

31  
2Ej



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

---

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS**

*Silencio y abstracción: un libro objeto.*

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

**Licenciada en Artes Visuales**

Presenta:

**MARIA CECILIA VAZQUEZ GUTIERREZ**

México, D.F.

1996



**DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION**

**ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICAS  
XOCHIMILCO D.F.**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

### **Agradecimientos**

Deseo expresar mi gratitud a todos aquellos cuya colaboración fue decisiva para el feliz término de este estudio: Miguel A. Schiavon, Mauricio Calles, Flor Pandal, Mónica Prieto y Pilar Muñoz. Asimismo, manifiesto mi deuda con quienes dirigieron este proyecto, los Profesores Daniel Manzano y Pedro Ascencio, quienes me prestaron asesoría y estímulo.

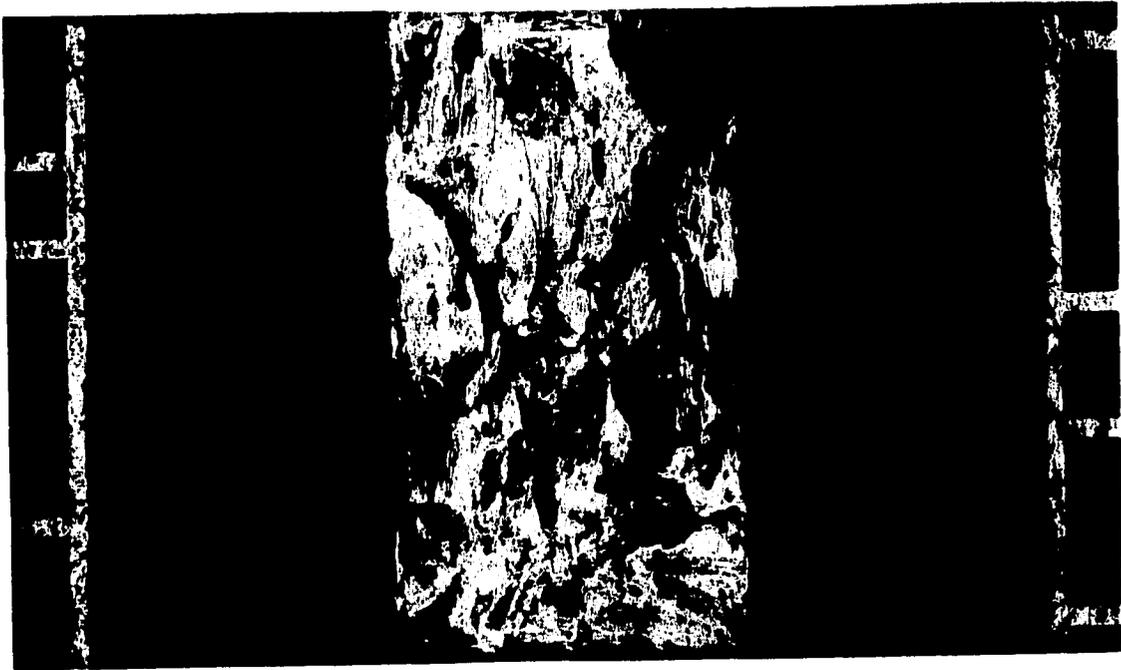
Principalmente, deseo agradecer a mi madre, la Sra. Martha Gutiérrez de Vázquez, por el apoyo que me prestó durante todo el desarrollo y la conclusión de este proyecto, y asimismo, le dedico a ella -caríñosamente- esta tesis.

## INDICE DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCION GENERAL</b>	3
<b>1 LOS LIBROS... Y LOS OTROS</b>	6
Introducción	6
1.1 El hombre escribe	6
1.2 El <i>pre-libro</i> y la conformación del libro actual	7
1.3 Breve reseña de la introducción de nuevos conceptos en el libro tradicional	10
1.4 Los <i>otros libros</i>	11
1.5 El <i>libro de artista</i> : una somera reflexión	14
Conclusiones	15
Notas	16
<b>2 SILENCIO Y ABSTRACCION: TRES PROPUESTAS</b>	17
Introducción	17
2.1 Definiendo el arte abstracto	17
2.2 Antecedentes de la abstracción pictórica	18
2.3 Primeras y principales manifestaciones del abstraccionismo en el siglo XX	20
2.4 Mark Rothko y el silencio de lo sublime	23
2.5 Ad Reinhardt y el <i>arte-como-arte</i>	27
2.6 Robert Ryman y el realismo blanco	30
Conclusiones	34
Notas	38
<b>3 EN BLANCO</b>	41
Introducción	41
3.1 <i>En blanco</i> , un libro objeto	41
3.2 Reflexiones y conceptos	43
3.2.1 Páginas	43
3.2.2 Cargas semánticas	47
3.2.3 Momentos	47
3.2.4 ¿Porqué <i>En blanco</i> ?	48
3.3 Características físicas y desarrollo	49
Notas	53
<b>CONCLUSIONES</b>	54
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	56

## INTRODUCCION GENERAL

Desde hace cinco años he dedicado mi quehacer exclusivamente a la investigación de la abstracción en pintura. Mi trabajo se ha dirigido a buscar una sintaxis a partir de los elementos propios de la pintura: su lenguaje interno de superficie, color, soporte y material, limitando mi vocabulario a sus componentes más puros. Cualquier otro contenido ha sido sistemáticamente eliminado, dejando sólo los significantes de la pintura en sí misma: la construcción de una imagen abstracta reducida a su mínima expresión. Mi trabajo, así, ha perseguido incesantemente el silencio. Considero que la abstracción debe tender a ser más y más silente, como pintura pura, en respuesta a los tiempos caóticos en los que nos encontramos. Pretendo ahondar en una investigación teórica por medio de la cual pueda profundizar en el manejo del silencio en mi propio trabajo.



Cecilia Vázquez: Sin título, 1995

Por otra parte, como lectora compulsiva que soy, he dedicado muchas horas de mi vida a esta noble actividad; he vivido rodeada de libros de todo tipo, y me he sentido siempre acompañada por ellos. De un tiempo a esta parte, me he encontrado buscando libros distintos a los convencionales - ediciones visuales libros antiguos y de colección o difícil acceso, etc.- mirando al libro como objeto estético, independientemente de su contenido literario. En este hurgar me he topado, finalmente, con lo que ya había intuido de alguna manera: la existencia de *otro* tipo de libros, que han terminado de cambiar por completo la visión que de ellos anteriormente tenía: los *otros libros*, impresos y realizados de diversas maneras, rompiendo con las convenciones y mitos atribuidas a los libros tradicionales, y fuera del mercado editorial propiamente dicho. Así, ha nacido en mí el deseo de hacer un libro propio, concebido desde sus inicios para implicar en él lo que yo hubiera querido encontrar en otros.

Surgió así la idea de la creación de un libro visual -pictórico- que tratara precisamente sobre mis propias búsquedas y preocupaciones como artista visual, reforzado por una investigación teórica previa que sustente cada una de sus partes y su conclusión definitiva.

Así, me planteé los siguientes objetivos:

1. El estudio del nacimiento de la escritura, de la imprenta y el surgimiento del libro convencional, así como de sus formas alternativas.
2. La revisión, somera y clara, del nacimiento de la abstracción en pintura, como apoyo al desarrollo del tema de la investigación propiamente dicha.
3. El análisis de la obra de tres creadores contemporáneos que, a mi juicio, han perseguido el silencio en su trabajo: Mark Rothko, Ad Reinhardt y Robert Rauschenberg, y de qué manera han hecho uso de él para sus fines particulares. Debido a que sus motivos y conclusiones son distintos, he pretendido aclarar sus búsquedas respectivas.
4. El planteamiento, a partir de las referencias teóricas estudiadas, de conclusiones respecto a lo que produce una imagen silenciosa, que fueron llevadas posteriormente a mi propio trabajo en la forma de un libro objeto.

La propuesta se trata de la realización de este libro, mismo que parte de, se refiere a y cierra con el silencio en la abstracción pictórica. Esto es, habiendo analizado tanto el tema de los libros alternativos, como el manejo del silencio por los autores mencionados, se determinaron conclusiones que a su vez son la plataforma de la cual parte mi propio libro: una caja conteniendo 45 pinturas de pequeño formato, en papel, que funcionan como páginas intercambiables, lo que permite al lector-espectador crear sus propias composiciones pictóricas en formato tanto de libro, como de objeto y cuadro. Así, este libro busca familiarizar -a través del juego- al hombre común con ciertos elementos estructurales de la pintura, pues en este tiempo padecemos una fuerte y, a mi juicio muy lamentable,

separación entre vida cotidiana y arte. Por otra parte, las imágenes buscan, dentro de la abstracción, un silencio plástico que cree espacios de contemplación y contraataque al caos prevaleciente y aniquilador del individuo como ser espiritual.

Este trabajo está dividido en tres capítulos. En el primero de ellos se hace una reseña sobre la aparición y desarrollo de la escritura, elemento estructural de los libros convencionales. A continuación se revisa el concepto del pre-libro como antecedente de la conformación del libro como actualmente lo conocemos. Posteriormente, se analiza la introducción de nuevos conceptos en el libro tradicional, lo que nos lleva a definir qué es un *otro libro*, o el concepto general de los *otros libros*. Esto tiene por objetivo principal llegar a una reflexión sobre los *libros de artista*.

El segundo capítulo comienza planteando una definición del arte abstracto, así como estableciendo conceptos que aclaran el término. Después, me ocupo del examen de los antecedentes y las principales manifestaciones de la abstracción en nuestro siglo. Posteriormente, me aboco al análisis conceptual y formal de los tres artistas mencionados anteriormente, y sus respectivas preocupaciones pictóricas: Rothko persiguiendo lo sublime; Reinhardt buscando un arte puro y universal, y Ryman proponiendo un realismo en abstracción, así como la inmersión de la obra en su entorno. En las conclusiones de este capítulo subyacen ya los planteamientos del tercer -y último- capítulo de esta tesis.

Este capítulo comienza describiendo brevemente *En blanco*, el libro propuesto y realizado por la autora de este escrito. Posteriormente, busca aclarar los conceptos y reflexiones que le dieron origen, poniendo de relieve la importancia de las páginas como partes individuales de un todo indivisible, y explicando las cargas semánticas de libro, objeto, pintura y juego. A continuación, se especifican los momentos o su secuencia temporal, para pasar a mostrar la importancia y porqué de su título. Finalmente, se describen detalladamente las características físicas y el desarrollo de la pieza. para cerrar haciendo una relación de las características de esta tesis como resonancia del objeto creado.

Este escrito fue desarrollado en su mayoría con base en una investigación bibliográfica llevada a cabo en colecciones privadas y bibliotecas públicas. Asimismo, se valió del análisis formal de los trabajos en cuestión por medio de catálogos y fotografías propiedad de las bibliotecas de algunos museos de esta ciudad y de artistas particulares, así como de notas previas procedentes de la visita de la autora a diversos museos de los Estados Unidos, en donde tuvo oportunidad de ver y estudiar personalmente las obras referidas.

# 1 LOS LIBROS... Y LOS OTROS

## Introducción

Un libro es eso que -la mayoría de nosotros- cotidianamente manipulamos: leemos, rescatamos, hojeamos, olvidamos, destruimos, despreciamos prestamos, restauramos, releemos, devolvemos, consultamos, apreciamos...

Desde niños, tenemos contacto, de una u otra manera, con infinidad de libros de todas clases, pues parecen estar en todas partes. Sin embargo -o tal vez debido a ello- nunca nos detenemos a pensar sobre lo que es un libro. Posiblemente su misma cotidianeidad, su estar ahí, parece hacer inútil una mayor consideración o una reflexión posterior.

¿Qué es un realidad un libro? Podríamos aventurar una serie de respuestas, de las cuales la más obvia sería decir que es un objeto de dimensiones tales que lo hacen manipulable entre las manos, compuesto por páginas regulares de papel, protegido por una tapa o cubierta. Diríamos también que un libro es un manojito de ideas y ocasionalmente imágenes impresas. Lo veríamos como un texto corporeizado, o un medio de información y/o distracción. A otros niveles, diríase que el Libro es la base de la cultura... Bien; y, si difícilmente podemos definir lo que es un Libro, ¿cómo saber lo que son *los otros libros*? A continuación procuraré echar un poco de luz sobre estas y otras cuestiones.

### 1.1 El hombre escribe <sup>1</sup>

Sabemos de la necesidad de trascendencia en el género humano: aquella misma que ha obligado al hombre, desde que pudo hacerlo, a dejar un registro de sus quehaceres, a invocar situaciones, a representar su vida diaria, etc. Al principio como marcas simples, y paulatinamente desarrollándose, la escritura ha cumplido esa función de comunicación de todo tipo de ideas.

No podemos hablar de que la escritura haya surgido en un momento y lugar determinados: por el contrario, surge muchas veces y en diversos lugares. Corresponde más a momentos en la evolución de las sociedades, que a fechas específicas en la historia del Hombre.

Aproximadamente 40,000 años atrás, nos encontramos ya con un hombre con una capacidad cerebral prácticamente como la nuestra, que se organiza en pequeñas sociedades de cazadores, agricultores y pescadores. Este hombre produce marcas en sus objetos cotidianos, y representa su entorno y a otros seres vivos por medio de la talla, el modelado o el dibujo o pintura. Ejemplos de ello son las pinturas rupestres de que tenemos noticia, y es lo que comúnmente se conoce como pictografía.

Esta manera de comunicarse es, digamos, universal, ya que no pertenece a idioma alguno. Encontramos ejemplos de ello en Africa, Asia septentrional, América y Oceanía. Hablamos, pues, de

ideogramas: dibujos que significan algo sin hacer alusión al sonido de la palabra que designa dicho concepto. Entran en esta categoría, posteriormente, los jeroglíficos, conocidos en diversas culturas antiguas.

Más adelante, comienzan a integrarse sonidos a estos signos (fonografía), sin que esto signifique la pérdida de su aspecto ideográfico. Poco a poco las representaciones dejan de ser reconocibles, dando paso a la aparición de una forma cursiva que busca rapidez en el trazado, y que guarda también la parte fonográfica que hemos mencionado.

Finalmente, hace seis mil años aparece la verdadera escritura; esto es, la conformación de frases con palabras. Estamos hablando ya de sociedades sedentarias y evolucionadas al punto de crear ciudades. Se da, pues la invención del alfabeto, con base en el análisis de los elementos fonéticos más pequeños de las palabras. Se trata de caracteres simples, no representativos de objetos y en número reducido. Nos referimos ya, pues, a los signos-sonido: las letras.

Fue indudablemente en Fenicia, hacia el 1,500 antes de nuestra era, donde se produjo el trazado que más adelante se convertiría en nuestro actual alfabeto. Estaba conformado por 22 letras únicamente, debido a que era consonántico. Fueron los griegos al adoptarlo, aproximadamente 500 años después, quienes introdujeron a él las -vocales.

La escritura latina pronto comenzó a expandirse por Europa, debido en primer lugar a las conquistas romanas, y posteriormente a las constantes cristianizaciones. Más tarde, con la generalización de la navegación y las colonizaciones europeas, gana buena parte del mundo.

## 1.2 El *pre-libro* y la conformación del libro actual

Es importante señalar que el libro ha tenido formas y estructuras muy diversas. A través de la historia, los hacedores de libros han buscado diversas maneras de conseguir tanto una efectividad en la transmisión de ideas, como una formación estética en la elaboración de los mismos. Coincido con Graciela Kartofel y Manuel Marín <sup>2</sup> cuando señalan que el libro en realidad se inscribe dentro de las artes visuales, ya que quienes han hecho los libros han debido tener una formación visual, pasando su educación literaria a un segundo término. Un libro es el fruto de la creación del escritor y del artista; este último elige los caracteres, las ilustraciones y la encuadernación, es decir, todo el aspecto exterior, la forma de la obra.

Conocemos, gracias a la Historia, numerosos ejemplos de *pre-libros*, como las tablillas sumerias con caracteres cuneiformes y los papiros del antiguo Egipto, los libros cingaleses hechos de hojas de palmera cortadas en forma rectangular, los *libros-mariposa* del Japón, los códices en pergamino de la antigüedad y los infolios medievales. Desde omóplatos de carnero grabados, pasando por los libros que escribían babilonios y asirios en arcilla, hasta los *libros-cinta* que hacían los antiguos egipcios cortando tiras de papiro y los libros de cera que inventaron los romanos. Tenemos también las *pedras-libro*

labrados que dejaron a la posteridad sus mensajes eternos en latín y griego, así como las pieles de los animales salvajes que grababan las tribus nómadas.

Todas estas formas de dejar un testimonio escrito, conformaban textos realizados siempre individualmente, aún cuando se hicieran varias copias de uno mismo. Esto es, el libro existe antes de la imprenta, y estos primeros escritos demuestran una preocupación por registrar sucesos de la vida cotidiana, así como acontecimientos pasados.

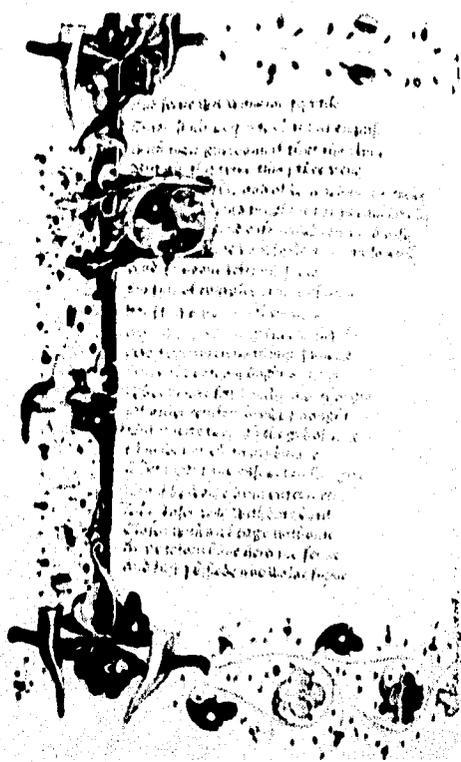
Sin embargo, el papel que elaboraron los chinos con fibras de bambú, hierbas y viejos trozos de tela se impuso por su ductilidad y la porosidad absorbente de su superficie, conformando así la apariencia definitiva del libro actual. Este intento data de aproximadamente unos cien años antes de Cristo; tiene su origen en la costumbre de escribir sobre tejidos y su ulterior perfeccionamiento, lo que lo convirtió en una opción económica para escribir. El papel se popularizó muy pronto en China y empezó a difundirse en todo el mundo: hacia el este, en Corea en el siglo II y en el Japón en el III; hacia el sur, en Indochina en el siglo III y en la India antes del VII y hacia el oeste, en el Asia Central en el siglo III, Asia Occidental en el VIII, Africa en el X, Europa en el XIV y América en el XVI.

La siguiente gran revolución en el arte de escribir está conformada por la invención de la imprenta, sobre la autoría de la cual todavía no consiguen ponerse de acuerdo los estudiosos. Si se entiende como imprenta solo *el arte de imprimir*, habrá que conceder el crédito a los chinos, quienes practicaban esta noble actividad tres siglos antes de Cristo. Pero si se atiende a una definición más precisa, según la cual sería *el arte de imprimir valiéndose de tipos móviles y auxiliándose con una prensa adecuada*, la mayoría de los especialistas en el tema reconoce como inventor a Johannes Gensfleisch Gutenberg, y como fecha probable del hallazgo el año de 1440. Tampoco se impugna la noticia de que los primeros tipos sueltos (excepción hecha de los manufacturados con anterioridad por chinos y coreanos) fueron fabricados por un prototipógrafo alemán y un discípulo suyo, Peter Schoeffer o Schoiffer.

De acuerdo a quienes defienden la primera teoría (como Marcel Cohen<sup>3</sup>, los chinos elaboraban reproducciones -exactamente repetibles- de textos por medio de estarcidos e impresiones en tinta sobre piedra. La historia de la estampación múltiple -esto es, reproducciones exactamente repetibles de un mismo modelo- comenzó en China en el siglo II de nuestra era con el empleo de sellos para imprimir en arcilla y más tarde en papel. Emplearon por primera vez la técnica de la impresión con caracteres de madera en el siglo VII o VIII, y los tipos móviles unos 400 años antes que Gutenberg. También el uso de la tinta china se remonta a la más antigua civilización de ese pueblo. Gracias a tales técnicas, resultó posible producir múltiples ejemplares de un volumen paginado, y dar a las obras escritas una amplia difusión. Así, la fecha más antigua que puede señalarse al comienzo de la impresión en China es aproximadamente el año 700 después de Jesucristo. Sin embargo, es hasta a partir del siglo X que la imprenta fue ampliamente utilizada y perfeccionada por funcionarios, personas privadas, religiosos y entidades comerciales.

El arte chino de la impresión progresó aún más gracias a la introducción de tipos móviles en el siglo IX, y de la impresión policroma en el siglo XIV. Se utilizaba la madera de diversos árboles en la confección de los caracteres: peral, yuyuba, catalpa y a veces manzano, debido a la suavidad y uniformidad de sus texturas. Más tarde empezaron a emplearse otros materiales para fabricar los tipos móviles: la madera a principios del siglo XIII, y el bronce a finales del XV.

En Europa, al parecer, los primeros libros propiamente dichos se deben a los monasterios. La labor de los monjes rescató del olvido a los libros clásicos de la antigüedad. Por otra parte, es de todos conocido que el primer libro realizado en su totalidad en imprenta, es La Biblia de 42 líneas por Gutenberg.



Manuscrito medieval anónimo, Inglaterra, 1450

La fabricación de tipos móviles de imprenta, así como de prensas, produjo en el siglo XV un florecimiento del libro, extendiéndose con ello la práctica de la lectura. A partir de ese siglo, los primeros libros impresos en Europa realizaron la síntesis de los manuscritos y de los nuevos elementos de carácter tipográfico.

Independientemente de a quién corresponda el mérito de la invención de la imprenta, es un hecho que a partir de este acontecimiento, el hombre logró reproducir en serie las ideas y conocimientos generados y retenidos durante siglos por otros métodos. Si a mediados del siglo XV se componían sólo unas docenas de caracteres o tipos sueltos en una hora, hoy pueden procesarse millones de caracteres en el mismo lapso de tiempo. José Martínez de Sousa<sup>4</sup> señala que se estima en veinte millones de libros la producción mundial desde Gutenberg hasta 1900, pero el siglo XX solamente, alcanza los doscientos mil impresos por año, lo que implica un tremendo avance en el arte de la impresión. Sin embargo, es importante señalar que, si bien los medios técnicos se han desarrollado considerablemente, la forma de hacer libros, el método de trabajo, las operaciones básicas, no distan mucho de sus inicios.

### 1.3 Breve reseña de la introducción de nuevos conceptos en el libro tradicional

Si bien antes de la invención de la imprenta se manufacturaron infinidad de tipos de libros, y en ellos intervenían de igual manera el contenido y la forma, esto es, el texto y el diseño y/o ilustraciones diversas, encontramos a comienzos del siglo XVI un libro que constituye todavía hoy un modelo: la *Hypnerotomachia Poliphili*, editada por Aldo Manuzio<sup>5</sup>. Este libro constituye el primer ejemplar conocido en que el artista expresamente ilustra el texto, mientras que el impresor combina armoniosamente el grabado en madera y los tipos romanos puros. Encontramos, pues, la intención expresa de introducir una nueva forma de hacer libros.

William Blake crea en el siglo XVIII un libro realmente único, ya que él mismo interviene como poeta, ilustrador e impresor (recuérdese que este artista fue igualmente sobresaliente como pintor que como escritor); esto es, realiza lo que sería el primer libro de artista como tal.

Ya el siglo XIX nos deja numerosas obras maestras de la ilustración, que van de la documentación científica e histórica de A. Menzel a la fantasía grandiosa de Gustave Doré. Es también durante este siglo cuando se introducen en la imprenta los procedimientos fotográficos.

Las joyas del arte del libro en el siglo XX han sido destacadas a menudo por la prensa especializada: el arte nuevo de A. Beardsley, en Inglaterra; de F. Vallotton y de T. Steinlein, en Francia, así como los maestros del estilo Jugend en Alemania, son bien conocidos en el mundo. Otras búsquedas tuvieron también lugar en este siglo: las emprendidas por los diversos grupos dadaístas, futuristas y del Bauhaus de Weimar. El artista ruso El Lissitski y el húngaro László Moholy-Nagy, desempeñaron en ello un papel determinante en Rusia, después de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución, aparecieron ediciones de concepción totalmente nueva.



Gustave Doré: *Semilla de la discordia*, 1861,  
en *La divina comedia* de Dante.

La tendencia que se afirmó en el segundo decenio de este siglo fue la del constructivismo funcional: no se trataba de *arte* sino de construcción de la página impresa; no de *adorno*, sino de composición con caracteres de distintos tamaños, con diversas orientaciones de los renglones y con la introducción del rojo en la impresión en negro.

En los treinta la edición de libros empieza a utilizar técnicas nuevas. Comienza el triunfo del offset que permite una vasta utilización de la policromía. A partir de este momento, el libro se enriquece con láminas fuera del texto, con lo cual las ilustraciones en color adquieren valor por sí mismas. Como señala Marcel Cohen<sup>6</sup>: "El libro parece así escindirse en literatura, por un lado, y bellas artes, por el otro. El *arte del libro* da paso así al *arte en el libro*."

Después de la Segunda Guerra Mundial, editores en Suiza, Alemania y América inducen a artistas locales a crear libros, pero no es sino a mediados del siglo cuando comienza la búsqueda de unidad en el proceso mismo de la edición. Los artistas se dejan cautivar por el concepto de que los libros pueden ser obras de arte, y frecuentemente se encuentran haciendo verdaderas creaciones estéticas más que meras ilustraciones. La joven generación de ilustradores se caracteriza particularmente por el afán de concebir de manera personal la presentación artística del libro en todas sus partes, desde la portada, la encuadernación y las ilustraciones del texto, hasta los subtítulos y las viñetas. Esto permite apreciar el libro, en su conjunto, como una construcción plástica, en armonía con el espíritu del texto y la estética de la época.

Por medio de diferentes tratamientos, materiales, formatos y temas, los artistas han transformado los libros en un medio directo de comunicación con el espectador. En los tempranos sesenta, los libros de artista se convirtieron en un vehículo mayor de creación artística. De Antoni Tàpies a Ellsworth Kelly, de Grace Hartigan a Andy Warhol, y de Francesco Clemente a John Cage, artistas de todas las nacionalidades han dejado su huella en las páginas de un libro<sup>7</sup>.

#### 1.4 Los otros libros

"Me hago preguntas para ampliar mi conocimiento sobre conceptos tradicionales, no para tomar las respuestas como dogma, sino como una base de la cual partir. Las definiciones no son un fin, sino un punto de partida. De otra manera, endurecen la expansión de ideas."

KEITH A. SMITH<sup>8</sup>

Hay, como señalan Kartoffel y Marín<sup>9</sup>, entre los libros, varias clasificaciones: los tradicionales, los alternativos, los marginales, los editoriales y los de empresas privadas, los de artista, los interdisciplinarios, los efímeros los didácticos, los participativos; los de bibliófilo, los únicos y los de edición; los colectivos y los individuales. Todos ellos, a pesar de sus diferencias, comparten cualidades que los sitúan en un mismo género: son libros. Sin embargo, dentro de ellos hay dos grandes clasificaciones que se diferencian radicalmente entre sí (casi podríamos decir que se excluyen

mutuamente): los -simplemente- libros, y los *otros libros*, mismos que a continuación me propongo describir.

En el transcurso de una revisión cuidadosa de la literatura relacionada al respecto, he ido formándome una idea de lo que estos *otros libros* fundamentalmente son: "aquellos que se ven a sí mismos". Se auto-analizan, se escudriñan, se desprenden de sus significados pasados, de su literalidad. Su fin no es servir como soportes a un texto, sino que ellos son un fin en sí mismo.<sup>10</sup> Para fundamentar y profundizar esta hipótesis, considero pertinente analizar las diversas definiciones, ideas, conceptos y afirmaciones que de los libros en general, y de los *libros alternativos*, los *otros libros*, el *nuevo arte* (designaciones todas que se han dado a lo que procuraremos describir en este apartado) se han planteado, dicho lo cual, a ello me aboco.

La primera cuestión indispensable para pensar el libro de una nueva manera es eliminar los conceptos previos que de él tenemos, desvestirlo de toda significación anterior, y mirarlo con ojos vírgenes. Podemos comenzar familiarizándonos con el libro en tanto objeto físico: mirarlo, tocarlo, apreciar su textura, ancho, peso, etc., como si se tratara de algo que no conocíamos antes. Esto es, entrando en contacto con su ser físico. Al hacerlo, inmediatamente se nos revela, en primer lugar, que la relación entre nosotros (espectador) y el libro (objeto) es íntima: "Insiste en una confrontación de uno a uno",<sup>11</sup> de carácter exclusivo. En segundo lugar, podemos ver que un libro es una secuencia de espacios percibidos cada uno en un momento distinto. Esto es, un libro es una secuencia espacio temporal.<sup>12</sup>

Una vez establecido esto, vemos que el libro es un contenedor. En él pueden depositarse las cuestiones más disímiles. Cuando éstas se desprenden de lo que un libro común carga convencionalmente, podemos hablar ya de *otros libros*, divorciados de las leyes de su anterior naturaleza. A continuación, me permitiré citar a Raúl Renán<sup>13</sup> para una mejor aclaración del término: "Los *otros libros* son la contraimagen de los libros convencionales. Tratan de no ceñirse a las leyes de la naturaleza bibliográfica que la tradición ha convertido en sello propio. Los *otros libros* se encuentran detrás del anaquel, en la no librería y en la antibiblioteca, porque no persiguen presentar figura libresca que adorne el estante. No quieren ser objeto de trueque económico, ni mucho menos intentan crear cuerpo de permanencia ni medio de trascendencia material bajo ficha y registro bibliotecario. (...) Tienen un carácter inconforme; de hecho, representan la inconformidad."

El punto de la inconformidad es uno importante, y mucho, por cierto. Este nuevo tipo de libro rompe con el anquilosamiento milenarista de su concepto tradicional. Mallarmé, como señala Franco Verdi<sup>14</sup>, fue consciente (y con extrema claridad para su tiempo), de que el libro coincidía con su propio mito, y que era a toda costa necesario evitar dicha asociación. Así, la creación de libros alternativos supone una mirada al libro mismo y a su significado anterior, corrigiéndolo y replanteándolo para conformarse como una realidad independiente, afirmándose a sí mismo a través de sus propios principios.



Dieter Roth: *Daily Mirror*, 1970.

Por otra parte, en el nuevo libro, cada página es creada como elemento individual de una estructura en la que tiene una función particular que cumplir, y al mismo tiempo, no puede sostenerse sola: ahora está subordinada, es completamente dependiente del libro completo. Como señala Keith A. Smith<sup>16</sup>, las páginas individuales "pierden importancia de una manera directamente proporcional a la importancia ganada por el libro/capítulo en conjunto." Los libros visuales son, conceptualmente, libros de una imagen, ya que las imágenes específicas, sumadas, crean una imagen conjunta o un concepto total.

El nuevo libro se desprende también de sus componentes formales convencionales por medio de la inclusión de nuevos materiales para su fabricación: además del papel, que puede seguir utilizándose o no, encontramos madera, hojas de plantas, cartón, tela... Cualquiera cosa puede ser utilizada para la realización de un libro, dependiendo de la decisión personal del artista creador.

Ahora bien, a pesar de que estas reflexiones parecen desprenderse de este siglo, como producto de la cultura contemporánea y el arte moderno, cabe señalar que estos otros libros existían ya desde antes de la conformación del libro convencional en forma de *pre-libros*, pues fueron generándose prácticamente a la par de la escritura, realizados con diversos materiales rústicos, propagando la sabiduría de nuestros pueblos primitivos y permaneciendo desde siempre, bajo una apariencia u otra.<sup>17</sup>

Este nuevo libro, por tanto, se vale de un lenguaje radicalmente distinto del que encontramos en los libros tradicionales, ya que su búsqueda es otra: volverse sobre sí mismo, investigándose, para dar nacimiento a nuevas secuencias espacio-temporales.<sup>15</sup> Así, por ejemplo, las palabras no necesariamente transmiten una intención dirigida, sino que, de haberlas, se nos pueden presentar despojadas de intencionalidad, aunque sigan conservando su significado. Esto quiere decir que no es el texto lo que lleva la supremacía del mensaje, sino que éste se nos presenta como uno más de los componentes del libro y de la intención total del autor.

### 1.5 El libro de artista y el libro objeto: una somera reflexión.

El libro es una estructura más que una forma. Esta estructura es la que mantienen los *libros de artista* o los *libros-objeto*, donde el productor arma en una secuencia de espacios diversas series de significantes, organizados en un espacio visual acorde con un principio de temporalidad. Estos libros requieren de la interacción del espectador, gracias a que la condición literaria no es necesariamente primordial.<sup>18</sup>

Así, la definición de un *libro de artista* parece no ofrecer demasiadas complicaciones: éste es aquél que lleva implícito un concepto estético, el cual se desarrolla en cada uno de sus segmentos. El artista produce todos los elementos vitales del libro, y estos tienen una claridad de propósito que deriva de concebir el libro en su totalidad -de tapa a tapa- como una obra de arte en sí mismo. Son generalmente únicos, pues la complejidad de sus significantes no permite su multiplicación. El *libro objeto*, además, mantiene su carga semántica tanto de objeto como de libro, proporcionando significados a ambos niveles.

Cada uno de estos libros es una idea particular que niega lo tradicional del libro desde sus orígenes. Muchas de estas manifestaciones surgen como una respuesta rebelde a la imposibilidad económica, a los tropiezos contra la muralla del sistema, a una impotencia de la voluntad contra el poder, y de una conciencia social que el autor explica por sí mismo.<sup>19</sup>

De unas décadas a este tiempo, la producción de *libros de artista* ha proliferado en el mundo. México no ha sido la excepción: encontramos multitud de ejemplos de artistas que se han abocado, de maneras más o menos rigurosas, a esta tarea. Entre ellos, encontramos a Elena Jordana, Felipe Ehrenberg y Marcos Kurtycs (*El libro de tú*) como antecesores, y como hacedores de libros de artista a Santiago Rebolledo; Rodolfo Sanabria (*El libro del gato* y *Tratado del océano*); Gabriel Macotela (*El libro jaula*); Carmen Boullosa (*La serpiente*); Magali Lara (*La tercera parte de la noche*); Armando Saenz (*Los libros del temblor*); Yani Pecanins (*El deseo*); Manuel Marín (*Personajes*); El Fisgón (*A Harlot's Progress*); entre otros. Hallamos también pequeñas editoriales marginales que han perecido en su mayoría, pero que jugaron un papel importante en nuestro país, tales como: *El Mendrugo*, *Cocina Ediciones*, *La Tinta Morada*, *Ediciones Pirata*, *La Mesa de Madera*, *La Rasqueta* y *Tres Sirenas*, entre otras.<sup>20</sup>

## Conclusión

Los *libros alternativos*, los *otros libros*, el *arte nuevo* implica toda una otra manera de hacer -y de ver- libros representan su expresión artística. Ello se desprende de la conciencia del libro de sí mismo como ente independiente de sus usos e intenciones tradicionales. Como una pintura, se presenta como una forma autosuficiente, concebida de como un objeto hecho a su propia causa.<sup>21</sup> Se encuentra con el arte moderno en el punto en que ambos comienzan un viaje de introspección desde el cual abren infinitas posibilidades de realización y abordaje para el arrojamiento de nuevas propuestas. Sitúan al hacedor en una perspectiva radicalmente distinta al pasado, y lo mismo hacen con el lector-espectador, quien ahora habrá de ver al libro como un objeto artístico abierto a ser concluido por su mirada.

## Notas

- 1 Los datos históricos que se citan en este apartado provienen en su mayoría de dos fuentes:  
Hipólito Escolar, *De la escritura al libro*, 1976, pp. 9-97.  
Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas*, 1994, pp. 15-17.
- 2 Vid Graciela Kartofel y Manuel Marín, *Ediciones de y en artes visuales: lo formal y lo alternativo*, 1992, p. 58.
- 3 Vid Hipólito Escolar, *op. cit.*, p. 49.
- 4 Vid Julio Martínez de Sousa, *Diccionario de tipografía y del libro*, 2a ed., Madrid, Paraninfo, 1981, pp 162-163.
- 5 Hipólito Escolar, *op. cit.*, 86.
- 6 *Ibid*, p. 94.
- 7 Riva Castleman, *A Century of Artist's Books*, 1994, p. [9].
- 8 Keith A. Smith, *Structure of the Visual Book*, 1984, p.9.
- 9 Graciela Kartofel y Manuel Marín, *op. cit.*, p. 17.
- 10 Vid Ulises Carrión, *op. cit.*, pp. [1-5].
- 11 Keith A. Smith, *op. cit.*, p. 9.
- 12 Vid Ulises Carrión, *op. cit.*, p. [1].
- 13 Raúl Renán, *Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial*, 1988, pp. 13-14.
- 14 Franco Verdi, *The Eras of the Artist's Book*, s/p/i, p.2.
- 15 Vid Ulises Carrión, *op. cit.*, p. [5].
- 16 Keith A. Smith, *op. cit.*, p. 12.
- 17 Vid Raúl Renán, *op. cit.*, p. 49.
- 18 Vid Graciela Kartofel y Manuel Marín, *op. cit.*, p. 60.
- 19 Vid Raúl Renán, *op. cit.*, p. 16.
- 20 Vid Silvia Gonzalez de León, *Un libro es una provocación*, s/p/i, pp. 9-10.
- 21 Vid Daniel Manzano, *Páginas de imagería*, 1993, p. [1]

## 2 SILENCIO Y ABSTRACCION: TRES PROPUESTAS.

### Introducción

Es bien sabido el hecho de que la abstracción como tendencia establecida arranca definitivamente en este siglo, buscando darle al arte una autonomía de la que siempre había carecido por haber estado al servicio de otras cuestiones (la religión -principalmente-, las monarquías, los intereses estatales, etc.). La pintura abstracta -en este caso- se desarrolla como una voluntad de separación de los temas o motivos convencionales a los que había respondido el arte hasta entonces, procurando acallar las resonancias del mundo externo y de todas aquellas cuestiones que anteriormente lo habían distraído de su propio quehacer esencial: el arte como un fin en sí mismo.

En el marco de este denominador común, la abstracción ha emprendido caminos que abordan distintas cuestiones (como podremos ver en el breve viaje por los antecedentes y nacimiento de esta manifestación artística en las primeras páginas de este capítulo). Considero que una de las más importantes es el manejo del silencio, ya perseguido como fin, ya utilizado como elemento estructural para la consecución de una propuesta. La presente investigación teórica pretende ahondar en este tema analizando para ello el trabajo plástico de tres autores contemporáneos que, a mi juicio, dialogan de forma más directa con el silencio: Mark Rothko, Ad Reinhardt y Robert Ryman.

### 2.1 Definiendo el arte abstracto

"El término *arte abstracto* (también denominado *abstracción*) fue acuñado y aún es usado hoy para designar los fenómenos pictóricos que excluyen el principio imitativo del arte figurativo o figuración, al sobrepasarlo con métodos no referenciales de construcción plástica."<sup>1</sup>

Me he permitido transcribir la anterior definición ya que, a pesar de que quienes nos dedicamos de alguna manera a las artes visuales estamos familiarizados con el término *abstracción*, me parece pertinente comenzar este capítulo planteando una explicación simple de ella.

Creo que el pintor estadounidense Stuart Davis, cuyo trabajo tendía francamente a la no-figuración, acierta en su intento por definir el abstraccionismo. Concuerdo con sus ideas centrales concernientes a la independencia del lienzo y de lo pintado como una realidad en sí misma. En el texto que publica como presentación del catálogo de la exposición *Pintura abstracta en América*, llevada a cabo en el Museo Whitney en 1935.<sup>2</sup> apunta que la pregunta sobre que es en realidad el arte abstracto, podría ser respondida de diversas maneras, dependiendo de las conclusiones de cada artista en particular. Sin embargo, trata de arrojar conceptos generales sobre lo que es la abstracción, acudiendo para ello, en ocasiones, a lo que no es. En primer lugar, señala que el arte no es, y no ha sido nunca, una reflexión de la Naturaleza, apuntando que todo esfuerzo por imitarla está condenado al fracaso "El arte es una comprensión e interpretación de la Naturaleza (...) Nuestros cuadros serán expresiones paralelas a [ella] y las líneas paralelas nunca se tocan".<sup>3</sup> Así, el artista abstracto buscará establecer una

tangibilidad material que será el registro de una idea o emoción. Con ello, se reconoce el concepto de la existencia autónoma del lienzo.

Cabe señalar, sin embargo, que alrededor de 1930.<sup>4</sup> el término *abstracción* fue muy cuestionado, sugiriéndose remplazarlo por el de *concretismo*, entre otros, ya que el abstraccionismo puro, al no inspirarse de ningún modo en la realidad natural, es decir, al no ser el resultado de una abstracción propiamente dicha, sino la propuesta de una nueva realidad, se coloca automáticamente fuera de tal denominación. Sin embargo, después de que manifiestos, escritos, títulos de textos, etc. lo hubieran utilizado ampliamente, el deshacerse de él hubiera provocado gran confusión. El uso del término era ya tan generalizado que los motivos para cambiarlo no resultaron suficientemente poderosos, a pesar de que ciertamente toda pintura es abstracta -incluso la figurativa- ya que lo pintado no es el objeto, sino su representación bidimensional.

Asimismo, en 1938, el grupo Artistas Americanos Abstractos manifiesta que "la palabra *abstracto*, como tantas otras, es frecuentemente utilizada como una sugestión de idiosincrasia, más que como un concepto que define valores particulares."<sup>5</sup> Esto parece ser una advertencia en cuanto al peligro del uso del término, urgiendo al lector-espectador a no confundirse con prejuicios y con los ataques que el grupo y la abstracción en sí habían sufrido desde su nacimiento, particularmente en aquellos años en los Estados Unidos.<sup>6</sup>

## 2.2 Antecedentes de la abstracción pictórica

Aclarado este punto, puedo proceder a hurgar un poco en los antecedentes de la abstracción, previos a su aparición propiamente dicha. Ya Monet, en la última década del siglo pasado, se encontró en el límite mismo de la no-figuración: en sus series de catedrales, pacas, lirios, etc., percibimos una voluntad de abstraer de la Naturaleza los elementos pictóricos que habría de llevar posteriormente a su trabajo; la primacía no la lleva ya el motivo en sí, sino la manera en que éste es pintado. Asimismo, en las series de lirios, podemos observar acercamientos tan profundos al motivo, que éste pierde sus límites precisos, y sólo puede ser apreciado en tanto objeto reconocible a una distancia específica del lienzo; al acercarnos, tendremos ante los ojos una serie de manchas y pinceladas sin ninguna correspondencia aparente con la realidad.<sup>7</sup>



Monet: *Lirios, puesta de sol*, 1916-1923

Por otra parte, contemporáneo a Monet, Gauguin reclama para el pintor la misma libertad que existía para el músico. En 1893, a su regreso de Tahití, declara: "...por medio de la distribución de líneas y colores, con el pretexto de algún tema prestado de la Naturaleza o de la vida, obtengo sinfonías, armonías que no representan nada absolutamente real (...) [que no] expresan directamente una idea específica..."<sup>8</sup> Esto implica ya, también, una preocupación por destronar al objeto pintado, centrándose en los elementos propios y específicos de la pintura en sí misma.

Asimismo, Cezanne redujo la multitud de posibilidades proporcionadas por la Naturaleza al cono, la esfera y el cubo, planteando simultáneamente la pregunta de cómo interpretar el modelo y cómo realizarlo. Esta reducción de las cosas a principios geométricos absolutos representa una preocupación por abstraer formas generales para la pintura. Concluye afirmando que "el arte es una armonía paralela a la Naturaleza"<sup>9</sup> Esto es, Cezanne toma de ella principios generales para el arte.

Matisse también se afirma en la importancia de deslitalizar la pintura. Ya en 1908 manifiesta que la expresión no se deja sentir en un gesto violento o en un rostro pintado, sino que está en la disposición total del cuadro: el área ocupada por los cuerpos, los espacios vacíos alrededor de ellos y las proporciones. El considera que todo tiene un rol que interpretar, y que todo lo que no es útil al cuadro, lo perjudica.<sup>10</sup> Vemos con ello que Matisse era ya bien consciente de que el significado e importancia de la imagen pintada no residía en la anécdota o la historia que contaba, sino en la manera en que esto se llevaba a cabo.



Matisse: *La torre de la iglesia, Collioure, 1905*

### 2.3 Primeras y principales manifestaciones del abstraccionismo en el siglo XX

En la abstracción, pues, lo que es representado se ve relegado a una posición de importancia secundaria. Su valor depende únicamente de los eventos formales que el artista ha logrado establecer

Posteriormente, el cubismo sintético (planteado desarrollado por Picasso y Brâque) pone énfasis en la primacía de la construcción pictórica, mirando y pintando el objeto desde distintos puntos de vista. Con ello, la realidad pictórica toma definitivamente la batuta, y es Brâque quien lo expresa con mayor claridad por medio de un sencilla e ilustre frase: "Escribir no es describir, como pintar no es representar."<sup>11</sup> He aquí un rompimiento definitivo con la manera en que se había visto la pintura hasta ese momento. La imagen pintada descubrió su propia lógica, orden, realidad e independencia. Si bien la evocación de objetos reales no desapareció por completo, cuando menos si se ligó inexorablemente a elementos constructivos puramente plásticos.

al interpretar el espacio del trabajo de acuerdo a su propia sensibilidad. Como pudimos ver anteriormente, una de las más determinantes de las muchas implicaciones desprendidas de la destrucción cubista de los modos convencionales de representación, fue la idea de que la pintura debía ser una entidad absoluta, sin relación alguna con los objetos del mundo visible, y que debía ser realizada con formas completamente abstractas. El arte, al haberse divorciado de todo rastro del mundo material, y liberado de cualquier influencia personal por parte del artista individual, sería completamente autónomo.

Considero importante señalar que el arranque de una propuesta estética -o de cualquier tipo- no siempre puede situarse en un momento específico del tiempo o en un lugar determinado. Más bien, parecería que las cosas van surgiendo paulatina y simultáneamente en diversos puntos, y es así como van conformándose las nuevas teorías y movimientos que cambian el rumbo de la historia, en este caso, del arte.

El abstraccionismo como tal parece haber nacido casi al mismo tiempo en varias partes de Europa. A pesar de los múltiples coqueteos previos con él por parte de artistas diversos, es sólo entre 1910 y 1914 que adquiere una fisonomía específica y se inscribe en la historia del arte como movimiento propiamente dicho. Esta es la consecuencia inevitable de una serie de premisas históricas y estéticas determinadas a comienzos del nuevo siglo.

Tradicionalmente, se dice que la abstracción es iniciada por Kandinsky, por una parte, y por los rusos y Málevich, por otra, seguidos de Mondrian y del grupo holandés De Stijl. Sin embargo, pocos recuerdan que antes que todos ellos, Robert Delaunay (1885-1941), en París había desarrollado ya un estilo no-objetivo que Apollinaire llamo *orfismo*. Durante 1912 y 1913 pintó cuadros completamente dependientes del contraste y de armonías que producían un dinamismo de color tal, que se convirtió en el único protagonista de su pintura.<sup>12</sup>

De cualquier manera, mucho se ha considerado a Vassily Kandinsky (1878-1944) como el inventor de la abstracción. En el período que va de 1910 a 1914, realiza con sus series *Impresiones*, *Improvisaciones* y *Construcciones*, un núcleo consistente de obras considerado como su más importante contribución para la definición y desarrollo de una investigación de lo abstracto. Se trata en un principio de la reducción progresiva de la pintura a elementos mínimos. Asegura, por esos años, que "los artistas tendrán que llevar a cabo (...) un trabajo analítico, minucioso (...) en busca de una base firme de reglas armónicas y gramaticales que serán los cimientos del nuevo arte. [...] La tarea del pintor es la de ponderar sus fuerzas y sus medios, aprender a conocerlos e intentar emplearlos de forma puramente pictórica y con fines creativos."<sup>13</sup> Su posición se basaba en una teoría del color como elemento capaz -por sí mismo- de despertar sentimientos vívidos ("resonancias internas") en cualquier espectador confrontado con el trabajo. Kandinsky se refiere a la idea de textos musicales como la vía por la cual la pintura se iría desarrollando hasta llegar a ser *arte* en el sentido abstracto.<sup>14</sup>

Sin embargo, es justo decir que la afirmación más radical de la idea de lo absoluto en el arte provino de Moscú. Kasimir Málevich (1878-1935) impulsó la idea de un pintura puramente abstracta en 1913. Cuando él definió su propio arte como *no-objetivo*, su intención fue deshacerse no sólo de las relaciones entre la obra y los objetos de la realidad, sino de todas las relaciones entre la superficie del cuadro (entendido como algo absolutamente concreto) y cualquier elemento que pudiera referirse a la experiencia humana fuera de la esfera netamente artística. A1 pintar su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, libera a la pintura de otras significaciones, ya sean emotivas, religiosas o cualesquiera.<sup>15</sup>



Kandinsky: *Improvisación N° 26 (Remando)*, 1912

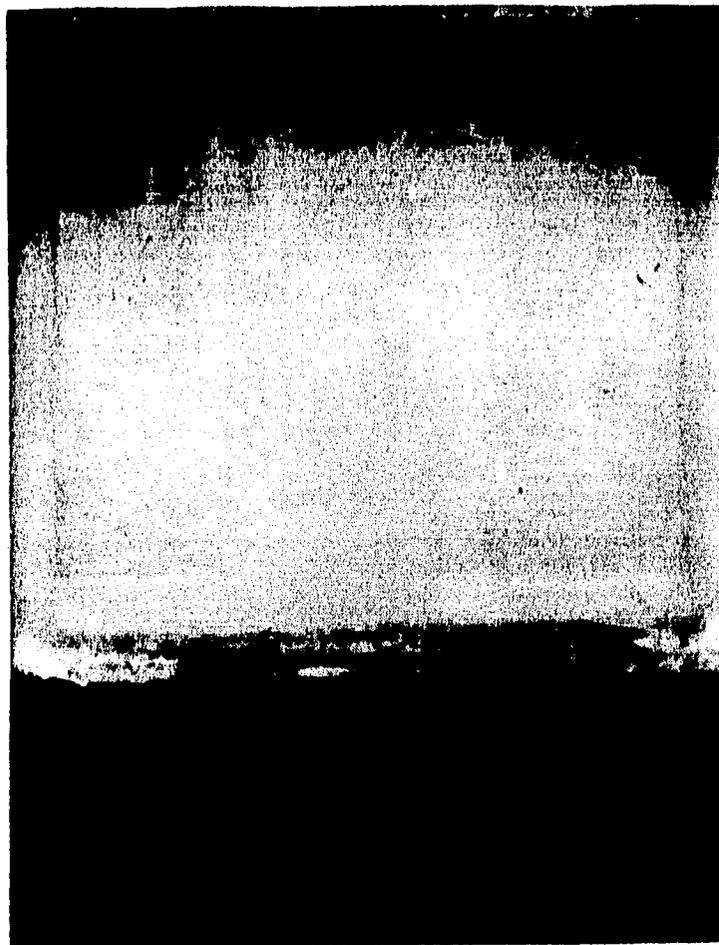
En otro lugar del mundo, Holanda, Piet Mondrian (1872-1944) plantea una forma de pintar que no expresa nada más que aquellas relaciones formales que el naturalismo había velado con la representación de motivos durante siglos. Las pinturas de Mondrian, entre 1920 y 1940, presentan una reducción drástica de la estructura plástica a los elementos fundamentales de la percepción visual: la línea vertical, la línea horizontal, los tres colores primarios -rojo, amarillo y azul- encerrados en áreas rectangulares o cuadradas, más los no-colores -blanco y negro- usados respectivamente como fondo de la tela y ensamblaje de las líneas estructurales. Estos elementos aluden metafóricamente a las coordenadas centrales de la experiencia humana sensorial -el plano horizontal del suelo y la verticalidad de estar de pie-.<sup>16</sup>

A partir de este momento, el mundo de la abstracción quedó definitivamente establecido y abierto a todo artista visual. Infinidad de grupos y movimientos se dieron a la tarea de investigar y enriquecer con nuevas aportaciones al abstraccionismo. No es el tema de este escrito revisar exhaustivamente todo lo realizado en este campo hasta hoy; hacer un recorrido por las principales manifestaciones desencadenadas desde entonces, alargaría extraordinariamente este apartado, ya que el análisis de cada una de ellas implicaría el desarrollo de una investigación propia.

## 2.4 Mark Rothko y el silencio de lo sublime

"La herramienta más importante que el artista obtiene por medio de la práctica constante, es la fe en su habilidad para producir milagros cuando se necesitan."

MARK ROTHKO<sup>17</sup>



Rothko: *Blanco, amarillo y rojo en amarillo, 1953*

Proveniente de Rusia, Mark Rothko (1903-1970) emigra a los Estados Unidos, estableciéndose definitivamente en Nueva York en 1925, donde vive y trabaja hasta su muerte. Forma parte del grupo del expresionismo abstracto. Su obra clásica consiste en zonas de color que repiten el formato del lienzo, tomando la forma de rectángulos difusos que parecen flotar de manera ambigua en el espacio, lo que produce como resultado la impresión de un silencio detenido. Desde mi punto de vista, Rothko maneja el silencio como un elemento estructural en la consecución de una idea clara sobre el arte y la vida humana. Esto es, Rothko llega a estos resultados a partir de una búsqueda de lo sublime, lo que se traduce en que el silencio para él es un medio y no un fin en sí mismo.

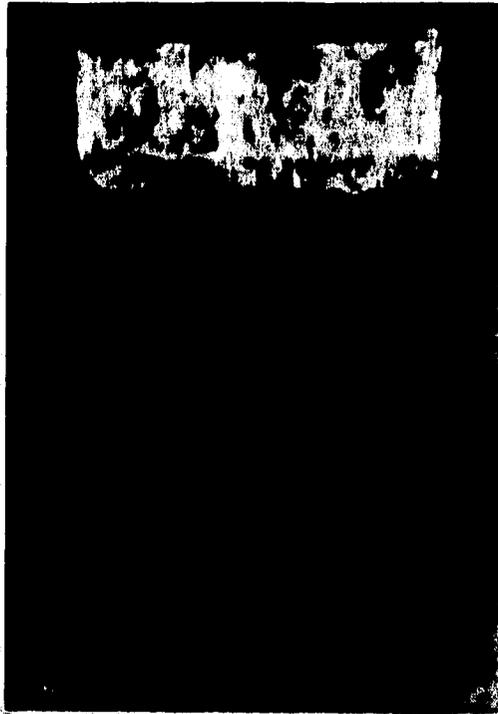
Es importante mencionar que, como en toda conclusión artística importante, la línea que condujo a Rothko a lo largo del camino fue larga y compleja: toda modificación en su pintura fue antecedida y sostenida por una fundamentación teórica originada en necesidades espirituales, y ninguno de estos cambios fue gratuito o caprichoso; por el contrario, todos ellos estuvieron dictados por ideas claras acerca de la pintura y sus funciones al servicio de una postura filosófica clara frente a la vida.

Los primeros lienzos de Rothko constan de híbridos fantásticos compuestos de humanos y otras formas animales y organismos primitivos en actitudes rituales. El artista concebía estas obras como "dramas: las formas (...) son los ejecutantes."<sup>18</sup> Inspirado en tragedias y leyendas grecorromanas, Rothko expresa los temores del hombre y sus pasiones destructivas. Su propósito era sugerir "lo trágico y sin tiempo (...) el Espíritu del Mito, que es genérico a todos los mitos de todos los tiempos".<sup>19</sup> Así, Rothko lidiaba con cuestiones inherentes a la naturaleza espiritual del ser humano por medio de la pintura.

Desde sus inicios, y cada vez con mayor contundencia, Rothko busca acallar toda referencia a la realidad material, considerando que ello entorpecía la línea de su discurso. Cerca de 1946, empieza a pensar que las referencias específicas a la Naturaleza entran en conflicto con la idea del *espíritu del mito* o con lo que él llamo *experiencia trascendental*. Con ello se refiere a la liberación de la existencia cotidiana banal, rebasando las experiencias habituales del yo para alcanzar estados de auto-trascendencia. "La identidad familiar de las cosas debe ser pulverizada para destruir (...) las asociaciones finitas."<sup>20</sup> Asimismo afirma: "...el progreso del trabajo de un pintor, mientras viaja en el tiempo de punto a punto, será hacia la claridad: hacia la eliminación de todo obstáculo entre el pintor y la idea, y entre la cosa y el espectador..."<sup>21</sup>

Pronto deja de titular sus pinturas y abandona por completo toda referencia a cualquier motivo reconocible. Considero que pretende así eliminar cualquier elemento que se interponga en la presentación clara de su idea. Es entonces cuando comienza a pintar con veladuras irregulares de color, reduciéndolas posteriormente en número, pintándolas suavemente como rectángulos atmosféricos de color que dan la sensación de estar flotando. Estos se encuentran situados uno encima del otro en áreas verticales más opacas, y armados a partir de toques ligeros y manchas que culminan en un *crecendo* cromático. Consigue un juego de claros y oscuros que crean una atmósfera, un aura que emana desde

dentro de la pintura. Hay dos o tres de estos rectángulos en cada una de sus pinturas: sus límites son suaves y casi sin presencia, por lo que la impresión del cuadro es de unidad total. Acentuando esta cualidad, las formas se extienden en todo el lienzo para terminar cerca de las orillas, declarando con ello la totalidad del trabajo. Al mismo tiempo, el área resultante es continua y abierta, sugiriendo una extensión a la infinitud: un espacio pictórico vasto ininterrumpido por anécdotas.



Rothko: Sin título, 1961.

Asimismo, Rothko aumenta considerablemente el tamaño de sus lienzos, favoreciendo con ello la entrada del espectador en la obra. Sus pinturas pueden ser vistas como escenarios ante los cuales el que mira se convierte en actor, al tomar como escala el tamaño promedio del cuerpo humano.

Habiendo eliminado la línea, quedaba por resolver el color. Comienza favoreciendo una paleta sombría; incluso los amarillos y rojos más brillantes, parecen apagados, disonantes. No son decorativos ni sensuales, y no llenan nuestras expectativas familiares del color. Considero que Rothko no es colorista, y que si pretendemos verlo como tal, perderemos el punto central de su arte. En él, el color es un medio dirigido a la transmisión de una sensación: la liberación de lo mundano. Una de las interpretaciones más ricas del manejo del color en él es proporcionada por Robert Goldwater, crítico, quien afirma: "... Rothko quiere decir [que] el disfrute del color (...) no es el propósito de su pintura (...) Aunque estas pinturas llevan a un cercano escrutinio de su existencia física (...) sugieren todo el tiempo que estos detalles son medios, y no fines."<sup>22</sup>

"...cuando pintas un cuadro grande, estás en él."<sup>23</sup> Asimismo, sugería que sus cuadros fueran expuestos en cuartos pequeños, ambientados con una atmósfera luminosa que llevara a la contemplación de la pintura. Parecería que Rothko quisiera sacar al espectador de su mundo cotidiano -inevitablemente prosaico- y llevarlo a una experiencia dramática con la sola experiencia del color, al eliminar cualquier resonancia de la realidad externa.

Como vemos, las cuestiones formales en la pintura de Rothko están sometidas a la interpretación de una idea acerca del ser y su estar en el mundo. Como lo plantea el también crítico Harold Rosenberg "...Sus cuadros se basaban en la idea de una idea, calculando racionalmente aquello irreductible en pintura."<sup>24</sup> Otro crítico de ese tiempo, Hubert Crehan, considera que la visión de Rothko representa un foco en la necesidad de la sensibilidad moderna de una experiencia espiritual propia, y que su trabajo es la expresión simbólica de esta idea.<sup>25</sup>

Para una comprensión más profunda de la propuesta de este artista, es muy importante señalar que una de las influencias más importantes en su pensamiento parece haber sido la lectura, probablemente antes de 1948 (esto es, previo a sus cuadros más representativos), del pensamiento de un filósofo del siglo XVIII, Edmundo Burke. Casi se podría afirmar que a partir de ella, su pintura tomó el rumbo definitivo que había de seguir, hallando respuesta a sus propios cuestionamientos concernientes a lo sublime. No quiero decir con ello que Rothko meramente tradujo en su pintura los conceptos del filósofo, pero sí que su estudio e interpretación fueron piedra angular en su propuesta plástica. Burke en su *Cuestionamiento filosófico sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*,<sup>26</sup> concluyó que las cualidades que evocan a lo sublime son: la vastedad, la unicidad, la infinidad, la vacuidad y la obscuridad. Asimismo, alude a la amplitud en dimensiones. No es difícil descubrir todas estas cualidades en la propuesta que nos ocupa, así como tampoco lo es percatarnos de que, llevadas a la plástica, derivan en resultados necesariamente silenciosos.

Junto con Adolph Gottlieb, Mark Rothko manifiesta: "Favorecemos la expresión simple del pensamiento complejo. (...) Estamos a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad."<sup>27</sup> En una plática dada por él en el Pratt Institute en 1958, niega rotundamente cualquier preocupación de auto-expresión o expresionismo. Insiste en que su búsqueda es la de formular un mensaje que trascienda al yo y a la condición humana en general, o, en sus palabras, al *drama humano*.<sup>28</sup> Niega también que su propósito fuera el de hacer innovaciones formales, aunque acepta haber "usado los colores y las formas de una manera que ningún pintor lo había hecho."<sup>29</sup> Con esta declaración vemos que a pesar de que reconoce sus aportaciones al arte contemporáneo su preocupación era el señalamiento de experiencias humanas trascendentales.

Así, considero que la gran economía de elementos y los colores apagados de Rothko, aunados a la amplitud en dimensiones con ausencia total de anécdotas, derivan en un resultado silente que parece estar detenido en el tiempo. Esto es, a partir de su pensamiento sobre lo sublime, Mark Rothko consigue una obra universal que sobrepasa la realidad material cotidiana, enfrentando al espectador con un

silencio plástico que lo sitúa en un estado contemplativo propicio a la meditación: una *experiencia trascendental* que sólo puede ser vivida al acallar el ruido del mundo exterior y de lo superfluo en la pintura.

"Sin monstruos o dioses, el arte no puede representar nuestro drama: los momentos más profundos del arte expresan esta frustración. Cuando fueron abandonados como supersticiones insostenibles, el arte se sumió en la melancolla."

MARK ROTHKO.<sup>30</sup>

#### 2.4 Ad Reinhardt y el arte como arte

"No hay líneas o imaginación, formas o composiciones o representaciones, visiones o sensaciones o impulsos, símbolos o signos o impastos, decoración o iluminación o retratos, placeres o dolores, accidentes o *ready-mades*, cosas, ideas, relaciones, atributos, cualidades -nada que no sea la esencia-."

AD REINHARDT<sup>31</sup>

La expresión contraria más poderosa a los planteamientos del expresionismo abstracto está representada por Ad Reinhardt, pintor incapaz de rendirse a ciertas aspiraciones del movimiento. Genéricamente conocido como parte de él, ofrece una resistencia estratégica a los planteamientos del mismo.

Nacido en Buffalo, Nueva York, Ad Reinhardt (1913-1967)<sup>32</sup> revela desde adolescente grandes habilidades artísticas. Sin embargo, suprime rápidamente las muestras de virtuosismo para concentrarse en el estudio austero de los medios pictóricos y en la promoción de las doctrinas de la naciente Escuela Americana. Reinhardt experimenta con todos los estilos mayores del siglo (cubismo, expresionismo, abstracción, geometrismo, etc.), pero su premisa -la búsqueda de una pintura absoluta- es permanentemente su directriz. En los cincuenta llega a su obra más conocida hoy: cuadros monocromáticos compuestos geoméricamente. El considera estas piezas como representativas de un tipo de pintura universal, carente de manierismo, más allá del estilo y libre de artificio. Manifiesta un total rechazo al arte como expresión, en favor del *arte-como-arte*.<sup>33</sup>



Reinhardt: *Pintura abstracta*, 1964.

Afortunadamente, Reinhardt es uno de los artistas contemporáneos que más se preocupó por escribir. Gracias a sus textos, realizados en forma de negaciones sucesivas, tenemos un registro claro de las justificaciones teóricas de su pintura abstracta, así como de sus ideas estéticas en general. Considero que para entender su postura, nada puede darnos más luz que el análisis de ellas, recogidas principalmente en su escrito *El arte como arte*.<sup>34</sup>

Los planteamientos teóricos de Reinhardt se resumen en la idea de que el arte es únicamente arte, que no tiene relaciones intrínsecas y ocultas con otras cosas: "El arte es *arte-como-arte*, y todo lo demás es todo lo demás. El *arte-como-arte* no es nada más que arte. El arte no es lo que no es arte."<sup>35</sup>

Plantea que el único objetivo real de la abstracción es presentar, precisamente, al *arte-como-arte*, "separándolo y definiéndolo más y más, haciéndolo más puro y más vacío, más absoluto y exclusivo -no-objetual, no-representacional, no-figurativo, no-imaginero, no-expresionista, no-subjetivo-." Esto se traduce en la voluntad de despojar al arte de todo aquello que se le ha atribuido anteriormente. Esto es, el arte debe vaciarse de cualquier significación ajena a él, ya que éstas distraen la intención primera del acto creador: la afirmación del arte como arte en sí mismo. Lo subjetivo demanda siempre un diálogo posterior, al ser particular al individuo. Lo objetivo no necesita aclaraciones ni anécdotas, ya que se explica a sí mismo con su sola presencia: no hay necesidad de interpretación ni de discusión alguna, con lo que se hace universal.

Aunque en su historia el arte ha partido de puntos ajenos a su verdadera esencia (por ejemplo, como hemos mencionado anteriormente, la religión), el valor artístico de los objetos realizados radica exclusivamente en sus componentes estéticos, y no en sus motivos o implicaciones a otros niveles. Reinhardt lo explica de la siguiente forma: "El único significado del *arte-como-arte*, pasado o presente, es el significado del arte. Cuando un objeto de arte es separado de su tiempo, lugar y uso originales, y llevado al museo de arte, se vacía y purifica de todos sus significados excepto uno: el estético. Un objeto sacro que se convierte en objeto de arte en el museo, pierde todos sus significados religiosos. Nadie en su sano juicio va a un museo de arte a venerar nada que no sea arte..." Como Rothko, Reinhardt persigue acallar las resonancias del mundo exterior, sólo que a un nivel de significado distinto. Para el primero, estas resonancias representaban una distracción del objeto de su búsqueda: una experiencia humana trascendental. Para el segundo, distraen de lo que él considera la verdadera preocupación del arte: él mismo.

Así, el arte hoy se desprende de los motivos que originalmente le dieron forma, partiendo primeramente de su auto-conciencia: se analiza y se revisa a sí mismo, investiga su propia identidad, medios y razones, consciente de que se auto-genera. Al revisar estos puntos, Reinhardt resume su idea de manera bien simple: "Los artistas vienen de los artistas, las formas artísticas vienen de las formas artísticas, la pintura viene de la pintura". Esta frase podría ser el resumen de sus contribuciones al pensamiento estético de nuestros días.

Reinhardt señala a la pintura abstracta como la única suficientemente impoluta, definiéndola como "la primera universal y sin estilo". Propone un tipo específico de abstracción, en la cual se pinte y repinte la misma cosa una y otra vez: "...repetir y refinar la forma singular y uniforme una y otra vez. (...) Sólo una forma estandarizada puede ser sin-imagen, sólo una imagen estereotipada puede ser sin-forma..." A mi modo de ver, este concepto es el origen de su investigación plástica, en la cual se extrae radicalmente todo aquello que pueda obstaculizar la realización de una pintura pura. Reinhardt piensa que hay que trabajar rutinaria e intencionadamente para que el arte se libere de todo rastro de expresión o expresionismo.

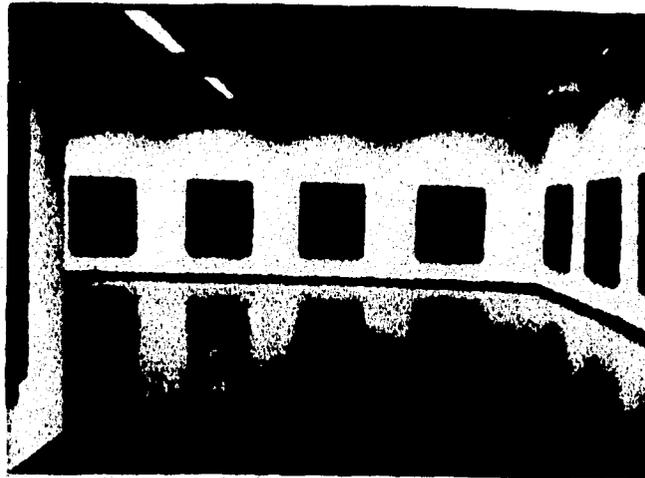


Imagen de la instalación de las pinturas negras en el Museo Judío de Nueva York, 1966

En su obra, los lienzos son todos de la misma medida, su paleta es monocromática, con una división lineal en cada dirección; hay siempre simetría, una sola textura, un ritmo claro y monótono; esto es, cada pintura se mantiene dentro de una uniformidad general, dejando existir únicamente las estructuras esenciales de la pintura. "Todo", señala, "dentro de la irreductibilidad [y] la

irreproducibilidad." Sus ideas estéticas finalmente resultan en esos lienzos silenciosos, generalmente negros, en donde apenas emerge una forma geométrica, medio tono arriba o abajo. Nada de gesto, expresión o manierismo. Nada de mensajes ocultos, metáforas o evocaciones. Nada de estilos o artificios o escuelas. Desnuda al arte no sólo de todo ello, sino inclusive de cualquier elemento formal que resulte innecesario para el *arte-como-arte*, proponiendo con ello una pintura universal. Manipula el silencio buscando resultados formales, no metafísicos, alcanzando así un límite extremo en la abstracción.

## 2.5 Robert Ryman y el realismo blanco<sup>36</sup>

"Los grandes pintores son grandes (...) porque su trabajo tiene un potencial de crecimiento aparentemente infinito: incluso después de que se han ido, percibimos que su trabajo está expandiéndose, y que hay aún nuevas cosas por venir."

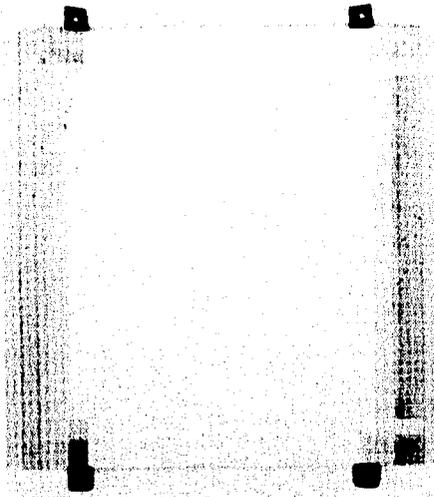
FRANK STELLA<sup>37</sup>

Nacido en Nashville, Tennessee, Robert Ryman (1930) se establece definitivamente en Nueva York en 1953.<sup>38</sup> A partir de esta fecha, y hasta 1960, trabaja como guardia en el Museo de Arte Moderno de esta ciudad, donde tiene oportunidad de conocer y estudiar detenidamente a los grandes clásicos del modernismo, así como a los Expresionistas Abstractos Americanos, que por ese tiempo empezaban a ser exhibidos en museos. Se interesa especialmente por Matisse y Rothko.<sup>39</sup>

Su trabajo podría describirse sencillamente como una serie de pinturas blancas -todas-, realizadas en formatos regularmente cuadrados, con diversos materiales y soportes que terminan por integrarse completamente a la pared de la que cuelgan. Considero que Ryman parte de un silencio cromático que funciona como soporte virtual en el que la pintura se desenvuelve libre de vibraciones de color que pudieran interrumpir su acontecer; veremos esto con más detalle a lo largo de este apartado.

A pesar de que lo he incluido genéricamente dentro de la Escuela Abstracta Americana, es importante señalar que ello responde únicamente a una necesidad de contextualizarlo en tiempo y geografía. Debe quedar claro que no pertenece al expresionismo abstracto, como tampoco al arte mínimo ni al arte conceptual. Ciertamente toca puntos comunes a todos ellos, pero su búsqueda ha estado encaminada a cuestiones substancialmente distintas.

No es un expresionista abstracto, ya que éstos, en sus orígenes, ponderan al gesto como primerísimo elemento pictórico.<sup>40</sup> Ryman lo utiliza como medio, en función de la pintura misma y no del pintor: para él, la pintura es una cuestión de aplicación, y no de acción, con lo que el gesto -modulado, rítmico y armónico- toma en su pintura un carácter substancialmente distinto.<sup>41</sup> Su trabajo es estrictamente auto-referencial, excluyendo todo rastro de expresión personal.



Ryman: Sin título, 1962

Asimismo, no es un minimalista, ya que estos favorecen una austeridad que persigue desvestir al arte de un estilo particular y de la marca de la individualidad subjetiva del artista, produciendo piezas en que la mano de éste se hace invisible.<sup>42</sup> Definitivamente este no es el caso de Ryman, quien a pesar de tener una búsqueda esencialista, rechaza de origen la fabricación escueta de la escultura mínima.

Tampoco es un artista conceptual, porque en estos el resultado material de la obra es de importancia secundaria -inclusive, en ocasiones, ausente por completo.<sup>43</sup> Para Ryman, la pintura es un arte estrictamente visual -todo lo que uno puede ver, importa; todo lo que uno no puede ver, carece de importancia-. Para él, las hipótesis de trabajo sirven al pintor, pero la pintura desafía al análisis.<sup>44</sup> Insatisfecho con las varias etiquetas aplicadas al género pictórico que realiza, Robert Ryman se autodenomina *realista*. "La representación es ilusión", argumenta.<sup>45</sup> Considera que la abstracción crea mundos dentro del cuadro mismo, y por infinitos que aparenten ser, en realidad son finitos al estar delimitados por los bordes del bastidor.<sup>46</sup> Lo que Ryman busca con el *realismo* es exactamente lo opuesto: que la presencia del cuadro se expanda fuera de sus propios límites. no virtual sino real, físicamente. "Con el realismo la estética se hace externa en vez de interna; como no hay retrato, no hay historia. (...) Y no hay ilusión, sobretodo. Así que las líneas son reales, el espacio es real, la superficie es real, y hay interacción entre la pintura y el plano de la pared, a diferencia de la abstracción o la representación."<sup>47</sup> Sus cuadros son una afirmación de sí mismos, insistiendo sobre su propia realidad. Como los chinos,<sup>48</sup> Ryman parece elevar el realismo al nivel del Idealismo, ya que su objetualidad es la manifestación de una idea sobre la pintura. "Todo lo (...) relacionado con ella -el porqué, el qué y el cuándo- es interesante y necesario para un entendimiento más profundo. Pero ese no es su propósito o (...) meta (...)"<sup>49</sup> Así, no han de buscarse en este trabajo simbologías o alusiones a cuestiones

espirituales, ya que Ryman, como Stella, considera que la pintura existe en un hábitat peculiar conformado únicamente por sus elementos estructurales.<sup>50</sup>

¿Porqué invariablemente el blanco y la eliminación del resto de los colores? Ryman manifiesta no estar interesado en el blanco como color.<sup>51</sup> El blanco en su obra es usado sólo instrumentalmente, pues la blancura como tal no es el tema del trabajo. "No pienso en mí como hacedor de pinturas blancas. Yo hago pinturas; soy un pintor. La pintura blanca es mi medio."<sup>52</sup> A mi entender, lo que Ryman persigue con el blanco -el no-color- es la máxima neutralidad posible, con la que se conseguirán develar aspectos esenciales de la pintura que los colores ocultarían. Desligado de connotaciones metafísicas, la simpleza física del blanco registra todo lo que se hace en él o cerca de él, y constituye además el soporte virtual al que me referí al iniciar este apartado.

Esta obra ha puesto en evidencia la infinita variedad del blanco, demostrando su versatilidad al ser analizado en relación a sí mismo. Esto es, el blanco constituye el silencio cromático del que se parte, pero en el desarrollo del trabajo, se muestra inmensamente rico en gamas y tonalidades: el motivo de una investigación compleja.

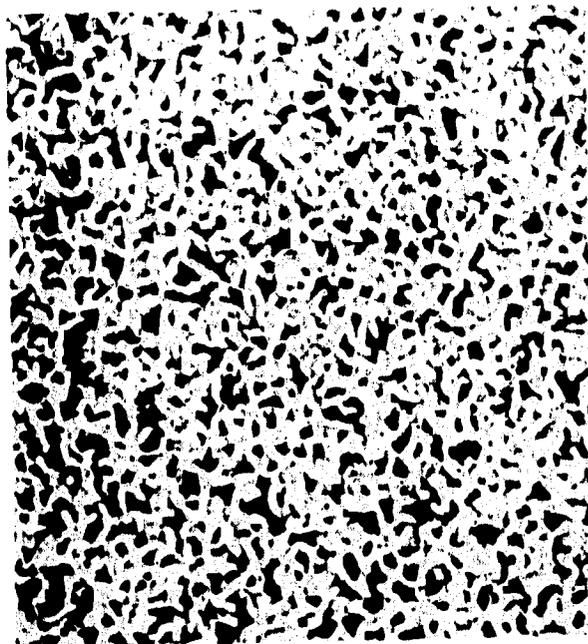
La elección de Ryman del cuadrado como formato básico arranca del mismo principio: la neutralidad que permite evidenciar los asuntos propios de la pintura. Su beneficio más directo es que señala los problemas de balance en la composición. Su completa simetría permite partir compositivamente de cero, mientras que la distribución del rectángulo presenta ya, por decirlo de algún modo, una composición previa. Esto es, el punto focal obvio implicado por las coordenadas que corren entre los cuatro lados iguales, permiten operar alrededor del centro sin requerir nunca un balance adicional. Así, sus pinturas no tienen ni arriba, ni abajo; ni derecha, ni izquierda.

En otras cuestiones, Ryman prefiere el concepto *nombrar* al concepto *titular*, ya que el primero designa a un trabajo y el segundo sugiere un tema.<sup>53</sup> De esta forma impide al espectador tener una idea previa sobre la pintura ante la que se encuentra, eliminando de raíz una interpretación prejuiciada del trabajo. Ryman insiste en la capacidad de la pintura contemporánea de existir y ser vivida como una presencia estética y física irreductible.

Por otro lado, ha utilizado a lo largo de su vida innumerables superficies y soportes. Sin embargo, ciertamente el más indispensable es la pared de la que cuelgan sus cuadros. La manera en que el muro es percibido por él, lo convierte -efectivamente- en un soporte más: el principal. "Mis cuadros en realidad no existen, a menos que estén en una pared como parte de la pared, como parte del cuarto. Una vez descolgada, la pintura ya no está viva."<sup>54</sup> Así, todo lo que responde a la presencia de un cuadro es parte estructural de él. En suma, el espacio interno de la pintura depende siempre de su espacio externo. Los sujetadores -*fasteners*- incorporados a su trabajo, son puntos reales de contacto entre el cuadro y la base ambiental: sirven como marcas de puntuación espacial, y constituyen un puente entre la pared y la obra. De esta forma, la pintura no rompe, interrumpiéndolo. el entorno en el

que existe; por el contrario, se integra silenciosamente a él, permitiéndole conservar su continuidad sin presencias ajenas a su naturaleza. El uso del blanco apunta también a esta voluntad de no-imposición-de silencio-, pues el color es percibido como forma, aislando al objeto pintado y eliminando la integración de la pieza al ambiente.

En un primer nivel, parecería fácil relacionar a Ryman con conceptos como *misticismo*, *sublime*, o *absoluto*. Considero importante apuntar, nuevamente, que no han de buscarse en él este tipo de implicaciones: lo que se ve es lo que hay, y lo que está ahí, es únicamente lo que existe. En este sentido, pienso que el trabajo de Robert Ryman se ajusta a la definición que Ching Hao propuso de la *Gran Pintura*, según la cual ésta debía constar de espíritu, ritmo (armonía), pensamiento, escenario, pincel (herramienta) y tinta (medio), trazando un progreso que sitúa al tema como el tipo conductor entre la concepción y la ejecución.<sup>55</sup> en este caso, el tema es la pintura misma, así como su integración física a un entorno específico.



Ryman: *Acceso*, 1983

Para concluir, considero que Ryman trabaja con el silencio en dos niveles: primero, un silencio cromático que funciona como soporte virtual para el desenvolvimiento y clara percepción de los acontecimientos pictóricos dentro del cuadro y segundo, un silencio real y físico que proporciona una pintura que se integra calladamente al ambiente en el que existe.

## Conclusiones

Como hemos visto, la abstracción persigue primordialmente deslindarse de las resonancias del mundo externo y de las cuestiones a las que el arte se había abocado hasta nuestro siglo. Al hacerlo, su mirada se vuelve interior, revisando sus estructuras y procesos propios. Ahora bien, a partir de lo analizado en este capítulo, considero que los tres artistas en cuestión -Rothko, Reinhardt y Ryman- trabajan efectivamente con el silencio, entendido como insonoridad visual. Es importante señalar que en todos los casos, el manejo del silencio parte de apreciaciones personales, por lo que podríamos hablar de tres tipos o tres interpretaciones de él, cada una buscando cuestiones específicas e individuales dentro de la abstracción pictórica.

En el primer caso, Mark Rothko -expresionista abstracto- se vale del silencio como herramienta en su persecución de lo sublime, entendido éste como el alcance de un grado insuperable de bondad y de belleza. Maneja un silencio plástico que apoya la consecución de imágenes-metáfora que proporcionan al espectador un espacio propicio a la meditación para la experimentación de la trascendencia del yo. Si bien para lograrlo tiene que valerse de manipulaciones formales, y al final su trabajo resulta en una de las propuestas más contundentes de nuestro siglo, su fin primero no es el planteamiento de un concepto pictórico, sino la manifestación de una búsqueda espiritual.

En el segundo caso, Ad Reinhardt -detractor del expresionismo abstracto- maneja un silencio de tipo formal, entendido como la eliminación de cualquier marca personal que favorezca la expresión subjetiva o el planteamiento de un estilo individual. Esto es, acallando estas cuestiones, anula cualquier significante externo ajeno al arte en sí mismo -*arte-como-arte*- y propone un tipo de pintura universal carente de sentimientos o evocaciones particulares.

En el tercer caso, Robert Ryman -familiarizado con el expresionismo abstracto, pero ajeno a él- manipula el silencio con dos objetivos: primero, parte de un silencio cromático a través de la eliminación de todo color excepto el blanco (el *no-color*), creando un soporte virtual suficientemente insonoro para que todo lo que se registre en el lienzo adquiera una mayor presencia y claridad. y segundo, reduce sus recursos compositiva y materialmente para permitir la integración callada de la pintura al entorno en el que vive.

Así, como artista visual, considero que en los tres casos el silencio trabaja como herramienta para la consecución de distintos resultados. En Rothko, para el hallazgo de lo sublime; en Reinhardt, para la universalización del arte y en Ryman, para el registro claro de los acontecimientos pictóricos y la posterior inmersión silente de la obra en el ambiente circundante. Nótese, pues, que en ningún caso el silencio es perseguido como un fin en sí mismo. Sin embargo, en los tres casos, es imprescindible para el planteamiento de tres de las propuestas -a mi juicio- más radicales de la abstracción en nuestro siglo.

Procederé ahora a referirme a mi propio quehacer como pintora abstracta, y a la manera en que la revisión de estas tres propuestas ha incidido en mi propia persecución del silencio, aportándome las siguientes conclusiones:

1. El concepto de silencio efectivamente puede constituir un elemento estructural en la investigación pictórica denominada *abstraccionismo*, pero siempre como herramienta; si se pretende buscarlo como fin último, se llegaría al callejón sin salida de un único lienzo immaculado, o al extremo total de la inexistencia del lienzo.

2. Toda cuestión artística, a mi modo de ver, se construye primeramente de apreciaciones e interpretaciones subjetivas de las cosas. Así, en este caso, es vital apuntar que no pretendo establecer reglas generales comprobables y repetibles. Mi conclusión más importante es que existen ciertos elementos que estimulan la percepción de un trabajo pictórico como silencioso. Esto es, estas características apoyan la generación de ideas sobre silencio en el espectador.

3. De acuerdo a los autores analizados, enlisto a continuación las características que, a mi juicio, proporcionan las ideas mencionadas sobre el silencio pictórico:

3.1 Eliminación de toda forma reconocible del mundo real, ya que al acallar sus resonancias, la respuesta a la obra es más abstracta, provocando primeramente sensaciones, más que ideas estructuradas a través del lenguaje. No quiero decir con ello que el arte figurativo no provoque sensaciones, o que el arte abstracto no produzca ideas. A lo que me refiero es a que la primera respuesta ante una imagen no referencial tiende a ser una sensación, de la que después parten las ideas, mientras que en el arte representacional la sensación se da generalmente como resultado de la idea que la imagen produce. Ello es manejado por los tres autores analizados.

3.2 Utilización de colores con bajos timbres cromáticos, o el manejo exclusivo del *no-color*: el blanco y sus variaciones, lo que se traduce en silencio cromático. Rothko maneja una paleta apagada, Reinhardt utiliza básicamente el negro, lo que proporciona otro tipo de ausencia de color, y Ryman se vale exclusivamente del blanco.

3.3 Economía de formas sobre el fondo, lo que produce una impresión de vastedad que favorece al silencio en el plano pictórico. Los tres pintores analizados recurren a ello.

3.4 Inclusión única de formas estables, como lo hacen, especialmente, Rothko y Reinhardt. La estabilidad -valga la redundancia- lograda con ello, estimula la sensación de quietud y silencio en el espectador. Ryman, a su vez, maneja, o bien una ausencia total de elementos, o bien una profusión de elementos idénticos repetidos muchas veces (una pincelada casi escultórica que se convierte en forma), con lo que logra una textura

visual más que la percepción de varios elementos por separado. Rothko y Ryman se remiten al uso de formas estandarizadas, singulares y uniformes, en menor y mayor grado, respectivamente.

3.5 Contención en el uso de contrastes (luz-obscuridad): la utilización de apenas los necesarios para un claro registro de los sucesos pictóricos, que se manifiestan entonces sutil y calladamente. Los tres pintores hacen uso de este recurso, especialmente Reinhardt y Ryman.

3.6 Modulación del gesto de diversas formas: Rothko maneja un gesto casi imperceptible a través de veladuras suaves. Ryman hace uso de un gesto francamente presente, pero modulado, rítmico y armónico. Reinhardt, en cambio, lo elimina totalmente.

3.7 Manejo de grandes áreas cromáticas ininterrumpidas por elementos o formas. Los tres autores lo hacen de manera distinta: en el lienzo de Rothko, los recuadros representan dos o tres interrupciones al total; sin embargo, cada uno de estos recuadros permanece uniforme. En Reinhardt, las interrupciones existen como elementos geométricos pero perceptibles apenas después de unos momentos de mirar el cuadro: al primer golpe de vista, estos elementos son imperceptibles. Ryman hace uso de estas grandes áreas ininterrumpidas en todas sus piezas. Todos ellos, así, generan una impresión de vastedad que deriva en silencio visual.

3.8 Eliminación del marco de la pintura, que necesariamente la separa del entorno. Al no haber marco, no hay separación, con lo que la obra puede fundirse suavemente en su entorno. Esto es parte estructural de la propuesta de Ryman.

De ninguna manera quiero decir que han de observarse todos los puntos anteriores para lograr un resultado silente en pintura, pero sí que cualquiera de ellos, individualmente, refuerza la impresión de imágenes pictóricas silenciosas. Obviamente, al ser manejados en combinación, esta idea del silencio se hace aún más fuerte. Por otra parte, no quiero decir que estos recursos sean los únicos existentes para crear un trabajo silencioso. Sin embargo, ellos son los que puede observar en los autores abordados en esta tesis.

4 Mi vínculo con Rothko se establece en la persecución de la transmisión de una experiencia espiritual: mi propio trabajo pictórico busca el silencio como respuesta a los tiempos caóticos en que nos encontramos, donde el reducido número de espacios de contemplación disponibles favorece, a mi juicio, la desintegración del individuo. No persigo, como él, una experiencia trascendental, pero sí una vivencia humana propicia a devolvernos, a través del silencio, el

contacto con nuestra sensibilidad original, enterrada en el bombardeo de imágenes a que estamos sometidos.

5. Reinhardt persigue el arte en sí mismo definido como aquel universal y sin estilo: de ahí parte su pintura. Mi trabajo tiene origen en esta misma preocupación por un arte puro, en lo que coincido con él, pero en mi caso (y aquí la diferencia) entendido como una experiencia estética inevitablemente *subjetiva*. Esto es, a pesar de mi rechazo de poner el arte al servicio de ilustraciones de ideas u otros intereses, considero que no puede existir un arte totalmente objetivo: si seguimos pintando, es porque aún hay preocupaciones y soluciones inexploradas, que hablan de momentos que producen arte que no podría darse en otro tiempo. Esto es, cada época y geografía proporciona un arte específico cuyo origen es, precisamente, la subjetividad.

6. Mi coincidencia con Ryman radica en el favorecimiento de la inmersión de la pintura al entorno cotidiano: en la medida en que lo logremos, el arte podrá dejar de ser, como hasta ahora, algo externo, ajeno e innecesario, para tomar su lugar como elemento estructural e innegable de nuestra condición humana. Coincido con él también en el uso del blanco como silencio cromático.

Ahora bien, como he mencionado anteriormente en este escrito, considero al libro alternativo como el *equivalente editorial* del arte moderno, y específicamente de la pintura abstracta. Me explico: ambos abandonan sus motivos originales y quehaceres convencionales para mirarse a sí mismos, por primera vez, como formas auto suficientes. Empezan entonces a investigar sus nuevos motivos por medio de procesos de desarrollo inexplorados, y llegando a resultados completamente inéditos. Sus justificaciones son internas, gestadas dentro de sí mismos, y no externas o impuestas, como lo habían sido antes.

Por esta coincidencia me dispongo, en el siguiente capítulo, a conceptualizar y desarrollar hasta su conclusión un libro alternativo concerniente al manejo del silencio en la abstracción.

## Notas

1. Ernesto d'Alfonso, *et. al.*, *The History of Art*, 1988, p. 423.
2. Stuart Davis, "Abstract Painting in America", en *Art in Theory*, Charles Harrison y Paul Wood, 1992, p. 415.
- 3 *Ibidem*.
4. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 1983, p. 260.
5. Abstract American Artist's, "Editorial Statement 1938", en Charles Harrison y Paul Wood, *op. cit.*, p. 377.
6. Como ejemplo, recurrí al hecho de que Clarence Weinstock, editor de la revista *Art Front*, hizo una severa crítica a la defensa de la abstracción hecha por Stuart Davis. Clarence Weinstock, "Contradictions in Abstractions" en Charles Harrison y Paul Wood, *op. cit.*, p. 416.
7. Una anécdota específica relatada por él mismo puede aclararnos en gran medida lo cerca que se halló Monet de un abstraccionismo pictórico consciente y dirigido: "Repentinamente, en 1895, me encontré frente a una pintura mía que se suponía ser una paca de paja, pero que no reconocí. Esta imposibilidad de entender me molestó e irritó. Pensé que uno no tenía derecho a pintar de un modo tan impreciso. También me di cuenta de que el objeto (el tema) no aparecía en la pintura. Me percaté, con sorpresa y confusión, de que la imagen me impresionó profundamente; se imprimió indeleblemente en mi memoria y se recreó ante mis ojos con todos sus detalles... Pero lo que claramente emergió de ello fue la fuerza increíble, desconocida para mí, de una paleta que sobrepasó mis sueños más salvajes. La pintura me pareció revestida de un poder fabuloso. E imperceptiblemente, el objeto como elemento indispensable del cuadro dejó de tener importancia para mí." Jean-Luc Daval, *History of Abstract Painting*, 1989, p. 22.
8. *Ibid*, p. 22.
9. *Ibid*, p. 23.
10. *Ibid*, p. 25.
11. *Ibid*, p. 26.
12. *Ibid*, p. 30.
13. Bianca Bottero y Antonello Negri, *La cultura del 900: arquitectura-artes plásticas México*, 1979, p. 127.
14. Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 113.
15. Vid Jean-Luc Daval, *op. cit.*, pp. 50-54.
- 16 *Ibid*, pp. 59-64.
17. Mark Rothko, "The Romantics were Prompted...", en Charles Harrison y Paul Wood, *op. cit.*, p. 563.
18. Irving Sandler, *Rothko*, 1983, p. 6.
19. *Ibidem*.
20. Mark Rothko, *op. cit.*, p. 564.
21. Edward Lucie-Smith, *Art Today: From Abstract Expressionism to Superrealism*, 1976, p. 82.
22. Vid Irving Sandler, *op. cit.*, p. 12.

23. Jean-Luc Daval, *op. cit.*, p. 106.
24. *Vid* Irving Sandler, *op. cit.*, p. 10.
25. *Ibid*, p. 9.
26. *Ibidem*.
27. Adolph Gottlieb y Mark Rothko, "Statement 1943" en Charles Harrison y Paul Wood, *op. cit.*, p. 561.
28. *Vid* Irving Sandler, *op. cit.*, p. 10.
29. *Ibid*, p. 11.
30. Mark Rothko, *op. cit.*, p. 563.
31. Ad Reinhardt, "Art-as-art", en Barbara Rose, *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, 1975, p. 56.
32. Jean-Luc Daval, *op. cit.*, p. 188.
33. *Ibid*, pp. 53-72.
34. *Ibidem*.
35. A continuación, todas las citas referidas de Ad Reinhardt fueron obtenidas del texto de él mismo, "Art as Art", *op. cit.*
36. Antes de entrar de lleno en este apartado, considero necesario advertir que la literatura al respecto del trabajo de Robert Ryman es escasa en México, al tratarse de un pintor cuya emergencia en el panorama cultural internacional se dio apenas a mediados de los setentas. Al intentar encontrar -inútilmente- información al respecto, me vi ante la disyuntiva de reemplazar a Robert Ryman por otro pintor en esta tesis, o ceñirme exclusivamente a la fuente única de que dispongo, esto es, el catálogo de su exposición retrospectiva llevada a cabo el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el otoño-invierno de 1993, la cual tuve oportunidad de ver personalmente en más de una ocasión. La elección entre estas alternativas me fue difícil, ya que parecía mas sencillo abordar las propuestas de un pintor de quien se tuviera mayor referencia escrita, abortando el proyecto de hacerlo de quien, por este motivo, tan poco -aparentemente- se podía decir. Sin embargo, finalmente decidí permanecer en mi propuesta inicial, ya que pienso que el trabajo de este pintor es fundamental en el tema que me ocupa, pues considero que su abordaje al silencio presenta un camino único, no compartido ni recorrido por otro pintor de este siglo. Así, me dispongo a tratar de explicar su propuesta ciféndome a sus declaraciones acerca de sus ideas sobre el arte, la abstracción y su propio trabajo citadas en la fuente mencionada, así como al análisis de su trabajo plástico. Robert Storr, *Simple Gifts*, 1993, pp. 9-45.
37. Frank Stella, *The Working Space*, 1986, p. 60.
38. Jean-Luc Daval, *op. cit.*, p. 191.
39. Robert Storr, *op. cit.*, 21.
40. *Vid* Edward Lucie-Smith, *op. cit.*, pp. 49-95.
41. *Vid* Robert Storr, *op. cit.*, p. 15.
42. *Vid* Edward Lucie-Smith, *op. cit.*, pp. 349-391.
43. *Ibid*, pp. 419-455.
44. *Vid* Robert Storr, *op. cit.*, p. 24.
45. *Ibid*, p. 45.
46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.
48. Michael Sullivan, *The Arts of China*, 1977, p. 155.
49. Robert Storr, *op. cit.*, p. 41.
50. Stella afirma: "...la cuerda a la visión normal podría ser cortada, y la pintura podría vivir en un mundo propio." Frank Stella, *op. cit.*, p. 158.
51. *Vid* Robert Storr, *op. cit.*, p. 17.
52. *Ibidem*.
53. *Ibid*, p. 28.
54. *Ibid*, p. 31.
55. Ching Hao, *Pi Fa Chi (Notes on the Brustroke)*, 1963, p. 237.

### 3 EN BLANCO

#### Introducción

Como pudimos ver en la investigación teórica desarrollada el *Capítulo 1* de esta tesis, un libro alternativo es aquél que despoja al libro convencional de sus funciones anteriores, utilizando un lenguaje distinto al usual. Lleva implícito, además, un concepto estético que se manifiesta en cada uno de sus segmentos, ya que el artista produce todos sus elementos vitales (desde su concepción primera hasta su ejecución definitiva), manteniéndose siempre como una secuencia *espacio-temporal*.

Por otra parte, en el *Capítulo 2* de este escrito tuve la oportunidad de profundizar en el concepto del *silencio pictórico* a través de las propuestas de tres artistas contemporáneos, llegando a conclusiones acerca de lo que puede proporcionarnos una idea de silencio en un trabajo plástico en abstracción.

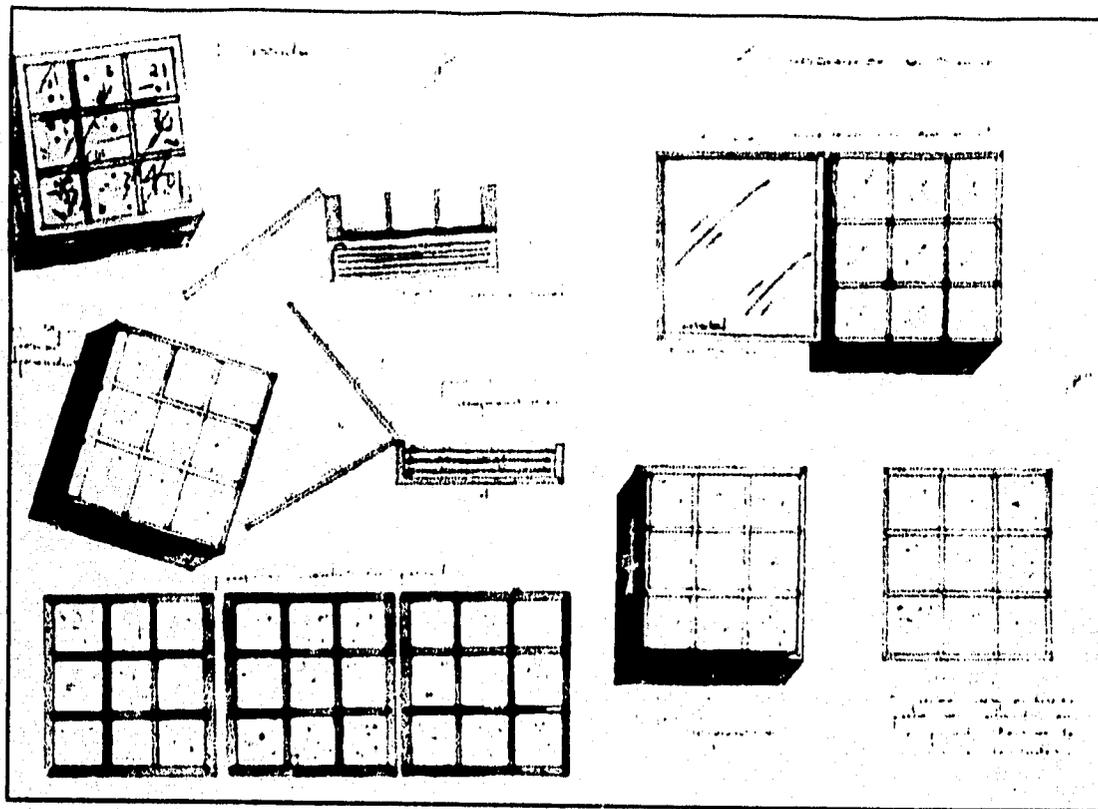
A partir de las conclusiones obtenidas de la investigación teórica llevada a cabo en los *Capítulos 1 y 2*, he realizado en su totalidad un libro alternativo con características objetuales: es, pues, un libro objeto.

#### 3.1 *En blanco. un libro objeto*

*En blanco* es un libro alternativo interactivo constituido por una caja doble de madera en la que se encuentran 45 pequeñas pinturas sobre papel distribuidas en nueve nichos. En un segundo nivel, se encuentran 5 páginas en blanco. Se trata de un juego-libro interactivo en que el jugador-lector puede intercambiar las piezas de lugar para conformar composiciones propias (o textos) en polípticos de 9 partes, tanto en los nichos como más adelante en las páginas (acondicionadas con material de contacto para el acomodo de la piezas), que pueden ser a su vez desprendidas del objeto o llevadas a la pared como convencionalmente se hace con la pintura.

*En blanco* se presenta como un estímulo al espectador no familiarizado con la abstracción pictórica a involucrarse con ella de forma lúdica. Este libro objeto facilita la inmersión de la pintura en la vida cotidiana del hombre común por medio del juego (parte estructural de la experiencia del aprendizaje), restaurando así la escisión lamentable entre arte y vida que padecemos en nuestros días. Al implicarlo en un juego en que él participa activamente, proponiendo sus propias composiciones, el jugador empezará a entender de manera simple como se constituye una pieza artística, porque funciona mejor de una manera que de otra, etc. Ello no significa que *En blanco* no sea propio para el espectador con mirada educada, o inclusive para el espectador artista visual: el arte nuevo (en el que se inserta este libro objeto) no discrimina lectores<sup>1</sup>, por lo que este libro es apto para cualquier tipo de público.

Ahora bien, la interacción consta de tres pasos o niveles, a saber:



Bocetos generales

1. En este nivel, el jugador podrá manipular y reacomodar la distribución de las piezas en los nichos, como en un juego de mesa. Al satisfacerlo una de las composiciones, podrá cerrar la caja y aun verla gracias al cristal de su tapa, dándole así una relativa permanencia (hasta que él mismo, o el siguiente jugador, altere nuevamente el orden de las piezas). Conformará, pues, una sola composición definitiva: un políptico de nueve piezas. Puede detenerse ahí o pasar al siguiente nivel.

2. El Jugador desprenderá la primera caja, que funciona como tapa de la segunda, manteniendo a la vista las piezas. Encontrará 5 páginas donde prenderlas y desprenderlas a su criterio, desarrollando así nuevas lecturas. Al terminar de diseñar las nuevas páginas, conformará un libro visual en forma de polípticos, y podrá voltear las páginas una tras otra para mirar sus composiciones definitivas.

3. En el último nivel, podrá desprender las páginas de la caja y llevarlas a la pared, conformando así de uno a cinco cuadros o un gran políptico (hasta de 45 piezas si cuelga las 5 páginas). También puede colgar del muro todas las páginas en blanco, y diseñar sobre él una lectura total conformada por las 45 piezas.

Asimismo, es posible dejar, por ejemplo, una composición en los nichos, tres páginas en el libro, y una pintura en la pared, o distribuciones similares elegidas libremente. Es importante señalar que *En blanco* no considera tal cosa como respuestas correctas o acumulación de puntos, ya que solo el jugador mismo determina el diseño final del libro, esto es, sus propias soluciones. Este libro señala así a la intuición como parte estructural del juego y, asimismo, del arte.

### 3.2 Reflexiones y conceptos

#### 3.2.1 Páginas

Las pequeñas pinturas o piezas son las páginas de *En blanco*. Ahondemos: como sabemos, en el arte nuevo cada página es distinta, creada como un elemento individual con una función particular que cumplir dentro de la estructura total, en contraste con los libros convencionales, en que todas las páginas son prácticamente iguales.<sup>2</sup> Así, a pesar de su individualidad, la página única ya no es un momento decisivo; muy al contrario, ahora no puede sostenerse sola, pues está completamente subordinada, es totalmente dependiente, y está integrada como parte del libro total.

Así, conceptualmente tenemos un *libro-de-una-imagen* que es una experiencia unitaria a pesar de estar compuesta de imágenes individuales (como las células de los seres vivos, que aunque son unidades autosuficientes, parecen sin la interacción de sus compañeras de genero por no tener función

como seres independientes). A diferencia de un libro convencional, las páginas de *En blanco* no tienen un orden establecido y predeterminado por el autor: son intercambiables, con lo que cualquier distribución que de ellas se haga es igualmente válida.

Me gustaría también hacer una analogía entre las piezas-páginas y las palabras en un texto. En un libro convencional, las palabras son las que tienen la primacía del concepto total, y están previamente ordenadas por el autor para cumplir una intención: la transmisión de un mensaje único. *En blanco* proporciona, en esta analogía, "palabras" sueltas -las pequeñas pinturas- con gran número de posibilidades de combinación entre ellas en tres tipos de distribución. Así, cada jugador conforma una lectura personal diseñada exclusivamente por él.

Ahora bien, el lenguaje de estas páginas es pictórico; éste es su sistema de signos. Para su realización, decidí homogeneizarlas con características formales desprendidas de las conclusiones del *Capítulo 2* de este escrito; esto es, haciendo uso del origen sobre nuestras ideas acerca del silencio pictórico, de la siguiente manera:

1. La paleta es predominantemente blanca, constituida por:

- a) blanco de titanio
- b) blanco marfil (blanco de titanio + amarillo nápoles)
- c) blanco hueso (blanco de titanio + amarillo medio + sombra tostada + azul ultramar)
- d) gris claro (blanco de titanio como proporción mayor + una mezcla de azul ultramar + sombra tostada + amarillo medio)
- e) gris oscuro (blanco de titanio en menor proporción + azul ultramar + sombra tostada + amarillo medio)
- f) toques y elementos en amarillo ocre, verde sapo y rojo indio

Las variaciones cromáticas entre estos colores son solo lo suficientemente presentes para ser percibidas, salvo en ciertos elementos que actúan como formas. Este manejo del color representa para mí un tipo de silencio cromático. Recuérdese que Robert Ryman parte del mismo principio, aunque en su caso la paleta es aún más restringida, abocándose prácticamente al blanco puro en exclusiva.

2. En la medida de lo posible, se han manejado grandes áreas de color (obviamente a escala) ininterrumpidas por acontecimientos pictóricos, estimulando así la impresión de silencio pictórico entendido como *no-acontecer*.

3. Las piezas son completamente cuadradas. Recordemos que Ryman maneja la misma directriz, con el propósito de no sugerir una composición previa por medio del rectángulo. Sin embargo, en mi caso esta decisión se debió a que, al no tener arriba o abajo, derecha o izquierda, las posibilidades combinatorias entre las piezas se incrementan hasta 32,400.

4. Los bordes del papel son barbados, ya que un corte agudo aumenta la impresión de separación entre el plano pictórico y el plano externo. De esta forma, en cambio, se suaviza la inclusión de las piezas en la superficie que las rodea. A mi juicio, la separación implica rompimiento, suceso, otredad, mientras que el fundimiento favorece la inmersión callada de la pieza en el espacio circundante. Así, gracias a las barbas, se estimula la impresión de que las piezas se funden con su entorno.

5. Para efectos de la conformación de los polípticos, la composición de las piezas ha sido decidida de la siguiente manera: nueve de ellas tienen la carga compositiva predominantemente en las esquinas, nueve más la llevan predominantemente en los lados; otras nueve son composiciones centrales. Nueve más mantienen un centro impoluto por formas o elementos y las últimas nueve piezas son casi totalmente blancas. Todo ello favorece diferentes soluciones en los polípticos.

6. Los elementos han sido elegidos de manera completamente subjetiva e intuitiva (la intuición: esa parte de la inteligencia humana que no puede ser explicada racionalmente) por la autora, apelando a la subjetividad del arte. Esto es, si bien persigo la idea de un arte puro como Ad Reinhardt -no narrativo, no anecdótico, no referencial- establezco en las conclusiones del *Capítulo 2* mi creencia personal de que el arte no puede ser nunca totalmente objetivo, siendo la subjetividad ingrediente inevitable de él. Así, este punto hace honor a esa creencia, manejando también al gesto como uno de los elementos primordiales en tanto huella personal e irrepetible.

7. En las áreas más silenciosas o blancas de las piezas, la pincelada se ha mantenido, como la de Robert Ryman, modulada, rítmica y armónica, buscando con ello favorecer la estabilidad y, por tanto, el silencio.



#### Pieza-página.

Esto, en cuanto a las piezas como las páginas físicas del libro. Ahora bien, si entendemos el concepto *página* como un soporte o depositario del lenguaje y de los conceptos que transmiten las ideas, *En blanco* cuenta con otro tipo de páginas, a saber:

1. Los nueve nichos o celdas que encontramos en el primer nivel conforman una página.
2. Las siguientes están representadas por las páginas en blanco, listas a ser cargadas con lecturas diversas.
3. El muro como una gran página virgen en que pueden acomodarse las piezas a decisión del jugador constituyen el tercer tipo de página.

### 3.2.2 Cargas semánticas.

Ahora bien, *En blanco* mantiene, efectivamente, cuatro cargas semánticas, a saber:

1. En primer lugar, se nos presenta como un objeto. El Diccionario Casares lo señala como "Todo lo que puede ser materia de conocimiento intelectual o sensible."<sup>3</sup> Por principio, un libro es un objeto físico: demanda ser tocado. Es tridimensional, tiene volumen (espacio) y es un volumen (objeto)<sup>4</sup>. Además, en este caso en particular, *En blanco* mantiene su intención de objeto al estar conformado físicamente, y al ser percibido primordialmente como tal: su condición libresca, que analizaremos en el siguiente punto, es más conceptual que física.

2. En segundo lugar, es un libro, conformado por una secuencia de espacios percibido cada uno en un momento diferente. Es, pues, una secuencia espacio temporal.<sup>5</sup> Consta de un sistema de signos denominado *lenguaje pictórico* y depositado en un espacio de manera que forma volumen.<sup>6</sup> Está conformado -física y virtualmente- por páginas, guardando proporciones que lo hacen íntimo, y que insisten en una confrontación uno-a-uno, característica ésta de lo que conocemos por *libro*. Está integrado como un concepto total, aún en su último momento, en que se despliega en el muro, siendo percibido así como un libro desmembrado o -más correctamente- desplegado, lo que nos lleva directamente a su tercera carga semántica.

3. Permanece pintura, ya que en este momento, *En blanco* es percibido como una imagen bidimensional que cuelga de un muro, tomando así prestada una de las características distintivas de la pintura como la entendemos hoy. Además, su lenguaje es netamente visual y pictórico.

4. En cuarto lugar, *En blanco* es un juego, siguiendo la definición de Casares, según la cual este es un ejercicio recreativo sometido a reglas.<sup>7</sup>

### 3.2.3 Momentos

Los momentos de *En blanco*, o el manejo del tiempo en él, es de la siguiente manera:

1. En un primer momento, de todas la piezas-páginas, sólo 1/5 de ellas (o sea, nueve) están a la vista: las demás permanecen ocultas. Sin embargo, se requirió de la manipulación del total de ellas para conformar esta composición final.

2. En el segundo momento, está conformado como un libro convencional, pues las páginas están unidas entre sí por el lado izquierdo, demandando ser volteadas una tras otra de derecha a izquierda, como se hace en Occidente. Se maneja así la memoria visual, en que la *post-*

*imagen (after-image, de Smith<sup>8</sup>)* permanece como una parte del concepto total del libro. Así, la página previa es incorporada a la siguiente por este efecto y, por tanto, conforman todas la unidad perseguida.

3. En el tercer momento, todas las páginas pueden ser percibidas simultáneamente, al desplegarse el libro como un todo en el muro. En este momento se devela más que en ningún otro que un libro es efectivamente una suma de conceptos que conforma una imagen total,<sup>9</sup> un concepto unitario. Como para Ryman, el muro es imprescindible como elemento estructural de la obra, ya como soporte para la pintura, ya como página virtual en blanco sobre la que se depositarán los conceptos espacio-temporales de un libro.

Existe una manera de lograr una simultaneidad de percepción de las todas las cargas semánticas (objeto, libro, pintura y juego), manejando los momentos mencionados al mismo tiempo. Me explico: cuando se deja -posibilidad que se sugiere al principio de este capítulo- por ejemplo, una composición en los nichos, tres páginas en el libro, y una pintura en la pared .

### 3.2.4 ¿Porque *En blanco*?

*En blanco* toma su nombre de los siguientes conceptos:

Estando mi libro visual ya muy cerca ya de su conclusión final, recordé -providencialmente, al parecer- una afirmación de Carrión que explica con gran agudeza lo que yo misma pretendía proponer con mi libro; es por ello que me permito transcribirla literalmente: "Todo libro del arte nuevo es una búsqueda de [la] absoluta blancura, del mismo modo que todo hablar es una búsqueda del silencio."<sup>10</sup> Carrión considera que el libro más perfecto es aquél con las páginas en blanco, equiparándolo al lenguaje perfecto: aquél que está más allá de lo que las palabras pueden decir.<sup>11</sup> Smith parece reforzar esta idea al decir: "Mi libro favorito es un libro en blanco. Siendo este el común denominador esencial, lo encuentro no solo el más amplio, sino el más rico de mis recursos."<sup>12</sup> Me interesa apuntar, nuevamente, que *En blanco* no surge de estas afirmaciones, sino que, a punto de su conclusión física, éstas pasaron a apoyar y completar lo que mi libro buscaba desde su idea original: la blancura total como el silencio del cual partir para conformar un lenguaje, y por lo tanto, una lectura completamente nueva.

Cuando un libro se presenta como el transmisor de un lenguaje preestablecido, no es silencioso por definición, ya que originalmente emite un mensaje. En cambio, el punto de partida de *En blanco* es el silencio, al no presentar un mensaje previamente estructurado.

Me interesa señalar que no considero que las imágenes sean más silenciosas que las palabras: mi lenguaje es visual no por considerarlo más silencioso, sino porque mi investigación es pictórica. Sin embargo, considero que unas y otras son la manifestación de una idea. Ahora bien, dependiendo de cómo estén distribuidas, emiten mensajes más o menos silenciosos: en este caso, se proporcionó un

tipo de páginas en blanco, y otro tipo de páginas con una idea previamente establecida -cierto- pero realizada con los conceptos que a mi juicio proporcionan una idea de silencio pictórico. En este caso, el silencio o blancura se presenta de dos maneras en este libro:

1. física: las páginas realizadas por la autora son predominantemente de color blanco, lo mismo que su soporte (la caja).
2. virtual: los tres tipos de páginas incluidos en *En blanco* (los nichos, las páginas y el muro) son, valga la redundancia, en blanco: listas a ser depositarias de un lenguaje cada vez recién creado.

### 3.3 Características físicas y desarrollo

#### Caja

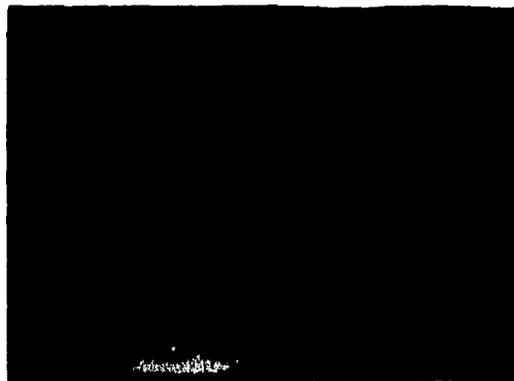
La caja está realizada en triplay de pino, clavada y pegada con resistol blanco, y posteriormente teñida con pintura vinilica y acrílico color marfil, respetando el principio de silencio cromático anteriormente mencionado. Ha sido barnizada en mate para su protección. En total mide 56.5 x 56.5 x 10 cm. Las medidas se han mantenido reducidas para respetar el principio de intimidad -la relación uno a uno- de un libro como lo conocemos. Sus partes están realizadas de la siguiente manera:

1. Nivel inferior - Sus medidas son 56.5 x 56.5 x 6 cm. En la parte superior llevan cuatro pequeños orificios, cuyo propósito será explicado a continuación. Dentro hay 5 páginas que serán detalladas posteriormente. Las laminillas de madera llevan a su vez nueve módulos de material de contacto cada una, para poder prender y desprender las cuarenta Y cinco piezas.



Proceso.

2. Nivel superior - actúa como tapa del anterior. Sus medidas son 56.5 x 56.5 x 6 cm., y cuenta con nueve celdas de 15.5 x 15.5 x 3 cm. Hay 2 cm. de separación entre cada uno de ellos, y 3 cm. de separación entre los nichos y los límites de la caja. En la parte inferior lleva cuatro taquetes que actúan como machos para entrar en los orificios del siguiente nivel, y así actuar efectivamente como su tapa.



Proceso.

3. Tapa - está realizada con un cristal de 6 mm., y cuenta con una maría luisa de madera de 3 x 3 cm., la cual se fija a la caja por medio de una bisagra de piano (corrida) en todo el lado izquierdo .



Proceso.

### Piezas

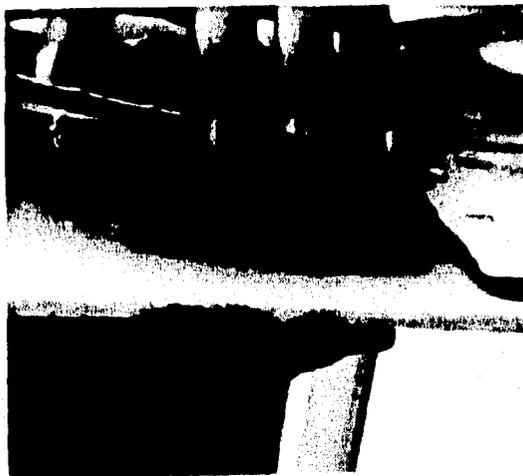
Están realizadas en óleo sobre papel Orozco de fibra de algodón de 600 g., previamente preparado para óleo con una mezcla de mowilith, agua, carbonato de calcio y blanco de titanio en partes iguales. Estas a su vez están montadas en laminillas de madera de 15 x 15 cm. x 3 mm., que en el revés llevan aplicaciones de velcrom (material de contacto) para poder prenderlas y desprenderlas como ya se ha explicado. La barniceta fue preparada con trementina, lágrimas de barniz damar y aceite de linaza secado al sol. El óleo utilizado fue de tubo v en barras.



Pieza-página.

## Páginas

Están realizadas con papel cascarón, miden 47 x 47 cm., montadas con velcrom sobre otro pliego del mismo papel. Detrás están recubiertas con manta, lo que a su vez permite voltear libremente las páginas, como en un libro convencional.



Pieza-página.

## Tesis

Se imprimió 1 ejemplar en láser, y posteriormente se fotocopiaron 20 juegos. Las páginas miden 21.5 x 21.5 cm., recordando con su formato cuadrado las piezas del libro objeto y la caja misma. No están unidas, formando volumen solamente por medio de la caja que las contiene, la cual está hecha de cartón corrugado (dados los elevados costos de la madera). Sus medidas son 23 x 23 x 6 cm.

## Notas

1 Vid Ulises Carrión, *op. cit.*, p [3].

2 *Ibid*, p. [2].

3 Julio Casares, *Diccionario Ideológico de la lengua española de la Real Academia Española*, 1977, p. 592.

4 Keith A. Smith, *op. cit.*, p. 9.

5 Ulises Carrión, *op. cit.*, p. [1].

6 Julio Casares, *op. cit.*, p. 511.

7 *Ibid*, p. 492. Si bien la definición literal es : "Ejercicio recreativo sometido a reglas, y en el cual se gana o se pierde.", señalé anteriormente que en este juego en particular no se gana ni se pierde, añadiendo inmediatamente mis justificaciones.

8 Keith A. Smith, *op. cit.*, p 13.

9 *Ibidem*.

10 Ulises Carrión, *op. cit.*, p. [5].

11 *Ibidem*.

12 Keith A. Smith, *op. cit.* p. 3.

## CONCLUSIONES

La conclusión concreta de esta tesis es la presentación de *En blanco*. Cabe recordar, entonces, que un libro de este tipo representa la expresan artística de los libros como convencionalmente los conocemos. Ello conlleva la inconformidad, puesto que significa la ruptura con su propio mito y el divorcio de las leyes de su antigua naturaleza. *En blanco* es un libro interactivo realizado como una secuencia espacio-temporal de carácter visual, en el que el espectador encuentra a su disposición un juego de páginas intercambiables -pequeñas pinturas- para ser distribuidas en tres tipos de espacios. Para ello, cada página ha sido creada independientemente, pero siempre como parte de un todo indivisible: éstas requieren ser manipuladas en su totalidad para la creación de nuevas soluciones. Ello implica una imagen unitaria desde su origen mismo, llevando implícito un concepto estético que se manifiesta en cada uno de sus segmentos. Su formato es originalmente íntimo, como el de un libro común, para posteriormente desplegarse como pintura.

*En blanco* es un objeto creado a su propia causa, y todos sus elementos vitales han sido conceptualizados y desarrollados por la autora de este escrito, que como artista visual se ha mantenido en el reino de las imágenes. Como sabemos, un libro del arte nuevo hace uso de un lenguaje radicalmente distinto al convencional, y en este caso, éste ha sido tomado prestado de la pintura, específicamente de la abstracción. Encuentro que el arte nuevo y el arte contemporáneo se hermanan en el viaje de introspección que ambos emprenden al dejar de servir a causas ajenas a ellos mismos. Por ello, sus lenguajes son perfectamente compatibles, y no sólo eso: se complementan y se afirman uno al otro. Ambos cuestionan y replantean sus estructuras y orígenes, su génesis y conclusiones. Un libro objeto, como una pintura, tiende a ser único, pues la complejidad de sus significantes no permite su multiplicación.

El lenguaje pictórico de *En blanco* se estructuró con base en el análisis de los tres artistas propuestos al principio de este escrito. He concluido que si bien no hay reglas repetibles y comprobables, sí hay constantes que nos hacen percibir un trabajo pictórico como silencioso, y éstas son: la eliminación de formas reconocibles, el manejo de bajos timbres cromáticos, o el uso predominante de los *no-colores* (esto es, blanco o negro), la economía en la cantidad de formas, la contención en el uso de contrastes, la eliminación del gesto o, en todo caso, la utilización del mismo de manera modulada, rítmica y armónica, el manejo de grandes áreas cromáticas ininterrumpidas por anécdotas, la eliminación del marco y el manejo de formas estandarizadas y uniformes. He concluido que el silencio no es un fin en sí mismo, sino una herramienta, y mi trabajo procura partir de él y perseguirlo constantemente.

*En blanco* busca, además de proporcionar al espectador no familiarizado con la abstracción la oportunidad de involucrarse con ella, estimular el ejercicio del juego -parte esencial de la naturaleza humana-, generador de un espacio de reencuentro del hombre con su propio ser: estimula una

experiencia espiritual, lo que Mark Rothko buscó con su obra de otra manera (a través de la persecución de lo sublime). Por otro lado, facilita la entrada del arte a la vida de manera suave y natural, lo que Robert Ryman persigue con las soluciones formales de su trabajo (blancura, formato cuadrado y eliminación del marco). A su vez, *En blanco* pretende establecer que el arte no debe estar al servicio cuestiones ajenas a su propia causa, manteniéndose en cambio en un estado de pureza, lo que coincide con los planteamientos de Ad Reinhardt. Sin embargo, a mi juicio, es inevitable la subjetividad, puesto que es en este momento y geografía particulares cuando esta obra se ha realizado. Se ha reafirmado en mí, como artista visual, la convicción de que la pintura no necesita una excusa para explicarse. Creo que, finalmente, el concepto total de *En blanco* es altamente emocional, no para ser analizado con razones técnicas o intelectuales, sino para ser sentido y vivido como arte.

El hecho de que el concepto primario de este libro sea el de la blancura, física y metafórica, obedece también a lo que considero una necesidad impostergable: la de que cada persona que interactúe con el libro haga uso de su creatividad e intuición en la solución de problemas estéticos. Una página o un lienzo en blanco restauran la libertad infinita que cada uno de nosotros conlleva en su interior, y conforma el lenguaje más perfecto -el que no ha dicho nada aún: el silencio original.

Evidentemente, como en toda propuesta, han quedado -afortunadamente- muchas puertas abiertas para el futuro. En el transcurso de esta investigación, quedó en mí la inquietud de un pendiente: el del análisis del silencio desde el punto de vista filosófico en relación a la pintura, así como desde el punto de vista poético y musical en relación a la imagen. Por otro lado, podría analizarse a fondo si las constantes extraídas de este estudio efectivamente producen una impresión silente en cualquier espectador, y de ser así, de qué manera lo hacen. Asimismo, me resta profundizar más rigurosamente en los vínculos entre la pintura contemporánea y el *arte nuevo de hacer libros*, así como sus límites respectivos. A la vez, creo que la manera más adecuada de responder a varias de estas preguntas, sería presentando el libro en un formato mayor -proyecto ambicioso, pero posible-, a manera de una instalación interactiva: un libro transitable que se pondría a prueba con el espectador anónimo, depositario primero y último de este trabajo.

## Bibliografía

Bottero, Bianca y Negri, Antonello; *La cultura del 900: arquitectura y artes plásticas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1985, 228 pp.

Carrión, Ulises, "El nuevo arte de hacer libros", *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Estados Unidos de Norteamérica, Visual Studies Workshop Press, 1985, [4] pp.

Castleman, Riva, *A Century of Artist's s Books*, Estados Unidos de Norteamérica, The Museum of Modern Art, 1994, [12] pp.

Escolar Hipólito, *De la escritura al libro*, España, Ediciones de Promoción Cultural, 1976, 156 pp.

D Alfonso, Ernesto, et. al., *The History of Art*, Estados Unidos de Norteamérica, W. H. Smith Publishers, 1968, 638 pp.

Daval, Jean-Luc, *History of Abstract Painting*, Francia, Hazan, 1989, 215 pp.

Dorfler, Gillo, *El devenir de las artes*. 2a. ed., México. Fondo de Cultura Económica, 1986, 318 pp.

De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 4a. ed., España, Alianza Forma, 1984, 386 pp.

González de León, Silvia, *Un libro es una provocación*, documento fotocopiado, s/pf.

Hao, Ching, *Pi Fa Chi (Notes on Brushwork)*, Estados Unidos de Norteamérica, Schocken, 26 pp.

Harrison, Charles y Wood, Paul, *Art in Theory: 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Estados Unidos de Norteamérica, Blackwell, 1993, XXV + 1189 pp.

Kartofel, Graciela y Marín, Manuel, *Ediciones de y en artes visuales: lo formal y lo alternativo*, México, UNAM, Colec. Biblioteca del Editor, 1992, 103 pp.

Lucie-Smith, Edward, *Art Today, From Abstract Expressionism to Superrealism*, Estados Unidos de Norteamérica, Phaidon, 1976, 504 pp.

Manzano, Daniel, *Páginas de imaginería*, México, UNAM, 1993, [14] pp.

Martínez de Sousa, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*, 2a. ed., España, Real Academia de la Lengua, 1977, LXXV + 887 pp.

Renán, Raúl, *Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM., Colec. Biblioteca del Editor. 1988, 97 pp.

Rose, Barbara, *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Estados Unidos de Norteamérica, University of California Press, 1991, XVIII + 236 pp.

Sandler, Irving; *Rothko*, Estados Unidos de Norteamérica, Page Gallery Publications, 1983, 12 pp.

Smith, Keith A., "Structure of the Visual Book", *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Estados Unidos de Norteamérica, Visual Studies Workshop Press, 1984, 15 pp.

Stella, Frank, *The Working Space*, Estados Unidos de Norteamérica, Harvard University Press, 1986, 177 pp.

Storr, Robert, *Robert Ryman*, Inglaterra, Tate Publications, 1993, 236 pp.

Sullivan, Michael; *The Arts of China*, University of California Press, 1977, 244 pp.

Verdi, Franco, *The Era's of the Artist's Book*, documento fotocopiado, s/p/i.

Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas*, 2a. ed., México. UNAM, 1994. 397 pp.