. Revista Digital Universitaria. Volumen 5 Número 1, México, Enero 2004: http://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art4/ene_art4.pdf [Consultado el 01/10/12].

KLEIMAN, Jorge, *Introducción al automatismo en la pintura*. Conferencia en la Galería Coppa-Oliver dictada el 18 de octubre del 2006, en Revista *Recrear*, No. 6, Universidad Santiago de Compostela, España, Diciembre, 2006: http://www.iacat.com/revista/recrear/recrear06/Seccion3/automatismo_pintura.htm [Consultado el 30/01/11].

-- •• -- *Aspectos generativos del Automatismo*, Artículo en Revista *Recrear*, No. 9, Universidad Santiago de Compostela, España, Julio, 2008. http://www.revistarecrear.net/IMG/pdf/R9_-_3.E_-_Aspectos_generativos_del_automatismo.pdf [Consultado el 05/02/11].

-- •• -- *Automatismo & Imago "Aportes a la investigación de la imagen inconsciente en las Artes Plásticas"*. Cuaderno 41, Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, España, Junio 2012: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n41/n41a07.pdf> [Consultado el 23/02/11].

LINAZA VIVANCO, Genoveva, *Pensamiento romántico naturalista y experiencia procesual en el expresionismo abstracto. Influencia en el informalismo Vasco*. Tesis Doctoral en Bellas Artes, Universidad del País Vasco, España, 2008: http://www.argitalpenak.ehu.es/p291content/eu/contenidos/informacion/se_indice_teshpdf/eu_teshpdf/adjuntos/GENOVEVA_LINAZA.pdf [Consultado el 01/05/11].

POLO DOWMAT, Lilia Cristina, *Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia*. Tesis Doctoral en Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, España, 2003: <http://eprints.ucm.es/tesis/bba/ucm-t27338.pdf> [Consultado el 03/07/11].

RUÍZ MARTÍN DEL CAMPO, Emma Guillermina, *El psicoanálisis y el saber acerca de la subjetividad*. Revista *Espiral*, Vol. XVI, Núm. 46, septiembre-diciembre, 2009, Universidad de Guadalajara, México, 2009: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13811856002> [Consultado el 01/06/11].

SÁNCHEZ CARRALERO CARABIAS, Rafael, *El proceso de creación en la obra de arte "Individual pictórica y su vinculación con la pluralidad referencial"*. Tesis Doctoral en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2009: <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14116/tesisUPV3044.pdf?sequence=1> [Consultado el 22/01/11].

ZULUAGA SÁNCHEZ. Laura Viviana. *Impulsus I, Azar, Inmediatez, Automatismo: Experiencias de la creación espontánea en el arte*, Tesis de Maestro en Artes Visuales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2008: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis52.pdf> [Consultado el 15/07/11].

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Las medidas se dan en este orden: alto x ancho.

- 1. Imagen arquetípica de los artistas del Club** (*Archetypal image of the artist or the Club*), 1951. De izquierda a derecha: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko; de pie en la primera fila: Richard Pousette-Dart, William Baziotas, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin; de pie en la segunda fila: Willem de Kooning, Adolphe Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne. *Fotografía Nina Leen.*
- 2. Cedar Steet Tavern** (*Cedar Steet Tavern*), 1957. De izquierda a derecha: Mercedes Matter, Willem de Kooning, Frank O'Hara, Elaine de Kooning y Philip Guston. *Fotografía: Arthur Swonger.*
- 3. Cedar Steet Tavern** (*Cedar Steet Tavern*), 1957. De izquierda a derecha: Norman Bluhm, Joan Mitchel y Franz Kline. *Fotografía: Arthur Swonger.*
- 4. Galería Betty Parsons** (*Betty Parsons Gallery*), 1951. De izquierda a derecha: Barnett Newman, Jackson Pollock y Tony Smith. *Fotografía: Hans Namuth.*
- 5. Galería Sidney Janis** (*Sidney Janis Gallery*), 1960. De izquierda a derecha: David Smith y Philip Guston. *Fotografía: Arthur Swoger.*
- 6. Jackson Pollock, Figura taquigráfica** (*Figure trasncript*), 1942. Óleo sobre lienzo, 101,6 x 142,2 cm. *Museo de Arte de Nueva York. Fondo Walter Bareiss.*
- 7. Jackson Pollock, Guardianes del secreto** (*Guardians of the Secret*), 1943. Óleo sobre lienzo, 123,8 x 190,5 cm. *Museo de San Francisco de Arte Moderno. Colección de Albert M. Bender. Adquisición del Fondo del legado de Albert M. Bender.*
- 8. Jackson Pollock, Noche bailarina** (*Niggth Dance*), 1944. Óleo sobre lienzo, 109,8 x 84 cm. *Colección Jesse Philips.*
- 9. Jackson Pollock, La Reina preocupada** (*The Troubled Queen*), 1945. Óleo sobre lienzo, 188 x 110 cm. *Colección Corporación McCrory, Nueva York.*
- 10. Jackson Pollock, Sonidos en la hierba: Sustancia brillante** (*Sounds in the grass: Shimmering Substance*), 1946. Óleo sobre lienzo, 76,3 x 61,6 cm. *Museo de Arte Moderno de Nueva York.*
- 11. Jackson Pollock, Catedral** (*Cathedral*), 1947. Esmalte y pintura de aluminio sobre lienzo, 181,6 x 89 cm. *Museo de Arte de Dallas. Donación de Mr. Bernard J. Reiss.*

12. Jackson Pollock, **A cinco brazas** (*Full Fathom Five*), 1947. Óleo sobre lienzo con clavos, chinchetas, semillas, botones, llave, monedas, cigarrillos, cerillas, etc., 129,2 x 76,5 cm. *Museo de Arte Moderno de Nueva York. Donación de Peggy Guggenheim.*

13. Jackson Pollock, **Plata sobre negro, blanco y amarillo y rojo** (*Silver on black, white, yellow and red*) 1948. Esmalte sobre papel, encolado sobre tela, 61 x 80 cm. *Museo Nacional de Arte Moderno, el Centro Georges Pompidou, París.*

14. Jackson Pollock, **Uno: Número 31, 1950** (*One: Number 31, 1950*), 1950. Óleo y pintura al esmalte sobre lienzo, 269,5 x 530,8 cm. *Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.*

15. Willem De Kooning, **Sin título “Caja de cerillos”** (*Untitled “Matchbook”*), 1942-45. Óleo y carboncillo sobre papel sobre cartón, 14,6 x 19,7 cm. *Colección Privada.*

16. Willem De Kooning, **Isla de fuego** (*Fire island*), 1946. Óleo y carboncillo sobre papel, 47,6 x 67,3 cm. *Colección Martín Z. Marguiles.*

17. Willem De Kooning, **Orestes** (*Orestes*), 1947. Esmalte sobre papel montado sobre madera contrachapada, 61,2 x 91,7 cm. *Colección Privada.*

18. Willem De Kooning, **Buzón de correo** (*Mailbox*), 1948. Óleo, esmalte y carboncillo sobre tabla preparada, 58,7 x 76,2 cm. *Bettina and Donald L. Bryant, Jr.*

19. Willem De Kooning, **Asheville** (*Asheville*), 1948. Esmalte y óleo sobre cartulina, 64,9 x 80,9 cm. *Colección Phillips, Washington, DC.*

20. Willem De Kooning, **Ático** (*Attic*), 1949. Óleo, esmalte y papel transfer sobre lienzo, 157,2 x 205,7 cm. *Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. La Colección Newman Steinberg Muriel Kallis y su hijo Glenn David Steinberg.*

21. Willem De Kooning, **Pintura** (*Painting*), 1949-50. Óleo y esmalte sobre tabla / 75,9 x 101,9 cm. *Colección David Geffen, Los Angeles.*

22. Willem De Kooning, **Excavación** (*Excavation*), 1950. Óleo y esmalte sobre lienzo, 203,2 x 254,3 cm. *El Instituto de Arte de Chicago. Chicago, IL, Frank G. Logan; donado por Noé Goldowsky y Edgar Kaufmann, Jr., 1952.1.*

23. Clyfford Still, **1948-E** (*1948-E*), 1948. Óleo sobre lienzo, 208,3 x 175,3 cm. *Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York. Donación del artista, 1964.*

24. Clyfford Still, **1948-D** (*1948-D*), 1948. Óleo sobre lienzo, 236,5 x 202,2 cm. *Colección particular.*

25. Clyfford Still, **Sin título** (*Untitled*), 1956. Óleo sobre Lienzo, 288,8 x 410,2 cm. *Colección privada.*

26. Mark Rothko, **Lento remolino a orillas del mar** (*Slow swirl at the lake*), 1944. Óleo sobre lienzo, 191,4 x 215,3 cm. *Colección del Museo de Arte Moderno, Nueva York. Legado de la Sra. Mark Rothko a través de la Fundación Mark Rothko, Inc.*

27. Mark Rothko, **Drama acuático** (*Acuatic Drama*), 1946. Óleo sobre lienzo, 92,1 x 122,2 cm. *Galería Nacional de Arte, Washington. Donación de La Fundación Mark Rothko, Inc. 1986. 43.10.*

28. Mark Rothko, **Sin título, ca.** (*Untitled, ca.*), 1945. Acuarela, grafito y tinta sobre papel 58 x 79,1 cm. *Galería Nacional de Arte, Washington. Donación de la Fundación Mark Rothko, Inc. 1968.*

29. Mark Rothko, **Sin título, ca.** (*Untitled, ca.*), 1945. Acuarela, grafito y tinta sobre papel, 57,2 x 79,5 cm. *Galería Nacional de Arte, Washington. Donación de la Fundación Mark Rothko, Inc. 1968.*

30. Mark Rothko, **Sepultura I** (*Entombement I*), 1946. Óleo sobre lienzo, 51,8 x 65,4 cm. *Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York.*

31. Mark Rothko, **Sin título** (*Untitled*), 1945. Óleo sobre lienzo, 91 x 62 cm. *Colección del artista.*

32. Mark Rothko, **No 22** (*No 22*), 1948. Óleo sobre lienzo, 97,8 x 99,7 cm. *Galería Nacional de Arte, Washington. Donación de La Fundación Mark Rothko, Inc. 1986. 43.2.*

33. Mark Rothko, **No 18, 1948** (*No 18, 1948*), 1949. Óleo sobre lienzo, 167,5 x 112 cm. *Colección Universidad Vassar. Galería de Arte. Regalo de Blanche Rockefeller Hooker ‘31, 55.6.6.*

34. Mark Rothko, **No. 10. 1949** (*No. 10, 1949*), Óleo sobre lienzo, 141 x 81.4 cm. *Galería Nacional de Arte, Washington, Donación de la Fundación Mark Rothko, Inc. 1986.43.145.*

35. Mark Rothko, **No. 7 - No. 11 1949** (*No. 7 - No. 11, 1949*), Óleo sobre lienzo, 173 x 109.9 cm. *Galería Nacional de Arte, Washington, Donación de la Fundación Mark Rothko, Inc. 1986.43.144.*

36. Barnett Newman, **La muerte de euclides** (*The Death of Euclid*), 1947. Óleo sobre lienzo, 40,6 x 50,8 cm. *Colección particular.*

37. Barnett Newman, **Sin título** (*Untitled*), 1947. Tinta sobre papel, 27,3 x 11,4 cm. *Reproducción por gentileza de Annalee Newman en lo que se refiere a sus derechos.*

38. Barnett Newman, **Solo I** (*Onement I*), 1948. Óleo sobre lienzo, 69 x 41 cm. *Reproducción por gentileza de Annalee Newman en lo que se refiere a sus derechos.*

39. Clyfford Still, **1946-L** (*1946-L*), 1946. Óleo sobre lienzo, 180,4 x 106,8 cm. *Galería de Arte Albright-Knox, Buffalo, Nueva York. Donada por el artista en 1964.*

40. Jackson Pollock, **Ojos en el calor** (*Eyes in the heat*), 1946. Óleo sobre lienzo, 137 x 109 cm. *Colección Particular.*

41. Piet Mondrian, **Cuadro no. 2** (*Picture no. 2*), 1925. Óleo sobre lienzo, 75 x 65 cm. *Colección Max Bill. Zurich.*

42. Mark Rothko, **Naranja y amarillo** (*Orange and Yellow*), 1956. Óleo sobre lienzo, 227,5 x 177,5 cm. *Galería de Arte Albright-Knox, Buffalo, Nueva York. Donada por Seymour H. Knox en 1956.*

43. Zao Wou-Ki, **6-10-71** (*6-10-71*), 1971. Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. *Bertrand, Museo Chateauroux.*

44. Antonio Castellanos, **Copia de Zao Wow-Ki, 6-10-71** (*Copying Zao Wow-Ki, 10-06-71*), 2008. Acrílico sobre cartulina, 77 x 50 cm. *Colección del artista.*

45. Jackson Pollock, **Arcoiris agrisado** (*Rainbow Graying*), 1953. Óleo sobre lienzo, 182,8 x 243,8 cm. *Instituto de Arte, Chicago.*

46. Antonio Castellanos, **Absit** (*Absit*), 2007. Óleo pastel y media creta sobre cartulina, 32,5 x 25 cm. *Colección del artista.*

47. Jackson Pollock, **Dibujo, h.** (*Drawing, h.*), 1948. Tinta negra sobre papel, 28,6 x 20,3 cm. *Colección Lee Krasner Pollock, Nueva York.*

48. Antonio Castellanos, **Niño perdido** (*Lost Child*), 2010. Tinta china y lápiz de cera sobre papel, 14,8 x 21 cm. *Colección del artista.*

49. Willem De Kooning, **Sin título** (*Untitled*) 1948. Dibujo a pluma y veladura de tinta china sobre papel, 23,7 x 21,4 cm. *Washington, DC, el Museo Hirshhorn y Jardín de Esculturas, Institución Smithsonian. Donado por Joseph H. Hirshhorn, 1966.*

50. Antonio Castellanos, **Dibujo** (*Drawing*), 2008. Tinta china sobre papel 14,8 x 21 cm. *Colección del artista.*

51. Willem De Kooning, **Roma en blanco, (Dos lados de una L)** (*Blank Rome, (Two sides of a L)*), 1959. Esmalte sobre papel, 69,2 x 99,1 cm. *Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York. Donación en memoria de Audrey Stern Hess.*

52. Antonio Castellanos, **Sin título** (*Untitled*), 2011. Acrílico sobre papel, 56 x 75 cm. *Colección del artista.*

53. Willem De Kooning, **Dama color rosa (Estudio). c. (Pink Lady (Studio))**, 1948. Óleo sobre papel sobre masonite, 47 x 47 cm. *Colección Mr. y Mrs. Donald Blinken, Nueva York.*

54. Antonio Castellanos, **Figura “detalle”** (*Figure “detail”*), 2006. Acrílico sobre papel, 70 x 90 cm. *Colección del artista.*

55. Willem De Kooning, **Lunes de Pascua** (*Easter monday*), 1955-1956. Óleo e impresión de periódico sobre lienzo, 243,8 x 187,9 cm. *El Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Rogers Fund, 1956 (56205.2).*

56. Antonio Castellanos, **Sin título** (*Untitled*), 2012. Resina acrílica sobre papel, 150 x 120 cm. *Colección del artista.*

57. Antonio Castellanos, **Dos etapas de la Serie Automatismo** (*Two stages of Automation Series*) 2012. Acrílico, grafito y tinta sobre papel, 14,8 x 14 cm. *Colección del artista.*

58. Robert Motherwell, **Serie Automatismo** (*Automation Series*) 1958. Tinta sepia y negra sobre papel. Cuaderno de apuntes. *Colección Walker, Centro de Arte Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos. Donación de Margaret y Angus Wurtele y la Fundación Dédalus, 1995.*

DISEÑO / DESIGN

Fabiola Ytaí Pérez Luna

Agradecemos al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes el apoyo proporcionado para la impresión de este trabajo de Tesis.

LA INFLUENCIA DEL AUTOMATISMO DESDE EL
EXPRESIONISMO ABSTRACTO EN LA GENERACIÓN DE UNA
PROPUESTA PICTÓRICA PERSONAL

Se termino de imprimir el mes de junio de 2015.

