



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Elaboración y diseño de un
Manual de Apreciación de la Pintura Abstracta
para nivel bachillerato

Tesis que para obtener el Título de Licenciada en Diseño Gráfico
presenta:

Beatriz Coronado Estudillo

Directora de tesis: Mtra. Beatriz Buberoff Chuguransky
Asesora de tesis: Lic. Gloria Martha Hernández García

México D.F. 2005



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

m346342



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

COMO OLVIDAR TU APOYO Y TU CONSTANTE EMPUJE PARA LOGRAR DE UNA U OTRA FORMA TERMINAR ESTE PROYECTO:

Gracias Madre por seguir confiando en mi y porque siempre estas ahí cuando te necesito... como en este momento...

Padre, gracias por soportar mi genio y no huir en el intento...

Gracias Pachu por tus locuras y tu ejemplo de superación y optimismo... incluyendo al loco de tu marido Sergio...

Manolo, muchas gracias, porque sin tu ayuda este proyecto sería una gran pesadilla, TQM...

Gracias Julio por estar en todo momento desde hace 16 años, por impulsarme, ser mi amigo del alma y divertirme mucho...

Gracias Toño por tus consejos y confianza...

Rosonga, gracias por tu ayuda y por ser mi amiga...

Gracias a toda mi Familia y a todos mis amigos, por el empuje y la insistencia ...

A usted Maestro Felguérez por regalarme un pedacito de su tiempo, de su experiencia y de su mágica obra...

Gracias Betty Buberoff por tu paciencia y por ayudarme a no rendirme...

A Gloria, Martín, Bogart y Eugenio por todo su apoyo...

Gracias a la Salle por mostrarme el camino y el amor al arte de enseñar...

A la UNAM y a la ENAP por darme la oportunidad de ser..

Índice.....	1
Introducción.....	2
Capítulo 1: El arte abstracto	
1.1 Definición de arte abstracto.....	5
1.2 Historia y desarrollo del arte abstracto.....	11
1.3 El arte abstracto en Latinoamérica.....	21
Capítulo 2: La obra de Manuel Felguérez	
2.1 El movimiento de “Ruptura”.....	25
2.2 Semblanza cronológica del maestro Felguérez.....	31
2.3 El proceso creativo en la obra del maestro Felguérez.....	37
Capítulo 3: Diseño de un Manual de Apreciación de la Pintura Abstracta para nivel bachillerato	
3.1 Descripción y características (utilidad).....	50
3.2 Contenidos (temas y ejercicios).....	53
3.3 Diseño editorial (diagramación y composición).....	54
Conclusiones.....	56
Fuentes de consulta.....	58

INTRODUCCION

Planteamiento del problema:

La presente investigación surge como solución a una necesidad que he detectado tras mi experiencia de diez años en la docencia, a nivel bachillerato en escuelas privadas. Durante ese tiempo, he impartido la materia de Pintura para estudiantes de este nivel de estudios. El programa en las escuelas privadas marca la enseñanza de la pintura abstracta, tópico de las artes plásticas que resulta de difícil comprensión para los estudiantes del nivel medio superior, quienes por cierto, no cuentan con un bagaje, siquiera mínimo, que les permita una aproximación a dicho tema. Esto significa que existe un hueco en los materiales didácticos con los que cuenta el docente para impartir la materia de Pintura, cuyo programa estipula el conocimiento y la práctica de la pintura abstracta.

Con el propósito de contar con una herramienta adecuada, he pensado en la opción de elaborar y diseñar un Manual de Apreciación de la Pintura Abstracta para nivel bachillerato, en el cual se integren una serie de aspectos académicos de primer orden para la tesis que me ocupa actualmente: el primero de ellos, verter los conocimientos propios de mi área de estudio, el diseño gráfico, a partir del diseño y la elaboración física (producción) del Manual; el segundo, realizar una investigación sobre el arte abstracto, en específico en Latinoamérica, y el tercero, más particularmente en México, con la obra del maestro Manuel Felguérez, Mediante el proceso creativo de este pintor, sugeriría un método para crear pintura abstracta.

El Manual estará constituido por temas referentes al arte abstracto, mejor llamado "concreto" (definición, historia y desarrollo, sobre todo su impacto en el arte contemporáneo y el arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX), así como el surgimiento de la pintura abstracta en México con el movimiento de "Ruptura", y una breve semblanza de la obra del maestro Felguérez.

Hipótesis de trabajo y objetivos de esta investigación:

Lo que pretendo a nivel de hipótesis y como objetivo general, es aplicar un método con el proceso creativo del maestro Felguérez, en el cual se encuentren los contenidos temáticos y los ejercicios que permitan a los alumnos el conocimiento y la práctica de la pintura abstracta. Esto pienso conseguirlo a partir de los siguientes objetivos específicos: hacer una investigación sobre el arte abstracto, definiendo su concepto, siguiendo su huella en la historia del arte; evaluar el proceso creativo en la obra del maestro Manuel Felguérez, haciendo una semblanza cronológica de su obra para comprender su proceso creativo a partir de obras representativas de sucesivas etapas; finalmente, presentar el plan para la elaboración del Manual de Apreciación de la Pintura Abstracta para nivel bachillerato.

Metodología:

Será a partir de un desarrollo de lo general a lo particular, según puede verse en este ejemplo más gráfico: arte abstracto (definición) - desarrollo del arte abstracto (arte contemporáneo y arte abstracto en Latinoamérica) - arte abstracto en México (movimiento de Ruptura) - la obra de Felguérez (el proceso creativo) - Manual Apreciación de la pintura abstracta (descripción, contenido y diseño).

Para el desarrollo del capítulo I, haré una investigación documental sobre el arte abstracto considerando tres puntos esenciales: su definición, historia y/o desarrollo, y surgimiento en Latinoamérica; para lo cual abordaré obras sobre historia del arte, no solamente contemporáneo, pues una de las discusiones sobre este arte, es que su presencia puede ser encontrada desde tiempos prehistóricos (neolítico), presentándose de esta manera, una alternancia cíclica entre la dicotomía figurativo-abstracto en diversos periodos a lo largo de la historia del arte. Es importante mencionar que para elaborar una definición de arte abstracto, se requiere tomar en cuenta las disertaciones filosóficas y psicológicas que se han hecho en torno al concepto (Rudolf Arnheim, por ejemplo). En cuanto al surgimiento del arte abstracto en Latinoamérica, me parece importante y necesario mencionar el debate ideológico que se extendió al contexto sociocultural y político de esta región, tomando en consideración que el expresionismo abstracto fue considerado como un arma ideológica de la política cultural de la Guerra Fría (Shifra Goldman, 1981).

En el capítulo 2, la investigación es miscelánea: documental, para presentar el movimiento de Ruptura, videográfica para el mismo asunto y para abordar la obra del maestro Felguérez, y una entrevista al pintor para comprender su proceso creativo y las posibilidades “pedagógicas” del mismo para enseñar a pintar abstracto. Sobre el primer punto, creo que es relevante remontarse a los antecedentes inmediatos del arte abstracto en México: el Muralismo, que se consideraba como la verdadera tradición pictórica mexicana (Goldman), y contra la cual se rebela el nuevo movimiento de Ruptura o Nueva Presencia, que contra la manifestación la tradicionalista del realismo social o realismo crítico, pretende revelar un mundo muy personal. En este contexto despega la figura de Manuel Felguérez, cuya obra –muy vasta–, se presenta de manera sintética, a través de los distintos y consecutivos periodos de su desarrollo, desde la década de los años cincuenta del siglo pasado hasta recientes fechas.

Y en el capítulo 3, se describirán las características del Manual y su utilidad, así como los contenidos temáticos y ejercicios a realizar. Quisiera mencionar que la información de los capítulos 1 y 2, se presentará en los contenidos del Manual, de manera sintética y adaptada al nivel cognoscitivo del alumno. Los ejercicios surgirán del análisis del proceso creativo en la obra del maestro Felguérez. Por último, en este capítulo se abordará el aspecto del diseño editorial del Manual, para que este material didáctico sea no sólo útil para el estudiante, sino también atractivo visualmente.

CAPITULO I

El arte abstracto

1.1 Definición de arte abstracto

Una definición común, de diccionario, nos dice que el arte abstracto es "el arte que no se vincula a la representación de la realidad tangible", pero...



"Pensemos en una roca, o en la corteza de un árbol, si tomamos un detalle de esa roca o de esa corteza de árbol, encontramos una imagen abstracta porque no representa algo figurativo."



Existe una polémica en torno al concepto "arte abstracto" (mejor llamado "concreto"), pues mientras unos teóricos encuentran en la expresión una adecuada manera de referirse a cierto tipo de arte, otros estudiosos ven un error en esta denominación. Una definición común, de diccionario, nos dice que el arte abstracto es "el arte que no se vincula a la representación de la realidad tangible". Otra manera corriente de definir el arte abstracto, es por oposición al arte figurativo, o por negación de lo figurativo: arte abstracto, arte no figurativo.

De estas dos definiciones podemos comenzar a hacer conjeturas, ya que, por un lado el arte abstracto evade la representación de la realidad tangible, y por el otro niega lo figurativo. A este último respecto, es posible decir que lo figurativo no sólo existe en el contexto de la realidad tangible, sino también en la mental, en la imaginación, constituyendo el imaginario de las diversas maneras de concebir el mundo. Sobre la realidad tangible, lo que constituye su negación, su contrario, es el mundo invisible: los pensamientos, las ideas, las emociones, las sensaciones. Pero, incluso en el mundo de la realidad tangible, es posible encontrar lo abstracto. Pensemos en una roca, o en la corteza de un árbol, si tomamos un detalle de esa roca o de esa corteza de árbol, encontramos una imagen abstracta porque no representa algo figurativo. El problema consiste, entonces, en definir lo abstracto a partir de la definición de lo figurativo.

Todos los objetos -creados o no por el hombre-, todos los sujetos -humanos, animales o seres fantásticos-, todas las formas que pueden ser reconocidas como un objeto designado con un concepto, toda forma que posee un significado y un significante, aspira a la cualidad de ente figurativo. Precisamente, cuando se recorta un detalle de este objeto o de esta forma, o cuando se le transforma en su aspecto más esencial, despojada de significados polivalentes, se dice que se "abstrae", en sentido etimológico, del latín *abstrahere*: "aislar mentalmente o considerar por separado las cualidades de un objeto... considerar un objeto en su esencia..." Encontré una reflexión interesante sobre la definición de la pintura abstracta, según Jean-Clarence Lambert:

"Abundan las definiciones de la pintura abstracta debidas a los mismos pintores o a sus comentaristas, no tienen sin embargo más que una sola cualidad común: la incapacidad de abarcar el fenómeno en su totalidad. Por lo demás, puede uno preguntarse previamente por qué

operación mágica un cuadro, es decir un trozo de tela extendida en un armazón de madera, se convierte en abstracto –lo que, con honradez absoluta, significa que ha perdido toda su materialidad y su realidad misma, puesto que la abstracción bien comprendida no es más que una cosa mental, un producto del espíritu y en el espíritu... ‘La abstracción no crea seres y no es más que un artificio lógico’, dice Littré. Ahora bien, existe la evidencia que por otra parte podría tener el atractivo de una definición: el pintor abstracto desea precisamente lo contrario: crear seres y, por medio de sus cuadros, añadir al mundo cosas concretas. En cuanto al ‘pensamiento lógico’, nunca fue de la incumbencia de los artistas creadores, aunque lo hayan deseado y repetido los estetas...”¹

Esta reflexión arroja luz sobre una característica fundamental del arte abstracto: su cualidad de paradójico. Una pintura abstracta constituye un objeto que debe negar su materialidad para convertirse en una obra abstracta. Quizás en esto reside el “artificio lógico”, en que pese a ser un objeto material se manifiesta como una representación de lo abstracto. Otra paradoja: evidentemente, los pintores nos muestran los hallazgos de imágenes que devienen en seres que se agregan a la realidad en calidad de imágenes concretas del imaginario contemporáneo. Aquí desafían al “pensamiento lógico”, simplemente porque no lo toman en cuenta y porque su acto creativo está más vinculado al pensamiento irracional:

“Y no es casualidad si el arte abstracto se impone después de los descubrimientos y sistematizaciones del psicoanálisis y de la psicología del inconsciente. Como estas disciplinas recientes, concede gran importancia a lo irracional y a lo instintivo, preferidos a los modos de pensar clásicos.”²

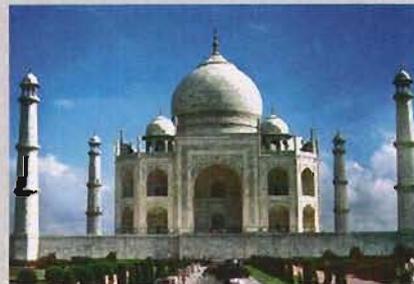
Para reforzar la definición de “arte abstracto”, a partir de la oposición con lo figurativo, tenemos la siguiente cita:

“La expresión ‘arte abstracto’ se aplica a obras enteramente carentes de figuración (espacio real, objetos, paisajes, figuras de seres animados e incluso formas geométricas si se presentan como objetos reales con iluminación y perspectiva). Se trata de un arte que rechaza la copia o imitación de todo modelo exterior a la consciencia del pintor. Partiendo de este concepto, en un cuadro abstracto no puede haber referencia a algo independiente del cuadro mismo: figura humana, paisaje, mesa, fruta, que son objetos definibles con palabras.”³

La definición de “arte abstracto”, emanada a partir de su oposición con la representación de la realidad tangible, según Mario Valsecchi:

“...aceptemos, con todo, el término de abstracto para circunscribir aquella forma de arte que, para manifestarse, ya no recurre a las figuras del mundo real, sino más bien a las figuras ideales, más allá de las experiencias de los sentidos y que nacen del puro raciocinio o de la imaginación,

“Se trata de un arte que rechaza la copia o imitación de todo modelo exterior a la consciencia del pintor.”



TAJ MAHAL

“...aceptemos, con todo, el término de abstracto para circunscribir aquella forma de arte que, para manifestarse, ya no recurre a las figuras del mundo real, sino más bien a las figuras ideales, más allá de las experiencias de los sentidos y que nacen del puro raciocinio o de la imaginación, como por lo demás lo han venido haciendo la música y la arquitectura...”

¹ Jean-Clarence Lambert, “La pintura abstracta”, en *Historia de la Pintura*, tomo IV, p. 783.

² *Ibid.*

³ *Arte abstracto y arte figurativo*, p. 25.

"...Del mismo modo que la música se expresa y se despliega según las leyes propias de los sonidos, así también la pintura abstracta quiere expresarse y desplegarse conforme a las leyes propias de los colores y la composición."



*"CIRCULOS DE COLORES CON BANDAS"
DE COLORES, 1914. KLEE*

"Con la abstracción, toda referencia desaparece y, por primera vez en la historia del arte, el cuadro se limita a ser, como en la repetida definición de Maurice Denis, 'una superficie plana recubierta de colores ensamblados en cierto orden': nada más y nada menos."

como por lo demás lo han venido haciendo la música y la arquitectura, que se reconocen como expresiones de arte, a pesar de no estar sujetas a limitar algo que ya exista en la Naturaleza cotidiana. Del mismo modo que la música se expresa y se despliega según las leyes propias de los sonidos, así también la pintura abstracta quiere expresarse y desplegarse conforme a las leyes propias de los colores y la composición."⁴

Encontramos en la cita de Valsecchi, una analogía del arte abstracto con la música y la arquitectura, incluso es de uso común considerar a la música como la más abstracta de las artes, ya que se expresa por medio de los sonidos sin pretender la imitación de la naturaleza o la realidad; esta condición de abstracta, vincula a la música directamente con el espíritu como un vehículo de las emociones y los pensamientos. Lo mismo ocurre con la arquitectura, que se expresa por medio de la delimitación del espacio tridimensional que habita el ser humano. El arte abstracto aspira a ser expresión de sus elementos esenciales para transmitir realidades espirituales, para las cuales no existe un referente figurativo ni una representación realista. A este respecto, el pintor catalán, Antoni Tàpies, nos aclara por qué existe el arte abstracto:

"El arte abstracto, como es sabido, es un intento de independizar el arte de toda relación con las imágenes de la realidad visual. En sus orígenes constituyó un enriquecimiento enorme, por cuanto hizo comprender que el arte puede no tener nada que ver con la imitación de aquella realidad y que puede hallarse una expresividad de los puros colores y formas. Pero los surrealistas también vieron en seguida, como contrapartida, su aspecto de mutilación, de 'autocastigo', porque los efectos solamente ópticos son bastante limitados. Y las limitaciones creo que aún se acusan más en las obras de tendencia geométrica."⁵

En el comentario de Tàpies, encontramos más elementos y características que definen al arte abstracto, cuando se refiere a que "los efectos solamente ópticos son bastante limitados", limitación que al parecer del pintor catalán, es mayor en la abstracción geométrica. De esta manera llegamos a una definición que se construye a partir de una descripción muy "concreta":

"Con la abstracción, toda referencia desaparece y, por primera vez en la historia del arte, el cuadro se limita a ser, como en la repetida definición de Maurice Denis, 'una superficie plana recubierta de colores ensamblados en cierto orden': nada más y nada menos."⁶

En cuanto a la posición contraria, la de los que consideran el concepto "arte abstracto" como un error, podemos encontrar fuentes que lo descalifican, porque no están de acuerdo con la aplicación de este término para designar a este tipo de arte que hemos venido describiendo, analizando y tratando de definir:

4 Mario Valsecchi, Bosquejo de la pintura moderna, p. 24.

5 Entrevista a Antoni Tàpies en Arte abstracto y arte figurativo, p. 14.

6 Julián Gállego, Pintura contemporánea, p. 61.

“El adjetivo ‘abstracto’ es tan inadecuado como suelen serlo los que califican los grandes movimientos de la pintura moderna, pero hay que usarlo, pues todos lo aceptan: se refiere al arte que rechaza la copia o imitación de un modelo exterior a la mente del pintor.”⁷

En la cita anterior encontramos aun más datos sobre el arte abstracto, o una mayor precisión, porque ahora tenemos otra antinomia: el modelo exterior (del mundo físico, material, del mundo de la realidad tangible), y el mundo interior de la mente del artista (de sus pensamientos, sus emociones, del espíritu, del mundo invisible en el que quizás se encuentre la esencia de la realidad tangible). Esto trajo a una discusión sobre la denominación correcta del “arte abstracto”, al cual se pensó denominar, con mayor justicia, “arte concreto”:

“Algunos de los creadores del arte abstracto pensaron, hacia 1930, sustituir el término abstracto por el de concreto porque se habían dado cuenta de que ‘abstraer’ (del latín ab y trahere) significa ‘sacar de’, extraer algo de la realidad natural, y el arte que venían llamando abstracto no se inspira para nada en ella, es decir, que no es el resultado de una abstracción, sino la propuesta de una nueva realidad. Desde luego es cierto que el adjetivo que con más exactitud puede aplicársele es ‘concreto’, pero esta sustitución que se pretendía hacer con más de veinte años de retraso, después de que manifiestos, escritos y títulos de obras se hubieran publicado bajo la denominación de ‘abstracto’, sólo podía engendrar confusión.”⁸

Sobre el punto de “una nueva realidad”, quisiera ahondar un poco más adelante, por el momento voy a señalar el carácter erróneo del término “abstracto”, que coincide con la cita de Julián Gállego (cfr. nota núm. 7), al decir que:

“El uso de la expresión ‘arte abstracto’ se ha generalizado tanto que –pese a que sea errónea– todo el mundo al oír la entiende algo bien definido. Por eso la seguiremos empleando en estas páginas, para atenernos al uso generalmente aceptado, aunque seamos conscientes de que es una expresión tan inadecuada como casi todas las que califican los grandes movimientos del arte contemporáneo.”⁹

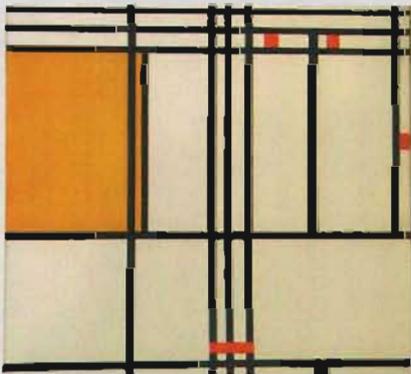
Aquí vemos, nuevamente, ese carácter paradójico del arte abstracto: la expresión es inadecuada, sin embargo se ha generalizado y toda la gente al oír hablar sobre arte abstracto sabe a ciencia cierta de qué se trata, “entiende algo definido”, así el arte abstracto que inicialmente se hallaba sólo en la mente de los artistas, se ha convertido en arte concreto, reconocible en el mundo tangible, constituyéndose en esa nueva realidad a la que se aludía anteriormente:

“Y por lo demás, ya los propios iniciadores del arte abstracto, Kandinsky y Mondrian, entre los primeros, plantearon hacia 1930, en polémica con sus adversarios y a manera de réplica, la

“Algunos de los creadores del arte abstracto pensaron, hacia 1930, sustituir el término abstracto por el de concreto porque se habían dado cuenta de que ‘abstraer’ (del latín ab y trahere) significa ‘sacar de’, extraer algo de la realidad natural, y el arte que venían llamando abstracto no se inspira para nada en ella, es decir, que no es el resultado de una abstracción, sino la propuesta de una nueva realidad.”

7 Ibid.
8 Arte abstracto y arte figurativo, p. 25.
9 Ibidem, p. 26.

"...está el detalle, la tendencia a la reducción y a la simplificación, el interés por las formas más pequeñas e insignificantes, la nueva realidad parece abstraerse o ser abstraída (ser sacada) de la realidad tangible, aunque enfocando el ángulo de visión a los aspectos más nimios y, en apariencia, intrascendentes, enseñando un nuevo modo de ver al mundo desde sus aspectos menos llamativos."



"COMPOSICION #9"
1939-1942, MONDRIAN

10 Mario Valsecchi op. cit., p. 23.
11 Jean-Clarence Lambert, op. cit., p. 783.
12 Ibid.

cuestión de saber si el arte abstracto no era en realidad más concreto que el arte figurativo. Estos admitían, en efecto, que un árbol, una vaca, un hombre, una botella, y así por el estilo, son en su naturaleza cosas concretas y tangibles, pero traducidas en pintura, preguntaban, ¿en qué se convierten si no en imágenes ilusorias, aproximativas, inciertas y convencionales? En tanto que, por el contrario, una línea, una mancha, una superficie de color y un elemento geométrico no quieren ser distintos de lo que ya son en la mente o en la intuición lírica del artista, de modo que, en obsequio a la coherencia, estos solos tendrían derecho a ser considerados como concretos."¹⁰

Para ahondar sobre el punto de una nueva realidad, cito a Lambert, para quien existe otra antinomia: abstracción-realismo, ésta es un hecho psicológico elemental; ya sea una u otra, la imagen que el ser humano se haga del mundo, dependerá del sentimiento fundamental de la existencia. Según Lambert, en el arte, la confianza y el acuerdo con la realidad corresponden al realismo, mientras que la inquietud y el desacuerdo con esa misma realidad corresponden a la abstracción. Sin embargo, el arte abstracto alcanza una realidad bien concreta sin representar el aspecto exterior de ésta:

"¿Irrealista, el arte abstracto de nuestro siglo de trastornos y mutaciones? Es un juego comparar una acuarela de Paul Klee (La Entrada, 1931), con una micrografía de aleación (níquel y cromo), un Sam Francis con una lámina de roca eruptiva fotografiada con luz polarizada o bien un Hartung con el trazado de un rayo en un cielo de tempestad. El microscopio electrónico nos pone en presencia de una realidad ya imaginada por Wols y Dubuffet. En otras partes, como en el Museo lapidario del Jardín Botánico, Bazaine, Bissière, Le Moal y Cornille encontrarán el léxico tosco de sus formas."¹¹

Más adelante, nos dice en qué consiste el efecto logrado por el arte abstracto para presentarnos una nueva realidad:

"Esas comparaciones nos muestran, por lo menos, que la visión artística de hoy se halla condicionada cada vez más claramente por el detalle y que los abstractos ven un universo completo en un grano de arena. Y lo mismo las ciencias actuales que exploran los dos infinitos, para sorprender en ellos 'la verdadera vida' de la materia... El detalle. Es cierto que nuestro medio siglo (sic) es pobre en amplias composiciones; el gigantismo de ciertas telas no figurativas no debe engañarnos. No solamente respecto al Renacimiento o al Barroco, sino también en comparación con el Romanticismo, la pintura abstracta manifiesta una tendencia clara a la reducción y a la simplificación. Hemos aprendido a interesarnos por la menor forma y por el menor accidente de la forma. Un signo, por elemental que sea, llega a despertar mil resonancias: hay un enriquecimiento cierto de nuestro campo visual."¹²

En esta cita tenemos más elementos para la definición de arte abstracto, que se suman a los antes mencionados: está el detalle, la tendencia a la reducción y a la

simplificación, el interés por las formas más pequeñas e insignificantes, la nueva realidad parece abstraerse o ser abstraída (ser sacada) de la realidad tangible, aunque enfocando el ángulo de visión a los aspectos más nimios y, en apariencia, intrascendentes, enseñando un nuevo modo de ver al mundo desde sus aspectos menos llamativos.

En la perspectiva de la psicología, sobre todo en lo que se refiere a la percepción y a los fenómenos psicológicos derivados de ésta y su relación con las operaciones de la razón, está la aportación de la Gestalt, a partir de la cual Rudolf Arnheim señala cuáles son las condiciones para la abstracción de la forma:

“La abstracción perceptual puede diferir de la que se describe en la lógica tradicional en más de una manera. Es característico que no se trate de extraer propiedades comunes a partir de un conjunto de casos particulares. Tampoco el ‘verdadero’ tamaño o la ‘verdadera’ brillantez de un objeto percibido se da nunca en ninguna de sus apariciones concretas. La percepción apunta a una noción diferente de abstracción, a una operación cognoscitiva mucho más refinada. La percepción de la forma en el espacio tridimensional ilustra esto de modo más asombroso todavía.”¹³

En este caso, se aborda la abstracción de la forma como un proceso cognoscitivo de gran complejidad, en el que entran en juego una diversidad de factores que sería difícil enumerar en esta oportunidad, ya que en principio, forman parte de un tema más vasto (el pensamiento visual). Según Arnheim, en la forma, “la distorsión exige la abstracción”:

“...las figuras distorsionantes no sólo se perciben negativamente como una impureza que entorpece la verdadera forma del objeto invariable; se ven también positivamente como el efecto de una condición que nubla la verdadera forma del objeto.”¹⁴

En resumen, Arnheim propone dos escalas de abstracción: el nivel bajo presenta imágenes que son réplicas de la realidad (el nivel medio muestra objetos estilizados) y el nivel alto formas no miméticas; la imagen de la experiencia va de la representación a los símbolos.

“Arnheim propone dos escalas de abstracción: el nivel bajo presenta imágenes que son réplicas de la realidad (el nivel medio muestra objetos estilizados) y el nivel alto formas no miméticas; la imagen de la experiencia va de la representación a los símbolos.”

¹³ Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, p. 45.
¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

1.2 Historia y desarrollo del arte abstracto

"En realidad, la historia del arte abstracto no inicia en los comienzos del siglo XX, con una acuarela de Kandinsky, sino que se remonta a los comienzos del arte, allá, en la prehistoria. Arnold Hauser comenta lo siguiente:



*"PINTURAS DE LA BOVEDA DE LAS CUEVAS"
DE LACAUX EN DORDOÑA FRANCIA*

"...la abstracción en el arte no es una invención del siglo XX, sino una tendencia artística que tiene su origen en la prehistoria."

En realidad, la historia del arte abstracto no inicia en los comienzos del siglo XX, con una acuarela de Kandinsky; en todo caso, tendríamos que remontarnos siglos atrás para buscar sus antecedentes, e incluso milenios para constatar que, en efecto, el arte abstracto ha existido casi desde los comienzos del arte, allá, en la prehistoria. Arnold Hauser comenta lo siguiente:

"Unos -los que creen que el arte es un medio para dominar y subrayar la realidad- dicen que los más antiguos testimonios de la actividad artística son las representaciones estrictamente formales, que estilizan e idealizan la vida, otros -los que creen que el arte es un órgano para entregarse a la naturaleza- afirman que estos testimonios más antiguos son las representaciones naturalistas, que aprehenden y conservan las cosas en su ser natural. Dicho de otro modo: unos, siguiendo sus inclinaciones autoeróticas y conservadoras, veneran como más antiguas las formas decorativas geométrico-ornamentales; otros, de acuerdo con sus tendencias liberales y progresistas, veneran como más antiguas las formas expresivas naturalistas e imitativas."¹⁵

Esta polémica se resolverá a favor de las formas naturalistas, es decir, imitativas de la naturaleza, como representativas del arte del periodo paleolítico. Las investigaciones, fundamentadas en los testimonios del arte primitivo, demuestran la primogenitura del arte naturalista en la época prehistórica. Hauser menciona que lo más notable no es que sea más antiguo que el estilo geométrico, que da la impresión de ser más primitivo o arcaico, "sino que muestre ya todos los estadios de evolución típicos de la historia del arte moderno".¹⁶

En cuanto al estilo geométrico, éste surge como expresión del modo de vida del neolítico, constituyendo el primer cambio de estilo en la historia del arte:

"Ahora, por vez primera, la actitud naturalista, abierta a las sensaciones y a la experiencia, se transforma en una intención artística geoméricamente estilizada, cerrada a la riqueza de la realidad empírica. En lugar de las mimucosas representaciones fieles a la naturaleza, plenas de cariño y paciencia para los detalles del modelo correspondiente, encontramos por todas partes signos ideográficos, esquemáticos y convencionales, que indican más que reproducen el objeto. En lugar de la anterior plenitud de la vida concreta, el arte tiende ahora a fijar la idea, el concepto, la sustancia de las cosas, es decir a crear símbolos en vez de imágenes."¹⁷

Sobre la abstracción antes del siglo XX, podemos constatar su presencia a lo largo de la historia del arte:

¹⁵ Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, vol. 1, pp. 11-12.

¹⁶ Ibidem, p. 13.

¹⁷ Ibidem, p. 22.

"...contra lo que parecía al principio, la abstracción en el arte no es una invención del siglo XX, sino una tendencia artística que tiene su origen en la prehistoria. Esta tendencia se prolonga a través de toda la historia del arte, combinándose en diferentes proporciones con la figuración, o alternándose con periodos exclusivamente figurativos (como en las culturas del Mediterráneo clásico y en el arte del occidente europeo desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX) durante los cuales la tendencia abstracta resultó expulsada de toda actividad artística."¹⁸

La revaloración del arte abstracto previo al siglo XX, se debe a un cambio de enfoque en la historia del arte:

"Esta forma de enfocar la Historia del Arte es relativamente reciente y se ha desarrollado bajo la influencia de la contemplación de las obras del arte contemporáneo. Las formas abstractas, como las del arte céltico o vikingo, eran consideradas por los antiguos historiadores del arte como carentes de sentido o meramente 'ornamentales'. Iluminadas por la experiencia reciente, ahora se ven en ellas estructuras idénticas o semejantes a las del arte contemporáneo. Ello ha motivado también la revalorización de determinados periodos de la Historia del Arte, antes casi olvidados por los historiadores a causa de su educación visual influida por el clasicismo grecorromano y la estética del Renacimiento, vigente hasta fines del siglo XIX."¹⁹

Si bien, los artistas contemporáneos no inventaron el arte abstracto, si es gracias a la abstracción moderna que se ha "descubierto" la abstracción prehistórica, e incluso, la de otros periodos más recientes:

"El aprecio actual de estos aspectos del arte prehistórico (improntas de manos del auriñaciense, incisiones lineales del neolítico) y del periodo prerrománico (orfebrería y esmaltes de los pueblos germánicos, sentimiento abstracto de los visigodos, portentosas miniaturas irlandesas de los siglos VII al IX) se ha producido a partir del momento en que la catarsis que para la visión del hombre contemporáneo representó el cubismo y la aparición del arte abstracto, ha sensibilizado la retina de los modernos historiadores del arte. No es extraño que los puntos de vista ya citados de Worringer y de Strzizgowsky, los primeros en ser sensibles a la importancia del arte germánico y asiático, hasta entonces tenidos por artes 'bárbaros', se hayan producido a principios de este siglo(XX), cuando maduraba en los artistas la subversión del clasicismo heredado del Renacimiento."²⁰

Otro ejemplo notable de arte abstracto producido antes del siglo XX, es sin duda, el arte islámico; esta es una descripción:

"El arte islámico en su conjunto es una de las creaciones más extraordinarias que ha realizado el espíritu abstracto. La geometría, en particular, fue una fuente fecunda de creaciones. Los musulmanes eran los matemáticos más notables del mundo medieval y se deleitaban trazando sistemas coherentes y lógicos de líneas rectas, curvas, formas poligonales y estrelladas. Además,

"...el arte tiende ahora a fijar la idea, el concepto, la sustancia de las cosas, es decir a crear símbolos en vez de imágenes."



BROCHE VIKINGO DEL SIGLO IX

"Si bien, los artistas contemporáneos no inventaron el arte abstracto, si es gracias a la abstracción moderna que se ha "descubierto" la abstracción prehistórica, e incluso, la de otros periodos más recientes."

¹⁸ Arte abstracto y arte figurativo, p. 30.
¹⁹ Ibidem, pp. 30-31.
²⁰ Ibidem, pp. 31, 33.

"El arte islámico en su conjunto es una de las creaciones más extraordinarias que ha realizado el espíritu abstracto. La geometría, en particular, fue una fuente fecunda de creaciones."



COMPOSICION LINEAL ABSTRACTA
CON LETRAS CUFICAS

"Pero, no fue sino hasta la ruptura del espacio tradicional representado por la perspectiva renacentista, que los ojos del hombre contemporáneo pudieron apreciar la tendencia abstracta."

21 Arte abstracto y arte figurativo, p. 35.
22 Ibidem, p. 36.
23 Valsecchi, op. cit., p. 24.

la caligrafía, considerada invento de Dios, era la habilidad artística más estimada por los musulmanes y sus artistas la utilizaban para crear composiciones lineales abstractas en las que los especialistas distinguen dos estilos: el cúfico (integrado por caracteres tan angulosos y deformados que sólo la mirada experimentada sabía leerlos) y el nakshi (más cursivo, pero también transformado en un delirio de curvas dinámicas). Los mismos temas vegetales, tan frecuentes en el arte islámico, eran estilizados hasta darles una apariencia abstracta e irreal. La mezcla de motivos geométricos, caligráficos y florales entrelazados, cubre en ocasiones enormes superficies a las que se comunica una agitación simultáneamente controlada y delirante."21

La Edad Media, fue un periodo de la historia del arte europeo que estuvo fuertemente marcado por la manifestación del arte abstracto, como veremos a continuación:

"Así pues, la Edad Media representó un regreso a la tendencia abstracta después del paréntesis figurativo del arte griego y romano, las grandes culturas del Mediterráneo clásico que caracterizan lo que Worringer llamó *Einfühlung*, la compenetración con la naturaleza."22

Tenemos en claro, ahora, que el arte abstracto surge con el comienzo de la cultura, en la prehistoria, concretamente durante el periodo neolítico, sucediendo al estilo naturalista de las pinturas rupestres del paleolítico. El arte abstracto no es una invención del arte moderno del siglo XX, sino una tendencia que recorre la historia del arte, ya sea alternándose con periodos de estilo figurativo, o combinándose con él. Gracias a la contemplación del arte moderno, ha sido posible ver con otros ojos el arte de los "pueblos bárbaros" que era considerado meramente ornamental. Pero, no fue sino hasta la ruptura del espacio tradicional representado por la perspectiva renacentista, que los ojos del hombre contemporáneo pudieron apreciar la tendencia abstracta. Esta "subversión" contra el arte figurativo fue propiciada en parte por el fauvismo y el expresionismo, y en parte por el cubismo y el futurismo:

"El arte abstracto se produce, pues, como conclusión de un proceso de alejamiento de la realidad, iniciado en formas más o menos marcadas con los movimientos de 1905 a 1910 y cuya historia originaria es precisamente la de esta evolución que se deja resumir en dos corrientes: por una parte la evolución que se basa principalmente en la emotividad implícita en el color (y, por consiguiente, con la pintura fauve y expresionista), y, por la otra, la que se funda en el intelectualismo y en el valor prominente de la geometría (y con origen, por consiguiente, en el cubismo y en el futurismo)."23

¿Dónde nace el arte abstracto moderno? ¿Quiénes son los pioneros en este nuevo arte? Esto es lo que encontramos al respecto:

Rodchenko..., seguidos por el checo Kupka, los holandeses Mondrian, Van Doesburg y Vantongerloo, el italiano Magnelli, el húngaro Moholy-Nagy, etc.”²⁴

Hay una polémica acerca de la primera obra abstracta, sobre cuál fue el punto de partida del arte abstracto ¿A quién se puede considerar, en definitiva, el padre del arte abstracto? ¿Cuál es la primera obra ya plenamente abstracta? Esto es lo que comenta Valsecchi:

“Cuál ha sido el primer cuadro abstracto, no es cosa que resulte fácil averiguar. El margen que divide las distintas tendencias en un momento crucial como el de 1910, en que parece que desde varios lados a la vez se intente la ruptura definitiva, es bastante sutil y frágil, tanto de un lado como de otro. Parece ser que ya en 1906 el lituano Toburllanis compuso el primer cuadro que no guardara referencia alguna con la realidad. Y, por otra parte, algunos dibujos de Picasso de 1909 van ya mucho más allá de una mera fragmentación cubística... Lo cierto es que Vasily Kandinsky (1866-1944), profesor ruso que se había trasladado a Munich en 1896 para estudiar pintura y fundó en los años subsiguientes el grupo expresionista de “Der Blaue Reiter”, firma y fecha en 1910 una pintura abstracta, una acuarela intitulada Improvisación, a la manera de ciertas creaciones musicales.”²⁵

La primera acuarela abstracta de Kandinsky (1910) ²⁶ define una corriente romántica del arte abstracto (proyección), en la magia de las líneas y los colores, del mundo interior y de la visión imaginaria. Fue, en cambio, en la construcción geométrica más depurada donde Malevich y Mondrian encontraron el punto de coincidencia de su sentido cósmico y de su voluntad racional, objetiva. Otros artistas contribuyeron de un modo más episódico al nacimiento del nuevo arte: los franceses Delaunay, Léger y Picabia; el ruso Larionov; el checo Kupka; el italiano Magnelli; los norteamericanos Dove, Russell y Modonald-Wright.

Existe una versión que narra la manera en la que nace la pintura abstracta, como una toma de consciencia al descubrir la belleza espiritual de las formas no figurativas, casi de modo fortuito, como se dan los descubrimientos científicos por mediación de un proceso experimental lúdico y reflexivo. Kandinsky mismo relata el suceso:

“Cerca de la hora del crepúsculo, volvía hacia mi casa, a mi estudio de Munich, con mi caja de pinturas, todavía inmerso totalmente en mi sueño y en el recuerdo del trabajo realizado, cuando vi de repente en la pared un cuadro de extraordinaria belleza, que brillaba con un rayo interior. Me quede estupefacto, después me aproximé a este cuadro jeroglífico: era un cuadro mío colgado al revés. A la mañana siguiente, a la luz del día intente volver a encontrar la impresión de la vispera, pero no lo conseguí más a que medias. Incluso al revés siempre encontraba al objeto”.²⁷



“DINAMISMO DE UN PERRO CON CORREA”
1912. B. ALLA

“El arte abstracto se produce, pues, como conclusión de un proceso de alejamiento de la realidad, iniciado en formas más o menos marcadas con los movimientos de 1905 a 1910...”



“LAS MASCARAS III”
1911. NOLDE

²⁴ Gállego, op. cit., p.61

²⁵ Valsecchi, op. cit., p. 25.

²⁶ “En sus obras Kandinsky distingue entre impresiones (formas provocadas por la visión exterior), improvisaciones (formas en que expresa sus emociones internas) y composiciones (obras definidas resultado de estudios y razonamientos)” Jokin Gállego op.cit.p.63

²⁷ Citado en Lambert, op. cit., p.785.

La primera acuarela abstracta de Kandinsky, 1910 define una corriente romántica del arte abstracto en la magia de las líneas y los colores, del mundo interior y de la visión imaginaria....



"SIN TITULO: PRIMERA ACUARELA ABSTRACTA"
1910, KANDINSKY

"...Fue, en cambio, en la construcción geométrica más depurada donde Malevich y Mondrian encontraron el punto de coincidencia de su sentido cósmico y de su voluntad racional, objetiva."



"SIN TITULO: SUPREMATISMO DINAMISMO"
1915, MALEVICH

28 Arte abstracto y arte figurativo, p. 73.
29 Ibidem, 76.

En su escrito programático, *Über das geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte), publicado en 1912, Kandinsky pretendía describir cuáles eran las nuevas funciones del arte. Según el pintor, el espíritu del hombre moderno se encontraba oprimido por una angustia material, una opinión que, de hecho, era compartida por muchos pensadores y artistas de la época. Más adelante, escribiría el libro *Punto y línea sobre el plano* (1927), mientras ejercía como profesor en la Bauhaus, entre 1922 y 1933.

Posteriormente a las primeras obras abstractas de Kandinsky -de formas irregulares y espontáneas que caracterizan al abstraccionismo lírico-, la tendencia fue hacia la abstracción geométrica. Mientras Kandinsky había llegado a la negación absoluta de lo figurativo (¿negación absoluta de la irrealidad?, ¿nihilismo?), por medio de un proceso de transformación de la forma y el color iniciado en sus experiencias expresionistas en el grupo alemán *Der Blaue Reiter*, otros querían hacerlo a partir de la deconstrucción o fragmentación gradual de la forma, tal como acontecía con el cubismo de Picasso y Braque.

Esto es lo que se sabe:

"El problema de las fechas es bastante complicado, pero es fundamental. Hoy parece que la primera obra abstracta geométrica fue creada en París en el ambiente de la *Section d'Or*, un grupo de cubistas heréticos cuyas figuras fundamentales eran el checo Kupka y el francés Delaunay. Eran pintores impacientes por llevar el cubismo a sus últimas consecuencias, basando los fundamentos de su arte en las relaciones entre el 'número' y la 'medida'. El mismo nombre alude a la teoría matemática del número áureo, demuestra su inspiración racionalista, científica, basada en una investigación de una teoría de la armonía, de una base cifrada para la práctica de la pintura."²⁸

Otros artistas llegaron a desarrollar distintas versiones de la abstracción geométrica, entre ellos, Malevich con el suprematismo, Tatlin con el constructivismo y Mondrian con el neoplasticismo, e incluso como programa específico de la expresión de las actividades de la Bauhaus, el centro pedagógico y experimental de las artes fundado por Gropius. Las características de estas particularidades de la abstracción geométrica, comenzando con:

"El suprematismo de Malevich no significa otra cosa que la supremacía absoluta de la sensibilidad en las artes plásticas. Partiendo de esta base, y a través de un proceso progresivo de depuración para "expresar el poder de lo estético a través de una economía esencial de la superficie", llegó en 1918 a pintar un cuadrado blanco sobre fondo blanco."²⁹

Y sobre el constructivismo:

"...los constructivistas de Vladimir Tatlin (1896-1933) se rebelaban violentamente y propugnaban la liquidación del arte, considerándolo como un esteticismo burgués superado. Incitaban a los artistas a dedicarse a una actividad que fuera directamente útil a la sociedad: publicidad, tipografía, arquitectura, diseño industrial. Bajo este aspecto, Tatlin fue no sólo el autor del Monumento a la Tercera Internacional (1919), concebido como una Torre Eiffel proletaria, gigantesca espiral metálica que debía girar sobre sí misma y funcionar como un emisor de noticias y de señales, sino un precursor de lo que hoy llamamos diseño industrial."³⁰

Acerca del pintor y teósofo holandés Piet Mondrian (1872-1944), encontramos lo siguiente:

"A partir de 1918, Mondrian limitó su vocabulario geométrico a la línea recta y al ángulo recto —esto es, a la horizontal y a la vertical— y a los tres colores primarios —azul, amarillo y rojo— con los tres no-colores: blanco, gris y negro. Sus cuadros tenían sólo rectángulos de colores puros que producen una sensación de armonía basada en los principios de las matemáticas y de la música. El racionalismo que domina la pintura de Mondrian y de los otros maestros de De Stijl evoca también otro ejemplo holandés: la filosofía de Spinoza en su *Ethica more geométrico* demostrata, que pretendía establecer los principios del pensamiento humano por el mismo método; la ética como la armonía sólo se pueden demostrar por medios geométricos, es decir racionales, que excluyen completamente toda arbitrariedad"³¹

En el periodo de entreguerras dominó la tendencia geométrica, bautizada a veces como "arte concreto" y a menudo unida a estudios arquitectónicos. Estuvo representada por el constructivismo de los escultores Pevsner y Gabo; por el "neoplasticismo" de Mondrian y del grupo neerlandés; en cierta medida, por la Bauhaus alemana, donde fueron profesores Kandinsky, adscrito a un arte más frío, el húngaro Moholy-Nagy, etc.; por el suizo Max Bill, apasionado por las matemáticas; en París, de 1930 a 1936, por los grupos Cercle et Carré y Abstraction-Création, que reunían a Mondrian, al uruguayo Torres García, los belgas Seuphor y Vantongerloo*, los franceses, Arp, Herbin, Gorin y Valmier, el británico Ben Nicholson, el escultor norteamericano Calder:

"En 1932, Mondrian ha fundado en París el grupo Abstraction- Création, en unión de los escultores ruso-americanos Gabo y Pevsner y los pintores Vantongerloo, Gorin, Héllion, Auguste Herbin."³²

A partir de 1945 la corriente geométrica (Vasarely, Dewasne) pareció perder terreno en París, antes de dar paso, en los años cincuenta, al arte cinético. En aquel momento la corriente mayoritaria del arte abstracto era la de un lirismo más o menos

"El constructivismo incitaba a los artistas a dedicarse a una actividad que fuera directamente útil a la sociedad: publicidad, tipografía, arquitectura, diseño industrial."



"PROPUESTA DE MONUMENTO A LA TERCERA INTERNACIONAL"
1920, TATLIN

"A partir de 1918, Mondrian limitó su vocabulario geométrico a la línea recta y al ángulo recto —esto es, a la horizontal y a la vertical— y a los tres colores primarios —azul, amarillo y rojo— con los tres no-colores: blanco, gris y negro."



"BROADWAY BOOGIE WOOGIE"
1943, ÚLTIMA OBRA DE MONDRIAN

³⁰ Ibidem, pp. 78-79.

³¹ Ibidem, pp. 85-86.

³² Gállego, op. cit., p.93.

* De este pintor, escultor, arquitecto y teórico del arte belga (Amberes 1886-París 1956), encontramos tres versiones sobre la escritura de su apellido: Vantongerloo, Vantongerloo y Vantongerloo.



"LA TURQUEZA"
1947, WOLS

"A partir de 1945 la corriente mayoritaria del arte abstracto era la de un lirismo más o menos espontáneo, y en ella se observan claramente dos tendencias: los llamados "paisajistas abstractos" y los de "abstracción lírica".



"GRAN OVALO"
TAPIE

terreno en París, antes de dar paso, en los años cincuenta, al arte cinético. En aquel momento la corriente mayoritaria del arte abstracto era la de un lirismo más o menos espontáneo, y en ella se observan claramente dos tendencias. La primera trabaja por decantación del espectáculo natural: Vieira da Silva, Bissière, Estève, Bazaine, Messagier, Manessier, De Stael, Singier, Ropelle, que han sido llamados "paisajistas abstractos". La segunda, a la que se aplicó especialmente la denominación de "abstracción lírica", es la de la expresión "gestual" (Hartung, Soulages). Informales, manieristas, tachistas y calígrafos (Wols, Fautrier, Dubuffet, Mathieu, Bryen, ZaoWou-ki, Degottex, etc.) representan diferentes variantes. Algunos escultores, como Sthaly y Etienne-Martin, se unieron a estas corrientes, que se dieron en todos los países occidentales (en Italia: Fontana, Burri), y en Japón:

"En Europa, al mismo tiempo que en América, nació también un expresionismo abstracto que se basaba, sin embargo, en preocupaciones intelectuales de un matiz diferente. Su dramatismo, a veces desesperado, se relaciona con el estado de espíritu que produjo en Francia el existencialismo, la filosofía de la crisis, que en aquellos años elaboraba Sartre."³³

La abstracción lírica en Europa recibió entre otros nombres el de "Informalismo" la cual investiga los valores de textura de la materia plástica:

"La pintura de Fautrier fue la base para que los críticos empezasen a escribir sobre lo Informal, nombre que recibe a veces al expresionismo abstracto en Europa. Pero lo Informal no debe ser confundido con lo amorfo. Únicamente el vacío carece de forma. El Informalismo apareció como una nueva poética que planteaba el problema en estos términos: la materia plástica tiene una extensión pero no una estructura formal. Su disponibilidad es ilimitada; manipulándola, el artista establece con ella una relación de identificación que da una carga humana a su textura, a la calidad de su superficie."³⁴

O, según otro término, "tachismo":

"En esta evolución hay que conceder una parte importante a lo que se designó sucesivamente: 'arte distinto', según el tratado de tipo místico de Michel Tapié o 'tachismo', actualización de un término empleado en otros tiempos por Gustave Geffroy para designar a los nabís o incluso 'informal', palabra puesta en circulación en el entorno de Jean Paulhan (aunque se la encuentra ya en Rimbaud a quien se refiere Camille Bryen, para quien lo Informal es la destrucción de toda forma expresiva, una 'deshumanización' que desemboca en la antipintura tal como él la ha practicado)."³⁵

En 1941 se funda el grupo COBRA, que reúne, en su nombre, con una picante alusión a su carácter truculento y agresivo, la sigla de las ciudades de sus miembros: Asger Jorn (Copenhague, exactamente Vajrun 1914), Pierre Alechinsky (Bruselas

³³ Arte abstracto y arte figurativo, p. 118.

³⁴ Ibidem, pp. 120 y 122.

³⁵ Lambert, op. cit., pp. 810-811

1927) y Karel Appel (Ámsterdam 1921). Otro belga, Cornille, (Lieja 1922), es también fundador de este grupo, el cual, pese a su breve existencia de dos años, representa uno de los momentos más felices de la pintura de mediados de siglo. Dentro de este grupo había distintas tendencias: gestual, tachismo, ingenuo y social. Simultáneamente, en Europa y Estados Unidos va aparecer un arte abstracto basado en la intuición y la espontaneidad. Una abstracción que reanudará el precedente aislado del primer Kandinsky.

"La nueva tendencia fue llamada 'abstracción lírica' para subrayar su diferencia con la frialdad racional de la abstracción geométrica, o 'expresionismo abstracto', que es la denominación que ha acabado generalizándose. El término inglés abstract expressionism empezó a ser usado en 1951 por Clement Greenberg y Harold Rosenberg, pertenecientes al sector más avanzado de la crítica de arte norteamericana. Este término había sido utilizado por primera vez más de veinte años antes, en 1929, por Alfred Barr Jr. Para referirse al espíritu de las improvisaciones pintadas por Kandinsky entre 1910 y 1914."³⁶

En Estados Unidos, se constituyó en la misma época la escuela de expresionismo abstracto, que aprovechó el automatismo surrealista. Sus dos corrientes principales fueron una "abstracción gestual", o action painting (Pollock, De Kooning, Kline, etc.), marcada por la rapidez de ejecución y una subjetividad intensa, y una "abstracción cromática" (Ad Reinhardt, Rothko, Newman), las cuales tienden a renunciar al principio mismo de una "composición" del cuadro, recubriéndolo con profusión de signos (Pollock) o de playas de color que parecen flotar en el espacio:

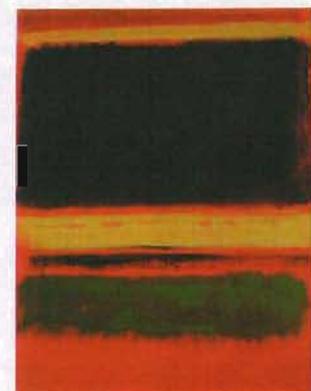
"El expresionismo abstracto empezó a practicarse empleando formas tan automáticas y expresivas como una firma; por eso no es extraño que jugara una influencia importante la caligrafía china y japonesa, tal como la practicaban desde hacía siglos los sacerdotes zen que concebían sus textos y pinturas como expresiones directas del alma humana."³⁷

Mark Tobey (nacido en 1890), se había interesado profundamente en la caligrafía de Extremo Oriente y para estudiarla estuvo en China en 1934. Arshile Gorky (1904-1948) era un armenio emigrado a América en 1916. Las influencias combinadas de Picasso, Masson y sobre todo Miró le orientaron hacia una abstracción simbólica y formal (surrealismo abstracto). A partir de 1940, desembocó en un delicado juego de elementos lineales y masas coloreadas de tipo mironiano que iban a transformarse en el expresionismo abstracto. Willem De Kooning (nacido en 1904), holandés emigrado en 1926, había tenido una formación expresionista, que entre los estilos figurativos europeos era el más violento por la emoción de su pincelada y por su explícita acción de denuncia social. Más adelante sustituiría esta tendencia por el expresionismo abstracto que manifestaba la angustia de la condición humana. El valor



"COMPOSICION NUMERO 13"
POLLOCK

"En los cuarenta en Estados Unidos, se constituyó en la misma época la escuela de expresionismo abstracto. Sus dos corrientes principales fueron una "abstracción gestual", o action painting, marcada por la rapidez de ejecución y una subjetividad intensa, y una "abstracción cromática", las cuales tienden a renunciar al principio mismo de una "composición" del cuadro, recubriéndolo con profusión de signos o de playas de color que parecen flotar en el espacio"



"MAGENTA, NEGRO Y NARANJA"
1949, ROTHKO

³⁶ Arte abstracto y arte figurativo, p. 110.
³⁷ Ibidem, pp. 110 y 112.



"RADIACION CIUDADANA"
1944, TOBEY

"Las influencias combinadas de Picasso, Masson y sobre todo Miró orientaron a Mark Tobey hacia una abstracción simbólica y formal (surrealismo abstracto)"



"RELIEVE EN OCRES Y ROSA"
1965, TÀPIES

"Tàpies, a partir de 1953 desarrolla una obra en la que las calidades táctiles de la materia pictórica, a veces delicada y a veces dramáticamente laceradas, evocan en el espectador imágenes cargadas de una intensa significación."

autónomo del gesto, como en la danza, y el de la improvisación, como en el jazz, fueron llevados a su punto más alto en la pintura de Jackson Pollock (1912-1956), que estuvo fuertemente influenciado por Miró y el surrealismo; su método de ejecución era el dripping, consistente en pintar con botes agujereados por los que chorreaba la pintura sobre sus grandes telas colocadas horizontalmente sobre el suelo. Esta técnica correspondía al automatismo surrealista, pero en realidad se trataba de la poética del action painting (Harold Rosenberg inventó esta expresión), o la manera de abordar el acto creativo pictórico, así descrito:

"La importancia de la improvisación en la action painting puede ser relacionada con la música de jazz, otra importantísima contribución norteamericana a la cultura del siglo XX. El jazz, en efecto, es una música, sin plan previo, que se compone mientras se toca; además, igual como el jazz rompe todos los esquemas melódicos tradicionales, la action painting rompe todos los esquemas espaciales de la pintura tradicional."³⁸

En España, a partir de la década de los años cincuenta, artistas agrupados bajo motivos comunes, (Dau al Set, Lais, Sílex, El Paso, Parpalló) asimilan el arte abstracto a través de la corriente informalista. A partir de los sesenta habrá grandes figuras: Antoni Tàpies, M. Cuixart, J. J. Tharrats, L. Felto, A. Saura, R. Canogar, L. Muñoz, M. Millares; y dentro de una preocupación espacial: R. Vallés, Ràfols Casamada y C. Planell. En Latinoamérica se han distinguido los argentinos Muro, Ocampo, Maldonado; los mexicanos Felguérez, Carrillo, García Ponce; el ecuatoriano E. Tabarra; los chilenos Matta, Barreda, Castrocid y Orellana; los venezolanos Cruz-Diez y Soto (este tema se verá con mayor amplitud más adelante, en el siguiente punto). Respecto de los pintores españoles que han incursionado en el informalismo:

"Quien ha penetrado más profundamente en esta poética de lo informal ha sido el catalán Antoni Tàpies (nacido en 1922), que ha realizado de manera más pura y desnuda la 'pintura matérica'. Después de una etapa influida por el surrealismo, a partir de 1953 desarrolla una obra en la que las calidades táctiles de la materia pictórica, a veces delicada y a veces dramáticamente laceradas, evocan en el espectador imágenes cargadas de una intensa significación."³⁹

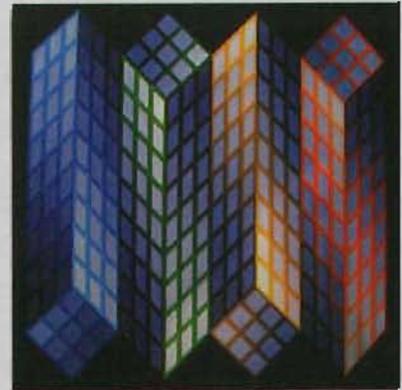
A mediados de la década de los sesenta empezó a desarrollarse un arte abstracto nuevo, evidentemente relacionado con la abstracción geométrica. Se trataba de la actual tendencia mundial a la experimentación de los procesos ópticos y psicológicos de la percepción. Pero como este proceso de investigación visual no puede reducirse a la producción de imágenes aisladas (porque la imaginación humana utiliza simultáneamente una multiplicidad de imágenes percibidas), estos artistas se han dedicado a experimentar con secuencias, ritmos y cambios de imágenes ópticas. Es decir, que para ellos el elemento esencial es el movimiento, lo que se llamado factor

38 Ibidem, pp. 114 y 115.

39 Ibidem, p. 122.

veía a la máquina como una forma de romper con “el mito” de la obra de arte única y con esto alcanzar un público más amplio por medio de grabados, esta nueva abstracción geométrica aporta un elemento de entretenimiento que hace que sus creaciones sean verdaderamente populares, como nunca lo había logrado antes el arte abstracto.

De la voluntad de objetividad de la “abstracción cromática” derivaron, en los años sesenta en los Estados Unidos, los grandes cuadros de la “nueva abstracción” (Morris Louis, Noland, Olitsky, Ellsworth Kelly, Frank Stella, etc.), pura expresión cromática que vuelve algunas veces a los contornos tajantes de la geometría (hard-edge; escultura del arte minimal).



"TORONI-NAGY"
1969, VASARELY

"...estos artistas se han dedicado a experimentar con secuencias, ritmos y cambios de imágenes ópticas".

1.3 El arte abstracto en Latinoamérica



DECORACION DEL PALACIO DE MITLA



AMERICA LATINA.

El panorama sociopolítico y cultural en América Latina, a mitad del siglo XX, mostraba de manera muy clara la dominación de Europa y Estados Unidos sobre la región. Latinoamérica representa no sólo el tercer mundo –junto a África y algunos países de Asia– sino también la zona periférica de influencia del primer mundo representado por los países, más industrializados y poderosos económicamente de Europa, y el mismo Estados Unidos, al que debe considerarse en su calidad de potencia bélica e imperialista. Hay que decir que esa dominación no ha cesado, y que incluso hoy está más acusada, o que, en todo caso, se ha vuelto a consolidar de una manera más contundente. Históricamente, Latinoamérica es una realidad, que es el resultado de una dominación que comenzó en el momento mismo del descubrimiento del “nuevo continente” para los europeos; dominación que fue la característica de todo el periodo colonial que va del siglo XVI al XIX, y en algunos casos hasta el XX. Aunque la independencia de los países de Latinoamérica significó sacudirse la presencia de esa dominación desde dentro de sus pueblos, en realidad no ha podido cortar con la dominación que desde el exterior siguen ejerciendo los países europeos y Estados Unidos, el más reciente colonizador y el Estado más imperialista del siglo XX. En este siglo, los países latinoamericanos han pasado del estado de colonia al de servidumbre, en su calidad de pueblos oprimidos y dependientes por su débil infraestructura, reproducen los modelos ideológicos y culturales dominantes, lo cual representa que a nivel de superestructura, el verdadero ser de Latinoamérica jamás pueda ser expresado, ni su identidad consolidada, trascendiendo el yugo de la dominación de los países post-industrializados.

La historia de Latinoamérica también incluye el pasado precolombino, en el que muchas culturas y civilizaciones florecieron, y dejaron el testimonio de sus conocimientos y cosmovisión. Latinoamérica tiene un pasado maravilloso en lo que respecta a las manifestaciones de las culturas prehispánicas, que va desde la mexicana, la maya, hasta las andinas. Sin duda, puede rescatarse mucho de ese pasado glorioso, pero la realidad Latinoamericana es también resultado de una historia de mestizaje, de mezcla de razas y culturas. A lo largo de la colonia se fue creando el ser del latinoamericano, con una cultura propia, que es, la mayoría de las veces, una fusión del pasado prehispánico con el mestizaje y la apropiación de la cultura europea traducida a modos de expresión que correspondían con la mentalidad de los pueblos colonizados. Con la independencia de Latinoamérica, viene la búsqueda de ese ser que hermanaba a todos los pueblos de esta región, según la visión de Bolívar. A lo largo del siglo XIX, la gestación de este ser comenzó a afirmarse a partir de los movimientos

XX. Producto de esta autoafirmación, fueron las manifestaciones culturales y artísticas que se efectuaron durante esos años. Movimientos literarios, fundaciones de revistas, movimientos nacionalistas en la música, manifiestos sobre un arte propio, a veces influido por el arte contemporáneo y la modernidad, que se reflejaría en las artes plásticas. A partir de los años cincuenta del siglo pasado, las exposiciones internacionales tendrán un papel decisivo en el rumbo del arte latinoamericano:

“¿Cuál es la repercusión de las grandes exposiciones internacionales sobre el arte mundial? O mejor aún, ¿cómo los lenguajes internacionales forjados o intensificados en las bienales, trienales, cuatrienales, etc., actúan sobre las culturas nacionales, específicamente aquellas de países o de continentes periféricos como Brasil y América Latina? La respuesta a esta pregunta deberá conducir a una discusión sobre el propio circuito del arte y cómo él actúa sobre nosotros, vale decir, una discusión sobre las relaciones de dependencia.”⁴⁰

Es importante identificar en el “circuito” a todos los participantes, por ejemplo, a quienes juegan el papel de introductores de esta cultura dominante:

“Es decir, el problema está en localizar, dentro del país a los intermediarios de esa cultura dominante, cómo los lenguajes internacionales actúan dentro de cada país, cuáles son sus agentes, vehículos o canales de divulgación, cuáles son las estructuras y estrategias de acción: exposiciones, becas de estudio, revistas, bienales, crítica de arte, etc.”⁴¹

Existe una cultura dominante que se introduce en las naciones de Latinoamérica, dentro de las naciones periféricas y dependientes para detectar y aparentemente anular cualquier tentativa de surgimiento de otras tendencias, vinculadas a las raíces nacionales y a las necesidades locales. Pero, ¿desde dónde viene la línea y el patrón cultural dominante? ¿Quién lo impone?, esto es lo que encontramos:

“Si Marta Traba acusa a Nueva York de colonizar el arte mundial, John Cannaday, que durante treinta años fue el todopoderoso crítico de arte del New York Times, acusa igualmente a Nueva York de imponer al resto de los Estados un arte internacional creado por él, que no tiene nada que ver con el Realismo que, en su opinión, sería la vocación nacional norteamericana.”⁴²

A todo esto, conviene preguntar, ¿a través de qué medio impone Nueva York el arte internacional a América Latina? Esta es la respuesta:

“La Bienal de Sao Paulo reproduce en el plano interno los lenguajes internacionales impuestos por las grandes muestras europeas. Va más lejos: pretende extender a las demás naciones del continente el mismo esquema de dominación. O sea, como subcultura pretende dominar las subculturas dominadas en el resto del continente... La historia de las relaciones entre la Bienal Internacional de Sao Paulo y la América Latina se han caracterizado por omisiones, frustraciones,



GIRONELLA, CARRILLO, ROJO Y FELGUÉREZ
NISHIZAHUA, ECHEVERRÍA, VLADY Y SJOLANDER
EN LA BIENAL DE SAO PAULO, 1961

“La Bienal de Sao Paulo reproduce en el plano interno los lenguajes internacionales impuestos por las grandes muestras europeas. Va más lejos: pretende extender a las demás naciones del continente el mismo esquema de dominación.”



CARLOS CRUZ DIEZ
VENEZUELA

⁴⁰ Frederico Morais, Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio, p. 19.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.



CARLOS MERIDA
GUATEMALA



JESUS SOTO
VENEZUELA



MANUEL DE LA CRUZ G.
COSTA RICA



PAUL GIUDICELLI
REPUBLICA DOMINICANA

sumisiones (a los intereses euro-norteamericanos) y, sobre todo, por la ausencia de cualquier proyecto o programa o, en el sentido más amplio, de cualquier política que tienda a la defensa del arte latinoamericano, incluido el brasileño.”⁴³

La pintura se cultivó con preferencia a las demás artes plásticas y visuales, y en los distintos países de Latinoamérica, con la tendencia hacia el arte abstracto. En México, iniciaron esta corriente hacia 1958, tras el movimiento de Ruptura, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Pedro Coronel, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Juan Soriano, Fernando García Ponce, Gunther Gerzso entre otros. En Guatemala encontramos a Carlos Mérida, Luis Díaz y Margot Fanjul. En Nicaragua, Armando Morales, y del grupo Praxis, Alejandro Aróstegui, César Izquierdo, Orlando Sobalvarro, Leonel Vanegas, entre otros. El arte abstracto entró a Costa Rica en 1958, cuando Lola Fernández, Rafael Ángel (Felo) García y Manuel de la Cruz González, realizaron sus respectivas exposiciones individuales de pintura abstracta en el Museo Nacional de San José tras su regreso del extranjero. En Panamá el primero en explorar el expresionismo abstracto fue Alfredo Sinclair, cuyo estilo maduró hacia una abstracción lírica y elegante, es considerado como el patriarca de la abstracción panameña. En Cuba, antes de la revolución, surgen en la isla los artistas abstractos: Hugo Consuegra, Antonio Díaz Peláez, Fayad Jamis, Guido Llinás, Raúl Martínez, Tomás Oliva y Antonio Vidal, del grupo Los Once, que expusieron conjuntamente desde 1953 hasta 1958. En República Dominicana, los artistas que emergen en los años cincuenta son los que consolidan el arte contemporáneo dominicano; la mayoría de ellos, en distintos momentos de sus carreras, abordan la abstracción a través del cubismo, entre ellos, Eligio Pichardo, Paul Giudicelli, Domingo Liz, Fernando Peña Defilló, Silvano Lora, Gaspar Mario Cruz, Antonio Toribio, Ada Balcácer y Guillo Pérez. En Puerto Rico, le toca a Noemí Ruiz la distinción de ser la mujer artista más identificada con el movimiento de la abstracción en ese país. En Venezuela, mientras Alejandro Otero fue la gran figura teórica de la generación que durante los años cincuenta gestó el movimiento de abstracción, Jesús Soto es el artista cinético por excelencia de Venezuela, sin olvidar a Carlos Cruz Díez y Mercedes Pardo, y a los escultores Carlos González Bogen, Lía Bermúdez y Omar Carreño que serán los primeros en trabajar con hierro en los años cincuenta y sesenta. En Colombia, de manera similar a lo acontecido en el resto de América Latina, las décadas de 1950 y 1960 marcaron un rumbo en la orientación del arte colombiano; fueron las pinturas geométricas de Eduardo Ramírez Villamizar las que marcaron un hito significativo; sin embargo, sería la tendencia lírica la que habría de predominar en el arte abstracto de Colombia, con figuras como Guillermo de Wiedemann, y otros como Manuel Hernández, Carlos Rojas, Omar Rayo y Fanny Sanín. En Ecuador, Manuel Rendón introduce el abstraccionismo de corte informalista en la pintura ecuatoriana, y Araceli Gilbert, por su parte, es la introductora de la abstracción geométrica; también es importante mencionar a Enrique Tabarra, Aníbal Villacís y Estuardo Maldonado,

"precolombinismo". En Perú, Fernando de Szyszlo presenta su primera exposición de cuadros abstractos en Lima, en 1951, y aunque con anterioridad, Enrique Kleiser y Emilio Goyburu habían incurrido en la abstracción, Szyszlo es considerado el verdadero iniciador de la abstracción en Perú.

El fin de la Segunda Guerra Mundial trajo profundos cambios en la creación artística a escala mundial y Brasil no sería una excepción. El debate artístico, interrumpido durante la guerra, se reanudó: en aquel momento se centraba en la hegemonía de las tendencias estéticas entre Europa y Nueva York, donde el expresionismo abstracto adquiría mayor importancia. Poco a poco, la abstracción, en sus dos manifestaciones -la informal y la geométrica o concreta-, se convirtió en la nueva estética a escala internacional. En Brasil, el premio otorgado al artista suizo Max Bill en la primera Bienal de Sao Paulo (1951) significó el reconocimiento de esta corriente. También abrió el camino para la internacionalización del arte brasileño, que en esos momentos tenía a la abstracción como su tendencia más significativa. Encabezado por Waldemar Cordeiro, el grupo Ruptura promulgó en 1952 un manifiesto y celebró una exposición en Sao Paulo, entre otros artistas lo conformaron Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Kazimer Féjer, Leopoldo Haar y Anatol Wladislaw. Otro grupo importante fue Frente, liderado por Ivan Serpa y con artistas como Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Décio Vieira y Abraham Palatnik. En Bolivia, en el año de 1956 se realizó el primer Salón de Arte Abstracto, con artistas como Daniel Vázquez Díaz que cultivó el informalismo. Mientras que en Paraguay, destaca el grupo de Los Novísimos, con José Pratt, Enrique Carsaga, William Riquelme y Ángel Yegros. En Uruguay es muy importante Joaquín Torres-García con su universalismo constructivo como precursor de la abstracción en ese país, de la "Generación de 1960" que se abrieron a mayores innovaciones en la pintura tanto abstracta como figurativa. En Argentina, sobresale el Grupo Madí en 1946, con artistas como Dyl Laan, Martín Blasco y Juan Bay, y de la Asociación de Arte Concreto y el Perceptismo, así como de artistas de una abstracción más libre como Sara Grilo y Miguel Ocampo. En Chile, surgió el Grupo Rectángulo, integrado por Ramón Vergara, Gustavo Poblete y Matilde Pérez; este grupo tiene afinidades con el vasto movimiento abstracto latinoamericano cuyos antecedentes fueron Torres-García y el argentino Emilio Pettoruti.



FERNANDO DE SZYZLO
PERU



ENRIQUE TABARA
ECUADOR



ALEJANDRO OTERO
VENEZUELA

CAPITULO I I

Manuel Felguerez

I.1 El movimiento de "Ruptura"



"LA NUEVA DEMOCRACIA" DETALLE
1945, DAVID ALFARO SIQUEIROS

"El mural se constituía en una técnica privilegiada por diversos factores: había sido la forma de expresión básica de la civilización precolombina, era una manera fácil y clara de concretar contenidos de distinto tipo a ojos de las masas populares y poseía un alcance al que nunca podía aspirar el cuadro de caballete.



"KATHARSIS" DETALLE
1934, JOSE CLEMENTE OROZCO

El Muralismo, fue una corriente artística mexicana del siglo XX, caracterizada por la utilización pictórica de grandes superficies murales como expresión plástica de un contenido ideológico. La revolución mexicana de 1910 suscitó en un sector de artistas la necesidad de una participación activa del arte en el proceso social. El mural se constituía en una técnica privilegiada por diversos factores: había sido la forma de expresión básica de la civilización precolombina, de la que el México revolucionario se enorgullecía y a la que reivindicaba; era una manera fácil y clara de concretar contenidos de distinto tipo a ojos de las masas populares; por sus situación (en sitios bien visibles de edificios públicos y que prestaban un servicio social) poseía un alcance al que nunca podía aspirar el cuadro de caballete. Por último, el mural posee un cierto sentido épico que se prestaba para la glorificación de la revolución recién emprendida (sentido épico que los muralistas ya habían observado en los frescos renacentistas).

Los principales muralistas mexicanos son Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), aunque otros artistas se adhirieron al movimiento dejando obras de singular importancia, y el animador de este movimiento fue el doctor Atl (1876-1964). Orozco, de un estilo expresionista con rasgos futuristas y un color encendido, realizó sus primeras pinturas murales (1922) en el patio de la escuela nacional preparatoria (México, D.F.). Efectuó tres viajes a Estados Unidos, en uno de los cuales pintó su famosa obra Prometeo. Pintó además, frescos en Guadalajara (palacio del gobernador y hospital de niños), en el edificio de la corte suprema de México, en el museo de historia natural de Chapultepec, etc. Rivera emprendió a partir de 1921 una serie de obras en las que retrata la historia pasada y actual de México: murales del anfiteatro Bolívar y de la escuela nacional de agricultura de Chapingo, del palacio de bellas artes, del palacio de Cortés, en Cuernavaca, del palacio nacional, del hotel del Prado, etc. Siqueiros se caracteriza por su fuerza dramática para dar contenidos de carácter político o social. En 1939 pintó su primer mural completo, realizado en piroxilina, titulado El proceso del fascismo. En la biblioteca de la escuela México, en la ciudad chilena de Chillán (1941), realizó su obra de mayor envergadura, con el tema Muerte al invasor. Una gran cantidad de murales (los del palacio de bellas artes, del instituto politécnico de México, del hospital del seguro social, etc.) son prueba de su genio fecundo. Rufino Tamayo (1899-1992) se aparta de los postulados ideológicos del muralismo mexicano, aunque ha realizado notables

el primero, un fresco en la escuela nacional de música, y en 1938 realizó otro mural en el cubo de entrada del museo nacional de antropología, cuyo tema es La revolución (el único mural que Tamayo ha realizado sobre este tema). En el mural de la Hillyer art library del Smith college en Northampton (1943) se observa la evolución de su estilo hacia un refinado geometrismo, una estructura simplificada de la composición y un color rico en matices. Julio Castellanos (1905-1947) fue un pintor de temas aborígenes con rico colorido (frescos de una escuela primaria en Coyoacán); Carlos Mérida (1891-1984), guatemalteco, participó activamente en la vida cultural y política de México; su pintura se basa en elementos folklóricos americanos (biblioteca infantil de la secretaria de Educación, 1921; diversos murales en edificios oficiales y privados de México). Juan O'Gorman (1908-1982), con un estilo de complicado verismo y un fino sentido del color, realizó los murales Tríptico, en el aeropuerto de México, y el gran mosaico que recubre el palacio de la biblioteca de la ciudad universitaria de México (1953). Los presupuestos plásticos e ideológicos del muralismo mexicano influyeron en el arte latinoamericano (Portinari, Guayasamín, etc.).

La Escuela Mexicana se instituyó en oficial tras imponer su ideología, consistente en el discurso de triunfalismo del movimiento revolucionario, discurso que se fue desgastando y que al paso de treinta años de mantenerse vigente, significaba más que una intransigencia para los artistas jóvenes de la década de 1950. La postura casi tiránica de los ideólogos de la Escuela Mexicana se vivía de esta manera:

"La década de los años cuarenta es una década de asfixia en la que los grupos que ostentaban el poder artístico hicieron grandes esfuerzos por mantenerlo. En 1944, Siqueiros publicó en una revista de gran circulación un famoso texto en defensa del muralismo en el que se encuentra acuñada la famosa frase 'No hay más ruta que la nuestra', que no tardó en convertirse en manifiesto, pues los mexicanos son tan afectos a los manifiestos como los Italianos. ¿Cuál era esa ruta para Siqueiros? Naturalmente, la del arte comprometido con la trasmisión de mensajes sociales. Fue entonces cuando comenzó a hablarse a diestra y siniestra de la oficialización de la Escuela Mexicana."⁴⁴

Ante esta postura de imposición ideológica, algunos artistas creyeron necesario cuestionar la "única ruta" y así demostrar que otros lenguajes estéticos podían tener la misma valdez y repercusión que el muralismo oficial. La postura de estos artistas propugnaba por la apertura, tanto artística como de espacios:

"No obstante, es cierto que -tal y como afirmó José Luis Cuevas en un texto publicado en 1988- México se encontraba cercado no por una cortina de hierro, sino por 'la cortina de nopal'. Había que apoderarse del 'bastión de mármol' (el Palacio de Bellas Artes, sede por entonces de las más importantes exposiciones) y abrir nuevos espacios."⁴⁵



"MEXICO FOLCLORICO Y TURISTICO"
DETALLE, 1936, DIEGO RIVERA

"La Escuela Mexicana se instituyó en oficial tras imponer su ideología, consistente en el discurso de triunfalismo del movimiento revolucionario, discurso que se fue desgastando y que al paso de treinta años de mantenerse vigente, significaba más que una intransigencia para los artistas jóvenes de la década de 1950"



DURANTE LA PRESENTACION DEL LIBRO "NUEVE PINTORES"
DE JUAN GARCIA PONCE
SORIANO, GIRONELLA, FELGUEZ VON GUNTEN, CARRILLO,
ROJO, COEN, MARTIN Y F. GARCIA PONCE,
RAMIREZ, CORZAS, J. GARCIA PONCE

⁴⁴ Teresa del Conde, "México", en *Arte Latinoamericano del siglo XX*, p. 35.
⁴⁵ *Ibidem*, p. 39.

"En la escena del arte mexicano comienza a fraguarse lo que será en definitiva un movimiento de contraposición al muralismo enquistado:

La Ruptura"



*"NIÑO CON SU PERRO"
1956, RUFINO TAMAYO*

"Aparte de Tamayo, había otros que se encontraban involucrados con poéticas contemporáneas...."



LA PARTE INFERIOR DE LA ESCENOGRAFIA DE LA OPERA DEL ORDEN, DE JODEROWSKY, DIVIDIDA EN 4 SECCIONES CREADAS POR CUATRO ARTISTAS: FELGUEREZ, ROJO, CARRILLO Y GIRONELA

46 Ibid.
47 Ibid.
48 Ibid.

Esto fue más evidente, cuando artistas como Juan Soriano, desde los años cuarenta, veían con ojos escépticos la ruta ideológica del muralismo, e incluso por artistas que practicaban el muralismo sin atender a sus tesis ideológicas:

"Rufino Tamayo había regresado a México a principios de los años cincuenta para realizar dos murales en el propio 'bastión de mármol', y se propuso que ni los temas ni los modos de resolverlos tuvieran que ver con la 'nueva democracia' (la socialista), o con la ruptura de las cadenas de la esclavitud y los embates de la burguesía en ascenso."⁴⁶

En la escena del arte mexicano comienza a fraguarse lo que será en definitiva un movimiento de contraposición al muralismo enquistado. Así lo relata Teresa del Conde:

"Fue entonces cuando empezó a gestarse el movimiento que se ha dado en denominar 'Ruptura'. No porque rompiera con los propósitos de la etapa anterior, sino porque los artistas jóvenes expresaban con desenfado sus individualidades, sus respectivas asimilaciones de los vocabularios internacionales y su deseo de ofrecer una contrapartida actualizada al oficialismo de la Escuela Mexicana, a la que alguno de ellos se refirió entonces como 'el PRI del arte', haciendo referencia a las siglas del Partido Revolucionario Institucional, el sempiterno partido gubernamental mexicano."⁴⁷

¿Quénes eran estos artistas que impulsaron el movimiento de Ruptura? Cito nuevamente a Teresa del Conde:

"Aparte de Tamayo, había otros que se encontraban involucrados con poéticas contemporáneas. Alfonso Michel era uno de éstos, pero ni con mucho el único. Estaba también la pintora Cordelia Urueta (n. 1915) y otros jóvenes, como Vladimír Kibalochin Russakov, más conocido por Vlady (n. 1920 en Leningrado), Héctor Xavier (n. 1921), Alberto Gironella (n. 1929) y Enrique Echeverría (1923-1972). Junto con el siempre inquieto y precoz José Luis Cuevas, hacia 1952 se reunían en la Galería Prisse de Ciudad de México a comentar revistas europeas y a discutir sus respectivos trabajos."⁴⁸

Una reciente publicación para conmemorar el X aniversario de la fundación del Museo José Luis Cuevas, nombra a los siguientes pintores como los pertenecientes al movimiento Ruptura: Lilia Carrillo, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Vicente Rojo y Vlady. El principal teórico fue Juan García Ponce, hermano de Fernando García Ponce, y a través de sus escritos se convirtió en el defensor de la Ruptura. Estos son algunos de sus argumentos:

"La ruptura consistió precisamente en crear una serie de obras en las cuales se hacía evidente una variedad de estilos que de ahí en adelante fue la pintura mexicana. Su característica principal consistió en que cada pintor seguía libremente y sin ninguna exigencia anterior, la verdad creada por cada cuadro o por cada estilo cuya forma era la expresión de una multiplicidad de estilos, como es natural. Así podían colocarse frente a frente maneras diferentes de entender el arte abstracto o el realismo."⁴⁹

Según Juan García Ponce, esta multiplicidad de estilos y de formas expresivas, dio lugar a un arte más libre y espontáneo:

"Nadie puede considerar más que por los valores de la obra en sí las formas de Vicente Rojo o Lilia Carrillo, por ejemplo; de Roger von Gunten o Pedro Coronel. La vastedad de este horizonte no estaba limitada por ninguna regla; cada obra debía establecer sus reglas por sí misma. Ésta también era una ventaja para el crítico que se ocupase de ellas ¡Cuántas diferencias y todas definidas por la obra en sí! Esto es en última instancia lo que nos demuestra aquello que se ha denominado Ruptura. La Ruptura es de este modo un sinónimo de libertad creadora."⁵⁰

Fue importante para el surgimiento de la Ruptura, no sólo la disidencia de artistas maduros y jóvenes, sino también la llegada de artistas extranjeros, como el alemán Mathias Goeritz, que a fines de la década de los cuarenta, comenzó a impartir clases de educación visual en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. Otro aspecto importante para el surgimiento de la Ruptura, fue el hecho de que algunos artistas mexicanos hayan viajado al extranjero, sobre todo a Europa:

"Así fue como Manuel Felguérez (n. 1928) y Lilia Carrillo (1930-1974) regresaron de sus respectivos viajes de estudios en Europa declarando su fidelidad al arte abstracto... Fernando García Ponce (1933-1987) asimiló ciertos recursos del expresionismo abstracto norteamericano y de la pintura matérica catalana, ligándolos a su muy notable capacidad para arquitecturizar la pintura."⁵¹

La Ruptura no se efectuó pacíficamente, ya que como toda ruptura, implicó un cambio radical y no exento de brotes de violencia; así lo relata Teresa del Conde:

"Hacia mediados de los años setenta, José Luis Cuevas, que desde sus inicios fue un magnífico dibujante y grabador figurativo, defendía a capa y espada a los abstractos, al grado de llegar hasta las cachetadas cuando, en 1965, dos pintores abstractos, Lilia Carrillo y Fernando García Ponce, fueron cuestionados al recibir premios por parte del jurado calificador del certamen de pintura auspiciado por la compañía BSSO, que tuvo lugar en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno de la ciudad de México."⁵²

El suceso, comentado en detalle por Juan García Ponce, se debió precisamente



"LOCOS"
1959, JOSÉ LUIS CUEVAS

"La ruptura consistió precisamente en crear una serie de obras en las cuales se hacía evidente una variedad de estilos que de ahí en adelante fue la pintura mexicana"



"PIEDRA DE SOLEDAD"
1964, PEDRO CORONEL

La Ruptura es de este modo un sinónimo de libertad creadora."

⁴⁹ Juan García Ponce, "Pintores independientes", en Ruptura, p. 26.
⁵⁰ Ibid.
⁵¹ Teresa del Conde, op. cit., p. 40.
⁵² Ibidem, p. 43.



"COMPOSICIÓN"
1958, LILIA CARRILLO

"Hacia mediados de los años setenta, José Luis Cuevas, que desde sus inicios fue un magnífico dibujante y grabador figurativo, defendía a capa y espada a los abstractos, al grado de llegar hasta las cachetadas cuando..."



"ANTES DEL VIAJE"
1970, MANUEL FELGUEREZ

53 Juan García Ponce, op. cit., pp. 25 y 26
54 Jaime Moreno Villareal, Lilia Carrillo: la constelación secreta, pp. 31 y 32.

García Ponce:

"Pero mientras ellos realizaban sus obras ocurrió un acontecimiento público: la inauguración del Museo de Arte Moderno con las palabras de José Luis Martínez, director del INBA, antes de la cual hubo un concurso patrocinado por la Esso cuyo jurado estaba integrado por Rufino Tamayo, Justino Fernández, Rafael Anzures, Orozco Romero y yo. Al entrar al edificio le dije a Carmen Barreda 'Vengo a darle el premio a mi hermano' y ahora sé que Orozco Romero le pasó un papel en el que decía que el ganador iba a ser Benito Messeguer. Ocurrió lo que yo le había dicho a Carmen Barreda: el ganador fue mi hermano Fernando y el segundo lugar fue para Lilia Carrillo. Tamayo y yo fuimos los que abiertamente defendimos esas obras desde el principio... Por ese simple hecho la inauguración se convirtió en un zafarrancho cuando Benito Messeguer tomó intempestivamente la palabra para decir que era ridículo que ganase el premio un hermano mío; su mujer me tiró un vaso de whisky a la cara y sus seguidores empezaron a gritar: '¡Que hable Cuevas!' Cuevas habló en efecto: 'Yo estoy con los hermanos García Ponce'. Gritos, llantos, aullidos, especialmente del crítico Antonio Rodríguez, hicieron más intensa la bronca."⁵³

Sin duda, la controversia era debida también a que el concurso había sido auspiciado por la transnacional petrolera con una añagasa historia intervencionista, la Standard Oil Company, que patrocinara el Salón Esso, promovido por José Gómez Sicre, director de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana. Este era el clima de la discusión:

"El escándalo del Salón Esso se traduce por lo demás en acusaciones que vinculan persuasivamente la entronización del abstraccionismo en pintura con el 'imperialismo cultural', por ser un arte 'apolítico' y falto de 'compromiso', etcétera. El medio plástico queda lastimado. La prensa acusa: 'el jurado, salvo alguna débil excepción, estaba compuesto por personalidades de reconocida parcialidad en este estado de polémica de las diversas tendencias actuales de la pintura mexicana'.⁵⁴

Posteriormente, el movimiento de Ruptura obtendría el reconocimiento cuando, en 1966, se realizó una exposición, organizada por José Luis Martínez, director del INBA, y José Hernández Campos, en Bellas Artes, titulada Confrontación 66. Esta muestra reunía a las dos grandes vertientes en pugna: la Escuela Mexicana y la que se pronunciaba por un arte "universalista"; de esta manera, la confrontación de ambas tendencias se exponía a la opinión pública. Shifra Goldman nos comenta el sentido político oculto:

"Resultaría ingenuo creer -a la luz de las revelaciones hechas sobre el papel desempeñado por el Servicio de Información de los Estados Unidos (USIA) la Agencia Central de Inteligencia (CIA) y las corporaciones multinacionales de los Estados Unidos en Latinoamérica - que los cambios producidos en la dirección asumida por el arte mexicano contemporáneo ocurrieron

puramente interno o por razones meramente estéticas.”⁵⁶

La intervención de los Estados Unidos en el rumbo del arte contemporáneo en México ha sido largamente documentado; esto es lo que dice Goldman al respecto:

“A partir de la puesta en evidencia en 1967 de la participación de la CIA en el patrocinio encubierto de organizaciones culturales, tanto en los Estados Unidos como en el extranjero, como parte clave de la política exterior de Norteamérica durante la guerra fría; es necesario tomar en consideración las implicaciones de la penetración cultural en el arte latinoamericano y mexicano. Si bien aquí no se trata de hacer una descripción exhaustiva de este tema tan amplio se pueden hacer algunas indicaciones sobre los posibles efectos de dicha penetración en el decenio que abarca de 1955 a 1965, que culminó en 1965 con el Salón Esso, celebrado en el Palacio de Bellas Artes en México.”⁵⁶

La política cultural de Latinoamérica tiene sus antecedentes en la política cultural de la guerra fría de los Estados Unidos, y ha sido tratada de manera incisiva en dos fecundos artículos escritos en Norteamérica: *American painting during the Cold War* de Max Kozloff, y *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War* de Eva Cockcroft. Al término de la Segunda Guerra Mundial, el mundo se dividió en dos bloques, el socialista y el capitalista, la Unión Soviética y los Estados Unidos como las dos potencias que se habían repartido el botín de guerra: Alemania, dividida por el muro de Berlín. Se inicia de esta manera un conflicto que va a desarrollarse desde la segunda mitad de los años cuarenta, durante la siguiente década y aún se extendería hasta las dos décadas posteriores. Ideológicamente, el bloque socialista estructuró una política cultural que se expresaba a partir del realismo socialista, mientras que los países del bloque capitalista elaboraron una política cultural adversa que rechazaba este discurso, la cual sería expresada a su vez por un abstraccionismo que en Estados Unidos se llamó expresionismo abstracto, mientras que en la Europa capitalista se llamó informalismo. El expresionismo abstracto -que surgió como arte emblemático de la hegemonía mundial de Nueva York, arrebatada a París-, fue alentado como parte de la política cultural que Estados Unidos empleó como un arma ideológica durante la guerra fría para extender el arte abstracto -un arte sin contenido político- a todos los países de Latinoamérica, a través de los salones Esso auspiciados por trasnacionales norteamericanas, y desde el fondo la CIA. El arte abstracto en México, alcanzó la proyección intercontinental con el pabellón mexicano de pinturas murales en Osaka, Japón, en 1970.



"SIN TITULO"
1966, FERNANDO GARCIA PONCE



"SIGNOS"
1961, ALBERTO GIRONELA



"MEXICO BAJO LA LLUVIA 154"
1984, VICENTE ROJO

⁵⁵ Shifra M. Goldman, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", en *Plural*, p. 37
⁵⁶ *Ibid.*

2.2 Semblanza cronológica del maestro Felguérez



"BOSQUE: FORMA TERRESTRE"
1917, ARP

"Un día ante una escultura de Hans Arp sufrí una conversión definitiva; desde aquel momento acepté la abstracción como una vocación para toda mi vida..."



"MUJER SENTADA"
TERRACOTA, 1952, MANUEL FELGUÉREZ

57 En "Certidumbre de una vocación", en Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, p. 13.
58 Ibid.

"Considero que el abstraccionismo es el autor de la verdadera ruptura estética con el realismo de la Escuela Mexicana de Pintura, que era reconocida por el gobierno como el único camino, como un arte oficial que apoyaba la ideología nacionalista-populista del Estado, y que por ende recibía un amplio apoyo gubernamental. La aparición del arte abstracto en nuestro medio suscitó una gran conmoción, una agria y apasionada polémica que no cesó hasta que las autoridades tuvieron que declararse neutrales y aceptar todas las tendencias plásticas": Manuel Felguérez.⁵⁷

Para abordar la cronología de la obra de Felguérez, me parece importante aportar algunos datos biográficos de este pintor mexicano. Nació en la Hacienda Valparaíso, Zacatecas, el 12 de diciembre de 1928. En 1947, inicia sus estudios de arte, en pintura y grabado, en la escuela de la Esmeralda del INBA, siendo discípulo de Francisco Zúñiga. Tomó un curso de arte moderno con Justino Fernández en la UNAM. También hizo estudios de arqueología en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Durante su primer viaje a Europa en 1949 estudió en la Académie de la Grande Chaumière en donde fue discípulo de Ossip Zadkine y de Constantin Brancusi. Su estancia en Francia consolidó su postura respecto al arte contemporáneo:

"Mi temprana formación artística iniciada en París, en 1949, hizo que mi interés por la abstracción empezara muy pronto. Ahora me doy cuenta que todos los grandes creadores de este movimiento fueron mis contemporáneos. Cuando yo me inicié en la abstracción habían transcurrido sólo cuatro décadas desde que Malevich había pintado, en 1911, el cuadro Blanco sobre blanco. Un día ante una escultura de Hans Arp sufrí una conversión definitiva; desde aquel momento acepté la abstracción como una vocación para toda mi vida, lo que me ha permitido, por más de 50 años, seguir creyendo que el arte es creación, y que la invención de formas y colores es infinita, pues sólo está limitada por mi capacidad de experimentar para encontrar nuevos caminos".⁵⁸

Llevó también cursos de dibujo en el Museo del Louvre y de "civilización francesa" en la Sorbonne. En 1954, obtuvo una beca del gobierno francés. Expuso individualmente por primera vez ese mismo año en México y en 1955 en París, en donde obtuvo el primer premio de escultura. Al siguiente año, impartió clases de escultura en la Universidad Iberoamericana donde permaneció seis años. En 1959 comenzó a hacer murales escultóricos. El primero, en mármoles y mosaicos, para un edificio particular. Construyó el Mural de Hierro realizado con chatarra, hierro y

obra obtuvo el premio de Integración a la Arquitectura. Como obra pública, de 1959 a la fecha ha realizado cuarenta y cinco murales y escultura urbana en México, Colombia, Estados Unidos y Corea del Sur.

Es curioso que antes de ser artista plenamente abstracto, en el comienzo de la década de 1950, Manuel Felguérez inició su carrera como escultor figurativo, pero desarrollando una figuración nada convencional y muy marcada por las búsquedas artísticas más osadas del siglo. La influencia de su maestro Zadkine, es visible en sus primeras esculturas. Alberto Ruy Sánchez, nos comenta cómo llega a la abstracción a partir de la escultura:

"Sus últimas esculturas de la década de 1950 son ya abstracciones, masas de sorprendente movimiento. El cuerpo humano se ha convertido en su gesto y luego ha desaparecido para ceder su lugar al volumen dinámico, a la forma que genera su mundo, su ámbito dentro y fuera de la escultura arremolinada con gracia infinita sobre sí misma. Un cuerpo abstracto que parece encorvarse y mientras lo hace, danza."⁵⁹

Al parecer, paralelamente alcanza la abstracción en la pintura:

"En Germinal, pintura de 1958, está ya la semilla de un sistema creativo que sigue vivo y mostrando sus infinitas posibilidades. La estructura fundamental de la esquina de un cubo, visto desde adentro como la esquina de una recámara, se ve subvertida de pronto por una forma casi orgánica que genera dentro de sí otras formas. Éstas van de lo geométrico a lo orgánico en una vibración que no cesa... Desde entonces Manuel Felguérez ha establecido las bases de su territorio: una rigurosa lógica de formas que enriquecen y al mismo tiempo cuestionan las certezas de la percepción; y un cromatismo peculiar que es parte indisoluble del lenguaje de volúmenes, de planos y de líneas... Cierra la década de 1950 explorando las posibilidades geométricas del trazo con el que se aplica materialmente la pintura."⁶⁰

Ya desde la realización del Mural de Hierro en el cine Diana, con el que se desvincula del lenguaje oficial de la Escuela Mexicana, se manifestó como uno de los pioneros de la Generación de la Ruptura que pugnaba por nuevos lenguajes en pintura, literatura, teatro, cine y música. En la década de 1960, su pintura adquiere nuevas manifestaciones:

"La década siguiente se abre en su obra con un abstraccionismo en gran parte opuesto al anterior: la rebanada de pintura vuelve a ser pincelada y se transforma en una estética casi fantasmal. Las formas se desvanecen en su gama y las pinturas se titulan ahora siguiendo una numeración... Sin embargo, muy pronto reaparece el lenguaje de formas que generan su propio sistema en *Objetos encerrados* (1965), que son a la vez un lenguaje en sí mismo. Aparece la caligrafía como elemento subordinado a las formas del cuadro; el trazo escrito acompaña a los



"GERMINAL I"
MANUEL FELGUÉREZ

*"...muy pronto reaparece el lenguaje de formas que generan su propio sistema en *Objetos encerrados* (1965), que son a la vez un lenguaje en sí."*



"OBJETOS ENCERRADOS"
1965, MANUEL FELGUÉREZ

⁵⁹ Alberto Ruy Sánchez, "Un triángulo perfecto: arte, artista y ciudad. El Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez en Zacatecas", en op. cit., p. 50.
⁶⁰ *Ibidem*, pp. 50-51.

"En la década de 1970, Manuel Felguérez se vuelve también innovador incursionando en el uso de las computadoras para el arte."



*"LÍMITE DE UNA SECUENCIA"
1973, MANUEL FELGUÉREZ*

"Las proposiciones de Felguérez no nos entran por los oídos sino por los ojos y el tacto. Son cosas que podemos ver y tocar. Pero son cosas dotadas de propiedades mentales y animadas no por un mecanismo sino por una lógica."

61. *Ibidem*, pp. 54 y 55.
62. *Ibidem*, p. 55.

aparecen con frecuencia torsos que se diluyen en su geometría o van hacia ella. Una iconografía personal (1966) se desarrolla a pasos agigantados. Pero no como un simple repertorio de elementos sino como alfabeto de todo un nuevo lenguaje simple y complejo a la vez."⁶¹

Su creatividad inquieta lo llevó a incursionar en otras experiencias artísticas: con Alejandro Jodorowsky formó parte del grupo Teatro de Vanguardia y Teatro Pánico, en la misma década de 1960. En el lapso de cinco años realizó veinte escenografías. Su predilección por la geometría lo llevó a la arquitectura y al arte público: fábricas, cines, escuelas, teatros, jardines, piscinas. Felguérez fue miembro fundador del Salón Independiente y miembro del Comité de Artistas e Intelectuales del movimiento estudiantil del 68. A partir de entonces hizo varios ensambles, murales, vitrales, un blombo metálico, torres y la fachada de concreto de la Galería Juan Martín. En 1967, es Maestro Invitado en la Universidad de Cornell, en Estados Unidos. En 1968, recibe el segundo premio de Pintura en la Trienal de Nueva Delhi, en la India.

Desde entonces ha explorado las infinitas posibilidades de los medios de expresión propios de su oficio. La naturaleza de sus materiales es su punto de partida. Es un artista en el que la imaginación está regida por el concepto. Sus obras que, dentro de su asombrosa variedad resultan siempre personales. Frecuentemente utilizó materiales como aluminio, hierro, maquinaria industrial y latón. En la siguiente década, Felguérez se aventura por los rumbos de la tecnología, tal vez con la intención de aprovechar para el arte lo que el hombre ha hecho con la tecnología. Para el Espacio Múltiple que expuso en el Museo de Arte Moderno en 1973, realizó una investigación teórica compleja:

*"En la década de 1970, Manuel Felguérez se vuelve también innovador incursionando en el uso de las computadoras para el arte. Sus experimentos fueron recompensados e impulsados por una beca Guggenheim que le permitió desarrollar su proyecto en la Universidad de Harvard. En un universo de la computación que era sumamente rudimentario y de difícil acceso comparado con lo que es ahora, el artista mexicano creó sistemas de análisis de su propia obra y sistemas generadores de formas nuevas, pero coherentes con su historia creativa, que tres décadas después siguen siendo sorprendentes. Sus libros El espacio múltiple, y sobre todo La máquina estética, exponen esa experiencia de vanguardia. Ambos fueron publicados por la UNAM en 1978 y 1983, respectivamente."*⁶²

La poética del "espacio múltiple" se convertiría en su quintaesencia:

"Las proposiciones de Felguérez no nos entran por los oídos sino por los ojos y el tacto. Son cosas que podemos ver y tocar. Pero son cosas dotadas de propiedades mentales y animadas no por un mecanismo sino por una lógica. Los espacios múltiples no dicen: silenciosamente se

una lógica que, en el fondo, no es distinta a la de la semilla que se transforma en raíz, tallo, flor, fruto. *Lógica de la vida*": Octavio Paz.63

El "espacio múltiple" se ha convertido no sólo en la poética esencial, sino también en el universo de Felguérez:

"Espacio múltiple para una obra única, emancipada de la naturaleza y de lo onírico. Ruido plural que el artista acalla equilibrando las fuerzas contrarias, provocando que los fragmentos rivales se hagan guiños cómplices, que lo dispar se empareje sin tocarse, que cada forma sea deudora de la alusión y no de la ilusión": José-Miguel Ullán.64

Pero volviendo a las características de la obra que Felguérez realizaba en la década de 1970, éstas estructuran un lenguaje geométrico bien articulado:

"En su obra de esta década la geometría se vuelve un sistema complejo pero estable y parece perder organicidad. En realidad lo que ha perdido es la huella anunciada de la mano que sostiene el pincel. Se ha alejado del gesto que pinta, del temblor de la mano, del accidente en el camino o la vuelta caprichosa... Un control de las líneas rectas y curvas que constituyen cada figura de este nítido lenguaje geométrico acentúa la independencia de las formas. Estamos en su mundo: ellas, las formas, tiene su lógica, su conjunción, su diálogo. Tienen su propio sistema de signos, y un universo de relaciones posibles o imposibles entre ellos. Los elementos simples (1975) de ese sistema geométrico son generados como las piezas fundamentales que lo hacen existir en acción combinatoria, y que muestran y determinan sus alcances y sus fronteras, como en la serie de pintura, escultura y obra gráfica que se llamó Límite de una secuencia (1973)."⁶⁵

Mientras tanto, sus actividades artísticas se orientan hacia la docencia una vez más, y tienen sus merecidos frutos. En 1973, se le nombra Miembro de Número en la Academia de Artes de México y Miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En 1976, obtiene el Gran Premio de Honor de la XIII Bienal de Sao Paulo, Brasil, año en que también se le otorga la Beca de la Fundación Guggenheim de Estados Unidos, y en el que también es invitado a la Universidad de Harvard en su calidad de Investigador Huésped. En la segunda mitad de la década de 1970, esas exploraciones formales siguen su curso y reproducen las inquietudes intelectuales y filosóficas de Felguérez:

"A la misma exploración del mundo de las formas como lenguaje y su combinatoria pertenece la serie comenzada en 1977, dedicada a la Cábala, el clásico libro de la tradición judía que ve las letras del alfabeto hebreo y en su combinación la clave oculta del sentido de la vida y de nuestra relación con lo trascendente... Son también cuadros muy significativos de esa búsqueda *El espacio múltiple* (1973) y *La máquina estética* (1976) -llamados igual que los libros que se

"En su obra de esta década la geometría se vuelve un sistema complejo pero estable y parece perder organicidad. En realidad lo que ha perdido es la huella anunciada de la mano que sostiene el pincel. Se ha alejado del gesto que pinta, del temblor de la mano, del accidente en el camino o la vuelta caprichosa.."



"LA MAQUINA ESTETICA"
1976, MANUEL FELGUÉREZ

Mientras tanto, sus actividades artísticas se orientan hacia la docencia una vez más, y tienen sus merecidos frutos

63 En Manuel Felguérez, *Obra reciente*, p. 4.
64 *Ibidem*, p. 21.
65 Alberto Ruy Sánchez, *op. cit.*, p. 55.

"En la década de 1980 la geometría impecable se llena de una graciosa maquinaria de relojería desmantelada, como se ve en una secuencia mixta muy original: Serie Isla san Luis (1981), ensamble de pintura y cronómetros..."



"ISLA SAN LUIS"
MANUEL FELGUÉREZ



LIBRO DE TEXTO
MANUEL FELGUÉREZ

LIBRO DE TEXTO
GERSZO



"En esos años vemos en su obra cómo regresa el gesto, la huella de la mano del artista y la figura orgánica."

66 Ibidem, pp. 55 y 57.
67 Ruy Sánchez, op. cit., p. 57.
68 Ibidem, pp. 57 y 60.

dedicada a un célebre matemático ruso muy heterodoxo, inventor de una desafiante geometría no euclidiana, autor de un clásico texto titulado 'Geometría imaginaria', y cuya existencia, según sus biógrafos, le abriría las puertas a Einstein para la comprobación matemática de la teoría de la relatividad."66

Durante años se ha interesado por la investigación, ha publicado libros y ha intervenido en proyectos arquitectónicos y editoriales como el proyecto "Pintando la educación" (las obras de arte en los libros de texto gratuitos, SEP) entre otros artistas como Gerszo, Gironella, Goerits y Rojo.

Su quehacer artístico cae dentro del informalismo, dentro del expresionismo abstracto. Desde el principio se deslindó de lo figurativo y se inclinó por esquemas geometrizarantes. Como escultor viene del constructivismo. Toda su trayectoria nos muestra un artista multifacético que se atreve a experimentar todos los caminos. Incluso ha diseñado y producido artesanía. Sus exposiciones nacionales e internacionales son muy numerosas y variadas. En la década siguiente, sería galardonado como Ciudadano Ilustre de Zacatecas, por decreto del Congreso de Estado, en 1987, y obtendría el Premio Nacional de Artes, en 1988. Su obra en esta década, es un nuevo intento de reinención:

"En la década de 1980 la geometría impecable se llena de una graciosa maquinaria de relojería desmantelada, como se ve en una secuencia mixta muy original: Serie Isla san Luis (1981), ensamble de pintura y cronómetros; y en la muy similar Engranaje prohibido. Ya para entonces, en cualquiera de sus exposiciones retrospectivas, vemos cómo el formato es otro elemento de la feliz ley combinatoria creativa, de su asombrosa variación geométrica independiente. Porque sus esculturas, pinturas, serigrafías y murales son a la vez formas de su lenguaje particular y se articulan haciéndose algunas veces eco."67

En esa búsqueda incesante, Felguérez va de lo geométrico a lo gestual, siempre evitando repetirse, en una eterna lucha con las formas, y sin embargo con un estilo muy personal e identificable:

"En esos años vemos en su obra cómo regresa el gesto, la huella de la mano del artista y la figura orgánica. En la segunda mitad de esta década la organicidad se desborda y la combinatoria cobra una nueva vida, como si las formas hubieran entrado en efervescencia y la geometría impecable de antes se hubiera visto invadida por las modernas teorías del caos. Desde Sol de sombra (1987), La otra orilla (1988) y muchos otros surge una cálida plenitud que resplandece en los cuadros subsiguientes durante muchos años."68

Ahora, la poética del "espacio múltiple" va hacia una espacialidad que se multiplica en las manifestaciones más variadas, una obsesiva renovación creadora:

“Dentro de su variedad, de la continua voluntad de cambio del artista, las formas de Manuel Felguérez tanto en la pintura como en la escultura son siempre reconocibles, le pertenecen de una manera inevitable, una y otra vez, en su diferencia, estas formas lo muestran. Ante ellas no podemos dejar de tener presentes sus obras anteriores. El conjunto es una totalidad. Ahí están las formas, son ellas las que hacen posible esa unidad dentro de la variedad. Esta es la característica de toda obra: crean al artista que las crea. Un juego de referencias secretas y por eso mismo más visibles en tanto arte se establece en este nuevo Límite de una secuencia”:
Juan García Ponce.⁶⁹

Manuel Felguérez sigue cosechando reconocimientos a su obra. En 1993, es nombrado Creador Emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte, en México. Y, en 1996, recibe la condecoración “Zacatecas 460”. La obra que realiza en la década de 1990, no es menos sorprendente:

“Es interesante comparar su nueva Iconografía personal II (1991), con la de 1966. El mismo lenguaje de elementos simples parece vivir una exaltación colorida hasta terminar el siglo. Una seguridad en cada elemento del lenguaje se afirma en esa década de 1990. como si la nueva declinación de formas nos hablara del goce de pintar y construir esculturas, del goce de ver, la fortuna de ser intensidad en un orden volátil pero riguroso, en una composición que canta al sol: libre geometría iluminada, como todo en la obra de Manuel Felguérez.”⁷⁰

Personalmente, la obra realizada en esta década y su última obra en el nuevo siglo es la que más me impacta, pues me parece el signo de la madurez del artista y de su obra; sus pinturas han alcanzado un altísimo grado de expresión, emoción y lógica que reúne todos los elementos de las etapas y las obras anteriores. Especialmente me parece de una grandiosidad plástica *Coatlucue I* (1994), que tiene la fuerza simbólica de un ícono; también quisiera mencionar a *El compás roto* (1996), *Piel de Zapa* (1998), *Grito sin eco* (1998), *Nostalgia del invierno* (1998), *Instante lírico* (1999) y *Límite paralelo* (1999). En el 2004 tenemos *Secreto Inútil* y *Sueños en la arena*

En la década que abre el presente siglo, Felguérez realiza una obra sorprendente en el 2001, “una obra mayor, intensamente dramática”⁷¹: *Retablo de los mártires*, un cuadro inmenso que fue concebido para un espacio excepcional para el Museo de Arte Abstracto; es una obra múltiple: cuadro, ensamble y escultura a la vez.



“COATLUCUE I”
1994, MANUEL FELGUÉREZ



“GRITO SIN ECO”
1998, MANUEL FELGUÉREZ



“SECRETO INUTIL”
2004, MANUEL FELGUÉREZ

69 6 de julio de 1997, Ciudad de México, en M.F. *Obra reciente*, p. 4.
70 Ruy Sánchez, op. cit., p. 60
71 *Ibid.*

2.3 El proceso creativo en la obra del maestro Felguérez

"El acto creador es, la mayoría de las veces, oscuro e incierto para quienes no son artistas"

Introducción: Es importante conocer lo que es el proceso creativo y el proceso que utiliza el maestro Felguérez para la comprensión y manejo correcto del manual ; utilizaré su experiencia como docente, como artista y como alumno para crear un método de enseñanza para este tema y con esto facilitar la comprensión del mismo.

En el mundo del arte se transforma a la materia mediante un proceso en el que están involucrados estados anímicos, discriminaciones racionales e intervención directa sobre el aspecto físico de la materia, de manera conjunta y entremezclada. Para explicar el proceso creativo de la obra de Manuel Felguérez, es necesario comprender en qué consiste el proceso creativo como tal: cómo funciona en el contexto específico de una obra, y cómo puede entenderse como el desarrollo de las etapas de todo el conjunto de la obra en general, entendida como un intervalo temporal que inicia con las primeras obras del artista y finaliza con las últimas o más recientes.

En el primer caso, el proceso creativo describe las etapas de construcción y elaboración de una sola obra, ya que el proceso implica una metodología que, sin embargo, en el arte no es restrictiva ni exclusiva: cada artista forja sus métodos, inventa sus propios procesos, incluso entre obra y obra, este proceso se enriquece o se diversifica. Esto último da lugar al segundo caso del proceso creativo, cuando se aborda en un contexto más amplio en el que se siguen las huellas y los vínculos entre unas obras y otras; por eso, analizando el proceso creativo de una obra en particular, es posible analizar similitudes o diferencias entre obras, y al final establecer una ruta crítica del proceso creativo de toda la obra en conjunto. Esto es lo que se hará a continuación.

El acto creador es, la mayoría de las veces, oscuro e incierto para quienes no son artistas, ya que a ciencia cierta, no se sabe cómo lo lleva a cabo el artista. Para definir la creación en el arte:

"Por ejemplo, Samuel Beckett, que cuidaba con gran dedicación no sólo su estilo, sino el estilo de las traducciones de sus obras, consideraba la creación como 'el acto de aquel que, incapaz, sin posibilidad de actuar, actúa, en definitiva pinta porque está obligado a pintar'. Al oírle esta opinión, su interlocutor, Georges Duthuit, propició el siguiente diálogo: 'D.: ¿Por qué está obligado a pintar? / B.: No lo sé / D.: ¿Por qué es incapaz de pintar? / B.: Porque no hay nada que pintar

El artista inventa motivos para actuar, precisamente "porque no hay nada que pintar y nada con que pintar", es que busca motivos e inventa los medios para expresar esa necesidad de expresar una acción afectiva. El acto creador es un acto de la expresión subjetiva mediante medios igualmente subjetivos; en resumen, la creación es un acto de subjetividad:

"Lo que significa para Picasso la frase 'pintar las demoiselles de un burdel' tiene poco que ver con lo que significaría para otro pintor. Ni siquiera el acto de pintar tiene el mismo significado para Picasso que para Mondrian" 73

Pero el acto creador tiene una finalidad, para todo artista el sentido mismo de la creación se resume en la concreción de la obra, según Michel Dufrenne en *L'expérience esthétique*:

"Afirmo el autor que el fin de la operación artística es la obra, y que la obra da su sentido al proceso mismo de creación. Hasta aquí es difícil no estar de acuerdo, pero a continuación añade que el dinamismo de la creación no es del artista que quiere la obra, sino de la obra misma, que exigiendo realizarse se quiere a través del artista. El artista mismo no sabe cuál será el término de su hacer, sólo lo sabrá cuando la obra esté acabada. Por ello, se deja llevar por una inspiración artística de la que no es dueño y que lo arrastra, convertido en puro instrumento por una obra que exige ser realizada, y se impone a él tiránicamente." 74

Para muchos artistas, el proceso creativo es una serie de transformaciones de la obra, hasta que el autor encuentra que ya no es posible una transformación más y decide darla por acabada, como puede deducirse de las declaraciones de Picasso:

"En mi caso, un cuadro es una suma de destrucciones. Pinto un cuadro y después me pongo a destruirlo. Pero a la postre nada se pierde; el rojo que he quitado de un rincón reaparece en otro. Sería muy interesante registrar fotográficamente no las diferentes etapas de un cuadro, sino sus metamorfosis. Se vería quizás por qué camino un espíritu alcanza la cristalización de su sueño. Pero lo que es muy curioso es ver que la imagen no cambia fundamentalmente, el aspecto inicial queda casi intacto, a pesar de las apariencias. Veo con frecuencia la luz y la oscuridad cuando las he puesto en mi cuadro; hago todo lo que puedo para 'romperlas', añadiendo un color que crea un efecto contrario. Cuando ese trabajo ha sido fotografiado, me doy cuenta de que lo que he introducido para corregir mi primera visión ha desaparecido y que después de todo la imagen fotográfica corresponde a mi primera visión, a la visión que yo tenía antes de que mi voluntad me impulsara las transformaciones anteriores". 75

El artista decide, de manera autónoma y libre, cuándo está terminada la obra, y por lo tanto, concluido el proceso creativo de dicha obra. Sólo el creador sabe cuando queda concluida su obra:

"El artista inventa motivos para actuar, precisamente "porque no hay nada que pintar y nada con que pintar", es que busca motivos e inventa los medios para expresar esa necesidad de expresar una acción afectiva"

"Para muchos artistas, el proceso creativo es una serie de transformaciones de la obra, hasta que el autor encuentra que ya no es posible una transformación más y decide darla por acabada."

73 Marina, op. cit., pp. 65-66.

74 Citado en *ibidem*, p. 357.

75 *Ibidem*, pp. 354-355.

"El artista decide, de manera autónoma y libre, cuándo está terminada la obra, y por lo tanto, concluido el proceso creativo de dicha obra"

"Hay que señalar que el proceso creativo obedece a un plan de la obra, a un proyecto. Este proyecto se desarrolla desde los esquemas mentales, hasta los apuntes, notas, dibujos, bocetos, estructura, etc"

"En el comienzo de su proceso creativo, Felguérez realizó escultura figurativa, sin embargo su figuración no era académica ni naturalista, sino más bien ligada a las experiencias de las vanguardias del siglo XX"

¿Es un acto de aceptación o de imperio? Sólo el artista puede decirlo. Sólo él tiene la clave que cierra el proceso creador. En 1912, cuando Picasso llegó a un acuerdo con Kahnweiler para venderle toda su producción a precios fijados por tamaños, la única condición que puso es que él -Picasso- sería el único que podría decidir si un cuadro estaba terminado. 'Vous vous en remettez à moi pour décider si un tableau est terminé'... No todos los autores son tan exigentes como Picasso, quien, al parecer, siempre pensó que *Les demoiselles d'Avignon* era un cuadro sin terminar..."⁷⁶

Hay que señalar que el proceso creativo obedece a un plan de la obra, a un proyecto. Este proyecto se desarrolla desde los esquemas mentales, hasta los apuntes, notas, dibujos, bocetos, estructura, etc. En ese sentido, procede a partir de una guía muy flexible.

Para abordar el proceso creativo de la obra de Felguérez, procederé al revés, es decir comenzando por la ruta crítica del proceso creativo del conjunto de su obra, que abarca desde principios de la década de 1950 hasta el año actual, 2004, basándome principalmente en la semblanza cronológica de su obra (ver pp. 40-47, de esta tesis), y para finalizar profundizando sobre el proceso creativo "en abstracto", es decir, como lo aplica el maestro de manera general, sin atender a una temporalidad o a una obra en especial, basándome en una entrevista que Felguérez me concedió en julio del 2003.

En el comienzo de su proceso creativo, Felguérez realizó escultura figurativa, sin embargo su figuración no era académica ni naturalista, sino más bien ligada a las experiencias de las vanguardias del siglo XX. Pronto, en parte estimulado por sus maestros, Brancusi, y sobre todo, por Zadkine, que había cultivado las tendencias cubista y constructivista, comienza a explorar las formas abstractas, hasta que una escultura de Arp lo hace decidirse por la abstracción como "vocación". En el transcurso de la década de 1950, tras un proceso de síntesis y gestualización de las formas figurativas llega a la abstracción, al parecer, primero en escultura y como consecuencia, o poco después, en pintura, tal como lo muestra su cuadro de 1958, *Germinal*, o *Vuelo espacial* de 1959; desde estas pinturas, se ve la intención por parte de Felguérez de reconciliar una abstracción lírica a un geometrismo.

Hacia fines de la década de 1950, incursiona en la realización de murales que rompen con la plástica del muralismo mexicano tradicional y la Escuela Mexicana, al crear formas abstractas y emplear materiales novedosos en este campo del arte, como el hierro y la chatarra. Es como si hubiera querido fundir la pintura y la escultura en un arte "mayor", el mural, como arte integrado a la arquitectura.

En la década de 1960, su pintura recoge algunas influencias del expresionismo

⁷⁶ Ibidem, p. 202.

abstracto neoyorkino y del informalismo francés, de formas tendientes a lo orgánico que estructuran un lenguaje en sí mismo, aunque se adivina una estructura geométrica que sostiene todo ese afán de libertad formal. Hacia fines de esta década, crea los elementos de un nuevo lenguaje "simple y complejo a la vez". Realiza escenografías para las obras de teatro de Jodorowsky, que en congruencia con la estética "pánica", de raíz surrealista, deformaba la realidad.

El geometrismo domina su obra de la década de 1970; se trata de una obra razonada que da nacimiento al espacio múltiple y a la máquina estética, tanto en pintura como en textos teóricos sobre el arte abstracto geométrico y la experimentación con un medio incipiente: las computadoras. El resultado es una obra de gran madurez, en la cual el proceso creativo ha llegado a un nivel de certidumbre sobre lo que el artista está haciendo. Obra y teoría van de la mano, obra geométrica y experimentación tecnológica se funden para engendrar una abstracción conformada por un lenguaje lógico y la manifestación de "espacios múltiples":

"A partir de 1970 Felguérez experimenta con plásticos y otros materiales, en busca de soluciones muy estrictamente ópticas: era clara en ese momento su preocupación por el fenómeno perceptivo. Otra serie de ensayos diversos lo lleva a lo que seguramente es su aventura más completa, de más largo alcance y mayor aliento: el espacio múltiple, en que trabaja a partir de 1973... Ahora Felguérez se ha planteado una definida y consciente investigación teórico-práctica en el terreno puramente formal. Acepta y reconoce que todo proceso de creación se origina en el artista hombre, con todos los componentes biológicos, psicológicos e históricos que lo determinan, pero haciendo una especie de ficción, se dedica a estudiar el funcionamiento y posible desarrollo de colores y formas, a partir de premisas que pretenden tener una validez de axioma. En la primera realización de tal programa, que culminó con una gran exposición en el Museo de Arte Moderno de México, en el invierno de 1974, elimina incluso toda textura, para dejar en plenitud la relación de las formas. Planteado un diseño básico en el dibujo, lo traduce a la serigrafía, al cuadro, al relieve y a la escultura propiamente dicha. En ese proceso las formas siguen siendo las mismas, y al mismo tiempo se trasmutan en tanto que sus relaciones con las otras formas se dan en medios diferentes. Cada juego de diseños pretende, pues, a partir de elementos muy simples -aun el color en cada caso se reduce a una sola gama- expresar todas las posibilidades de desarrollo. Sería absurdo suponer que se tratara de un puro experimento matemático; Felguérez sabe y propicia el hecho de que el origen de cada diseño es algo íntimo, personal, intransferible, e irreducible en términos lógicos. Todo el estupendo experimento se finca en la búsqueda de un control del desarrollo posible de aquel impulso primario, en términos de su capacidad de 'presencia en el mundo' y por ende de sus posibilidades de percepción por parte del transeúnte de ese mundo. Y la obra queda como una especie de creación similar a la de la naturaleza, una invención de realidad por la eliminación de lo no funcional, lo no propicio al diseño de origen."⁷⁷

Para la década de 1980, el rigor geométrico que estaba estructurado por un

"Hacia fines de la década de 1950, incursiona en la realización de murales que rompen con la plástica del muralismo mexicano tradicional y la Escuela Mexicana, al crear formas abstractas y emplear materiales novedosos..."

"En la década de 1960, su pintura recoge algunas influencias del expresionismo abstracto neoyorkino y del informalismo francés..."

"El geometrismo domina su obra de la década de 1970; se trata de una obra razonada que da nacimiento al espacio múltiple y a la máquina estética, tanto en pintura como en textos teóricos sobre el arte abstracto geométrico y la experimentación con un medio incipiente: las computadoras."

⁷⁷ Jorge Alberto Manrique, "Los geometrismos mexicanos en su circunstancia", en *El geometrismo mexicano*, p. 92.

“Para la década de 1980, el rigor geométrico que estaba estructurado por un diseño impecable, producto de la lógica y las matemáticas se ve influido por la “geometría imaginaria” de Lobachevsky que desafía a la geometría euclidiana, e invadido de engranajes de relojería, ensamblajes de geometría y cronómetros, que poco a poco permiten la intrusión de la gestualidad y de la organicidad, por una explosión de color y formas que anuncian las recientes teorías del caos.”

“Ya en la década de 1990, su regreso a la abstracción lírica no es una renuncia del geometrismo, sino una afirmación de un rigor formal que ahora se manifiesta con total libertad...”

diseño impecable, producto de la lógica y las matemáticas, se ve influido por la “geometría imaginaria” de Lobachevsky que desafía a la geometría euclidiana, e invadido de engranajes de relojería, ensamblajes de geometría y cronómetros, que poco a poco permiten la intrusión de la gestualidad y de la organicidad, por una explosión de color y formas que anuncian las recientes teorías del caos.

Ya en la década de 1990, su regreso a la abstracción lírica no es una renuncia del geometrismo, sino una afirmación de un rigor formal que ahora se manifiesta con total libertad, ya que, al igual que en la década de 1960 con *Iconografía personal I* (1966), existe una estructura geométrica que articula espacialmente la composición de todos esos elementos que conforman un lenguaje lógico y libre a la vez, ahora con *Iconografía personal II* (1991), es la vuelta al dominio –más pleno y maduro– de la fusión de las formas y elementos gestuales y el geometrismo, en un espacio múltiple.

En los años de este nuevo siglo, Felguérez ha recapitulado con inteligencia y sabiduría toda esa ruta crítica que constituyó el proceso creativo de más de cincuenta años de labor artística –enriquecida por su experiencia en la docencia–, pues ahora logra integrar con la mayor pericia la pintura y la escultura, lo geométrico y lo gestual, los materiales más diversos, y lo intelectual y lo emocional, en una asombrosa multiplicidad de formas y espacios, pero siempre en el terreno de la abstracción:

“Y entre todas las cosas de las cuales hablan estas formas inauditas menciono brevemente por lo pronto tres. La primera concierne a la naturaleza del orden y del caos en la vida: las figuras de sus cuadros más recientes y de su obra gráfica son geometría desbordada, orden que se sobrepasa, seres nuevos que nacen de un rigor que ya no los contiene y que imponen, por lo tanto, un reto al caos, convirtiéndolo en orden nuevo, imprevisto, más amplio. Sus antiguas figuras combinatorias son ahora seres orgánicos desafiantes”: Alberto Ruy Sánchez.⁷⁸

El proceso creativo en la obra de Manuel Felguérez, comentado por el mismo artista puede revelar muchos aspectos no mencionados hasta ahora; como por ejemplo, los procesos mentales, de raciocinio o de imaginación, los diversos estados de ánimo, o simplemente una forma de trabajar fría y calculada. Esto es lo que nos dice el maestro en la entrevista realizada en julio de 2003:

B.C.: ¿Qué significa la creatividad para usted?

M.F.: Es la eterna lucha por transmitir el espíritu a la materia, el artista enfrenta esta lucha por dominar los materiales y de este modo transmite sus emociones a la materia.

B.C.: Usted utiliza el bocetaje para sus obras, ¿por qué?, ¿cómo enfrenta el espacio en blanco?

⁷⁸ En M.F. *Obra reciente*, p. 21.

M.F.: Primero, el espacio en blanco, me le quedo viendo, y comienzo a imaginar formas, a veces son formas que se desarrollan de obras anteriores, pero que ya no pude concretar en esas obras, entonces me quedan ideas, o me surgen ideas al ver esos cuadros terminados, entonces paso al bocetaje, y pues lo empleo porque de ahí surgen las formas que me sirven de estudios para concretar las ideas que me vienen a la imaginación.

B.C.: Al comenzar a experimentar recomienda bocetar, ¿por qué?

M.F.: Porque es la manera de explorar las formas que están en mi imaginación y cuando las veo al momento de estar bocetando me emociono o me convengo de qué es lo que no funciona. Yo creo que todo artista tiene que hacer ensayos para mejorar su oficio.

B.C.: Usted transforma a la materia y menciona que hay que dominarla, para alguien que inicia, ¿qué recomendaría? Comprender la abstracción o dominar el material.

M.F.: Yo comencé haciendo un cubismo muy personal, que ya no era el de los años veinte, el de Picasso y Braque, sino una estilización de la forma, a partir de los espacios cóncavos y convexos de una figura, pero a final de cuentas esa figura no importaba, sino su estilización, y luego me parecía que esa figura estilizada se veía mejor sin cabeza, entonces le quitaba la cabeza, o los pies, y así llegué a la abstracción, por un proceso de eliminación de elementos de lo figurativo, y no por generación espontánea, mi credo es la forma; para alguien que inicia yo creo que lo mejor es comprender que todo el arte es una abstracción de la realidad, es decir que no es la realidad, sino que está sacado de ella.

B.C.: No sólo utiliza pinceles en su obra sino que experimenta con instrumentos alternativos (su mano, trapos, etc.), ¿qué tan valioso es esto en el momento de la creación de un cuadro?

M.F.: Son recursos, que del mismo modo que las herramientas o instrumentos de los que se vale cualquier pintor o escultor, sirven para lograr un efecto determinado en la obra; son valiosos por eso mismo, porque depende del efecto que se quiera conseguir, entonces se debe tomar una decisión sobre cuál herramienta o recurso es el más adecuado para lograrlo; por ejemplo, cuando yo empleo mi propia mano o trapos, es precisamente porque quiero borrar el efecto de la pincelada o del trazo, incluso de la mano del artista porque busco el efecto de que esas formas se generan a sí mismas, unas a otras, dentro de su propia lógica, dentro de su propio mundo.

B.C.: Ante el cine, la tv, y la computadora en la cual usted tiene experiencia, qué sentido tiene seguir pintando con las herramientas del siglo XV?

M.F.: Es muy simple: porque la pintura es otro medio y tiene sus propias herramientas; tú lo has dicho, son del siglo XV e incluso Siqueros decía que eran arcaicas,



MAESTRO MANUEL FELGUEZ

"La creatividad es la eterna lucha por transmitir el espíritu a la materia, el artista enfrenta esta lucha por dominar los materiales y de este modo transmite sus emociones a la materia"

"Se deben integrar la disciplina y la libertad para lograr un buen resultado..."

"...es decir que la obra debe realizarse de una manera disciplinada, pero no rígida, debe haber libertad para poder expresar las emociones que experimentas al estarla creando, porque eso es en lo que yo encuentro más placer: en estarla haciendo."

que uno debía pintar con herramientas actuales, en lo que yo estoy de acuerdo, pero eso no impide que se siga pintando con las mismas herramientas, porque como ya te lo dije, depende de lo que te propongas a hacer en pintura, por ejemplo, cualquiera puede aprender a pintar, es decir a pintar como oficio, pero no todos pueden hacer arte, porque primero tienes que hacer tu propio estilo, no parecerte a nadie, y además para tener algo que decir o hacer en la pintura.

B.C.: ¿Qué tanta disciplina y libertad existe al crear una obra abstracta?

M.F.: Mucha de las dos, ¿por qué? Porque se deben integrar la disciplina y la libertad para lograr un buen resultado, deben estar en equilibrio porque la disciplina te permite avanzar con mucha seguridad, y la libertad porque es lo principal para que exista el arte, pero es una libertad sujeta a la disciplina y una disciplina sujeta a la libertad.

B.C.: Recomienda comenzar a experimentar con la abstracción sobre un soporte de tela o es preferible iniciar sobre otros soportes y en qué tamaño...

M.F.: Precisamente de lo que hablábamos sobre el bocetaje, es preferible hacerlo sobre papel, un buen tamaño es el de los cuadernos grandes de dibujo porque te da una buena visión del espacio y las formas; pero yo recomendaría que incluso la experimentación inicial sea algo muy personal, muy particular, porque eso permite elegir métodos más personales.

B.C.: Según su experiencia, ¿qué tan motivante y enriquecedor es trabajar en equipo?

M.F.: Es muy motivante y enriquecedor, porque se da la discusión sobre las obras de los demás y la propia, es una manera de darte cuenta que compartes ideas con la gente de tu generación, como a mí me ocurrió, porque además de pintores, había gente de teatro y trabajamos haciendo escenografías, y también cineastas y participamos en las películas, salíamos en ellas o poníamos las pinturas en las paredes, o había escritores que apenas comenzaban y nosotros éramos los primeros en leerlos, y así fuimos apoyándonos unos a otros, dándonos a conocer como una comunidad de artistas e intelectuales de ese momento.

B.C.: ¿Maneja varios sistemas compositivos o sólo uno?

M.F.: Depende de la obra, pero en general utilizo un sistema compositivo que es el resultado de varios sistemas compositivos que he utilizado a lo largo de mi experiencia, este sistema es como una síntesis de todos esos sistemas y al mismo tiempo, siempre ha sido el mismo sistema, sólo que cada vez he modificado cosas o lo he mejorado.

B.C.: Usted menciona la importancia de la disciplina sin ataduras, ¿a qué se refiere?

M.F.: A lo que te había dicho sobre la libertad sujeta a la disciplina y la disciplina sujeta a la libertad, es decir que la obra debe realizarse de una manera disciplinada, pero no rígida, debe haber libertad para poder expresar las

emociones que experimentas al estarla creando, porque eso es en lo que yo encuentro más placer: en estarla haciendo.

B.C.: ¿Es la intuición o el razonamiento lo que hace o define la culminación de una obra?

M.F.: Cuando estoy trabajando en un cuadro y le voy haciendo cambios conforme a lo que estoy buscando, llego a un momento en que ya no le puedo hacer nada más a ese cuadro, entonces digo: "ya quedó perfecto". Aunque a veces, después de darlo por terminado descubro una línea que está mal, pero no puedo estar buscando esa perfección eternamente.

B.C.: ¿Cómo definiría el arte, considerando que usted menciona que arte es comunicación?

M.F.: El arte es comunicación porque sirve para que el artista se comunique con la sociedad, si no entonces no sirve para nada, el arte debe ser un medio de comunicación entre los seres humanos, para expresar emociones o ideas o para comunicar una manera de percibir el mundo.

B.C.: ¿Cómo definiría el arte abstracto en la actualidad?

M.F.: Primero, como un movimiento, no como una escuela, porque una escuela tiene un periodo de tiempo muy corto, como por ejemplo, el cubismo, el surrealismo, el realismo socialista, el muralismo, pero el arte abstracto es un movimiento porque tiene antecedentes históricos desde los comienzos del arte, luego lo encontramos en el arte egipcio, el arte islámico, y simplemente en el arte moderno tiene ya una vigencia de casi cien años, y así el arte abstracto comenzó con los rusos, y luego fue conocido como arte realista, porque cuando Malevich pintó su cuadro Blanco sobre blanco, eso era "real", es decir era un cuadro blanco sobre un fondo blanco y nada más, por eso era realista, porque no era otra cosa, en cambio, un paisaje sí es una abstracción de la naturaleza, un espacio tridimensional convertido a una imagen bidimensional dentro de un cuadro. El nombre "abstracto" no define al arte abstracto, porque en realidad es un término equivocado como muchos en la historia del arte, pero es el nombre que ha ganado aceptación como por usos y costumbres, aunque también ha sido llamado arte concreto, arte no objetivo, arte no figurativo, pero en todo caso es un arte que busca expresar básicamente el lenguaje de las formas y el color.

B.C.: ¿A quién atribuye el inicio del arte abstracto en México?

M.F.: Fuimos varios los que estábamos buscando una estética distinta a la del muralismo nacionalista, porque no dimos cuenta que eso no era verdadero, por ejemplo en Europa, el arte abstracto era muy reprimido, ya fuera por el realismo socialista de la Unión Soviética o por el nazismo alemán que lo consideraba "arte degenerado", arte decadente, precisamente fueron los nacionalismos los

"...el arte debe ser un medio de comunicación entre los seres humanos, para expresar emociones o ideas o para comunicar una manera de percibir el mundo."

"El nombre "abstracto" no define al arte abstracto, porque en realidad es un término equivocado como muchos en la historia del arte, pero es el nombre que ha ganado aceptación como por usos y costumbres, aunque también ha sido llamado arte concreto, arte no objetivo, arte no figurativo, pero en todo caso es un arte que busca expresar básicamente el lenguaje de las formas y el color."

"Siempre he querido hacer una obra muy personal, mi propio estilo, pero creo que puedo admitir influencias del constructivismo en mi obra geométrica, y del informalismo en mi obra más gestual..."

"El arte abstracto es un arte que se expresa básicamente a través del lenguaje de las formas y el color, y es además un arte en el que se aprecia de manera más clara que la creación es la dominación de la materia por el espíritu."

que impulsaron a la guerra, y después de la guerra los jóvenes ya no creían en el nacionalismo, se dieron cuenta de que podían hacer un arte más personal, todo eso fue un movimiento mundial, pero todo teníamos influencia de Europa, así fue como aparecimos Lilia Carrillo y yo, Roger von Gunten, Fernando García Ponce y otros; pero en realidad la ruptura comenzó con Tamayo, que siendo de la generación del muralismo, comienza a hacer obras que ya no tienen el mismo contenido nacionalista.

B.C.: ¿A qué se debe su preferencia por la abstracción en una época en la cual dominaba en México el arte figurativo?

M.F.: Cuando comencé mis estudios de arte en la Academia de San Carlos, estuve sólo cuatro meses, porque nos ponían a dibujar jarritos de barro y caracoles, y nada más, entonces yo me dije: "esto va muy lento", así eran los maestros de San Carlos entonces, no sé ahora; pero luego decidí irme a Europa y vi el arte que se estaba haciendo allí y me emocioné, entonces tuve de maestro a Zadkine, él me llevaba al taller de Brancusi y yo los admiraba, quería ser como ellos. Así comencé a hacer esculturas que se fueron volviendo abstractas, bajo la dirección de mi maestro y a través de mi experimentación consciente, por el año 1949 o 50.

B.C.: Al leer sobre su obra, varía bastante su ubicación dentro del arte abstracto, ¿usted dónde se colocaría?

M.F.: Siempre he querido hacer una obra muy personal, mi propio estilo, pero creo que puedo admitir influencias del constructivismo en mi obra geométrica, y del informalismo en mi obra más gestual, aunque quizás mi estilo resida en eso, en una sublimación del oficio de pintar o de esculpir. Yo no quiero clasificarme en una tendencia, aunque como tú ves, hay muchísimas tendencias del abstraccionismo.

B.C.: El arte abstracto al no tener referencias de la vida cotidiana, ¿se podría considerar un arte sólo para especialistas o científicos o personas que han desarrollado la abstracción mental?

M.F.: No es que no tenga una referencia con la vida cotidiana, es que no sabemos ver, el arte abstracto tiene mucho que ver con la percepción, es decir cómo percibes las formas, los espacios, y en ese sentido sí tiene mucho que ver con la vida cotidiana, yo creo que el público del arte abstracto puede ser cualquiera que esté abierto a ampliar su horizonte perceptivo, pero además es un arte que al tener una vigencia en nuestro tiempo, influye también en nuestra forma de percibir la realidad.

B.C.: ¿Cuál es su definición del arte abstracto?

M.F.: Es un arte que se expresa básicamente a través del lenguaje de las formas y el color, y es además un arte en el que se aprecia de manera más clara que la creación es la dominación de la materia por el espíritu.

B.C.: ¿Utilizaría otra definición para la comprensión de adolescentes de nivel bachillerato?

M.F.: La manera de hacerlo más entendible sería diciendo que el arte abstracto es un arte de formas y colores que no representan la realidad cotidiana sino una realidad más personal, la del espíritu, es decir las emociones y los pensamientos.

B.C.: En la adolescencia, ¿a qué edad sugiere que se comience a tratar el arte abstracto?

M.F.: Mientras más joven mejor, porque así uno avanza más rápido, uno empieza a cuestionarse sobre su forma de percibir la realidad, sobre la forma en que ve el mundo.

B.C.: ¿Cómo podría interesar a un adolescente en el arte abstracto?

M.F.: Haciéndole ver que todo el arte figurativo que conoce es también una abstracción de la realidad, y que a fin de cuentas, el arte llamado abstracto es llevar a sus últimas consecuencias esa abstracción, me refiero a que el arte abstracto es el resultado de la comprensión de las formas naturales, pero se convierte al mismo tiempo en otra realidad, la realidad del cuadro, de la pintura.

B.C.: ¿Cómo es visto el arte abstracto latinoamericano en Latinoamérica, y en Europa, Oriente o Estados Unidos?

M.F.: Como lo que es, un movimiento universal, un arte que se da en distintos momentos de la historia y que surge en diversas culturas, no como algo exclusivo del siglo XX, o como un arte occidental o europeo o americano. Creo que ahora ya está muy consolidado, y en cualquier parte del mundo el arte abstracto es considerado tan válido como el arte figurativo, pero distinto; yo mismo admiro artistas figurativos como Picasso, y admiro las grandes obras figurativas clásicas o de varios periodos, no solamente me agrada el arte abstracto.

B.C.: ¿Es importante contar con una educación artística, por qué?

M.F.: Si es muy importante, porque todos los artistas deben tener una preparación muy sólida para poder proponer algo. Se puede aprender a pintar, a dominar el oficio, pero para hacer arte se requiere del conocimiento de todo el arte universal, por ejemplo los escritores tienen que leer la literatura clásica, también los alemanes, franceses o italianos, de la nacionalidad que sea tienen que conocer la literatura universal, un artista debe contar con una preparación muy sólida para poder proponer.

B.C.: ¿Se puede enseñar el arte?

M.F.: Claro, y cuando se tiene un maestro se avanza más rápido que cuando uno anda experimentando solo por su cuenta, porque el maestro te transmite su experiencia y te dice donde estás equivocado o donde estás acertando.

"...que todo el arte figurativo que conoce es también una abstracción de la realidad, y que a fin de cuentas, el arte llamado abstracto es llevar a sus últimas consecuencias esa abstracción..."

"A mi me gustaba mucho dar clases, tanto que me costó treinta años dejarlo, soy maestro jubilado, me gustaba mucho, pero me quitaba también mucho tiempo para hacer la obra. Me gustaba mucho el trato con los jóvenes porque das pero también recibes."

"Todos los artistas que dieron a conocer el abstraccionismo en México fueron mis contemporáneos, así que no soy el único que puede considerarse pionero en esto, y pienso que el movimiento de ruptura que hicimos abrió las posibilidades de expresión que actualmente tiene el arte en nuestro país."

B.C.: ¿Qué tan importante fue su experiencia dentro del salón de clases como docente en su obra artística?

M.F.: A mí me gustaba mucho dar clases, tanto que me costó treinta años dejarlo, soy maestro jubilado, me gustaba mucho, pero me quitaba también mucho tiempo para hacer la obra. Me gustaba mucho el trato con los jóvenes porque das pero también recibes. Cuando estuve de maestro en San Carlos, me tocó hacer una renovación al programa de la nueva carrera, artes visuales, y elaborar las nuevas materias que nos quedaron preciosas, pero cuando acabamos nos dimos cuenta que no había maestros para darlas, entonces le dije a mi primer grupo que iban a estar conmigo toda la carrera para que pudieran luego ser maestros, Ignacio Salazar fue uno de ellos, que estuvo conmigo toda la carrera.

B.C.: Al haber tenido experiencia en el extranjero dando clases, ¿qué diferencias observó entre un estudiante mexicano y uno extranjero (necesidades, iniciativa, forma de motivar, etc.)?

M.F.: En realidad ninguna, los mexicanos están igualmente capacitados que los extranjeros y los extranjeros tienen a veces las mismas carencias que los mexicanos, es muy relativo, pero no depende de las nacionalidades, sino más bien de la diferencia de culturas, que en algunos casos son más abiertas y receptivas y en otros más cerradas.

B.C.: ¿Usted se considera maestro o motivador en los artistas posteriores a su generación por ser pionero de las vanguardias en México?

M.F.: Todos los artistas que dieron a conocer el abstraccionismo en México fueron mis contemporáneos, así que no soy el único que puede considerarse pionero en esto, y pienso que el movimiento de ruptura que hicimos abrió las posibilidades de expresión que actualmente tiene el arte en nuestro país.

B.C.: A su paso, ¿encontró gente negada a aprender pintura?

M.F.: Pues sólo a los que no les interesaba en realidad, la gente que ama la pintura o que verdaderamente aprecia la pintura no tiene problemas para aprender a pintar, porque de alguna manera ese gusto por la pintura le viene de su vocación por pintar.

B.C.: ¿Con qué dinámicas o ejercicios motivaba al alumno para desarrollar la creatividad?

M.F.: Básicamente con la experimentación, allí vas encontrando cosas, y viendo mucha pintura, porque allí surgen muchas ideas, cuando comprendes cómo hizo el cuadro ese pintor.

B.C.: ¿Cómo ve las escuelas de arte actualmente?

M.F.: Con un grave problema: ahora todos quieren ser artistas, ha habido como una

explosión y ahora es como levantar una piedra y en vez de encontrar chapulines encuentras pintores.

B.C.: Se le considera un formador de varias generaciones de artistas plásticos, ¿es sencillo aceptar este papel?

M.F.: Yo sólo hice la parte que a mí me tocaba, es decir crear mi propio estilo, así por ejemplo, desde los comienzos del arte hasta ahora es una gran cadena, entonces lo que tienes que hacer es lograr meter el eslabón en la historia del arte, meter tu estilo.

B.C.: En la actualidad la abstracción en México, ¿predomina en la pintura o en la escultura?

M.F.: Siempre ha habido más pintores que esultores, así que yo creo que incluso quienes hacen escultura hacen también pintura, como en mi caso. Esto se debe a que los procesos de creación en escultura suelen ser más tardados.

B.C.: ¿Por qué cree que los artistas posmodernos regresan al arte figurativo abandonando la abstracción?

M.F.: No es que se abandone la abstracción, se trata de una alternancia como en todos los periodos de la historia del arte, a veces predomina el arte figurativo y a veces el abstracto, pero a veces ambos comparten el mismo momento histórico.

B.C.: ¿Existe una identidad nacionalista en la obra abstracta mexicana?

M.F.: Yo creo que el nacionalismo no es una preocupación de la estética del abstraccionismo, porque incluso el arte abstracto permite una gran libertad para crear tu propio estilo o tu propio abstraccionismo. Precisamente el abstraccionismo surge en México como oposición al nacionalismo de la Escuela Mexicana.

B.C.: ¿Existen elementos nacionales que inspiren su obra?

M.F.: No, porque yo creo en un arte más universal, y no solamente eso, sino más personal. Los nacionalismos sólo han servido para separar a la humanidad, por eso no me ocupé del nacionalismo en mi obra.

B.C.: ¿Hasta qué punto su obra chocó con la diferencia o ignorancia de personajes del medio político y artístico cuando iniciaba su carrera como artista abstracto?

M.F.: Aquí en México, en San Carlos se me había dicho que la única tendencia que tenía valor en el arte del siglo XX era el muralismo, por lo que yo me regresé a Europa a seguir aprendiendo de los grandes maestros modernos que también fueron mis contemporáneos, cuando regresé a México encontré que el abstraccionismo era un movimiento que se estaba dando por las circunstancias históricas, y que tenía grandes dificultades para ser difundido y apreciado por la sociedad, sobre todo porque el muralismo era muy fuerte.

"Yo creo que el nacionalismo no es una preocupación de la estética del abstraccionismo, porque incluso el arte abstracto permite una gran libertad para crear tu propio estilo o tu propio abstraccionismo. Precisamente el abstraccionismo surge en México como oposición al nacionalismo de la Escuela Mexicana".

"...al parecer todos los artistas de ahora se hallan disgregados, hacen falta propuestas, quizás se deba a que en la actualidad el clima político mantiene a los artistas sin una identidad clara ni una visión de su momento histórico."

"En los años cincuenta se dio esa polémica, se decía que nosotros éramos unos vendidos del imperialismo, pero lo que nunca supe es cómo pudo manipularnos Estados Unidos, si aquí nunca hubo un artista del expresionismo abstracto que hiciera action painting, todos nosotros teníamos influencia del abstraccionismo europeo, incluso los americanos. Es más, el mercado del arte norteamericano le hacía encargos a los muralistas."

B.C.: ¿Conoce algún grupo de jóvenes que tengan la fuerza, el impacto y la convicción de la generación de la "ruptura"?

M.F.: Actualmente no conozco a ningún grupo, porque al parecer todos los artistas de ahora se hallan disgregados, hacen falta propuestas, quizás se deba a que en la actualidad el clima político mantiene a los artistas sin una identidad clara ni una visión de su momento histórico.

B.C.: ¿Por qué después de la limpieza y pureza que existe en sus obras geométricas pasa al informalismo (gestualidad, organicidad, etc.)?

M.F.: Porque esa búsqueda se había agotado, y la misma evolución de la obra me fue llevando hacia el empleo de formas más libres, pero contando con la composición controlada del geometrismo.

B.C.: Según Shifra Goldman el expresionismo abstracto fue un medio que utilizaron los Estados Unidos y la OEA para acabar con el muralismo ¿cree que los artistas fueron manipulados sin darse cuenta?

M.F.: En los años cincuenta se dio esa polémica, se decía que nosotros éramos unos vendidos del imperialismo, pero lo que nunca supe es cómo pudo manipularnos Estados Unidos, si aquí nunca hubo un artista del expresionismo abstracto que hiciera action painting, todos nosotros teníamos influencia del abstraccionismo europeo, incluso los americanos. Es más, el mercado del arte norteamericano le hacía encargos a los muralistas.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

CAPITULO III

Diseño del Manual

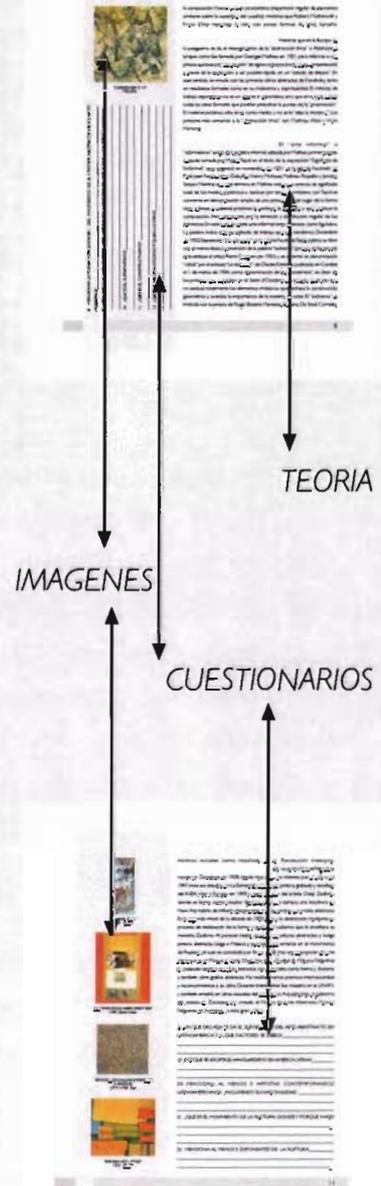
3.1 Descripción y características

El Manual que pretendo elaborar es un material de apoyo destinado a los alumnos de nivel bachillerato, y su función es proporcionar la comprensión de la pintura abstracta en sus aspectos básicos y generales. Es un material didáctico de orden teórico práctico, enfocado específicamente a la pintura abstracta utilizando como método el proceso creativo del maestro Manuel Felguérez.

Este Manual se aplicará de manera coordinada con otro texto para abarcar de manera integral el programa del Taller de Pintura. Del texto Diseño visual. Introducción a las artes visuales, de Cynthia Maris Dantzie, se abordarán conceptos generales de las artes visuales, como teoría del color, composición, proporción etc. Del Manual, se abordarán contenidos teóricos y ejercicios prácticos sobre la pintura abstracta y el proceso creativo del artista propuesto.

El Manual estará compuesto de dos partes: la primera, teórica, y la segunda, práctica. En la primera parte, se abordarán los contenidos teóricos sobre la pintura abstracta, mejor llamada “concreta”, partiendo desde una definición con estas características, y siguiendo con un desarrollo de la misma en el siglo XX, para presentar de manera general sus paradigmas formales, dentro de esta parte se incluirá un cuestionario de 22 preguntas que el alumno tendrá que contestar periódicamente. En la segunda parte, se plantearán ejercicios a partir del proceso creativo de la obra del maestro Felguérez. Este proceso creativo considera el conjunto de su obra, por lo que los ejercicios se propondrán tomando como punto de partida ejemplos de sus diversas etapas creativas y las reflexiones que el autor hace sobre el mismo.

Es importante mencionar que no se pretende que los alumnos pinten “a la manera de”, ni que realicen copias de la pintura de Felguérez, sino que utilicen como modelo una obra del maestro y con esta utilice el método extraído del proceso creativo de un artista cuya obra tiene reconocimiento mundial; simulando la enseñanza que el propio artista impartiría. Como se sabe, desde el Renacimiento el método de enseñanza del maestro pintor, consistió en hacer que sus discípulos lo copiaran y pintaran como él. Esto no es excepción en el maestro Felguérez, quien ha declarado que su instrucción consiste en formar pintores que aprenden a pintar como él mismo lo ha hecho. En efecto, enseñar a pintar es sinónimo de hacer escuela, y tiene este sentido, por lo



formación del pintor, que con el paso del tiempo, desarrollará su propio estilo.

Este no es el objetivo del Manual, pues queda muy claro que al ser un material de apoyo de una materia de bachillerato, no persigue formar artistas, sino contribuir de manera positiva en la formación integral del estudiante, estimulando sus áreas cognoscitivas a partir de lo emocional y lo creativo. Por este motivo, este material didáctico cuenta con una investigación que lo respalda, en lo referente a elaborar un método a partir de un proceso creativo de abstracción.

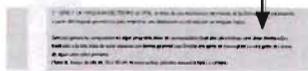
Precisamente, en esto radica la efectividad del método de enseñanza de un maestro pintor cuando exhorta a sus discípulos a imitarle: siguiendo el proceso creativo de su maestro los discípulos descubren los mecanismos internos del proceso creativo y ello les da la pauta para poder inventar su propio proceso. Pero, insistiendo en las características y alcances de este Manual, cuyo objetivo central es la apreciación de la pintura abstracta o concreta, se entiende que su finalidad es la comprensión cabal por parte del alumno.

Indudablemente, para una apreciación justa, se precisa de la teoría, que aporta los conceptos generales y básicos del tema, como la práctica, que brinda la oportunidad de explorar los distintos materiales. Para conocer bien cualquier materia es necesario hacerlo a partir de estas dos vías –la teoría y la práctica-, incluso en las matemáticas y demás ciencias, se llevan a cabo ejercicios pertinentes para comprender los postulados y axiomas. El arte, como cualquier disciplina, también implica ambos aspectos para adquirir conocimiento.

Precisando más los alcances de este Manual, pretendo que los alumnos adquieran los conocimientos para llegar a una apreciación justa de la pintura abstracta o concreta, es decir una valoración de sus aspectos teórico conceptuales, formales y estéticos. Al decir “una apreciación justa”, me refiero a que los alumnos superen una serie de prejuicios resultado de su desconocimiento en las artes visuales, al considerarla como una pintura de fácil elaboración, hecha por artistas que “no saben dibujar” y que de esta manera evaden la carencia de tal habilidad; o el equívoco de que al ser un arte que no tiene referencia con lo figurativo, es una pintura de difícil comprensión y que no comunica nada.

Uno de los primeros aspectos que el alumno va a comprender para llegar a una apreciación justa de la pintura abstracta o concreta, es que se llega a la abstracción mediante un proceso de estilización de lo figurativo, que puede abarcar diversas líneas de experimentación, como la síntesis de la forma, la geometrización, la distorsión, o la libertad del color. Otro de los aspectos que el alumno logrará comprender es que la pintura abstracta se expresa mediante el lenguaje de las formas y el color, incluso el

INSTRUCCIONES Y
DESCRIPCION DEL MATERIAL



EJEMPLO GRAFICO

ESPACIO PARA
BOCETAJE

términos generales con el arte figurativo. Un aspecto más, radica en que el alumno podrá comprender que la pintura abstracta propone una realidad distinta a la realidad cotidiana –y no por ello es una evasión de esta realidad, sino su poetización representando la realidad misma del arte.

Para que el alumno adquiriera una apreciación justa de la pintura abstracta, debe hacer pintura abstracta, ya que esto último le permitirá comprender no sólo qué es, qué significa, sino también cómo se crea. Aunque las pretensiones de este material de apoyo son modestas, lograr que se cumpla con el objetivo de que el alumno aprecie de manera general y básica la pintura abstracta, lo considero un resultado positivo, tomando en cuenta que está elaborado en función de la educación media superior, en la que se otorga mayor prioridad a otras materias de la currícula, como matemáticas, historia, física o química, etc.

Este Manual no pretende sustituir a un libro de texto, sino ser un material de apoyo didáctico sobre un tema muy específico que servirá a los alumnos como material de trabajo para la materia de Taller de Pintura. Su función será de aplicación muy concreta e inmediata, de manera que pueda propiciar la reflexión y la práctica de la pintura abstracta. Los alumnos podrán encontrar todas las características de un manual de trabajo: un nivel teórico básico y una orientación acerca de la aplicación práctica, mediante ejercicios; será de gran accesibilidad como material de apoyo para un desarrollo en un tiempo relativamente corto (unos tres meses, como máximo).

La extensión del Manual tendrá 15 páginas. La parte más importante será la práctica, ya que es en sí el método del proceso creativo del maestro Felguérez. Por esto mismo, como manual o material de apoyo, tiene mayor énfasis en la parte práctica. Básicamente, es un manual de aplicación de un modelo

En su calidad de manual, no busco que tenga impresiones de alta calidad en papel de elevado costo, sino que sea un material elaborado de la manera más sencilla posible, ya que su utilidad no radica en ser un libro de consulta ni mucho menos de colección; sino como un material de apoyo que una vez cumplida su finalidad, el alumno puede guardar como registro de su educación plástica. Sin embargo, considero que el manual será una memoria de la experiencia del aprendizaje de la pintura abstracta.

La elaboración del Manual deberá contar con los requerimientos mínimos necesarios para que sea un material de apoyo que pueda cumplir con su función de la manera más óptima posible, pero quedando excluido lo superfluo y el ornato, pues estas son las condiciones básicas de un problema de diseño que deben ser reducidas a una expresión visual más clara y funcional.

3.2 Contenidos: temas y ejercicios

Al final de esta investigación presento el texto del Manual de Apreciación de la Pintura Abstracta para nivel bachillerato. Tanto la parte teórica como los ejercicios propuestos, tendrán una redacción muy sencilla, sin complejidades conceptuales, de modo que el alumno de nivel medio superior pueda entender lo básico de la pintura abstracta. Los contenidos se dividen de la siguiente manera:

- Introducción
- La pintura abstracta
- Siguiendo las pinceladas de... Manuel Felguérez

En la introducción expongo de manera general, la utilidad del Manual, sus objetivos y el modo de trabajo. En “La pintura abstracta”, expongo la teoría sobre ella, partiendo de una definición, y su desarrollo a lo largo del siglo XX. En el “Siguiendo las pinceladas de...Manuel Felguerez”, comento brevemente sobre la obra de Manuel Felguérez, el artista de quien se toma el modelo de aplicación. Posteriormente, comento de modo conciso algunas de sus obras para seguir críticamente el proceso creativo, y partiendo de cada una de las obras, plantear los ejercicios.

Tanto la parte teórica como la práctica se extraerán de la investigación. Del capítulo 1, se obtendrá la información para “La pintura abstracta”. Del Capítulo 2, la información para el “Siguiendo las pinceladas de... Manuel Felguérez”. Pero la información será sintetizada. Se trata de un Manual de Apreciación y que por definición es un material de apoyo didáctico -en el que se le da prioridad al aspecto práctico, y en el que lo teórico se presenta a un nivel muy general y básico-, así que enfocaré esta enseñanza a un nivel de estimulación creativa y de pertinencia técnica, que en general, es el nivel cognoscitivo que se maneja en el bachillerato, es decir un conocimiento general sobre “cómo es y cómo se hace...” Esto no significa que no se alcance una apreciación justa de la pintura abstracta, sino adecuada al nivel medio superior.



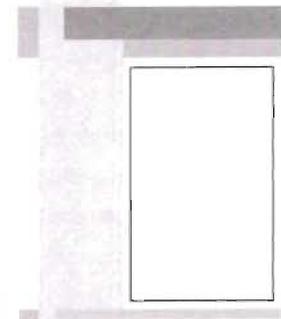
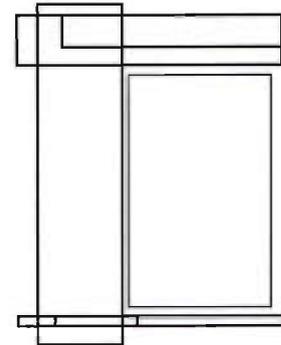
3.3 Diseño Editorial

El diseño del Manual es sencillo para facilitar su uso. Se trata de un formato tamaño carta, debido a la facilidad de reproducción que tiene y por ser de fácil manejo y estandarizado con el resto del material didáctico del alumnado. Toda la impresión será copia digital láser en blanco y negro en papel bond, y las cuatro últimas hojas serán fotocopias a color para la reproducción de las obras pictóricas. Como no es un libro, las características de este material de apoyo permiten que la técnica de encuadernado sea la más rápida y baja en costos: engargolados de gusano de plástico; esto último también debido a que la extensión del material es muy breve: de 21 hojas. No es un material que se pretenda publicar en tirajes muy amplios (unas 50 copias por semestre), por lo tanto no se considera una edición comercial, sino de circulación local.

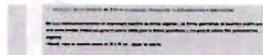
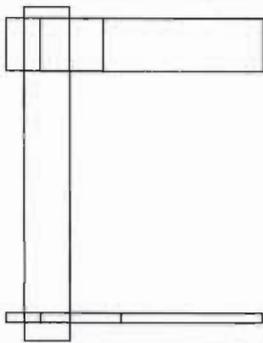
La composición del espacio se da a partir de dos columnas, en las que se reparte el peso visual, tanto de texto como de imágenes, estas quedarán en sentido vertical, una columna se utilizará exclusivamente para la teoría sobre el arte abstracto y la otra será utilizada como un album de estampas. Las imágenes a pegar estarán al final del manual (fotocopias a color), y el alumno tendrá que ubicarlas en el espacio correspondiente (en la columna interactiva aparecerá la imagen en blanco y negro que indicará al alumno el lugar de la estampa a color). Con esto busco proponerle al alumno una actividad lúdica para complementar los ejercicios del Manual, además es probable que al realizar esta actividad, el alumno desarrolle una mayor apreciación e identificación del material de apoyo.

El diseño será sencillo, de fácil lectura, lo más limpio posible, sin elementos que distraigan el interés del lector-alumno. En la "Introducción" no se incluirá ninguna imagen. En la sección correspondiente a "La pintura abstracta", se anexarán quince ejemplos de obras de los autores más representativos de los distintos momentos del arte abstracto del siglo XX: Kandinsky, Malevich, Mondrian, Pollock, Wols, Tàpies, Vasarely. En el "SIGUIENDO LAS PINCELADAS DE... Manuel Felguérez..", se intercalarán seis ejemplos de obras de Manuel Felguérez y ocho ejemplos de sus contemporáneos en América Latina como Soto, Szyszlo, Rojo, Carrillo, Gironella y Gerzso que algunos de ellos siguen su proceso creativo desde los años cincuenta hasta la fecha. Además, al final de los ejercicios, se anexarán seis hojas para que el alumno realice bocetos para cada ejercicio.

Al final vendrán cuatro hojas a color, en las que se encuentran las reproducciones de obras pictóricas. En las primeras dos, se acomodarán las imágenes de pintura abstracta del siglo XX y en las últimas, se acomodarán las imágenes de la obra de Manuel Felguérez.



DISEÑO DE LA HOJA TEORICA-PRACTICA
TOMANDO COMO EJEMPLO PARA LA DIAGRAMACION
OBRAS DE MONDRIAN Y GERZSO



texto breve y de lectura ágil. De esta manera, se dispondrán de dos a 4 ejemplos-ejercicios por hoja. A este respecto, cuando se menciona “hoja”, es porque la impresión será a una sola cara, pues como se dijo antes, la impresión se hará mediante fotocopias, para economizar costos y para asegurar su rápida reproducción.

El diseño editorial se elaborará en el programa de computadora FreeHand, que es un programa de draw en donde es fácil de manipular una extensa cantidad de hojas (páginas) al mismo tiempo, para intercalar las imágenes en una caja tipográfica a dos columnas y lograr una calidad de imagen aceptable. Las imágenes serán escaneadas y digitalizadas en el programa Photoshop, que asegura la calidad de imagen deseada. Después se imprime un original en impresora láser, lo mismo que las impresiones de las imágenes a color; después este original se fotocopia.

Respecto a la portada o carátula del Manual, ésta tendrá una composición creada por el alumno sobre una hoja de papel de algodón (canson, fabriano, etc.), que vendrá incluido, esto con el objetivo de evaluar el nivel de técnica y conocimientos que posee el alumno al comienzo y fin del tema, ya que al finalizar la utilización del manual también diseñará la contraportada. Las pastas son de plástico transparente para dejar traslucir la imagen de la portada, y porque son las que le dan al material un soporte de cierta rigidez que pueden proteger al Manual de los manejos cotidianos por parte del alumno. Haciendo una estimación aproximada, el costo del Manual será de unos \$35.00, costo de producción, entre el papel de la portada y contraportada, las fotocopias a color, las de blanco y negro y el engargolado.

DISEÑO DE LA HOJA PARA EJERCICIOS FINALES
TOMANDO COMO EJEMPLO PARA LA DIAGRAMACION
OBRAS DE MONDRIAN Y GERZSO



CONCLUSIONES

La investigación realizada para elaborar el Manual de Apreciación de la Pintura Abstracta para nivel bahillerato, me aportó la información necesaria y precisa para estructurarlo con bases bien fundamentadas. Debido a mi experiencia como docente en escuelas privadas durante diez años, y mi formación en la licenciatura de Diseño Gráfico, yo contaba con una información amplia acerca del tema del arte abstracto. Sin embargo, gracias al Seminario de Titulación, esta información se hizo más precisa en función de la metodología aportada por mi directora de tesis, sobre todo en mi toma de decisión de un tema más específico para seleccionar al pintor mexicano Manuel Felguérez.

Ya en el contexto particular de mi investigación sobre este estilo, dicha información me ha otorgado una gran claridad respecto al concepto de arte abstracto, sus antecedentes, su desarrollo histórico y las diversas manifestaciones y denominaciones a lo largo del siglo XX, su aparición en Latinoamérica (razones de orden político o antítesis, exclusivamente artísticas). La investigación que me aportó nuevos conocimientos, fue la realizada acerca del movimiento de Ruptura, y de la obra del maestro Manuel Felguérez. Resultó muy enriquecedor para mí, el hecho de que el maestro Felguérez me otorgara una entrevista en su taller, pues de esta manera pude comprender sus ideas sobre la enseñanza del arte, interrogándolo sobre mis dudas y admirando directamente su obra.

Mi decisión de utilizar el proceso creativo en la obra de Felguérez como método de enseñanza, parte precisamente del hecho de que el propio maestro ha ejercido la docencia, y como se mencionó en su oportunidad, el maestro pintor transmite su enseñanza llevando a sus discípulos a imitarle en su propio proceso creativo y manera de pintar. Esto me motivó a utilizar su proceso creativo como modelo de aplicación, ya que, según he podido observar por mi experiencia docente, era necesario contar con un método más eficaz para enseñar al alumno, de nivel medio superior, a apreciar la pintura abstracta, tanto a nivel teórico como práctico. El alumno logrará una apreciación justa, a partir de la práctica en taller de pintura, pero también, logros cualitativos en la creación de pintura abstracta.

Para la elaboración del Manual, me basé en libros de texto sobre enseñanza

Panlego Gómez y José de Domingo Acinas, y sobre todo en Diseño visual (Introducción a las artes visuales), de Cynthia Maris Dantzig; pues así pude darme una idea del nivel conceptual que se maneja en materiales y textos de enseñanza de las artes visuales para la educación media superior, así como del tipo de habilidades que se pide al alumno para realizar los ejercicios para la aplicación de los conocimientos teóricos.

Del mismo modo, para aquellos alumnos que deseen profundizar en el tema de realización de un Manual, esta tesis espero sirva para ampliar sus conocimientos. Este primer Manual será puesto en circulación a modo de prueba piloto, pensando que en el futuro, después de comprobar su efectividad y la demanda por parte de las instituciones educativas (vía el alumnado), pueda ser mejorado en aspectos de diseño, impresión y producción (tal vez tirajes más grandes en una imprenta).

Bibliográfica

- A.A.V.V. Arte abstracto y arte figurativo. Madrid, Salvat, 1974, 143 pp.
- Ruptura. México, Museo José Luis Cuevas / Arte Contemporáneo, 2002, 125 pp.
- Arnheim, Rudolf. El pensamiento visual. Buenos Aires, Eudeba, col. Temas/Ciencias Visuales, 1971, 343 pp.
- Cardoza y Aragón, Luis; et al. Tendencias del arte abstracto en México. México, UNAM, 1968, 97 pp.
- Conde, Teresa del. "México", en Arte Latinoamericano del siglo XX. Madrid, editorial Nerea, edición de Edward J. Sullivan, 1996, 352 pp.
- Dantzie, Cynthia Maris. Diseño visual (Introducción a las artes visuales). México, Trillas, 1994, 342 pp.
- Düchting, Hajo. Wassily Kandinsky, 1866-1944. Una revolución pictórica. Alemania, Benedikt Taschen, 1990, 96 pp.
- Eder, Rita/ Mirko Lauer. Teoría social del arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1986, 132 pp.
- Gállego, Julián. Pintura contemporánea. Madrid, Salvat-Allianza, 1971, 101 pp.
- García Ponce, Juan. Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura. México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1992, 75 pp.
- García Canclini, Néstor; et al. Cultura y sociedad en México y América Latina. México, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), 1987, 131 pp.
- Goldman, Cifra M., Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio, editorial Domés s.a., Instituto Politécnico Nacional, 1989, 284 pp.
- Kandinsky, Wassily. De lo espiritual en el arte. México, editorial Premia, col. La nave de los locos, 1981, 132 pp.
- Punto y línea sobre el plano. México, editorial Coyoacán, col. Diálogo abierto/Arte, 1994, 166 pp.
- Klee, Paul. Bases para la estructuración del arte. México, editorial Premia, col. La nave de los locos, 1985, 71 pp.
- Lambert, Jean Clarence. "La pintura abstracta", en Historia de la pintura, tomo 4. Bilbao, Asuri de ediciones, 1989, 4 tomos, 882 pp.
- Manrique, Jorge Alberto; et al. El geometrismo mexicano. México, UNAM, 1977, 158 pp.

1993, 384 pp.

Morais, Frederico. Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio. La Habana, Casa de las Américas, col. Nuestros países, serie Estudios,

1990, 121 pp.

Moreno Villarreal, Jaime. Lilla Carrillo. La constelación secreta. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Ediciones Era, Galería

Colección de Arte Mexicano, 1993, 141 pp.

Paniego Gómez, Amancio/José de Domingo Acinas. Educación plástica y visual

(4º E.S.O.). Salamanca, España, Editorial Donostiarra, 1998, 136 pp.

Ruy Sánchez, Alberto; et al. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.

Madrid, Artes de México, Turner, CONACULTA-INBA, Gobierno del Estado de Zacatecas,

Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2002, 224 pp.

Valsecchi, Mario. Bosquejo de la pintura moderna. México, UTEHA, 1962, 88

pp.

Hemerográfica

Goldman, Shifra M. "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación:

1955-1965", en Revista Plural. México, octubre de 1978, No. 85, pp. 33-44.

Videográfica

Krauze, Enrique (productor). en México Siglo XX, Clío. México.

"La Ruptura", Canal 11, 22 de diciembre de 2003, 60 min.

Zapata, Erika (dirección). El espacio múltiple: Manuel Felguérez. México,

CONACULTA-FONCA, Artes Visuales, Creadores Eméritos, Canal 22, febrero de 1999,

60 min.

Catálogos

Felguérez, El límite de una secuencia, MACO Museo de Arte Contemporáneo

de Monterrey, de enero a junio de 1997, 78 pp.

Manuel Felguérez, Obra reciente. México, Museo José Luis Cuevas. Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Cultura, CONACULTA-INBA, abril de 2003, 24 pp.

Manuel Felguérez, Obra reciente 2002-2005, Galería López Quiroga, de abril

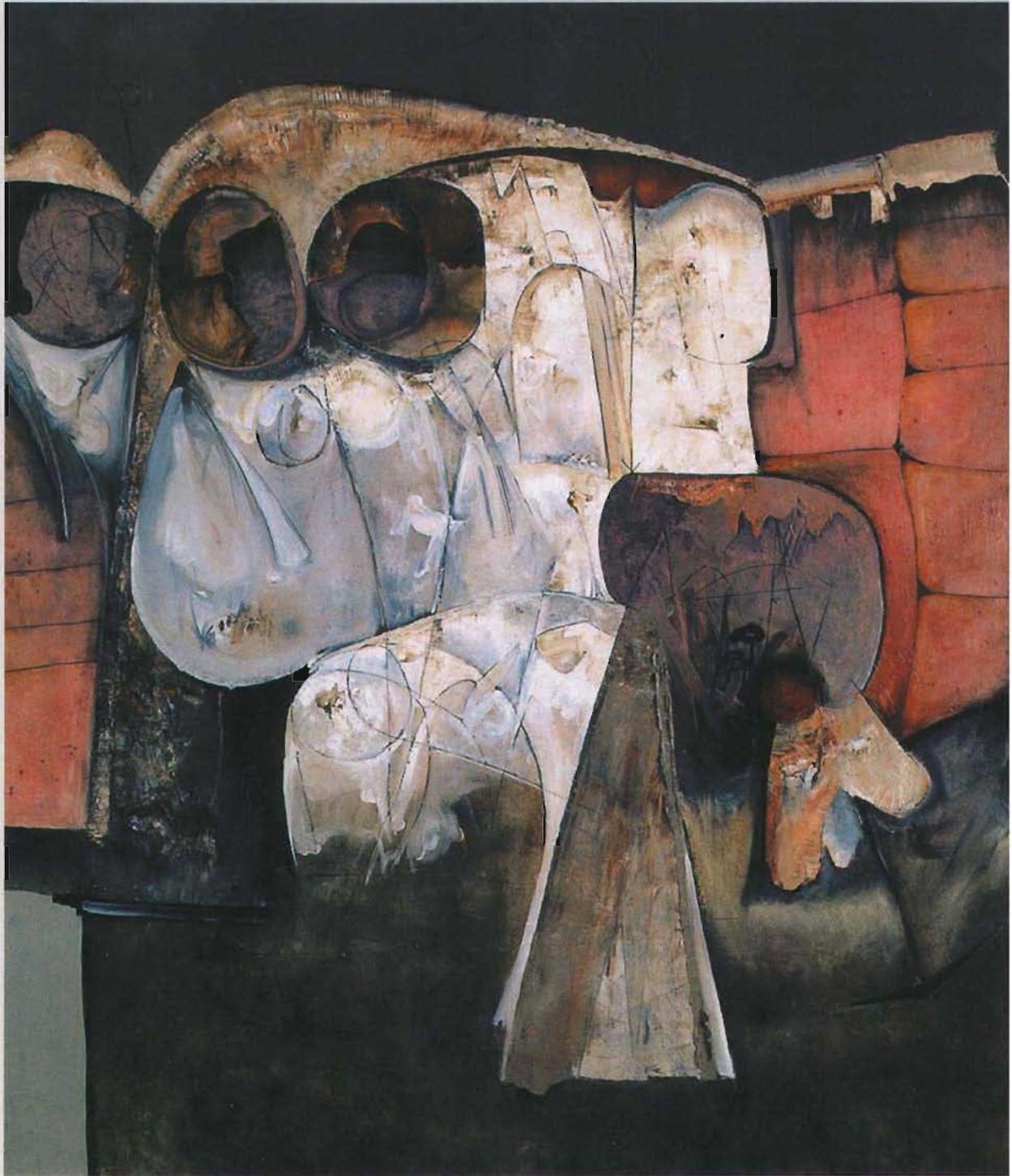
a mayo del 2005, 30 pp.

Entrevista:

Coronado Estudillo, Beatriz. Realizada a Manuel Felguérez, julio de 2003, Ciudad de

México.

Manual de Apreciación de la Pintura Abstracta



INDICE

INTRODUCCION.....	2
LA PINTURA ABSTRACTA.....	3
SIGUIENDO LAS PINCELADAS DE... Manuel Felguéz.....	10
EJERCICIOS FINALES.....	12
IMAGENES.....	18



“La creación es la
eterna lucha por
transmitir el espíritu a
la materia”

Manuel Felguéz.

Introducción



Maestro Manuel Felguérez

“El arte abstracto es un arte de formas y colores que no representan la realidad cotidiana sino una realidad más personal, la del espíritu, es decir las emociones y los pensamientos.”

Manuel Felguérez

El texto que tienes en tus manos ha sido elaborado con la intención de facilitarte la comprensión de la pintura abstracta. Aquí encontrarás sus conceptos fundamentales, así como sus diversas manifestaciones en el siglo XX. Pero, sobre todo, este texto te servirá como un manual práctico para que tú puedas crear pintura abstracta a partir de un método, cuya aplicación te resulte atractiva y sencilla. De este modo, el manual te permitirá comprenderla no sólo en la teoría, sino también en la práctica. Al hacer una pintura abstracta utilizando un método efectivo, podrás darte cuenta de la manera en que crean los artistas y pintores contemporáneos.

Te proponemos como objetivo general de este Manual, el que tú puedas apreciar la pintura abstracta a un nivel teórico y práctico. Para que puedas conseguirlo, te vamos a sugerir el desarrollo de tres objetivos específicos: el primero, que comprendas que toda obra plástica es una abstracción de la realidad, ya que no puede ser la realidad misma, sino que es otra realidad creada por el artista; el segundo, que descubras mediante la experimentación con el material, las técnicas, la forma y el color, cómo se crea una pintura abstracta, y tercero, que aprendas el lenguaje mediante el cual se expresa.

La manera de trabajar con el Manual será la siguiente: la primera parte de este texto es teórica, por lo que tu profesor (a) deberá organizar dinámicas grupales de discusión sobre el material leído en voz alta; al final tu profesor (a) deberá cerrar dicha discusión con los comentarios que aclaren los temas; la segunda parte de este texto es práctica, en ella encontrarás ejemplos de las obras de un gran artista mexicano: Manuel Felguérez, quien se ha distinguido precisamente por ser un pintor abstracto de reconocimiento mundial, y a partir de los ejemplos de sus obras, se proponen una serie de ejercicios en los que se aplica el método de creación de este notable pintor. Al final del manual encontrarás cuatro hojas impresas a color con reproducciones de pinturas abstractas. En las primeras dos hojas, se encuentran obras de autores del siglo XX, para ejemplificar la parte teórica de este texto. En las últimas dos, se encuentran obras del maestro Manuel Felguérez para ejemplificar la parte práctica y servirán como modelo para realizar los ejercicios propuestos.

La pintura abstracta



Pintura rupestre
12 000 a.C. cuevas de altamira

1 REALIDAD QUE PERSIGUE EL ARTE ABSTRACTO: _____

2 CONCEPTO DE MATERIALISMO: _____

3 CONCEPTO DE IDEALISMO: _____

4 EL TERMINO "ABSTRACTO" SE CONSIDERA ERRONEO PORQUE _____

La pintura abstracta partiendo de una definición de arte abstracto: Es un tipo de arte en el que no se representan figuras ni objetos de la realidad cotidiana, pues sólo busca expresar la belleza de las formas, los colores y los materiales con los que está hecho. Es también un arte que no pretende expresar aspectos de la realidad exterior; sino de la realidad interior del artista, es decir de sus sensaciones, emociones, pensamientos e ideas. Esto último es por lo que más usualmente se le denomina "abstracto", pues las emociones y los pensamientos no tienen una materialidad física, por lo tanto se consideran "abstractos", al contrario de los objetos y seres de la naturaleza física que son considerados como "concretos" o de la realidad concreta.

Si nos guiamos por los dos grandes ejes de las doctrinas filosóficas, el materialismo y el idealismo, podría decirse que el arte abstracto es idealista, por cuanto rechaza manifestar la realidad material. También por esta razón, el arte abstracto está más vinculado a lo espiritual, mientras que el arte estrictamente figurativo busca imitar a la realidad tangible o narrar aspectos de la sociedad y la humanidad en general. En algún momento se le llamó también "arte no objetivo" por no representar el mundo objetivo, sino el subjetivo, es decir la subjetividad, el mundo interior del artista (como también sucede en las corrientes del expresionismo y el surrealismo).

Sin embargo, los especialistas y teóricos del arte tienen la opinión de que el término "abstracto" es erróneo y que está mal aplicado, tal como ha sucedido con la mayoría de los adjetivos que califican los grandes movimientos de la pintura moderna (como el fauvismo y el cubismo), pues en realidad toda obra plástica es una abstracción de la realidad, pues por muy figurativa que sea esta obra es extraída de la realidad (abstraída: sacada de...), es decir, que al tratar de traducir la realidad visual a una imagen elaborada por medios plásticos, lo que se consigue es aislar mentalmente una parte de la realidad y luego reproducirla mediante efectos visuales. Así que te proponemos una definición para pintura abstracta, acuñada por Maurice Denis para definir una

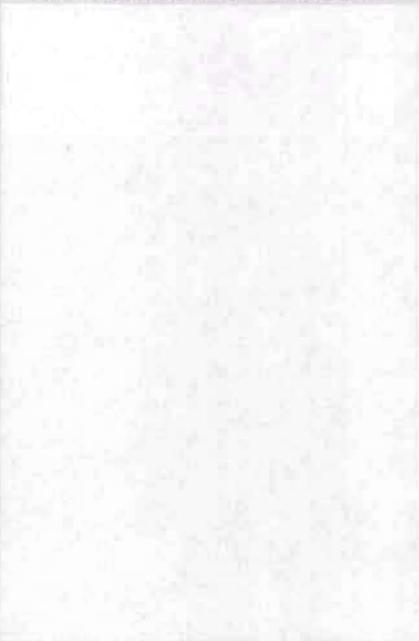


arte abstracto prehistórico
cerámica neolítica.



composición lineal abstracta con
letras cúficas, arte islámico

Realiza un diseño imitando motivos
geométricos del arte islámico.



pintura cualquiera (abstracta o figurativa): "una superficie plana recubierta de colores ensamblados en cierto orden: nada más y nada menos" (Julián Gállego, 1971).

Sin embargo, los antecedentes del arte abstracto se remontan mucho más atrás que a inicios del siglo XX. En realidad, puede decirse, de acuerdo a las investigaciones propiciadas precisamente a partir del arte contemporáneo, que el arte abstracto no es un movimiento, pues los movimientos tienen un periodo muy corto de duración y no vuelven a repetirse, sino mas bien de una tendencia artística, es decir una constante en la historia del arte, que aparece y reaparece en distintos momentos y en diversas culturas.

Habría que buscar sus antecedentes más remotos en la misma prehistoria, en el periodo que sucedió al paleolítico, o sea en el neolítico, cuando la humanidad pasó de una condición de cazadores y recolectores nómadas a la conformación de sociedades agrarias que dieron origen a la cultura, y así durante este periodo, el arte estilizó las formas naturalistas de la pintura rupestre del paleolítico que estaba vinculada con la cacería, y se transformó en un arte geométrico y ornamental que decoraba la cerámica producida como utensilios de uso cotidiano y doméstico.

Durante siglos habría de prevalecer el arte naturalista que tuvo su más alta expresión en la antigüedad en la Grecia clásica, pues el realismo conseguido en las esculturas habría de influir determinadamente en la historia del arte de Occidente. Otros antecedentes del arte abstracto menos lejanos en el tiempo, se encuentran en el mal llamado "arte bárbaro", realizado en la Edad Media, durante el periodo prerrománico (siglos VII al IX), en donde se encuentran los esmaltes y la orfebrería de los pueblos germanos, la sensibilidad abstracta de los visigodos y las impresionantes miniaturas irlandesas de influencia celta.

También hay que destacar el arte islámico que es predominantemente abstracto, y que se basa principalmente en la mezcla de motivos geométricos, caligráficos y florales estilizados; la geometrización estructura un sistema lógico y coherente de líneas rectas y curvas, de formas poligonales y estrelladas, derivado de sus conocimientos matemáticos (los más avanzados en la Edad Media), mientras que la caligrafía es considerada la habilidad más estimada por ser concebida como un invento de Dios, y la estilización floral que era la única



"IMPRESION DE AMANECER"
Monet



"LA DANZA II"
1909-1910 Matisse



"EL POETA"
1911 Picasso



"ELASTICIDAD"
1912 Umberto Boccioni

referencia al mundo natural y físico, se entrelazaban para cubrir enormes superficies que componen un todo al mismo tiempo controlado y delirante.

Los antecedentes del arte abstracto más cercanos al siglo XX, provienen de la disolución a través del color y la pincelada que efectuaron los impresionistas, y sobre todo, de las experimentaciones formales realizadas en el postimpresionismo y el simbolismo de fines del siglo XIX. Los impresionistas concibieron sus cuadros como estudios de la luz en la naturaleza, pues de algún modo buscaban estar por delante de la fotografía como medio de representación de la realidad. Los postimpresionistas aportaron sus respectivas investigaciones formales: Seurat con el puntillismo; Gauguin con el color; Cézanne con su simplificación de las formas de la naturaleza a cubo, esfera y cilindro, y Van Gogh con su pincelada y el color vibrante de sus pinturas. Los simbolistas aportaron una visión alejada de la realidad cotidiana, profundamente espiritual, lo cual permitió una gran libertad en el manejo de las formas figurativas.

Ya en el siglo XX, la influencia de estos movimientos se manifestó en las primeras vanguardias. En el fauvismo, la libertad del color fue lo más importante. En el cubismo, el espacio dejó de estar sometido a la perspectiva tradicional del Renacimiento, y en lugar de un solo punto de vista, se proponía una multiplicidad de ángulos visuales, al mismo tiempo que la forma se estilizaba geométricamente de acuerdo a la idea de Cézanne. En el futurismo las formas se disolvían por la acción del movimiento, como una sucesión de imágenes fotográficas montadas en desfase. En el expresionismo, la forma estaba subordinada a la emoción y el sentimiento de angustia, por lo que se llegaba a una distorsión de la realidad.

Alrededor de 1910, se marca como fecha aproximada para señalar el nacimiento de la pintura abstracta en el arte moderno. Se suele mencionar que fue el ruso Wassily Kandinsky el creador del arte abstracto contemporáneo, con una acuarela realizada en este año, con el título de Improvisación, a la manera de ciertas creaciones musicales. Sin embargo, se sabe que antes de esta fecha, otros artistas llegaron a crear pinturas abstractas, como en el caso de el músico Mykolas Konstantas, cuyo seudónimo era Ciurlionis, que empieza a pintar "música visual" en 1904, o de Francis Picabia que realizó sus primeras obras no figurativas entre 1908 y 1909. Arthur Dove, Max Weber y Abraham Valkovitz crean sus obras abstractas en 1910. Pero lo que acredita a Kandinsky



"SIN TITULO: PRIMERA ACUARELA ABSTRACTA"
1910 Kandinsky

4 ¿LA PINTURA ABSTRACTA ES CONSIDERADA UN MOVIMIENTO O UNA TENDENCIA ARTISTICA?

5 ¿PORQUE?

6 MENCIONA EL MOVIMIENTO ARTISTICO QUE ES UN ANTECEDENTE CERCANO AL SIGLO XX Y MENCIONA DOS REPRESENTANTES:

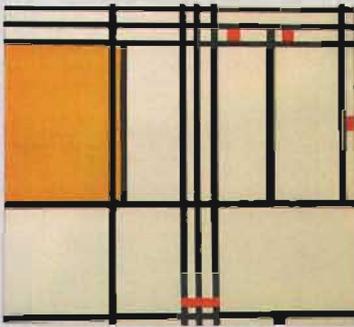
7 MENCIONA 4 MOVIMIENTOS ARTISTICOS DEL SIGLO XX:

como el padre del arte abstracto es su libro *De lo espiritual en el arte* (1912), y su paso decisivo a la abstracción entre 1910 y 1913. El libro es una promulgación estética de los valores espirituales del arte abstracto, lo que le valió como texto programático para crear de manera consciente una obra abstracta. Las primeras pinturas abstractas de Kandinsky tienen formas muy libres y espontáneas, se trata de trazos irregulares y manchas de color.

Poco después, alrededor de 1913, se desarrolla la abstracción geométrica. Entre 1914 y 1915, Alberto Magnelli realiza sus primeras esculturas y pinturas abstractas. Tatlin crea, en 1914, los primeros relieves pintados, los cuales se consideran el punto de arranque del constructivismo. En 1915, Malevich expone por primera vez sus cuadros suprematistas. El constructivismo parte de la concepción de la estructuración del espacio, incluso cuando se lleva a cabo en la pintura; la obra de arte está en comunicación con el espacio que la circunda y penetra, cuya estructura invisible penetra en ella. En el constructivismo se rinde "culto al material" con el que se construye la obra, y ésta debe tener un carácter impersonal. El suprematismo utiliza exclusivamente formas geométricas simples sobre fondo blanco, blanco y negro o de colores; el rojo es considerado como el color por excelencia. Debe transmitir la idea de que la realidad es espacio informe (blanco) y todas las diferenciaciones nominales y funcionales son una ilusión humana. Entre 1917 y 1919, Malevich pinta su serie de cuadros blanco-sobre-blanco.

Por estas fechas surge en Holanda la revista *De Stijl*, dirigida por Theo van Doesburg, en la que se publicaban las opiniones de algunos pintores y arquitectos holandeses. Hacia 1920, Piet Mondrian, pintor que evolucionó del cubismo hacia la abstracción, creó el neoplasticismo: actuación por medios plásticos "puros", exclusivamente (colores primarios, negro, blanco, rectas horizontales y verticales), con los que se pretende mayor claridad y precisión. También en este año aparece publicado el escrito de Mondrian en París: *Le Neoplasticisme*. La escuela fundada en 1919 por el arquitecto Walter Gropius, la Bauhaus, recoge la influencia del constructivismo ruso y del neoplasticismo holandés; en 1922 Kandinsky es llamado a la Bauhaus para ser profesor hasta 1933.

En el año de 1921, Theo van Doesburg, crea el concepto de "elementarismo", que parte de la teoría desarrollada en *De Stijl*; así surgen en pintura las contracomposiciones (a la composición horizontal-vertical de



"COMPOSICION"
1929 Mondrian



"SUPREMATISMO DINAMICO"
1915 Malévich



"BLANCO, AMARILLO, ROJO SOBRE
AMARILLO"
1953 Rothko

las obras de Mondrian, o a los límites del cuadro oponiendo la diagonal). Entre los años 1924 a 1928, el pintor polaco Strzeminski, crea el concepto de "unismo", con el cual se refería a una pintura absolutamente "pura", cuyas características son la identidad completa de la forma y color con la superficie, el efecto espacial de los planos de color suprimido por medio de la estructuración ligera del material en relieve, y el cuadro se diferencia por la repartición de zonas de color pequeñas y que no se distinguen casi entre sí.

El arte abstracto cambiaría de denominación en 1930, a "arte concreto", refiriéndose exclusivamente a obras de carácter geométrico. La denominación se debe a van Doesburg, que define así a un arte que parte de formas y relaciones meramente geométricas, sin ninguna relación con la realidad visible. Según los postulados publicados en Art Concret, tiene que ser preconcebida en la mente y ser realizada tan precisa, impersonal e inmaterialmente como sea posible.

Después de que se presentaran los artistas con diferentes denominaciones o rechazaran todo denominador común, "expresionismo abstracto" se convirtió en la denominación para la nueva pintura neoyorkina desde 1943 aproximadamente. Según Harold Rosenberg el lienzo sería para el pintor "una arena para actuar; lo que debería ir sobre el lienzo no es una imagen, sino un acontecimiento. El pintor ya no se aproxima a su caballete con una imagen en su cabeza, se acerca a él con el material en la mano para hacer algo a ese otro material frente a él. La imagen sería el resultado de ese encuentro..." (Art News, LI, 8, 1952, p. 22). Para los pintores Barnett Newman, Clifford Still y Mark Rothko, el "acontecimiento" es la aparición de una constelación, abstracta, simple y que se repite de cuadro en cuadro, con diversas modificaciones, mientras que en los trabajos tardíos de Jackson Pollock y de Willem de Kooning, aparecen indicios fragmentarios de una realidad reconocible; el espacio está poblado de figuras orgánicas indeterminadas en el caso de Arshile Gorky. Si el aspecto de la acción predomina, como en Pollock, se habla de Action painting. El espacio pictórico es un non-environment, como en de Kooning, es decir que el color y la forma lo llenan de modo tan compacto que tiene que permanecer en la superficie y semimaterial. Con la utilización frecuente del gran formato parece anexionado al verdadero espacio, o por lo menos equivalente. Frente a las diferencias individuales el término "expresionismo abstracto", además de estas características generales, en el fondo no puede denotar más que una manera de pintar "gestual". Para Pollock

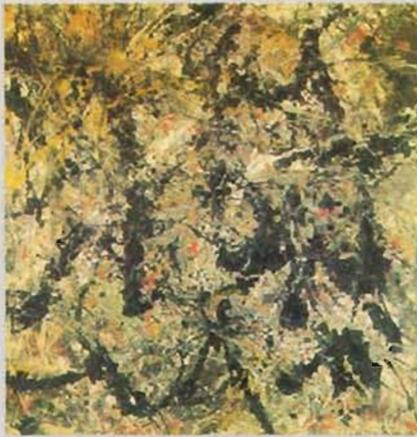
8 MENCIONA LA FECHA APROXIMADA DEL NACIMIENTO DE LA PINTURA ABSTRACTA EN EL ARTE MODERNO.

9 MENCIONA AL CREADOR DEL ARTE ABSTRACTO CONTEMPORANEO Y QUE LO ACREDITA COMO TAL:

10 ¿QUE ES EL SUPREMATISMO?

11 ¿QUE ES EL CONSTRUCTIVISMO?

12 ¿QUE ES EL NEOPLASTICISMO Y QUIEN LO CREO?



"COMPOSICION # 13"
POLLOCK

la composición Overall es más característica (repartición regular de elementos similares sobre la superficie del cuadro), mientras que Robert Motherwell y Franz Kline reparten la tela con pocas formas de gran tamaño.

Mientras que en la Europa de la posguerra, se da el resurgimiento de la "abstracción lírica" o *Abstraction lyrique*, como fue llamada por Georges Mathieu en 1921, para referirse a una pintura que busca la "encarnación" de signos cósmicos (no la autorrepresentación) a través de la realización, a ser posible rápida, en un "estado de éxtasis". En este sentido, se vincula con las primeras obras abstractas de Kandinsky, tanto en resultados formales como en su misticismo y espiritualidad. El método de trabajo espontáneo no es un dejarse ir automático, sino que sirve para excluir todas las ideas formales que podrían perjudicar la pureza de la "encarnación". El material pictórico sólo sirve como medio, y no se le "deja la iniciativa". Los pintores más cercanos a la "abstracción lírica" son Mathieu, Wols y Hans Hartung.

El "arte informal" o "informalismo" surgió de la palabra informal, utilizada por Mathieu primeramente, después tomada por Michel Tapié en el título de la exposición "Signifiants de l'informel", que organizó en noviembre de 1951 en la galería Facchetti de París: Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Henry Michaux, Mathieu, Riopelle y Jaroslav Serpan. Mientras que este término en Mathieu indica una carencia de significado total de los medios pictóricos y excluye por tanto lo imitativo, con Tapié se convierte en denominación amplia de una pintura que, en lugar de la forma clara, subraya el material pictórico, la escritura, la sugestión y que sustituye la composición, frecuentemente, por la seriación y distribución regular de los elementos. En este sentido existe arte informal tanto abstracto como figurativo. La palabra indica más un método de trabajo que una tendencia. Diciembre de 1952: Exposición "Un art autre" en la galería Facchetti; Tapié publica su libro con el mismo título. La invención de la palabra "tachismo" (pintura de borrones) se le atribuye al crítico Pierre Gueguen (en 1951), y se convirtió en denominación "oficial" por el artículo "Le tachisme", de Charles Estienne, publicado en *Combat* el 1 de marzo de 1954, como denominación de los "octobriens", es decir de los pintores que exponían en el Salón d'Octobre: una pintura abstracta que no excluye totalmente los elementos imitativos, que rechaza la construcción geométrica y acentúa la importancia de la materia de color. El "tachismo" es limítrofe con la pintura de Roger Bissière, Manessier, Bazaine, De Stäel, Corneille, James Guitet, Jacques Doucet y, por otra parte, con el arte informal.



"BOO"
1978 VASARELY



"LA TURQUEZA"
1947 WOLS



"GRAN OVALO"
Antoni Tàpies

El Op art surge de la experimentación de los procesos ópticos y psicológicos de la percepción, cuyos precedentes directos son las investigaciones del ex profesor de la Bauhaus, Joseph Albers y del húngaro Víctor Vasarely; sus antecedentes un poco más anteriores se encuentran en los trabajos de los maestros de la misma Bauhaus, Lazlo Moholy-Nagy y Johannes Itten, y en los Discos visuales de Marcel Duchamp, elaborados en la década de 1920. El Op art se propone romper las barreras entre el arte y la tecnología, a partir de la tendencia de establecer relaciones con las diversas ramas científicas (óptica, psicofisiología), y una convergencia de intereses con el mundo del diseño industrial. Por su parte, el arte cinético es la versión tridimensional del Op art, y se denomina "cinético" por involucrar el factor del movimiento en la visión, siguiendo tres caminos: creando en la percepción óptica del espectador la impresión de un movimiento virtual o ilusorio que realmente no existe, obligando al espectador a desplazarse en el espacio para organizar en su mente la lectura de una secuencia (estos dos factores aplican en el Op art), y realizando movimientos reales de imágenes mediante motores o emisores móviles de luz. Naum Gabo y Moholy-Nagy hicieron experimentos de arte cinético en los años veinte. También vinculado a la técnica recurre a la cibernética, utiliza la iluminación eléctrica, motores y aparatos electrónicos. Hacia 1960-1963, numerosos artistas (entre ellos Olitski, Noland y Stella) endurecen los contornos de sus composiciones abstractas y reaccionan así a un cambio de sensibilidad que va a anunciar el hard edge, que puede considerarse una tendencia intermedia entre el la abstracción postpictórica y el arte minimalista.

13 ¿QUE SUCEDE EN 1930 Y DEBIDO A QUIEN? _____

14 ¿QUE ES EXPRESIONISMO ABSTRACTO? _____

15 ¿QUE ES ACTION PAINTING Y SU MAYOR EXPONENTE? _____

16 ¿QUE ES LA ABSTRACCION LIRICA? _____

17 ¿QUE ES OP ART Y MAYOR EXPONENTE? _____

Siguiendo las pinceladas de...

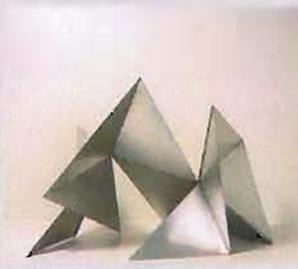
Manuel Felguérez



"ESTRUCTURA CINETICA DE ELEMENTOS GEOMETRICOS"
1955 Soto



"PUKA WAMANI"
1968 Szyszlo



"BICHO: CARANQUEIJO DUPLO"
1961 Clark



"PAISAJE DE LA URBE"
1956 Ménda

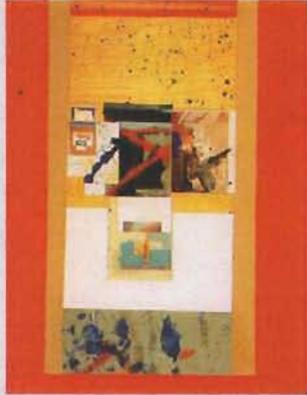
Este Método surge del proceso creativo en la obra del pintor mexicano Manuel Felguérez, quien ha realizado pintura abstracta desde la década de 1950 y continúa trabajando en la actualidad. Para entender el contexto en el que se halla su obra, es importante dar a conocer el surgimiento del arte abstracto en Latinoamérica y particularmente en México. Asimismo, se da una aproximación al artista Manuel Felguérez y a su obra, a partir de la cual se seleccionan algunos ejemplos que servirán de modelo para realizar los respectivos ejercicios para crear pintura abstracta.

En cuanto al surgimiento del arte abstracto en Latinoamérica, éste se da de manera generalizada en la mayoría de los países latinoamericanos (México, Guatemala, Nicaragua, Cuba, Puerto Rico, Panamá, Costa Rica, República Dominicana, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Brasil, Bolivia, Uruguay, Paraguay, Chile y Argentina), alrededor de la década de 1950; su surgimiento se debe a una tendencia que responde a dos factores: la crisis de los nacionalismos y la adopción del vanguardismo, ésta última se da por la introducción de estos nuevos valores artísticos por parte de artistas latinoamericanos que viajaron a Europa y luego importaron la vanguardia, o bien, por la introducción del vanguardismo de manera directa por parte de artistas extranjeros, en su mayoría europeos. Entre los artistas más importantes están: los venezolanos Jesús Soto (el artista cinético) y Carlos Cruz Diez, el peruano Fernando de Szyszlo, la brasileña Lygia Clark. Una influencia importante en el arte latinoamericano actual, es el chileno Roberto Matta, que colaboró con el arquitecto Le Corbusier y militó en las filas del surrealismo.

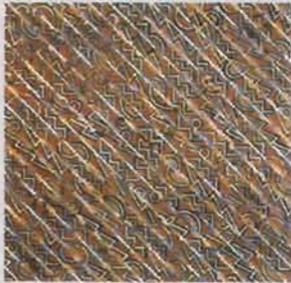
En México, el arte abstracto surge con el movimiento de Ruptura, hacia 1958, con pintores como Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Gunther Gerzo, Vlady, Roger von Gunten, y otros. El movimiento de Ruptura se manifiesta como una tendencia que se opone al muralismo de la Escuela Mexicana de pintura, que se había convertido en un arte oficial del Estado y sólo permitía la representación de



"LAS MARIPOSAS"
1967 Carrillo



"MANCHAS AZULES SOBRE OCRE Y GRIS"
1985 García Ponce



"MEXICO BAJO LA LLUVIA (HOMENAJE
A OROZCO)
1979-1980 Rojo



"NARANJA, AZUL, VERDE"
1972 Gerzso

motivos sociales como resultado de la Revolución mexicana.

Por su parte, Manuel Felguérez, nacido en Zacatecas en 1928, desde muy joven se interesa por el arte y en 1947 inicia sus estudios en La Esmeralda, escuela de pintura, grabado y escultura del INBA. Viaja a Europa en 1949 y asiste al taller del artista Ossip Zadkine, donde se forma como escultor figurativo. Por ese tiempo, una escultura de Hans Arp habría de influirle decisivamente a convertirse en artista abstracto. En la segunda mitad de la década de 1950, llega a la abstracción mediante un proceso de estilización de la forma, a partir del cubismo que le enseñara su maestro Zadkine. Al parecer, realiza primero esculturas abstractas y luego pintura abstracta. Llega a México y participa activamente en el movimiento de Ruptura, el cual se consolidó por fin en 1965, tras una exposición de arte abstracto en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Felguérez ha realizado también murales abstractos con materiales como hierro y chatarra, y también obra gráfica abstracta. Ha recibido varios premios internacionales y reconocimientos a su obra. Durante treinta años fue maestro en la UNAM, y también enseñó en otras escuelas del extranjero. Actualmente, el gobierno del estado de Zacatecas ha creado el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, en homenaje a este gran artista.

18 ¿EN QUE DECADA SE DA EL SURGIMIENTO DEL ARTE ABASTRACTO EN LATINOAMERICA Y A QUE FACTORES SE DEBIO? _____

19 ¿PORQUE SE ADOPTA EL VANGUARDISMO EN AMERICA LATINA? _____

20 MENCIONA AL MENOS 5 ARTISTAS CONTEMPORANEOS LATINOAMERICANOS , INCLUYENDO SU NACIONALIDAD: _____

21 ¿QUE ES EL MOVIMIENTO DE LA RUPTURA, DONDE Y PORQUE NACE? _____

22 MENCIONA AL MENOS 5 EXPONENTES DE LA RUPTURA: _____

I EN BUSCA DE LA GAVIOTA de 1959 se ve la intención de reconciliar la abstracción lírica y el geometrismo.

Ejercicio: realiza una composición en la que logres equilibrar las formas orgánicas y las formas geométricas, de acuerdo a la obra que sirve como modelo; emplea una gama de colores cálidos para las formas geométricas y una gama de colores fríos para las formas orgánicas.

Material: Hoja de cartulina canson de 30 x 40 cm. Lápices de colores.



“La obra debe realizarse de una manera disciplinada, pero no rígida, debe haber libertad para poder expresar las emociones que experimentas al estarla creando, porque eso es en lo que yo encuentro más placer: en estarla haciendo.”

2 RETABLO DE LOS MARTIRES del 2001, vemos una obra múltiple: cuadro, ensamble y escultura a la vez.

Ejercicio: realiza una composición en monocromía de blanco, con formas orgánicas y siguiendo un orden geométrico, ensambla manta de cielo y crea relieves.

Material: tabla de macocel de 1m. x 1m., manta de cielo, técnica de óleo, pegamento blanco, pinceles, brochas, espátula.

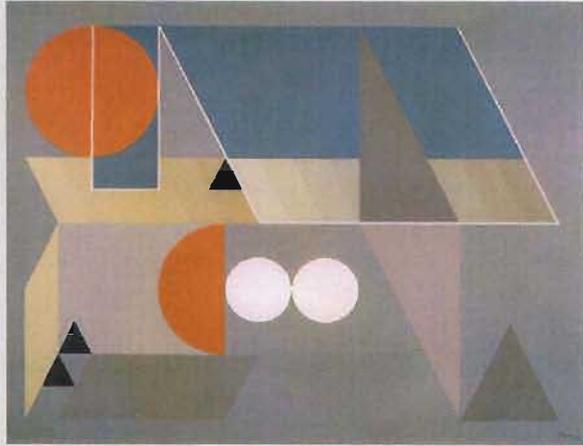


"...el arte debe ser un medio de comunicación entre los seres humanos, para expresar emociones o ideas o para comunicar una manera de percibir el mundo."

3 SERIE 3 LA MAQUINA DEL TIEMPO de 1976, se trata de una exploración del mundo de las formas y su combinatoria, a partir del lenguaje geométrico, para engendrar una abstracción construida por un lenguaje lógico.

Ejercicio: genera tu composición en algún programa draw de computadora (illustrator, photoshop, corel draw, freehand) y trasládalo a la tela, trata de crear espacios con formas geométricas. Emplea una gama de tonos grises y otra gama de tonos de algún otro color primario.

Material: lienzo de tela de 30 x 40 cm. técnica acrílico, pinceles, escuadras, lápiz y compás.



"La aparición del arte abstracto en nuestro medio suscitó una gran conmoción, una agria y apasionada polémica que no cesó hasta que las autoridades culturales tuvieron que declararse neutrales y aceptar todas las tendencias plásticas."

4 ISLA SAN LUIS de 1992, la geometría se llena de una maquinaria de relojería desmantelada, ensamble de pinturas y cronómetros.

Ejercicio: realiza una composición geométrica de acuerdo a la obra que sirve de modelo, ensambla piezas de un o varios relojes descompuestos.

Material: madera de 30 x 30 cm., técnica de acrílica, pinceles, espátulas, brochas, escuadras, pegamento, piezas de aparatos o relojes descompuestos.



*“El nombre “abstracto”
no define al arte
abstracto, porque en
realidad es un término
equivocado como muchos
en la historia del arte,
pero es el nombre que ha
ganado aceptación como
por usos y costumbres,
aunque también ha sido
llamado arte concreto,
arte no objetivo, arte no
figurativo, pero en todo
caso es un arte que busca
expresar básicamente el
lenguaje de las formas y
el color.”*

5 LIMITE DE UNA SECUENCIA de 1973, de nuevo encontramos un mundo de formas y composiciones, a partir del lenguaje geométrico, para engendrar una abstracción construida por un lenguaje lógico.

Ejercicio: genera tu composición en algún programa draw de computadora (illustrator, photoshop, corel draw, freehand) y trasládalo a la tela, trata de crear espacios con formas geométricas. La misma composición vas a realizarla ahora tridimensional: primero en un alto relieve y despues escultoricamente. Manejar contrastes.

Material: cartón corrugado, pintura de agua, brochas, cutter, regla, tabla de corte.



“El arte abstracto es un arte que se expresa básicamente a través del lenguaje de las formas y el color, y es además un arte en el que se aprecia de manera más clara que la creación es la dominación de la materia por el espíritu.”

6 COATLICUE de 1994. encontramos la plenitud de un lenguaje que ha llegado a una gran expresividad.

Ejercicio: realiza una composición de acuerdo a la obra que sirve de modelo, en la que las formas orgánicas prevalecen, según el orden propuesto por las formas geométricas, emplea una policromía y crea texturas con polvo de marmol u otro material que sirva de carga.

Material: lienzo de tela 40 x 60 cm. , técnica de óleo, polvo de marmol o arena, pegamento, pinceles, espátulas, brochas, trapo, manos, escuadras.



"...que todo el arte figurativo que conoce es también una abstracción de la realidad, y que a fin de cuentas, el arte llamado abstracto es llevar a sus últimas consecuencias esa abstracción..."

