



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“TEXTURAS (EXPERIENCIAS)”

Tesis
que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta

José Eduviges Pool Ojeda

Director de Tesis:

Maestro: José Luis Alderete Retana.

México, D.F., 2004



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
XOCHMILCO D.F.**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

A la generosidad de la familia Amezcua López:
Don Carlos †, Doña Rosita, Pepe, Karli, Rosita, que han
hecho sentirme en casa y, por su compañía en tiempos de
vacas gordas y épocas de vacas flacas.

A la paciencia y consejos del Maestro José Luis Alderete
Retana. A Alfredo Nieto y Eduardo Ortiz por su amistad y
apoyo. A todos los sinodales por sus oportunas observa-
ciones. A Ale Trejo, por ayudarme en las mudanzas.

A las personas que en algún momento me brindaron su
amistad y ayuda: Agustín y Mari, familia Mendoza Pérez,
Profesoras Lupita Ulloa y Silvia.

A mis padres: Carmela y Adalberto. A mis once hermanos
con los que crecí y me inicié en esta aventura de vivir.

Un p'it tené tu p'atal teche'ex. Un p'it teche'ex tu p'atal tené.

(Un poco de ustedes se queda conmigo y un poco de mi se queda con ustedes).

Indice

	Página
Introducción	5
Capítulo 1. Antecedentes: El Informalismo	7
1.1. La Posguerra	8
1.1.1. Estados Unidos	8
1.1.2. Europa	9
1.1.3. Nueva Generación	10
1.2. Concepto del Informalismo	11
1.2.1. Concepto	12
1.2.2. Inicios del Arte Informal	13
1.3. Corrientes	14
1.3.1. Pintura Matérica	14
1.3.2. Pintura Sígnico-gestual	15
1.3.3. Pintura Espacial	15
1.4. El Informalismo en España	16
1.4.1. Breve contexto al final de la Guerra Civil española	16
1.4.2. Dau al Set	17
1.4.3. El Paso	17
1.4.4. Realismo y Figurativismo en España	18
1.5. Tres Pintores	19
1.5.1. Jean Dubuffet	20
1.5.2. Antoni Tàpies	22
1.5.3. Juan Genovés	23
1.6. Pintura. Elementos Básicos	25
1.6.1. Tipos de Espacios	25
1.6.2. Composiciones	26
1.6.3. Gama Cromática	27
1.6.4. Técnicas	27
Capítulo 2. Techné	29
2.1. Techné	30
2.2. Antigüedad	30
2.3. Edad Media	31
2.4. Renacimiento y Modernidad	31
2.5. Consideraciones Finales	33

Capítulo 3. Contexto: Posmodernidad	37
3.1. La Posmodernidad	38
3.2. Modernidad	38
3.3. Progreso	39
3.4. Crítica a la Modernidad	40
3.4.1. Crítica a la Modernidad en Nietzsche	40
3.4.2. Escuela de Frankfurt	41
3.4.3. Crítica Posmoderna	43
3.5. Consideraciones finales	46
Capítulo 4. Texturas (Experiencias)	48
4.1. Concepto	49
4.2. La Textura como Tejido	50
4.3. Creación de Texturas	51
4.3.1. Acerca de los Polímeros	52
4.3.2. Texturas creadas con objetos de plástico	53
4.3.3. Texturas creadas con cemento	53
4.3.4. Texturas con Arenas	54
4.3.5. Texturas Mixtas	54
4.3.6. Texturas Visuales	55
4.4. Categorías Estéticas	55
4.4.1. La belleza y la fealdad	55
4.4.2. Lo trágico y lo cómico	55
4.4.3. Lo sublime y lo trivial	56
4.4.4. La tipicidad y la novedad	56
Conclusiones	57
Imágenes	60
Relación de láminas del Capítulo 1	80
Fuentes Generales	81

INTRODUCCIÓN.

Nada es tan sencillo -decía la verdad- como piensan la mayoría de los niños y las personas adultas.
De todos es sabido que a veces me escondo detrás de la mentira, como el día que te enfermas y no puedes tomar tu avión, después te enteras que el avión se cayó y ni Dios se salvó.
Pero a veces la mentira se esconde detrás de mí -continuó la verdad-, como el día que el hipócrita de Abel se dejó matar por su hermano Cain, para hacerlo quedar mal y no se recuperara jamás.
Nada es tan sencillo como parece.
(Monterroso).

Hablar o escribir sobre arte resulta poco fácil, ya Luis Cardoza y Aragón lo decía: "La pintura no admite explicaciones. Se impone sola. Por mi parte nunca explico y tampoco busco aquiescencia para mis palabras, sino la reflexión del lector, y me gusta sobre todo su desacuerdo".¹

La presente tesis, es el resultado de la experiencia adquirida durante los años de la carrera de Artes Visuales, en el taller de pintura 130. El trabajo escrito pretende ser el respaldo teórico de las pinturas que aparecen al final del texto.

El objetivo del primer capítulo plantea la idea de que, el trabajo personal recoge ciertas características de la pintura informal. Los Antecedentes, se remiten al Informalismo, movimiento que aparece en la escena artística, al final de la II Guerra. En ese apartado veremos el contexto que envuelve al Informalismo, así como las variantes que adquiere: pintura matérica, pintura signo-gestual, pintura espacial. Se escogieron de entre estas tendencias a tres pintores inclinados hacia lo matérico. Los antecedentes se plantean en función de la propuesta que llamamos "Texturas (experiencias)". Realizamos un estudio comparativo entre las obras informales y la propuesta personal, se escogieron a Dubuffet, Tápies y Genovés, sólo para rescatar algunos elementos plásticos que se perciben en sus obras, es decir, coincidencias y diferencias con respecto a la propuesta plástica personal. Por esta misma línea, Joseph Beuys, pretende potenciar la reflexión, el pensamiento y los procesos artísticos. "Opta por el uso de materiales pobres, incrustándose en el mundo de los materiales y las conexiones psicológico-alegóricas. Como docente protesta contra la Academia, como profesor busca, no el resultado final en forma de bellos y acabados objetos, si no desarrollar la conciencia reactiva, potenciar la reflexión, el pensamiento y los procesos artísticos". Lo anterior está muy relacionado con la pintura de la tosquedad que se verá en los antecedentes.²

En el capítulo dos, el objetivo será la evolución del término "Techné", de la Antigüedad a la Modernidad. Entre otras cosas, se trata la representación, entendida como mimesis (copia fiel de la realidad) y la idea del espacio relacionada con la representación, sobre todo, en el Renacimiento y la Modernidad. Esto es importante, cuando se dice que el Informalismo renuncia a la forma tradicional de representación, se refiere a que, renuncia a la forma de representación académica establecida. Renuncia a esta forma, para dar a conocer lo In-forme como un campo de posibilidades. La posmodernidad plantea la posibilidad de buscar en el pasado aquello que pueda ser útil para cada quién. De la Techné-griega al Arte-hoy, han habido muchos tumbos.

¹ Cardoza y Aragón, Luis, "Signos", México, Marcha Editores, 1982, pp. 42.

² Bernárdez Sánchis, Carmen, "Joseph Bauys", Madrid, Ed. Nerea, 1999, pp. 119.

En el tercer capítulo, el objetivo será contextualizar nuestros trabajos en un período histórico concreto: hoy. Veremos esta etapa de la historia desde tres miradas críticas, nos referimos a, Nietzsche, la Escuela de Frankfurt y la Posmodernidad propiamente. Abordaremos cuestiones actuales, como la relatividad y la concepción del espacio, que influye en las formas actuales de representación artística. Será una visión personal, no será un tratado exhaustivo de filosofía, pero, lo que se plantea, nos permitirá tener una visión, que desemboca en la propuesta personal. En toda producción artística, se siente la necesidad, de situarla históricamente, para evitar ingenuidades. El arte no es ajeno a su época. Este capítulo es necesario para comprender la praxis pictórica contemporánea, entendida como una búsqueda. Las Vanguardias de la Posguerra (de 1945 en adelante) llevaron al extremo los aspectos que conforman una obra, a saber, técnica, concepto, contenido. En la posmodernidad, el arte, encerrado en un callejón sin salida, busca sus propias vías recurriendo al pasado, o creando un camino personal.

El último capítulo estará dedicado a la propuesta personal, Texturas (experiencias). Nuestro objetivo será describir la idea textura que empleamos como una propuesta personal. Se hace una breve descripción de las pinturas polimerizadas (acrílico y vinílica), que usamos. La propuesta se mueve entre la tradición y lo que el momento histórico ofrece. Se ubican los trabajos en una categoría estética, según la clasificación de Juan Acha y, utilizar materiales considerados no tradicionales o heteróclitos (cemento, arenas, polímeros). Al final del capítulo incluimos las conclusiones, que más que tajantes, resultarán estar abiertas a otras interpretaciones.

Las Texturas (experiencias) de la práctica pictórica o heurística. En el presente trabajo escrito, más que una metodología empleada, se habla de un método: teórico-práctico. Básicamente es una descripción de las influencias en el trabajo personal, en un contexto posmoderno, así como, procesos de creación a partir de una práctica pictórica. Cuando hablamos de Arte, hoy en día, hablamos de un constructo, es decir, puede tener tantos conceptos como seres humanos puedan definirlo. Herbert Read, relaciona el arte en su origen, en los albores de la humanidad, y Gombrich menciona que "arte" no existe sino sólo los "artistas". La posmodernidad plantea el arte como algo relativo, de acuerdo a la situación histórica y social de los creadores, por ejemplo, el arte aparece de la mano con la reivindicación de muchos grupos sociales (chicanos, gays, lesbianas, indígenas, etc), que tratarán de darle su propia visión. La crítica posmoderna, cuestiona el método científico, advertimos que es válido, pero en nuestro caso, consideramos que mientras no haya otra opción para adquirir conocimientos, seguiremos empleándolo íntegra o parcialmente. Con estas breves notas, esperamos haber introducido al lector en nuestra investigación.

ANTECEDENTES: El Informalismo

Capítulo 1

1.- ANTECEDENTES: EL INFORMALISMO.

1.1. LA POSGUERRA.

1.1.1. Estados Unidos.



Al término de la II Guerra, en 1945, las artes visuales tomaron un nuevo camino. Las ideas que deambulaban por entonces, en realidad, no eran nuevas. No se crea nada nuevo, se llevan al extremo las ideas de las vanguardias de inicio de siglo.

Muchos artistas reconocidos emigran a Estados Unidos, un buen número, arriba a Nueva York. Los artistas se adaptan rápidamente, por ser un país con una población cosmopolita. Por ser un arte que recoge la tradición de las vanguardias, podemos llamarlo Neovanguardia, Arte Moderno Tardío, arte de la Posguerra.

En esta etapa, se remarca la individualidad del artista. ¹ Se empieza a ver a los artistas como productores de mercancías para un mercado del lujo. Unos compradores de arte ponían los ojos en el "producto" del artista, otros en la personalidad. Algunos artistas y escultores cayeron en la tentación de querer cambiar al ser humano. Otros artistas transformaron sus obras en meras mercancías. La doctrina filosófica del existencialismo en muy notoria. La doctrina fue proclamada por Jean Paul Sartre en 1946: "La existencia pasa delante de la esencia, tenemos que empezar por lo subjetivo"^{1a}. Lo principal de esta doctrina es que, promocionó la idea de que el hombre está solo en el mundo, desunido a cualquier sistema de fe y que, el hombre solo podrá encontrar su salvación en el arte, reinventándolo.

Los movimientos que surgen de movimientos anteriores: el Neoexpresionismo tiene su base en el Expresionismo, el Ensamblaje y el Pop vienen del Dadaísmo y de la Bauhaus, etc. Lo interesante de este asunto es que el arte, adquiere un carácter popular, en el que el artista tiene un importante papel. El éxito de los artistas depende del "sistema-marchante-crítico", la reputación depende de sus exposiciones individuales, en una galería particular, con una crítica favorable. Nada distinto a lo que ocurre en México actualmente, por cierto.²

Las obras empiezan a circular por todo el mundo, el arte se transforma en "noticia" en la planas de los periódicos. Se editan libros que educan al público y, le dicen lo que es y lo que no es arte. Lo anterior provoca que hayan más exposiciones y, por lo mismo, novedades constantemente. Las manifestaciones plásticas de la posguerra se revelan, contra todo lo que es considerado como "permanente", mito de la modernidad, que todavía no se ha resuelto. El Estado es el gran mecenas, por ello, aparecerán las ferias artísticas internacionales: Bienales de Venecia, París, Sao Paulo, Documenta de Kassel. También ocurrió

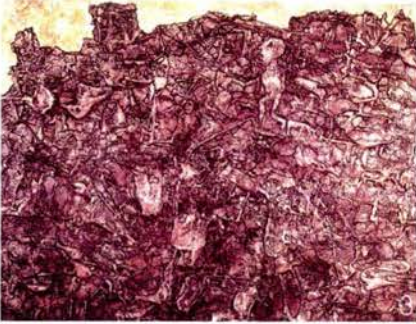


¹ En su Historia del Arte, Gombrich dedica un apartado al panorama contemporáneo. Menciona que la individualidad es contradictoria, por un lado, el artista desea el avance de la ciencia y de la tecnología, y por otro, se refugia en un misticismo que acentúa su individualidad y espontaneidad. GOMBRICH, E.H., "Historia del Arte", Alianza-Forma, Madrid, Esp., 1988, pp. 513-514.

1a.- LUCIE-SMITH, Edward, "Movimientos artísticos desde 1945", Ed. Destino S.A., Barcelona, España 1991, pp. 48.

² Véase "el mercado de los prestigios", en ACHA, Juan, "Introducción a la Creatividad", Ed. Trillas, México, 1992, pp. 124-134.

esto a nivel nacional. En fin, el arte recibe más publicidad y se gana el apoyo oficial. La economía del arte cambió por completo, y es lógico. El arte de la neovanguardia en América floreció, para su suerte, en una sociedad capitalista, con poder económico, bélico, etc. Algunos opinan que durante los años de 1950, los más beneficiados fueron los artistas.



1.1.2. Europa.

Europa era distinta a los países americanos. Después de la II Guerra, los artistas se dirigieron a París, sobre todo los artistas marginales, sus obras dejaron de ser arte "decadente". El panorama que se presentó fue curioso, los artistas que sobresalieron antes de la guerra, resulta que, ahora eran víctimas del cambio.

Picasso, tan aclamado y celebrado como Miguel Ángel, al término de la guerra fue visto de una manera distinta, por algunos escritores y críticos, que afirmaban que el "gusto" cambia. Por ejemplo su obra "Matanza en Corea", pintado en la época de la guerra en Corea, fue considerada como una paráfrasis estéril de "El 3 de Mayo" de Goya. En realidad nunca le importaron las críticas al pintor, basta ver su producción posterior a 1945, para considerar la vitalidad y la fuerza que aún tenía.

Ferdinand Leger intenta adaptarse al nuevo momento histórico, como en su obra "los constructores" pintado en 1950. En este trabajo mezcla clasicismo y temas modernos marxistas. Tuvo éxito entre los críticos marxistas, pero, su obra frente a un nuevo público fue aceptada con pinzas.³

Matisse se especializó, durante el período entre guerras, en un edonismo que exigía cada vez menos a su talento. En 1941, después de una serie intervenciones quirúrgicas, quedó inválido. Perdió movilidad y probablemente, debido a este hecho, agudizó su capacidad de percepción. En 1950, sus obras cobran una pureza tremenda. Por este tiempo comenzó a utilizar la técnica del "collage", como su principal recurso.

Miró. De este pintor destacaremos que en la década de los cincuenta, pinta grandes lienzos, muy cercanos al arte abstracto de los expresionistas.

Max Ernest sigue pintando, pero lo que hacía se alejaba más y más, del escenario artístico de la posguerra.

El Realismo parece ser que era una tendencia teórica. Se tenía la idea de que el artista debía, a fuerza de voluntad, construir un mundo nuevo y mejor. La tendencia realista floreció bastante en pocos países. Los pintores de "Fregadero" son un grupo de artistas realistas, capitaneados por David Bomberg. Este pintor pretendía que su obra fuera penetrada por espectador, que fuera vista como pintura simple y pura. Las obras de Frank Auerbach y de Kossoff, destacan por la solidez de



³ Su obra se relaciona con la ciudad y la máquinas, concibe un espacio distinto, nuevo. Véase LÉGER, Fernand, "Funciones de la Pintura". Ed. Paidós, Barcelona, España, 1990, 151 pp.

la pintura misma sobre el lienzo, en cintas y montículos. La actitud es novedosa, el resultado es parecido al resultado logrado por los pintores de la materia.⁴

En lo figurativo, los pintores más destacados son Francis Bacon y Balthus. En la obra de Bacon se funden exigencias de la figuración con el modernismo tradicional. Trabaja con materiales tradicionales: óleo, lienzos, viejos formatos, pero no es ortodoxo. Describe su método de trabajo en una entrevista: "Pienso que se pueden hacer, de manera muy parecida a la pintura abstracta, marcan involuntarias en el lienzo, sugiriendo por medio de ellas, maneras mucho más profundas de capturar los datos que nos obsesionan. Lo que funciona en mi caso concreto, funciona a partir del momento en que yo no tenía conciencia de lo que estaba... En realidad es una cuestión, al menos en mi caso, de saber tender una trampa con la cual capturar el dato que se persigue en su momento vital".⁵ Los datos ¿Son cuestiones concretas de interés personal o habla, quizá, del futuro del arte? En el caso de Bacon, los datos suelen ser terror, angustia, aislamiento. Hace uno o dos años, el Museo de Arte Moderno, aquí en México, presentó una exposición de artistas figurativos ingleses, entre ellos estaba el trabajo de Bacon. Las obras del pintor impresionaban, parecían ser figuras deformadas que se agazapaban, en habitaciones iluminadas, eran cuadros muy escenográficos, pero, que causaban desasosiego, angustia.

Balthus. Las obras de este pintor están apartadas del sentimiento de la época. Difiere de Bacon en que evita la improvisación; tiene influencias de Piero de la Francesca y de Courbet. Coincide con Francis en expresar sus obsesiones favoritas. Sus cuadros son creados con figuras femeninas, jovencitas desnudas, en posiciones como de abandono o de flojera. A grandes rasgos, este es el panorama del arte, en la época de la posguerra, pero, la pintura se encaminaba por otro sendero: el de la pintura matérica.

1.1.3. Nueva Generación.

A los pintores "grandes", que hemos visto, les siguen una nueva generación de jóvenes prometedores. Entre estos se encuentran Jean Fautrier, Maurice Estève, Eduard Pignon, Jean Bazaine.

Fautrier es el más importante. En sus obras se ven los primeros pasos del arte informal. Sus pinturas hacen énfasis en lo táctil de los materiales. Estève, Piñón y Bazaine, resultan de menor importancia, al menos, para nuestro estudio. Diremos que mezclaban fauvismo, cubismo y el expresionismo.

Wols (Otto Wolfgang), pintó pocos cuadros, murió en 1951. Parece que, mezclaba la sensibilidad gráfica de Klee con una manera libre y abstracta de ver las cosas. Más, lo que interesa por lo pronto, es



⁴ Véase, SAGER, Peter, "Nuevas Formas de Realismo", Ed. Alianza-Forma, Madrid, España, 1981, en el que se incluye el concepto e historia del realismo (pp.13-50).

⁵ LUCIE-SMITH, Edward, "Movimientos artísticos desde 1945", Ed. Destino S.A., Barcelona, España 1991, pp 51.

la fascinación que sentía por las gruesas texturas que podía realizar, al aplicar empastes gruesos que después puede rayar o tallar.

Hans Hartung, fue paisano de Wols. Tuvo éxito a mediados de la década de 1950. Pintó cuadros fáciles de reconocer por sus cualidades caligráficas. Las marcas caligráficas, aparecen en la superficie del cuadro con mucha fuerza y, es probable que las haya hecho con ciertas marcas o señales, además de pinceladas, claro.

Jean-Paul Riopelle.- Este pintor intenta, en los años 1950s, combinar lo espontáneo de la abstracción informal, con la textura y el color a base de gruesos empastes. El color brillante subraya la tosquedad de la superficie, pero el color y la textura, aún no se funden del todo.

Henri Michaux, poeta y dibujante. Parece que recurrió al dibujo, como medio para comunicar conceptos que no se podían expresar de forma escrita. Recordemos que antes de la Guerra fue una figura literaria. Sus mejores dibujos tienen cierta semejanza con los que aparecen en la obra de Pollock.

El Informalismo adquirió un éxito considerable en París y en el resto de Europa. En este movimiento podemos incluir a Antoni Tàpies en España y a Burri en Italia, que insertan una tendencia nacional a un plano internacional. A Tàpies lo veremos más adelante.

Burri es conocido sobre todo por sus obras hechas con arpilleras y trapos viejos, madera chamuscada, plástico quemado y fundido con soplete, hojas de estaño quemado. Trabajó durante la Segunda Guerra, como médico en un campo de prisioneros en Texas. Su programa formulado para sustentar su arte es muy existencialista. En su obra se expresa la angustia y su fácil sensibilidad.

En el período de la posguerra, la vieja tradición de la bella pintura -la pintura como un objeto bello y lujoso-, es sobrepasada. Después de 1945 y hasta los años 1950 e inicios de los años sesenta, ocupa un lugar importante la pintura de la tosquedad. Estos cambios ocurridos en el campo pictórico se dan tanto en Europa como en Estados Unidos de América.

1.2. CONCEPTO DEL INFORMALISMO.

El contexto en el que surge el Informalismo, nos servirá como pauta para ubicar a tres pintores que le dan mucha importancia a las texturas. Se trata de Dubuffet, Tàpies y Genovés. Antes que nada, es preciso tener una visión, quizá no tan amplia, pero sí clara, de lo que fue el Informalismo.



1.2.1. Concepto.

El término *Informalismo* es ambiguo y complejo, se empleó en la segunda mitad del siglo XX. Este de obras pueden ser incluidos en la poética de lo informal, como típico de lo contemporáneo.

Lo Informal, abarca un gran número de tendencias, entre ellas podemos ubicar a Wols, los tachistas, el action painting, l'art brut, l'art autre. Esta categoría de lo informal puede entenderse, con la definición de poética de la obra abierta. Según Umberto Eco la obra tiene dos grados:

La primera, es abierta en el sentido de que puede tener diversas lecturas (metodológicas), pero la obra permanece inmutable, como fue concebida por su autor. La segunda, es obra abierta en cuanto que, el autor (artista) entrega al intérprete las piezas de una obra que en realidad, no se halla concluida; Cada espectador o intérprete elabora su propia concepción de la obra. De esta forma se evita la obra unívoca y, se imponen muchas significaciones.

La palabra *Informal*, está integrada por el prefijo *in* y por el vocablo forma, pero, no se refiere a la negación tajante de la forma, sino que lo informal nos lleva a un significado más amplio de la palabra forma, o sea que, informal es un campo de posibilidades. Informal, entonces, se refiere a la negación de las formas clásicas de representación, no es un abandono de la forma, base de la comunicación.⁶

La obra artística en el *Informalismo*, adquiere autonomía absoluta. Simplemente es. No recuerda nada -ni debe recordar-, ni se parece a nada. La interpretación de la obra, ocurre después de ser realizada, sea hecha por el espectador o el mismo autor. En este tipo de arte se habla de producción, no de reproducción. El autor crea en el sentido auténtico de la palabra, porque no imita moldes de un arte anterior.

Podemos ver los antecedentes del arte informal, o más bien, del modo de expresión informal, desde el último tercio del siglo XIX, sobre todo en literatura y en pintura, por supuesto:

- En la poesía de Mallarmé, que es simbolista, en esta se diluyen los contornos del poema, para dar paso al simple evocar.
- En el Impresionismo, que le da importancia al color como un fenómeno óptico. En estas obras el movimiento se consigue mediante la disposición de las figuras con el entorno, o sea, el fondo y la forma son una unidad.^{6A}

En el Arte Informal, esta relación de forma y fondo es tratada de manera diferente: el fondo se convierte en tema y el tema en forma. Esto crea confusión. También es importante señalar que las formas interactúan con los colores y la luz. Lo novedoso es que el fondo y la forma se funden.



⁶ Véase "La Informalidad" en READ, Herbert, "Los Orígenes de la Forma en el Arte", Ed. Proyección, Buenos Aires, Argentina, 1967, pp. 97-105.

^{6A} TOUSSAINT, L., "El Paso y el Arte Abstracto en España", Ed. Cátedra, Madrid, España, 1983, pp. 15-20 . WILSON, Simon, "El Arte Pop", Ed. Labor, S.A., Barcelona, España, 1975, PP. 69.



El término Informalismo se debe a Michel Tapié, que fue el primero en interpretar este tipo de pintura y, también el primero en hablar de la "trascendencia de lo informal".

Al final de la II Guerra Mundial, el individuo se encuentra en una sociedad arruinada, por ello, siente la necesidad de crear algo nuevo, con autonomía propia. El arte informal destaca la materia. La materia que es objeto de estudio, con ella pretenden superar la crisis, la ruina, la destrucción producto de la violencia. Es una contradicción lo que realizan "Construyen Destruyendo". Rasguños, agujeros, plastas, materia. Son los componentes de una cantidad considerable de obras de la posguerra.

Existe cierto paralelismo entre el Informalismo y el Dadaísmo, que surgió después de la I Guerra Mundial. El Dadaísmo propone la idea del "anti-arte" que, en el plano técnico se asemeja con el arte Informal. Ambos usan materiales poco tradicionales, o sea, detritos, basura. Ahora bien, en cuanto a sus intenciones difieren. El artista Dadá tiene el objeto de agredir al público. El artista Informal propone la obra por sí misma, independiente de la interpretación del espectador.⁷

1.2.2. Inicios del Arte Informal.

Antes de fijar una fecha, es preciso, echar una mirada al período entre-guerras. Este lapso de tiempo se puede definir, hasta cierto punto, con el enfrentamiento entre Figuración y Abstracción.

El arte Abstracto tiene sus antecedentes en Kandinsky. En los años 1920 s, tiene ya muchos adeptos: Piet Mondrian (De Stijl), la Abstracción Expresionista (Klee), pero junto a ellos, hace acto de presencia la Figuración.

La Figuración no desaparece, tal vez, debido a la difusión que se le otorgó al Surrealismo y, probablemente también, al "esquematismo" de Picasso, con sus investigaciones de la época cubista: distribución espacial, composición, gama cromática, etc. Las características mencionadas deben incluirse en lo figurativo, como lo afirma Cardoza y Aragón: "en el cubismo hay tal hambre de realidad, que los objetos fueron sitiados por todas partes, abrazados en su totalidad, ... Más allá de su apariencia..."⁸

El Informalismo como tendencia abstracta, no figurativa, tiene sus antecedentes en la Abstracción, aunque los problemas que plantea y su ideología sean diferentes a ella. La Abstracción plantea la obra como resultado de la aprehensión de ciertos elementos, tomados de la realidad. El Informalismo no se basa en elementos tomados de la realidad directamente, sino que, se seleccionan elementos elaborados por el artista a nivel intelectual.



⁷ Algunos pintores mexicanos contemporáneos trabajan la materia en sus obras, entre ellos pueden mencionarse Miguel Castro Leñero, Ricardo Maza, Alberto Montañó. Véase "Nuevos Momentos del Arte Mexicano", Parallel Project, Ed. Turner Libros S.A., Madrid, España, 1990, 212 pp.

⁸ CARDOZA y Aragón, Luis, "Signos". Marcha editores, México, 1982, p. 84.

En la obra Abstracta el espectador puede captar líneas, puntos, figuras geométricas, colores de su entorno, sintetizados pero reales, como las cosas que observa a su alrededor. En la obra Informal pueden estar presentes puntos, líneas, manchas, pero, su posible relación con el mundo cotidiano, puede decirse, que casi no se percibe. En fin, es el resultado de la elaboración mental, de todo un material procedente del exterior. La complejidad de este tipo de obras, radica en que el artista reúne lo exterior y lo interior, y lo expresa de una manera no figurativa.

Con lo anterior podemos ya, dar una fecha aproximada de la aparición de esta tendencia artística. Francois Choay, propone la fecha 1944, dice que se inicia en París y Nueva York, al mismo tiempo. Michel Tapié dice que se inicia en 1944, cuando Fautrier expone sus "Otages", y Dubuffet sus "Huastes Pâtes", en la Galería de René Drouin, en París. Diremos que, otros autores como Lucie-Smith o Ana Ma. Guash afirman que dichas exposiciones se llevaron a cabo en el año de 1945. En nuestro caso el asunto histórico, es de poca utilidad. Lo que nos interesa es que, en esas obras, predominan la materia y el procedimiento, sobre el aspecto formal.



1.3. CORRIENTES.

El término "Informal" o el concepto "Arte Otro" resultan lo mismo, tienen sus raíces en el Dadaísmo. Esto supone un replanteamiento. Se buscó un lenguaje nuevo, libre de academicismos, libre de la traducción clásica. Esto fue negativo para el arte anterior, pero positivo para el arte posterior a la guerra. El Surrealismo proporcionó el "automatismo psíquico" y la estética de Dadá se afirma con toda su intensidad durante los años 1940.

Obras "otras" o "informales", hacen a un lado los criterios clásicos, reservadas a las obras plásticas. La Estética de lo Informal quedó establecida en los textos de Michel Tapié: *Art Autre* y *Esthétique en Devenir*. La nueva era del arte comienza a la par, en las matemáticas, con la "Teoría de Conjuntos" de Cantor y la "Teoría de los Grupos" de Evaristo. A partir de esas teorías se revisan las nociones de estructura, forma, espacio, ritmo y composición. Apoyándose en las nuevas nociones, las obras adquieren ciertas características, que nos hacen pensar en tres corrientes, incluidas en el Arte Informal: Pintura Matérica, Pintura Signico-Gestual, Pintura Espacial.



1.3.1. Pintura Matérica.

En este tipo de pintura, existe un predominio de materia sobre cualquier otro elemento de la obra, incluida la forma. Otro factor que interesa es el procedimiento para la elaboración de la obra artística.

Parece que hay uniformidad de criterios para la pintura matérica. La *materia* se consigue:

- Aglutinando arenas y polvos, de muchas clases, mezclados con pigmento y disolventes, para obtener gruesas masas que serán colocadas en los soportes.
- Acumulando materiales diferentes (telas, papeles, cartones, etc.), y pegándolos a la manera de "collage".

Lo que importa en ambos casos, es que se hace resaltar el relieve, lo matérico.

1.3.2. Pintura Signico-Gestual.

En estas obras se establece contacto con el mundo de la forma, aunque sea, sugerido. Se destaca en ellas configuraciones irregulares, realizadas al azar. Sea como sea, unas tienden al signo y otras al gesto. Lo común a ellas es la velocidad de su ejecución. Recibe diferentes nombres. "Action painting" le llamó el poeta y crítico de arte Harold Rosenberg en Estados Unidos de América. En París le llamó "Tachismo" Guéguen, debido al poder de la mancha. Otros suelen darle el nombre de Abstracción Geométrica y Abstracción Lírica. Resulta interesante la manera en que se ejecutaban estas obras: chorreados, embarrados, incluso se dice que Pollock bailaba sobre sus lienzos.⁹

1.3.3. Pintura Espacial.

Como su nombre lo indica, lo fundamental es el espacio. La materia no interesa por sí misma, lo matérico solo es un medio para alcanzar una idea concebida del espacio. Lo que importa es, el proceso técnico al que se somete la materia para, lograr la creación de una nueva idea del espacio. Estos procesos técnicos pueden ser agujeros, cortes, incisiones, manchas en la superficie del soporte. El color, a veces, se convierte en el único vehículo para lograr un espacio diferente, como es el caso de Mark Rothko.

A continuación mencionaremos una clasificación de tendencias y artistas. Además, este esquema nos facilitará una visión general del movimiento. Claro está que pueden haber opiniones diferentes a ésta división del Informalismo.

Pintores de la Materia: Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Alberto Burri.

Pintores Signico-Gestuales: Jackson Pollock, Wols, Geors Mathieu, Hans Hartung, K. O. Götz, P. Soulages.

Pintura Espacialista: Lucio Fontana, Mark Rothko.



⁹ Se dice que este tipo de pintura encapsuló el acto de la creación, solo fue como un registro de acontecimientos y procesos. Véase "Teoría y Práctica: la pintura modernista en los años sesenta", en WALKER, John A., "El Arte después del Pop", Ed. Labor, S.A., Barcelona, España, 1975, pp. 5-12.

Según la clasificación anterior Jean Dubuffet, es considerado pintor matérico. En España, el Informalismo tuvo muchos seguidores.



1.4. EL INFORMALISMO EN ESPAÑA.

1.4.1. Breve contexto al final de la Guerra Civil española.

Una vez terminada la batalla, muertos o exiliados, sus mejores intelectuales, el arte se redujo a satisfacer necesidades estéticas de una burguesía, ansiosa de "representación". Las agrupaciones de artistas pretendían poner, sobre la mesa de discusión, un debate cultural. Se buscaba entonces que el debate fuera independiente, que se intercambiaran informaciones, pretendían también, organizar exposiciones y sumar esfuerzos para no caer en posturas caducas. Las primeras manifestaciones del cambio fueron los grupos: Indaliano (Almería 1946), Grupo Pórtico (Zaragoza 1947), La Escuela de Altamira (Santander 1948), Dau al Set (Barcelona 1948), posteriormente en 1957 aparece el Paso y, las figuras de Oteiza y Chillida, para ese entonces el arte español estará inserto en el plano internacional.

El régimen franquista jamás fomentó un arte propio, vinculado con su ideología, por ello quizá, se impuso un arte académico obsoleto. En este contexto, todo arte fundado en la agresión a las normas académicas, resultaba una agresión al orden establecido. Así, resultó que el uso del color negro y la gestualidad, resultó en España, ser sinónimo de inconformismo. Al mismo tiempo, esto caracterizó y diferenció la producción plástica de ese entonces. Este arte era el que representaba a su país en los certámenes internacionales, ese mismo arte que era rechazado en su propia tierra.

Poco a poco el arte español se fue instituyendo más y más. En 1946, el Instituto Francés apoyó el crecimiento artístico, con becas de estancia en París, a jóvenes artistas. En 1951, se inaugura en Madrid el Museo de Arte Contemporáneo y, realiza su primera Bienal ese mismo año. En 1953, se organiza en Santander, el Congreso de Arte Abstracto que favoreció a artistas, críticos e historiadores con inquietudes parecidas. A partir de 1957, el clima en el campo de las artes visuales, fue más favorable. Es en este año cuando Juan Eduardo Cirlot publica "El arte Otro" (que es un eco del texto de Michel Tapié *Art Autre*), en el que acoge al arte informal. En 1959, Tapiés, Cuixart y Saura, son seleccionados para participar en la III Documenta de Kassel. Este mismo año, Cirlot publica *Informalismo*, texto que defiende el valor expresivo de la materia y su contenido en la comunicación del mundo interior del artista. En 1960 se celebran en Nueva York las exposiciones: "Antes de



Picasso, después de Miró", en el Museo Guggenheim y "Nueva pintura y escultura española" en el MOMA. Estas exposiciones, manifestaron la aceptación internacional de los informalitas españoles.

1.4.2. Dau al Set.

El grupo, se relaciona con la revista del mismo nombre, que empieza a aparecer en 1948. El significado del nombre no es preciso, es limitado. La falta de sentido revela el gusto de sus promotores por lo irracional, por una valoración del sentido de magia, por un juego. El grupo se integró por los pintores Joan-Joseps Tarrats, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponc y los escritores Arnold Puig, Juan Brossa, Juan Eduardo Cirlot. Su objetivo era agitar el panorama cultural, partiendo de la vanguardia anterior a la guerra. El surrealismo fue su punto de partida, su influencia más importante fue Miró, aunque aparecen también en sus primeras obras, influencias de Klee y de Kandinsky. Su actitud es cercana al Dadaísmo. En la década de 1950, el grupo evoluciona hasta integrarse al Informalismo.

1.4.3. El Paso.

En 1957, el arte español se transformó hasta llegar a una nueva etapa. Surgieron artistas que lucharon por romper el cerco de aislamiento, en el que se había estancado. Este año surgen grupos entre ellos "Equipo 57" y el grupo "Parpallo" de Valencia, fundado en Octubre del año anterior.

El grupo que destacó, por romper barreras y por sobresalir en el ámbito internacional, fue "El Paso". Se forma en febrero de 1957, en Madrid. Estuvo integrado por Antonio Saura, Manolo Millares, Rafael Canogar, Luis Feito, Manuel Viola, el escultor Martín Chirino, entre muchos más. Los unía un tipo de Informalismo mezclado con expresionismo dramático. La crítica internacional reconoció la huella de la tradición española y la modernidad. Fue una combinación de tradición e innovación, entre lo nacional y lo internacional. Ellos mismos afirmaron que su propuesta respondía a, la apertura hacia las corrientes universales y a la recuperación de ciertas constantes españolas. La declaración anterior favoreció a varios pintores del grupo. Con este grupo el arte español se integró a la vanguardia.

"El Paso es una agrupación de artistas plásticos que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de marchands, de salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad reno-

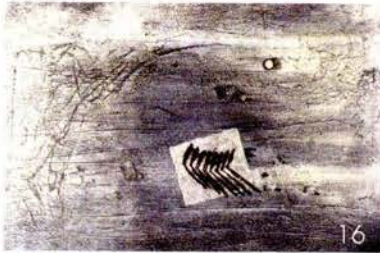


vadora, atraviesa una aguda crisis.

El Paso organizará una serie de exposiciones, colectivas e individuales, de pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como también homenajes a los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros. Fin primordial de nuestra tarea es la celebración de un salón anual agrupando todos los artistas, tanto españoles como extranjeros, que consideremos de interés, y la publicación de un boletín de información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo.

Escritores, cineastas, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completa nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida nuestra actividad desinteresada. Nuestro sólo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada.

El Paso no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte más español y universal. El Paso. Manifiesto (febrero 1957)".¹⁰



1.4.4. Realismo y Figurativismo en España.

En los primeros años de la década de 1960, aparecieron nuevas opciones en el campo del arte, sobre todo figurativas. Fueron un intento para superar los modelos expresionistas y dramatizados del "Paso". Fue eso sí, un distanciamiento del arte académico.

El retorno a la figuración se debe, en primer lugar, a la "Nueva Figuración". Esta tendencia se proponía incidir en lo social y populista del arte. Supone poner los ojos en la realidad, supone una crítica conformada en lo "pop". Recordemos que, el "Pop" de los Estados Unidos,¹¹ aportó una postura novedosa en el campo de las artes; la mirada "pop" hace resaltar una "nivelación" del status material y cultural de la población, exalta el estilo de vida de la clase media. Andy Warhol en 1975 escribió: "Lo bueno de este país es que, en América empezó la tradición por la cual los consumidores más ricos compran las mismas cosas que los pobres. Una coca cola, es una coca cola, la misma que bebe el presidente y la misma que bebe el mendigo de la esquina. Todas las coca colas son iguales y, todas las coca colas son buenas".¹² La universalización del consumo, nada ajeno a nuestro contexto actual. El "Pop" en España adquirió connotaciones de crítica social y denuncia política. En segundo lugar, el retorno a la figuración se debe al impulso de la Escuela Española de Pintura. Entre lo artistas más importantes de esa escuela están: Antonio López García, Amalia Avia, Isabel

¹⁰ TOUSSAINT, L., "El Paso y el Arte Abstracto en España", Ed. Cátedra, Madrid, España, 1983, pp. 19-20.

¹¹ Véase WILSON, Simon, "El Arte Pop", Ed. Labor, S.A., Barcelona, España, 1975, 69 pp.

¹² XIMENEZ, José, "Teoría del Arte", Ed. Tecnos/Alianza, México, 2002, p. 210.

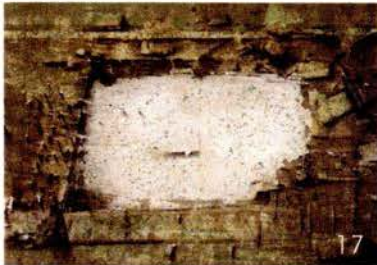
Quintanilla, María Moreno, Julio López Hernández, escultores los dos últimos.

Para empezar fueron muchos los artistas españoles que incurrieron en la figuración. Fueron posteriores al Informalismo. Veremos rápidamente al grupo "Hondo". No rompe del todo con el Informalismo, las obras de los artistas pertenecientes al equipo tienen, influencias de W. De Kooning, H. Plastchik, K. Appel, Dubuffet, incluso F. Bacon. Pero bueno... El grupo Hondo estuvo integrado por Juan Genovés, Fernando Mignoni, José Paredes Jardiel. Trabajaron sobre todo la figura sin renunciar a la pintura Informal. El grupo tuvo dos años de existencia, con una exposición por año: la primera se realizó en la Sala Neblí, en 1961, la segunda tuvo lugar en Sala de la Sociedad Española de Amigos del Arte, en 1963.

En el catálogo de la Primera Exposición, el poeta Manuel Conde, señala la caducidad del Informalismo (vigente para el grupo en algunos aspectos técnicos), y la necesidad de encontrar una dirección pictórica, que recuperara una relación con lo humano.

Para la Segunda exposición se unen dos pintores más, José Ventó, Carlos Sansegundo. En esta ocasión, firmaron un escrito en el que optan por lo la reivindicación del hombre: "Ante su disparate, su horror, su cordura, su fealdad, su miedo, su obsesión, su misterio y su no entender nada".¹³ Venancio Sánchez Marín (crítico) aplaudió esta exposición, según él, el grupo "Hondo" aportaba al panorama español del arte, obras con argumento, que favorecían la comunicación de la pintura con el hombre. Estas obras renunciaban a su pureza pero ganaban en seducción y además, respondían a las inquietudes de la época. El crítico también menciona que, las obras del grupo Hondo son "*un modo de pensar*". Detrás de las obras están la literatura de Kafka, el teatro de Onezco y Beckett, el existencialismo y la crisis cultural de occidente. El expresionismo figurativo en el que se mueve el grupo, resulta hasta cierto punto más informal que el mismo in formalismo.

Además del grupo "Hondo", hubieron otros como "Espacialismo", formado por Alfonso Fraile, Ángel Medina y José Martín Caro. También el grupo "Crónica", creado en 1964, o "Estampa Popular", que nació en 1962. Destacaremos, que su obra estaba encaminada a la crítica social y a la denuncia política.



1.5. TRES PINTORES.

Los presupuestos anteriores, nos servirán para ubicar a los pintores que a continuación veremos. El interés por ellos, obedece a la necesidad de recurrir a algunas de sus obras, poseedoras de texturas. En el caso de Dubuffet, incluyo en éste escrito seis pinturas, realizadas

13 GUASH, Ana Ma., "El arte del siglo XX en sus exposiciones (1945-1995)", Ed. Del Serbal, Barcelona, España, 1997, p. 143.

en los años de 1950. De Antoni Tàpies escogimos seis obras de su producción de los sesentas. Y finalmente, cinco trabajos matéricos de Juan Genovés, de los noventas. El enfoque histórico es necesario, porque con él, podemos ver los cuadros matéricos de manera más cercana como los antecedentes de la propuesta personal. Para establecer una relación entre estas obras, es necesario distinguir semejanzas y diferencias. Este estudio comparativo lo haremos por medio de los elementos planreados en el apartado 1.6.

1.5.1. Jean Dubuffet (1901-1985).



Desde 1945, ya estaba interesado en las posibilidades expresivas de la materia y defendía una forma de arte espontáneo, o sea, el arte infantil, de los locos, las pintas callejeras, las manchas y las marcas en las paredes y en las aceras. Por estas fechas surgió el término *arte bruto*. Un arte antidecorativo, que atentaba contra el buen gusto burgués, que movía los cimientos de la primera vanguardia. Las nuevas ideas atacaron la noción tradicional de belleza e iba contra los artistas, a los que acusaba de haberse instalado en la concha del arte.

Año de 1947. La Galería René Drouin de París, dio inicio a una serie de exposiciones de artistas marginales, como Alöise, Salingrides, Juva. Los artistas del "L'art Brut", se instalaron en los sótanos de la Galería. Para el siguiente año, se trasladaron a un nuevo lugar y se formó la Compañía del Arte Bruto, con más de sesenta artistas. Problemas económicos determinó que abandonaran el lugar. Reunieron más de 1200 piezas de 100 autores, más la documentación recopilada. Todo el material fue acogido por diez años en Estados Unidos, en un local del pintor A. Osorio, en East Hampton. En 1962 este material regresó a París. La Compañía del Art Brut, se reinstaló, en ese entonces, en la Rue de Sevres # 137. Para entonces se hablaba de más de 5 000 obras, de unos 200 artistas entre los que habían conocidos y no tan conocidos, documentación fotográfica y, una buena biblioteca que incluía escritos de enfermos mentales.

En 1950 inició su serie de *cuerpos de damas*. A lo largo toda ésta década se sirvió de la figuración, como excusa, para realizar unas texturas de un fuerte impacto visual. También realizó paisajes abstractos, en los que concede prioridad a la materia. De esta misma época son las series *Suelo y Tierra* y *Tierra Radiante*, paisajes abstractos de una belleza mineral, en ellos, la materia sustituye la descripción de elementos reconocibles. En este tiempo pinta su serie llamada *Jardines*, que son collages hechos con alas de mariposa. En *Materiologías* desaparece por completo la figuración, se ven claramente el aserrín embarado, raspaduras metálicas, vidrio machacado.¹⁴

¹⁴ Las obras de estas series, su postura "anticultural" y su preferencia por el arte "bruto" pueden verse en GLIMCHER, Mildred, "Jean Dubuffet, Towards and Alternative Reality", Grafismo-Pace Publications Inc., New York, 1987, 312 pp.

Más tarde, en 1964, sustituyó las texturas matéricas por texturas visuales. En vez de aglutinar materiales, ahora empieza a aglutinar muchedumbres humanas, por medio de un dibujo tosco, los cuerpos son tramos lineales de varios colores, acotados por un grueso trazo negro. Trabaja de esta manera hasta su muerte, pero, sus obras se redujeron entonces a líneas rojas y negras sobre fondo blanco. Sus obras con estas características, las llevó a esculturas de grandes dimensiones, para el entorno urbano.

La obra de Dubuffet queda así, enmarcada dentro de la tendencia informalista, justificada por Michel Tapié en su escrito *Un Art Autre*: "En la actualidad no puede existir el arte, a no ser que cause estupefacción. Los verdaderos creadores saben que, el único camino válido para ellos, consiste en expresar su mensaje a través de lo extraordinario: el paroxismo, lo mágico, el total éxtasis, la improvisación psíquica, al margen de toda forma preconcebida".¹⁵

El método de trabajo del artista, el mismo lo describe: "En todas mis obras... He recurrido siempre, a un método que jamás cambia. Consiste en hacer que la delineación de los objetos representados en ellas, dependa en gran medida de un sistema de necesidades que por sí solo parece extraño. Estas necesidades se deben a veces al carácter inadecuado y violento del material que uso, y otras a la inadecuada manipulación de las herramientas o alguna extraña idea obsesiva (frecuentemente cambiada por otra). En una palabra, siempre se trata de dar a la persona que mira el cuadro, una desconcertante impresión de que la ejecución del cuadro, ha sido guiada por una lógica absurda y fantástica, una lógica a la que está sujeta la delineación de todos los objetos de una manera tan perentoria, que por curioso que parezca, obliga al pintor a las soluciones más inesperadas y, a pesar de los obstáculos que crea acaba por dar lugar a la figuración deseada".¹⁶ En este texto es visible el parentesco, la semejanza con el método del dramaturgo Eugène Ionesco, en el que remarca la idea de lo absurdo.

Dubuffet ensalzó el arte de las personas extrañas al medio cultural, el arte de aquellos sin influencia de estilo imperante. El arte de aquellas personas que los sociólogos, llamaban alienadas, la producción de las personas no reconocidas por la cultura oficial y, que sin embargo, forman parte de la diversidad en la sociedad. Abogó por un arte patológico, inédito, imprevisto, imaginativo, un arte fruto de la sociedad, un arte a fin de cuentas, opuesto a un arte lícito, normal. Defendió el arte surgido de la espontaneidad y la ingenuidad. Defendió un arte no contaminado, un arte en estado bruto.

¹⁵ GUASCH, Ana Ma., "El arte del S.XX en sus exposiciones (1945-95)", Ed. Del Serbal, Barcelona, España 1997, p. 32.

¹⁶ LUCIE-SMITH, Edward, "Movimientos artísticos desde 1945", Ed. Destino S.A., Barcelona, España 1991, pp. 87-88.

1.5.2. Antoni Tàpies.



Perteneió al grupo "Dau al Set", en sus obras podemos ver una iconografía de influencia mágica, surrealista. Elementos naturales son transformados en arabescos muy raros, esparcidos por toda la superficie pictórica. El pintor describe esta etapa de su trabajo de la siguiente manera:

"Me esforzaba entonces en que todos los temas y motivos de éstas obras, hasta los más modestos, tuvieran -a la manera mironiana-, una especie de envergadura cósmica en la cual todo se relacionaba con todo, en gigantescas constelaciones,.... Todo se formaba y se deshacía en un fluir panteísta, donde se confundían la grandiosidad de las galaxias con las imágenes miniadas del microcosmos".¹⁷

Destacaremos que Tàpies, tuvo algunas obras tempranas en la que utiliza texturas y empastes: "pintura matérica" de 1945, "collage de arroz y cuerdas" de 1947. Lo que caracterizó a éstas obras son las gruesas texturas, soportes no convencionales y técnicas inusuales. La figuración desaparece, para dar paso al predominio de la materia. La madera y el cartón de los soportes son presentados tal cual, son rotos o manchados. Finalmente queda la materia sola: madera cubierta con polvo de mármol, pigmento y cola, en las que se pueden imprimir huellas de diversos materiales, se pueden pegar también telas, cartones y periódicos. La pintura se transforma en una pared arañada con signos y escrituras. La transición la explica el mismo Tàpies: "Los miles de arañazos se convirtieron en miles de granos de polvo, granos de arena... De la tierra de la que procedemos y la cual hemos de volver... Y mi más fuerte sorpresa fue descubrir un día de sopetón, que mis cuadros por primera vez en la aventura se habían transformado en muros".¹⁸

En los años cincuenta, sus pinturas resultan de su convicción de que cualquier material puede convertirse en pintura. En los años 1947 y 1946 había utilizado ya, elementos reales (papel periódico, hilo, tela). A principios de los años sesentas incluye cartón, cuerdas (cuerdas cruzadas sobre madera de 1960), tela (tela cruzada de 1962), incluso un peine (collage del peine sobre cartón de 1961), bastidores, etc.

El uso de elementos reales tiene una larga tradición, aparecen papeles pegados en obras cubistas (Picasso, Braque), la madera y hierro pueden verse en obras constructivistas, que decían, eran elementos más reales que el pigmento. Gaudí usó trozos de cerámica. Los Ready Mades de Duchamp fueron objetos elaborados en serie, prefabricados, que la mirada selectiva del artista escogía (portabotellas, mingitorio, pala para quitar la nieve). Los objetos usados por Tàpies tienen un meta fija: "Recordar al hombre lo que es en realidad, proporcionarle un tema de

17 MARTÍNEZ Muñoz, Amelia, "De la pincelada de Monet al gesto de Pollock. Arte del S.XX-1", Servicio de Publicaciones, Politécnica de Valencia, España 2000, p. 204.

18 Ibidem, p. 204.

meditación, producirle un shock, que le despierte del frenesí de lo no auténtico, para que se descubra a sí mismo, y cobre conciencia de sus posibilidades reales...".¹⁹

En fin, lo que destacaremos de la obra de este pintor, es el uso de los materiales y texturas. Las texturas tienen un valor visual tremendo, impactan. También haremos hincapié en que, muchas de las texturas son las mismas que poseen los materiales usados, o sea, la textura del cartón, madera, tela, cuerda, pintura, etc.

Método de Trabajo. El arte del pintor es "*Ascesis de meditación*", es el arte como conocimiento del mundo; de allí el privilegio de la materia y del objeto. Durante el proceso de trabajo o, en la realización de sus obras, considera el pintor, una etapa previa de concentración interior. Luego, le sigue una etapa de "acción", en la que recurre a los materiales, con los que pinta con rapidez. Al final, respeta los accidentes que ocurran o "realicen" las materias.

Su actitud es comprensible, sobre todo si tomamos en cuenta que, el pintor era partidario de la filosofía zen. Por otra parte, desde la antigüedad, el artista tenía una función bien definida, el "hacedor", en expresión del Polpol Vuh, realizaba obras con una función sagrada. Las obras de este artista se relacionan con la trascendencia, con lo sagrado; "su rasgo característico es la inmediatez, esto es, resolver la escisión entre el hombre y el universo que le rodea".²⁰

1.5.3. Juan Genovés (1930-).



El interés por este artista, reside en la riqueza de su obra y por ser un pintor actual. Después de la II Guerra hemos visto que existen varias generaciones de pintores que tienen en común un desencanto por occidente, ya no creen las promesas de la civilización moderna. Por esto los creadores se lanzan a la búsqueda de respuestas, unos releen los clásicos y otros buscan nuevas fuentes de inspiración. Genovés por su parte se lanza a la crítica del mundo que le rodea y por eso se verá envuelto en conflictos, con las ideologías que limitan la libre expresión de las ideas. Su obra es un recordatorio del libre albedrío del hombre.

El origen de sus obras hay que buscarlo en los plantones y, en las manifestaciones, que el pueblo español realizó en su lucha contra el régimen fascista. Quizá esta sea la diferencia entre el arte de Juan Genovés y el del equipo "Crónica". El arte del equipo tenía el apoyo franquista, por lo mismo se les obligó a "no decir", tenían imposibilidad de protestar, imposibilidad de comprometerse con algo que no fuera su pintura.

La realidad cambia y con ella el arte. Los hombres que, aparecían en sus cuadros de 1966 a 1975, eran hombres que huían, asustados quizá, corrían sin detenerse. En los años ochentas reapare-

¹⁹ COMBALIA Dexeus, Victoria, "Tàpies", Ed. Poligrafía, Barcelona, España 1984, p. 22.

²⁰ GIMFERRER, Pere, "Antoni Tàpies y el espíritu catalán", Ed. Poligrafía, Barcelona, España 1974, pp. 6-31.

cen esos hombres, pero, ya no corren, están allí, gesticulan, platican, discuten, hablan. En el espacio aparecen postes callejeros, y pavimentos reconocibles. Su obra se transforma con el tiempo. En las pinturas que incluimos en el presente apartado, se pueden ver acabados matéricos, trazos expresionistas, enriquecimiento del color y las texturas y, perspectivas aéreas.

M. Vásquez Montalbán, hace alusiones a las obras matéricas. Menciona que sus obras, a pesar de ser un medio de protesta poseen rigor formal. Su obra actual no es solo geometría, en ellas están "el miedo de los signos a vivir dentro de una pesadilla, la compasión y la autocompasión de la que es capaz un artista, seriamente entristecido por la lentitud con que las satisfacciones, atienden las necesidades del cuerpo y del espíritu. Y la irremediable parálisis final del destino individual. Cuando el cuerpo humano se sumerge en su sombra".²¹

A sus 72 años, en el inicio de este siglo, el pintor vuelve a convertir la sombra en una mancha, casi superior a la existencia. Entonces es una especie de investigación de sombras, ¿la sombra es, acaso, la angustia del individuo en una sociedad insatisfecha?. El hombre de la Antigüedad y de algunas comunidades indígenas (tzotziles por ejemplo), pensaban que su sombra o, su imagen reflejada en el agua o en el espejo, era su alma, era una parte muy suya. Jung, consideraba a la sombra como, a la personificación de la parte primitiva e instintiva de sí mismo.

Método de Trabajo. Después de trabajar directamente sobre sus soportes, ahora se apoya en la tecnología, como un medio nada más. "Las empleo y utilizo en esencia, para conseguir un mejor resultado final, más nítido y más fresco, en mi obra".²² Esto lo dice el artista en una entrevista, que aparece en el catálogo de su exposición retrospectiva, aquí en México, en el año 2002. Abunda sobre su forma de trabajar, diciendo que, el arte no es solo un asunto técnico, sino que el arte es sobre todo "ideas". La pintura es expresión, un motivo para pensar, pintar es, para este artista, "reflexionar". Cuando empieza a realizar un cuadro, habla de que, pasa más tiempo reflexionando que pintando. Desde luego que, al igual que otros artistas, utiliza el proyector de cuerpos opacos para dibujar sus figuras. David Hockney en su "Conocimiento Secreto", afirma que buena parte de los artistas realistas lo usaron. Los artistas siempre han usado un recurso secreto para pintar la realidad. Son los trucos secretos del artista. Concluimos en que, los recursos que usa el pintor español, son el proyector y la computadora.²³

Algunos apuntes: La pintura es reflexión de la realidad, por ello, hay que verla de la misma manera. La obra pictórica requiere tiempo para ser contemplada, pero, ocurre que, en nuestra sociedad, se va al museo o a la galería corriendo, observan una pintura tres segundos y, se pasan a la siguiente y a la última, y se salen de esos lugares como

²¹ Véase el catálogo de la exposición, que incluye artículos y una entrevista hecha al artista. M.A.M.de México, "J. Genovés. Retrospectiva 1992-2002", Octubre-Noviembre 2002, Ed. Iberia, p. 27.

²² *Ibidem*, p. 33, entrevista hecha por Juan García.

²³ GUASCH, Ana Ma., "El arte del S.XX en sus exposiciones (1945-95)", Ed. Del Serbal, Barcelona, España 1997, p. 61.

llegaron: corriendo. La imagen fija debe ser un motivo para reflexionar. Tal vez, ocurra esto, debido a que, en la mayoría de los museos no hay asientos para contemplar las obras. Genovés señala que, la pintura debe verse cómodamente, como se miran las películas en el cine.

En cuanto a la obra de arte, lo que importa es su permanencia, la obra debe estar por encima de la moda. Con estos presupuestos, - dice el pintor- la sociedad a adquirido una actitud absurda, que empapa el campo del arte. Todos buscan el triunfo, terminaremos a lo mejor, viviendo en una sociedad banal, vacía, sin sentido.

Las pinturas que aparecen en el texto, son de los años noventa, son matéricas, sobresalen en ellas el uso de las texturas

Tomando en cuenta que las obras informales se dedican a expresar un espacio distinto, renuncian a la forma tradicional, y manifiestan un interés por la irracionalidad, se han escogido algunos elementos compositivos evidentes en ese tipo de obras. Dichos elementos son los que se describen en el siguiente número, desde un punto de vista compositivo.

1.6. ELEMENTOS DE LA PINTURA INFORMAL MATÉRICA.

1.6.1. ESPACIOS.

Prevalecen los espacios de tipo abierto y dinámico. La apertura se halla en relación con los tipos de composiciones que siempre tienden a superar los límites impuestos por el marco del cuadro. Las materias tienden a concebirse como algo que se prolonga, algo que se desparra- ma más allá de la superficie pictórica.

El dinamismo en las obras matéricas se logra a través de distintos elementos:

A.- Compositivos: esquemas rítmicos, repetición de elementos, aparición de ejes verticales que predominan sobre los horizontales, esquemas en diagonal, configuraciones irregulares, curvos o quebrados, etc.

B.- De carácter cromático: cuando se utiliza una misma gama, las diferencias tonales dan dinamismo al conjunto. Cuando se usan diversos colores, la diversidad da movimiento a la pintura.

C.- De carácter Técnico: el uso de distintas técnicas o, el empleo de una sola, hace surgir dinamismo en la obra.

1.6.2. COMPOSICIONES.

A.- Fondo-materia: Existen composiciones basadas en la interacción entre el fondo y la materia. En estos casos, se delimitan dos zonas en interacción constante y cuyos valores se complementan. Por ejemplo, zona lisa y zona rugosa. Si una zona ofrece una gama cálida, la otra será neutra o cercana a los colores fríos.

B.- Centrales: Estas tienden a establecer un centro. No se trata de un centro exacto, en el espacio del cuadro, sino, un centro aproximado. Aunque no está en el centro exactamente, el espectador tiende a *visualizar* esa zona atractiva, en el entendido de que suele sintetizar la idea general del cuadro. Los medios para resaltar esas partes centrales son muy diversos: un agujero, un cúmulo de materia, un objeto pegado, un color, etc.

C.- Geométricas: Son composiciones que emplean elementos geométricos regulares o irregulares. Este tipo de estructuración permite una separación de zonas muy clara. Por regla general, ninguna figura geométrica es perfecta y, sus bordes si están delimitados, presentan surcos más que contornos. Las figuras son triángulos, rectángulos, cuadrados, trapecios, óvalos y círculos.

Cada elemento posee características formales relativas a su propia configuración. El triángulo ascenderá o descenderá según la dirección de su vértice. El cuadrado presenta un equilibrio de tensiones. El rectángulo, puede marcar verticalidad, horizontalidad o diagonalidad, según su posición. El círculo y el óvalo expresan el poder de contención dentro de sus fuerzas centripetas.

Las formas irregulares son frecuentes y, por lo general, resultan de la intención del artista de deformar las figuras geométricas.

D.- Esquemas Ortogonales: estas composiciones emplean entramados lineales que aparentan numerosas angulaciones rectas. Son estructuraciones regidas por ángulos rectos. Si se disponen en paralelo a los límites del cuadro, darán composiciones equilibradas. Si se colocan en diagonal, producen dinamismo.

E.- De carácter libre: en este grupo se consideran composiciones que no consideran un esquema previo. En las obras matéricas suelen presentarse cúmulos, relieves, entramados lineales y complejas redes.

1.6.3. GAMA CROMÁTICA.

Neutros: negro, blanco, gris. Prevalecen sobre cualquier otra gama. El blanco aparece pocas veces en estado puro, siempre integra tonos pálidos, rosas, beiges, amarillos y ocres, de tal suerte que, su aspecto varía notablemente.

Aparte de esta gama, existe también, una preferencia por los colores oscuros: castaños oscuros, azules, violetas, rojos, granates. A veces se añaden purpurinas plateadas y doradas, que contribuyen a dar unas cualidades metálicas al color.

Se observa que el verde no se emplea casi nunca. Solo aparece mezclado con ocres o, con tonos pardos, pero jamás se advierte un predominio de lo amarillento, es decir, lo cálido nunca predomina sobre lo frío.

Por otra parte predominan las combinaciones bi o tricromáticas. Hay pocas ocasiones en que el artista haga intervenir más colores. Esto sucede porque los artistas matéricos desean resaltar las cualidades visuales y táctiles de la materia. Si se emplean más colores, o colores muy llamativos, la materia puede perder fuerza.

1.6.4. TÉCNICAS.

A.- Tradicionales: pintura al óleo, acrílicas, al látex, pintura a la cera, pintura disuelta en agua, pigmentos en polvo, barnices, ácidos, gomas.

B.- Distintos procesos empleados: collage, grattage, dripping, ensamblaje y décollage. Algunas veces, se somete a presión la materia húmeda con elementos que dejan huellas sobre ella (puntas de metal, red de alambre, etc.).

C.- Con Materiales extrapictóricos.

- En polvo o grumos: polvo de mármol, cemento, blanco de España.
- Diversos papeles: periódico, revistas, postales, fotos, hojas de cuadernillos, sobres de cartas.
- Distintas clases de tela: trapos deshilachados, manchados, entintados, pintados, encolados y rotos, encajes, puntillas.
- Elementos Metálicos: alambres, lijas, planchas de metal, clavos, trozos de plomo, tubos.
- Materiales de plástico: tiras plásticas, tubos.
- Otros materiales: cuerdas, hilos, madera en forma de plancha o astilladas.

- Objetos de uso cotidiano: persianas, rejas, cerrojos, muñecas, platos, telas de mosquitero.

D.- Modificaciones a las que se someten las superficies pictóricas: lavado, quemado, salpicado, prensado, rociado.

E.- Utensilios empleados para realizar las pinturas: pincel, espátulas, trepas, tijeras, cuchillos (utensilios punzo cortantes), enrejados, papeles, cartón, látex, materiales que dejan huellas por presión. A veces, se emplean las manos para dejar huellas sobre las superficies.

F.- Soportes: predomina el lienzo, pero, también se usan tabla, aglomerados, papel y cartulina.²⁴

Desde luego que, el conocimiento de los elementos compositivos contenidos en una pintura, solo es una parte del proceso creativo. Por ello se consideró importante incluir un capítulo dedicado a la *techné*. El empleo de los elementos compositivos será de mayor riqueza si se conoce aquello que se representa. La representación y su valor, van de la mano con los elementos plásticos. En el siguiente capítulo abordamos el término *techné*, y algunas de sus implicaciones en el ámbito pictórico.

²⁴ Ciriot, Lourdes, "Pintura informal en Catalunya, 1951-1970", Ed. Antrhopos, Madrid, 1983, pp. 331-341.

TECHNÉ

Capítulo 2

2.1. TECHNÉ.

En el presente capítulo, describiremos el concepto de arte como lo conocemos hoy, y los cambios que sufrió a lo largo de la historia.

Arte, literatura y música, son prácticas y actividades de *representación*. Ocurre que se pretende verlas juntas, como una unidad. No siempre fue así. Se olvida que todas ellas tienen diferencias importantes, en cuanto a soportes sensibles y a procedimientos. Sin embargo a todas se las encierra en la palabra Arte.

El término *arte* proviene de la palabra latina *ars*, traducción de la palabra griega "*techné*", recordemos que el sentido de esta palabra era mucho más amplio que nuestra palabra arte. Designaba una pericia o habilidad empírica, manual o mental; abarcaba actividades diversas como la pesca o la estrategia militar, artesanía, medicina, navegación. La persona que ejercía cualquiera de estas actividades, se decía que poseía una *techné*. Oskar Kristeller ya había señalado que el término en cuestión, así como su equivalente en latín, no se refiere a "bellas artes" en el sentido moderno, sino que se aplicó a todas las actividades humanas, que hoy llamaríamos oficios o ciencias.

Techné, se agrupaba en la categoría de mimesis (imitación). Mimesis puede traducirse como *producción de imágenes*. A través de la mimesis los griegos veían como un destreza similar, la *techné* del poeta y la del pintor. La idea de lo poético en arte moderno, se debe a la cercanía, entre la poesía y la pintura.

2.2. ANTIGÜEDAD.

Si se toma la palabra "arte" para significar actividades como la construcción de casas y templos (culturas precolombinas, por ejemplo), realizar pinturas y esculturas o tejer motivos, entonces todos los pueblos del mundo tienen arte. Si se entiende "arte", como una especie de lujosa belleza, que puede gozarse en un museo o en las exposiciones, debemos reconocer que esta idea es reciente. Muchos de los mayores pintores y escultores de la antigüedad, no pensaron en la idea de "arte", como lo concebimos hoy. Las obras de la Antigüedad no eran concebidas como "arte", sino que tenían una función bien definida. "Cuanto más retrocedemos en la historia, más definidos, pero más extraños nos resultan esos fines, a los cuales el arte debía servir".²

Independientemente de los inicios, destacaremos que los sofistas dividieron en dos a la *techné*: las que se cultivaban por su utilidad y las que se realizaban por el placer que causaban. Es decir, las *techné intelectuales* y las *techné artesanas y manuales*.

Galeno, médico del siglo II d.c., desarrolló la siguiente división: a) Artes Liberales: la medicina, la retórica, la música, la geometría, la aritmética, la lógica, la astronomía y el derecho.

b) Artes Vulgares: Las que se realizan a través de fuerza física en las que se incluye la artesanía. Agrega la escultura y la pintura.

Cabe mencionar que en esta división existe un trasfondo ideológico: Se llaman liberales por ser dignas del hombre libre, por ello no incluye a la pintura, a la escultura, ni a otras artes manuales, por ser consideradas inferiores. La música se considera rama de las matemáticas y tiene su lugar entre las artes liberales.

¹ Cardoza y Aragón, Luis, "Signos". Marcha editores, México, 1982, p. 87.

² GOMBRICH, E.H., "Historia del Arte", Ed. Alianza-Forma, Madrid, España, 1988, pp. 31-32.

2.3. EDAD MEDIA.

Gombrich, divide el estudio del Arte Medieval en dos apartados: la Iglesia militante y la Iglesia triunfante.^{2A} Su punto de vista es acertado porque en el medioevo, prevaleció una visión del mundo, teocéntrica. Los artistas no fueron ajenos a su tiempo: "Los artistas de la Edad Media que vivían sobre el mismo fondo sentimental y religioso que la masa del pueblo, y que traducían sus sentimientos y emociones a la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la poesía, el drama, eran verdaderos artistas, y su actividad, fundada sobre la concepción más elevada que la época podía alcanzar y que todo el pueblo compartía -- no obstante tratarse, para nuestra época, de una concepción inferior-- era un arte auténtico, un arte del pueblo entero".³

La edad media heredó de la antigüedad tardía, la clasificación de las 7 artes. El esquema fue fijado por el erudito africano Marciano Capella en su obra "Sobre las bodas de la Filología y Mercurio": gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, astronomía, música.

Boecio dio a las cuatro últimas el nombre de *Quadrivium* (cuatro vías), y desde el siglo IX las tres primeras se llamaron *Trivium* (tres vías). Esta subdivisión tuvo auge desde los tiempos Carolingios, pero después del conocimiento adquirido en los siglos XII y XIII, perdió validez.

El filósofo y teólogo Hugo de San Víctor (1096-1141), se refirió a las artes liberales como artes Mecánicas, eran las siguientes: *Lanificium*, creaba herramientas y viviendas. *Armatura*, comprendía la arquitectura, y tenía dos ramas, la escultura y la pintura. *Navigatio. Agricultura y Venatio*, suministraban alimento. *Medicina. Theatrica* o arte del entretenimiento. La música aparece junto a las matemáticas. La poesía esta unida a la gramática, la retórica y la lógica.

Resumiendo, durante la edad media la pintura, la escultura, y la arquitectura, desaparecen de las actividades intelectuales. Los que practicaban esas actividades se agrupaban en gremios, mientras que la poesía y la música se ensañaban en las universidades. La palabra artista se refería al artesano o al estudiante de las artes liberales.

2.4. RENACIMIENTO Y MODERNIDAD.

El creciente desarrollo del comercio y el progreso de las ciudades europeas, ocasiona una demanda social del arte, ya no solo pública o eclesial. Las obras pictóricas y escultóricas, son destinadas a nuevas necesidades.

La pintura demanda su integración entre las artes liberales. Esto es importante en el nuevo sistema moderno, esto sustenta nuestra idea actual de arte y, sus formas de institucionalización. Leonardo Da Vinci, sitúa a pintura por encima de la literatura. Posteriormente, León Battista Alberti (1404-1472) escribió en 1435 un tratado sobre pintura llamado "De Pittura". El tratado es decisivo en el establecimiento del nuevo panorama de las disciplinas artísticas, subraya la importancia de los diversos conocimientos que implican la práctica de la pintura y la considera incluso la maestra de las artes. Alberti es el primero que sitúa a las artes en plano de igualdad, bastan el título de sus obras para comprobarlo: De Pittura (1435), De Statua (1451), De re edificatoria (1452). En sus escritos siente la necesidad de fundamentar teóricamente, la ubicación de estas tres artes, entre las disciplinas liberales.

La categoría de lo "bello" es rescatado por Alberti. La belleza es un elemento clave, elemento que da sustento a la idea moderna de unidad de las artes. Las referencias a lo "bello", son

^{2A} Ibidem.

³ REZLER, André, "La Estética Anarquista", Ed. FCE, México, 1974, p. 15.

vagos e imprecisos, pero tiene otros que pueden tomarse en cuenta: en "la composición de superficies deben perseguirse al máximo la gracia y la belleza". En "la composición de los miembros, hay que cuidar que todos convengan entre sí perfectamente", "se dice que convergen entre sí cuando en tamaño, función, aspecto, color y otras cosas semejantes, corresponden en gracia y belleza". En el ejemplo anterior, es claro que aborda aspectos formales, o sea que, la composición de superficies debe tener dos dimensiones, a saber, gracia y belleza.

Lo que más contribuyó a la ubicación de las actividades artísticas en un plano superior y la unidad entre ellas, fueron los escritos de los neoplatónicos y sobre todo, la obra de Marsilio Ficino. Gracias a los textos de este filósofo, las ideas de *creación* y *genio* se asocian al arte. El arte continúa un cambio lento y constante. En el último tercio del siglo XV, en Italia, la pintura y otras artes visuales se encuentran ya ubicadas entre las "*artes liberales*", lo mismo que la poesía y la música. Se menciona a Italia en primer lugar, porque posteriormente se extendió a otros países europeos. La división entre "*artes liberales*" y "*artes mecánicas o manuales*" no desaparece aún, en este momento a las actividades que se consideran "*intelectuales*" tienen la connotación de "*espirituales*". A las actividades "*manuales*" en cambio, se les conoce como "*materiales*". Todavía no se puede hablar de una unidad en las artes. Por estos tiempos aparece el término "*disegno*", que abarca muchos sentidos: imagen mental, esbozo o esquema, trazo o dibujo, como parte importante de las artes plásticas. A mitad del siglo XVI se populariza el término gracias al concepto de "*Arti del disegno*", sobre el que tal vez se basó la idea de "*Bellas artes*" que usó Vasari en su libro "*Vidas*" (1550). En 1563, pintores, escultores y arquitectos, se apartaron de los *gremios de artesanos* y formaron su *Academia del Disegno*. Esta escuela sirvió de inspiración en Italia y luego en otros países. Las academias de disegno funcionaban a la manera de las academias literarias, sustituyeron la vieja tradición de los talleres, por una especie de formación regular que incluía anatomía y geografía.

En el proceso hacia la formación del sistema moderno de las Artes, hay que tomar en cuenta, "la cercanía entre pintura y poesía". Cuando la pintura se inserta en "las artes liberales" (entre los siglos XVI-XVII), la tradición humanista contribuirá a establecer un lazo cada vez más estrecho entre pintura y poesía. La nueva sensibilidad tiene como uno de sus lemas, la frase de Simónides de Ceos: "la pintura es poesía muda y la poesía, una pintura parlante". Pero los teóricos de las artes plásticas prefieren decir: "como la poesía así es la pintura. Lo que nos interesa es que la consideración de la pintura como "*arte liberal*", se establece a partir de su parecido con la poesía.

En el siglo XVIII ocurre en Europa una revolución cultural: la expansión y auge de las ciencias naturales, aceptación de las teorías de Galileo y Descartes. La experimentación y el racionalismo son ideas claves del ideal científico, que llevará al desarrollo de la técnica moderna, factor determinante en nuestra civilización actual. El pensamiento hace a un lado todo tipo de tutelas, sea la antigüedad clásica o de la Iglesia. Todo esto culminará en las formulaciones del programa de la Ilustración o *las luces* por toda Europa. El espíritu científico preparó el terreno para una distinción clara entre las artes y las ciencias, idea ausente en la antigüedad, en el medioevo y en el Renacimiento. Es de suma importancia el auge que tuvieron las academias, instituciones artísticas modernas. El modelo italiano de la Academia pasó a Francia donde fue guiado por una conciencia política gubernamental, por ello, en este lugar resultó más centralizado, y más consistente que en Italia.

Próximos al siglo XVIII nos acercamos al sistema moderno de las "Bellas artes". Haciendo una breve reconstrucción, hay otro factor que es necesario mencionar. La formación del público, del espectador, ósea, la aparición de círculos ilustrados, la formación de amantes de las artes. En la primera mitad del siglo XVIII se publican escritos críticos, tratados en los que se comparaban las artes entre sí y con la poesía, llegándose así, a la fijación del sistema moderno de las bellas artes. Es probable que el sistema haya surgido de las conversaciones y discusiones de los círculos cultos de París y Londres por eso, los tratados y escritos reflejan el carácter de esas conversaciones.

En el siglo XVI Francesco de Hollanda había utilizado el término "Boas Artes", en portugués; se hizo conocido durante el siglo XVII y aparece al final de ese siglo, en el título de un libro que tenía como tema la poesía y las artes visuales: "Cabinete des beaux arts", obra escrita por Charles Perrault. En 1746 aparece el libro: "Les Beaux-arts reduits à même principe", escrito por el abate Bateaux, que es un tratado famoso en Inglaterra acerca de las Artes Visuales, "sólo la naturaleza es el objeto de todas las artes, pero mientras las artes utilitarias son empleadas para resolver nuestras necesidades, las bellas artes la imitan".⁴ El abate distingue "artes utilitarias" para resolver necesidades de los hombres y "bellas artes" cuyo fin es el placer estético. Entonces sitúa entre las bellas artes: música, poesía, pintura, escultura, arte del gesto o danza; agrega dos más, surgidas de la utilidad y el placer: arquitectura y la elocuencia.

La consolidación del sistema fue rápida. El término Bellas Artes apareció en los diccionarios de la lengua francesa, un lugar en el que antes no figuraban. Después, la revolución dio al término una expresión institucional, cuando fundó varias de las otras academias en una sola: "La Academia des Beaux Artes". Con esto se resolvió un problema cultural latente, se establece la separación y distinción entre la ciencia y el arte. Así, se logró articular lo antiguo y lo nuevo, fue una vía de salida del viejo problema entre lo antiguo y lo moderno, y dio la posibilidad de contemplar la UNIDAD DE LAS ARTES. Enlaza un presente continuo, espiritual, con el arte de la antigüedad clásica y, el arte nuevo que vendría.

Bateaux, articula en su obra dos categorías de la antigüedad clásica: *mimesis* y *belleza*. Estas aparecen, en su obra, unidas a otras categorías modernas: el genio y el gusto. Lo que nos interesa destacar, es que la obra del monje, nos permite establecer con precisión el *sistema moderno* de las artes visuales y los problemas teóricos que plantea.

Esto de la unidad de las artes, como algo que ha sido "desde siempre", es afirmado por nuestro sentido común estético. Pero los datos culturales de nuestra historia lo desmienten, hubieron periodos de la historia, en que la novela, la música instrumental y la pintura sobre el lienzo, o no existieron o no tuvieron la importancia que se le otorga hoy. El soneto, la pintura en vasos y las vidrieras, los bajorrelieves y la alfarería, fueron "artes mayores" en otros tiempos, ahora son vistos de modo distinto.

2.5. CONSIDERACIONES FINALES.

Contextualizar la *Techné* en la Grecia Clásica, puede llevarnos un volumen mucho más amplio de lo que pensamos. Por ello, nos limitamos citar diez puntos importantes relacionados con la *Techné* entendida como *mimesis*. Los números del 1-6 serán dedicados a la Antigüedad. El Renacimiento y la Modernidad se comentarán en los números 7-10.

⁴ JIMENEZ, José, "Teoría del arte", Ed. Tecnos/Alarza, Madrid, España, 2002, pp. 98-99.

2.5.1. Grecia y Asia Menor no se hallaban sujetas a un solo gobernante. Estos lugares, más bien, las costas, eran escondrijos de marineros y piratas que erraban por todas partes y que amontonaban tesoros en sus fortalezas y palacios. El principal centro de dominio fue Creta que, en ese entonces tenía reyes poderosos y ricos. Estos personajes enviaron embajadores a Egipto. Los enviados aprendieron el arte, las formas y técnicas de representación.

No se sabe que pueblo gobernaba Creta, pero Micenas (Grecia Continental) copió su arte. Alrededor del año 1000 a.C. Tribus guerreras de Europa penetraron en la península Griega y en las costas del Asia Menor, combatiendo y derrotando a sus primeros habitantes. El arte de los primeros habitantes solo es conocido por los poemas homéricos. Los invasores eran la tribus griegas. Durante los primeros siglos de la dominación en Grecia, el arte de esas tribus era rígido y primitivo. El alegre estilo cretense se había esfumado ya. Las tribus griegas se asentaron en pequeñas poblaciones costeras. De esas ciudades-estado, Atenas en el Ático llegó a ser la más importante. Fue en ella donde se produjo la mayor y más sorprendente revolución en arte. No se sabe con exactitud cuándo empezó esta revolución; tal vez ocurrió cuando se construyeron los primeros templos en piedra (siglo VI a.C.).

2.5.2. Los egipcios tenían normas estrictas para realizar sus obras; cada artista debía aprender esas leyes desde sus más temprana juventud, para poder desempeñar su labor. Los griegos fueron más allá de esas leyes establecidas. A lo mejor, en un principio el artista griego no logró una copia fiel, pero decidió tener una visión propia. Los escultores griegos partieron del punto en el que se habían quedado los egipcios y babilonios. De los pintores no sabemos nada, excepto aquello que nos dicen los escritos griegos y los vestigios arqueológicos de Herculano y Pompeya, y otras ciudades. Se conoce algo de la pintura griega por lo que muestra su cerámica, mosaicos y pintura mural.

2.5.3 Cerca del 500 a.C., ocurre en Grecia el descubrimiento del *escorzo*. El artista rompió la regla de dibujar de perfil, y pinta un pie visto de frente.⁵ En las obras egipcias o griegas anteriores, no ocurre nada parecido a esto.

2.5.4. El pintor o escultor griego era considerado un "humilde obrero". Pero cuando la democracia ateniense alcanza su esplendor, los persas ocupan Atenas (480 a. C.) y destruyen la ciudad. La reconstrucción de los templos hace con mármol, bajo el gobierno de Pericles. Se dice que este gobernante trató a los artistas como *iguales suyos*. Prueba de ello es que encomendó a Ictinio el cuidado de los edificios y a Fidias la decoración de los templos. En general, los artífices no tenían un reconocimiento público como el hoy tienen los artistas.

2.5.5. Uno de los medios que tenemos para darnos una idea de lo que fue la pintura Antigua, se halla en las pinturas murales y en los mosaicos que hallaron en Herculano y Pompeya. Casi todas las casas y villas de la ciudad, tenían pinturas en sus muros y columnas. Casi todo lo que puede entrar a formar parte de un cuadro, puede hallarse en esas pinturas: bodegones, paisajes, imitaciones de cuadros, etc. Para el artista griego, *el hombre* fue el motivo principal en sus obras.

⁵ La figura se ve en un vaso del "Estilo de Figuras Rojas", firmado por Eulimides. Munich, Anticuarium. Véase GOMBRICH, E.H., "Historia del Arte", Ed. Alianza-Forma, Madrid, España, 1988, p. 68. Aparece un descripción más detallada de este hecho.

2.5.6. Arte-Techné. Se dice que los griegos no tenían una palabra para designar "arte", y la reemplazaban con el término "techné". Esto es cierto, no poseían un vocablo para "arte" porque no consideraban aislado la aprehensión de la realidad. Según Heidegger, "techné" no era arte ni tecnología, si no un conocimiento, habilidad para proyectar y organizar libremente, para señorear instituciones. El "Fedro" de Platón menciona que "techné" es creación construcción en el sentido de producción deliberada. Teniendo en cuenta esto, "arte" y "Techné", pueden identificarse porque el arte es lo que del modo más inmediato erige el ser, lo establece en algo presente, o sea, en la obra. El arte en consecuencia, puede considerarse como pura y simple habilidad para realizar, para poner en la obra, para poner como techné. La realización del ser es conocimiento. El Arte es Techné por que es conocimiento y porque implica destreza, técnica utensilios, materiales.⁶

2.5.7. La *techné* entendida como representación y conocimiento, tiene una estrecha relación con la idea del espacio. A medida que la noción de espacio cambia, se modifica también la idea de *techné*. Mencionaremos lo siguiente. Parece ser que la perspectiva era conocida en la Antigüedad. Vitruvio se refiere a este término en un pasaje, cuando habla de escenografía. Hasta finales de la Edad Media no se volvió a representar la tridimensionalidad.

2.5.8. Con lo anterior, llegamos a la conclusión de que, el Renacimiento no es la única época en que se trató introducir la geometría euclidiana en la representación. Tampoco Brunelleschi (1377-1446) resultó ser el inventor de la línea de fuga. Lo que sí se hace en el Renacimiento, es definir la perspectiva como un proceso de construcción matemática de la naturaleza. Alberti (1404-1472), piensa el arte de su tiempo como un saber, como la adquisición de las leyes que rigen el mundo. Este es el gran salto que da el Renacimiento, en cuanto a los modos de representación, anteriores a este período de tiempo.

En la Edad Media la representación es semejante a la egipcia: personajes más grandes que otros, las imágenes tienen valor simbólico claro. La interpretación de esas imágenes, es un diferencia de importancia, no de proximidad, como ocurre con la aplicación de la perspectiva.

El tratamiento del espacio es más real en la representación romana: la perspectiva es de tipo múltiple, en el sentido de que no hay un punto de vista fijo, único, en el cual se unan todas las ortogonales, sino, una constelación de puntos colocados a lo largo del eje de simetría de la composición. "A diferencia del período romano y del medioevo, el Renacimiento estableció otro principio de representación. La perspectiva como una transformación geométrica, que consiste en proyectar el espacio tridimensional sobre un espacio de dos dimensiones, de acuerdo con ciertas reglas, de manera que, en esta proyección se pueda tener la información del espacio que se proyecta".⁷

2.5.9. El sistema de representación renacentista, es el producto de una civilización, de un cierto desarrollo de la ciencia y, de una cierta idea del pasado. La ruptura entre lo medieval y lo renacentista, se explica, no tanto por el refinamiento de la técnica, sino por una transformación de las relaciones humanas.

El espacio renacentista es un espacio nuevo, porque los hombres crean el espacio en el cual actúan, donde se expresan. Una nueva imagen del mundo hace un acto de presencia, un

⁶ Véase READ, Herbert, "Orígenes de la Forma en el Arte". Ed. Proyección, Buenos Aires, Argentina, 1967, pp. 88-89.

nuevo espacio se abre a la imaginación. Allí predomina la idea del personaje, de lo escenográfico, del protagonismo, que sustituye la idea medieval de que las acciones humanas eran acciones de Dios mismo.

2.5.10. Foucault afirma que la época moderna se remonta al siglo XIX, cuando se transforma la noción del espacio. La representación en el Romanticismo, estableció las bases para un nuevo espacio plástico, pero no lo produjo. El Expresionismo, sigue aferrado a la idea renacentista del espacio, con un encuadre fijo y una visión escenográfica. El aporte del Expresionismo consiste en poner de manifiesto las cualidades variadas y coloreadas de la atmósfera, en vez de atenerse a la concepción de una luz blanca.

Otra transformación ocurre con la introducción de los primeros planos en la representación, que da como resultado, una visión fragmentaria del mundo. A partir de entonces el espacio puede sugerirse a partir un detalle, con ello se abandona el punto de vista tradicional. Ahora ya no se ve como un espectáculo a través de una ventana, sino que el detalle se convierte en el centro desde el cual es posible llegar a cualquier otro lugar. "En la época moderna, la evocación del espacio se hace mediante procedimientos de gran variedad. No (solo) se trata de fijar un punto de vista fijo, se trata de sugerir valores, cualidades, independientemente de toda representación perspectiva..."⁸ Actualmente se renuncia a la concepción del espacio euclidiano y se evoca el caos de la relatividad.

La "Techné" tiene que ver con la creación de imágenes. La imagen como producto de la actividad humana, no es un duplicado de la realidad externa, es un lugar en el que interfieren actividades matemáticas e imaginativas. Los procedimientos y los materiales que emplea la "Techné", interactúan visualmente para crear la conciencia de que el espacio no es un atributo fijo de la naturaleza, sino una cualidad que puede expresarse de varias maneras. En la escultura se emplea la masa y el vacío, por ejemplo. En la pintura, la profundidad es un modo de representar el espacio, pero también el color, la línea, etc. La época moderna liberó al dibujo, a la pintura, al diseño de la noción de representación como imitación exclusiva de la realidad, y nos hizo sensibles al carácter plástico de las imágenes.

7 GONZALEZ Ochoa, César, "Apuntes acerca de la Representación", I.I.F.L., UNAM, México, 1997, p. 62.

8 Ibidem. P. 87. La palabra entre paréntesis es un agregado a la cita.

CONTEXTO:
POSMODERNIDAD

Capítulo 3

3.1. LA POSMODERNIDAD

En cierta ocasión un paisajista se fue al bosque para realizar un cuadro. Una vez que se instaló frente a un frondoso árbol y, dispuso todo para su labor... Se acercó a él un campesino que pasaba por allí y, después de observarlo durante un rato le preguntó:

- ¿Para qué pintas el roble si allí está?

¿Para qué? Pregunta que todos realizamos por cosas distintas a lo que ocurrió en la anécdota. Es importante hacérsela siempre. Más cuando se pretende realizar un trabajo escrito. El panorama de la "posmodernidad" es personal. Obedece a que el material es extenso por un lado y, por otro el arte no puede existir aislado de los acontecimientos históricos. El artista, el público, el crítico, el docente, las diversas disciplinas artísticas siempre tendrán influencia de las circunstancias de la época en que viven. A grandes rasgos, se planteará el contexto que enmarca las *experiencias*¹, en el campo de la pintura, realizadas durante los cuatro años de la carrera de Artes Visuales.

3.2. MODERNIDAD.

Consideraremos a la modernidad en el plano teórico, al cambio de pensamiento occidental, que se dio tentativamente en el Renacimiento, por medio de la secularización del conocimiento y por la aparición de la ciencia empírica como una forma para acceder al conocimiento. Así, el racionalismo se convierte en el espíritu de esa época, se modifica la visión teocéntrica del mundo, herencia del medioevo. El hombre es *hacedor* y responsable de los eventos, lo que ocurre ya no ocurre por gracia de Dios. "Algunos escritores limitan este concepto de modernidad al Renacimiento, esto es muy reducido. La gente se consideraba moderna, tanto durante el período de Carlos el Grande (s. XII), como en la Francia del siglo XVIII. Es decir, que el término moderno, apareció y reapareció en Europa, en aquellos periodos en los que se formó la conciencia de una nueva época en relación con lo antiguo".²

Fecha en que da inicio la modernidad. Es difícil establecer la fecha, porque existe confusión y muchas opciones. No es como despertarnos por la mañana, con la noticia de que el día de hoy derribaron las torres gemelas de Nueva York. Pero bueno, unos proponen fechas: 1436 con la invención de la imprenta, 1492 con el descubrimiento de América, 1520 con la reforma de Lutero, 1637 Descartes publica su recurso del método. Otros proponen acontecimientos: la Ilustración en lo cultural, la Revolución francesa en lo político.

Se puede hablar de modernidad, con el surgimiento del espíritu científico y de la búsqueda de conocimiento, que hacen posible avances tecnológicos, y un cambio de actitud general en la cultura occidental. Esto tiene como base la razón y el método. La cultura moderna se ha construido sobre el conocimiento y la tecnología. Donde hay un árbol, el hombre alcanza a ver una silla de madera, cuando observa un río virgen puede crear una gran presa hidroeléctrica (el Cajón por ejemplo), donde ve petróleo es capaz de armar una tercera gran guerra mundial (como la "liberación" de Irak), así, la naturaleza se esconde detrás de las obras humanas.

La idea de modernidad está ligada al desarrollo del arte europeo. El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración se encaminó a desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y un arte autónomo, acorde con su lógica interna. "Los pensadores de la

¹ Sobre el término *experiencias*, hablaremos de él en el siguiente capítulo.

² FOSTER, Hal, "La modernidad, un proyecto incompleto", en la *Posmodernidad*, Ed. Kairós, Colofón, S.A., México, 1988, p. 20.

Ilustración... Tenían la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias, no solo proveerían el control de la naturaleza, sino también, la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones, e incluso, la felicidad de los seres humanos".³El optimismo de la Ilustración se vino a menos en el siglo XX. La ciencia, la moral y el arte son esferas autónomas. Con esta separación, se niega la cultura de los expertos. La modernidad estética solo es una parte de la modernidad cultural general.

3.3. PROGRESO.

En cierta ocasión existió un secretario de Hacienda que, tenía un horario fijo para almorzar. Para llegar al restaurante de la calle Madero, al que invariablemente iba, pasaba frente a una peluquería; el barbero que allí trabajaba, salía puntualmente, cada día a saludarlo:

- ¡Buenos días Señor Secretario!

- ¡Buen día Jaimito!-contestaba siempre el Secretario de Hacienda con beneplácito. Sin embargo, los períodos de gobierno en nuestro país son sexenales. Por lo que al finalizar su mandato, el Señor Secretario cesó en su cargo y volvió al reino del común de los mortales. Mantuvo la costumbre de ir puntualmente al restaurante. Sin embargo, cuando pasaba por la peluquería, Jaimito ya no se molestaba en dirigirle la palabra. El ex funcionario se esforzaba día a día por hacerse notar, pero el barbero no lo pelaba. Un buen día el ex secretario se acercó al establecimiento y le dijo:

- ¡Buenos días Jaimito! ¡Cómo ha cambiado, ya no es el mismo de antes!, ¿por qué ya no saluda al Secretario de Hacienda?

- De ninguna manera -contestó el peluquero-, el que ha cambiado es usted. Yo sigo saludando al "Señor Secretario de Hacienda".

Hay personas que nunca cambian como el Señor barbero. Esto del cambio continuo, así como el concepto de progreso, es fundamental en la modernidad. La necesidad de cambio, de renovación se debe, en parte al desarrollo científico y en parte a las injusticias del presente que es necesario contestar. El movimiento continuo deja a la zaga todo lo que es viejo y obsoleto, para construir lo nuevo y mejorado. Basta revisar lo que ocurrió después de las guerras mundiales en el campo del arte, una actitud manifestada como anti-arte después de la primera y los informalismos después de la segunda.

Los ideales de la Revolución Francesa son tomados como los ideales del pensamiento moderno en lo social: libertad, igualdad y fraternidad. Hoy en día, estas palabras tienen un gran peso en la cultura occidental; ideales que hoy siguen siendo anhelos y banderas de las sociedades modernas. En la realidad, el fin último que se persigue en esta etapa de la historia, es el cambio mismo, la necesidad imperiosa de moverse para no ser arrollado por el tren de lo que vendrá en el futuro.

En cuanto a la idea de la Historia, esta es considerada lineal, o sea, una sucesión de acontecimientos enlazados unos con otros, en progresión y en una sola dirección. La idea de linealidad permite ver las revoluciones como los saltos hacia algo nuevo, donde la destrucción de lo anterior permite poder construir lo nuevo. Así, podremos entender la destrucción, como algo muy propio del desarrollo de las formas de conducta y, ¿por qué no?, de las formas estéticas de la modernidad. El fin último de la Historia se mueve en el campo de lo imposible, se puede ver la

³ Ibidem, P. 28.

historia como un recorrido sin final, moverse pero sin llegar a lugar alguno, buscar sin encontrar. La historia estará determinada por el "mal que aqueja a todo el género humano: la nobleza conteniendo por el poder, el pueblo por la libertad, y el rey por el dominio".⁴

3.4. CRITICA A LA MODERNIDAD.

Ahora, describiremos tres puntos de vista críticos. A partir de la obra de Friedrich Nietzsche, la Escuela de Frankfurt y, la crítica de la posmodernidad. Tengamos en cuenta que no se ignoran otras corrientes de pensamiento, opuestas a la idea de modernidad. Entre estas otras, se ubican las ideas de Jean Jacques, Rousseau (1712-1778), el Romanticismo Alemán en el siglo XIX, hasta los movimientos como el "hippie" (décadas de 1960 y 1970), o el New Age (décadas 1980 y 1990). También evitemos pensar que esto es un "compendio profundo" de filosofía moderna, ni es nuestro campo, ni nuestra posibilidad. La intención es plantear elementos que nos ayuden a entender la modernidad. Desde estas tres posturas críticas podemos armar una postura crítica propia, que a su vez se reflejará en la actividad plástica.

3.4.1. Crítica a la modernidad en Nietzsche (Röcken 1844-Weimar 1900).

El estudio de su obra ha resultado complejo incluso para los especialistas. Agregaremos a la complejidad de su obra, la pérdida de sus facultades mentales, situación que marcó parte de su obra, por lo que encontraremos contradicciones. El conjunto de fragmentos y sentencias, condensan la mayor parte de su pensamiento difícil de sistematizar. Sin embargo podemos rescatar elementos importantes que cuestionan a la civilización contemporánea.

La obra de este pesador cuestiona al cientificismo y al racionalismo extremo. Critica los fundamentos y consecuencias de la modernización y el desarrollo industrial y tecnológico. Por otra parte, cuestiona nuestra idea de cultura. Las bases de su postura son señalamientos individualistas y, quizá, una actitud antisocial del mundo que niega los valores que propone la Ilustración. Su pensamiento es de largo alcance y muchas de sus posturas son retomadas en la posmodernidad.

Ideas a considerar.

En vez de un retorno a la naturaleza, propone la domesticación de los instintos. "Siendo los instintos los que permiten la supervivencia del hombre, son éstos los que se deben rescatar - y no la moral- a través de la educación". El sometimiento de los instintos en aras de la civilización, hace al hombre nihilista y decadente. "La compasión es la práctica del Nihilismo", la compasión es herencia de la tradición judeo-cristiana.

"Yo defino lo moderno como la contradicción consigo mismo" -dice Nietzsche-. Habla de la cultura y un sistema de valores, o sea, plantea una contradicción entre lo cultural y lo fisiológico. La idea del hombre como animal es importante, porque, por un lado el ser humano ha logrado avances culturales y, por otro, posee instintos que deben ser rescatados, no domesticados por la educación.

⁴ SMFT, Jonathan, "Viajes de Gulliver", Biblioteca Básica Salvat, Navarra, España, 1971, p.89.

¿Qué es lo bueno? Todo lo que acrecienta en el hombre el sentimiento de poder, la voluntad de poder, el poder mismo. ¿Qué es lo malo? Todo lo que viene de la debilidad. En su obra aparece un replanteamiento de lo que es la moral. Bueno y malo resultan ambiguos.

Acerca de la verdad y la mentira, es evidente en sus escritos un descrédito de lo que significan verdad y mentira, todo lo que percibimos del mundo a través del lenguaje es una metáfora del mundo, no su esencia (esto es fundamental para el pensamiento posmoderno). Tomando en cuenta lo anterior, la verdad es una convención social. Verdad sobre verdad, ¿cuál de estas verdades tiene existencia absoluta?, solo son interpretaciones, metáforas del mundo. Nietzsche pone en duda las herramientas del pensamiento moderno para adquirir el conocimiento, duda del análisis del mundo. ¿Qué es entonces la verdad?.

Nietzsche anunció la sustitución de la moral por la estética, hecho palpable en la sociedad contemporánea: la supeditación del fondo a la forma. La preponderancia del gusto por encima de la profundidad. La ciencia está incluida en la superficialidad, resulta imposible conocer la verdad. Ese juego de significaciones y convenciones que llamamos verdad será relativa.

La crítica Nietzscheana busca rescatar lo individual y la voluntad de poderío, negada por la tradición judeo-cristiana, con valores como la compasión y el sacrificio.

El "super hombre" trasciende el plano moral sin ataduras, para conseguir sus objetivos. Con esto se niegan los conceptos de igualdad y fraternidad que surgen de la Revolución Francesa.

Para Nietzsche, los débiles deben ser dejados a su suerte, son un lastre para el desarrollo de los aptos. Esto funge como el fundamento del Nacionalsocialismo alemán. Con esto ubicamos las ideas de nuestro autor, en el origen de la II Guerra Mundial y, también en el pensamiento de los que critican a la Modernidad.

3.4.2. Escuela de Frankfurt.

La escuela y sus generaciones: La primera está formada por Theodore W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamín. En las segunda y tercera generaciones sobresalen Junger Habermas, Albrecht Weller y Karl Otto Appel entre muchos otros.

Existen diferencias entre los miembros de esas generaciones. Esto es posible verlo, por ejemplo, en la crítica y las acotaciones que hace Habermas con respecto a la historia y a la modernidad, que difieren del pensamiento de Adorno y Horkheimer. En 1947, durante el exilio en Estados Unidos, pretenden plantear lineamientos generales, compartidos por la mayoría de los miembros de la Escuela. Destacaremos los siguientes aspectos:

La característica principal de su pensamiento es, la propuesta de una Teoría Crítica para el análisis de la realidad y, su visión pesimista de la forma en que se ha llevado a cabo la modernidad. Esto se llevó a muchos campos como la historia, la música, las artes visuales, sociología, economía. En palabras de Horkheimer quedaría así: "La filosofía crítica, es la negación de la armonía, de la fe en el mundo, como obra de arte". Recordemos que esta primera etapa se llevó a cabo en una Alemania "con el fascismo encima". La reflexión de lo moderno cayó en la cuenta de los horrores de los campos de la concentración nazi, la utilización de la tecnología al servicio de un brutal salvajismo.

Pretenden generar una crítica a la luz del marxismo, retoman nociones de diversa índole, desde la lucha de clases hasta una revaloración del individuo, cuestión ausente en interpretaciones marxistas ortodoxas (marxismo-leninismo); Nietzsche por su lado, aboga por una disolución de lo moderno. "A la caracterización de la modernidad como barbarie del inmisericorde progreso... Contrario al proyecto filosófico-científico universal, Habermas opondrá una visión optimista de la modernidad, que para él sería más imparcial".⁵

Los pensadores de la escuela, buscan alternativas que no rompan con todo lo conocido. El proyecto de Ilustración no pudo satisfacer todos los anhelos, ni cumplió sus promesas, pero, por lo menos, nos condujo a la emancipación. Esto de la emancipación coincide con el pensamiento moderno. Su crítica es una forma de cambiar el mundo, no de destruirlo.

La mayoría de las críticas que nacen de la Escuela de Frankfurt, se dirigen a la forma en que la Ilustración, producto de la burguesía, utiliza la razón instrumental para dominar a la naturaleza y alienar a los individuos en la producción industrializada, viéndolos únicamente como partes de la maquinaria industrial.

Otra característica de esta crítica, se orienta hacia el uso excesivo de la racionalidad. Todo es medible, mesurable, pero superficial. Consideran a la racionalidad como un medio incapaz de profundizar en aquello que mide, se queda en el plano de la apariencia.

"La Ilustración -dicen estos filósofos-, es totalitaria como ningún otro sistema. Su falsedad está en lo que reprochaban los románticos: método analítico, reducción de los elementos, descomposición por medio de la reflexión. El error consiste en que todo está definido de antemano", "las paradojas de la modernidad no pueden ser analizadas con los medios conceptuales de la filosofía de la conciencia, de la teoría crítica de Adorno y Horkheimer. Habermas propone un cambio de paradigma, a través del cual, sea posible el análisis de la racionalización social de manera distinta a su reducción en términos instrumentales. Habermas propone el concepto de racionalidad comunicativa, con el cual promete, sobre las bases de una estructura antropológica, el estudio del humano más allá de la violencia del dominio teleológico".⁶

Hacen evidente la superficialidad de los científicos, el método se convierte en receta infalible. Por una parte, la ciencia acentúa su dogmatismo y su capacidad de expansión, por otro lado, se traslada a todos los campos del saber, incluyendo a las artes, que deberían estar fuera de lo científico.

Hoy el lenguaje calcula, señala, traiciona, mata. Lo hace todo pero no expresa. La industria cultural posee un canon bien definido, igual que la ciencia: El Hecho. Las estrellas de cine son expertos, sus actitudes son protocolos del comportamiento natural, tipos de reacción: los directores y los libretistas preparan comportamientos adaptados. El trabajo de precisión de la industria cultural excluye la deformación como mero error, como azar, mala subjetividad y naturaleza. A toda desviación se le exige que exhiba el motivo práctico que va incorporado a la razón. Sólo prendamos la televisión una hora.

La tercera característica que se destacará de este pensamiento con respecto a la modernidad es, su compromiso con la justicia, con la ética. Su visión de los costos y de las víctimas del progreso. Tienen presente los problemas de la racionalidad en el plano teórico, pero también los problemas en el mundo real. ¿Qué ocurrirá con los que jamás lograron el progreso, con los excluidos, con los olvidados de todo el proceso de desarrollo?. Nuestro país, en vías de desarrollo, multiforme, parece que pasa históricamente como durmiendo. ¿Que salida puede tener un

⁵ SOLARES, Blanca. "El Síndrome de Habermas", Ed. Porrúa, México, 1997, p. 36.

⁶ *Ibidem*, p. 37.

pueblo que apenas y tiene lo suficiente para vivir? ¿Cómo buscar la justicia y la ética, en un lugar en el que reina la corrupción, la rapiña, la pobreza, la injusticia? "Frente a la concepción de la modernidad, como proceso de auto aniquilación y muerte, Habermas, en su intento de buscar salidas teóricas a la contemporaneidad, pretende que las ideas de la Escuela de Frankfurt, están determinadas por un trauma histórico epocal, que no puede ser el fundamento de una visión fatal de la historia. A partir de esto, la teoría de la acción comunicativa, se alza como intento de rebasar la concepción de la modernidad como proceso de decadencia y lógica del desarrollo científico, en tanto racionalidad instrumental que oculta y legitima el dominio".⁷

3.4.3. Crítica Posmoderna.

La simple utilización del término "posmoderno" es una postura, aceptar su existencia. Tomaremos en cuenta que hay argumentos a favor y en contra. Quienes afirman su existencia siguen una forma de pensamiento posmarxista, posestructuralista y posfreudiana, según Jean-Francois Lyotard, considerado, tal vez, la cabeza del pensamiento posmoderno. Los que niegan el postmodernismo se ubican en la línea del pensamiento contemporáneo, desde la tradición marxista (Jünger Habermas por ejemplo), o desde el marxismo norteamericano. Marshal Berman dice, acerca de posmodernidad, que no existe, que es sólo una fase extrema de la modernidad, una exacerbación de sus valores y no una ruptura con ellos. En fin, es un tema poco fácil, unos filósofos se auto definen como posmodernos, mientras que otros piensan que no ocurrió y, unos más, piensan que está ocurriendo. Sumemos el hecho de, que cada día salen textos nuevos acerca de lo posmoderno.

Seguiremos con la descripción de algunas características del pensamiento posmoderno. En este punto, corremos el riesgo de ser parcos, si ese fuera el caso, preferimos correr el riesgo y no esconder la cabeza como el avestruz. Es necesario clarificar un poco el contexto en el que se desarrollan las artes visuales contemporáneas. Veremos la crisis de los grandes relatos explicativos. Y la idea del "fin de la historia".

El movimiento filosófico que llamamos posmodernidad, se caracteriza por, poner en tela de juicio, a la razón ilustrada. Se dice que la razón falló, porque ha producido guerras y genocidios, hambre e injusticia, y no se han cumplido las promesas de bienestar que anunciaba el modernismo. Eso por la parte práctica. Por la parte teórica, la razón se ha encerrado en un callejón sin salida, ha caído en muchos absurdos y, el lenguaje, que es su vehículo de manifestación, se ha vaciado de significado, el lenguaje se convirtió en ambigüedad. "Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable, en lo moderno y en la presentación misma, aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al concenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas, sino, para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho; de allí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de allí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience demasiado pron-

⁷ Ibidem, p. 54.

to. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) y anterior (modo)".⁸

Ciencia. La ciencia de nuestro tiempo ha partido de conceptos posmodernos: el Relativismo de Einstein, Entropía y la Matemática del Caos. El relativismo es el más difundido y conocido. La Entropía consiste en que un cuerpo que no transforma toda su energía en trabajo, pierde energía. En un sistema cerrado, este fenómeno, puede llevar a la pérdida total de energía, a largo plazo. La Matemática del Caos, se puede ilustrar con el caso arquetípico de Eduard Lorenz, descubierto en 1963. Ante la duplicación de los efectos de las variaciones climáticas, es posible que, la mínima brisa provocada por el batir de las alas de una mariposa, pueda causar un desajuste en el clima mundial, que después de pasar desapercibido por mucho tiempo, llegue a convertirse en un huracán.

El universo no es un laboratorio, por ello la cantidad de factores que determinan un fenómeno son indeterminables. A esto se debe que la experimentación, como medio para adquirir conocimiento, puede ser en el caso extremo, una experiencia individual, de quién realiza el experimento. Lo anterior nos lleva a pensar en la posible falibilidad del método científico, sobre todo, cuando se sabe que la sola presencia del investigador, puede modificar el fenómeno observado. Lo real se vuelve inaccesible en su plenitud para nosotros.

Historia. El "fin de la historia", así lo proclaman muchos (Lyotard, Baudrillard, Vattimo). Entenderemos este fin, como el fin de la idea lineal de la historia, del avance gradual entre el pasado y el futuro. El mundo se ha convertido en ficción, diría Nietzsche. El fin de la historia se vincula a la idea de la "muerte de Dios", pero la muerte del Dios Newtoniano, determinista. Dios muere en manos del caos, el azar y el relativismo.

Cuando es aceptada la idea del azar, en el mundo de la ciencia determinista, muchos conceptos van cayendo de sus altares, y además, se llevan entre las patas a términos morales como el bien y el mal. Estamos en presencia de un relativismo absoluto, en el que, esto que se escribe resulta relativo. En este punto abundaremos un poco más sobre la relatividad. Las propiedades extensivas del espacio próximo a la experiencia humana, fueron exploradas y formalizadas por Euclides, pero sus propiedades dinámicas lo fueron hasta el siglo XVII, con la difusión de la teoría del movimiento de Newton, según la cual el espacio y el tiempo son absolutos y constituyen un marco de referencia fijo e inalterado al comportamiento de la materia, en donde el sol como centro del sistema rige el movimiento de los planetas: su gran masa los atrae anulando el impulso de escape que se resuelve en una órbita ineludible. La gravitación universal se impuso desde entonces como paradigma a todas las relaciones de dominio físico, moral e intelectual hasta principios del siglo XX. Lo anterior respalda por mucho tiempo las relaciones entre centro y periferia. Este es el Paradigma Euclidiano. El modelo relativista hace acto de presencia en el siglo XX, modificando nuestra manera de ver la realidad. "El modelo relativista se abre camino hacia la comprensión del espacio total, modificando nuestros conceptos acerca del universo y también del microespacio, que se traduce en una visión completamente distinta de nuestro mundo y de otros mundos distintos al nuestro, que solo pueden ser intuitivos a partir de cualidades estructurales que les confiere el espacio-tiempo relativista, que podemos sintetizar como una ruptura con la anterior relación entre centro y periferia, establecida a partir de la mecánica".⁹

⁸ LYOTARD, Jean-Francois, "La Posmodernidad Explicada a los Niños", Ed. Gedisa, Barcelona, España, 1986, p. 25.

⁹ OLEA, Oscar, "Un Modelo Relativista de Gravitación Cultural: El caso de la Posmodernidad", XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, I.I.E., UNAM, México 1994, pp. 130-131.

Los experimentos de Michelson-Morley muestran evidencias que la velocidad de la luz es constante e independiente del cuerpo que la emite. Además demostraron que la velocidad de la luz, es el límite de velocidad que puede alcanzar cualquier cuerpo. Estos y otros experimentos demolieron la idea del espacio y tiempo fijos. La teoría de la Relatividad establece que no existen marcos de referencia privilegiados: nadie tiene, desde entonces, la prerrogativa de "estar en lo cierto", desde un centro inmóvil, ya que no existe un *mismo momento universal* para todos los casos. A partir de lo anterior podemos decir que ya no existe centro y periferia, sino que, existirán un sin número de centros y periferias. El centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, éste es el espacio de Einstein. Por lo anterior podemos decir que "no importa como definamos el postmodernismo dentro de las diversas formas en la que se expresa, su discurso nos lleva a una reflexión ineludible acerca de la cultura contemporánea, y nos proporciona una imagen clara de la pérdida del antiguo paradigma centro-periferia impuesto por todo el orbe".¹⁰

Finalmente volvemos al término Fin de la Historia. El sentido de la palabra es de origen hegeliano, debe ser entendido como el *Fin de una cultura sobre otras*, sea ideológica o física. Es el Fin de los totalitarismos de corte mecanicista, que influyó durante muchos siglos en lo político y en las ideas. El "Fin de la Historia", así entendido, permitirá a todos los grupos humanos recordar su pasado íntegro, y con él, las viejas capacidades de observar, sentir y pensar, hasta hoy solo ejercidas por las élites.

Economía. En lo económico, lo posmoderno lo relacionamos con el neoliberalismo. Las leyes del mercado son dictadas por la empresa privada. La capacidad de decisión del Estado Nacional económico y político, está por debajo de la decisión de la empresa privada, empresa no individuo. Es probable que parte de la comprensión equivocada de la posmodernidad, venga de la mala asimilación de las concepciones teóricas. Se piensa que la posmodernidad solo tiene que ver con el desarrollo tecnológico. Existe así, avance en lo técnico, pero se hace a un lado la parte ética y moral, favoreciendo un progreso destructivo. Los países del primer mundo, ejercen una fuerte e imparable influencia, a través de sus empresas, sobre los países pobres, que son vistos únicamente como mano de obras barata, que son vistos como bodegas y como un campo lleno de materias primas inagotables.

"La lógica del mercado y la administración estatal, sistema, tratan de acabar con el mundo de vida tradicional y obstruir la negociación de los intereses sociales; la producción y la repartición de los bienes, intentan resolverse por la vía de la negociación mercantil, del poder y el dinero... poder y dinero son en la sociedad burguesa, medios que se complementan uno con el otro... Lo que da al Estado fundamento de acción institucional es la adquisición de impuestos y la recaudación fiscal. De esta manera presenta el mercado y la administración como imperativos sistémicos del desarrollo".¹¹

Frederic Jameson considera que la economía de "libre mercado", tiene una estrecha relación con la "Revolución Tecnológica". Las máquinas evolucionan en tres momentos: 1848 cuando se crean las máquinas de vapor; última década del siglo XIX cuando se inventan los motores eléctricos y de combustión; siglo XX época de los ingenios electrónicos y nucleares. Tres revoluciones, "hijas" de la revolución "madre" de finales del siglo XVIII. Menciona que actualmente nos ubicamos en la fase del capital multinacional. Presenciamos una colonización con la destrucción de la agricultura del Tercer Mundo, el ascenso de los medios de comunicación de masas, la industria publicitaria al servicio de una economía global.¹² "El mundo pierde por un momento su

¹⁰ Ibidem, p. 138.

¹¹ SOLARES, Blanca, "El Síndrome de Habermas", Ed. Porrúa, México, 1997, p. 73.

¹² Véase JAMESON, Frederic, "Postmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avarzado", Ed. Paidós, Barcelona, España, 1991, pp. 79-86.

profundidad y amenaza con transformarse en un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad. Pero, ¿se trata de una experiencia jubilosa o terrorífica?".¹³

3.5. CONSIDERACIONES.

3.5.1. En Marzo de 1996, la revista *Medcon*, publicó una entrevista hecha a Ikram Antaki, por José Gutiérrez Vivó, titular del noticiero radiofónico Monitor.¹⁴ Parte de esa entrevista es la que se transcribe, por estar muy en relación con el tema de la posmodernidad y la realidad actual. En cierta forma, sintetiza lo que venimos viendo en los tres puntos anteriores. La situación contemporánea es descrita de manera siguiente: "Ya no estamos en la modernidad, sino en una época bisagra. Estamos saliendo de la modernidad y empezamos a entrar en una época rara, donde arrasa un ambiente emocional y donde la política parece pertenecer a otros tiempos. La vida social, nacional e internacional, ya no descansan sobre la simple razón, sobre la gestión de lo político o en consideraciones geopolíticas o económicas. Ocurre, lo que en filosofía se llama "logos spermáticos", donde las pasiones y los sentimientos entran en acción. La civilización burguesa tenía rasgos muy definidos, la razón, el progreso, la fe en el futuro, todo fundado sobre el principio individual, donde cabían valores organizacionales, intelectuales, que conforman la vida en sociedad. ¿Hoy qué vemos?. El surgimiento de valores arcaicos, particularismos locales, religiosidad, sincretismo, culto del cuerpo, etnicidad, narcisismo de grupo.

En lugar del principio de individualidad, que ya no existe, está en medio de nosotros, el principio de relaciones, de las emociones compartidas, la cultura del sentimiento, y todo esto, da a lo doméstico la actualidad que tiene. Es decir, se desvanece lo político y la Historia, y aparece lo doméstico y sus pequeñas historias. En este contexto el trabajo ya no obedece a las leyes de la negociación; las economías están sometidas a una lucha guerrera; las instituciones tienden a la fragmentación; lo político se tribaliza y deja lugar a formas menores de la política; igual que la religión deja lugar a formas menores de lo sagrado. La inteligencia desempleada se refugia en la diversión agradable. Las luchas y los conflictos recientes se hacen sin un contenido reivindicativo preciso: democracia y libertad son nociones demasiado vagas como para construir un objeto real de conflicto. Y dirigir, ser líder, ser rey, el poder en una sociedad así, es muy difícil. Esta situación que ya prevalece, es una reacción a las exageraciones de la modernidad que no se han podido detener, como la barbarie, las epidemias, los rumores, la ambición".

3.5.2. La Modernidad, al menos desde hace dos siglos, nos ha enseñado a desear la extensión de las libertades políticas, de las ciencias, de las artes y de las técnicas. Nos ha enseñado a legitimar este deseo porque este progreso habría de emancipar a la humanidad del despotismo, la barbarie y la miseria. La república es la humanidad ciudadana. Este progreso se encara actualmente bajo en nombre de "desarrollo". Esta promesa, no se ha cumplido. No es que se hay olvidado la promesa, el propio desarrollo impide realizarla. El neoanalfabetismo, el empobrecimiento de nuestros pueblos latinoamericanos, el desempleo, el despotismo de la opinión pública, y por consiguiente el despotismo de los medios masivos de comunicación, la ley de que lo bueno es aquello que "cambia" constantemente, todo esto no es falta de desarrollo, sino todo lo contrario. ¿Es posible que el desarrollo impida el desarrollo?.

¹³ Ibidem, p. 77.

¹⁴ Tomado de la Revista *Medcon*, México, Marzo de 1996, pp. 16-17.

3.5.3. La actitud posmoderna -tal y como la define Jameson- se caracteriza por el deseo de liquidar las fronteras entre construcciones culturales dominantes y las tradiciones populares. Ritos, folklore, artesanías, artes populares, imágenes callejeras, altares, nunca antes valorados tienen una función definida: o afirmar la pertenencia a una cultura o, quizá, a la divinización de esa cultura. Estas manifestaciones no solicitan teorías artísticas, porque tienen como único fin activar la memoria de grupos étnicos específicos. En la "esquina opuesta" se ubican las manifestaciones dominantes con sus complejas construcciones teóricas. Refiriéndonos a las manifestaciones populares, caben en la antropología cultural, así como, en el museo posmoderno. Lo anterior ocurre gracias a la abolición de la antigua relación centro-periferia. La "desestetización" es una herramienta forjada por la teoría posmoderna que anula la separación entre "arte culto" y "arte popular". Todas las piezas se ubican en un mismo nivel.

3.5.4. El proyecto de modernidad, formulado en el siglo XVIII, por los filósofos de la Ilustración buscaba el desarrollo de una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales, y un arte autónomo, para el enriquecimiento de la vida cotidiana. En el siglo XIX se inició en la pintura y la literatura, un movimiento revolucionario. El color, las líneas, el movimiento, sonidos pasan a segundo término; el objeto estético, en ese momento, son las técnicas de producción y los medios de expresión. En el siglo XX, se derrumba el optimismo iniciado por la Ilustración. En este siglo se intenta nivelar el arte y la vida, la ficción y la práctica, la apariencia y la realidad, se pretende eliminar la separación entre "objeto de arte" y "artefacto", se busca quitar la frontera entre representación consciente y excitación espontánea. Se intenta declarar abiertamente que "todo" es arte y que "todos" somos artistas. La experiencia estética (el arte), se modifica de acuerdo a los distintos momentos históricos. A principios del siglo XX, los ideales artísticos eran unos, al final de la Primera Guerra Mundial se buscaban otros objetivos, lo mismo ocurre al término de la Segunda Gran Guerra. Es importante tener los pies sobre la tierra, es decir, el contexto en el que vivimos, de una forma u otra, irá condicionando el arte que produce en él, y también a los actores que intervienen en el fenómeno artístico.

3.5.5. El cambio de paradigma en la concepción del espacio ha transformado radicalmente la cultura y el comportamiento humano. Todo se relaciona con todo. Nada puede escapar a la influencia que ejerce sobre las diversas esferas de la vida. Nuestras reflexiones estéticas están orientadas hacia la integración de una conciencia planetaria, regida por la sabiduría, no solo por impulsos y conocimientos aislados. El presente apartado nos lleva a pensar o repensar una estética distinta, tal vez no novedosa. Una estética que haga posible una reconciliación entre la naturaleza y la cultura, entre el instinto y la tecnología, entre lo irracional y lo racional. Es posible pensar en una pintura que al apartarse de lo rectilíneo, de lo fijo y estable, retome la curvatura espacial relativista, para enriquecer las facultades sensitivas del ser humano.

TEXTURAS (EXPERIENCIAS)

Capítulo 4

4.1. CONCEPTO.

En el capítulo anterior se expuso de manera somera, pero consistente el contexto en el que se desarrolla el arte actual. La libertad es el resultado que arrojó la evolución del arte a lo largo de historia. Creemos que la Libertad, deberá apoyarse en un respaldo teórico. La escuela de arte es un medio para ir consolidando un criterio y una postura propia. Con este prefacio daremos inicio a la descripción de los procesos de trabajo, y los medios que se utilizaron en los cuadros, así como el concepto, del cual partiremos.

En cuanto a la palabra *experiencias*, se usará para diferenciarlo del vocablo *experimento* propio del método científico. Consideramos necesario hacer esta distinción, por ser el arte distinto a la ciencia. Experiencia se refiere a un conocimiento adquirido con la práctica. Podemos equiparar la palabra experiencia, a *práctica* o *destreza*. Lo anterior viene a colación porque, a muchos profesores de la escuela de artes, se les oye hablar de la *práctica* en las artes visuales.

Para abundar un poco sobre la aclaración anterior, E. H. Gombrich en su libro "La Imagen y el Ojo", dice lo siguiente: "La ciencia no aspira a la certidumbre, sino que, constituye un método para detectar errores y, conviene hacer notar, lo paradójico que resulta el uso del método científico por artistas, músicos y escritores desconociendo la finalidad de este proceso". Y más adelante continúa: "El arte no es la ciencia y, la exposición artística difiere en más de un concepto del laboratorio, donde los resultados serían sensatamente valorados y repetidos por los colegas del investigador, que detectarían los fallos, eliminarán los errores y, contribuirán al progreso"... "Si comparamos el artista al científico, considerándolos servidores iguales del progreso humano, podemos inducir a los estudiantes de arte, a pensar que su misión es ejercer de profetas o de oráculos, con resultados desastrosos para su equilibrio mental y su capacidad de autocritica".¹

Así pues, una vez aclarado el término *experiencias*, pasaremos a exponer la manera en la que concebimos la palabra *Texturas*. Las palabras textil, textura, texto y contexto, se derivan del verbo latino, *texere*, que significa tejer. La definición de esa palabra, incluye por un lado, la posibilidad de tejer en el sentido material, o sea, el proceso artesanal que tiene por resultado un producto textil. Por otro lado, posee también el sentido de tejer cosas inmateriales como pensamientos, ideas e historias. La idea de tejer, considerada como una acción compositiva (pintura) o de escritura (literatura), sugiere una aspiración para crear algo que sea legible o descifrable; sugiere algo que tenga un sentido y que transmita un sentido. El significado de "texere", colinda con otros términos como unir, ensamblar, entrelazar, plegar, construir, fabricar, edificar. En el caso de nuestras texturas, consideraremos sus sentidos material e inmaterial, así como la relación que guarda con palabras hermanas, de la misma raíz.

La sensación de textura, en principio, remite a un elemento visual táctil, de experiencia y movimiento sobre una superficie que contiene valles y crestas. La textura es una propiedad que presenta la materia, y produce un sin fin de sensaciones al tacto y a la vista. Las sensaciones pueden ser de suavidad, dureza, concentración, dispersión, etc. "Los valores táctiles aparecen en las representaciones de los objetos sólidos, que no son simples reproducciones (no importa con cuanta veracidad), sino representaciones que estimulan la imaginación a sentir su peso, su volumen, a darse cuenta de su resistencia potencial, a medir su distancia de nosotros y a impulsarnos, siempre en la imaginación, a llegar a estrecho contacto con ellos, a asirlos, abrazarlos o caminar en derredor".²

1 GOMBRICH, E. H., "La Imagen y el Ojo", Ed. Alianza, Madrid, España 1991, pp 224 y 228.

2 BERENSON, Bernard, "Valores Táctiles", en *Estética e Historia en las Artes Visuales*, FCE, México, 1987, pp. 63-64.

Como elemento plástico, es una variable visual, propia de la materia, con color, que presenta un espacio orgánico de profundidad y superficie cercana, en el que se observan múltiples efectos. Como un elemento visual en la práctica de las artes visuales, la textura actúa en la estructura externa y en la organización interna. Cuando la luz incide en el plano pictórico, el efecto cromático de diferentes empastes y pigmentos, aplicados con diferente densidad, sobre diferentes superficies, produce efectos y contrastes visuales. Los efectos y contrastes pueden ser el brillo o mate, liso o plegado, rugosidad o tersura, unión o desunión, desniveles e inclinaciones. Estos efectos y contrastes, modifican la percepción del plano pictórico, o sea, los soportes y los pigmentos, superficies de materiales, superficie del soporte, interactúan con otros elementos pictóricos. Por ejemplo, aplicar óleo con un pincel suave a una tela imprimada, nos dará un resultado diferente a la aplicación del óleo sobre una tela sin imprimir.

Las texturas en la pintura dependen de la superficie del soporte, de los materiales empleados, de la pintura o de los pigmentos utilizados, de la técnica, del instrumento de aplicación, e incluso, de la luz que incide sobre la obra. Podemos imaginar que miramos sobre las texturas y, en ese recorrido, se observarán entramados, asperezas, colores, planos lisos, aglutinamiento, materiales pegados o ensamblados, etc.

Resumiendo lo anterior, las texturas en la pintura, dependen de las superficies del soporte, de los materiales empleados, de la pintura o de los pigmentos empleados, de la técnica, del instrumento de aplicación, incluso la luz que incide sobre la superficie pintada. Imaginemos que observamos una obra, en el recorrido de mirada percibiremos entramados, planos lisos, aglutinamiento de materiales, elementos pegados o ensamblados, etc. ¿Podemos hacer a un lado los valores hápticos en la pintura? "Los valores táctiles son intensificadores de vida y no despiertan simple admiración, sino satisfacción y alegría. A través de todos los tiempos y en donde quiera, cuando una representación visual es reconocida como una obra de arte y no como un simple producto manufacturado, no importa cuán elaborada, elegante o impresionante sea, siempre tiene valores táctiles. Puede tener muchas otras cualidades, lo cual es de mucha o poca importancia, pero, para ser aceptada como obra de arte, esos otros atractivos deberán apoyarse sobre una base de valores táctiles o estar en estrecha relación con ellos".³

4.2. LA TEXTURA COMO TEJIDO.

Un tejido puede ser definido como un espacio estriado. Está formado por dos tipos de elementos que se entrecruzan, en el caso más simple, unos verticales y otros horizontales. Estos elementos son distintos, unos son fijos y otros móviles, los segundos, pasan por abajo y por encima de los fijos, por ejemplo en la urdimbre y la cestería. El espacio estriado de un tejido, se encuentra necesariamente cercado, al menos por uno de sus lados, aunque también pueden estar limitados por dos o tres lados (hamacas yucatecas, tejidos tzotziles). Un tejido puede ser infinito, pero su ancho está definido por el marco o bastidor de la urdimbre; la necesidad de ir y venir implica un espacio cerrado. En la mayoría de los tejidos existe un anverso y un reverso. No es el caso de las hamacas que se hacen en Yucatán.

Ahora bien, frente a los tejidos flexibles (telas) está el fieltro. El fieltro se trabaja de un modo diferente, viene a ser algo así como un anti-tejido. El fieltro no implica ningún entrecruzamiento sino solamente un enmarañamiento de fibras, que se obtiene mediante presión. Las microescamas de las fibras son las que encajan, la intrincación no es homogénea, pero es lisa y

se opone punto por punto al espacio del tejido, no tiene anverso ni reverso, no tiene fijos ni móviles, sino que, distribuye una variación continua.

Volviendo al vocablo *texere* (tejer), mencionaremos que deriva directamente del indoeuropeo *teksala*, que indica una unión entre tejer y construir. Lo anterior nos lleva a nuestra palabra textil, que nos remite a texto, concebida como un tejido de palabras. Para nuestros fines pictóricos, la textura será un tejido de materiales y elementos plásticos. El término textil aplicado en pintura, implica una actividad que considera la realidad como un enmarañamiento, como un tejido, como un entrecruzamiento de elementos plásticos. La situación actual descrita en el capítulo anterior, nos lleva a considerar la realidad como un tejido o enmarañamiento entre las distintas actividades del mundo actual: políticas, económicas, sociales, religiosas, artísticas por supuesto. Todo se relaciona con todo.

Un tema común en la serie de cuadros que se presentan en la presente tesis es La Ciudad. La ciudad considerada desde esta óptica, se nos revela como un tejido o, como una red de relaciones que se conectan. Cuando se entra a la ciudad, se adentra uno, como en un tejido de calles y edificios, de anuncios publicitarios, de cables telefónicos, cables y postes eléctricos, áreas verdes, condominios, etc. Quizá entramos como en una maraña, comparando la ciudad a las fibras compactas del fieltro. "¿Se entra a la ciudad como se entra a un tejido? ¿El espacio urbano no es esta textura espesa a la que nos hilamos? ¿Y este espesor espacial, no es el lugar, la escena o el presente desdoblado, inevitablemente, en el más-que-presente agustiniano que permite al espesor temporal desplegarse?. En el tejido espeso y confortable de la ciudad nos metemos al abrigo del tiempo, siempre amenazador de la precariedad del instante. Morando ahí, perduramos un poco más".⁴ En otras palabras, en el tejer en su sentido más amplio, podemos integrarnos o entretejernos significativamente en la "textura" del mundo, del país, del estado, del pueblo y, así, sentirnos en casa.

El pintor puede ser un tejedor. El pintor debe siempre empeñarse en tejer. Para ser un buen tejedor, el pintor debe ser también poeta. Vivimos en una compleja situación. Como seres encarnados e históricos, estamos entrelazados con los otros y con el mundo. Tocamos y nos toca todo aquello que nos rodea. Por ello consideramos necesario que el pintor o el artista, entienda el contexto en el que le toca vivir. Entendiendo lo que hacemos como un tejido, ganamos una mayor receptividad hacia el otro, y ganamos también, una mayor sensibilidad de nuestra presencia y participación en el mundo. Tejer nos ata, y por tanto, habla del potencial de la pintura, para enriquecer profundamente el tejido de la vida humana.

4.3. CREACION DE TEXTURAS.

Después de haber aclarado el sentido de la palabra "texturas". Ahora, nos limitaremos a describir los materiales y los procesos de elaboración de nuestros "tejidos" (texturas). Los agrupamos para nuestra exposición escrita en cinco grupos, pero dedicaremos el primer punto de este apartado al tipo de pintura que se usa en los cuadros, o sea, acrílica y vinílica.

⁴ BUAP, "Ervolturas", Inst. Ciencias y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México 1991, pp 75-76.

4.3.1. Acerca de los polímeros.

El plástico es usado en un sin número de objetos, para muchas finalidades. En química les llaman polímeros. Los polímeros (muchas partes), es una molécula muy grande que resulta de la reacción de muchos monómeros (una parte). Un monómero es una molécula sencilla capaz de combinarse en series. El plástico es un material con el que se fabrican objetos de utilidad común en nuestra vida diaria.

Muchas alfombras están hechas con nylon. Muchas de ellas son tratadas con otros polímeros, para hacerlas resistentes a las manchas (politetrafluoroetileno por ejemplo). Las esponjas sobre las que se adhieren, son de poliuretano.

Muchos pisos son de linóleo, poli(cloruro de vinilo), o de celulosa. Muchas mesas para la cocina, están recubiertas con formica, nombre comercial de la resina melamina-formaldehído.

Además de los objetos que usamos a diario, existen también pinturas polimerizadas como la acrílica y la vinílica. Estas pinturas para variar son hechas con polímeros.⁵

El acrílico está formado por pigmento más resina sintética. Hoy, el término acrílico se usa sin tomar en cuenta si es realmente acrílica o es otro material sintético, como es el caso del Acetato de Polivinilo (pintura vinílica). El uso de este tipo de pinturas se debe a una necesidad social. En el la década de los años veinte, algunos pintores latinoamericanos buscaban un material, distinto al óleo y al fresco, para realizar murales sobre paredes expuestas a la intemperie. Entre los que más destacan, según algunos historiadores de arte, se encuentran José Clemente Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1974), Diego Rivera (1886-1957).⁶ Estos se enfrentaron con el problema de que el óleo y el fresco, no durarían mucho en las paredes externas de los edificios públicos. Buscaban un tipo de pintura rápidamente y permaneciera estable ante los cambios del clima. Este tipo de material, son las resinas sintéticas (polímeros). Así empezó la investigación de colores para aplicación artística.

La palabra polímero, como se dijo antes, se refiere a la unión de moléculas pequeñas e idénticas que se unen para formar una más grande. La sustancia compuesta de este modo adquiere gran resistencia. Así se desarrollaron las resinas sintéticas que conocemos como pintura acrílica y vinílica. Las resinas se hacen a partir de ácidos metacrílicos. Con las debidas, se logra un medio soluble al agua, lo que permite diluir pigmentos con más medio o más agua, o con ambos, según el acabado que se busca. La superficie a la que se aplica este tipo de pintura queda sellada, por lo que el artista puede añadir más pintura, o sea, repintar o aplicar veladuras con toda libertad.

De los tres muralistas mexicanos, el que más se involucró en la investigación de este material fue Siqueiros. En 1945 se fundó el Instituto Politécnico Nacional, muchos de sus muros se pintaron con acrílicos. Para los años 50s, en Estados Unidos ya existían pinturas acrílicas en los establecimientos comerciales. Pollock utilizó este material en sus obras, se dice que aplicaba la pintura por medio de chorreados e incluso, que bailaba sobre sus soportes manchando las superficies con los pies. A finales de los 60s, ya se podía comprar la otra forma de pintura resinosa, la vinílica (PVA). Ambas pinturas son emulsiones que pueden ser diluidas con agua o con medios acrílicos.

⁵ Véase, acerca de los polímeros, la página web: www.psrc.usm.edu/spanish.

⁶ Acerca de otros datos Véase, GONZALEZ Mello, Renato, "José Clemente Orozco", CONACULTA, México, 1997. También CARDOZA y Aragón, Luis, "Pintura Contemporánea de México", Ed. Era, México, 1991, pp. 97-202. Y MANRIQUE, J.A. Y Del Conde T., "Una mujer en el arte mexicano (memorias de Inés Amor)", UNAM, México, 1987, pp. 53-59.

La pintura es opaca, pero puede mezclarse para lograr tonalidades, y diluirse con agua para lograr transparencias, si es que la usa así lo desea. El tiempo de secado es rápido, pero con un retardador se hace más lento. Si se quiere que la pintura seque más rápido aún, basta agregar alcohol etílico.

En cuanto a las superficies que pueden ser aplicadas las pinturas, se asegura que casi sobre cualquier superficie (lienzo, madera, aglomerado, cartón, papel), sin base aislante alguna. Aunque generalmente se aplica un aparejo acrílico (mowilit, por ejemplo), que hace las veces de imprimatura o sellador.

Con respecto a las técnicas de aplicación, son muy variadas. Estos materiales sintéticos pueden aplicarse muy diluidos, logrando acabados parecidos a los de la acuarela. Aplicando empastes gruesos se pueden lograr colores saturados. Las texturas que se pueden lograr están en relación con la cantidad de pintura que se aplique sobre el soporte. La pintura aplicada sola produce superficies lisas, aplicada con cargas de arena o polvo de mármol dará como resultado superficies ásperas. En fin, las técnicas cambiarán de acuerdo a los objetivos que se buscan conseguir. "La gran ventaja de estos materiales (acrílicos y otros polímeros), es que, al secarse la capa pintada, queda una película impermeable y permanente, y de que con ellos pueden ser igualados los resultados de las técnicas clásicas, puesto que se obtienen las mismas transparencias que en la acuarela, las opacidades del gouache y el temple, y las cualidades densas y superdensas del óleo, para las técnicas con el pincel o la espátula".⁷

4.3.2. Texturas creadas con objetos de plástico.

Lejos de nosotros está el pretender "descubrir América" en pleno Siglo XXI. Lo anterior es útil para las texturas que se buscan crear. Las pinturas se mezclan visualmente, y también se superponen a elementos u objetos de plástico: disquetes, discos compactos de plástico, marcos de diapositivas, telas de plástico como la tafeta, etc. En sí, se trata de materiales análogos. Los materiales citados, se recogieron de la basura. De objetos inservibles, pasan a integrar la superficie de ciertos cuadros. Lo trivial se añade al tejido de la composición. Esto, tampoco es nuevo.

La técnica empleada es el collage. Se pegan las piezas de manera espontánea, unas veces, y otras teniendo un boceto previo. El pegamento es mezclado con la pintura para su aplicación sobre la superficie del lienzo o la tabla. Una variante es, integrar el collage de elementos plásticos, y después, aplicar la pintura. La pintura integra formas y texturas. De hecho, el color reafirma la textura superficial de los materiales empleados.

4.3.3. Texturas creadas con Cemento.

Cuando el cemento se consolidó, como parte importante de nuestra civilización, el nuevo material se convirtió en un medio de expresión artística. Desde que nació, por su durabilidad y resistencia, el cemento ha tenido una estrecha relación con la arquitectura y la ingeniería, se convirtió en un elemento ideal para pegar y revestir. El hormigón simple y el armado, forman parte de la estructura de los edificios. De allí, la frase conocida acerca de la ciudad: selva de hormigón.⁸

⁷ BONTCÉ, J. "Técnicas y Secretos de la Pintura", Ed. Leda, Barcelona, España, 1989, p. 39.

⁸ Pueden verse las siguientes páginas web: www.fym.com, www.bricocanal.com, www.cruzazul.com.mx.

Los cementos son fundamentales en las tareas de construcción. También existen cementos usados en odontología. Nosotros nos limitamos al uso del cemento Pórtland, haciendo a un lado otros elementos de agarre como el yeso y la cal. De los áridos⁹, hicimos a un lado la grava y la cal, nos limitamos en algunas ocasiones, a usar el cemento mezclada con arena y pegamento.

El procedimiento empleado algunas veces, en los cuadros, es muy a la manera del albañil. Se mezclan cemento Pórtland, gris o blanco, con arena. La masa espesa es aplicada sobre la superficie del soporte que, puede ser tabla o lienzo. Se aplica con espátulas, con brochas, o incluso con las manos. Consideramos el tiempo de fraguado del cemento, que es de unos 15 días más o menos. Todo esto, favorece la creación de texturas, semejantes, a las que vemos en las paredes y techos de las construcciones que habitamos.

4.3.4. Texturas con Arenas.

La arena se saca de las entrañas de la Tierra. En la construcción es conocida como un árido. Con arena, grava, cal y cemento se hace el hormigón. Tàpies usó arenas en sus pinturas. En pintura, es común ver el uso de polvo de mármol de distintos grosores, que nos remiten al aspecto visual de la arena.

En nuestro caso, la arena fue mezclada con pegamento o con pegamentos sintéticos, para fijarla en la superficie de la tela o la tabla. Unas veces, se mezcló con cemento, otras con pintura o pigmentos. Los pigmentos, son los usados por los albañiles para colorear pisos. Otras veces, se aplicó una mezcla de arena y resistol, para recubrir las superficies de materiales y objetos heterogéneos, adheridos a la superficie pictórica.

Se reconocen con sinceridad los inconvenientes que resultan, al trabajar con materiales distintos a los tradicionales. Entre los inconvenientes, está el que, al aplicar cemento sobre tela, con el tiempo se craquéela la superficie, sin embargo, cuando al cemento se le agrega mowilith, el material adquiere cierta flexibilidad, ideal para la loneta, que se estira o se encoge, de acuerdo a la temperatura ambiental. Las arenas mezcladas con pintura acrílica o vinílica, se adhieren fuertemente. Mezcladas con cemento y pintura, o pigmentos, sobre tablas, adquieren la sensación de la dureza caracteriza al hormigón. Con estos procesos hemos creados texturas reales, no solo visuales, sino también palpables, táctiles.

4.3.5. Texturas Mixtas.

Es una variante, que tiene su origen en la mezcla de procesos, de los tres números anteriores. Es decir, se entretujan elementos de plástico, con empastes de cemento y arena. Además, se usan cartones delgados o papeles, adheridos con pegamento.

En estos trabajos se procede como en el collage. Un primer momento es empleado para la adhesión de materiales: plásticos, tela, hilos, etc. Luego, se recubren con pintura y/o con los empastes de cemento mezclados con pintura o pigmento, o con arena. Una vez seco todo el collage, se retoca la superficie con pintura, o se rasga el exceso de texturas con una espátula o un material punzante. Finalmente la superficie pintada es limpiada o frotada. Esto da como resultado una superficie tosca, de hecho, al frotar la pintura a la superficie, se hacen patentes las cualidades hápticas de los materiales empleados.

⁹ Áridos se le llama a los materiales que se agregan al cemento para conformar el concreto.

4.3.6. Texturas Visuales.

Estos trabajos, son el resultado de un proceso distinto. El soporte empleado es la cartulina. Se emplearon monotipias, hechas con una placa de madera, a la se le dio cierta textura, con una capa gruesa de pintura vinílica. Las tintas son las usadas en Xilografía. Al ser entintada la placa con un rodillo, se reafirmaron algunas zonas de la placa, otras veces se entinto al manera del huecograbado. Se mezclaron restos de tintas preparadas, que ya no se iban a utilizar, y que muchas veces son tiradas al bote dela basura. La placa tiene la medida de 30 por 40 cm. o de 40 por 30 cm., depende de la posición. Una vez obtenidas las monotipias, se trabaja sobre ellas con pintura acrílica y con lápices colores.

4.4. CATEGORÍAS ESTÉTICAS.

Hemos integrado el sentido etimológico y el sentido que le da la física a la textura, como un atributo de la materia. Ahora pasaremos a exponer las categorías estéticas en las que se pueden agrupar nuestras texturas. Para ubicarlas, describiremos la clasificación siguiente:

4.4.1. La belleza y la fealdad.

En las obras de arte es posible considerar dos clases de belleza, las formales y las naturales. No es lo mismo dibujar una mujer bella que, dibujar bellamente a una mujer, sea bella o sea fea. Los ideales de la belleza actual no están condicionados, sino impuestos, por los códigos de belleza femenina y masculina del cine, la fotografía y, la televisión. Las artes visuales muchas veces renuncian a la belleza natural y se atienen a la belleza formal, o bien, el artista prefiere la fealdad como categoría estética para hermanaarla a la trivialidad o a lo dramático. El ejemplo de esto lo tenemos en los tres pintores vistos anteriormente, optan por integrar en sus obras lo grotesco, las deformaciones, agresividades cromáticas.

Muchas veces estas prácticas son censuradas. Pero recordemos que existen bellezas frívolas, como las que vemos en los medios masivos y muchas imágenes afeminadas en el catolicismo, que por lo demás, responden a intereses particulares.

En cuanto a la belleza formal, hoy juega un papel importante y ella depende del dominio sensorial, sensitivo y mental que tenga el artista, para lograr ritmos y simetrías, direcciones y proporciones. Por un lado, las figuras, líneas y colores aislados son expresivos o miméticos y constituyen vehículos de alguna categoría estética. Por otro lado, la composición total de la obra, vendría a ser como el andamiaje en que el artista insertará los efectos estéticos, artísticos y/o temáticos que persigue.

4.4.2. Lo trágico y lo cómico.

Existe en la sociedad no en la naturaleza. Lo trágico aparece muy a menudo, no así lo cómico, pese a que la ironía es muy frecuente. Ambos resultan de la contraposición entre lo ideal y la realidad.

La dramaticidad es como una lucha por concretar el ideal en la realidad. A partir de 1945, la pintura comienza a mostrar predilección por las imágenes que denuncian lo trágico de las injusticias sociales, ejercidas por el poder político y económico constituidos. Actualmente, el artista que busca lo dramático, corre el riesgo de quedar atrapado por lo político y descuidar la parte estética. Es preciso ir más allá de los colores y las formas. En la fotografía artística es común encontrar dramatismos. Las telenovelas abusan del sentimentalismo, que se deriva de la vida pequeño burguesa.

Lo cómico podemos encontrarlo, claramente, en las obras de Botero. El sentido del humor, siempre es recomendable para reducir violencias y eliminar solemnidades. Otro ejemplo, lo veremos en las caricaturas de los periódicos, que critican a personajes de la vida pública nacional. Lo cómico y lo dramático se dan como valores positivos en el arte.

4.4.3. Lo sublime y lo trivial.

Lo sublime, lo excelso, lo grandioso, lo monumental. Si el artista estampa sublimidad en sus obras, lo hace intuitivamente, ni razona las dimensiones de lo sublime, ni le preocupan. Vivimos épocas extrañas a héroes, a dioses y a temores cosmológicos. Vivimos con anti-héroes, vivimos llenos de temor hacia los políticos, vivimos atemorizados por la policía, vivimos entretejidos en la maraña del narcotráfico, horrorizados por los militares, con el temor permanente de una amenaza atómica. Lo sublime en las obras, es cuestión de "conscientizar" su existencia. Por lo demás lo sublime y lo épico pertenecen al arte oficialista.

Lo trivial como categoría estética positiva, aparece ya con Caravaggio, cuando pintó una virgen con cara de campesina. La virgen fue vista como un ejemplo de la realidad diaria de su entorno inmediato. A Courbet se le reprochó en su pintura la *gente fea* que aparecía, por ello, después, se dedicó a pintar *gente de todos los días*. Consideremos la diferencia entre embellecer lo infrahumano y la denuncia de lo dramático y feo de las injusticias sociales. La trivialidad será lo primero, lo segundo sería tomar lo dramático por belleza.

4.4.4. La tipicidad y la novedad.

Hemos sido testigos en el siglo pasado de los vanguardismos que, obedecieron a una idea forzada de renovación constante, que se convirtió en neomanía: la novedad por la novedad. Para nuestro interés, bastará decir que, la novedad constituye lo desconocido.

La tipificación es el modo específico de la generalización artística. En otras palabras es una superación de los pares dialécticos de la realidad: individuo/sociedad, causa/efecto, forma/contenido, posibilidad/realidad, espacio/apariencia. Para lograr lo típico, será necesario una capacidad de síntesis en el artista.

Es claro que, estas categorías estéticas, se encuentran mezcladas unas con otras, en mayor o menor grado. En las Texturas (experiencias), estarán presentes lo trivial, lo dramático y lo cómico. Las otras categorías podrán aparecer o estar insinuadas.

CONCLUSIONES.

1.- Legué a la colonia en la que viviría por no sé cuánto tiempo. Busqué la dirección que me dieron. Caminé por unas calles estrechas, otras contrahechas, unas más deshabitadas, pero eso sí, lo común a ellas era la basura que destilaban, por donde la vista se dirigiera: botellas y bolsas de plástico, envases de aluminio y cristal, bolsas cerradas con deshechos, papeles, cartones, tela. Estos detritos ciudadanos me vienen a la memoria, como cuando el viento sopla muy fuerte. Finalmente encontré la dirección. Era una portón de lámina pintada de blanco, que se reía del tiempo en sus partes oxidadas. Entré y entonces no me sorprendí al ver que el interior no fuera diferente del paisaje de las calles.

Todo lo anterior, es una descripción, tal vez no precisa, pero sí real, de lo se observa a diario en las calles de una ciudad enorme. Bueno... procedí a la limpieza de la maleza y, la basura con la conviví un mes aproximadamente, esto último debido a que los trabajadores de la limpieza tardaron en pasar. Fue en este tiempo cuando, como que no quiere la cosa, entablé un una "charla" muy amena con algunos de estos materiales desechables.

Son muchos los que opinan que el arte actual muchas veces tiene algo de desechable, o afirman que responde a la tradición difunta del arte capitalista. Surgen movimientos artísticos unos tras otros en el siglo pasado, que usan materiales encontrados en la basura, por ejemplo Tápies o el arte póvera, esto es vigente para algunos creadores. Y más si tomamos en cuenta la gran cantidad de desechos que pueden reutilizarse, desde luego que, hacer "carritos" o "cuadros", no es la solución al problema de la basura. Este asunto implica una cultura nueva, sensibilizarnos ante la realidad, para crear un entorno más agradable y limpio.

Mientras se realizaba la presente tesis, descubrimos que las cosas feas tienen su "belleza propia". La forma redonda, cuadrada, rectangular, incluso las cosas deformes, tienen su propia voz. En muchos materiales de desecho encontramos estas formas, que integramos en los cuadros, que se presentan al final de la tesis. La aplicación del color, así como la estructura de las obras guardan relación con lo irracional, en la línea del informalismo. Hay una frase de Rafael Cauduro que viene muy al caso: "No hay que ir en busca de la belleza, sino encontrar la expresión del material aunque no sea agradable".

2.- En los artistas informalitas, de los que hablamos en primer capítulo, rescatamos varias ideas. En el caso de Dubuffet, se percibe una opción por la irracionalidad, explora las posibilidades de pintar sin prejuicios. Hace a un lado las formas razonadas de estructurar la superficie pictórica y ejecuta sus pinturas apelando a la intuición, a la irracionalidad. Lo mismo podemos decir del manejo del color y de lo que consideramos bello. A esto hay que agregar que tiene interés por las culturas primitivas y una postura anticultural. En tenderemos lo anticultural, como un rechazo a las formas convencionales de representación plástica de mediados del siglo XX. Resulta paradójico buscar maneras de definir elementos plásticos en sus obras, cuando sabemos que buscó romper con normas establecidas. Tápies por su parte explora lo místico, tiene influencia de la filosofía zen, pretende un retorno del hombre a la naturaleza, su obra hablará de la posición del hombre en medio del cosmos (grande y pequeño). De allí que antes de pintar se refugie en una etapa de

meditación, para finalmente actuar sobre los soportes de sus cuadros. El pintor español tiene en cuenta que, muchos de los materiales que él maneja no puede controlarlos al cien por ciento, por ello permite que muchos accidentes técnicos permanezcan en sus lienzos como parte del proceso creativo. Por su parte, Juan Genovés, apela con su obra a capacidad de reflexión del ser humano, en los años 60s del siglo pasado, tenía una clara postura antifascista, de allí que los cuadros de esa época tuvieran mucho que ver con marchas, manifestaciones, mítines políticos. Las obras de este pintor tienen una estructura más razonada, el uso del color es más conciente. Lo importante que se quiere hacer notar es que su postura política no le resta valor formal a sus obras. Resumiendo diremos que Dubuffet rescata lo irracional en el arte, Tápies explora los materiales considerándolos entes vivos y, Genovés busca hacer reflexionar al ser humano.

3.- La pintura en el contexto histórico actual, se mueve en medio de una gran cantidad de expresiones estéticas, tales como el diseño, los medios electrónicos, descubrimientos científicos, etc. Existen opiniones de que la pintura está muerta. Sin embargo nos preguntamos qué tan cierta puede ser esta postura, cuando muchos de los que lo afirman estudiaron precisamente pintura. El arte como hoy lo conocemos ha tenido un proceso muy largo, para su estudio, la Historia del Arte lo divide en periodos, estos periodos ocurren paulatinamente, no inician en una fecha concreta ni terminan en una fecha tajante. Consideramos que la pintura no desaparecerá, porque expresa sentimientos, propios del ser humano. La pintura manifiesta costumbres de épocas remotas, ideas e imágenes acerca del hombre y su mundo. Mientras exista el hombre la pintura permanecerá como parte importante de la cultura. La pintura puede ser capaz de manifestar parte de la cultura actual, que se manifiesta en sus deshechos, es decir, lo efímero, lo pasajero, la cultura del simulacro.

4.- La posmodernidad, plantea en el campo del arte, la necesidad de buscar caminos. No existen brechas abiertas, no hay vías hechas, hay que buscarlas o hacerlas. El arte actual se manifiesta como libertad total. Es importante tener conciencia de lo que esto significa, porque a veces se confunde la libertad con la anarquía plena. Podemos realizar pintura o cualquier otra actividad pero es necesario saber que significa lo que hacemos, debemos realizar pero con un conocimiento claro de nuestra praxis. La escuela es un medio en el que se aprende y se toma aquello que nos sirve para realizar nuestra actividad. Ocurre que en un mundo globalizado, en donde todo se relaciona con todo, dicen que la escuela tiende a desaparecer. Pero en un país como el nuestro, en donde la educación está muy limitada, en la que carece del apoyo necesario, ¿puede desaparecer algo que no existe?, ¿tiene algo, poco o nada que decir la pintura?. La pintura tiene que buscar caminos propios, o mejor dicho, los pintores tienen que buscar sus propios caminos de salida o de entrada, como se prefiera ver.

5.- En cuanto al proyecto personal que se presenta, responde a varios motivos. El Primer motivo es el reto que plantea la educación actual, no solo en la carrera de artes, sino para cualquier carrera. Se menciona reto, porque la carrera de Artes Visuales ofrece un futuro oscuro. Prueba de ello es a muchos jóvenes son censurados por sus padres, cuando pretenden estudiar arte. Dice Juan Acha, allá por la década de 1970, que cuando el joven opta por el campo del arte, sus padres lo persuaden de que mejor se vaya a Arquitectura, porque como artista se morirá de hambre. Rafael Cauduro en una entrevista, hecha por Una Pérez Ruiz, menciona que

sus padres le dijeron "Pintor no, porque te morirás de hambre, mejor estudia Diseño Industrial". Lo mismo platicaban algunos compañeros de generación. El reto fue el decidir estudiar la carrera de Artes Visuales, al que se sumaron otros retos más. El Segundo Motivo fue la Necesidad, todos sabemos que estudiar una carrera implica gastos, el costo de los materiales resultó demasiado, sumado a los gastos para renta, ropa, medicamentos y otras necesidades inmediatas. Esto decidió el curso de las "experiencias", se buscaron materiales alternativos o de menor costo. Y también a ver con nuevos ojos la pintura. La ciudad a sido generosa, nunca se duerme a la intemperie. Se puede ser caricaturista para el periódico el Ahuejote, de Xochimilco, se puede realizar el diseño del vitral de alguna parroquia, se han hecho ilustraciones para la revista Punto de Partida de la UNAM. La necesidad muchas veces, es la madre de la creatividad. El Tercer Motivo, fue el deseo de "cerrar el círculo" de la Licenciatura, que no quedara al aire. Cuando se opta por hacer la tesis, se acepta lo que la Institución te ofrece, el título de Licenciatura se obtiene aprobando el examen profesional. El último motivo, es el deseo de profundizar en este campo de las artes, sabemos que el término de la Licenciatura no es el fin sino un principio, el inicio en la pintura, o en cualquier otro campo.

6.- Se incluyen en las conclusiones, un estudio comparativo entre las obras informales y las Texturas (experiencias), de acuerdo a las características expuestas en el apartado 1.6. El tamaño de las primeras es mayor que los segundos. El espacio dinámico, en los trabajos presentados, es creado a partir de elementos compositivos: repetición de elementos (marcos de diapositivas, por ejemplo), esquemas en diagonal, configuraciones irregulares, colores contrastantes, alternancia liso-áspero. En cuanto al los esquemas compositivos, predominan las de carácter libre "cenote subterráneo" y "bosque", "fragmento marino", por ejemplo; centrales: "viendo la TV", "entre tener y no"; figura-fondo: "tirador de aviones", "jugando a temer", "chaac", "la milpa"; geométricas: en todos los trabajos se hace uso de elementos geométricos, unas veces a partir de los materiales pegados, otras por medio de trazos. La gama cromática consta de colores cálidos: amarillos, naranjas, rojos, excepto "milpa", "paisaje urbano con postes", "bosque de hoja caediza", "bosque", en los que pueden verse azules, verdes y grises. En relación a las técnicas son frecuentes el collage, y lavado de la superficie pictórica; materiales extrapictóricos: marcos de transparencias, tarjetas telefónicas, discos compactos, tela, cartón, hilo de nylon, plumas de ave, hojas secas, semi-las, cemento; utensilios empleados para realizar las pinturas: pinceles, embadurnados con espátula, pintura aplicada con estopa y con la mano; soportes: lienzos imprimados, y tablas enteladas.

Imágenes



1.- *Una calle de la ciudad.*
Mixta/tela.
50 x 50 cm.
2003.



2.- *Viendo la TV.*
Mixta/tabla.
40 x 50 cm.
2003.



3.- *Tirador de aviones.*
Mixta/tabla.
40 x 50 cm.
2003.



4.- Jugando a Temer.
Mixta/tabla.
40.5 x 44 cm.
2003.



5.- Escena común.
Mixta/tabla.
40 x 50 cm.
2003.



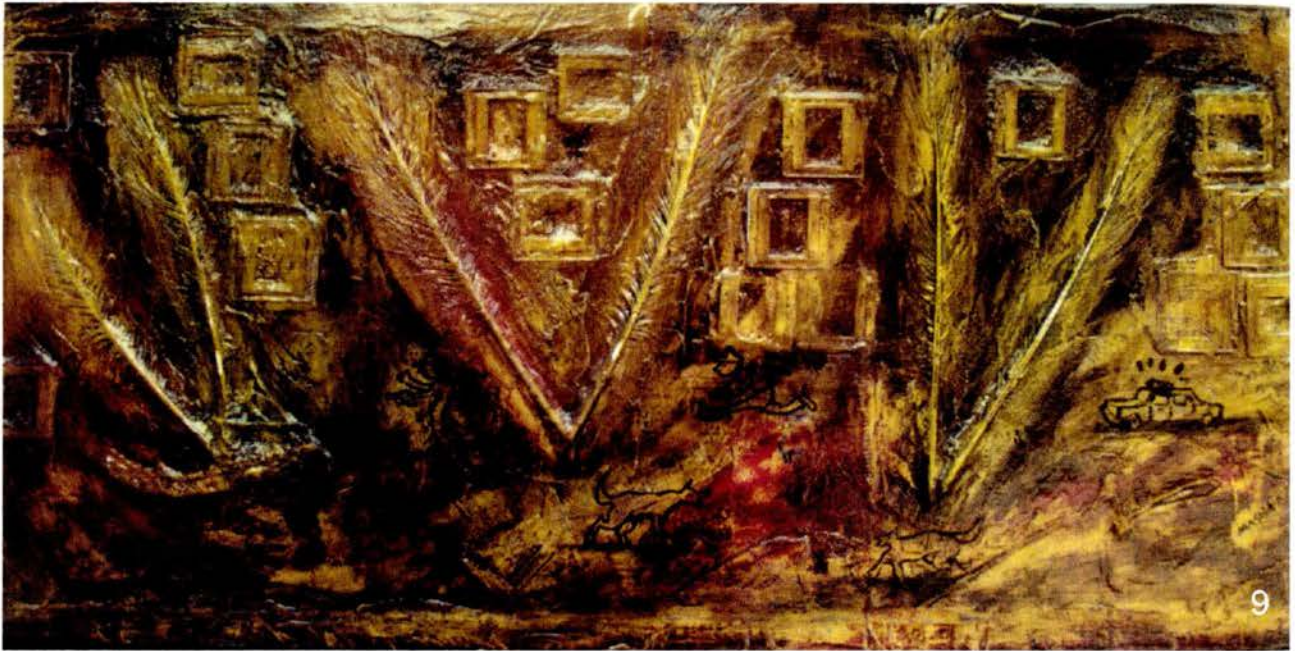
6.- Entre-tener y no.
Mixta/tabla.
42.5 x 54.5 cm.
2003.



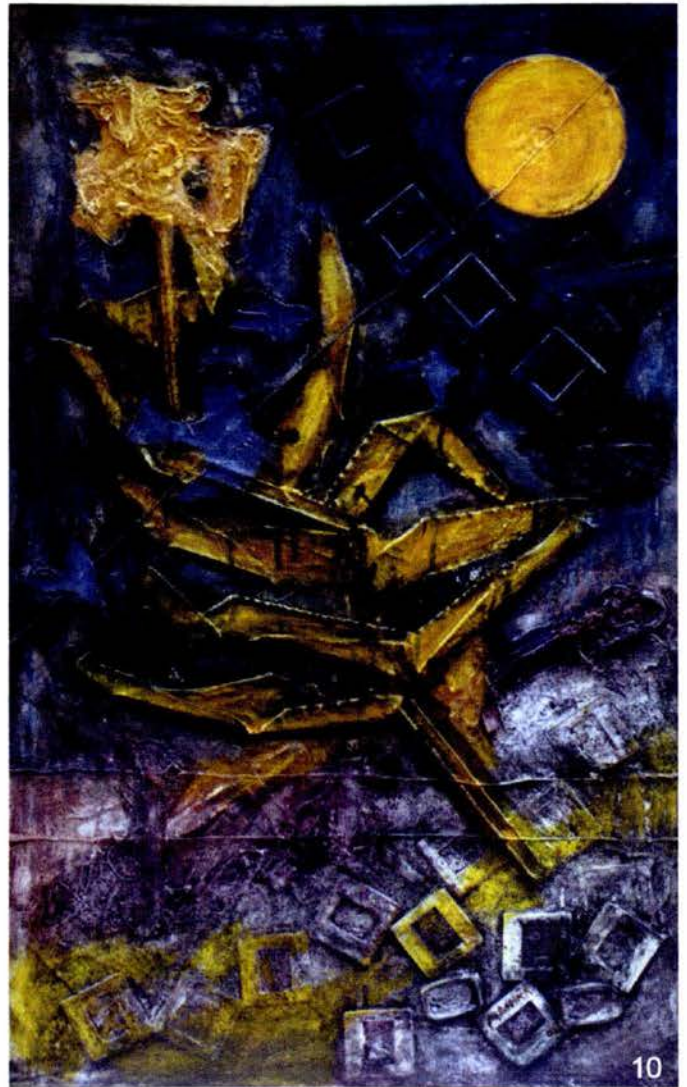
7.- *Con las tarjetas en la cabeza.*
Mixta/tabla.
40 x 43.5 cm.
2003.



8.- Chaac.
Mixta/tabla.
44 x 40 cm.
2003.



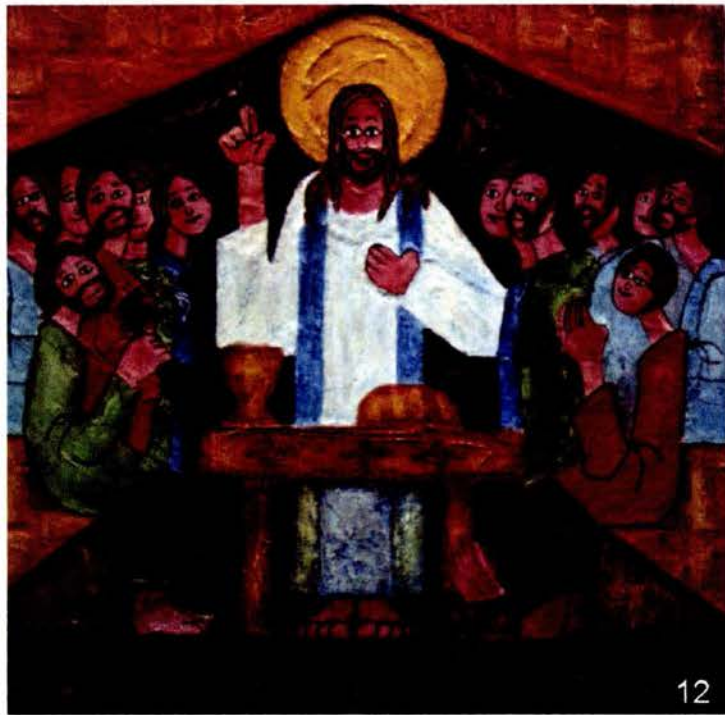
9.- Angeles guardianes en la ciudad.
Mixta/tela.
40.5 x 85 cm.
2003.



10.- *La milpa.*
Mixta/tela.
80 x 50 cm.
2002.



11.- Fragmento Marino.
Mixta/tabla.
30 x 30 cm.
2002.



12.- Última Cena.
Mixta/tabla.
45 x 45 cm.
2002.



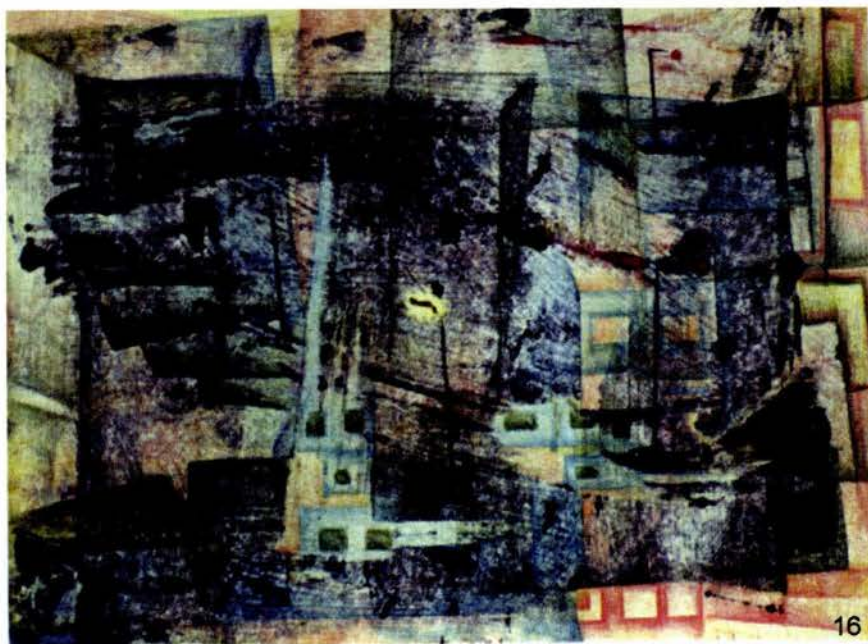
13.- Paisaje urbano con postes.
Mixta/tela.
70 x 80 cm.
2001.



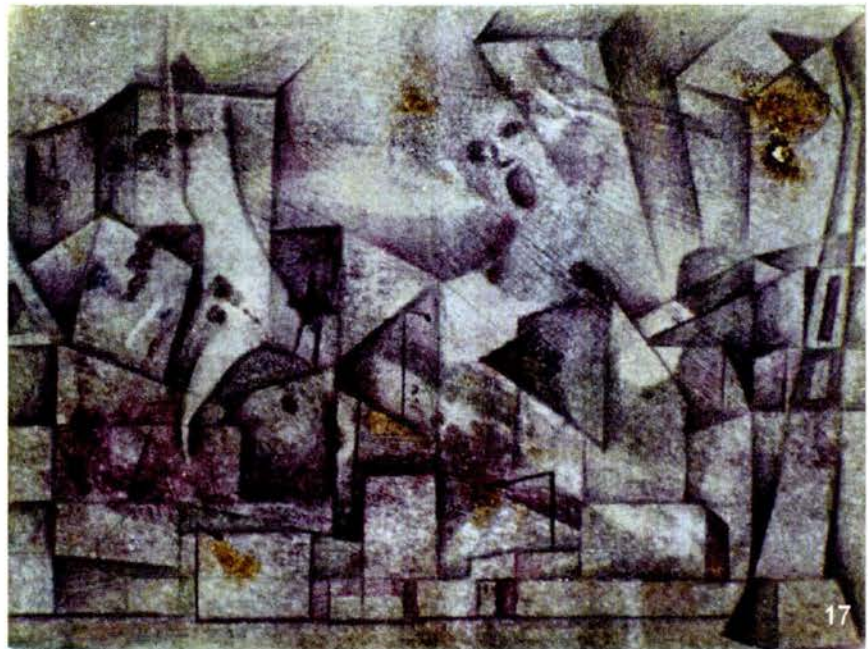
14.- Cenote Subterráneo.
Mixta/tela.
100 x 100 cm.
2001.



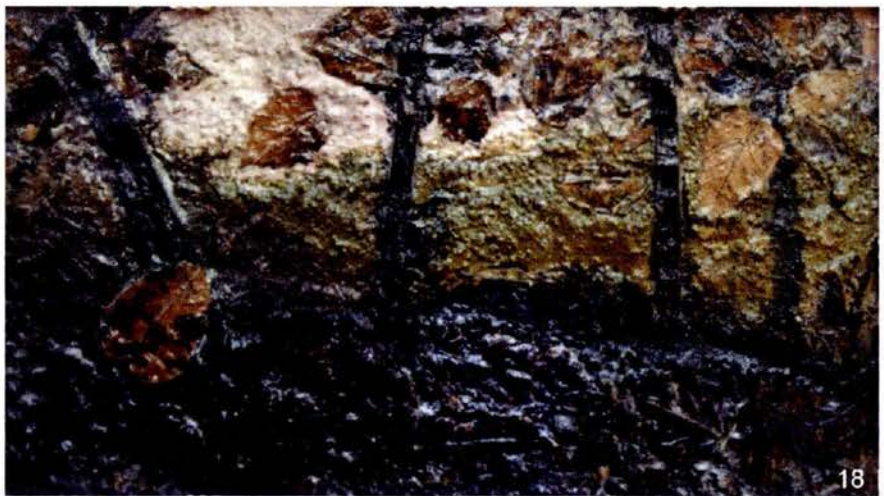
15.- Mudanza.
Lápices, acrílico/monotipia.
30 x 40 cm.
2001.



16.- Lámpara encendida.
Lápices, acrílico/monotipia.
30 x 40 cm.
2001.



17.- Amanecer.
Lápices, acrílico/monotipia.
30 x 40 cm.
2001.



18.- Bosque de Hoja caediza.
Mixta/tabla.
26.5 x 47.5 cm.
2000.



19.- Bosque.
Mixta/tela.
100 x 120 cm.
2000.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

RELACIÓN DE LÁMINAS DEL CAPÍTULO 1.

- 1.- *Le géologue*. Oil in masonite. 38 3/16 x 51 3/16". 1950.
- 2.- *Le Strabique*. Butterfly wings collage. 9 13/16 x 7". 1953.
- 3.- *Le Voyageur o Sansbonsole*. Oil and swedish, putty on masonite. 46 1/2 x 61 1/4". 1952.
- 4.- *l'Or*. Gold foil on board. 30 x 91 5/16". 1959-62.
- 5.- *Barbe des combats* (detalle). Oil on canvas. 32 x 39 3/8". 1959.
- 6.- *Francis Ponge* (Noir Sur Fond Blanc). Oil on canvas. 24 x 18". 1947.
- 18.- Jean Dubuffet.

FUENTES:

- "Dubuffet. A Retrospective". Fundación Salomón Guggenheim. New York, E.E.U.U., 1973.
- "Jean Dubuffet. Towards and Alternative Reality". Pace Publications Inc. New York. Aberville Press Publishers. 1987.

- 7.- *Trapos y cordeles sobre tabla*. Assamblage sobre tabla. 110 x 53 cm. 1967.
- 8.- *Materia en forma de Axila*. Mixta sobre tela. 65.5 x 100.5 cm. 1968.
- 9.- *Materia en forma de Nuez*. Mixta sobre tela. 195 x 175 cm. 1967.
- 10.- *En forma de silla*. Mixta sobre tela. 130 x 97 cm. 1966.
- 11.- *Rojo y Negro con zonas arrancadas*. Mixta sobre tela. 162.5 x 162.5 cm. 1963-1965.
- 12.- *Campo de materia y manchas de color naranja*. Mixta sobre tela. 162 x 130 cm. 1968.
- 19.- Antoni Tàpies.

FUENTE:

- Combalia Dexeus, Victoria "Tàpies", Ed. Poligrafia, S.A., Barcelona, España, 1984.

- 13.- *Del lado tan oscuro*. Acrílico sobre lienzo. 150 x 250 cm. (Díptico). 1994.
- 14.- *Fluctuaciones Dilatadas*. Acrílico sobre tela y tabla. 150 x 200 cm. 1994.
- 15.- *Donde no hay horizonte*. Acrílico sobre tabla. 185 x 125 cm. 1993.
- 16.- *Puesta en espacio*. Acrílico sobre tabla. 125 x 185 cm. 1994.
- 17.- *Encierros (VI)*. Gouache sobre papel. 85 x 125 cm. 1992.
- 20.- Juan Genovés.

FUENTE:

- M.A.M., "Genovés. Retrospectiva 1992-2002", Apoyo Cultural Iberia-México, 2002.

FUENTES GENERALES:

- ACHA Juan, "Introducción a la Creatividad", Ed. Trillas, México, 1992, pp. 253.
- ALBERS Joseph, "Interacción del Color", Ed. Alianza-Forma, Madrid, España 1989, 115.
- ARHEIM, Rudolf, "Arte y Percepción visual", Ed. Alianza, Madrid, España 1995, 553.
- BERENSON Bernard, "Estética e Historia en las Artes Visuales", FCE, México, 1987, pp.103.
- BONTCÉ, J. "Técnicas y Secretos de la Pintura", Ed. Leda, Barcelona, España, 1989, pp. 176.
- BUAP, "Envolturas", Inst. Ciencias y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México 1991, pp. 119.
- CARDOZA y Aragón, Luis, "Signos". Marcha editores, México, 1982, pp. 189.
- CARDOZA y Aragón, Luis, "Pintura Contemporánea de México", Ed. Era, México, 1991, pp. 232.
- COMBALIA Dexeus, Victoria, "Tàpies", Ed. Poligrafía, Barcelona, España 1984, pp.127.
- DONDIS, D. A., "La sintáxis de la Imagen, Introducción al Alfabeto Visual". Ed. G. Gili S.A., México 1992, pp. 211.
- FOSTER, Hal, "La modernidad, un proyecto incompleto", en la Posmodernidad, Ed. Kairós, Colofón, S.A., México, 1988, pp. 357.
- GARDNER, Howard, "Educación Artística y Desarrollo Humano", Ed. Paidós, México 1994, pp. 106.
- GIMFERRER Pere, "Antoni Tàpies y el espíritu catalán", Ed. Poligrafía, Barcelona, España 1974, pp. 6-31.
- GLIMCHER Mildred, "Jean Dubuffet. Towards and Alternative Reality", Ed. Grafismo-Pace Publications Inc., New York, 1987, 312 pp.
- GOMBRICH, E.H., "Historia del Arte", Ed. Alianza-Forma, Madrid, España, 1988, pp. 550.
- GOMBRICH, E. H., "La Imagen y el Ojo", Ed. Alianza, Madrid, España 1991, pp. 224 y 228.
- GONZALEZ Ochoa, César, "Apuntes acerca de la Representación", I.I.F.L., UNAM, México, 1997, pp. 91.
- GUASH, Ana Ma., "El arte del siglo XX en sus exposiciones (1945-1995)", Ed. Del Serbal, Barcelona, España, 1997, pp. 422.
- JAMESON Frederic, "Postmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado", Ed. Paidós, Barcelona, España, 1991, pp. 121.
- LÉGER Fernand, "Funciones de la Pintura", Ed. Paidós, Barcelona, España, 1990, pp. 151.
- LUCIE-SMITH Edward, "Movimientos artísticos desde 1945", Ed. Destino S.A., Barcelona, España 1991, pp. 288.

- LYOTARD, Jean-Francois, "La Posmodernidad Explicada a los Niños", Ed. Gedisa, Barcelona, España, 1986, pp. 123.
- MANRIQUE, J.A. Y Del Conde T., "Una mujer en el arte mexicano (memorias de Inés Amor)", UNAM, México, 1987, pp. 271.
- MARTÍNEZ Muñoz, Amelia, "De la pincelada de Monet al gesto de Pollock. Arte del S.XX-1", Servicio de Publicaciones, Politécnica de Valencia, España, 2000, pp. 231.
- M.A.M. de México, "J. Genovés. Retrospectiva 1992-2002", Octubre-Noviembre 2002, Ed. Iberia, pp. 138.
- OLEA Oscar, "Un Modelo Relativista de Gravitación Cultural: El caso de la Posmodernidad", XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, I.I.E., UNAM, México, 1994, pp. 127-144.
- READ Herbert, "Los Orígenes de la Forma en el Arte", Ed. Proyección, Buenos Aires, Argentina, 1967, pp. 224.
- REZLER André, "La Estética Anarquista", Ed. FCE, México, 1974, pp. 139.
- SAGER Peter, "Nuevas Formas de Realismo", Ed. Alianza-Forma, Madrid, España, 1981, pp. 151.
- SIRACUSANO, Gabriela "Dos modelos de construcción del espacio...", XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, I.I.E., UNAM, México, 1997, pp. 273-312.
- SOLARES, Blanca, "El Síndrome de Habermas", Ed. Porrúa, México, 1997, pp. 174.
- SWIFT, Jonathan, "Viajes de Gulliver", Biblioteca Básica Salvat, Navarra, España, 1971, pp. 189.
- TOUSSAINT, L., "El Paso y el Arte Abstracto en España", Ed. Cátedra, Madrid, España, 1983, pp. 280.
- WALKER John A., "El Arte después del Pop", Ed. Labor, S.A., Barcelona, España, 1975, pp. 63.
- WESHCHER, H., "Historia del Collage. Del Cubismo a la actualidad", Barcelona, Esp. 1974, Ed. G.G., Col. Comunicación Visual, pp. 278.
- WILSON, Simon, "El Arte Pop", Ed. Labor, S.A., Barcelona, España, 1975, pp. 69.
- XIMENEZ, José, "Teoría del Arte", Ed. Tecnos/Alianza, México, 2002, pp. 280.

PAGINAS WEB:

- www.fym.com.
- www.bricocanal.com.
- www.cruzazul.com.mx.
- www.psrc.usm.edu/spanish.