



**DE LA IDEA A LA IMAGEN EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA:
UN ESTUDIO DEL PINTOR MEXICANO JOSÉ CLEMENTE OROZCO Y
DE LOS PINTORES ALEMANES ANSELM KIEFER Y GEORG BASELITZ**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES



E N A P
ACADEMIA
ESCUELA
NACIONAL
DE ARTES
PLÁSTICAS

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO
EN ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN: **GRÁFICA**

PRESENTA: **LUIS RENÉ ALVA ROSAS**
DIRECTOR DE TESIS: **DR. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA**



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**DE LA IDEA A LA IMAGEN EN LA CREACIÓN
ARTÍSTICA: UN ESTUDIO DEL PINTOR MEXICANO
JOSÉ CLEMENTE OROZCO Y DE LOS PINTORES
ALEMANES ANSELM KIEFER Y GEORG BASELITZ**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN:
GRÁFICA.



PRESENTA
LUIS RENÉ ALVA ROSAS

DIRECTOR DE TESIS
DR. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA

E N A P
ACADEMIA

**ESCUELA
NACIONAL
DE ARTES
PLÁSTICAS**

OCTUBRE 2007

ÍNDICE

Introducción	9
Capítulo I Idea e imagen	
I.1. Idea y lenguaje artístico	13
I.2. Creación artística y percepción	23
I.3. El método	29
Capítulo II El espacio pictórico	
II.1. Método y procedimiento en la obra de José Clemente Orozco	33
II.2. El espacio en la obra de Anselm Kiefer	39
II.3. El espacio en la obra de Georg Baselitz	44
Capítulo III Obra gráfica de Luis René Alva	51
Conclusiones	69
Bibliografía	79
Índice de imágenes	83

INTRODUCCIÓN

El contenido de los capítulos en el presente escrito, tiene como finalidad reflexionar sobre el sentido del lenguaje artístico como una práctica original, es una investigación que se sitúa en los problemas materiales e ideológicos del proceso creativo, en una parte de la obra gráfica y pictórica de los artistas alemanes Georg Baselitz, Anselm Kiefer y el pintor mexicano José Clemente Orozco, y parte de mi obra personal. El fenómeno de la creación artística se abordará con el objetivo de explicar el modo de operar de cada artista, a través de su percepción, memoria, imaginación y sentimientos como una de las funciones de la libertad.

La deducción e inducción me han permitido hacer una reflexión metódica a partir de la teoría de la comunicación y la filosofía existencialista, éstas han funcionado de filtro a la información; así en el capítulo I “Idea e imagen”, el tema se desarrolla mediante la teoría estética semiótica de Hubert Damisch, Ludwig Wittgenstein y Galvano Della Volpe. El motivo de la elección de estas teorías responde a que atienden tanto al contenido de la obra como a los aspectos formales, razón que me permitió desde un principio, utilizar mis referentes con la obra de los pintores, para definir qué es en el proceso de la idea a la imagen donde se precisa el concepto, de: que el arte como poesía es discurso. Se ve con Wittgenstein, que los productos de la cultura, el mito y la metáfora en los signos-figura en el transcurso de la historia, se cargan de ideas y teorías concernientes a la representación; por esto se ve en el capítulo primero, que una obra de arte es siempre valorada desde el punto de vista del lenguaje, porque el pensamiento es inseparable del texto mismo.

En el párrafo I.2 titulado *Creación artística y percepción*, el tema se desarrolla con el objetivo de aclarar el asunto del pintor que lucha con sus materiales y el condicionamiento ideológico, porque se ve en la actividad del pintor que se define el concepto o idea en lo poético, por su capacidad de producir imágenes que provocan emociones, que es mediante el poder de lo simbólico

que se pueden manifestar ideas, las cuales se objetivan en los resultados definitivos de la obra.

Ya el pintor Jacopo Robusti Il Tintoretto, dice Jean Paul Sartre, había inventado la insubordinación; por esta razón los artistas que he elegido luchan contra el desafío ideológico, para definir que las pinturas y también la gráfica, tienen como objetivo artístico un modelo potencial de libertad, y es por lo que la filosofía existencial fue importante; para indicar que el sentido de la obra de arte, como proceso de creación para el artista, no es nunca algo definitivo sino que deviene en proyecto, y significa que el artista lucha conforme a su carácter, con sus materiales y su situación histórica.

Así pues, el fenómeno de la creación artística se abordará con el objetivo de explicar el modo de operar del artista plástico a través de su percepción, memoria, imaginación y sentimientos, como una de las funciones de la libertad; en el parágrafo I.3 titulado *El método*, ahí se ve confirmado o cubierto dicho objetivo mediante la utilización de la filosofía existencial de Chiodi, pues el lector apreciará que un proceso metódico en el arte necesariamente deberá conducir al artista a la reestructuración de su espacio vital, y que esto se refleja en la posibilidad de variar indefinidamente la relación entre lenguaje y realidad, lo que nos conduce a definir a la función liberadora del arte, lo que llamamos creación.

Así, a la luz de las consideraciones del primer capítulo, se definen los objetivos del segundo capítulo al aplicar dichas consideraciones al análisis de la creación del espacio pictórico y gráfico de los pintores José Clemente Orozco, Anselm Kiefer y Georg Baselitz; es decir, ahí se tratará como objetivos el deslinde de dos aspectos: el primero, es el técnico formal en la creación del espacio plástico, en su carácter sígnico como planos de la expresión, es decir, en relación al contenido de las obras seleccionadas, y el segundo aspecto, en consecuencia, pone de manifiesto la obra de arte en un diálogo con los aspectos culturales, donde para cada artista el espacio es primero una interpretación, un concepto; en Orozco se verá que el arte es un conocimiento al servicio de la emoción, en relación a su dialéctica de construcción–destrucción como motor

productivo, tal como este pintor trabajaba en sus Cuadernos la plástica, como una hipótesis abierta a las demostraciones requeridas por temas y espacios. Así, en concordancia del tiempo de realización de estos *Cuadernos* (1931-34) el lector conocerá el análisis del mural *Katharsis*.

En el párrafo II.2, la obra de Anselm Kiefer que se eligió para el estudio del espacio, es la titulada *Kockchafer Fly*, donde se abordaron también los dos objetivos básicos, es decir, los aspectos técnicos y los ideológicos o culturales para el análisis de la serie de paisajes, resultado de su dialéctica “pintar es igual a quemar”, con la finalidad de aclarar la relación que contienen los procesos técnicos y formales, y los contenidos de sus temáticas, se mostrará que Kiefer parte de la tradición paisajística del Danubio. Que el arquetipo de paisaje que él utiliza, le sirve de campo semántico donde practica las relaciones entre arte y cultura con metáforas de carácter histórico, político y social; que hacen de su pintura una práctica inédita.

En el párrafo II.3, se elige obra pictórica y gráfica de Georg Baselitz, pues la interacción de distintos procedimientos de la pintura, la escultura y el grabado, determinan su lenguaje como programa de rebelión existencial. Los objetos que pinta se alejan o se acercan de nuestro campo visual como presencias desagradables ante nuestros ojos, a través de la unión de figuración y abstracción, pues como él mismo nos lo dice: “uno puede mirar un paisaje y convertirlo en cuadro, también funciona en el sentido inverso”. Así figuración y abstracción, interacción de medios contrarios de la gráfica, de la pintura y la escultura, es decir, lo contrapuesto en la visión de este pintor se da en el movimiento plástico, a su vez en la inversión del motivo como su característica esencial. Se analiza una serie de sus grabados y pinturas para constatar que la expresión ha requerido de la individuación contrastada de los signos, algo que logra por medios plásticos.

En el capítulo tercero hago una revisión de mi trabajo, donde se selecciona la serie de grabados con el título *Horror al vacío*, que son con los que inicié los estudios de posgrado, así como también se seleccionan una serie de grabados recientes para revisar cómo se relacionan al respecto las ideas e imágenes con

los referentes artísticos; obras de Kiefer, Baselitz y Orozco, y también de Joseph Beuys, éste último con su idea de “la crisis del mundo entero”, asociado a lo que provoca el acto de creación en mi obra *Horror al vacío* y mi obra reciente, que es una expresión resultado del estudio del motivo relacionado con las ideas de la filosofía de Karl Jaspers y Theodor W. Adorno que, en las conclusiones, se señala la importancia de la memoria que conjunta conceptos que se sintetizan en otros nuevos y que interaccionan en la creación del espacio plástico.

CAPÍTULO I IDEA E IMAGEN

I.1 Idea y lenguaje artístico

La teoría de las ideas han ido cobrando cada vez mayor importancia para las artes figurativas, y es que para aquellos artistas donde interactúa la realidad empírica y la idea en sus obras, se les puede definir como poéticos, cuando en la tela plantean las líneas principales con sus mezclas y combinaciones crean con sus materiales la imagen humana. La teoría del arte nos dice Panofsky “se ha apropiado cada vez con mayor fuerza de las ideas hasta convertirlas en algo específicamente estético.”¹ Panofsky esencialmente hace una referencia doble; por una parte, se refiere a la naturaleza del objeto del pensamiento como idea en el ámbito estético y por otra parte, se refiere a la imagen humana como aquello que es considerado como tal entre los hombres en la realidad empírica y que se reconoce en la imagen pintada, donde el concepto se define en síntesis, en lo poético como esencia bajo la forma de idea que se activa en el reconocimiento, en el sentido de Arte e ilusión visual (de Gombrich), “donde dicho reconocimiento presupone un grado de plasticidad en nuestra manera de ver, relacionado con la riqueza de claves que hay a nuestra disposición para codificar nuestra experiencia visual y por lo que el pintor puede enseñarnos un nuevo código, puede enseñarnos a ver.”²

13

El sentido de la palabra *Begriff* que en el idioma alemán significa “concepto”, “idea”, y asociada a la palabra *Begriffsgefühl* significa “sentimiento conceptual”, como la facultad de producir sentimientos, imágenes o recuerdos, conjuntamente con los conceptos o susceptibles de ser sustituidos por ellos; el sentido de dichas palabras nos ayudan a comprender cómo en una época en el que el arte figurativo era estudiado en su totalidad, el pensamiento al respecto no era sólo como imitación en el sentido del “realismo” y por lo que es natural, nos dice Panofsky, “ver a las ideas manifestarse en la actividad artística.”³ Así es porque en la actividad artística, la idea de la intención artística, se constata en que el arte no es meramente una manifestación subjetiva de

¹ Erwin, Panofsky, *Idea*, p. 13.

² J., Hogg, *Sicología de las artes visuales*, p. 197.

³ Erwin, Panofsky, *Op. cit.*, p.15.

sentimientos, sino un encuentro de éstos como actuantes y objetivantes en los resultados definitivos de la obra, como una fuerza que plasma y un material que es plasmado.

Panofsky, nos dice Omar Calabrese, “en su método consistente en los niveles de sentido dictados por la obra; el preiconográfico, iconográfico e iconológico”,⁴ se refieren a la relación de los datos entre la figuración y la representación dada por la experiencia dentro del sistema cultural en la historia, con la finalidad de describir el significado de la obra; “*la iconología de Panofsky se configura de 1939 a 1955*”,⁵ se considera como la estructuración de los significados de la obra de arte y de esta manera aparece como semiótica del arte.

Un representante de la semiótica del arte es Hubert Damisch (1973),⁶ quien ve en la iconología de Panofsky un fundamento necesario de la semiótica del arte, aunque considera que la diferencia básica está en el hecho de que, mientras la iconología pretende enunciar lo que las imágenes representan aclarando su sentido, la semiótica trata de mostrar los mecanismos de la significación artística, es decir, la relación de los planos de la expresión y el significado contenidos en el texto, en los indicios dados por la naturaleza material de la pintura, de su producción, y de su efecto con relación al espectador, donde el objeto de la investigación se define en la figura como “motivo”; como su ejemplo de la nube, que repetido en condiciones diferentes y con variables de significado en la historia del arte, en el objeto representado se acumulan en cada obra y se contrastan teorías concernientes a la representación. El objeto se carga de elementos teóricos por ser instrumento de manifestación de un conjunto de ideas y de una historia de las ideas.

El ejemplo de Hubert Damisch⁷ es clarificador, porque como lo indica su investigación, es un objeto recurrente con funciones variables, donde la nube-motivo tiene funciones donde es un poco menos que un motivo y poco más que un grafo; al respecto habría que decir que la representación de la nube, como de cualquier otro motivo, es más bien mucho más que un motivo, porque es además un elemento gráfico-pictórico dado por la naturaleza material de la pintura como obra acabada, pero es en el proceso creativo del artista donde el

⁴ Omar, Calabrese, *El lenguaje del Arte*, p. 36.

⁵ *Ibid*, p. 189.

⁶ *Ibid*, p. 184.

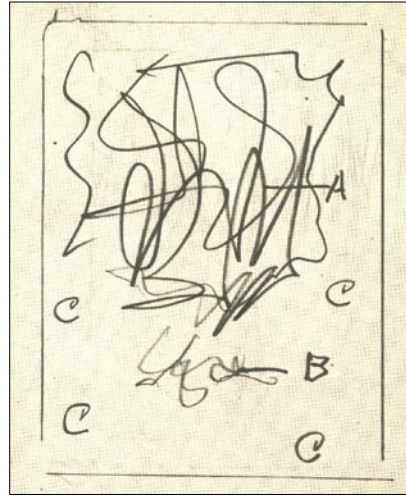
⁷ *Ibid*, p. 38.

signo se mantiene abierto y por lo cual podríamos decir quizás con Damisch: “Es un poco menos que un motivo y un poco más que un grafo”, y podríamos agregar que como signo abierto dadas las intenciones del artista es génesis actuante, ya pleno de sentido. Esto puede ser ejemplificado con un dibujo de Orozco,⁸ donde la representación del cuerpo gaseoso se nos presenta como una energía visual dada por las relaciones de posición, proporción, espacio y materia, pues éstas determinan el movimiento (lámina 1).

Así el esquema-dibujo de Orozco como signo muestra posibilidades de funciones variables como motivo, podría ser nube, humo o fuego como él nos dice: “variables de proporción, posición, color, leyes naturales, orden o sucesión de fenómenos en el tiempo y en el espacio.”⁹

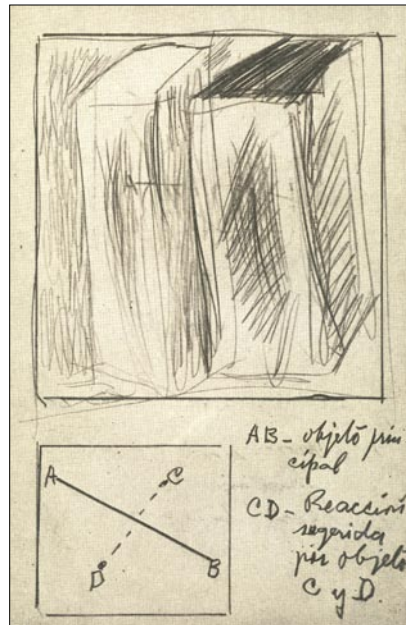
Otros ejemplos de dibujos-esquema como energía o expresión condensada y sistemática, tienen por objetivo ahora en cuerpos sólidos “El alargamiento o acortamiento del cuerpo humano o animales”,¹⁰ y que podemos ver en el dibujo sobre *Reacción sugerida* (lámina 2).

Al igual que en el dibujo-esquema 1, este signo es abierto a los posibles significados en su relación figura humana o animales, alargados o acortados; en este caso alargados por la relación visual que establece la estructura



1. J. C. Orozco, *Cuerpo gaseoso*, Dibujos a lápiz, Cuadernos, p. 53.

- A. Máxima energía.
- B. Mínima energía.
- C. Cero, descanso.



2. J. C. Orozco, *Reacción sugerida*, Dibujos a lápiz, Cuadernos, p. 52.

⁸ José Clemente, Orozco, *Cuadernos*, p. 53

⁹ *Ibid*, p. 51

¹⁰ *Ibidem*.

formal C y D, contrastando el arriba-abajo. Es interesante este ejemplo, porque el motivo-nube de Damisch, ha servido desde el medioevo hasta el siglo XIX, para introducir lo sagrado en lo profano, para manifestar apariciones, la ascensión de Cristo, las visiones míticas y demás; en síntesis ha servido para justificar la inserción del plano metafísico en un plano físico, sin poner en duda la estructuración de este último.

3. J. C. Orozco, *Cristo destruye su cruz, de Migraciones del espíritu*, Décimo cuarto panel al fresco, 1933, 320 x 304 cm.



El ejemplo de Damisch es clarificador porque no sólo sirve para ver desde el medioevo hasta el siglo XIX, sino para mostrarnos como instrumento de lectura, también cómo introduce lo sagrado en lo profano José Clemente Orozco en su obra (lámina 3).

Mirando la imagen de este panel *Cristo destruye su Cruz*, casi está por demás decir, como afirmaríamos Damisch, que los signos-figura están cargados de una nueva resemantización

dada por los intertextos. Donde los objetos se cargan de elementos teóricos por ser una manifestación de un conjunto de ideas y de una historia de ideas, que en la trama funcional del motivo gráfico-pictórico elaboran una nueva teoría de la representación de su expresión plástica, que podemos encontrar contenida y sistematizada en los cuadernos de Orozco, como serie de dibujos y notas.

Para Orozco, el arte es conocimiento al servicio de la emoción, es así que la estética de Galvano Della Volpe¹¹ se relaciona a la de Orozco por ser una estética sociológica, en el sentido en que Della Volpe atiende no sólo al contenido de la obra sino también a los aspectos formales. Por esto piensa que la poesía como el arte es discurso desde el punto de vista gnoseológico, que el sentido del plano sintáctico, la composición de un cuadro, su unidad esencial, sólo se logra a partir del concepto; donde racionalidad es orden o unidad de una multiplicidad, esta racionalidad es propia del concepto y no de la imagen. Sin ella, las imágenes serían algo caótico, porque conocer es instaurar un orden,

¹¹ Adolfo, Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, p. 106.

unidad y coherencia. Esto es lo que encontramos en la relación entre los cuadernos y las obras acabadas de Orozco y el proceso de producción a través de su vida como artista. En este sentido, la obra de arte es siempre evaluable en el plano de lenguaje.

En el análisis del arte siempre hay un qué en el plano semántico, un cómo en el plano sintáctico y un quién o quiénes en la praxis, que en nuestra exposición venimos ejemplificando con Orozco. Pero, un cuadro del Tintoretto, de Van Gogh, Kiefer o Baselitz siempre es evaluable en el plano del lenguaje, porque es en la manera peculiar autónoma de su semántica donde descubrimos a cada pintor, porque es en la semanticidad donde el arte es contextual, orgánico y autónomo. Porque el texto poético–pictórico se caracteriza por su autonomía expresiva, y ello es así porque su pensamiento es inseparable del texto mismo. Para entenderlo, se requiere conocer el código como lenguaje pictórico en el ámbito cultural en que dicho texto se inscribe. Donde los términos u objetos representados en un cuadro, parten de su significado originario o común para trascender ese significado, dándole al término un nuevo sentido propio por el contexto en que se inserta, para poner en práctica estos criterios me permito ejemplificar nuevamente con un cuadro de Orozco, *Cristo destruye su cruz* (lámina 4).



4. J. C. Orozco, *Cristo destruye su cruz*, 1943, óleo sobre tela, 94 x 130 cm.

17

Este símbolo ya había aparecido en el panel de Dartmouth College de Hanover, New Hampshire, en 1933. Para los códigos esotéricos de expresión metafísica de Orozco, la cruz es un símbolo del cuerpo, el de la unión de lo masculino con lo femenino, el hacha y el fuego significan la racionalidad donde la acción de ambos purifica la cruz y se refieren por lo tanto a lo opuesto de la comunión, a la razón que se despoja del cuerpo, y no a la divinidad que baja a la tierra. Esta visión hace de Cristo el primer iconoclasta que se revela ante los valores establecidos, renegando de la institución; en este óleo pintado diez años después, Cristo vuelve a empuñar el hacha pero ya no es el mismo de Dartmouth, “está viejo, cansado”,¹² donde ante lo vano de su sacrificio, la cruz

¹² Antonio, Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco*, p. 152.

se ha distorsionado, los libros con la palabra escrita arden en autos de fe y las columnas de los templos yacen por tierra. Esta visión de Orozco, hace de Cristo el primer iconoclasta reclamando su individualidad de pensamiento.

A propósito de una afirmación metafórica de Efraín Huerta quien dice que en toda revisión de la pintura mural mexicana, Orozco presidirá “cual metal ardiente”. Teresa del Conde valora la hermosa metáfora que cuadra de manera admirable al creador del hombre que arde sin consumirse jamás en la cúpula del Hospicio Cabañas.¹³ Y en este sentido, podría afirmarse que el “Hombre en llamas”, es un autorretrato interiorizado y premonitorio. Y como comentario diremos que si es así, es porque Cristo y Prometeo ejercían en el pintor una fascinación especial desde el punto de vista humano.

18



5. J. C. Orozco, *Resurrección de Lázaro*, 1943, temple sobre tela, 97 x 62 cm.

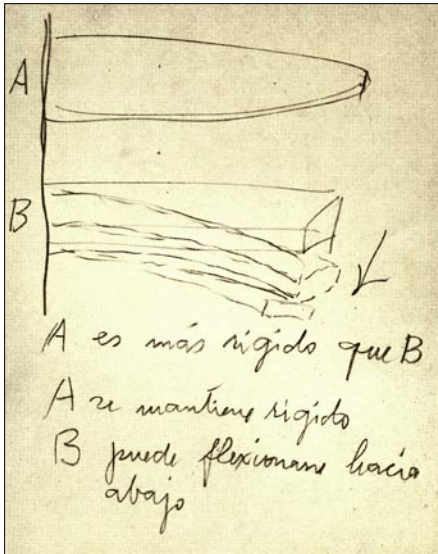
En la “Resurrección de Lázaro”, (1943) (lámina 5), Orozco continúa con su estrategia anárquica que se manifiesta en los planos de la expresión, como política *ideológico-cultural*; es la idea de la evolución humana en una sociedad en equidad, como justicia natural, por oposición a la justicia legal y que se expresará dialécticamente como procedimiento de “destrucción–construcción” en su sistema pictórico.

Este sentido de “destrucción–construcción” está ya contenido en esencia en sus *Cuadernos* considerado en los problemas de estructura,¹⁴ respecto a la plasticidad del signo pictórico en los dibujos–esquema de *Flexión, Elasticidad, Rigidez* (láminas 6 y 7).

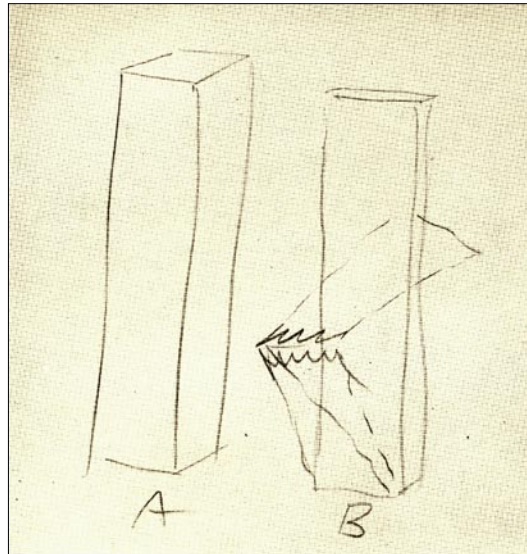
De esta manera en el cuadro *Resurrección de Lázaro*, Cristo se levanta en su significación por la asociación “rigidez”, como la figura más humana reforzada por el contraste de color en positivo–negativo, a lo largo de la vertical o eje estructural de su cuerpo en posición áurea, como símbolo del ideal humanista en pro de una sociedad en equidad. En tanto que los espectadores en torno a sí, como la figura de Lázaro en su condición humana, mantienen la

¹³ Teresa, Del Conde, *José Clemente Orozco*, p 111.

¹⁴ José Clemente, *Orozco, Op. cit.*, p. 31.



6. J. C. Orozco, *Flexión y Elasticidad-Rigidez*, Dibujos a lápiz, Cuadernos, p. 35



7. J. C. Orozco, *Flexión y Elasticidad-Rigidez*, Dibujos a lápiz, Cuadernos, p. 36

relación formal de flexión y podrían quebrarse, como Lázaro. Esta relación de las estructuras plásticas con el signo-significado sirve a Orozco como energías visuales para potenciar la expresividad de la imagen, y hacer conciencia de la condición de la fragilidad humana. En *Cristo destruye su cruz*, tanto el del panel de Hanover como en el del óleo pintado diez años después, la cruz como símbolo del sacrificio es un signo “que se destruye” por las relaciones formales de flexión, que puede deformarse y también quebrarse, o sea destruirse, en la idea anárquica de Orozco; misticismo sin iglesia. Esto concuerda como vimos en la teoría de Della Volpe, sin idea no hay forma significativa, y así es porque en la comunicación las relaciones polisémicas entre arte y cultura hay una relación de isomorfismos.

El ejemplo de Orozco tiene el fin de reafirmar el desarrollo de la presente explicación, a la vez que da curso o prepara al lector para los siguientes capítulos, por que según lo dicho anteriormente, las operaciones del pensamiento no están desligadas de la historia, y de la historia del arte en la selección del material poético, pues es por el intercambio contextual en estrecha relación con la interioridad y el oficio del pintor por lo que los significados de los elementos temáticos como motivos se profundizan.

Sobre las relaciones polisémicas entre arte y cultura —Wittgenstein, ve que desde el punto de vista teórico entre los elementos de diferente magnitud como la cultura, el arte en general, las artes particulares y el texto artístico, hay una relación de isomorfismo,¹⁵ donde se entiende por isomorfismo “una analogía a nivel de forma profunda entre objetos pertenecientes a sistemas diferentes”, como ocurre entre la organización de los planos de la expresión y del plano del contenido. En su esencia, la relación de isomorfismo entre los sistemas de arte y cultura, se asemejan no sólo en la función sino también en la estructura, no porque exista una traductibilidad directa y unívoca entre los dos sistemas, sino porque existen transformaciones intersémicas, éstas garantizan la circulación de sentido cultural entre los dos diferentes sistemas, y por el otro, también la creatividad de esas mismas transformaciones donde se dan dos tipos de objetos: el mito y la metáfora; por lo tanto cada texto puede ser considerado como el producto de estas transformaciones.

20

En la relación de isomorfismo entre arte y cultura, de Wittgenstein, habría que agregar que tanto las visiones míticas como la metáfora por parte de un artista, como Orozco o Kiefer, resultan de un movimiento dialéctico organizado por la actividad de construcción–destrucción, y en ocasiones quizás de la continuación y conservación del sentido de algunos mitos como metáfora crítica, porque la rebeldía del artista consiste en su visión del mundo como visión crítica de la historia, pues la crítica no es sino uno de los modos de la imaginación, ésta se refleja en el efecto estético y se revela en el proceso mismo de la producción, siendo así que el poder de las pinturas reside en su ejecución, porque el arte y el estudio del arte han abierto un camino entre la obra y el proceso de creación, donde la transfiguración como posibilidad libre se da en la historia y se somete a sus condiciones, pero al mismo tiempo, a otros niveles las desafía. Es por lo cual la crítica es base del proceso de aprendizaje de la imaginación decidida a afrontar la realidad del mundo. Por eso, en el panel de Hanover *Cristo destruye su cruz*, la visión crítica de Orozco nos dice que debemos aprender a disolver los ídolos, aprender a disolverlos dentro de nosotros mismos, es decir que tenemos que aprender a ser libres. Y es por esto que la obra de arte se dirige no sólo al entendimiento, sino a través de éste al sentimiento y la emoción estética.

¹⁵ Omar, Calabrese, *Op. cit.*, p. 192.

En Anselm Kiefer (1945),¹⁶ para comprender su trabajo, las obras no se pueden ver aisladamente, siempre tienen una referencia a otra obra de él mismo o de otro artista dentro de la historia del arte, su trabajo tiene un carácter esencialmente semántico en el sentido de Damisch, porque los signos están cargados de una teoría de las ideas y de una historia de las ideas del pueblo alemán planteadas como su “yo”, en la construcción–destrucción de los mitos que expresa en sus metáforas, dadas por su visión crítica dentro del proceso mismo de la obra; por esto no se pueden comprender aisladamente. Porque, como sostiene la teoría de Damisch con su ejemplo de la nube, en este caso el signo–motivo fuego tanto en Orozco como en Kiefer, es también un signo recurrente de funciones variables asignadas a un proceso creador contenido por el movimiento dialéctico en los principios de destrucción–construcción, como generador productivo en la creación plástica. En el cuadro de Kiefer, *Nero Paints* de (1974), (lámina 8), vemos la pintura de un paisaje con el símbolo de la paleta como significado de “pintar es igual a quemar”,¹⁷ establece la relación paleta de pintor, instrumento donde el pintor habitualmente realiza sus mezclas de color, Kiefer nos la propone ahora como símbolo con un significado dado por su visión crítica como idea o concepto de quemar, asociada a los efectos del signo fuego, que en el contexto del paisaje adquiere un horizonte existencial, cursado por la experiencia de la imposición de un dictador en el territorio de Alemania, el que se representa en este paisaje.



8. A. Kiefer, *Nero Paints*, 1974, óleo sobre tela, 220 x 300 cm.

La teoría de Della Volpe viene siendo pertinente en el presente escrito, pues en sus ideas sobre la superestructura ideológica,¹⁸ piensa que no todas las artes se inscriben de un modo uniforme en dicha estructura, porque entre la diversidad de medios semánticos o sistema de signos y la diversidad de ideas, media lo que es posible decir dentro del medio en que se inscriben dichas ideas, y por lo que en pintura se deduce, las ideas requieren de naturalización que nos dan la posibles calidades de las líneas y colores. Es el problema de la

¹⁶ Mark, Rosenthal, *Anselm Kiefer*, p. 27.

¹⁷ *Ibid*, p. 60.

¹⁸ Adolfo, Sánchez Vázquez, *Op. cit.*, p. 30.

imaginación dentro del lenguaje pictórico, donde la idea tiene dos sentidos; uno, en cuanto unidad de una multiplicidad o forma de un contenido proporcionado por la sensibilidad, la imaginación y la fantasía; idea común a todas las artes, y la idea como referente verbal o concepto que se actualiza con los medios semánticos propios, la interacción de estos dos sentidos, según Della Volpe, constituyen desde una perspectiva marxista lo que se considera como ideología.

Podemos decir que las ideas en general, desempeñan un papel importante en relación con la obra, porque la ideología en relación con la obra es esencial; las ideas morales, políticas o religiosas, cuando actúan en una obra sólo como pretexto, su presencia desmeritará su valor estético, por lo contrario, se ha visto en los ejemplos de Orozco y Kiefer hasta aquí expuestos, cómo la ideología entra en sus obra de forma auténtica pues se nos presentan en la hechura misma de las líneas y colores en la creación de sus imágenes.

22

“El mérito de Della Volpe en el plano estético, es su lucha contra todo irracionalismo.”¹⁹ En el campo de la teoría, su estudio del arte como lenguaje o sistema de signos, aporta cualquiera que sea el enfoque de otras corrientes la clave semántica; Della Volpe partiendo de la lingüística estructural, se beneficia de los intentos semióticos, como son los de Charles Morris, pero hay que reconocer que su estética marxista (materialismo histórico) se separa con éxito del descuido del aspecto formal por el del contenido, como sucede con Nicos Hadjinicolaou en su “*Historia y Lucha de Clases*” donde según este autor, “el efecto estético que ofrece una determinada obra de arte no es otra cosa que el placer que experimenta el espectador que se reconoce en la ideología en imágenes de la obra”,²⁰ donde la emoción desinteresada de la estética clásica resulta ser el interés de una clase determinada .

En la teoría de Della Volpe y en general, en la tradición lógico-filosófica anglosajona (Pierce, Morris, Wittgenstein)²¹ es donde el análisis del proceso semiótico está caracterizado por una combinación de signos, la mayoría íconos como signo-figuración, análisis que se ha aplicado a los pintores referentes (Orozco y Kiefer) por que su figuración transmite una información de carga

¹⁹ *Ibid*, p.34.

²⁰ Nicos, Hadjinicolaou, *Historia y lucha de clases*, p. 68.

²¹ Omar, Calabrese, *Op. cit.*, p. 192.

ideológica que se nos comunica a través del signo pictórico organizado como lenguaje.

En la producción artística se encuentra la tradicional tripartición en semántica, sintáctica, y pragmática²² como la relación entre signo y significado, entre signo y signo, y entre signo y fruidor que en este subcapítulo del presente escrito se ha atendido principalmente al plano semántico, pero de éstos se puede decir que siempre están solapados en la obra de arte y teóricamente no se puede explicar uno solo de los planos sin la participación del otro, por lo que aquí se han hecho necesarios los ejemplos de los pintores como interacción de dicha tripartición semiótica. Porque el fenómeno artístico, para su análisis se le fragmenta como método que induce a la reflexión, para después unir estas reflexiones ante lo descubierto, tal y como es una obra de arte, una revelación del misterio que se nos ofrenda.

I.2 Creación artística y percepción.

23

La idea en relación al lenguaje artístico en el párrafo I.1., ha tenido por objetivo exponer mediante la clave semántica, la interpretación del arte como sistema de signos donde la explicación de la función de los planos de la expresión y el significado se ha reivindicado en los ejemplos de la obra de Orozco y Kiefer, y si esto ha sido así, es porque las ideas de estos pintores se perciben en sus líneas y colores, en la manera particular de estructurar la forma, es decir en la sintaxis particular u original de cada artista como lenguaje dirigido a provocar un impacto emocional en el espectador, que es la forma de fruición dada por la viveza o intensidad de la obra que lo provoca. Por eso Orozco nos dice: “que estilo es estructura, que éste es bueno o malo según la estructura, lo es, porque una pintura no es más fuerte, plástica o intensa que su propia estructura.”²³

También en el mismo párrafo I.1. se ha tocado el tema de las relaciones entre arte y cultura, porque el lenguaje artístico por su carácter expresivo

²² *Ibidem.*

²³ José Clemente, Orozco, *Op. cit.*, p. 31.

ahonda o profundiza en la interpretación de los mitos, a través de la metáfora a condición que ésta se conduzca a través de una visión crítica que sirva de base a la imaginación decidida a afrontar la realidad; diremos además que, si la imaginación debe ser crítica es porque el pensamiento actúa en distintos niveles de conciencia, analizando, sintetizando, completando la construcción del contexto específico de la obra a producir y es también porque mediante la crítica es donde se agudiza la percepción, se organiza la memoria y se nivelan los sentimientos como una de las funciones de la libertad, desafiando la realidad. Porque la construcción de la visión del mundo del artista no puede considerarse como un simple objeto material, ni únicamente ideología. Es una labor de “síntesis creativa de la naturaleza o historia y la mente.”²⁴

24

9. G. Baselitz, Dolores, 1986, óleo sobre tela, 162 x 130 cm.



Y es que la obra existe porque se realiza en un material concreto, pero que a la vez, el pintor con su trabajo convierte en algo muy diferente de todos los materiales existentes, donde al artista le es dado transformar o transfigurar el mundo con lo que tiene en su mente como fuerza creadora. Es porque la mente del artista existe como una corriente, pero que en el proceso de creación sólo puede ser algo que existe y es porque se realiza en un material concreto; el pintor lucha con sus materiales que con su trabajo se convierten en lo que la imagen representan; por ejemplo, una cabeza

pintada por Baselitz (lámina 9), ésta parece como comprimida o condensada en el material, a la vez que éste al haber sido trabajado y convertido en imagen adquiere cierto carácter inmaterial, y esto es lo que da a sus obras su incomparable energía que se percibe como una corriente a través de su proceso creador y donde se nos revela la interioridad del pintor. Pero además del desafío de la materia ¿cuál es la otra realidad que desafía el artista?. La ideológica, porque el condicionamiento de la conciencia es dado por el conjunto de fuerzas productivas, siendo la estructura económica la base de la realidad social,²⁵ sobre esta infraestructura se levantan una serie de estructuras que

²⁴ John, Berger, *El sentido de la vista*, p.189.

²⁵ *Ibid*, p. 190.

configuran la conciencia como la religión, la política y el arte. Es por lo que determinada sociedad en la historia, se engloba en la infraestructura económica como en las distintas superestructuras sociales de su momento, así su modo de producción en la historia dará como resultado que en los individuos y las sociedades predomine determinada formación social, es decir, determinado tipo de conciencia ideológica. Esta determinación de la conciencia es la que desafían artistas como Orozco, Kiefer y Baselitz, éste último con su inversión del motivo, porque su imaginación como corriente mental o psíquica es dialéctica, dado que los sistemas operativos de su proceso creativo se identifican en la destrucción–construcción como una categoría de la negación en lo contra-puesto.

Este sentido dialéctico de la relación destrucción–construcción como categoría de la negación y unidad de lucha de contrarios en sus tres planos de tesis, antítesis y síntesis se ven en la obra de Orozco, Kiefer o Baselitz, como la relación que hay entre realidad y conocimiento. Baste el ejemplo de Orozco, en donde su imaginación en *Cristo destruye su cruz*, la conciencia de su proceso supone la tesis de un contrario, la construcción de la cruz en el concepto judeo–cristiano como culpa, realidad ideológica condicionada por la institución, por lo que la proposición de destrucción funciona de la liberación de tal cruz o tal sentimiento de culpa, repuesta de su antítesis que niega a través de la destrucción. Esto también se puede ver en su cuadro *La Resurrección de Lázaro* en la que se percibe la diferencia entre lo real y lo ideal, es decir, se ve a la figura de Cristo como la figura más humana, ideal de construcción y a los espectadores representados como caricaturas o masificados por la realidad ideológica, como lo que hay que destruir. La síntesis está en destruir la cruz o en seguir el ideal o la figura más humana, así lo profundo de la obra se revela en uno de los límites existenciales, la posibilidad de la muerte expresado en la figura de Lázaro y la de los espectadores; es decir, la posibilidad de morir en una condición de un mejor ideal humano o en una condición rebajada, masificada.

Por eso el valor de la pintura no trata de las apariencias trátese de cualquier ideología sino que trata de una totalidad donde lo visible no es sino un código donde las pinturas tienen como objetivo artístico un modelo potencial

de libertad que es lo que los artistas y las masas han visto siempre en el arte cuando éste manifiesta sus necesidades. Y es que el modo en que toda pintura interioriza y dispone como un hogar lo visible, es una manera de salvaguardar las experiencias de la memoria y de la revelación, que como hemos visto en los ejemplos de Orozco, Kiefer y Baselitz son las únicas defensas con las que cuenta el ser humano contra la presencia de un espacio que no cesa de amenazarlo con separarlo y marginarlo. Es lo común en cualquier época de la historia, por ejemplo la que le tocó vivir al pintor veneciano Jacopo Robusti llamado “Il Tintoretto”...²⁶ ejemplo a propósito del presente escrito, porque la rebeldía como revelación es necesaria en el arte. No es extraño que el filósofo existencialista, Jean Paul Sartre, escribiera sobre el Tintoretto con el título *The Yellow Gash* (Corte o Cuchillada Amarilla), en la primera página de su libro *¿Qué es la Literatura?* escribe sobre la *Crucifixión* de Tintoretto, pintada en 1565, y nos dice: “No eligió el corte amarillo sobre el Gólgota para infringir miedo...aquí es tanto miedo como cielo amarillo.” El filósofo encuentra una afinidad de carácter con la del pintor. ¿Pero qué es lo común en la filosofía existencialista? Una actitud en la que todos arrancan de la vivencia; en Jaspers consiste en un percatarse íntimo de la fragilidad humana, en la lectura de *Cifras y fracaso*; en Sartre, en *La náusea* o repugnancia general, en *El ser y la Nada* en Heidegger, la vivencia arranca de un experimentar auténtico de nuestra marcha anticipada hacia la muerte en el modo de ser peculiarmente humano que recibe el nombre de existencia. Dasein, Existenz, *De yo, De ser-para-sí*,²⁷ el único ser que posee existencia porque su esencia está en el producirse a sí mismo, porque como actualidad absoluta no es nunca, sino que se crea en libertad que deviene en un pro-yecto.

La diferencia entre este actualismo y la filosofía de la vida, consiste en que los existencialistas consideran al hombre como una mera subjetividad y no como una “manifestación vital o cósmica” como ocurre en el caso Henri Bergson,²⁸ porque la subjetividad es entendida en un sentido creador o mágico, el hombre se crea a sí mismo, es su libertad. Sin embargo, no es exacto deducir que el hombre se haya encerrado en sí mismo, en la filosofía existencial. Por el contrario, para ellos parece que como realidad inacabada y abierta, se halla esencialmente vinculado con el mundo y en especial con los demás hombres.

²⁶ Pintor veneciano del Renacimiento (1518–1594), dato encontrado en video de CONACULTA, bajo el título *Cuchillada amarilla*.

²⁷ I. M., Bochenski, *La filosofía actual*, p. 122.

²⁸ *Ibid*, p. 123.

Las ideas de estos filósofos nos ayudan a comprender la teoría del acto de pintar y de mirar pinturas porque, cuando consideramos la historia del hombre nos enfrentamos al cambio y la recurrencia, donde la historia es cambio y la recurrencia son los sujetos y objetos de la historia, las vidas como manifestación vital o cósmica de los hombres y donde el carácter de la conciencia, como hemos visto, está determinado por la historia, no obstante algunas de sus estructuras no han cambiado por estar ligada la conciencia a constantes de la condición humana como son el nacimiento, la atracción sexual, la muerte, la cooperación social, que se interaccionan con contingencias tales como el hambre, el placer, la enfermedad o el miedo. Porque la teoría sobre el acto de pintar supone que cuando un pintor está trabajando se revela, es decir, que es consciente de los medios de que dispone, entre los que se incluyen los materiales como útiles prácticos, el estilo o lenguaje con sus convenciones y que ha heredado, el tema impuesto o libremente elegido, constituyen tanto una posibilidad de potencialidad creadora como una limitación. Ahora bien, las limitaciones suponen para el pintor un reto, sea a nivel técnico, mágico, o imaginativo. Y sucede que lucha incesantemente conforme a su carácter y su situación histórica y el valor de su obra varía en lo logrado, es decir, en el grado de conciencia constatado en su trabajo, según variaciones en la agudeza perceptiva, en la modificación o variación de determinada convención, hasta la creación auténtica como descubrimiento de un lenguaje original.

27

En la lucha contra las limitaciones, la participación de “la inteligencia espacial”²⁹ dentro del campo de la pintura tiene la finalidad de agudizar la percepción organizando la memoria y nivelando los sentimientos en el sentido o dirección de las intenciones del pintor, como una de las funciones de la libertad, este sentido, esta dirección, es lo que en términos heideggerianos significaría el *ser ahí*.³⁰ “Como una pregunta señalada” que se interpreta en el acto de pintar al hacer presente lo ausente, en el hacer visible la percepción el pintor nos transmite sus sentimientos, su memoria, es decir, hace visible lo invisible con sus materiales a través de sus ideas en la superficie de la tela creando o fabricando imágenes.

²⁹ Howard, Gardner, *Estructuras de la mente*, p. 116.

³⁰ Martin, Heidegger, *El ser y el tiempo*, p. 14.

La ideología determina en parte el resultado final, pero no así la energía que fluye por la corriente dada por el coraje y la inteligencia del *ser ahí*. Y es con esta energía con la que se identifica el espectador, como una corriente que lo lleva más allá de lo que él podría haber llegado solo en su propio curso hacia un placer sexual, un paisaje, un rostro o un mundo diferente como el que nos propone Orozco con "*Cristo destruye su cruz*", por mostrarnos que hay mejores métodos de lucha que la redención.

La práctica de la pintura se nos propone siempre infatigable, porque tanto el ser como muestra la filosofía existencial, como la creación artística van de la mano, tienen siempre un rostro inacabado como nos lo dice Max Raphael: "en el margen de lo que puede hacer el hombre, aparece aquello que no puede hacer, al menos todavía, pero que se encuentra en la raíz de toda creatividad",³¹ por lo que la pintura como práctica artística siempre es un modelo potencial de libertad, donde manifestamos nuestras ideas, elaboramos nuestras imágenes de modo que la obra conmueva, transmita nuestros anhelos, y es que, trátase de cualquier ideología, la pintura deberá hablar al espectador de las necesidades más profundas, así puede decirse que un cuadro está terminado, cuando como *Idea*, como nos dice Panofsky "está prevista para su contemplación, porque el proceso creativo incluye en la construcción de la obra los momentos futuros en los que la pintura será contemplada como la percepción o visión del mundo del pintor en lo que el cuadro nos revela por su estructura."³² Por eso Orozco nos dice: "El estilo es estructura. El estilo es bueno o malo según la estructura lo es. Una pintura no es más fuerte, plástica o intensa que su propia estructura. Lo más importante es la estructura lo demás es secundario"³³ así, lo secundario significa que para Orozco las circunstancias que rodearon su producción como el mecenazgo, la moda, la ideología, cuando estas hayan dejado de ser en ese momento de contemplación las mismas y se valore la obra por mantener una buena estructura, fuerte, intensa, clara, se valorará como buena o profética, porque no se agota, no pierde a futuro su dirección como corriente o energía que como curso en la historia es un ancho río que ya nadie puede detener.

28

³¹ John, Berger, *Op. cit.*, p.191.

³² Erwin, Panofski, *Op. cit.*, p. 13.

³³ José Clemente, Orozco, *Op. cit.*, p. 31.

I.3 El Método

El método, es un proceso puesto en marcha consistente en una serie de razones, con el fin de provocar la creación artística que contiene dispuestos en orden de progresión lógica los principales elementos y que generalmente han sido escritos para facilitar a la inteligencia su comprensión y aplicación práctica, algunos ejemplos de éstos son los *Cuadernos de Orozco*, *Ver modulativamente* del pintor alemán Ulrich Gehret, *Cómo estructurar el arte* de Paul Klee. En general, podemos decir que cada método está adecuado a la manera de percibir el mundo, y su creación ha ido de la mano con la producción práctica, pues el pintor no copia lo que ve sino que crea imágenes para ser vistas, es una metamorfosis donde para que nuevas percepciones del mundo que nos rodea surjan, primero tenemos que contrastar la información seleccionándola, analizándola y así completarla como hacía Orozco, Kiefer, Gehret y Baselitz. En el caso de Orozco, mientras los periodistas del *Ahuizote* escribían la crónica de los sucesos, Orozco metaforseaba a través de sus dibujos comunicándonos de forma lacónica, donde se ven la participación de la memoria, la percepción y de los sentimientos, es decir de la libertad con que decidía la construcción de sus imágenes.

29

Un método adecuado deberá conducir al artista a la reestructuración de su espacio vital, a renovar el significado de sí mismo como pintor que es; la modificación de la percepción del mundo que le rodea. Estableciendo con su trabajo la comunicación, el artista sale de su soledad y se encuentra con la comprensión de los demás. Pero la forma de comunión humana se realiza ciertamente, si el artista ha realizado su individualidad mediante la inteligencia que los demás hombres pueden tener de su obra. Pero esto no sería posible si lo que se propone como obra no hunde sus raíces en la libertad de variar indefinidamente la relación entre lenguaje y realidad, libertad inherente al carácter posible de tal relación. Esa libertad, que es debida al lenguaje como función simbolizadora, no sólo es el punto de partida sino también su finalidad, así la función liberadora del arte es lo que llamamos creación.³⁴

³⁴ Chiodi, *El pensamiento existencialista*, p. 171.

Un ejemplo de estas variaciones entre lenguaje y realidad, son los dibujos de la serie temática *La Verdad* de J. C. Orozco, (láminas 10 –a, b, c.)



30

Se trata de que los símbolos pueden ser variados indefinidamente por el artista en su significado. En la serie de *La Verdad* es el pensamiento poético, en cuanto que éste se pone en la obra como lenguaje de líneas, donde se nos revela el tema en relación a la creación; es decir, en íntima relación son la verdad en obra y en cuanto obra; así la belleza de estos dibujos consiste como creación en el entrar, en darse a sí de esa forma única y particular del lenguaje de Orozco.

De este modo se puede deducir que el principio y el fin último del arte no es crear sólo belleza sino también libertad, por eso el pintor español Antoni Tàpies a la pregunta ¿Qué es arte?, nos contesta “es una moral y una gnosis”³⁵ de ahí deviene su afán moralizador tanto en él como en algunos otros artistas. Tomemos el ejemplo de Joseph Beuys (1921-1986), artista conceptual que se convirtió en un predicador, maestro de los principales neo–expresionistas alemanes como son Georg Baselitz y Anselm Kiefer. Beuys nos dice en su concepto ampliado del arte “cada hombre es un artista”,³⁶ enseñó este principio a sus alumnos con auténtica pasión, que todo hombre es un artista y que el verdadero capital no es el dinero sino la creatividad, después de haber conocido los horrores de la guerra quiso hacer del arte el método de resurrección. Esto

³⁵ Antonio, Tapies, entrevista en *Arte abstracto y arte figurativo*, p. 9.

³⁶ Carmen, Bernárdez, *Beuys*, p. 79.

no se contraponen a lo dicho en el subcapítulo anterior respecto de Orozco, por su movimiento dialéctico en los principios de construcción–destrucción como generador productivo y para Kiefer en cuanto al significado de “pintar es igual a quemar”, como visión crítica, sino que lo sintetiza, por esto Adolfo Sánchez Vázquez en una síntesis de las ideas estéticas de Marx, de 1965, nos dice: “Lo que encuentro y desarrollo en este libro, a partir de las ideas de Marx en los manuscritos económicos filosóficos de 1844 es: Una concepción del hombre como ser práctico, creador trabajador, una concepción de la actividad vital del hombre como trabajo que en las condiciones de la producción capitalista reviste un carácter enajenado que niega su dimensión creadora.”³⁷ Pero aquí habría que agregar lo que Beuys sostiene: “Cuando digo que cada hombre es un artista, no quiere decir que todo hombre sea un buen pintor, significa que el hombre tiene la posibilidad de autodeterminarse.”³⁸ Así, para lo que aquí importa, estos principios son necesarios pues el arte puede servir de muchos modos, pero en mi caso el método es más acorde con el de Orozco y los pintores alemanes ya mencionados. El estudio de éstos es lo que me ha llevado a elegir o a entender el arte, su esencia dentro del campo de la gráfica y la pintura, y me ha guiado hacia un concepto de lo plástico que tiene su origen en el pensamiento que me enseña a construir conceptos que pueden dar forma al sentimiento y a la voluntad de hacerlo metódicamente, es decir lo más rigurosamente posible con el propósito de que aparezcan las imágenes gráficas y pictóricas, entonces se formarán conceptos; o sea que para mí, la condición necesaria es que aparezca una forma interior primero en el pensamiento, en el conocimiento y que pueda así expresarse en la huella que deja la materia.

31

De esa manera, me he sentido invitado a vincular la teoría y la práctica y lo que se vincula es el sentido expresivo y algo que se refiere a la crisis del mundo entero.

La evaluación de la obra, su calidad depende de lo que le es propio, por medios propios es que la obra se concibe como un objeto que se presenta a modo de texto que se puede juzgar, aportar conclusiones dadas por el análisis para comprender su sentido, esto se hace conforme a su naturaleza plástica, un conocimiento de los elementos plásticos, del espacio, el color y la luz. Así, el

³⁷ Adolfo, Sánchez Vázquez, *Filosofía de la Praxis*, p. 318.

³⁸ Joseph Beuys, citado por Carmen Bernárdez, *Op. cit.*, p. 84.

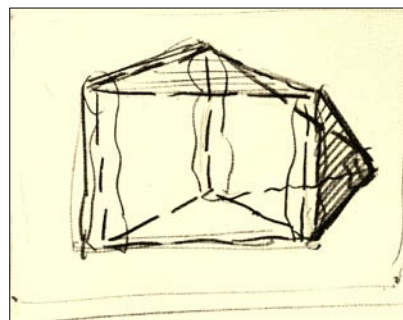
análisis se desprende de la delimitación del tema consecuente con el lenguaje formal en su reducción de elementos plásticos. Así, ser responsable en la investigación teórico-práctica de las relaciones con la historia, la cultura y la vida de las formas, de su dinámica en el tiempo.

CAPÍTULO II EL ESPACIO PICTÓRICO

II.1 Método y procedimiento en la obra de José Clemente Orozco

En este capítulo, lo que se pone en tela de juicio en el espacio pictórico como lenguaje, es la visión del mundo del hombre y de su historia; muchos han sido los métodos para estructurarlo y muchas las características, y función de esa ilusión espacial. Así, el presente capítulo tiene como objetivo el diferenciar cada vez con mayor precisión los procedimientos de nuestros pintores Orozco, Kiefer y Baselitz, para estructurar la imagen; comenzaremos diciendo que siempre y en todos los casos, la pintura hace referencia a un espacio que por medios estructurales puede aludir a una infinitud sentida y sugerida como profundidad, cuando ésta toma forma se somete a los límites que lleva la estructura de la propia obra y que cada uno de nuestros pintores entrega a la imaginación del espectador. Porque en cada pintor el espacio es primero un concepto; en Orozco la idea del arte significa un conocimiento al servicio de la emoción, su visión crítica en su proceso de destrucción–construcción es lo que participa en la construcción total de la pintura consistente en lo que él llama figura, que desde el punto de vista sintáctico corresponde al espacio ilusorio en la que está situada y el fondo, así nos lo dice en sus *Cuadernos*; la figura, es decir “los cuerpos (espacios) contenidos en un espacio pictórico pueden ser sólidos, líquidos o gaseosos y pueden estar a diferentes profundidades, a diferentes alturas y en diferentes posiciones a la derecha o a la izquierda”³⁹ (lámina 11).

Pero aquí, lo que cabe decir es que se ve cómo Orozco desarrolla en sus *Cuadernos* reflexiones por escrito y con dibujos como método y procedimiento, subdividiendo sus temas por aspectos teóricos y prácticos para explicárselos y visualizarlos por medio de esquemas–dibujos con planteamientos a la manera de la lógica matemática, creando así



11. J. C. Orozco, *Límites del espacio pictórico*, dibujo a lápiz, *Cuadernos*, p. 77.

³⁹ José Clemente, Orozco, *Op. cit.*, p. 77.

módulos que resultan ser las posibilidades de variación creativa.

Son seis las libretas donde aborda los asuntos *De la teoría, De la estructura, De la diagonal, De la mecánica plástica, Del color, De la técnica pictórica*, es en estas libretas donde Orozco enfrenta los problemas para encontrar la posibilidad de variación en las soluciones, en la manera de tratar la plástica como una hipótesis abierta, las demostraciones requeridas por temas y espacios. Estos cuadernos son un trabajo desarrollado entre 1931 y 1934, durante su estancia en los Estados Unidos y corresponden al tiempo en que pinta el mural del Palacio de Bellas Artes que lleva por título *Katharsis* (lámina 12).

34



12. J. C. Orozco, *Katharsis*, 1934, mural al fresco, Palacio de Bellas Artes.

Así vemos que gracias a las soluciones teóricas y prácticas conseguidas a través del estudio sistemático y metódico, por los términos físicos y conceptuales de su lenguaje visual en *Cuadernos* es que Orozco puede expresar su realidad interior en un diálogo situado en el tiempo y el espacio, en el sentido histórico ubicado dentro del marco social y cultural de la época, por esto el mural *Katharsis* es una respuesta de las posibles que él hubiera podido dar a dicha temática y dicho espacio. Para ver este mural, hay que considerar que en la obra de Orozco todo está enlazado dialécticamente, por lo que tenemos que decir que es en los murales de la biblioteca Baker del Dartmouth College, donde Orozco plantea por primera vez el problema de la civilización industrial o capitalista en la vida del hombre, donde el pintor pone en entre dicho el predominio de la técnica sobre la civilización, la cultura y la humanidad. Se trata

de una crítica positiva a lo negativo de la ciencia puesta al servicio del mal; las desigualdades, las injusticias, las guerras. Esto podemos verlo, por ejemplo, en la representación por medio de un dibujo demoledor de formas sarcásticas y de un color corrosivo en el panel pintado al fresco “*La enseñanza libresca*” (Lámina 13), donde Orozco nos dice que la cultura deformada produce monstruos. Y es en *Cristo destruye su cruz*, donde nos comunica que los verdaderos servidores de la humanidad no retroceden o se asustan ante ningún sacrificio, pues son capaces de sustituir los instrumentos de redención, vueltos inútiles por formas más eficaces de lucha. Y es que el instrumento más eficaz de lucha para Orozco, es su manera de cuestionar la realidad por medio del dibujo, en relación directa con el color, con la finalidad de realización del muro o la tela.



13. J. C. Orozco, *La enseñanza libresca*, 1932, trabajo al fresco.

35

Katharsis (1934–1935), es un fresco sobre bastidor metálico móvil que Orozco pinta de regreso de los Estados Unidos, al concluir la obra mural de Dartmouth College. Según la ficha técnica explicativa en el Palacio de Bellas Artes, “el pintor titula a esta obra *La lucha, la guerra y la desintegración*”, motivos que usa para expresar el tremendo choque de fuerzas destructoras y salvadoras que se proyectan en un horizonte en llamas. El hombre nuevo, desnudo, asesina al hombre de la civilización mecanicista en medio de un enorme caos, la alegoría de tragedia y desolación representada en el mural, es interpretada por Justino Fernández como una purificación, de ahí que haya propuesto al pintor cambiar el título por el de *Katharsis*, que es como se le conoce actualmente. En esta pieza se distinguen tres elementos: las máquinas, las masas, y las mujeres. El autor advierte el peligro de la máquina, ya que se nutren del hombre y lo absorben al torbellino de sus mandíbulas, pero los hombres toman conciencia y marchan hacia ellas en plan de revancha. Las masas son grupos de hombres aplastados por el hombre-máquina. Caracterizadas de forma grotesca, las mujeres son presentadas como prostitutas; dos de ellas están se-

paradas por las diagonales firmes de las bayonetas; la risa de la rubia bizca es demencial. Aquí, el ideal femenino se ha perdido, la mujer es tan infrahumana como las máquinas.

Se ha dicho que el concepto de *Katharsis* para Orozco no significa una purga salvadora, como se pensaba sino, una lucha consciente del hombre contra la sociedad, que además de ser injusta y desigual, lleva al hombre a la guerra. En este sentido, la *Katharsis*, sería la destrucción de lo malo, por medio de la transformación social que el fuego purificador de la bandera roja parece anunciar.

Teresa del Conde no está muy de acuerdo con Justino Fernández respecto del título *Katharsis* por lo que ello implica, y más bien piensa que este mural expresa una de las variantes de movimiento de masa, la de huida y que aborda Elias Canetti en su libro *Masa y Poder*. Pero Teresa del Conde sólo esboza estas posibilidades,⁴⁰ y es por lo que en esta posibilidad, la dirección de la investigación me propone la siguiente cita de Canetti: “La masa de fuga se establece por amenaza. Le es inherente que todo huya, que todo sea arrastrado. El peligro que lo amenaza a uno es el mismo para todos. Se concentra sobre un determinado lugar. No hace diferencias. Puede amenazar a los habitantes de una ciudad, o a todos los que tienen la misma fe, y a todos los que hablan una y la misma lengua.”⁴¹ Pues bien, así el contenido del mural, no sólo es la de una purga salvadora “como se pensaba”, sino una lucha del hombre contra la sociedad que además de ser injusta y desigual lleva al hombre a la guerra, y creo yo, es más aún, es un concepto interiorizado que concuerda con los pintores alemanes Kiefer y Joseph Beuys, es algo que se refiere a la crisis del mundo entero. Este es el principio o concepto que Orozco organizó en el mural y donde como uno de los más grandes pintores expresionistas de todos los tiempos usó el dibujo como lenguaje para la creación de su espacio pictórico: El dibujo como soporte geométrico, *Proyecto para mural* (lámina 14). El dibujo como disciplina académica pues podemos ver como todo el proceso de *Katharsis*, así como el de toda su obra está documentada por su labor de dibujante (láminas 15 a 17). Para deformar y limpiar de trazos excesivos le fue necesario el recurso de la caricatura, para transfigurar la visión de lo real intensificando los valores emotivos de las líneas y los colores. Particularmente llama la atención en esto, la representación de las prostitutas ubicadas en el primer plano del mural.

⁴⁰ Teresa, Del Conde, *Los murales de Bellas Artes*, p. 70.

⁴¹ Elias, Canetti, *Masa y Poder*, p. 56.



14. J. C. Orozco, Proyecto para mural, Dibujo a lápiz sobre papel, de 40 x 72.5.



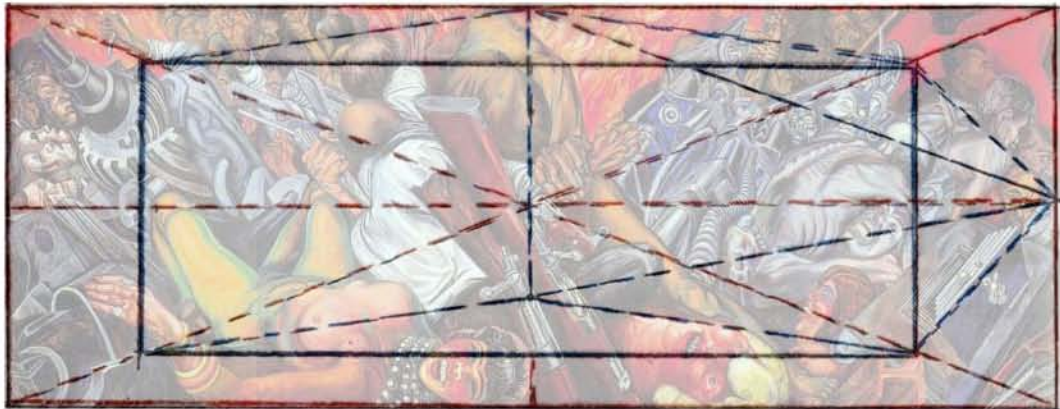
15. 16. 17. J. C. Orozco, Dibujos para el mural *Katharsis*.

Orozco logró estructurar el espacio por medio de tres planos principales (1º, 2º y 3º), el primero donde sitúa a las prostitutas y que dividen al mural casi en forma simétrica por diagonales en forma de “v” en su concepto de máquina rítmica, donde haces de líneas se organizan a partir del centro y que junto con las diagonales en forma de “v” y otras direccionales de la trama geométrica, relacionan los tres planos; el segundo ocupado por las máquinas y las masas dando una energía visual de expansión hacia el tercer plano representado por el fuego, por lo que el verdadero contenido del mural está tanto en el movimiento de fuga de las masas y las máquinas como en el de la purificación es

decir la catarsis, pues se observa como los valores sintácticos en el entendimiento de las energías o potencia radiante de las líneas, crean un movimiento centrífugo hacia el fondo del muro, hacia el fuego, y por el otro, lado hacia el espectador; además podemos decir que es mediante el movimiento donde los trazos pueden presionar, ondular, doblar o quebrar, estirarse o contraerse logrando efectos plásticos y expresivos con el color. Así los principales planos de la expresión son tres:

Para el primer plano, que Orozco llama plano del espectador, el color en los cuerpos de las mujeres es básicamente aplicado por complementarios, logrando una expresión con el color, que aunado a lo caricaturesco del dibujo resulta violento, Orozco nos dice: “¿se pueden pintar cosas que queden entre el plano del cuadro y el plano del espectador?”,⁴² la respuesta a esta pregunta es afirmativa, en el mural *Katharsis*, pues el concepto de espacio como comunicación se comprueba en su estructura plástica, como se ve en los siguientes esquemas (esquemas A-B):

38



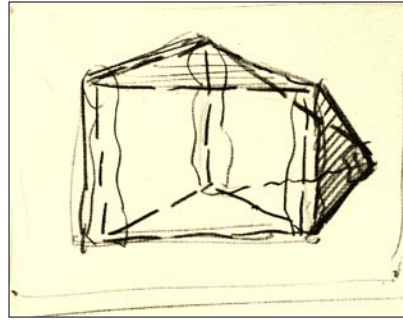
A) Esquema geométrico básico compositivo, aunado al esquema básico de perspectiva o esquema b de: *Cuadernos*, de J. C. Orozco.

Así, la expresión del primer plano es de corrupción, con los motivos de prostitución, robo y muerte.

En el segundo plano, las máquinas y el hombre-masa que trabaja Orozco con otra dimensión del color, escala de grises, en grises acromáticos alternados con grises cromáticos, separando así claramente el desarrollo temático, al

⁴² José Clemente, Orozco, *Op. cit.*, p. 77.

mismo tiempo que en el tercer plano, el hombre natural o sensible al centro del mural, conecta hacia los rojos del fuego y la bandera. Tenemos así que el color participa no sólo de los contenidos sino que como planos de la expresión, muestra una estructura dialéctica por su disposición espacial que denota el lenguaje de una fuerza propia del pintor.



B) Esquema de perspectiva, J. C. Orozco, *Límites del espacio pictórico*, Dibujo a lápiz, *Cuadernos*, p. 77.

II.2 El Espacio en la Obra de Anselm Kiefer

El acercamiento a la obra de Kiefer, desde el punto de vista del estudio del espacio, supone una transición por parte del artista en su concepto por el modo de abordar la temática, pues el material semántico va de los mitos hacia un campo de estudio por medio del paisaje donde los eventos históricos son considerados. La intención del artista es precisar en la interpretación de los sucesos, centrándose hacia un significado particular que para él tiene una verdad y una moral. Así, el campo de estudio por medio del paisaje en el concepto espacial de Kiefer tiene dos aspectos; los primeros son los problemas de estructura que plantea el paisaje, sus soluciones por medio del manejo de la perspectiva, la materia y el color, y segundo, es este paisaje como campo de estudio, es decir, el espacio donde se practican las relaciones intersémicas entre arte y cultura y donde Kiefer encuentra su verdad. Es en la recreación de los mitos, la historia de la teología bíblica y la alquimia. En la actividad de las metáforas logradas por medio de la visión crítica de los intertextos como *El Anillo de los Nibelungos*, las óperas wagnerianas y el árbol como símbolo de la vida y la muerte y/o el secreto de la vida, es que logra una práctica inédita.

39

La obra que elijo para este estudio es la de *Cockchafer Fly* (El Vuelo del Cockchafer), donde parte de una tradición, la del paisaje.

Kiefer parte de la tradición paisajística alemana, un paisaje arquetípico empieza a aparecer en su imaginaria, esta tradición es la escuela del Danubio, nom-

bre que designa la evolución de la pintura paisajística en la región del Danubio a comienzos del siglo XVI, el grupo de artistas incluía a Albrecht Altdorfer, Wolf Huber y Lucas Cranach, este último introdujo en su juventud una conciencia romántica del paisaje considerado como un complemento expresivo de la acción.

Se sabe de la admiración de Kiefer por el pintor Albrecht Altdorfer y en un principio en las obras de Altdorfer se nota la influencia de Lucas Cranach y de Alberto Durero, donde predomina el paisaje, inclinación que contribuyó a afianzar un viaje por el Danubio y por los alpes austriacos hacia 1511, donde el resultado inmediato fueron una serie de lienzos, bocetos y aguafuertes con paisajes. Un ejemplo de estos es *El Danubio cerca de Regensburg*, (lámina 18).

Así se puede decir que Altdorfer fue el primer paisajista alemán en el moderno sentido de la palabra, pues pintó vistas por su propia belleza y no como fondo de escenas religiosas o mitológicas. Cuando aparecen figuras, vienen a ser complemento de sus cuadros.

40

Se puede rastrear la influencia de Wolf Huber (1490–1553), en la obra de Altdorfer; Huber fue un pintor, dibujante y grabador alemán que después de Altdorfer

fue el miembro más importante de la escuela del Danubio. Se conocen pocos cuadros suyos y es en sus grabados en madera y en sus dibujos donde mejor se advierte su enfoque lírico del paisaje, un ejemplo es su paisaje a pluma *El Valle del Danubio* (lámina 19).



18. A. Altdorfer, *El Danubio cerca de Regensburg*, 1511.



19. W. Huber, *El valle del Danubio*, 1550, Dibujo.

Dentro de la historia del arte alemán podemos apreciar que el paisaje ideal en la obra de Altdorfer parte de la influencia de su maestro Wolf Huber y que a través del paisaje de Altdorfer es el ideal o arquetipo que retoma Kiefer.

Pero es en las obras de madurez de Altdorfer, como *La Batalla de Alexander* (lámina 20), donde se manifiesta una singular unidad entre la acción y el paisaje, y una gran habilidad en la utilización de problemas de perspectiva; en la obra de Kiefer uno puede comparar su táctica para la creación de sus espacios pictóricos con la de Altdorfer, ya que en *La Batalla de Alexander* estableció un espacio para colocar un mensaje en la parte del cielo del cuadro, recurso también empleado por Kiefer. La admiración de Kiefer por Altdorfer no es sólo por sus méritos artísticos, sino también por la de sus orígenes en el valle del Danubio, región alemana de donde es el propio Kiefer.



20. A. Altdorfer, *La batalla de Alexander*, 1529, Tabla, 158.4 x 120.3 cm.

En los paisajes de Kiefer, el horizonte es cada vez más alto para que se fugue y poder hacer referencia a algunos lugares de Alemania, mostrando vista aérea es como el espectador puede experimentar como si fuera volando por encima de la tierra; esto se puede ver en la pintura *El Vuelo de Cockchafer*, de 1974 (lámina 21).



21. A. Kiefer, *El vuelo de Cockchafer*, 1974, óleo sobre tela, 220 x 300 cm.

Cockchafer es la representación de un lugar específico y un tiempo histórico, donde está escrito en el borde superior del cuadro las palabras *Cockchafer Fly* y la letra de una canción infantil la cual dice:

*Cockchafer vuela
Papá esta en la guerra
Mamá esta en Pomerania
Pomerania esta quemada.*



22a. *Nero paint*, 1974, óleo sobre tela, 220 x 300 cm.



22b. *To paint*, 1974, óleo y emulsión, 118 x 254 cm.



22c. *Icarus March Sand*, 1981, óleo y emulsión sobre tela, 290 x 360 cm.

Y es que la representación de la tierra en los paisajes de Kiefer, tuvo un tono cada vez más oscuro, las escenas son cada vez más semejantes a lo que ocurre en la noche, como por ejemplo en: *Nero Paints (Pintura de Nero)* de 1974, *To Paint (Pintar)* así como también en *Icarus-March Sand* de 1981 (*Icaro-Sendero de Arena*) (láminas 22 - a, b, c), donde el signo-motivo fue revelado en el cuadro “como pintar es igual a quemar” así lo ennegrecido y quemado de la tierra en el cuadro *Cockchafer Fly* es su motivo central, lo oscuro es una característica tonal donde se ve una gama de colores en paleta limitada, que sugiere la transformación de la tierra como una metáfora del sufrimiento humano.

Los pintores que considera Kiefer como más influyentes en su trabajo, nos comenta: “Joseph Beuys, fue para mí un maestro en toda la extensión de la palabra como, también Francis Bacon y Jean Dubuffet.”⁴³ Se deduce que a través de Joseph Beuys, Kiefer obtuvo el sentido dentro de él como concepto vinculado a la práctica, que es lo que se refiere a la crisis del mundo. De Francis Bacon el aspecto existencial, del pintor angustiado que destruye sus propias obras en *pro-yecto* de una autenticidad. Y con Dubuffet se ve el referente

⁴³ Mark, Rosenthal, *Op. cit.*, p. 39.

del pintor informalista que trabaja con materiales heteróclitos y densas capas de pintura. Respecto a esto último, podemos decir más concretamente que la estructura del cuadro *Cockchafer Fly* está lograda por medio de manchas de carácter gestual con una materia densa de óleo y emulsión de color negro que simboliza la tierra.

Estas manchas van reduciendo su tamaño de abajo hacia arriba, hacia la línea de horizonte y son en parte las que logran el efecto de profundidad, entre las manchas se deja ver el fondo de color ocriso y de rojos óxidos, sobre el que están yuxtapuestas, logrando un alto contraste de rastros semilineales y de aspecto rugoso que organizan las escalas en sentido horizontal y que sugieren el punto de fuga al centro sobre la línea de horizonte. Los azules y los grises cromáticos, que nos recuerdan la pintura de *La Batalla de Alexander*, de Altdorfer, están aplicados esencialmente en el horizonte y el cielo, incluyendo el montículo sobre la ladera para lograr así en el total del efecto espacial, un contraste entre los dos planos, el negro que representa a la tierra y el azul del cielo dan una vibración cromática por los dos tonos de la superficie.

43

Si Kiefer logra la creación de un espacio en la pintura, es porque previamente hace dibujos, toma fotografías de paisajes y estudia cuadros de pintores que le pueden servir de referencia al trabajo que quiere hacer, también hace un estudio de los materiales que quiere usar, por ejemplo, mete a su estudio grandes cantidades de tierra, enormes plásticos mojados con la intención de simular el movimiento del agua. En suma, hace lo necesario para obtener una serie de datos reales con la finalidad de experimentar y plasmar datos sensoriales.

Pero Kiefer no pasaría de ser un artesano si lo único que tendría que preguntarse a sí mismo con respecto de su trabajo, es el cómo, y como hemos visto, no sólo es el cómo sino que para crear su propio universo ha desarrollado un concepto donde el qué y el dónde actúan dentro del paisaje por las relaciones intersémicas desarrolladas de carácter histórico, político y social, haciendo de la creación una práctica inédita.

II.3 El espacio en la obra de Georg Baselitz

A Baselitz se le suele situar con relación al neo-expresionismo, al lado del también alemán Anselm Kiefer, los italianos Sandro Chía, Francesco Clemente y Mimmo Paladino y el estadounidense Julian Schnabel.

Baselitz, como lo destaca Götz Adriani, se sitúa en la “estrecha franja que separa la figuración de la abstracción.”⁴⁴ Es pertinente esta cita, porque el objetivo al estudiar el espacio en la obra de Baselitz, es lograr un acercamiento a su universo plástico necesariamente relacionado con los medios de la pintura, la escultura y el grabado que como resultado de su interacción determinan su lenguaje. Pues este artista mantiene abiertas las fronteras entre los distintos procedimientos y es en parte lo que a Baselitz como estrategia productiva le posibilita una práctica original, que como dice Adriani, se puede situar en la estrecha franja que separa la figuración de la abstracción, es decir que la unión de figuración y abstracción en su obra es lograda por la mutua penetración de procedimientos contrarios que determinan las estructuras de sus composiciones y donde la figura parece adelantarse o retroceder como sugerencia de ilusión espacial.

44



23. G. Baselitz, *Serge*, 1990, óleo sobre tela, 250 x 200 cm.

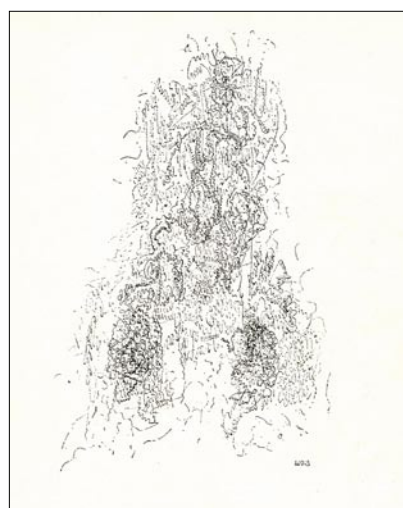
Por ejemplo, en el cuadro *Serge* de 1990 (lámina 23), óleo de 250 x 200 centímetros, en el que Baselitz procede con el color mediante una solución gráfica de punto línea y plano, donde los puntos aparecen en primer plano como manchas negras dispersas en la superficie y superpuestas a la figura que retrocede al segundo plano, figura trabajada con base de líneas cromáticas en verde y rojo, es decir su traducción a trazos de color y el plano como concepto gráfico es interpretado pictóricamente por delicadas matizaciones a un color acromático como es el blanco ubicado al último y tercer plano de la ilusión espacial. Así

⁴⁴ Geotz, Adriani, *Georg Baselitz*, p. 17.

Baselitz aplica en su práctica pictórica conceptos propios de los medios gráficos para lograr resultados pictóricos en éste cuadro.

Podemos decir que son los distintos medios técnicos y su interacción, los que determinan su lenguaje y la actitud del pintor en lo que nos quiere transmitir y comunicar, es decir sus relaciones con la cultura, pues en esa estrecha franja entre la figuración y la abstracción, podemos sondear su origen por su puesto en la memoria de Baselitz, conformada por un amplio repertorio de referentes, por ejemplo podríamos relacionar una idea básica del informalismo de Alfred Otto Wolfgang Schulze, *Wols* (1913-1951) que fue un pintor que estudió en la Bauhaus de Dessau y que se convirtió junto con Jean Fautrier en un precursor del expresionismo abstracto en Estados Unidos y del tachismo o informalismo en Europa.

El método de Wols se puede relacionar con el de Baselitz, pues Wols decía que se podía ver mejor con los ojos cerrados, para ver hacia adentro y fijar el color en la tela o con el lápiz del dibujante. Wols se hacía siempre una pregunta ¿Soy un recipiente, un verdadero manantial o soy una nulidad?⁴⁵ Su obra demuestra hasta qué punto era estas dos cosas. Manantial cuando se proyectaba sobre sí mismo y recipiente cuando abrazaba y formaba lo que le apuntaban sus visiones interiores que se conformaron a lo largo de su vida en relación al amor por la música y por la naturaleza. Así podemos ver el reflejo de la vida de los animales, las plantas, las rocas y las raíces. Por ejemplo en el dibujo a pluma *Sin título*, de 1915, es de un grafismo que nos recuerda el aspecto rocoso y encepado. (lámina 24)



24. S. Wols, *Sin título*, 1940. Dibujo a tinta, 30 x 25 cm.

Así la obra de Wols, resultado de sus visiones interiores como método de trabajo, se puede relacionar al método de Baselitz; al respecto, el mismo Baselitz puede darnos la clave. En un texto suyo de 1993, que apareció en el catálogo de una de sus exposiciones, nos dice: “La cabeza es un catalizador que

⁴⁵ Ver artículo escrito por Paul Parthes sobre Wols en revista Alemana, Humboldt No. 49.

puede procesar lo que viene de fuera: Uno mira el paisaje y lo convierte en cuadro.”⁴⁶ También funciona en sentido inverso, como ocurre con el paisaje pluma de Wols: el catalizador con su válvula de escape, es, en su caso, el punto más débil del recipiente y deja salir a presión el material retenido, concepto de “manantial” en Wols. “La imaginación entonces lo salpica todo como las esporas, como las esporas de un hongo que has pisado”,⁴⁷ como ocurre en el concepto de “recipiente” de Wols cuando abrazaba y formaba sus visiones interiores. Pero hay que ver en el caso de Baselitz, donde nos dice, “esta imaginación que lo salpica todo”, resulta en parte como ya lo hemos dicho, de la interacción de los distintos medios plásticos y de sus múltiples referentes culturales, en artistas que hacía largo tiempo se habían borrado de la memoria, como en los *outsiders* de la literatura, el Conde de Lautréamont (1847–1870) y Antonin Artaud (1896–1948), en la plástica de los enfermos mentales. Así como también, el pintor Ferdinand von Rayski (1806–1890), este último es un pintor alemán que trabajó bajo la influencia de los románticos —Gros, Delacroix y Géricault—; sus últimos cuadros reflejan la influencia de Courbet.

46

La participación de la memoria es de vital importancia, pues su programa de rebelión existencial es el motor productivo y es por lo que a mediados de los años ochentas salen a relucir energías de gran fuerza y densidad, en espacios visuales y dramáticos, fecha de los grabados *Las imágenes de la calle*, son xilografías y grabados a color en linóleo, así como hueco grabado. Donde aparecen restos rudimentarios de figuras, reducidos a manera de pictograma, éstos son llevados al cuadro como si vinieran de muy lejos para ser expuestos allí, en vertiginosos trazos gestuales a enormes campos de fuerza pictóricos.

Un vigor misterioso caracteriza, por ejemplo, la confrontación de diferentes planos de realidad y de abstracción en *Madre Negra Niño Rojo* (lámina 25), o en *Dos Árboles Negros* (lámina 26), donde la visión trastocada de las cosas obliga al espectador a reconocer más intensamente la riqueza de relaciones, la variedad de las formas arcaicas con un colorido expresivo y melancólico.

La iconografía subversiva del artista adquiere rasgos irónicos en la composición *Lengua* (lámina 27), con su trasfondo marcadamente ornamental que

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibid*, p. 17

nos recuerda por su intención a la serie de pinturas *Más Favorecidos de lo que Creen*, retratos realizados a los amigos por Jean Dubuffet, en respuesta a un mundo de superficialidades donde cada día se vuelve más difícil expresarse, y es por lo que las metáforas en la obra de Baselitz se tornan herméticas y por lo que el empeño del ornamento se pone esporádicamente a discusión pues aparece cada vez con mayor frecuencia, en los grabados de *Imágenes de la calle* (láminas 28-29).

En estos grabados, ahora el ornamento son los retículos que atraviesan el motivo y manchas que atajan inoportunamente su camino. Así, sólidas mallas hechas de líneas y puntos tienen en jaque o potencian la agudización de lo expresivo, también alejan los objetos de nuestro campo visual, es decir que los tejidos de líneas en distintas densidades encierran o abren a manera de rejas los espacios del cual vuelan o quedan atrapados como nocturnas aves, desagradables ante nuestros ojos las presencias o motivos.

En la serie de grabados *Imágenes de la calle*, Baselitz trabaja con técnicas tradicionales, los nuevos medios no tienen importancia para su obra, a él le bastan los medios normales de transporte, y según lo dice el propio artista: “sólo ve estorbos artesanales en los nuevos medios”, la riqueza del grabado consiste, para él, en obtener esquemas claros donde trabajar los motivos de la figura huma-



25. G. Baselitz, *Madre negra niño rojo*, 1985, óleo sobre tela, 250 x 250 cm.



26. G. Baselitz, *Dos árboles negros*, 1986, óleo sobre tela, 290 x 290 cm.



27. G. Baselitz, *Lengua*, 1985, óleo sobre tela, 162 x 130 cm.



28. G. Baselitz, *Sin título*, 1980–81, Del portafolio *La imagen callejera*, aguafuerte y punta seca sobre placa de cobre, 31.5 x 24.7 cm.

48



29. G. Baselitz, *Sin título*, 1980–81, Del portafolio *La imagen callejera*, aguafuerte y punta seca sobre placa de cobre, 31.6 x 24.5 cm.

na, que no tratan de referencias contemporáneas, mensajes políticos o de momentos ilustrativos, sino de objetos que tratan de liberarse de su objetividad sin tener que perder lo objetivo, es como nos lo dice el propio Baselitz: “uno puede mirar un paisaje y convertirlo en cuadro, también funciona en el sentido inverso”,⁴⁸ así es en estos grabados, pues el motivo figura–humana esta en razón de las necesidades gráficas, las pinturas también se inventan sus motivos, y es por lo que nos dice Baselitz: “para mí, un ciprés es Van Gogh, Vollard es Picasso. La revolución es siempre la libertad con los senos desnudos de Delacroix; no he encontrado un mejor emblema para ella. Incluso el ‘Broadway Boogie-Woogie’ lo veo así, a pesar de que en este cuadro estático no se mueve ni siquiera un dedo para facilitar una comprensión didáctica.”⁴⁹

Así, la característica de la visión de Baselitz en estos grabados esta en lo contrapuesto, en el movimiento de la inversión del motivo que práctica desde 1979, es como su marca de fábrica, le funciona para que la figura no estorbe sino contribuya a la identificación de la riqueza de las formas en su concepción del ornamento iconográfico; a Baselitz le interesa la cultura sin imágenes, donde no se puede leer el significado sino que se trata de experimentar su riqueza como imágenes plásticas, tal y como lo experimentamos cuando vemos los ornamentos donde trazos, contornos y colores sólo se pueden seguir de manera visual.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

Del portafolio con veintisiete grabados a la punta seca y al aguatinta, y tres grabados en linóleo, de 1981, de los cuales veremos un ejemplo, el grabado *Sin título*, de dicha serie, es un aguafuerte y punta seca sobre cobre, placa de 31.5 x 24.7 centímetros (lámina 28).

Así vemos que para Baselitz, las armonías, equilibrios como sucesión de escalas sea cromáticas o formales, no bastan para la expresión más compleja, se requiere de la oposición, no del contraste razonado sino de la individuación contrastada de los elementos plásticos gráficos o pictóricos en relación a los signos-motivos, en el sentido de Damisch como lenguaje expresivo; se trata de una dialéctica de las oposiciones conceptuales o planos de expresión por medios plásticos. Así en los grabados y en las pinturas de Baselitz, en cada motivo, en la relación entre signo y signo se ve la autonomía de cada cuerpo como expresión opresora y amenazante del espacio como entorno adverso.

CAPÍTULO III

OBRA GRÁFICA DE LUIS RENÉ ALVA

El horror al vacío es el título de la serie de grabados que realicé en el año 1982, y también título del texto del maestro Trillo, él nos dice: “los grabados que tengo a la mano y a la vista también, el punto de vista de este grabador testimoniado en líneas y colores e impresos en papel, con el propósito de escribir este texto al respecto, eludo desde luego cualquier posición analítica o crítica y escojo sin duda la vía evocativa para intentar expresar lo que me suscitan esas otras posibilidades de lectura, de una pluralidad casi tan inagotable como sugieren las manchas de un Rorschach.”⁵⁰

Es claro que el maestro Trillo trabaja con la conciencia de que la obra de arte es un texto por naturaleza polisémico, por esto nos dice “escojo sin duda la vía evocativa”, y ve en la imagen poética de estos grabados un texto, una serie de signos-figura que como lenguaje le dicen; “descubro esas otras posibilidades de lectura de una pluralidad tan inagotable”. Y es por esto que el texto de Trillo puede proporcionarnos, la clave de los grabados, donde se revelan algunas relaciones entre arte y cultura, sólo elijo unas partes del texto con el propósito de descubrir estas relaciones: y son las siguientes: 1 “como engranajes de antiguos relojes”... 2 “quizá, fabrique redes con infinitos nudos referentes y las lance a remotos estancos de la memoria para atraerlas después, y extenderlas en la playa de la consciencia y marcar la distribución de los hallazgos”... 3 “fotografía instantánea de una vía láctea de embriones sorprendidos corriendo el handicap rumbo al óvulo ávido y expectante de campeones, fuente de la vida”... 4 “sucesivas metamorfosis dirigidas hacia el hombre esencial a través de universos jardines que no tienen un rincón que no esté lleno de algo, de puro miedo al vértigo que nos provoca el horror al vacío.” Así, con estos fragmentos del texto, podemos percibir que en las metáforas de Trillo sobre la serie de grabados se alude a una relación entre arte y cultura, en la número 1 se evoca lo tecnológico “visto a través del polvo del tiempo”, pues se ve en el grabado *ideal* (lámina 30), un concepto formal asociado a la máquina como motivo de metamorfosis. En el segundo fragmento evocativo, remite al

51

⁵⁰ Héctor, Trillo, et al, artículo: *Tres grabadores de San Carlos*, p.12



método de pantalla por las técnicas automáticas de Ernst y recreadas por los medios gráficos de mi trabajo, y de este modo atraer a la conciencia la distribución de mis hallazgos. En el tercer fragmento, la frase esencial es “fuente de la vida”, frase que descubrí en *Macbeth* de Shakespeare, que dice: “El vino que emana de la fuente de la vida está apurado”, y que hace notar el referente literario como intertexto de mi obra gráfica. Así, en el cuarto fragmento evocativo nos habla de la expresión hacia el hombre esencial “a través de universos jardines”, vemos que se puede relacionar al tríptico *Jardín de las delicias* de Jerónimo Bosch, lleno de arquetipos míticos sobre la sexualidad y la vida. Y es que, en este cuarto fragmento nos dice el maestro Trillo, “pero que en la actualidad sigue lleno de algo que es puro miedo

al vértigo que nos provoca el horror al vacío...” pues, se “trabaja con la pasión memoriosa que recuerda con precisión obsesiva todo lo que hay que olvidar para inventarlo de nuevo”;⁵¹ así es como en mi programa de rebelión existencial, Baselitz tiene para mí referencia actual, pues en su trabajo al igual que sucede con el mío, los medios plásticos se inventan sus propios motivos; así al igual que el grabado en Baselitz, para mí la utilización del grabado en hueco es con el propósito de obtener esquemas básicos, donde los motivos son objetos que tratan de liberarse de su objetividad sin tener que perder lo objetivo, es como nos lo ha dicho el propio Baselitz; “uno puede mirar un paisaje y convertirlo en cuadro, también funciona en sentido inverso.”⁵²

En el caso de la serie de grabados *Horror al Vacío*, veremos más de cerca el titulado *Ideal*, se trata de un huecograbado con las técnicas de aguafuerte, acuatinta y azúcar. El aspecto espacial es proporcionado por la disposición de las formas en dispersión del motivo-figura, organizada en dos masas dispuestas en vertical que parecen surgir de la profundidad abismal de una vía láctea, como lo sugiere Trillo, a manera de engranajes de antiguos relojes puestos en movimiento centrífugo hacia el espectador y expresado por los ritmos de

⁵¹ *Ibid*, p. 13

⁵² Geotz, Adriani, *Op.cit.*, p. 17.

formas circulares que sugieren movimiento en todas direcciones, como fuerzas expansivas dadas por la secuencia rítmica que remite a la interpretación artística del conocimiento de la física, como símbolo o expresión de angustia existencial. Es quizá por eso que en este grabado sea como nos lo dice Trillo: “es posible que organice sus abigarradas composiciones rompiendo un papel en mil pedazos, y los arroje a un estanque para contemplarlos y quedarse, unirse y dispersarse mecidos primero por el viento y ritmados después por el ondulante contorno de las carpas, para alejarse cada uno en direcciones imprevistas, como engranajes de antiguos relojes descompuestos por el prisma lenticular del agua que se agita en los espasmos concéntricos generados por el indolente palpitar de un sapo”;⁵³ figura que en su significación poética de malestar es expresión inconsciente, relacionada con las metáforas de Günter Grass en su libro *Malos Presagios*. Resulta ser un intertexto como elemento–figura sublimada del “palpitar” plástico, importante por su contracción–expansión de sugerencia cósmica.

Como obra los grabados *Horror al vacío*, la participación de la percepción en la lectura es subjetiva por parte del espectador, pero esta conciencia sólo se logra a partir de lo concreto–material de la obra, de cómo está estructurada, a partir de los materiales o medios gráficos, por lo que observar el proceso técnico es necesario para su apreciación objetiva. En general, el grabado en hueco abarca varias técnicas para multiplicar láminas, en todas se requiere de una lámina de metal generalmente de cobre o zinc, en la cual la tinta entra en los surcos o grados de aspereidad, cortados o mordidos por el ácido que penetra en su superficie; se obtiene una estampa haciendo desplazar la placa cubierta con un papel de algodón humedecido, a través de una prensa o tórculo, de tal manera que el papel es presionando sobre las marcas grabadas, absorbiendo así la tinta. El *grabado Ideal*, así como casi todos los de la serie están trabajados con tres técnicas: la de aguafuerte, acuatinta y azúcar. Podemos decir que, para el aguafuerte se cubre la placa con una fina capa resinosa impermeable al ácido, se dibuja en este campo con una aguja o punta de acero, marcando líneas en la placa que son absorbidas cuando se sumerge la placa al ácido. Las líneas superficiales contendrán menos tinta que las profundas, se pueden obtener gradaciones de tono sumergiendo brevemente

⁵³ Héctor, Trillo, et al, *Op. cit.*, p.12.

para las líneas más débiles. En cambio, en la técnica a punta seca, la incisión manual en presiones distintas de la punta sobre la placa deja la marca de sus rebabas, en la impresión la tinta es tomada por esta rebaba y da a la línea un esfumado característico. Esta técnica ha sido usada en aguafuerte, sobre todo en la obra de Rembrandt; así, las gradaciones de tono en aguafuerte son más sutiles que las que se pueden obtener en un grabado al buríl. Unos de los efectos que se obtienen es la perspectiva aérea. Desarrollado a principio del siglo XVI, el aguafuerte fue experimentado primero por Jacques Callot;⁵⁴ pero su máximo exponente fue Rembrandt.

54

Ya solo mencionaré que la acuatinta es un procedimiento para obtener tonos, inventado por Jean-Baptiste Le Prince,⁵⁵ en el que se usa el ácido como en el aguafuerte; la placa se cubre con una capa porosa de resina, betún de judea o brea mediante una caja de estarcido que permite al ácido corroer una fina malla de pequeños puntos, donde primero se cubren las zonas blancas de la plancha, se sumerge brevemente la placa para los tonos más suaves, se aíslan las áreas y se repite el procedimiento para los tonos más oscuros. Contrariamente a la mesotinta, la acuatinta no permite esas finas modulaciones de tono, por ser cada tono uniforme y limitado por un contorno abrupto. Esto es lo que da a mis grabados un aspecto fragmentado y a la vez atmosférico, dado por la riqueza de tonos, desde la pátina del blanco hasta el tono oscuro más profundo, logrando formas fragmentadas, reforzadas o armonizadas por los trazos previos del aguafuerte que ha creado una malla de carácter taquigráfico y gestualidad espontánea. Con razón nos dice Trillo: “quizá, fabrique redes con infinitos nudos referentes.”⁵⁶ Y que enlazan, conectan o acentúan algunos signos en armonía compositiva, trabajados al azúcar, que es una técnica lineal que combina el tono del aguainta, donde el dibujo se trabajó a pincel sobre la placa con una tinta negra o gouache, diluida en agua azucarada. Y la placa se cubre con un barniz inalterable y se sumerge en agua caliente; la mezcla azucarada se disuelve, dejando la placa expuesta donde estaba el dibujo. Luego se extiende una capa de barniz y la placa queda corroída como una acuatinta común. Lo que me permitió lograr relieves en la impresión de la estampa, dando un tratamiento al signo dibujado que acentúa el carácter gráfico de la composición.

⁵⁴ Nicole, Lebourg, *Curso de grabado*, p. 68.

⁵⁵ *Ibid*, p. 83.

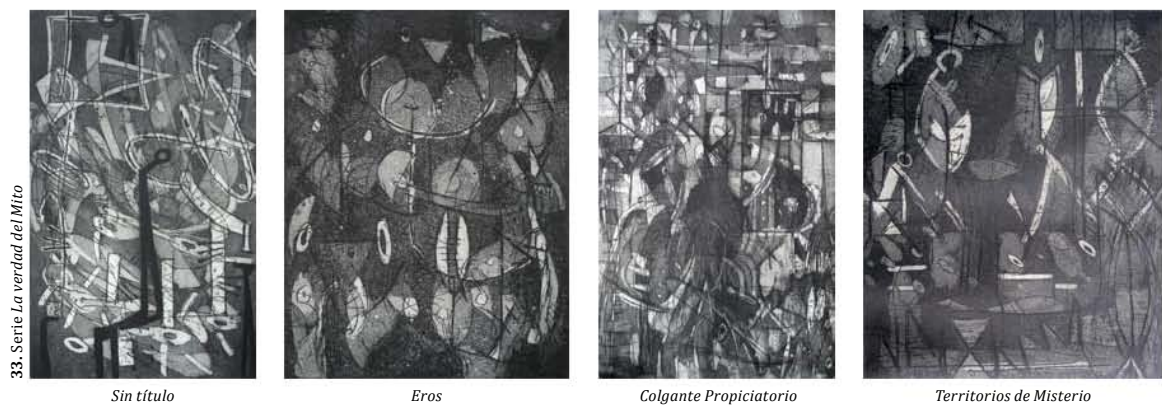
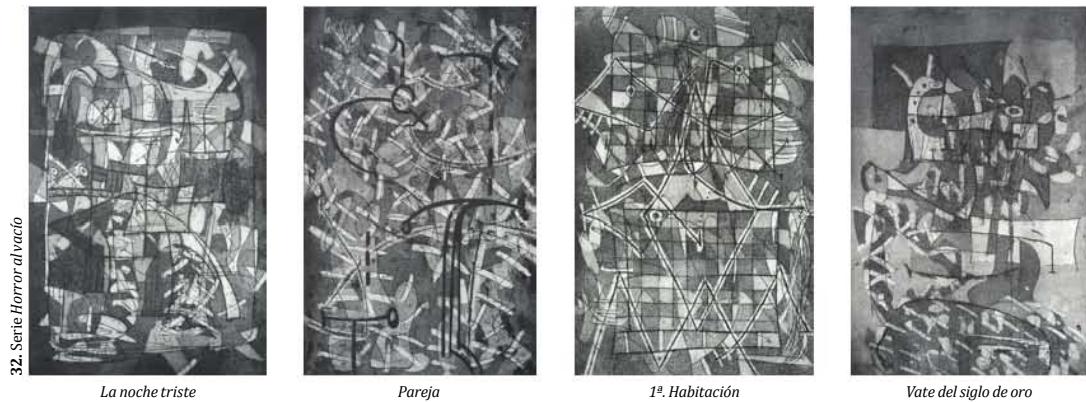
⁵⁶ Héctor, Trillo, et al, *Op. cit.*, p.13.

Lo dicho vale en general para todos los grabados de la serie *Horror al Vacío*, y los realizados de uno a dos años después para la exposición gráfica y de pintura titulada *La verdad del mito*. También para los grabados que fueron trabajados al azúcar, barniz blando y acuatinta, donde se pone de manifiesto el acento en lo gráfico, y es por lo que en el libro *Tres grabadores de San Carlos*, Marcela del Río acierta cuando nos dice: “Luis René Alva prefiere el trabajo a dos tintas. El tradicional blanco y negro... y probablemente los grabados en los que mejor logra plasmar ese contraste entre figura y fondo, entre el individuo y la masa, son los grabados de menor dimensión, por ejemplo el grabado *Demasiado Humano*” (lámina 31), debido a que la transfiguración de la figura humana se logra mediante la evocación de la conciencia de formas de arcaísmo prehistórico, evocadas por la textura que da la técnica del azúcar y del barniz blando, y que ponen de manifiesto el origen de nuestra aparición en la tierra. Dada la naturaleza de las imágenes quedaría mucho por decir, pero al menos les presenté visualmente algunos de los grabados de la serie *Horror al vacío*, de 1982 y otros de la serie *La verdad del mito*, de 1983, (láminas 32 y 33)



31. L. R. Alva, *Demasiado humano*, 1982, Tríptico, Barniz blando-agua fuerte y azúcar. izquierda 22 x 10.5 cm. centro 29.5 x 14 cm. derecha 24 x 11 cm.

Hasta aquí, lo que he escrito en este capítulo, ha sido posterior a la realización de la obra personal; ahora trataré de explicar el trabajo gráfico reciente, producto o resultado de la investigación; se trata de una serie de grabados a



punta seca, impresos en el taller del maestro José de Jesús Martínez, titular del taller de grabado en hueco de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Empezaremos por decir que en el parágrafo 1.3 titulado *El método*, se apunta que un método adecuado deberá conducir al artista a la reestructuración de su espacio vital, a renovar el significado de sí mismo y por lo tanto a la modificación de la percepción del mundo; así hemos visto que en la serie de grabados *Horror al vacío*, el aspecto técnico no es secundario sino esencial, pues éste determina no sólo la estructuración del espacio desde el punto de vista plástico, sino que su construcción camina paralela al descubrimiento de un misterio donde la memoria, la percepción y sentimientos, que son expresados en esa dinámica de formas de un aguafuertista que me permitió trabajar variaciones temáticas con libertad, esa libertad con los materiales propios del medio que es la raíz del lenguaje como función simbolizadora.

Así el trabajo se desarrolló más intuitivamente, pero hacia la conciencia por medio de la reflexión, en la serie de grabados recientes 2006–2007, al igual que la serie *Horror al vacío*, su factura se debe también a la técnica utilizada, la punta seca; cuando descubro esta técnica, se me revela a la vez el espacio y la poética en las posibilidades de las gradaciones de tono y de unos efectos de claro–oscuro propios para las sugerencias de perspectiva atmosférica, pues en esta técnica las marcas de la punta sobre la placa dejan sus rebabas, que en la impresión sobre el papel da a la línea un esfumado y unos negros profundos, afelpados, que le son característicos.

Así, lo diminuto de la punta de acero me ha sugerido la monumentalidad del espacio en las pequeñas placas de zinc o de cobre, esta monumentalidad sentida por los materiales propios de la técnica es el principio de un concepto para construir el espacio, el procedimiento para estructurarlo, donde utilizo esquemas compositivos de tramas tradicionales para lograr ordenamientos rítmicos en la superficie, a modo de que también me funcionen como pantallas proyectivas y que paulatinamente conforme se trabaja los motivos–figura, adquieran corporeidad y el espacio profundidad; construyendo la imagen, repito, en un estado delicado de equilibrio entre la intuición y la reflexión, se trabaja con sucesivos entramados, primero con grados de sutileza de claro–oscuro que van resolviendo las estructuras perspectivas y/o atmosféricas, a la vez que van revelando los signos de una imagen que de antemano se anuncia doblemente dramática, primero porque la placa conforme se trabaja tiene sus limitaciones, pues debemos conservar la luz para la legibilidad en la lectura de la imagen, y segundo porque se persigue la participación de los negros profundos propios de esta técnica, y que en mi trabajo dan ese efecto dramático de atmósferas nocturnas a semejanza de *Los caprichos* de Goya o si se vale decirlo, como vimos en los paisajes del pintor alemán A. Kiefer, donde lo oscuro sugiere la transformación de la tierra como metáfora del sufrimiento humano.

57

Pero nos dice Ernst Cassirer: “La belleza es parte humana de la experiencia”, fue Kant en su *Crítica del juicio*, el primero en proporcionar una prueba clara y convincente de la autonomía del arte”,⁵⁷ al distinguirla de la lógica racional, la lógica de la imaginación, está claro que en la espontaneidad el poder del artista será un elemento perturbador, pues el artista no copia lo que ve sino

⁵⁷ Ernst, Cassirer, *Antropología filosófica*, p. 206

que crea imágenes para ser vistas, en lugar de describir las cosas en su verdadera naturaleza, falsifica su aspecto, las transfigura, así esta perturbación es introducida por la subjetividad del artista, y es que la imaginación tiene una causa material y una causa formal en la objetivación de la creación, porque es necesario que una causa sentimental, íntima, se convierta en formal, y tenga posibilidad de variación el verbo de la vida cambiante en la hechura de la luz, convocada directamente por la materia y la técnica para dominarla, para que la meditación y el acto de producir caminen conjuntamente y se conformen en imaginación abierta. Así, en el capítulo II de ésta investigación, se anotó respecto del método y procedimiento para la creación artística, que lo que se pone en tela de juicio como lenguaje, es la visión del mundo del hombre y su historia.

A continuación, con el objetivo de exponer las relaciones contextuales de la cultura en mi producción gráfica, procederé a trabajar directamente con las imágenes.

58

En todos los grabados y en el que lleva el título *Dualidad*, es una punta seca del año 2006 (lámina 34); la participación de la luz tiene por objeto dar unidad y sentido a todos los elementos participantes de la imagen, por medio del claro-oscuro y con los entramados, éstos son elementos que construyen la arquitectura espacial que se percibe como expresión de un sentimiento hacia un entorno hostil o amable, con la representación de la figura humana como presencia simbolizadora de fuerzas vitales, esto se puede interpretar a un nivel general de abstracción como:



34. L. R. Alva, *Dualidad*, 2005, Punta seca, 32 x 24 cm.

1) figura humana-forma orgánica-energías vitales, esencialmente libres y 2) paisajes urbanos o naturales-formas geométricas, esencialmente rectas-como fuerzas de condicionantes sociales.

Así en el grabado *Dualidad*, el claro-oscuro es un recurso no sólo constructivo, sino también expresivo, al organizarse los negros profundos sugiere que es de la penumbra de donde surgen las figuras humanas ahí representadas, con un tratamiento formal sintético, silueteadas por destellos luminosos escalonados en gradientes y remarcados linealmente mediante sucesivos trazos en distintos ritmos, logrando expresar un sentimiento profundo cargado de misterio, pues las dos figuras que aparecen hacia el punto perspectivo en el centro del plano, tienen el significado que lleva el título del grabado, *Dualidad*, en su relación vida-muerte, en una sociedad altamente tecnificada, simbolizada por un marco de desgajes rítmicos, en la representación de cuerpos geométricos de sugerencia arquitectónica alrededor de la imagen, en los lindes del formato, lo que el pintor Orozco llama primer plano o plano del espectador, que está en relación intertextual como “cortinilla” del inconsciente colectivo, del significado del progreso. El tercer plano espacial es de un tono oscuro profundo que invade toda la superficie, y que sugiere un significado como el que encontramos en los paisajes oscuros de Kiefer, transformación de la tierra como metáfora del sufrimiento humano.

59

Ahora confrontaré dos pequeños grabados, uno de la serie *La verdad del mito*, de 1983 titulado *Eros*, realizado al aguafuerte y acuatinta (lámina 35), y el otro de reciente producción, producto o resultado de la presente investigación, que lleva el título *Eros y civilización*, del año 2006 (lámina 36).



35. L. R. Alva, *Eros*, 1982, Aguafuerte y acuatinta, 24 x 16 cm.



36. L. R. Alva, *Eros y Civilización*, 2006, Aguafuerte y punta seca, 29 x 16 cm.

Se puede decir que el grabado *Eros*, es una expresión de lenguaje abstracto que integra en trazos lineales, de carácter gestual en aguafuerte y texturas de tonos en acuatinta, elementos eróticos abstraídos de la naturaleza femenina, éstos como expresión vital sugieren la representación indirecta de órganos reproductivos, como ovarios, vagina, etc., en una atmósfera embrionaria que también podría pertenecer al mundo vegetal.

A diferencia del grabado *Eros*, el grabado *Eros y civilización*, su lenguaje figurativo como resultado de la investigación, se da en una imaginación más abierta de sentido más comunicativo, haciendo alusión a unas ideas de influencia en la búsqueda de la identidad en los años sesenta y generación a la que pertenezco como pintor. Ideas que apunta Herbert Marcuse en su libro *Eros y civilización* en torno al libro *Malestar en la cultura* de Freud, que la civilización necesita una rígida restricción del principio del placer. Pero que con Marcuse, a la luz de la propia teoría freudiana y basándose en las posibilidades de la civilización llegada a madurez, la existencia de ésta depende de la abolición gradual de todo lo que constriñe las tendencias instintivas del hombre, así como el fortalecimiento de los instintos vitales y de las liberaciones del poder constructivo de Eros. Así, en este grabado la representación perspectiva de un entorno arquitectónico interior como símbolo de la interioridad humana, es como dicen los filósofos existencialistas, el hombre ve y lo que ve es que siempre está siendo abandonado, pues en este grabado la representación del hombre sólo o en grupo, revela en su frontalidad el aislamiento en una sociedad donde opera una rígida restricción del principio del placer. Así, haciéndonos voz con Marcuse, en el grabado la sugerencia de profundidad espacial en la lejanía, donde se ubica el punto de fuga, el espacio mismo funciona como símbolo de las rígidas restricciones del placer a la que el hombre sólo o en grupo da la espalda. La representación de los dos perfiles humanos dirigen su mirada a esos hombres, por lo que este grabado en su conjunto, hace la pregunta sobre la posibilidad de las liberaciones del poder constructivo de Eros.

En el siguiente grabado, como en los anteriores, las transformaciones intersémicas garantizan la circulación cultural, ahí se dan dos tipos de categorías, el mito y la metáfora. Así en *Prometeo*, es un grabado a punta seca con

el título de uno de los mitos que fascinaba a J. C. Orozco (lámina 37). En este grabado se fusionan conceptos de la cultura prehispánica y el mito griego, que hunden sus raíces a través del tiempo en el hombre prehistórico, aquel hombre que aprendió a utilizar el fuego y que hoy vemos como signo de potencias liberadoras; la representación de



37. L. R. Alva, *Prometeo*, 2007. Aguafuerte y punta seca, 45 x 31 cm.

este hombre originario la vemos en posición yacente, presenta dos perforaciones, una en el vientre a semejanza del mito griego *Prometeo*, y otra en el pecho como en los mitos prehispánicos (extracción del corazón), y que por la manera de representarlo, por su tratamiento formal más abstracto, su geometrización contrasta con las demás presencias humanas de un tratamiento más orgánico o natural; éstas últimas figuras hunden sus extremidades en la tierra de la que forma parte ese hombre prometéico, como unos gigantes constructores de la cultura y base de la historia, consciencia donde cobra significado el ser hombre por primera vez frente a un ser solamente natural.

61

Cabe decir que los negros profundos, resultado de la incisión de la punta de acero, se ve en el modelado de las figuras y en los intersticios entre las formas diamantadas de aspecto cristalino que forman el entorno paisajístico, y que esto es una metáfora del conocimiento del tiempo que va de 800 a 200 a. c., donde tuvo lugar la cimentación espiritual, de la cual se nutre hasta hoy la humanidad. Así, este grabado de tema histórico-filosófico se produce como resultado de la lectura de Karl Jaspers⁵⁸ y nos hace una pregunta ¿Será allí donde el pensamiento filosófico y artístico cala más hondo, en la contemplación del espectador, aún más que el conocimiento científico?

Aunque aquí hago una reflexión sobre la imagen de mis grabados, no se crea que es todo, pues con lo que cuenta un grabador es con sus materiales, sus

⁵⁸ Karl, Jaspers, *La filosofía*, p. 8.



“Cerro de los metates” que es una zona arqueológica en la costa de Veracruz; desde ahí también se registran en este dibujo sucesos no retinianos, sino mentales, de la historia, pues desde lo alto de la peña se visualiza el lugar donde quemó sus naves el conquistador. Así pude evocar en la imaginación y en el papel a los antiguos pobladores. Es por esto que tanto en el dibujo que utilicé como proyecto, como en el propio grabado, se trabajaron tres figuras que representan a los antiguos pobladores en actitud ritual, en *Katharsis*, por la llegada de los españoles; pues según el mito, existía la creencia del regreso de Quetzalcóatl. Por esto, la visión de éste grabado, producto de la imaginación,

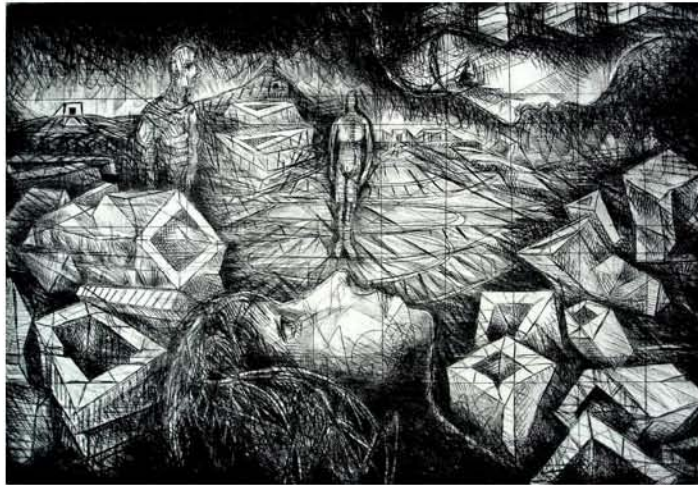
se expresa en el contexto de una ciudad prehispánica ya desaparecida a la llegada de Cortés, como un acontecimiento cósmico o mágico, fuera del tiempo. Así se ve que gracias, a la interiorización de una experiencia fenomenológica, por la visita a un centro ceremonial de nuestros antepasados, mi relación con la gráfica me dio la posibilidad de una expresión lacónica, donde tiempos y espacios se fusionan con la pregunta sobre nuestro origen.



El grabado titulado *Olga* (lámina 39), realizado al aguafuerte y punta seca, en 2006, es una consecuencia del anterior, pues la representación como signo intertextual de la peña de Bernal o

cerro de los metates, es enfatizada como zona arqueológica, como símbolo de nuestra historia y tierra de nuestros ancestros; funciona en este grabado como fondo inmediato de la representación de la cabeza como retrato o rostro de *Olga*, que como signo de vitalidad surge del mar marcado, por el hundimiento de las naves de Cortés, ya que el mástil es como un estigma en forma de cruz sobre el rostro, funciona así como símbolo de la secularización mestiza. Así, el grabado nos hace una pregunta: ¿Será posible la liberación de los estigmas del hombre?

Conforme construyo un grabado, medito sobre las imágenes que van surgiendo y decido en ese proceso también la dirección del pensamiento, aclarando las ideas en sus últimos contenidos, por eso en el grabado titulado *Tierra y Cielo* (lámina 40), aguafuerte y punta seca de 2006, que es una prueba de estado del mismo grabado titulado *Sólo tierra* (lámina 41); el desdoblamiento del perfil arriba-abajo son símbolos de un mundo ideal y de un mundo real; pues bien, en el grabado definitivo se borran estos símbolos quedando subyacentes, apenas visibles, sumergidos en las sombras profundas de los negros propios de la técnica; ahí en los entornos de un paisaje de centralidad

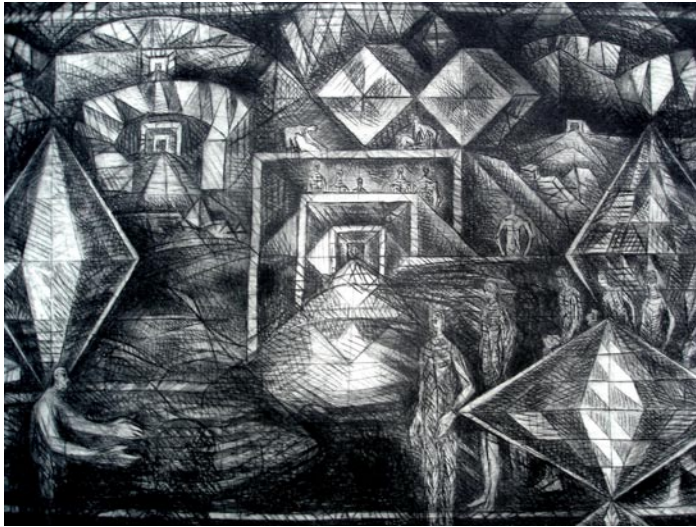


40. L. R. Alva, *Tierra y cielo*, 2006. Aguafuerte y punta seca, 45 x 31 cm.



41. L. R. Alva, *Sólo tierra*, 2006. Aguafuerte y punta seca, 45 x 31 cm.

perspectiva donde sólo son visibles el hombre y la mujer, ésta última en una visión más concreta como símbolo de la tierra que como mundo o cosmovisión, nos interroga: ¿hacia dónde vamos?

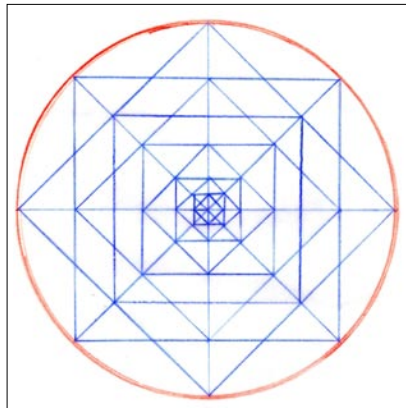


42. L. R. Alva, *Migraciones del espíritu*, 2006, Aguafuerte y punta seca, 41 x 31 cm.

El grabado *Migraciones del Espíritu* (lámina 42), aguafuerte y punta seca de 2006, hace referencia indirecta al tema de los murales de la Biblioteca Becker de Dartmouth College, donde Orozco plantea por primera vez el problema de la civilización industrial o capitalista en la vida del hombre y donde el pintor pone en entredicho el predominio de la técnica sobre la civilización, la cultura y la humanización.

64

Pero el método para producir un efecto de profundidad no es en relación a estos murales, sino es resultado de estudios sobre composición; el principio compositivo para este grabado y otros de la serie es el cuadrado, inscrito en una serie de cuadrados regresivos; esta combinación de cuadrados inscritos unos en otros penetra en la superficie y evoca una irrefrenable sensación de profundidad visible; este principio compositivo (lámina 43) es muy antiguo desde los mosaicos romanos y bizantinos, regresando con fuerzas renovadas durante el Renacimiento en obras de Botticelli, Piero di Cosimo y Rafael⁵⁹ (lámina 44 - a, b, c). Utilizando el centro del formato se logra una sorprendente identificación entre perspectiva y composición, donde personajes pueden inscribirse en complicadas retículas; así en este grabado, aunque no es de formato cuadrado sino rectangular, se



43. Esquema compositivo utilizado por romanos y bizantinos.

es de formato cuadrado sino rectangular, se

⁵⁹ Charles, Boleau, *Tramas*, p. 39.

le aplica en principio este esquema al centro del formato, para que mediante el entramado reticular multiplique otros puntos de profundidad y cercanía, donde la representación de numerosos cuerpos cúbicos y especialmente romboidales, que semejan una especie de máquinas producto de la tecnología, se proponen como símbolos de nuestro tiempo; así estos elementos conforman en su conjunto una especie de ciudad-paisaje de aspecto monumental, donde el significado de la perspectiva central se ve complicado por la presencia de otros centros, donde desplazarse entre máquinas de filosas aristas que el hombre transita peligrosamente errante, sin diálogo; con esto el grabado nos interroga, esta vez con ayuda del pensamiento filosófico de Theodor W. Adorno “¿El concepto de progreso es transposición a la especie del ciclo de vida natural que se extiende entre el nacimiento y la muerte de los individuos?”⁶⁰



44a. Botticelli
La Virgen del Magnificat



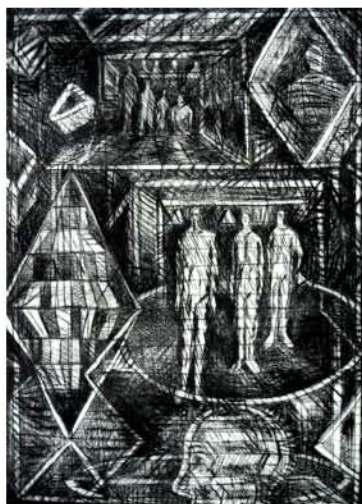
44b. Piero di Cosimo
La Virgen y el Niño con Ángeles



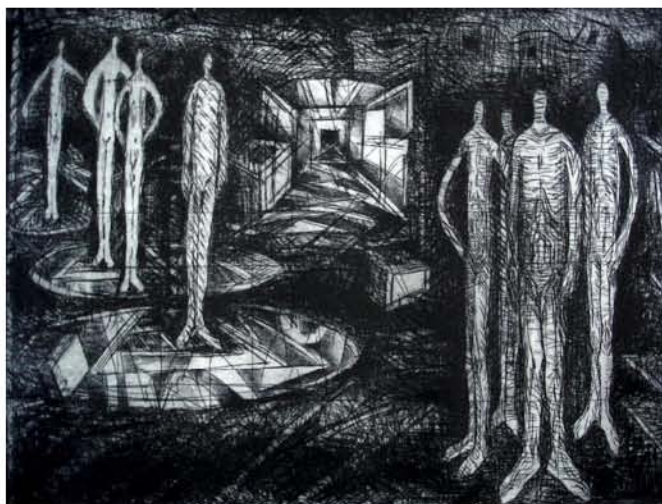
44c. Rafael
La Virgen de la silla

Ahora podemos decir que el grabado *Prisma*, aguafuerte y punta seca de 2006, tiene un significado semejante; igualmente el que se titula *Vórtice*, aguafuerte y punta seca del mismo año (láminas 45–46). Así, por ejemplo el que lleva el título de *Infinito*, punta seca, también de 2006 (lámina 47); aunque la representación de profundidad en este grabado no es lineal, se sugiere mediante la atmósfera creada por las sombras más oscuras que se organizan en forma de perspectiva difusa, y que en armonía con la representación numérica de la figura humana, forman una pirámide en medio de una parafernalia un tanto caótica de cuerpos geométricos que sugieren un entorno citadino imaginario.

⁶⁰ Theodor, Adorno, *Consignas*, p. 35.



45. L. R. Alva, *Prisma*, 2006, Aguafuerte y punta seca, 32 x 23 cm.

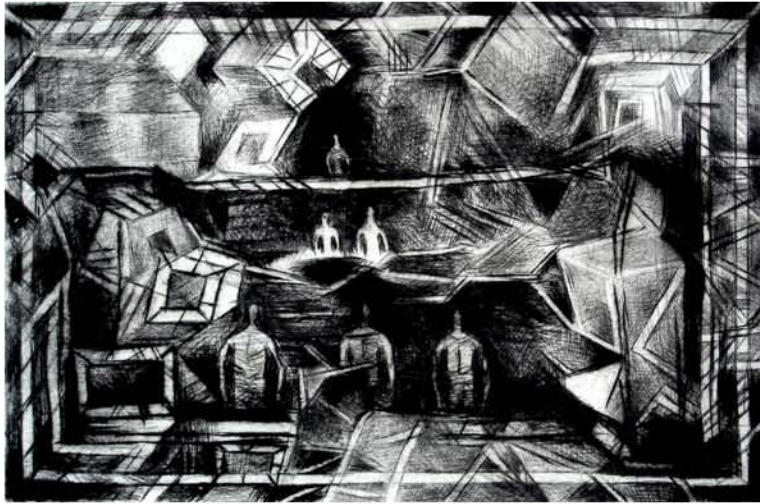


46. L. R. Alva, *Vórtice*, 2006, Aguafuerte y punta seca, 29 x 24 cm.

66

En estos grabados que he presentado, los medios gráficos utilizados han fabricado sus propios motivos no con lenguajes preestablecidos, sino creando el propio, conservando así la autonomía artística, pues en los grabados se descubren significados que nos hacen preguntas. En el grabado *Dualidad* sobre la transformación de la tierra como metáfora del sufrimiento. En el grabado *Eros y Civilización*, la pregunta cuestiona sobre la posibilidad de las liberaciones del poder constructivo de Eros. El grabado *Prometeo*, su pregunta nos sugiere que allí donde destella el pensamiento filosófico o artístico es más profunda la experiencia de la contemplación que todo conocimiento científico. Con el grabado *Katharsis*, tenemos que preguntarnos sobre nuestros orígenes en la historia, que junto con el grabado titulado *Olga* se pregunta si será posible la liberación de los estigmas del hombre.

Para concluir en el grabado *Sólo tierra*, nos pregunta ¿hacia a donde vamos?, por lo que en relación con el grabado *Migraciones del Espíritu*, se cuestiona la modernidad, ya que, el concepto de progreso se ha transpuesto a la especie del ciclo de vida natural que se extiende entre el nacimiento y la muerte de los individuos; es una representación tan mítica como la del grabado *Katharsis*, según la cual el mandato del destino señala a los astros su trayectoria. Pero la idea de progreso en mi obra significa salirse de la ilusión, también de la ilusión



47. L. R. Alva, *Infinito*, 2006, Punta seca, 24 x 16 cm.

de progreso, en tanto que la humanidad pone fin a la dominación de la naturaleza en la cual se desarrolla. Así la idea está encerrada en un concepto de decadencia, ya que los artistas con los cuales me identifico como Orozco, Kiefer, Baselitz y también Vlady (aunque este último no ha entrado en esta investigación) han hecho profesión, y en esto se coincide con los filósofos existencialistas y los vitalistas, especialmente Henri Bergson y William James, que con la meta de salvar la verdad de lo que parecía presagiar su propia ruina y la del mundo, se propusieron romper los estrechos marcos del realismo científicista a favor de una realidad más orgánica y más concreta. Así hay que reconocer en estos filósofos y en estos artistas de nuestros días, la calidad de una de las grandes potencias liberadoras.

CONCLUSIONES

Como el objetivo general de este trabajo, consistió en un estudio que ha tenido la finalidad de aproximarse a la comprensión del artista plástico, que por su naturaleza creadora, con su percepción y sentimientos transforma la materia con su imaginación y construye su mundo, se concluye que la *libertad* es una función esencial de la actividad del artista. Esto se ve confirmado a lo largo de esta tesis, porque la investigación teórica ha consistido en la relación con la cultura que establecieron mis pintores referentes; en particular en sus *Cuadernos*, José Clemente Orozco a través de sus procesos creativos, donde se ve la transfiguración de los materiales prácticos y conceptuales que nos han ofrecido a través de su intuición de la forma como un descubrimiento genuino, por lo que se concluye que si es así, es porque la libertad basada en la percepción estética de lo sensible, ha sido génesis de infinitas posibilidades que han tomado forma en su pintura y en su gráfica, y es por esto que mi conclusión implica que el carácter inagotable de la forma en la transformación del aspecto de las cosas, como pintores figurativos que su imaginación nos ha ofrecido, nos provocan un sentimiento profundo generando así en nosotros una actividad liberadora.

69

El presente estudio se ha inscrito en una red de relaciones teóricas; con la teoría sociológica de Galvano Della Volpe, la iconografía de Erwin Panofsky, los textos teóricos del filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, así como también la filosofía de Ludwig Wittgenstein, pero principalmente el estudio de esta tesis se inscribe en la teoría de Hubert Damisch (1973). Fue así, no sólo por hablar en un sentido actual, sino que también desde el primer capítulo, el enfoque teórico no trata solamente de enunciar lo que las imágenes representan, sino de mostrar los mecanismos de la significación artística, los planos de la expresión y significados dados por la naturaleza material de la producción y el efecto con relación al espectador, así se concluye que esta elección teórica para el estudio de mis pintores referentes y mi obra personal ha sido acertada, pues según Damisch, en la obra artística se acumulan y contrastan teorías sobre la representación como ideas significativas por corresponderse con una historia de ideas.

La teoría me ha servido como método o filtro para el análisis de la información, en especial la teoría semiótica de Damisch, porque al tener en cuenta la naturaleza material de la producción, me ha permitido enriquecer las argumentaciones ejemplificando visualmente, con dibujos, pinturas o grabados sobre los problemas del proceso creador, por lo que puedo concluir que esta teoría me ha ofrecido la posibilidad de hablar como pintor y conferir en mi discurso como creador, un alcance verdaderamente imprevisible, así creo que la verdadera aportación de este trabajo está en el poder intuitivo que tengo sobre las imágenes, por esta razón se advierte que la teoría se ha asimilado correctamente perfilando mis procesos creativos y profundizando su sentido.

En el párrafo I.1 *Idea y Lenguaje Artístico*, la finalidad fue precisar que lo poético como esencia, bajo la forma de idea, se activa en el reconocimiento en nuestra manera plástica de ver. Por lo que se concluye que el arte no sólo es manifestación subjetiva de sentimientos, sino que dada la importancia de la materia sus resultados definitivos están en la fuerza de la obra como objetivación de ideas y sentimientos, porque en el objeto representado como motivo recurrente en la historia, se contrastan teorías concernientes a la representación como planos de la expresión.

70

Así se conjetura que es en la relación entre idea y la construcción de lenguaje artístico, es decir en el proceso creativo, donde el signo-motivo se mantiene abierto dadas las intenciones del artista, es génesis actuante ya pleno de sentido, y por lo cual podemos decir que fue acertado ejemplificar con los dibujos de los *Cuadernos* de Orozco, por ser estudios sistemáticos de problemas plásticos y teóricos sintetizados en esquemas-dibujos, como energía o expresión condensada para el estudio de obras acabadas del mismo Orozco, y comprobar con la teoría de Damisch cómo introdujo lo sagrado en lo profano en pinturas como "*Cristo destruye su cruz*" y donde se comprueba la pertinencia de asociar la estética sociológica de Galvano Della Volpe, pues para Orozco el arte es un conocimiento al servicio de la emoción dirigido a la concientización social.

En este mismo párrafo I.1, se llega a la conclusión de que la obra de Orozco, Kiefer o Baselitz es evaluable desde el punto de vista del lenguaje y si ello

es así, es porque el texto poético–pictórico se caracteriza por su autonomía expresiva, al ser el pensamiento inseparable del texto mismo; por lo cual el estudio entre idea y lenguaje se profundizó relacionando el concepto de isomorfismo entre arte y cultura de Wittgenstein, aspecto que muestra que mis referentes artísticos abordaron con agudeza crítica, llegando a la conclusión que su visión de la historia es lo que define la forma de su imaginación en sus procesos creativos y que éstos se dan como posibilidad libre en la expresión de sentimientos, a través de metáforas y mitos dirigidos al espectador, a su comprensión racional y a su emoción estética.

En el párrafo I.2 *Creación Artística y Percepción*, se concluye que si bien la percepción es encarnación misma de la creatividad, esta relación no es estática sino dinámica, que va cambiando, por lo que la creación no es algo nunca definitivo sino que deviene en proyecto, según el carácter del artista, su condición ideológica y situación histórica, y por lo que se aprecia que en Orozco, Kiefer y Baselitz su lenguaje es dialéctico, dado que los sistemas operativos de sus procesos creativos se identifican en la construcción–destrucción como categoría de la negación, por ejemplo de su realidad histórica.

71

Dicho lo anterior, otra conclusión es que estos artistas en su pintura o gráfica nunca tratan de las apariencias, sino de una totalidad donde lo visible no es sino un código, trátase de cualquier ideología, porque su actividad artística ha tenido como objetivo un modelo potencial de libertad, donde se interioriza y guardan las experiencias de su memoria, revelándonoslas a través de su creación.

En consecuencia, fue útil o acertado para profundizar en este tema la filosofía existencial, se vio que en esta corriente de pensamiento sus representantes Karl Jaspers, Martín Heidegger, Gabriel Marcel o Jean Paul Sartre, arrancan de lo vivencial. Lo cual me llevó a valorar la pintura de mis referentes artísticos como manifestación vital o cósmica, por estar ligada a constantes de la condición humana. Y por lo que se concluye, que se puede valorar la creación artística por el grado de conciencia que se ha alcanzado, según variaciones de agudeza perceptiva. Lo que se pudo apreciar por ejemplo, en la serie de dibujos titulada *La verdad*, de Orozco.

En el párrafo I.3. *El Método*, se concluye que si la creación no es nunca algo definitivo, el método de cada artista deberá conducir a éste a la reestructuración de su espacio vital, a renovar el significado de sí mismo como pintor que es, en consecuencia, modificando también la percepción del mundo que le rodea, entrando en comunicación con su trabajo con los demás, realizando su individualidad mediante la inteligencia que los demás hombres pueden tener de su obra. Y esto no sería posible si lo que se propone como obra no hunde sus raíces en la libertad de poder variar indefinidamente la relación entre lenguaje y realidad, libertad inherente al carácter posible de tal relación. Esa libertad debida al lenguaje como función simbolizadora, que no sólo es el punto de partida sino también su finalidad, así la función liberadora del arte, se concluye, es lo que llamamos creación.

Así, la dimensión creadora como una concepción vital del hombre, se vio sostenida teóricamente mediante la exposición sintética de las ideas estéticas de Marx y el concepto ampliado del arte de Joseph Beuys, principios que fueron necesarios y concordantes con el método de Orozco y los pintores alemanes. El estudio de éstos como se concluye, es lo que me condujo a una manera de entender el arte dentro del campo de la pintura y la gráfica.

72

Como el objetivo general fue un estudio para comprender el modo de construir un lenguaje original, se vio en el capítulo I, que se logra a través del estudio de la percepción, la imaginación y la emoción como funciones de la libertad en la creación artística. Y como se pudo constatar en este estudio, la pintura nunca trata de las apariencias sino de una totalidad, donde lo visible no es sino un código, porque como se argumentó, el arte, trátase de cualquier ideología, ha tenido siempre como objetivo un modelo potencial de libertad, por lo que el objetivo del capítulo II, ha sido consecuente por ser un análisis metódico de los procedimientos de la creación del espacio pictórico y gráfico de mis referentes artísticos, pues el concepto de "espacio" no es sino una totalidad donde lo visible es sólo un código, un campo semántico donde se pueden expresar las preocupaciones del pintor como artista, estas preocupaciones como se concluye, son sus relaciones con la cultura, porque lo que se ha puesto en tela de juicio en este estudio es el lenguaje como la visión del mundo, del hombre y su historia.

En el párrafo II.1 *Método y Procedimiento en la obra de José Clemente Orozco*, las conclusiones son que la visión crítica de su proceso de destrucción–construcción se ve en los *Cuadernos*, pues las ideas de representación del espacio tienen límites según aspectos teóricos y prácticos, en la posibilidad de tratar soluciones como hipótesis a las demostraciones requeridas por temas y espacios. Se concluye así, que estas soluciones teóricas y prácticas fueron conseguidas a través de un estudio sistemático y metódico, por los términos físicos y conceptuales con que construye su lenguaje visual, que le permitieron expresar su realidad interior o subjetiva en un diálogo situado en su tiempo y espacio histórico.

El mural *Katharsis*, se concluye que es una de las respuestas que Orozco hubiese podido dar a tal temática y espacio. Se vio que la obra que antecedió a dicho mural, fue *Migraciones del Espíritu*, en el Dartmouth College, por lo que en *Katharsis* se pudo apreciar un seguimiento de su dialéctica, pues ahí en los murales de Dartmouth es donde el pintor pone en entredicho por primera vez el predominio de la técnica sobre la civilización la cultura y la humanidad. Esta relación dialéctica es la que critica la doctora Teresa del Conde, pues mediante una cita de Elias Canetti, la doctora ve en el mural sólo una *masa de fuga*. A mí me parece que no es sólo eso, pues la lógica del arte no trata de la descripción de las cosas, por lo cual concluyo que *Katharsis* es la simbolización de la interiorización o humanización de un sentimiento libertario.

73

Así también se corrobora que Teresa del Conde no está muy de acuerdo con la representación de la mujer como prostituta, lo cual no es culpa de Orozco, pues la naturaleza de la imagen artística como función simbolizadora, su sentido poético trasciende la simple descripción de sucesos, por lo cual concluyo que Del Conde es víctima de la virulencia expresiva de un dibujo corrosivo de energías visuales demoledoras para la conciencia del espectador, que entre más entendido y profundo más demoledora y cruel resulta su expresión. Pero una aportación de este estudio es, como lo he dicho al principio de las presentes conclusiones, que la verdadera aportación de esta tesis está en el poder intuitivo que tengo como pintor sobre las imágenes, por lo que la teoría se ha asimilado coherentemente perfilando mis procesos creativos y profundizan-

do su sentido, así puedo concluir que el estudio en la presente investigación ha abierto mi agudeza perceptiva, pues me ha hecho ver que el esquema de perspectiva de los *Cuadernos* (lámina 11), que ilustra los límites del espacio pictórico mediante un prisma, se integra perfectamente a la estructura formal del mural *Katharsis* (lámina 16), y esto es lo que viene a cuenta como aportación, porque el primer plano espacial del mural no es el primero, según la concepción de la pintura tradicional, sino que corresponde al plano del espectador según la concepción de Orozco, o plano de la expresión en el sentido de Damisch, donde los signos-figura han tenido y tienen hoy, la finalidad de comunicarnos con un lenguaje expresivo, de forma manifiesta su concepción poética de un entorno hostil, del lado del espectador.

En el párrafo II.2 *El Espacio*, en la obra de Anselm Kiefer se concluye que para este pintor fue determinante por una parte el encuentro con Mircea Eliade y por otra parte, sus estudios de formación con Joseph Beuys. Así Kiefer logra profundizar sobre los mitos y la historia del pueblo alemán, a través de una actitud de interiorización, encontrando su verdad en el amor por una poética del espacio donde a la materia se le asigna un significado, y es por lo que se concluye que para él es necesario en sus procesos creativos hacer dibujos, tomar fotografías de paisajes, experimentar con tierra, paja o con enormes plásticos mojados con la intención de simular el movimiento del agua, todo esto con el objetivo plasmar datos senso-perceptuales.

Así también se puede concluir que en Kiefer se engendra un pensamiento de conciencia romántica, la cual se objetiva en la realización de una serie de paisajes, pinturas que aquí se estudiaron y en las cuales se vio cómo Kiefer toma como punto de partida la tradición romántica del paisaje llamada escuela paisajística del Danubio, en especial estudiando a uno de sus principales representantes, Albrecht Altdorfer.

En este párrafo, uno de los objetivos fue estudiar especialmente una de las pinturas de Kiefer, titulada *Kockchafer Fly*, y se concluye que la agudeza perceptiva de Kiefer se centra para la creación de esta pintura en la estructura de uno de los cuadros más conocidos de Altdorfer, *La Batalla de Alexander*. A

Kiefer le atrae de este cuadro la representación conceptual del espacio, pues en el fondo, en el último plano espacial aparece una inscripción con un mensaje, estrategia que adopta Kiefer en algunas de sus pinturas de la serie *Pintar es Igual a Quemar*, como ocurre con la pintura *Kockchafer Fly*.

También del cuadro *La batalla de Alexander*, a Kiefer le interesa este otro aspecto: la representación conceptual del espacio. La idea no como mera representación de la apariencias, sino el nivel poético que las trasciende al conjuntar en la representación espacios distantes o no posibles en la percepción directa o retiniana, pues en el cuadro de Altdorfer, en el último plano, hablando en términos de teoría actual como plano de la expresión, se representan a la izquierda superior del cuadro el golfo Pérsico y a la derecha el Nilo y su desembocadura, el Delta con sus siete brazos, que nos significan un conocimiento de dominio político.

Pues bien, así con estas consideraciones se concluye (y en esto como creador concuerdo con Kiefer) que la creación artística es un conocimiento, pues es esencial entablar un diálogo crítico con nuestros mitos, nuestras tradiciones y nuestra historia, sin lo cual no pasaríamos de ser sólo unos artesanos y se ha visto cómo Kiefer logró desarrollar un concepto donde el paisaje opera como campo semántico, por lo cual los signos o motivos contienen relaciones intersémicas de carácter histórico político y social. Por lo cual considero su creación como una práctica inédita.

75

En el parágrafo II.3 *El espacio en la obra de Georg Baselitz*, tuvo el objetivo de lograr un acercamiento al universo plástico de este artista, y donde concluyo que es mediante la compenetración de procedimientos contrarios de la pintura, la escultura y el grabado lo que determinan sus estructuras compositivas y donde el signo-motivo parece adelantarse o retroceder como sugerencia espacial.

Así también se concluye que no sólo son los distintos medios técnicos y su interacción lo que determina su lenguaje, sino también la actitud de lo que el pintor nos quiere trasmitir por sus relaciones con la cultura, y es que en esa manera particular de hacer, es que el pintor se sitúa entre la abstracción y la fi-

guración, donde su subjetividad a través de su memoria le funciona a este artista como motor productivo, pues la mente es un catalizador que puede procesar lo que viene de afuera, uno mira un paisaje y lo convierte en cuadro, también funciona en un sentido inverso. Así se ve la coherencia de estas conclusiones, es como he anotado en el tercero y último capítulo de esta tesis: una prueba clara y convincente de la autonomía del arte es que éste opera con su propia lógica, la de la imaginación, donde está claro que en la espontaneidad el poder del artista será un elemento perturbador. Así en la obra de Baselitz, este elemento perturbador es introducido, se concluye por su subjetividad, pues este pintor en lugar de describir las cosas en su verdadera naturaleza, falsifica su aspecto, las transfigura y por esto es que la memoria en su imaginación es de vital importancia, pues es el motor productivo en su programa de rebelión existencial.

76

Como Kiefer, también Baselitz fue alumno de J. Beuys, donde aprendió la importancia de interiorizar conceptualizando, como se pudo ver a semejanza del concepto de “manantial”, del pintor abstracto expresionista S. Wols, cuando abrazaba y formaba sus visiones interiores. Y se concluye que esta característica en la obra de Baselitz es resultado de poner en práctica en su proceso creativo distintos medios plásticos en interacción o en relación a múltiples referencias culturales, que hacía largo tiempo se habían borrado de su memoria, como los *outsiders* de la literatura, por ejemplo, por lo que las metáforas en la obra pictórica y gráfica de este pintor se tornan herméticas como respuesta a un mundo de superficialidades atroces; así la respuesta en la obra de Baselitz es expresiva, pues requiere de la individuación contrastada de los elementos plásticos o gráficos de los signos-motivo, por ejemplo esto se pudo ver en su serie gráfica *Imágenes de la Calle*, donde la autonomía de cada cuerpo, lo contrapuesto tiene como significado la expresión opresora y amenazante de un entorno adverso.

Conclusiones del capítulo III *Obra gráfica de Luis Rene Alva*

La serie de grabados *Horror al vacío*, que realicé en el año 1982, fueron producto de una intensa labor como alumno de la maestría en el taller de huecograbado del maestro Luis Gutiérrez. Pero la presente investigación teórica ha sido posterior a esta producción y a la edición del libro *Tres grabadores de*

San Carlos. Así, hoy concluyo que la visión distanciada de dicho trabajo gráfico me ha hecho consciente del lenguaje con que esta obra fue realizada, así veo que pudo relacionarse como ocurre con la obra de Baselitz, por estar situada en esa estrecha franja entre la abstracción y la figuración con la del pintor informalista S. Wols, donde el proceso creativo de este último implicaba una proyección de sí mismo, cuando abrazaba y formaba lo que apuntaban sus visiones interiores, que se conformaron a lo largo de su vida en relación al amor por la música y por la naturaleza.

Así se concluye que este amor por la naturaleza se ha podido apreciar en mi trabajo, por ejemplo en el grabado *Ideal*, de 1982, donde por su estructura, su rítmica espacial expansiva sugiere el conocimiento del cosmos físico como expresión de angustia existencial.

También en el grabado *Eros* de la serie *La verdad del mito*, de 1983, pueden observarse estas características, pues como apunté en el correspondiente capítulo: *Eros* es una expresión del lenguaje abstracto que integra trazos lineales de carácter gestual y texturas de tonos en acuatinta, elementos eróticos abstraídos de la naturaleza femenina, éstos como expresión vital sugieren la representación indirecta de órganos reproductivos, como ovarios, vagina, en una atmósfera embrionaria que también podría pertenecer al mundo vegetal.

Pero se concluye que la diferencia entre la serie de grabados de *Horror al vacío* de 1982, *La verdad del mito* de 1983 y la reciente de 2006–2007, titulada *Visión cósmica de la condición humana*, es que en esta última, su lenguaje, como resultado de la investigación, es de una imaginación más dirigida, por tener un sentido de comunicación más explícito, haciendo alusión a una serie de preocupaciones que se plantean o surgen de la materia misma con que se trabajó el grabado. Ahora bien, en este sentido se puede concluir que en mi trabajo la verdadera imaginación surge de los materiales y técnicas para transformarlo en imagen, la cual va surgiendo en el proceso mismo de ejecución, es decir, que la imaginación tiene una causa material, que el inconsciente conforme se devela, declara los sentimientos en la forma, en una constante variación del verbo de la vida cambiante.

Y es que para experimentar una técnica como la punta seca, es necesaria la agudeza perceptiva, pues la intuición ante lo evidente me ha hecho ver la monumentalidad en la diminuta punta de acero, que como una aguja tendrá que recorrer la placa como un espacio infinito, lleno de posibilidades, o como dirían los filósofos existencialistas, en especial Jean Paul Sartre, la esencia no antecede sino precede a la existencia, esto quiere decir que el pintor como artista tiene que ser creador, tiene que construir su propio lenguaje acorde a su carácter, en una visión crítica respecto al momento histórico que le ha tocado vivir.

Así el espacio en mi obra gráfica, tiene un carácter filosófico existencial, propio de un artista plástico guiado en esta ocasión por la filosofía de Karl Jaspers y por filósofos vitalistas como Henri Bergson y William James y más actuales como Theodor W. Adorno. Por lo que finalmente quiero concluir diciendo que mis grabados no ilustran, sino que son metáforas plásticas que hacen preguntas a problemáticas actuales de la percepción del progreso bajo el concepto de decadencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan. *Crítica del Arte*. México: Trillas, 1993. 222 p.
- ADORNO, Theodor. *Actualidad Filosófica*. Argentina: Planeta, 1994. 134 p.
- ADORNO, Theodor. *Consignas*. Argentina: Amornort, 1993. 181 p.
- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. España: Taurus, 1980. 479 p.
- ADRIANI, Geotz. *Georg Baselitz*. Alemania: Druck Kgrafik, 1992. 136 p.
- ADRIANI, Geotz. *Georg Baselitz*. México: INBA, 1998. 122 p.
- BERGER, John. *El sentido de la vista*. España: Editorial Alianza Forma, 1997. 274 p.
- BERNÁRDEZ, Carmen. *Beuys*. España: Narca, 1999. 119 p.
- BOCHENSKI, I. M. *La filosofía actual*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. 338 p.
- BRUSATIN, Manlio. *Historia de los colores*. España: Paidós, 1987. 146 p.
- CALABRESE, Omar. *El lenguaje del Arte*. España: Paidós, 1987. 279 p.
- CANETTI, Elías. *Masa y Poder*. España: Alianza, 2002. 496 p.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Orozco*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1983. 361 p.
- CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. 335 p.
- CHIODI. *El pensamiento Existencialista*. México: UTEHA, 1962. 193 p.
- CONDE, Teresa del. *José Clemente Orozco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1982. 158 p.
- CONDE, Teresa del. *Los murales de Bellas Artes*. Mexico: IMBA, 1982. 158 p.

- RÍO, Marcela del; TRILLO, Héctor. *Javier Cruz–Luis Gutiérrez–Luis René Alva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1988. 65 p.
- ECO, Humberto. *La definición del Arte*. España: Martínez Roca, 1990. 285 p.
- ESCÁRZAGA, Ángel. *Vanguardias Artísticas*. España: Nuer, 1997. 155 p.
- GARDNER, Howard. *Estructuras de la mente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. 445 p.
- GAGE, John. *Cultura y Color*. España: Siruela, 1993. 335 p.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusión*. España: Debate, 1998. 415 p.
- GOMBRICH, Ernst. *Ideales e ídolos*. España, 1981. 281 p.
- HADJINICOLOAU, Nicos. *Historia del arte y Lucha de Clases*. España: Editorial Siglo XX, 1999. 231 p.
- HEIDEGGER, Martín. *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 148 p.
- 80 HEIDEGGER, Martín. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 478 p.
- HOMBURG, Cornelia. *German art now*. Inglaterra–EU: Saint Luis Art Museum, 2002. 260 p.
- HOOG, J. *Sicología de las Artes Visuales*. España: Gustavo Gili, 1969. 385 p.
- IBARGÜENGOITIA, Antonio. *Suma filosófica Mexicana*. México: Porrúa, 1989. 142 p.
- JASPERS, Karl. *La filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 177 p.
- LEBOURG, Nicole. *Curso de Grabado*. España: De Vecchi, 1999. 156 p.
- LYOTARD, Jean. *La Posmodernidad*. España: Gedisa, 1999. 123 p.
- MARINA, Antonio. *El laberinto Sentimental*. España: Anagrama, 2000. 204 p.
- MARINA, Antonio. *El vuelo de la inteligencia*. España: Novaprint, 2001. 220 p.
- MARINA, Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. España: Anagrama, 2000. 282 p.

- MARINA, Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. España: Anagrama, 2001. 384 p.
- MEIER, Richard, *La pobreza de las grandes ciudades*. España: Salvat, 1974. 142 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. España: Editorial Planeta, 1985. 469 p.
- OROZCO, José Clemente. *Cuadernos*. México: SEP, 1983. 333 p.
- PANOSFKY, Erwin. *Idea*. España: Cátedra, 1989. 135 p.
- PAULIK, Johanes. *Teoría del color*. España: Paidós, 1999. 166 p.
- PIAGET, Jean. *Epistemología genética*. Francia: Presses Universitaires, 1997. 139 p.
- READ, Herbert. *Imagen e idea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 245 p.
- RODRÍGUEZ, Antonio. *La pintura Mural en la obra de Orozco*. México: SEP, 1983. 191 p.
- ROSENTHAL, Mark. *Anselm Kiefer*. EU: Philadelphia Museum of Art & The Art Institute of Chicago, 1987. 287 p.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 292 p.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Filosofía de la Praxis*. Argentina: Editorial Siglo XXI, 2003. 532 p.
- STÄRK, Beate. *Cotemporary Painting in Gernmany*. EU: Copyright, 1994. 253 p.
- TÀPIES, Antoni, *Arte abstracto arte figurativo*. México: Salvat, Grandes Temas, 1974. 130 p.
- TIBOL, Raquel. *José Clemente Orozco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 227 p.

ÍNDICE DE IMÁGENES

		Página	
1.	J. C. Orozco, <i>Cuerpo gaseoso</i> , Dibujos a lápiz, <i>Cuadernos</i> , p. 53.	15	
2.	J. C. Orozco, <i>Reacción sugerida</i> , Dibujos a lápiz, <i>Cuadernos</i> , p. 52.	15	
3.	J. C. Orozco, <i>Cristo destruye su cruz</i> , de <i>Migraciones del espíritu</i> , Décimo cuarto panel al fresco, 1993, 320 x 304 cm.	16	
4.	J. C. Orozco, <i>Cristo destruye su cruz</i> , 1943, Óleo sobre tela, 94 x 130 cm.	17	
5.	J. C. Orozco, <i>Resurrección de Lázaro</i> , 1943, Temple sobre tela, 97 x 62 cm.	18	
6.	J. C. Orozco, <i>Flexión y Elasticidad-Rigidez</i> , Dibujos a lápiz, <i>Cuadernos</i> , p. 35-36.	19	
7.	J. C. Orozco, <i>Flexión y Elasticidad-Rigidez</i> , Dibujos a lápiz, <i>Cuadernos</i> , p. 35-36.	19	
8.	A. Kiefer, <i>Nero Paints</i> , 1974, Óleo sobre tela, 220 x 300 cm.	21	
9.	G. Baselitz, <i>Dolores</i> , 1986, Óleo sobre tela, 162 x 130 cm.	24	83
10.	J. C. Orozco, De la serie " <i>La verdad</i> ", Dibujos a Tinta.		
	a. <i>La verdad mutilada</i> .	30	
	b. <i>La verdad retorcida</i> .	30	
	c. <i>La verdad pintarrajeada</i> .	30	
11.	J. C. Orozco, <i>Límites del espacio pictórico</i> , Dibujo a lápiz, <i>Cuadernos</i> , p. 77.	33	
12.	J. C. Orozco, <i>Katharsis</i> , 1934, Mural al fresco, Palacio de Bellas Artes.	34	
13.	J. C. Orozco, <i>La enseñanza libresca</i> , 1932, Trabajo al fresco.	35	
14.	J. C. Orozco, Proyecto para mural, Dibujo a lápiz sobre papel, de 40 x 72.5 cm.	37	
15.	J. C. Orozco, Dibujos para el mural <i>Katharsis</i> , <i>La Chata</i> , 1934, Carbón sobre papel, 100 x 74 cm.	37	
16.	J. C. Orozco, Dibujos para el mural <i>Katharsis</i> , <i>Estudio de mano</i> , 1934, Carbón sobre papel, 74 x 52 cm.	37	
17.	J. C. Orozco, Dibujos para el mural <i>Katharsis</i> , <i>Estudio de mano</i> , 1934, Carbón sobre papel, 74 x 52 cm.	37	
	Esquema A) Esquema geométrico básico compositivo, aunado al esquema básico de perspectiva o esquema b de: <i>Cuadernos</i> , de J. C. Orozco.	38	

	Esquema B) Esquema de perspectiva, J. C. Orozco, <i>Límites del espacio pictórico</i> , Dibujo a lápiz, <i>Cuadernos</i> , p. 77.	39
18.	A. Altdorfer, <i>El Danubio cerca de Regensburg</i> , 1511, Dibujo.	40
19.	W. Huber, <i>El valle del Danubio</i> , 1550, Dibujo.	40
20.	A. Altdorfer, <i>La batalla de Alexander</i> , 1529, Tabla, 158.4 x 120.3 cm.	41
21.	A. Kiefer, <i>El vuelo de Cockchafer</i> , 1974, Óleo sobre tela, 220 x 300 cm.	41
22a.	A. Kiefer, Pinturas, <i>Nero paint</i> , 1974, Óleo sobre tela, 220 x 300 cm.	42
22b.	A. Kiefer, Pinturas, <i>To paint</i> , 1974, Óleo y emulsión, 118 x 254 cm.	42
22c.	A. Kiefer, Pinturas, <i>Icarus March Sand</i> , 1981, Óleo y emulsión sobre tela, 290 x 360 cm.	42
23.	G. Baselitz, <i>Serge</i> , 1990, Óleo sobre tela, 250 x 200 cm.	44
24.	S. Wols, <i>Sin título</i> , 1940, Dibujo a tinta, 30 x 25 cm.	45
25.	G. Baselitz, <i>Madre negra, niño rojo</i> , 1985, Óleo sobre tela, 250 x 250 cm.	47
26.	G. Baselitz, <i>Dos árboles</i> , 1986, Óleo sobre tela, 290 x 290 cm.	47
27.	G. Baselitz, <i>Lengua</i> , 1985, Óleo sobre tela, 162 x 130 cm.	47
84	28. G. Baselitz, <i>Sin título</i> , 1980-81, Del portafolio " <i>La imagen callejera</i> ", aguafuerte y punta seca sobre placa de cobre, 31.5 x 24.7 cm.	48
	29. G. Baselitz, <i>Sin título</i> , 1980-81, Del portafolio " <i>La imagen callejera</i> ", aguafuerte y punta seca sobre placa de cobre, 31.6 x 24.5 cm.	48

Obra de Luis René Alva

30.	L. R. Alva, <i>Ideal</i> , 1982, aguafuerte-acuatinta y azúcar, 49 x 32 cm.	52
31.	L. R. Alva, <i>Demasiado humano</i> , 1982, Tríptico, Barniz blando-aguafuerte y azúcar. izquierda 22 x 10.5 cm. centro 29.5 x 14cm. derecha 24 x 11 cm.	55
32.	L. R. Alva, De la serie de grabados <i>Horror al vacío. La noche triste</i> , Aguafuerte y acuatinta, 41 x 27 cm.	56
32.	L. R. Alva, De la serie de grabados <i>Horror al vacío. Pareja</i> , Aguafuerte y acuatinta, 42 x 27 cm.	56

32.	L. R. Alva, De la serie de grabados <i>Horror al vacío. 1a. Habitación</i> , Aguafuerte y acuatinta, 41 x 27 cm.	56
32.	L. R. Alva, De la serie de grabados <i>Horror al vacío. Vate del siglo de oro</i> , Aguafuerte y acuatinta, 42 x 27 cm.	56
33.	L. R. Alva, De la serie de grabados <i>La verdad del mito. Sin título</i> , Aguafuerte y acuatinta.	56
33.	L. R. Alva, De la serie de grabados <i>La verdad del mito. Eros</i> , Aguafuerte y acuatinta.	56
33.	L. R. Alva, De la serie de grabados <i>La verdad del mito. Colgante propiciatorio</i> , Aguafuerte y acuatinta.	56
33.	L. R. Alva, De la serie de grabados <i>La verdad del mito. Territorios de misterio</i> , Aguafuerte y acuatinta.	56 58
34.	L. R. Alva, <i>Dualidad</i> , 2005, Punta seca, 32 x 24 cm.	59
35.	L. R. Alva, <i>Eros</i> , 1982, Aguafuerte y acuatinta, 24 x 16 cm.	59
36.	L. R. Alva, <i>Eros y civilización</i> , 2006, Aguafuerte y punta seca, 29 x 16 cm.	61
37.	L. R. Alva, <i>Prometeo</i> , 2007, Aguafuerte y punta seca, 45 x 31 cm.	62
38.	L. R. Alva, <i>Katharsis</i> , 2006, Aguafuerte y punta seca, 49 x 31 cm.	62
39.	L. R. Alva, <i>Olga</i> , 2006, Aguafuerte y punta seca, 29 x 24 cm.	63
40.	L. R. Alva, <i>Cielo y tierra</i> , 2006, Aguafuerte y punta seca, 45 x 31 cm.	63
41.	L. R. Alva, <i>Sólo tierra</i> , 2006, Aguafuerte y punta seca, 45 x 31 cm.	
42.	L. R. Alva, <i>Migraciones del espíritu</i> , 2006, Aguafuerte y punta seca, 41 x 31 cm.	64 64
43.	Esquema compositivo utilizado por los romanos y bizantinos.	
44.	Obras del Renacimiento donde se utiliza esquema compositivo.	65
	a. Botticelli, <i>La Virgen del Magnificat</i> .	65
	b. Piero di Cosimo, <i>La Virgen y el Niño con Ángeles</i> .	65
	c. Rafael, <i>La Virgen de la silla</i> .	66
45.	L. R. Alva, <i>Prisma</i> , 2006, Aguafuerte y punta seca, 32 x 23 cm.	66
46.	L. R. Alva, <i>Vórtice</i> , 2006, Aguafuerte y punta seca, 29 x 24 cm.	67
47.	L. R. Alva, <i>Infinito</i> , 2006, Punta seca, 24 x 16 cm.	