

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

Academia de San Carlos

Universidad Nacional Autónoma de México

**“PINTURA ABSTRACTA CON CUERPO Y ALMA.
LA POESÍA DECONSTRUCTIVA DEL TIEMPO, DEL ESPACIO Y DE LAS
FORMAS: PAISAJES INTERIORES, RECUENTO DE UN PROCESO
CREATIVO”.**

Por

Jhon Jairo Muriel González

Tutor y Director de Tesis

Maestro Arturo Miranda Videgaray

México D.F. abril 31 de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

**“PINTURA ABSTRACTA CON CUERPO Y ALMA LA POESÍA
DECONSTRUCTIVA DEL TIEMPO, DEL ESPACIO Y DE LAS FORMAS:
PAISAJES INTERIORES, RECUENTO DE UN PROCESO CREATIVO.”**

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1. CUERPO Y ALMA DE LA PINTURA ABSTRACTA. IMPORTANCIA Y SURGIMIENTO DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO.	9
1.1 Las vanguardias y las nuevas percepciones desde la abstracción, en México y Norteamérica. Los artistas, el público y los críticos de arte.	14
1.2 México, la Ruptura y el surgimiento de la abstracción.	33
CAPÍTULO 2. LA ABSTRACCIÓN: DEFINICIONES Y ARTISTAS. EXISTENCIALISMO, SUBJETIVIDAD Y LIBERTAD EN EL ARTE EXPRESIONISTA ABSTRACTO.	37
2.1 Arte visceral de la posguerra. El alma de las formas.	38
2.2 Misticismo y trascendencia espiritual del arte abstracto. Afinidades entre artistas diversos.	51
CAPÍTULO 3. CONCEPCIONES ACERCA DEL PAISAJE COMO OBRA DE ARTE. PAISAJES INTERIORES EN LA OBRA PLÁSTICA PERSONAL.	90
3.1 El paisaje como pintura.	..90
3.2 Algunas consideraciones sobre la obra personal (cronología)	112
CONCLUSIONES	123-133
BIBLIOGRAFÍA	134-136
ANEXOS	137-164
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	165-176

“PINTURA ABSTRACTA CON CUERPO Y ALMA LA POESÍA DECONSTRUCTIVA DEL TIEMPO, DEL ESPACIO Y DE LAS FORMAS: PAISAJES INTERIORES, RECUENTO DE UN PROCESO CREATIVO”.

INTRODUCCIÓN

El propósito de ésta tesis es consolidar un trabajo de investigación y de formalización plástica, que se originó desde mi aprendizaje personal y que se complementó aún más con la formación académica profesional. Éste proyecto teórico-práctico aborda el desarrollo del paisaje en la pintura expresionista abstracta, y funge como una fundamentación teórica y formal elaborada a partir de mi propuesta de creación pictórica del período comprendido entre los años 2001 al 2003.

Dicha fundamentación teórica abarca varios factores: reflexionar en torno al imaginario de un mundo bucólico y hedonista reflejado en el paisaje antiguo, paisaje que deviene de elementos tradicionales y realistas. Otro factor es el re-planteamiento de procedimientos artísticos en el oficio del pintor, por medio de la violencia y espontaneidad en el trazo de la pincelada y en el manejo del color, de una manera personal, influenciada por el expresionismo figurativo y el expresionismo abstracto. Finalmente, dar testimonio de cómo ese expresionismo tiene un alma romántica, por lo que se descubren en los trazos y caligrafías pictóricas la compenetración entre el artista y la naturaleza, las sugerencias de su mundo interior, y las revelaciones de la doctrina del paisaje, es decir, la esencia ontológica que lo constituye y que lo hace tan universal o tan vigente.

Cuando reflexionamos en torno a las posibles intencionalidades o interpretaciones que subyacen en el paisaje expresionista abstracto,¹ nos damos cuenta que éste contiene elementos subjetivos, emocionales, intuitivos y azarosos; es conformado mediante procesos, a menudo impredecibles, que devienen en la materialización o problematización plástica de motivaciones existenciales, de intenciones intelectualizadas o de impulsos emotivos. El contacto y el diálogo entre el artista y su entorno cotidiano natural, su propia naturaleza humana, y los soportes o materiales; le permiten descifrar los misterios que van sugiriendo las formas, las imágenes, las temperaturas y la configuración o ausencia del espacio; y van convirtiendo el cuadro en un acontecimiento.

La pintura de paisaje es un fenómeno estético interesante ya que ésta fue una de las temáticas que más tuvieron que ver en la aparición del arte actual, desde su consideración romántica en la primera parte del siglo XIX hasta el surgimiento de movimientos como el impresionismo, el post-impresionismo y hace algunas décadas con la aparición del *Land Art*. El paisaje pervive y se reinventa cíclicamente a lo largo de la historia.

Es un hecho que a lo largo del siglo pasado el paisaje fue rechazado, quizá porque se veía como una de las maneras más evidentes a través de las cuales sobrevivía enquistada la concepción del arte como una mera reproducción mimética de la realidad exterior; incluso se llegó a considerar que la música era un medio inferior de la expresión artística y que el paisaje era un tipo inferior de pintura. No obstante el tema se ha convertido en un pretexto para la creación de imágenes pictóricas que nos conducen por

¹ El surgimiento, definiciones e importancia del expresionismo abstracto, y su relación con el paisaje, es uno de los temas primordiales de esta tesis.

formas que representan un lenguaje de experiencias propias y es propicio para fundamentar la búsqueda de elementos plásticos formales.

El abordar este trabajo a partir del paisaje es un reto personal para clarificar también planteamientos teóricos y plásticos que se encuentran implícitos en mi obra artística y desarrollar conceptos que me conduzcan a una mejor comprensión del proceso actual que vengo elaborando en la maestría.

Para asociar el trabajo de tesis con el trabajo plástico se tiene que encontrar un hilo conductor que permita entender el proceso pictórico, desde una perspectiva conceptual, y no asumir dicho proceso como un método a priori, pues el método que generará un resultado, se debe dar en sí mismo espontáneamente, como ocurre dentro de cualquier experiencia creativa. El proceso pictórico, con su método, conduce a la formalización y problematización plástica, pero a menudo el proceso prevalece por encima del resultado final.

Para algunos artistas la pintura es una técnica que está basado en la experiencia práctica, emocional, sensorial e intelectual; que se gesta en la soledad y en el silencio del estudio, lugar donde todos los días dichos artistas se ven enfrentados a la tela en blanco y a la disciplina de aprender a entenderse a sí mismos para llegar a la creación a través de la intuición, de la reflexión y de la imaginación.

El proceso en que se fundamenta mi propuesta de creación pictórica deviene desde 1989, al ingresar a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia; desde ese momento el trabajo plástico ha sido constante, comprometido, y

cada vez ha estado creciendo en diversos aspectos, sin olvidar las influencias y los factores culturales que determinan los quehaceres y perfilan las inclinaciones plásticas. Mi estancia en la ciudad de México, ciudad poseedora de una cultura ancestral y diversa en el aspecto plástico, es un elemento determinante en el enriquecimiento de mi trabajo creativo y, al mismo tiempo, fuente para la confrontación y la sustentación teórica de esta tesis en aspectos tan importantes como el tema, la técnica, la composición, la iconografía y la propuesta conceptual.

El desarrollo de la investigación plantea una evaluación cualitativa, para el análisis y comprensión de la obra, lo cual dará paso a respuestas claras sobre este proceso pictórico y sobre las técnicas a emplear. Para ello se consideró la recopilación de fuentes secundarias como libros, revistas, catálogos y el registro de mi propia obra realizada en los últimos años.

En el Capítulo I de esta tesis, “*Cuerpo y alma de la pintura abstracta. Importancia y surgimiento del expresionismo abstracto*”, se aborda la cuestión del surgimiento de la abstracción, remontándose a tiempos prehistóricos. También contiene reflexiones en torno a la problematización plástica de la pugna entre la figuración y la abstracción, dos tendencias que se funden en las propuestas de muchos pintores. Se reflexiona en torno a los valores inéditos de la abstracción, y las diferentes definiciones mediante las cuales se ha acuñado históricamente el concepto de arte abstracto en América y Europa. Se enuncian los elementos que conforman un panorama artístico revelador de la consolidación de un experimentalismo expresionista abstracto en México y en el mundo, y la incidencia de Norteamérica en el desarrollo de la abstracción latinoamericana, y en las políticas culturales de los países de sur.

En el Capítulo II, “*La abstracción: definiciones y artistas. Existencialismo, subjetividad y libertad en el arte expresionista abstracto*”, encontramos los antecedentes del arte abstracto en el modernismo y las vanguardias, el surgimiento del *Action Painting*, el surgimiento del expresionismo figurativo, del expresionismo abstracto, de la abstracción lírica y de la abstracción geométrica; y todas las implicaciones espirituales, ontológicas y estéticas de estas variantes de la abstracción en el trabajo de diversos artistas. También encontramos reflexiones en torno a las implicaciones políticas y filosóficas del expresionismo abstracto en un contexto económico, social y cultural específico de la segunda posguerra.

En el Capítulo III, “*Concepciones acerca del paisaje como obra de arte. Paisajes interiores en la obra plástica personal*”, encontramos reflexiones y datos historiográficos sobre el paisaje como pintura, sobre el expresionismo abstracto; sobre la relación, el diálogo y el contacto sensorial que entabla el artista con la naturaleza. El cuadro como acontecimiento, el cuerpo como paisaje, como soporte o como lienzo. Tenemos también algunas consideraciones sobre mi obra pictórica desde una visión cronológica, retrospectiva y secuencial, y a partir de una narrativa autobiográfica, cuya postura autocrítica me permitió reflexionar con respecto al desarrollo, la evolución y los procesos de mi producción plástica, y con respecto a los cambios en mi concepción del paisaje a través de los años.

Al final, tenemos un compendio de las ideas más importantes de este trabajo a modo de conclusiones; y en los “*Anexos*”, encontramos comentarios y reflexiones de diferentes teóricos del arte, con respecto a mi obra pictórica; a partir de la documentación de textos críticos y testimoniales, de exposiciones individuales y colectivas, sobres de mano, y un

libro próximo a publicarse. El corpus de obra que ilustra este segmento de la tesis y la investigación en general, ha sido delimitado a imágenes de los cuadros producidos entre los años 2001 al 2003.

La prioridad de esta reflexión en torno a mi producción plástica, el paisaje y la abstracción, es elaborar un texto que dé fe de la vigencia e importancia del expresionismo abstracto y su influjo en la pintura actual; un texto cuyo aparato crítico y planteamientos sean aportadores a la historiografía del arte universal, que sean de interés para pintores, investigadores, teóricos, críticos de arte, y para el público de la pintura en general.

“PINTURA ABSTRACTA CON CUERPO Y ALMA LA POESÍA DECONSTRUCTIVA DEL TIEMPO, DEL ESPACIO Y DE LAS FORMAS: PAISAJES INTERIORES, RECUENTO DE UN PROCESO CREATIVO”.

CAPÍTULO 1. CUERPO Y ALMA DE LA PINTURA ABSTRACTA. IMPORTANCIA Y SURGIMIENTO DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO.

El surgimiento del arte abstracto es una evidencia de la crisálida conceptual o fenomenológica en que estaba envuelta la pintura a principios del siglo XX, en un clima de crisis social y cultural en Europa. El riesgo paradigmático que se asume al permitir a la pintura evolucionar formalmente hacia otros niveles de lectura y de conciencia pictórica genera formas audaces y dinámicas, provistas de un ritmo que agota las descripciones lineales; formas novedosas que le hacen justicia a la pintura, dándole un inédito estatus estético a la representación. La obra de arte trasciende el mero hecho de ser un artefacto o documento cultural, y sigue diciéndonos nuevas cosas a medida que tenemos nuevos parámetros, criterios y escalas de valores para evaluarla.

El poder de las imágenes se traduce en esa fascinación, numinosidad e influjo que emanan y que nos conmueve. La motivación de una pintura la hace de algún modo un artefacto, artificio o fetiche proyectivo del hombre (de espectadores y artistas). La narrativa que dejan traslucir las pinturas actuales, es el paradigma en que entra la pintura como parangón a los cambios que el mundo presenta a una velocidad impredecible.

Podemos mencionar como dato relevante y desafortunado, la poca presencia de la pintura en los salones recientes de arte europeo y americano, (La Feria de arte Arco en España, la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel en Alemania) en comparación con el volumen de obras pertenecientes a otras propuestas y técnicas, como

instalaciones, esculturas y *performances*; respecto de una década hacia atrás. Esto significa que la pintura afronta nuevamente una crisis, ya que el arte mediático está saturando los salones, las bienales y las ferias de arte en el mundo (el video arte, la fotografía, el registro documental de *performances* y *happenings*). Esto también incide en la aparición de artistas tan “efímeros” como algunas de las obras expuestas en los salones de arte.

Las crisis de la pintura son cíclicas en la historia, y han implicado siempre los conceptos de reinención, reflexión de su funcionalidad y neo-renacimientos de la pintura misma. Esto es algo que los artistas actuales deben tener en cuenta y que deben replantear en sus procesos de búsquedas pictóricas; llevando a cabo cambios substanciales y significativos en su producción pictórica, cambios que se integren consecuentemente con los nuevos tiempos. Se están generando entonces, nuevas necesidades y nuevos requerimientos de la pintura, deben pues los pintores, volver a darle un estatus, vigencia y legitimidad plástica al lenguaje pictórico. Esto ha obligado a la pintura a sobrevivir a esta incertidumbre existencial en que se ve imbuido el hombre, habitando un mundo lleno de imágenes, ruido y barroquismo, saturado de teorías y de información.

Podemos apreciar en la pintura contemporánea, después del modernismo, de las vanguardias y la crisis de la posmodernidad; la ruidosa y neobarroca globalización, o la incidencia de los *Mass Media* en nuestras vidas y ámbitos cotidianos. Los *ismos* o corrientes artísticas se renuevan y renacen cíclicamente, estriban en nuevos ámbitos plásticos y técnicos saturándose al mismo tiempo de conceptos eclécticos y experimentales. Se reciclan o reinventan consciente o inconscientemente dotándose de otros bautizos conceptuales, en pro de conceder valores inéditos a la pintura. Los

pintores se las arreglan para generar nuevos panoramas y nuevos horizontes innovando en el quehacer plástico, su oficio se nutre de experiencias que siguen dando un importante estatus a la imagen. Testimoniando los grandes cambios sociales de nuestro tiempo, o reaccionando frente a los mismos.

Los artistas han retomado un eclecticismo técnico y conceptual, se inspiran en acontecimientos autorreferenciales y auto-biográficos significativos, en las posturas críticas de la realidad (política, económica, ecológica, filosófica y social) en que están inmersos, así como en las realidades y los conflictos existenciales más íntimos; todos estos elementos son el crisol temático de la pintura abstracta contemporánea.

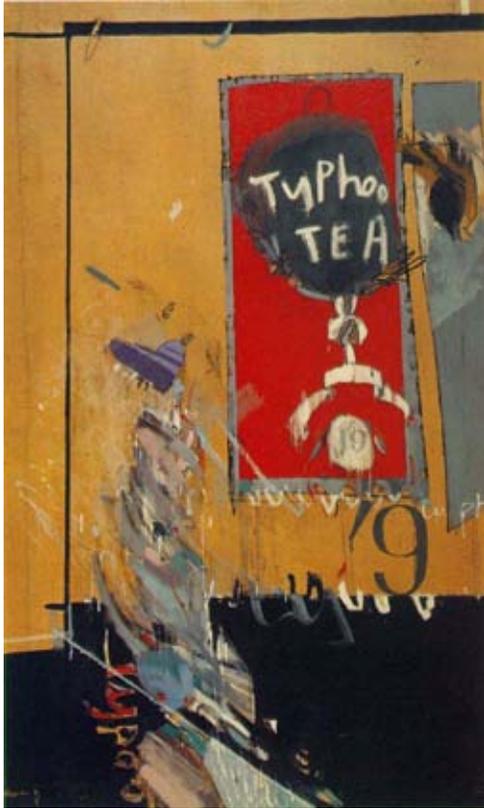
Podemos valorar un matiz diferenciador en muchas obras abstractas, pensando en el chileno Roberto Matta, en el mexicano Manuel Felguérez² o en el colombiano Carlos Jacanamijoy, las formas y estados de sus cuadros comportan un paroxismo exacerbado, algunas veces agresivo y otras maquinal; causal de una deconstrucción volumétrica, atmosférica y espacial. Esta deconstrucción se materializa y se hace evidente a modo de implosión o expansión hacia el exterior.

² Al entrar en contacto con imágenes que nos interpelan, descubrimos a partir de la iconografía de la obra de Felguérez, que su propuesta plástica se acerca a esos cambios en el arte y más específicamente en la pintura. La dicotomía entre formas orgánicas y formas inorgánicas, entre abstracción y figuración resuelta como *Sincretismo* en unos casos y como un *intercambio* de significaciones y funciones del objeto plástico en otros, activa una reciprocidad semántica de significados y significantes. Esto, a su vez, posibilita múltiples lecturas y abre diversos niveles de experiencia sensorial, emocional e intelectual y nos remite a las ideas estéticas y, en general, a los modelos de pensamiento inherentes a las obras mismas. Su obra se ha clasificado como abstracta geométrica, tiene elementos geométricos pero no siempre es geométrica en el sentido estricto de la palabra. Algunos volúmenes minimalistas de Gerzso y de Goeritz pudieron influenciar su obra de los años sesentas y setentas, hubo muchas definiciones que en ese entonces se dieron del arte abstracto.



1. Manuel Felguérez: *Acción ritual*, 2004. Acrílico y óleo sobre tela. 189.5x220 cm.

Obras en las que conviven al unísono abstracciones y figuración son una metáfora sugerente y poderosa de la condición humana. Esto se traduce en otro proceso: en una potencialidad o estado tanto del hombre como de la pintura misma, implica que se reúnen las nociones de cuerpo (figuración) y alma (abstracción) que son tanto humanas como pictóricas. En las pinturas abstractas que logran fusionar imágenes de formas inorgánicas abstractas con formas orgánicas que tienden a la figuración concreta (lo abstracto y lo figurativo al unísono), descubrimos un problema artístico propuesto y que no termina por resolverse al interior de los cuadros. Es un concepto innovador e interesante de la pintura.



2. David Hockney: *The Second Tea Painting*, 1961. Óleo sobre lienzo. 198 x 76 cm. Londres, Tate Gallery.

La voluntad pictórica de asociar la figuración y la abstracción, hace necesario reflexionar sobre las diversas propuestas que tienen en común artistas disímiles (David Hockney, Francis Bacon, Jean Michel Basquiat, Anselm Kiefer, Guillermo Wiedemann, Alejandro Obregón y Roberto Turnbull), pero que proponen un problema plástico, artístico y estético, que da un sentido al devenir de la pintura en la historia del arte universal. El problema artístico propuesto en este caso, atiende a que el espectador se genere otros interrogantes, que descifre dialécticamente la crisis de la forma que se está gestando en la pintura, una crisis vigente potencialmente renovadora, no referida en el sentido peyorativo. Es necesario permitir que el espectador se arriesgue a descifrar todo andamiaje existencial, estético, filosófico y ontológico al igual que el potencial metafísico y sensorial que pueda develarse de estas sugestivas y polisémicas imágenes

al entrar en contacto con ellas, con el texto y narrativa que contienen y despliegan frente a nosotros.

El arte abstracto no sólo implica geometrificaciones, simplificaciones, esquematizaciones o fragmentaciones de la realidad, sino que propone paradojas visuales de tiempo y espacio o ausencia de estos. Representa estados de conciencia, paisajes imaginarios, mapas mentales. Transforma la materia, la realidad, y presenta nuevas realidades a partir de cambios y transformaciones substanciales que se gestan en las imágenes pictóricas abstractas.³

La abstracción genera propuestas de espacios inéditos, misteriosos y crípticos que detentan un poderoso influjo y numinosidad a veces, podríamos decir, sobrenatural. Espacios y composiciones con los que nos identificamos profundamente. La abstracción lírica es más poética que la abstracción expresionista aunque ambas connotan cierta visceralidad. Las obras expresionistas generan escenarios y espacios simulados, ficciones y fantasías en un simulacro de umbrales y arcanos, formas y colores habitantes de un *no espacio* o *no tiempo* de lo concreto material, y también de lo insubstancial o etéreo de la pintura.

1.1 Las vanguardias y las nuevas percepciones desde la abstracción, en México y Norteamérica. Los artistas, el público y los críticos de arte.

El arte expresionista abstracto nos da luz sobre ideas y experiencias trascendentes o efímeras. La abstracción que surge en la Norteamérica de la Posguerra, se desarrolla a

³ La abstracción tuvo sus antecedentes en movimientos artísticos como el simbolismo, el surrealismo y el automatismo surrealista, el dadá, el arte metafísico y el cubismo; también el expresionismo europeo, y el estilo primitivo. Obras pictóricas de siglos pasados nos anticipaban los primeros atisbos de la abstracción (obras de pintores como El Greco, Caravaggio, Vermeer, Goya, Velázquez, Turner, Constable; y para el siglo XX: Kandinsky, Cézanne, Matisse, Manet, Monet, Picasso, Picabia, Kupka, Malevich, entre otros).

costa de una clase media emergente ávida de comprar objetos de arte, emulando las élites que antaño eran las únicas que podían adquirir obras artísticas de buena calidad, (en tiempos de la depresión, los años 30). Después del impacto que causa Jackson Pollock se podía decir que este movimiento se estaba consolidando. Su versión europea fueron: el Tachismo y el informalismo, y la abstracción lírica que incidió ostensible y tardíamente en el arte abstracto suramericano.

El movimiento artístico de la abstracción fue duramente cuestionado por los críticos de arte más conservadores quienes mostraron gran desconfianza respecto el surgimiento de corrientes expresionistas abstractas, por ende el expresionismo abstracto generó escepticismos y reticencia de muchos intelectuales. El polémico crítico de arte Clement Greenberg fue muy hostil hacia este movimiento. Escribió en diciembre de 1947 sobre la exposición de un grupo de expresionistas abstractos lo siguiente: “Yo cuestionaría la importancia que esta escuela atribuye al contenido simbólico o metafísico de su arte; hay en ello algo de mal cocido y de resurrección de una forma muy americana. Pero mientras este simbolismo sirva para estimular una pintura seria y ambiciosa, pueden dejarse a un lado las diferencias de ‘ideología’ ”.⁴

“Retirándose totalmente de lo público, el poeta o el artista de vanguardia buscaba mantener el alto nivel de su arte estrechándolo y elevándolo a la expresión de un absoluto en el que se resolverían, o se marginarían, todas las actividades y contradicciones.

Ha sido en la búsqueda de lo absoluto cómo la vanguardia ha llegado al arte abstracto o no objetivo, pues el artista de vanguardia intenta imitar a Dios creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo, de la misma manera que la naturaleza misma es

⁴ Ashton, Dore. *La escuela de Nueva York*, Cátedra Ediciones, Madrid, 1988, p. 218.

válida, o es estéticamente válido un paisaje, no su representación; algo dado, increado, independiente de significados, similares u originales.

El contenido de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma.

Pero lo absoluto es lo absoluto, y el poeta o el artista, por el mero hecho de serlo, estima algunos valores relativos más que otros. Los mismos valores en cuyo nombre invoca lo absoluto son valores relativos, valores estéticos. Y por eso resulta que acaba imitando, no ha Dios y aquí empleo “imitar” en su sentido aristotélico, sino a las disciplinas y los procesos del arte y la literatura.

He aquí la génesis de lo abstracto. Al desviar a atención de el tema nacido de la experiencia común, el poeta o el artista la fija en el medio de su propio oficio. Lo “abstracto” o no representacional, ha de tener una validez estética, no puede ser arbitrario ni accidental, sino que debe brotar de la obediencia a alguna restricción valiosa o a algún original. Y una vez se ha renunciado al mundo de la experiencia común y extrovertida, sólo es posible encontrar esa restricción en las disciplinas o procesos mismos por los que el arte y la literatura han imitado ya lo anterior”

Podemos develar en el expresionismo abstracto, que el artista se aboca a lo abstracto y a la mimesis de lo indescriptible, de lo emotivo y de lo mental. En muchos casos la pintura se transubstancia en escultura o signo y viceversa.

Dos teóricos distintos han definido al arte abstracto así: Michel Seuphor define al arte abstracto como el que no contiene ninguna referencia, ninguna evocación de la realidad observada, sea o no esta realidad el punto de partida del artista. Pierre Francastell lo define así: *se ubica en la categoría de arte abstracto a las obras que eliminan casi por completo toda reminiscencia del objeto figurativo tal como se le definió a partir del Renacimiento.*⁵

⁵ Moyssén, Xavier. *Los precursores Mérida, Gerzso, Goeritz. El Geometrismo mexicano Una tendencia actual.* Documento del Museo de Arte Moderno y del Instituto Nacional de Bellas Artes. México D.F.

En estos trabajos seleccionados, se traduce un proceso inexorable, éste revela que van superando todas las etapas del dibujo y de la figuración, de lo mimético y descriptivo, y ahora se subvierten inusitadamente a lo abstracto y a la mimesis de lo indescriptible, o inefable, de los mapas mentales. En estas pinturas habita toda una mitología sónica personal, esperando que el espectador la reanime, la metamorfosee o transforme nuevamente al hacer una lectura de la misma. Lo simbólico se transubstancia en lo sónico y lo figurativo en lo abstracto. A menudo nos encontramos con un estado de tiempo y memoria congelados y clasificados, esperando para ser reanimados o reconfigurados; silentes, pero aun vitales y vibrantes.

Cuando surge una geometrización abstractizante en la pintura, (remanente del expresionismo abstracto, de las vanguardias, del modernismo, o de las versiones del expresionismo abstracto europeo: el tachismo y el informalismo), se buscaba evitar lo intuitivo y subjetivo de la abstracción, mediante el rigor matemático. Un ejemplo de ello es la obra de los mexicanos Manuel Felguérez y algunos casos aislados de Roberto Turnbull o de Miguel Castro Leñero.

A fines de la década del cincuenta surge la vanguardia de un nuevo expresionismo figurativo como reacción frente a la abstracción, surgen los Interioristas en 1961. “La idea de abstracción era la que más podía expresar los sentimientos internos del artista, una idea que debía mucho a los modelos estéticos de Kandinsky.

(Fragmentos de los escritos respectivos del libro *El geometrismo en México*, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y actualmente en prensa).

Las manifestaciones inconscientes, el descubrimiento de pensamientos y sentimientos internos, etc., se convirtieron en valores específicos".⁶ De algún modo el abstraccionismo revestía una imagen ideal basada en imaginarios subjetivos.

Todas estas formas de manifestación también influyen en La obra de Jean-Michel Basquiat, que deviene más de la influencia del pop, del grafiti, del *Art Brut* de Jean Dubuffet o Antoni Tapies, incluso influencia de Mimmo Paladino y la Transvanguardia Italiana. Las obras de Guillermo Wiedemann o de Alejandro Obregón son más representativas del expresionismo abstracto-lírico, es decir de la abstracción lírica; en la que la poesía, la transformación de la energía y la materia, la muerte, la vida, y, más en el caso de Obregón, algunos elementos que remiten a un mundo violento o escatológico; todos estos factores se traducen iconográficamente en sus cuadros, se hacen materiales en ellos. Todos estos tipos de abstracción expresionista, emparentan con ideas metafísicas, con un eclecticismo conceptual de la pintura, con sus metamorfismos; y devienen de la búsqueda de libertades expresivas, ontológicas, y de conflictos existenciales.

Terminada la segunda guerra mundial y debido al ambiente de depresión y escepticismo que se vivía en Europa, cobraron auge las doctrinas existencialistas, la subjetividad y el heroísmo de la libertad individual, así como la toma de conciencia del ser humano como ciudadano del mundo. Estas corrientes filosóficas se tradujeron en la plástica como un *abstraccionismo irracional* y 'visceral' que en Europa tomó el nombre de *Informalismo* y en Estados Unidos el de *Accion Painting*. Este arte llamado abstracto, como expresión de una subjetividad exacerbada que intenta plasmar mundos internos, intimistas e independientes, en parte, de la realidad visual, se puede dividir en dos tendencias fundamentales: 1) Aquella representación que se propone prescindir de toda referencia al mundo real; dentro de la cual se encuentran dos expresiones- a) Abstracción libre, derivada del automatismo surrealista: lírica, informal, accion painting y tachismo. b) Abstracción geométrica, derivada de los constructivistas rusos: estructuración, concretismo. 2) Aquella representación que se propone extraer un concepto formal del mundo real: a) Nueva figuración: expresión que partiendo del mundo de los objetos transmuta la realidad para crear una nueva.⁷

⁶ Debroise, Olivier. "*Sueños de modernidad*", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, INBA, México, 1991, p.34.

⁷ Ortiz Gaitán, Julieta. *Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo*, en *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Crítica de Arte*, INBA, 1984, pp. 14-19.

La visión del mundo o los universos posibles que la pintura abstracta expresionista despliega frente al espectador, desmaterializa las formas o estructuras, pero las dota de emociones humanas. Las imágenes objetuales y sígnicas habitan ese mundo fragmentado, la forma creada como indicio, expresión o interdicto restante de lo humano, transformado y reciclado en lo maquinal, (pinturas y esculturas) fragmentos de la memoria visual, que no son lugares comunes y se convierten en poesía de lo inorgánico u objetal. La experimentación toma giros analógicos visuales de disfrute, rigor y audacia; vehiculizados a través del acto creativo; la exaltación del objeto, la mística del momento sagrado de componer la obra, evidencian esa alquimia y esa experimentación.

El origen de todos estos cambios en la pintura deviene de una emancipación y rebeldía de los pintores, dada la necesidad de trascender el arte panfletario de años anteriores. El tachismo y el informalismo europeos, y el expresionismo abstracto norteamericano, se oponían al tipo de pintura anquilosada en el realismo social. “La gran revolución de los movimientos de vanguardia del siglo XX, representa la ruptura con los conceptos estéticos del pasado, inaugurando la gran etapa del *arte moderno*. Las expresiones de vanguardia cobran altas dosis de actitudes contestatarias y aun subversivas, si se considera que surgen con la intención implícita de ruptura, no de transformación (nuevos planteamientos estéticos)”⁸.

Las vanguardias reducían el realismo social (por ejemplo el Muralismo) a una expresión anacrónica y caduca. De repente el arte abstracto puede constituir más acequibilidad a los espectadores por la ausencia de signos concretos, consiguiendo así una universalidad

⁸ *Ibíd.*, p. 19.

en el mensaje pictórico (toman gran importancia la subjetividad creadora del artista y la subjetividad en la lectura que de su obra hace el espectador; esto posibilita una imagen polisémica de la obra de arte y sus múltiples posibles lecturas, todas ellas igualmente válidas). “El arte abstracto se llegó a tener en cuenta inclusive de cara a una religiosidad y un misticismo ideológico. También fue concebido como un arte de valores atemporales trascendentes ajeno a compromisos ideológicos y escenificaciones mesiánicas. El arte se concebía además como un servicio del espíritu”⁹. La estética metafísica y la estética fenomenológica dejaron una fuerte impronta en el pensamiento artístico de los años cuarenta, teniendo en cuenta la comprensión de las formas artísticas como vehículo de experiencias de intuición y trascendencia.

Una de las consignas de Bazaine, pintor abstracto, era el amor al objeto, considerado como signo vivo de las cosas, signo que abre una experiencia cósmica en el mundo de las formas, una experiencia de apertura al mundo por mutua atracción orgánico-formal de los componentes visuales que en la imagen convergen. En términos de Guardini estaríamos ante un arte ‘al servicio de la existencia’ [...] Las consideraciones de Bazaine, que apuntan así mismo a la ejemplaridad de Hans Arp y de la ‘geometría sensible’ de Paul Klee, tienen gran interés, porque en su discurso están muchos de los valores que se plantean como alternativa en la abstracción de posguerra. La abstracción orgánico- vitalista cobró una fuerza singular en los años de la rehabilitación selectiva del arte nuevo [...] la actualización de Brancusi en la obra de Ferreira y las propias tentativas de Oteiza remiten a una misma voluntad de fertilizar la imaginación con sugerencias organicistas, a partir de elementos visuales abstractos próximos a lo informe, pero susceptibles de ganarse y de sumergirse en la morfología productiva de la naturaleza.¹⁰

El movimiento y el ritmo no son abandonados en los trabajos abstractos. Aun cuando estos objetos que surgen como híbridos de lo orgánico e inorgánico parezcan rígidos, hieráticos y silentes, se perciben dinamismo y ruido, además de un ritmo común en muchas de sus obras (Felguérez, Turnbull, Obregón, Wiedemann). Sus objetos tienen algunas veces órganos, estructuras internas materiales e inmateriales, o conforman

⁹ Arnaldo, Javier. “España, 1950: la abstracción como vuelta al orden”, en La Balsa de la Medusa, Revista número 55-56, Madrid, 2000, pp. 3-19.

¹⁰ *Ibíd.*, pp. 18-19.

paisajes planos imaginarios, imágenes mentales, mapas, estructuras de máquinas imaginarias. Los tonos y espacios pictóricos son abstracciones de lo físico y lo espiritual, éstos tienen su temperatura y vibración expresiva, emanan su propia energía. Las formas proyectan ideas y emociones con audaz contundencia, las abstraen y re-configuran, las re-significan y re-potencializan en espacios etéreos o herrumbrosos. Sus trabajos denotan reflexión constante.



3. Manuel Felguérez: "Germinal". 1958, óleo/masonite, 38 x 38 cm.

La vitalidad de estos objetos cargados de memoria y de apegos es atemporal, les imprime un sentido desde la misma incertidumbre o concreción de ideas que se vuelcan sobre los soportes visuales o táctiles, materializando bidimensional y tridimensionalmente híbridos de reflexiones plásticas: con el espacio-tiempo, con el color, la forma (dominada, sometida y transgredida: no con irreverencia, sino con un respeto primigenio, geométrico algunas veces, y elemental).

Se pueden traducir en sus obras, reflexiones con lo orgánico y lo inorgánico, con lo mental, con las texturas y temperaturas que cálidas o frías emanan de sus cuadros, éstos abstraen sensaciones cotidianas, urbanizadas y situaciones psicológicas específicas. Las formas por ello, son algunas veces cerradas, otras veces son abiertas, inestables o explosivas y vibrantes. En algunos cuadros, las imágenes comportan juegos con el concepto del espacio, el tiempo y la secuencia, destruidos, reparados o transformados expresiva y plásticamente, pero que más allá de lo aleatorio, comportan un rigor y una racionalidad intrínseca, ésta extrapola la convencionalización de motivos, temas o materiales con la exaltación del objeto, sus múltiples re-significaciones y relecturas; el aprovechamiento de todo su potencial, el mismo que se bautiza con nuevos conceptos y adquiere nuevas emanaciones o magnetismos. (Miguel Castro Leñero, Jorge Julián Aristizábal, Francis Bacon, Anselm Kiefer).

La obra abstracta de Carlos Jacanamijoy es muy interesante, en ella se pueden apreciar además de perturbadoras formas y colores, un resumen de los picotazos, los aleteos, los sonidos, las garras, los movimientos, las temperaturas de la selva tropical, con todos sus animales, (y los espíritus de la selva) resueltos formalmente, en algunos casos, de un modo similar al de Alejandro Obregón.



4. Carlos Jacanamijoy Tisoy: *A la hora de hacer los instrumentos*, 1994, Óleo sobre Lienzo. 170 x 140 cm.



5. Carlos Jacanamijoy Tisoy: *Habitación pequeña con ventana*, 2003, Óleo sobre lienzo. 150 x 170 cm.



6. Alejandro Obregón: *El Volcán*. 2002, Acrílico sobre lienzo. (Obras incautadas a los narcotraficantes, en custodia ahora en el MAMBO – Museo de Arte Moderno de Bogotá).

Muchas de ellas son imágenes-objeto, primordiales, fetichizadas, que contienen una poderosa carga psíquica, que comportan acciones maquinales de sus híbridos orgánicos e inorgánicos, autómatas o automáticos; máquinas y mecanismos imaginarios que trabajan por sí solos, transformando la energía o la materia, incluso el tiempo, maquetas virtuales de espacios simulados, de ideas, sensaciones y procesos que devienen en metamorfosis. Las máquinas también poseen sus crisálidas, y en ellas procesan sus mutaciones y metamorfosis.



7. Roberto Turnbull: *Caracol*, Óleo sobre papiro, sobre tela, 2003, 124 x 81 cm.

La abstracción y la figuración en un mismo cuadro son otro giro analógico de la expresión, son una licencia expresiva e innovadora muy interesante en artistas como: David Hockney, Julio Galán, Pedro Alcántara, Francis Bacon y Luis Caballero. En sus cuadros lo abstracto y lo figurativo se funden en profundos juegos de situaciones, surgen mapas mentales, símbolos y formas abstractas o geométricas, (mas *espirituales*), interactuando con formas, seres u objetos reales, casi hiperrealistas. Lo abstracto y lo mental se contextualizan en el ámbito de lo real, de lo concreto. Esta es una característica inédita y expresiva de sus pinturas. De este modo materializan formas racionales y formas instintivas al interior de sus cuadros.

En éstos trabajos aparecen situaciones conflictuadas, fuerzas en pugna contrastantes que se vuelcan sobre las estructuras de sus imágenes, y están resueltas en ellas (lo vivido, lo anhelado, lo incompleto). Formas pesadas o ingravidas conectadas entre sí por un lenguaje y una raíz común, formas planimétricas o cargadas de tensiones. Al establecer

un diálogo con materiales y soportes, de inmediato éstos exigen una formatación ideal, un imaginario y una concreción; son la materia prima de la que se vale el espíritu inquieto del artista.

A menudo en estas pinturas se exalta al objeto, se le rescata del anonimato, se le conjura y se le carga de emotividad nuevamente agregándole un valor, una personalidad propia. Se le delimita y se le hace emanar la ausencia-presencia de la memoria, de la historia, de los usos. Las imágenes son productos que se configuran como metáfora visual; lo inefable se sublima en el objeto y en el se eterniza, éste es como un personaje autónomo y mutable. En la pintura aparece un repertorio de símbolos, algunas veces sugeridos subliminalmente, otras veces un poco más obvios, como ideogramas, que funden dibujos y palabras, simultáneamente, interactuando con imágenes y formas de mapas mentales (Hockney, Basquiat).

El símbolo es indispensable al hombre, inherente al mismo, no se puede obviar su importancia para todo proceso espiritual, filosófico, religioso o artístico; a través de la historia ha sido latente y evidente en infinitas maneras, la relación que el hombre tiene con los objetos, dicha relación es significativa para establecer los variados tipos de símbolos que el hombre recrea para poblar el mundo de las imágenes.

La finalidad del artista moderno es dar expresión a su visión interior del hombre, al fondo espiritual de la vida y del mundo. La moderna obra de arte ha abandonado no sólo el reino del mundo concreto “natural”, sensorial, sino también el del mundo individual. Se ha hecho eminentemente colectiva y, por tanto (aun en la abreviación del jeroglífico pictórico), conmueve no sólo a pocos, sino a muchos [...] Kandinsky expresó [...] ‘todo lo que está *muerto* palpita. No sólo las cosas de la poesía, estrellas, luna, bosque, flores sino aún un botón de calzoncillo brillando en el lodazal de la calle [...] Todo tiene un alma secreta, que guarda silencio con más frecuencia que habla’. Lo que los artistas al igual que los alquimistas, probablemente no percibieron era el hecho psicológico de que estaban proyectando parte de su psique en la materia y objetos inanimados. De ahí la “misteriosa animación” que entraba en tales cosas y el gran valor

atribuido incluso a los escombros [...] Y Jean Bazaine escribió: 'Un objeto despierta nuestro amor sólo porque parece ser el portador de poderes que son mayores que él'.¹¹

El artista se nutrirá siempre del mundo de las imágenes que le rodean o que se gestan dentro de sí mismo. Muchos artistas plásticos recuperan la poesía de las cosas y de los objetos, en templos imaginarios, y conceptúan esa nueva significación de los objetos hacia el arte; supervaloran la existencia callada de las cosas, la carga emotiva de éstas, los hilos conductivos que las unen a nosotros en el apego, la memoria individual o colectiva. Ya sean fetiches, tótems, objetos de uso cotidiano, bautizados como poderosas imágenes poéticas que ejercen sobre nosotros un gran influjo.

La percepción simbólica, tanto como la creación simbólica, denotan, connotan y comportan una vinculación con los objetos, esta vinculación tiene infinitud de matices y posibilidades expresivas (esto en cualquier tiempo o época, y en el arte objetual o no objetual). La motivación creativa del artista puede ameritar divertimento o angustia, pero siempre será motivación; su postura connota cierta visión anárquica y emancipada, mas no irracional, del espacio, de la realidad, de las formas o del acto creativo. La pintura es un acontecimiento procesual complejo e impredecible, es un lenguaje sofisticado. Los objetos inanimados adquieren un sentido. Al pintar, el artista es un visionario, los objetos le revelan sus secretos, el efecto de los colores lo anuncia la intuición parafraseada por la razón, en un equilibrio y desequilibrio constantes.

El artista recurre y se apropia simbólicamente del entorno y de su propio interior espiritual, de un microcosmos, fractal del universo mismo. Puede desvincular los objetos de su gravedad tangencial, plasmar un *no espacio, no tiempo*, mental e

¹¹ Jung, Carl G. *El Hombre y sus símbolos*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 2002, pp. 253-256-257.

imaginario. Muchas de las pinturas de mi autoría encierran situaciones representadas por medio de formas sígnicas o espacios indefinidos, un misterio de lo que no se puede predecir, o anticipar, vaya a ocurrir en ellas, lo fáctico es inestable e indescifrable. Se despliega frente al espectador una atmósfera tensionante que encierra un conflicto indeterminado pero memorable. Las ideas que gestan estos trabajos son primordiales, más que los bocetos. Éstos están incluidos en el andamiaje o esqueleto de las formas y composiciones (esto también ocurre en cuadros de Turnbull, Kiefer o Felguérez).

En algunas obras de los artistas mencionados y de mi propia producción se percibe un afán de dar estatus y jerarquías a los objetos, sean banales o no, ubicarlos en intrincadas posiciones, exaltando sus valiosas propiedades. Signos microscópicos o macroscópicos navegan en un espacio invadido o sagrado; signos y ejercicios camaleónicos que se camuflan unos con otros o que se generan y se desprenden, unos de otros. Al observar muchos de estos cuadros y composiciones, el ojo se regodea en un viaje cósmico, en una efusión o explosión de signos o ideogramas; éstos fusionan dibujos con códigos o signos en un viaje efectivo y sensorial. Además de esos grandes efectos, acentuados, si la pintura se hace a modo de collage o de montaje y mixtura de texturados protuberantes que emergen del plano y soporte, o se alejan mediante la profundidad en las formas o colores que nos llevan a disociar el espacio o la representación bidimensional por la tridimensional; la pintura se transforma en escultura, y nos incluye en ella, nos invita, nos integra, ingresamos a ese imaginario virtual y simulado, a ese espacio-escenario aparentemente insondable e infranqueable que transgredimos desde la mirada.



8. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.



9. Jhon Jairo Muriel: *Amazonas*, acrílico sobre tela, 2001, 150 x 150 cm.

En algunas de mis obras me aboco a expresar no sólo un interés por establecer algunas disertaciones espirituales o conceptuales sobre la funcionalidad del espacio pictórico y de las formas, sino también me aboco a plantear una reflexión sobre la pintura, desde la pintura misma. Nos encontramos algunas “maquetas visuales” que escenografían una psique y toda suerte de subjetividades vehiculizadas mediante imágenes. Se generan, de repente, atmósferas tensionantes, misteriosas o angustiosas. Se conjugan la evocación, la memoria, los miedos, los complejos y la cotidianidad: todo esto habita espacios insólitos e inusitados. Se proyectan estados de ánimo, niveles de conciencia, se nos revela y transforma la materia, se crean objetos que materializan el carácter humano, los estadíos de la mente y sus laberintos. Las formas pictóricas se integran a la intimidad de los ámbitos domésticos.



10. Jhon Jairo Muriel: *Calor*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.



11. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

Una iconicidad plástica y unos símbolos metafóricos que trascienden lo que las palabras no pueden nombrar; en ello consiste la poética de los contenidos, formas y espacios de mis pinturas. Podemos apreciar un despliegue de relaciones y tensiones de objetos humanizados, el movimiento dialoga con el silencio, la quietud y la levedad, el sufrimiento dialoga con el placer. Son dualidades y opuestos que pueden subsistir armónicamente en la pintura. Así es la complejidad interior del ser humano, reflejada en la pintura. Las representaciones espaciales y objetales son idealizaciones del mundo en las que como espectadores nos proyectamos especularmente. Es un dinámico juego de lúdicas implicaciones, de contacto sensorial, de impredecibles lecturas, asociaciones y situaciones. La pintura a pesar de que retome temas convencionales, deviene en procesos y experiencias trascendentes en lecturas polisémicas.

Francis Bacon, Pedro Alcántara Herrán, Luis Caballero, Alejandro Obregón y Juan Antonio Roda, deconstruyen la forma y el dibujo lineal de un modo lírico o violento. Escrutan la esencia orgánica del espíritu y la exponen ante nuestros ojos. Logran “*dibujar*” formas abstractas y espirituales como en tiempos del animismo, las materializan bidimensional y analógicamente.

Al tratar de elucidar el sentido de muchas de estas pinturas, no debemos someter rígidamente los regodeos lúdicos de estos artistas, equiparándolos con sus disertaciones mentales. En sus cuadros se da la aparición esencial de diversos seres en su máxima expresión, el surgimiento y configuración de toda una mitología cotidiana.

Lo telúrico, lo emocional, la violencia, las disertaciones existenciales, todos estos son temas prodigiosamente sugestivos para el repertorio visual e iconográfico desplegado en sus cuadros. Todo esto permite generar un universo mítico, simbólico y poético de rituales y ámbitos privados o colectivos. La contemplación de estos cuadros nos genera interrogantes y nos confronta sobre la vigencia y eficacia de la pintura como medio comunicacional y expresivo. Nos permite ver la pintura como forma de acceder a la realidad y transformarla, de expresar una visión cosmogónica del universo.

El arte abstracto es una forma de conocerse y re-conocerse a sí mismo, es un motor de signos vitales que permite trascender la experiencia y la realidad apelando a la intuición y a las ideas. El arte expresionista abstracto materializa una psique y una sintaxis de formas y conceptos; palpita con el ritmo de una voz interior. El espíritu es la materia prima necesaria para crear y para acceder al lenguaje pictórico, para contemplar y entablar un diálogo con la obra plástica.

1.2 México, la Ruptura y el surgimiento de la abstracción.

Para la pintura mexicana hubo un ambiente exacerbado en los años cincuentas, los pintores estaban viviendo tiempos de cambio y agitaciones conceptuales en cuanto a la plástica; se mostraban inconformes con la tradición, con el realismo de la escuela mexicanista, y optaron por el abstraccionismo. La generación de la “Ruptura”¹² pretendía abrir nuevos caminos en el arte mexicano y generaron cambios significativos. A estos artistas de la generación de la Ruptura les urgía modificar la concepción del arte y acceder al arte universal, a la influencia extranjera, a no cerrarse a otras posibilidades y actualizar sus búsquedas plásticas. El constructivismo, el *pop art*, el *op art*, las vanguardias, el tachismo, el informalismo, las teorías gestálticas y de la percepción, el abstraccionismo, y el expresionismo abstracto, abrieron una brecha coyuntural en la relación artista-obra y porqué no, en la relación artista-público tanto en México como en Latinoamérica. La creciente infiltración cultural norteamericana ocasionaba el apartamiento de un arte objetivo, nacionalista, de orientación social (representado por el realismo social), para dar paso a un arte subjetivo o de orientación formalista, o al arte abstracto, cultivando la “libertad de expresión” sin las restricciones de la responsabilidad social.

¹² Manuel Felguérez inicia su incorporación al mundo artístico en 1948, como estudiante de la escuela de San Carlos: “El hacer amistad con artistas de otras naciones y confrontar con ellos experiencias y teorías así como la visita constante a museos y catedrales, en fin, el estar en contacto cotidiano con el gran arte de todos los tiempos, hizo que todos los que pasamos por esta experiencia transformáramos sin excepción nuestra propia manera de concebir el arte...una nueva característica que marcó el nuevo arte mexicano fue sin duda el individualismo. Reacción natural al antecedente de agrupaciones fracasadas que se habían mostrado firmes durante muchos años en su unidad de criterios formales e ideológicos...En 1956 los campos artísticos se habían polarizado. Los artistas con obra de tendencia populista-nacionalista se autonominaban ‘realistas’ y para ellos todos los que no pertenecían a su corriente eran ‘abstractos’, término al que conferían un significado peyorativo...Los ‘realistas’ se habían apropiado de México (el cual era sólo de ellos), como también lo hicieron de la ‘izquierda’; únicamente ellos eran progresistas y por lo tanto los ‘abstractos’ resultábamos un grupo vendido al imperialismo yanqui...Es en el año de 1956 que el arte abstracto, nace como corriente en nuestro país y es precisamente este acontecimiento uno de los factores que hacen importante ese año y que permite considerarlo como el inicio de una nueva situación cultural. Sin embargo su arranque sería lento al grado de que cinco años después no existíamos más de cinco o seis artistas a los que se podía aplicar de una manera ortodoxa ese término”. (Felguérez, Manuel. “*La Ruptura 1935-1955*”, en *Ruptura 1952-1965*, Catálogo de la exposición Museo de Arte Carrillo Gil, México, 1988, pp. 93-102).

El arte de la posguerra fue influido por las tendencias ya mencionadas, a fines de los cincuentas el mercado mexicano de arte se vio influenciado por la mayor capacidad adquisitiva de la clase media. “Los coleccionistas de México que iniciaron sus colecciones comprando obras de los ‘tres grandes’ posteriormente dirigieron su interés hacia Tamayo y los artistas más jóvenes”¹³.

Sin embargo, hablar de un arte geométrico *puro* es como arriesgarnos a asumir con juicios de valor apresurados que existen tendencias o ismos del arte totalmente puristas y sin mezclas o contaminaciones de movimientos preliminares. Por ello el geometrismo se plagaba de formas orgánicas, lo abstracto no dejaba de tener *algo* de concreto y objetual. Se hablaba en ese entonces de una geometrización *abstractizante*, en la que la obra no era expresamente orgánica, o abstracta, el “vanguardismo” abolía las relaciones directas con el mundo objetual.

Fue durante la celebración de una mesa redonda que tuvo lugar con motivo de la primera muestra del salón independiente, que Manuel Felguérez hizo notar la marcada tendencia que ya existía hacia la expresión geométrica y al uso del color como valor autónomo [...] el deseo de establecer puntos de relación entre el arte y la industria, [...] los proyectos encaminados a la creación de un arte público, urbanístico, dirigido a las masas, que integrase todas las expresiones plásticas, esta es la generación de Kazuya Sakai, Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Helen Escobedo [...] todos sin excepción, comulgan con la idea de hacer un arte que provoque al espectador, que lo saque de su actitud meramente receptiva. Muchos se proyectan en varias ramas del diseño, expresándose preferentemente en el plano bidimensional, otros en la creación de objetos artísticos que funcionan como relieves o esculturas [...] El arte geométrico aparece como una suma de esfuerzos realizados a nivel individual por parte de artistas que entre sí tienen muy poca comunicación.¹⁴

Las agencias y corporaciones norteamericanas desempeñaron un papel definitivo en cuanto a la modificación de conciencia hacia un arte formalista o abstracto y de penetración. Como el servicio de información de los Estados Unidos (USIA), la

¹³ Favela Fierro, María Teresa. *Sesenta de los sesenta*. Galería del Auditorio Nacional. Instituto Nacional de Bellas Artes, Documento, Unidad de Documentación e Investigación del Instituto Nacional de Bellas Artes, México. D. F.

¹⁴ Moyssén, Xavier, *op.cit.*, pp. (Sin página): Del Conde, Teresa. *Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos*.

Agencia Central de Inteligencia (CIA) y las Corporaciones Multinacionales de los Estados Unidos en Latinoamérica, todos estos organismos incidieron en el arte Latinoamericano. “A estos organismos les convenía que los artistas de la nueva generación se rebelaran y alejaran de su arte nacionalista y progresista y aprovecharon los problemas estéticos e internos que se habían generado...esas organizaciones estaban comprometidas con la guerra fría. En los cincuentas asumen el papel de mecenas culturales”.¹⁵ Al arte abstracto se le adjudicaba de ser un arte subjetivista, interiorista, lírico, existencial, apolítico y liberal.

Entre todos estos cambios, México requería un arte urbano y el geometrismo lo hizo prevalecer. La corriente geométrica tuvo su auge en México después de que el abstraccionismo “*informal*” había sentado sus bases. “El desarrollo del geometrismo mexicano está íntimamente vinculado no sólo a influencias extranjeras, que las hubo, sino a los métodos de educación visual que empezaron a impartir algunos artistas, Manuel Felguérez, entre otros, quien fue uno de los que tuvo mayor repercusión”.¹⁶

En el México de la Posguerra, se dieron cambios significativos en cuanto a la relación del arte mexicano y los demás países, en 1961 el Museo de Arte Moderno organizó siete exposiciones de obras procedentes de Checoslovaquia, Japón, Suiza, La India, Italia, Bulgaria e Indonesia. Esto repercutía en la concepción del arte, de muchos artistas anclados en el pasado, y les abría otras posibilidades conceptuales y perceptivas; ya los artistas no tenían que valerse de libros de viajes o de revistas para conocer las tendencias internacionales del arte.

¹⁵ Favela Fierro, *op.cit.*, pp. (sin pg).

¹⁶ *Ibíd.*, pp. (sin pg.)

Los logros más completos del arte norteamericano se dieron en el mismo período en que germinaban las pretensiones hegemónicas de Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial, “existió un paralelo entre la creencia de que los Estados Unidos era ‘el único depositario del espíritu de vanguardia, y la idea que el gobierno norteamericano tenía de sí mismo como única garantía de la libertad capitalista’ ”¹⁷.

Entre 1958 y 1960 la confrontación entre el realismo social y su opuesto, el Expresionismo abstracto (Tachismo, informalismo), se agudizó y amenazó con que no se abriera la segunda bienal, las exposiciones y concursos dejaban de exponer un arte realista y se plagaban de arte abstracto.

¹⁷ Goldman, Shifra M. *Pintura Mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Ed. Domés, México, 1989, pp. 54-55.

CAPÍTULO 2. LA ABSTRACCIÓN: DEFINICIONES Y ARTISTAS. EXISTENCIALISMO, SUBJETIVIDAD Y LIBERTAD EN EL ARTE EXPRESIONISTA ABSTRACTO.

El manifiesto del arte concreto, que se publicó en París en 1931, dio lugar a la tendencia del mismo nombre que tuvo un gran desarrollo en Suiza con Max Bill y de Richard Paul Lose, en Francia con François Morellet, y en todas las formas de arte sistemático nacidas después de la guerra.

Estas tendencias entraron entonces en competencia con las diversas corrientes tachistas y gestuales (Jean Bazaine, Alfred Manessier, Pierre Soulages y Georges Mathieu, entre otros) que el crítico Michel Tapié reagrupó bajo la denominación de arte informal.

El arte abstracto es una corriente artística que surgió alrededor de 1910 y cuyas consecuencias múltiples han hecho de él una de las manifestaciones más significativas del espíritu del siglo XX. Este movimiento artístico deja de considerar justificada la necesidad de la representación figurativa y tiende a sustituirla por un lenguaje visual autónomo, dotado de sus propias significaciones.

El arte abstracto es un tipo de pintura ajena a la representación mimética de la realidad del mundo exterior. Lo que hace propicio en los artistas de este movimiento, el buscar en su interior y en la intimidad de la subjetividad las respuestas a sus motivaciones o inquietudes plásticas.

La pintura abstracta se emplea para representar el tema a través del ritmo y el equilibrio de líneas, colores, texturas y formas aparece una composición plástica que abandona toda relación con la realidad objetiva.

2.1 Arte visceral de la posguerra. El alma de las formas.

Las composiciones abstractas surgen de un proceso de simplificación del objeto, mostrando lo elemental e insistiendo en sus aspectos “esenciales”. El arte abstracto o arte “no imitativo” permitía a los artistas hacer una transposición de formas de la naturaleza en formas geométricas; los artistas de principios del siglo XX creyeron que disminuyendo los aspectos secundarios, “no esenciales” de las cosas, se revelaba una forma de realidad más pura, más elevada y universal. De este modo el artista fungía como revelador de realidades espirituales, esenciales y ocultas.

Los artistas rechazaban la pintura figurativa, los modelos imitativos, y excluían lo representacional y lo literario. Manifestaron un interés por utilizar el material pictórico para expresar sensaciones, emociones y sentimientos. Se abocaron a una búsqueda de nuevos mundos, no objetivos; una huída de la realidad materialista, y una evocación de espacios espirituales. Los objetos se fragmentan, y llegan a desaparecer, las formas se mutilan en una especie de automatismo pictórico.

El arte sirve como lenguaje dedicado a trascender lo mundano, lo material y lo banal mediante el uso de la metáfora, el símbolo y el signo (gestos y caligrafías sobre el cuadro). La pintura opera como un impulso de tendencias puramente formales y emocionales. Como una expresión emotiva y espiritual que aleja a los artistas del mundo de las apariencias. La necesidad de contemplación al servicio de la vida imaginativa y no real.

De 1942 a 1948 la pintura expresionista abstracta se caracteriza por las reflexiones en torno a la creación de un arte propiamente americano. Los artistas se interesaron por darle un sentido de modernidad al pensamiento mítico de antiguas culturas.

De 1948 a 1958 aparece un interés por otorgarle a la pintura un carácter violento y agresivo, así como experimental y autónomo. Las principales referencias son: el surrealismo, el expresionismo europeo, la experimentación plástica mexicana y el estilo primitivo.

El lenguaje de la abstracción se ha elaborado a partir de las experiencias fauvistas y expresionistas, que exaltan la fuerza del color y desembocan en la llamada abstracción lírica o informalismo, o bien a partir de la estructuración cubista, que da lugar a las diferentes abstracciones geométricas y constructivas.

La tradición abstracta conoció un importante renacer en Estados Unidos a partir de finales de la década de 1940 con el *Action Painting* (Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline) y con el *Colour-Field Painting* (Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still). El *Action painting* o Pintura de Acción es una técnica pictórica, así como el nombre del movimiento pictórico que la usa. Surge en el siglo XX dentro de la pintura no figurativa. Intenta expresar mediante el color y la materia del cuadro, sensaciones tales como el movimiento, la velocidad, la energía. Son muy importantes el color y los materiales no específicamente pictóricos con que se trabaja (arena, alambre...) para conseguir una superficie peculiar en la superficie del cuadro.

El *Action painting* como corriente pictórica abstracta de carácter gestual fue adoptada por varios miembros de la escuela estadounidense del expresionismo abstracto. Desde el punto de vista técnico, consiste en salpicar con pintura la superficie de un lienzo de manera espontánea y enérgica, es decir, sin un esquema prefijado, de forma que éste se convierta en un “espacio de acción” y no en la mera reproducción de la realidad. A veces se utiliza incorrectamente como sinónimo del propio expresionismo abstracto, aun

cuando muchos de los artistas pertenecientes a esta escuela jamás emplearon dicha técnica.

En esta técnica, el principal elemento es la acción o movimiento por parte del pintor con relación al aspecto físico de la pintura, en conjunto con la superficie donde trabaja, por esta razón la principal pintura a utilizar en esta técnica es la pintura acrílica. La pintura es derramada de forma sistemática, ingenua o espontánea por parte del artista, cuando va creando su obra y de esta forma plasma sus ideas y conceptos abstractos en gran parte, debido al resultado en consecuencia de la técnica. Con la pintura acrílica es muy práctica la forma de acción, dejando caer o gotear el líquido de cada color sobre la superficie.

El *Action Painting* tiene sus orígenes en las creaciones automáticas de los surrealistas; por ejemplo, los dibujos y pinturas de arena de André Masson. Sin embargo, la diferencia real entre ambos movimientos no es tanto la técnica como el planteamiento inicial: bajo la influencia de la psicología freudiana, los realistas sostenían que el arte automático era capaz de desbloquear y sacar a la luz la mente inconsciente.

El pintor Jackson Pollock es el principal representante de la pintura de acción, en la que se destacó más en el uso del goteo de la pintura como técnica, y fue éste creador quien luego prolongó la pintura de acción al movimiento del expresionismo abstracto.

Entre los principales exponentes del expresionismo abstracto podríamos mencionar a Norman Bluhm, Sam Francis, Franz Kline, Willem de Kooning, Albert Kotin, Lee Krasner, Alfred Leslie, Joan Mitchell y Jackson Pollock, entre otros. Estas tendencias fueron desbancadas a partir de 1960 por la aparición del arte minimalista, que marcó un nuevo periodo de interés por la geometría y la estructura mientras que en Europa y

Latinoamérica el *Op Art* y el arte cinético conocían sus horas de gloria (Yaacov Agam, Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez, Victor Vasarely, Nicolas Schöfer y Bridget Riley, entre otros).

Las tendencias a la vez neoexpresionistas y neogeométricas que se pusieron de manifiesto durante la década de 1980 mostraron un nuevo periodo de interés por la abstracción, que siguen adoptando numerosos artistas inspirados por las más variadas motivaciones.

Desde sus comienzos, el arte abstracto ha tendido hacia dos polos: uno, cuyos orígenes se remontan al fauvismo, es libre y lírico (en el que el color no es narrativo sino que conserva la intencionalidad sugestiva del simbolismo, una intencionalidad semántica y psicológica que trasciende la mimesis); el otro, inspirándose más en el cubismo, es rigurosamente geométrico.

A finales del siglo XX el pintor Estéfano Viu incorpora una nueva rama, el Viudismo; donde mezcla el color, la forma, ritmo y lenguaje del arte metafísico. Existen obras de la Antigüedad que no representan en absoluto la realidad visible (arte islámico); se considera que la abstracción es el primer gran estilo moderno internacional del siglo XX.

El expresionismo figurativo

El expresionismo figurativo es aquella representación que se propone extraer un concepto formal del mundo real. La nueva figuración del arte objetual expresionista es una expresión que partiendo del mundo de los objetos transmuta la realidad para crear una nueva. Esto significa potenciar el valor de los objetos y develar los secretos de la naturaleza, como suma ontológica del ideal de ser humano. Transformar la realidad es

prolongar creativamente el espíritu del hombre hacia otras dimensiones de la existencia, del conocimiento y de la experiencia estética.

La gran revolución de los movimientos de vanguardia del siglo XX que luego confluyó en la abstracción, representa la ruptura con los conceptos estéticos del pasado, trae consigo nuevos planteamientos estéticos. El arte abstracto puede constituir más accesibilidad a los espectadores por la ausencia de signos concretos, consiguiendo así una universalidad en el mensaje pictórico. Sus atmósferas, caligrafías, ideogramas y formas orgánicas e inorgánicas, remiten a una misma voluntad de fertilizar la imaginación y de sumergirse en la morfología productiva de la naturaleza.

El expresionismo abstracto

El arte expresionista abstracto es el que no contiene ninguna referencia directa hacia la realidad concreta de nuestro entorno natural o cotidiano. Se ubica en la categoría de arte abstracto a las obras que eliminan casi por completo toda reminiscencia del objeto figurativo tal como se le definió a partir del Renacimiento. De este modo, funcionan como manifestaciones del expresionismo abstracto, aquellas representaciones que se proponen prescindir de toda referencia al mundo real.

La visión del mundo que la pintura abstracta expresionista despliega frente al espectador, desmaterializa las formas o estructuras reconocibles, pero las dota de emociones humanas, incluso incursiona en ámbitos metafísicos. Aunque el arte abstracto sea un arte no objetual, no se deshumaniza, en la medida que proyecta y plasma las emociones, angustias e ideas del hombre: su vínculo existencial con la naturaleza y con su propio interior.

El “Expresionismo abstracto” es el término por el que se conoce la trayectoria que siguió la pintura abstracta a partir de los años 1940 en Europa y en América. Polémico estilo que apareció en la posguerra, fundado por Jackson Pollock y Willem de Kooning.

Se utilizan también los términos *Action Painting* (Pintura de Acción), acuñado por el crítico Harold Rosenberg en el artículo "Los Pintores de acción Americanos", publicado en la revista Art News en 1952, y *American Type Painting* (Pintura de tipo americano), utilizado por Clement Greenberg, para distinguirla de la pintura europea, además de la denominación de Escuela de Nueva York para un grupo de pintores cuya actividad se desarrolla en esa ciudad entre 1940 y 1950.

El grupo lo forman Bazziotes, Willem De Kooning, Gorky, Gottlieb, Guston, Louise Nevelson, Hofmann, Kline, Motherwell, Newman, Jackson Pollock, Pousette- Dart, Reinhardt, Mark Rothko y Still. Sin embargo, la crítica coincide en la dificultad que supone agrupar a artistas tan diversos bajo una misma etiqueta, mientras que se establece como el período más típicamente expresionista abstracto a los años que van entre 1942 y 1947.

En Europa, los precedentes del expresionismo abstracto hay que buscarlos en la abstracción de Kandinsky, la visionaria transformación de la realidad de Kokoschka y en las técnicas de impacto de Nolde y Rouault. La otra gran influencia sobre la nueva abstracción llega desde las técnicas de automatismo experimentadas por los surrealistas y, sobre todo, de la experimentación con la caligrafía oriental, propia de artistas como Henri Michaux, que la incorpora a sus trabajos tras su viaje a Oriente en 1933; en América, Tobey, también acusa esta influencia y la traspasa a Europa, más concretamente a París.

Es en esta ciudad donde se desarrolla también el trabajo de otros dos artistas, cuya llegada a la abstracción siguió otra senda: Jean Fautrier y Wols; este último, utilizando las formas de los organismos vistos a través de un microscopio, en la forma de la estructura de la materia y en general en la estructura interna de toda forma que tenga conexión con el cosmos. Fautrier evolucionó hacia la Pintura de Acción que se estaba desarrollando en América.

En 1941, con el estallido de la guerra en Europa, llegan muchos artistas refugiados a Nueva York, donde desde hacía tiempo vivían Duchamp, Ozenfant, Tanguy y Matta Echaurren. Entre los recién llegados está Masson, cuya influencia sobre la pintura de la Escuela de Nueva York fue decisiva, debido a su lenguaje altamente desarrollado hacia 1940 sobre una total mitología del inconsciente. El chileno Matta, que llevó a Nueva York, desde París, el dinamismo del Surrealismo también se considera uno de los que más influyó en el estilo característico de la Pintura de Acción.

El cubismo y los cuatro maestros del arte europeo, Picasso, Miró, Matisse y Léger, completan la base sobre la que se desarrolló la pintura abstracta en América en los años cuarenta.

Las influencias de Masson, Miró y Picasso son evidentes en la obra de Pollock; éste último también se sintió influido por los muralistas mexicanos, en especial por Orozco. Hacia 1943 Pollock aplica de una forma personal los métodos surrealistas, así como algunos fragmentos de la iconografía picasiana para utilizarlos exclusivamente por su fuerza plástica, y su único interés es la inmediatez de algunas sensaciones pictóricas. Su método de pintura se ha hecho legendario, así como su atormentada personalidad. Disponía el lienzo en el suelo para poder integrarse en él, ser parte física de la tela, caminando alrededor y trabajándolo en todas las direcciones.

El modo de aplicar la pintura (*dripping*), dejándola caer directamente del bote y el uso de arena (tomado de los rituales de los indios americanos) y cristales, pueden ser interpretados como un automatismo llevado al límite. "Cuando estoy pintando no soy consciente de lo que hago. Es sólo después de un período de recuento cuando veo lo que he hecho. No tengo miedo de hacer cambios, de destruir la imagen, porque el cuadro tiene una vida propia" (Jackson Pollock). En esta afirmación, Pollock define la *Pintura de Acción* como una mezcla entre vitalidad y búsqueda automática de la armonía y la belleza en un lenguaje que pasa por la destrucción de la imagen y su asociación simbólica.

Por su parte, Arshile Gorky y Hans Hoffman proporcionaron un punto de unión clave entre la obra de los europeos y la de los americanos. Gorky llegó a América desde Armenia en 1920 y Hoffman en 1933, desde Múnich. Gorky admiraba y conocía antes que los otros a los maestros europeos; tal era la profundidad de su conocimiento e influencia de las vanguardias europeas, que tardó mucho tiempo en elaborar un estilo independiente; esto fue en 1947, un año antes de su muerte. Algunos críticos lo consideran como un pintor de transición. Fue uno de los primeros en recibir la influencia del surrealismo en los años treinta; sus contactos con el chileno Matta fueron cruciales para su desarrollo. André Breton llegó a considerarlo un surrealista. Hoffman fue el más idóneo para transmitir a la generación más joven todo el conocimiento de las vanguardias europeas en las que él se había formado.

En 1934 abrió en Nueva York la Escuela de Bellas Artes de Hans Hoffman. La enseñanza de Hoffman y su preocupación por conseguir la unidad entre el color y la forma desembocaría en el movimiento denominado Color Field Painting. Aunque

expuso ocasionalmente con los expresionistas abstractos, no se le puede considerar como integrado con ellos y su obra fue siempre europea.

Robert Motherwell fue el que más se interesó por el Surrealismo europeo; afirmó que fue él quien explicó esta tendencia a Pollock, Gorky y Rothko. Era un hombre muy culto y refinado y ya en 1941 se había introducido en el círculo de los surrealistas europeos (Tanguy, Mason, Ersnt, Breton y Marcel Duchamp).

A partir de 1947 las preocupaciones de estos artistas giran en torno al problema de cómo conciliar el choque entre la función ilusionista de la pintura y la fractura que ellos mismos habían producido en la superficie del cuadro, que de ningún modo podía seguir siendo el soporte de una narración. Para ellos el arte grande estaba cargado de contenidos importantes. Tal era su preocupación por el tema que algunos de ellos fundaron en 1948 una escuela llamada "*Los temas del Artista*" (Baziotes, Motherwell, Rothko y Newman).

De Kooning fue muy admirado entre los pintores desde los años treinta; su punto de partida fue también el cubismo, para tratar de resolver algunos problemas que según él éste movimiento no había resuelto, como hacer sitio o crear equivalencia para aquellos objetos o espacios o formas, cuya presencia en el mundo real nos permita confirmar la visión binocular y la capacidad locomotora, pero que se ocultan a la vista "...en el inevitable proceso selectivo de transferencia a la superficie bidimensional del cuadro..." (Charles Harrison). Es la problemática tratada en su más famosa serie de obras: "Las Mujeres" (a partir de 1950), donde resolvió problemas de representación a través del uso del dibujo como si fuera pintura.

Still, Rothko y Newman se centraron en la expresión a través del color; para aumentar su impacto visual eliminaron de las composiciones la figuración y el contraste de luces y sombras y agrandaron la escala de los lienzos, al igual que el resto de los americanos expresionistas, con la intención de envolver al espectador en un entorno cromático. Su abstracción se estudia bajo la denominación de “Pintura del campo de Color” (*Color Field Painting*), como tendencia dentro del expresionismo abstracto, distinta a la otra tendencia dominante llamada *Action painting*.

Ambas tendencias se distinguen no sólo formalmente una de otra, sino también por los distintos modos de vida que llevaban los artistas de cada una, sus distintos círculos sociales e incluso los distintos barrios en que habitaban en Nueva York: los pintores de acción vivían en el Downtown de Manhattan y los del *colour field*, en el Uptown.

En realidad el expresionismo abstracto americano no es un estilo unificado. Pollock, Rothko, Still, Reinhardt y Newman son abstractos, pero no expresionistas. El movimiento de la pintura abstracta americana surgió por oposición al regionalismo y a la pintura social vigente en los años treinta, y también como oposición al cubismo abstracto. La mayor invención del *action painting* fue el descubrimiento en 1947, que llevaron a cabo Pollock, Rothko, Still y Newman, de una nueva superficie de la pintura que denominaron *all over*, para significar un campo abierto sin límites en la superficie del cuadro, donde el espectador era envuelto por la inmediatez de la estructura. En las configuraciones *all over* de Pollock, no hay punto focal y la pintura genera una energía continua tan cargada que parece sobrepasar los límites del cuadro, que, a su vez, para intensificar esta sensación, agranda su escala.

Still, Rothko y Newman elaboran su *all over* por medio de campos de color, eliminando toda traza de figuración y simbolismo, contraste de luz y sombras, para agrandar al

máximo el impacto visual y emocional del color. En Inglaterra, el expresionismo abstracto, surgió por influencia de Pollock y sus mejores representantes son John Hoyland y Gillian Ayres.

En España, la principal figura del Expresionismo Abstracto es Modesto Ciruelos. Como escribió el crítico de arte Antonio Manuel Campo y a propósito de la exposición llevada a cabo por el pintor burgalés en la Sala "Clan", en 1946: "Modesto Ciruelos es, entre nosotros, el que más madrugó ante lo abstracto". Sus obras abarcan desde la Abstracción Geométrica (Presentadas en la Bienal Hispano-Americana de la Habana, en 1954) al *Action Painting* (Obras presentadas en la Bienal de Sao Paulo de 1959), o a la Abstracción Matérica y el *Pop Art*. De ésta última tendencia se puede contemplar una obra en el C. A. "Reina Sofía" de Madrid.

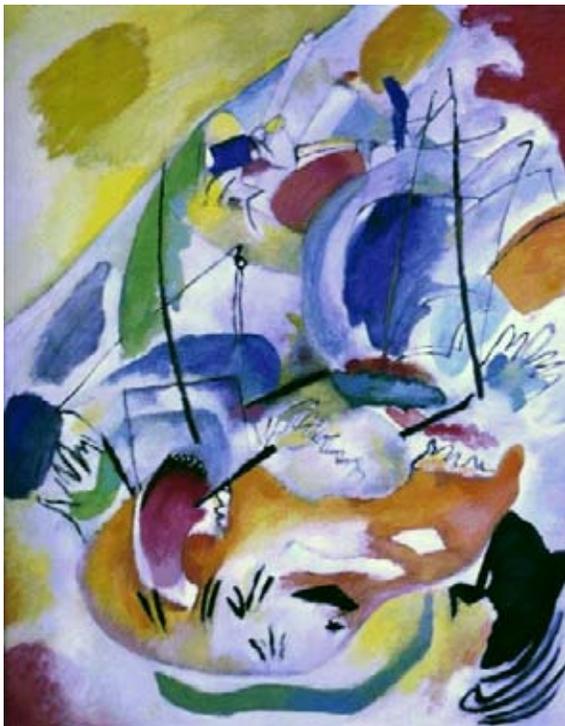
La abstracción lírica.

El expresionismo abstracto-lírico más conocido como la abstracción lírica, es una forma de arte en la que la poesía, la muerte, la vida, la transformación de la energía y la materia se plasman vigorosamente sobre el lienzo mediante diferentes técnicas. La conceptualización de la abstracción lírica gira en torno a la idea de un arte interior, intuitivo y subjetivo. Esta idea de abstracción era la que mejor podía expresar los sentimientos internos del artista, una idea que debía mucho a los modelos estéticos de Kandinsky.

Las manifestaciones inconscientes, el descubrimiento de pensamientos y sentimientos internos, se convirtieron en valores específicos. Este arte llamado abstracto-lírico, le permite al artista plasmar mundos internos, intimistas e independientes. La abstracción lírica deviene del automatismo y del surrealismo; de una posición vitalista hacia la

pintura que se expresa mediante gestos y brochazos espontáneos que estimulan una inédita libertad creativa.

La obra de Wassily Kandinsky ilustra la llamada abstracción lírica. Se originó entre 1910 y 1912, y se configuró como una abstracción impregnada de sentimiento, e idealmente representativa de las aspiraciones de los artistas del grupo expresionista de Munich *Der Blaue Reiter*, del que él mismo formaba parte. Wassily Kandinsky fue uno de los pioneros del arte abstracto con obras como “Negro y morado” (ver figura 29). Sin embargo, cronológicamente, el lituano M. Chiurlonis está considerado, por sus composiciones no figurativas fechadas en 1904, como el primer pintor abstracto. Aun así es en Occidente donde Kandinsky establece las verdaderas bases de esta corriente.



12. Wassily Kandinsky: *Improvisación 31 (Batalla naval)*, 1913, óleo sobre lienzo. 150 x 95 cm.

En Francia, Robert Delaunay elaboró, desde 1912, a partir de las teorías de Chevreul sobre el contraste simultáneo de los colores, sus “Ventanas” y sus primeras “Formas circulares cósmicas abstractas”, mientras que Frank Kupka exponía en el Salón de Otoño de 1912 “Amorfa, fuga de dos colores” y en 1913 “Planos verticales azules y rojos”. En la misma época, en Rusia, Mijaíl Larionov y Natalia Goncharova llevaron hasta la abstracción pura su método de transcripción del fenómeno luminoso, al que denominaron rayonismo.

La abstracción geométrica.

La abstracción de Piet Mondrian se elaboró a partir la retícula cubista, a la que progresivamente redujo a trazos horizontales y verticales que encierran planos de color puro. Por su simplificación, el lenguaje del neoplasticismo, nombre que dio a su doctrina artística, satisfacía las exigencias de universalidad del artista.

En Francia, la abstracción de Fernand Léger y la de Picabia utilizaron formas cubistas sin renunciar a la intensidad cromática. En Rusia, tras haber sido el principal representante del cubo-futurismo, Kazimir Maliévich rompió radicalmente con todas las viejas concepciones del arte al pintar en 1915, dando lugar al suprematismo. Paralelamente, Vladímir Tatlin creó con sus relieves abstractos una de las primeras formulaciones de lo que se llamaría el constructivismo.

Alexandre Rodchenko, tras haber pintado sus tres monocromos (Amarillo puro, Azul puro, Rojo puro, 1918), y El Lissitzky, aprovecharon su conocimiento de la forma para ir avanzando hacia una concepción utilitaria del arte que triunfó también en la Bauhaus en Alemania bajo el impulso de artistas como László Moholy-Nagy o Josef Albers. En paralelo a la abstracción constructivista se desarrolló una abstracción llamada

biomórfica, que nació de las formas creadas por Jean Arp a finales de la década de 1910, retomadas por artistas como Joan Miró y Alexander Calder.

2.2 Misticismo y trascendencia espiritual del arte abstracto. Afinidades entre artistas diversos.

Los siguientes artistas abordan la tendencia de la abstracción desde diferentes posibilidades expresivas. Es importante mencionar además que sus propuestas pueden tener incidencia directa e indirecta en mi trabajo plástico. Ya sea desde el uso de los materiales, la expresividad gestual, la caligrafía, el manejo del espacio, del color, de la luz, o de cualquier otro elemento compositivo; en sus obras hay elementos sugerentes para mis exploraciones formales. Esto hace que artistas afines o disímiles entre sí, tengan un influjo significativo en la realización formal o en la conceptualización de mis pinturas.

En cada caso particular especificaré la incidencia de su trabajo, y los motivos por los cuales el artista ha sido referente de mi investigación y formalización pictórica. No es una compilación diacrónica e histórica de datos; sino una revisión rizomática de influencias, conceptos y afinidades de artistas diversos en mi obra.

Guillermo Wiedemann.

Desde su llegada a Colombia en 1939, Wiedemann se dedica a explorar la Costa Pacífica, los paisajes y las costumbres de esta región mediante su pintura. Entre aguadas y óleos, esboza los delineamientos de una cultura nueva a sus ojos. Por su condición de extranjero, se le compara con frecuencia con el pintor francés Paul Gauguín. El propósito esencial de Guillermo Wiedemann en sus búsquedas pictóricas es fijar en el lienzo una imagen del mundo esencialmente cromática. Su obra se nos despliega como

una bella y elaborada pintura expresionista, desencadenante de amplias fuerzas emotivas.

El trabajo de los collages en la pintura de Wiedemann ocurrió providencialmente cuando ésta se debatía en la necesidad de traspasar al óleo las efusiones líricas de la acuarela. De este modo, encontró la armazón formal que debía sustituir la figura perdida.

Wiedemann explora la selva del pacífico colombiano, las negritudes y su intimidad cotidiana, la humedad tropical y selvática. La afinidad que representa su obra con mi trabajo plástico radica en la intencionalidad de entrar en comunión con la naturaleza, y aquel momento crucial en el que tengo un contacto sensorial con la misma en las zonas selváticas del Magdalena Medio, en Colombia (ver subcapítulo 3.2 *Algunas consideraciones sobre la obra personal (cronología)*). Las posibilidades que da el contacto con la naturaleza en un ambiente tropical enriquece de manera significativa la paleta de color y sus temperaturas.

Los follajes y la frondosidad del bosque, o la humedad selvática y sus soles rutilantes fueron mi inspiración para un sinnúmero de cuadros en los que dejé testimonio del influjo misterioso que la selva dejó en mí. El manejo de la luz en la obra de Wiedemann fue también inspirador, ya que en su obra se disuelven las formas y colores a partir de meditados experimentos con la luz. Los objetos o siluetas se disuelven y se convierten en excusas o motivos para configurar una espacialidad nueva, no mimética. Dejan de ser elementos narrativos para ser solamente fuerzas en pugna o composiciones armónicas y abstracciones líricas.



13. Guillermo Wiedemann: *Abstracción*. 1960, Óleo sobre tela, 70 x 100 cm.

Alejandro Obregón.

Alejandro Obregón es referencia obligada en el universo del arte latinoamericano. Su obra confluyó durante un tiempo en un cubismo sintético y en una síntesis geometrizable, en ella el artista obtiene una composición decorativa de sólida vertebración y vigorosa consistencia constructiva. Sus cuadros reflejan una elocuente autonomía del color respecto a las formas, en un espacio neutro.

Obregón recurre al uso de colores centelleantes, se deja atrapar por la exuberancia, la agresividad y el violento desorden de la naturaleza física de su país, emblemáticamente representada en la pujante flora tropical, en la fauna salvaje y en el agreste paisaje de la alta montaña y de la costa tórrida. Un cóndor se esconde muchas veces en un par de aceradas garras y en un desordenado revuelo de cortas pinceladas-plumas; una barracuda se resume en unas fauces abiertas o en unas aletas ríspidas. La imagen es deconstruida mediante el color.



14. Alejandro Obregón: *De variaciones de una tragedia*. (Exposición de 35 acrílicos sobre madera sobre el desastre ecológico de la Ciénaga de la Virgen, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO, 1986). 1986. Acrílico sobre madera.

El riesgo que Obregón asume con el color es tan subversivo que se me hace una excusa sugerente para mi propia propuesta artística. Los objetos se deconstruyen en un entramado de ritmos y movimientos caóticos o armónicos. La naturaleza es un vital y poderoso conglomerado de acciones y emociones. Es un escenario de tragedia, y destrucción, de nacimiento y muerte; en general, de transformación. Trato de traducir a mi manera, esos impulsos tectónicos o acuáticos del mundo orgánico de Alejandro Obregón.

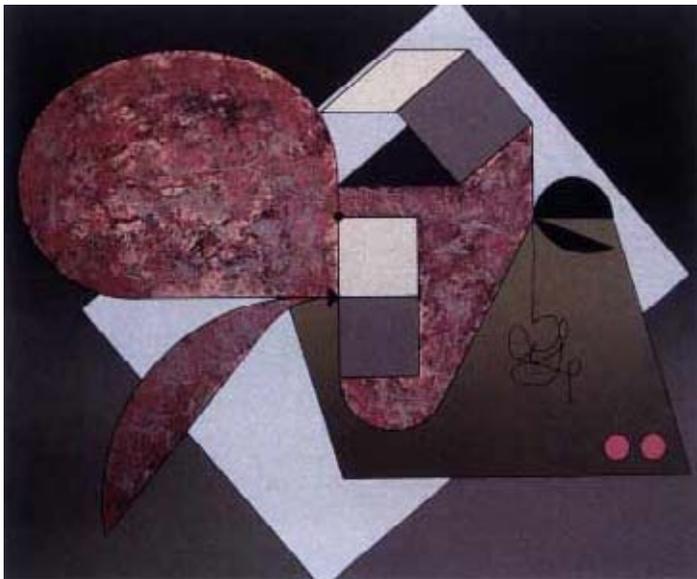
Manuel Felguérez.

En el trabajo de Felguérez siempre se ve reflejada su experimentación y exploración con la materia y con lo orgánico, y proyecta también sus propios cambios y procesos internos a través de la poesía que nos depara la naturaleza por medio de sus seres vivos.

Los mecanismos internos de las cosas, el funcionamiento de artefactos manufacturados por el hombre, las formas artificiales o naturales (relojes, transistores,

electrodomésticos), la curiosidad pueril por diseccionar animales, y desentrañar sus secretos; todo lo anterior ha sido fuente de inspiración en la obra de Felguérez. Así configura las geografías de seres inexistentes más que en su universo pictórico, paisajes interiores o telúricos con escenas y formas en las que las imágenes como *Germinal* (ver figura 4), son maquetas vegetales, animales o mecánicas. Éstas hacen parte de un mundo micro o macroscópico; orgánico, vital y maquinal.

Las formas como *Germinal* aparecen en un estado larvario y congelado, estridente o dinámico. Es un universo mecánico cargado de poética emotividad, una metamorfosis que a la vez es metáfora de nuestras propias transformaciones humanas, de nuestros cambios y temperamentos. Muchas de estas formas operan como entes autónomos que invaden el espacio pictórico y se reproducen o se regeneran en el mismo a modo de invasión bacteriana o virulenta. Otras se abocan a un espacio que las contiene, en el que habitan a sus anchas, estas formas a menudo son el espacio mismo.



15. Manuel Felguérez: *Cigarra plateada*. Serigrafía, 1987, 53.5 x 63.5 cm.

La intimidad de la naturaleza y sus dinámicos cambios; las analogías formales que pueden surgir del cosmos, me sirven para improvisar mi versión de una “historia natural” que emana del entorno. La descripción o interpretación que hago de dicho entorno me vuelven un observador activo que vierte en la paleta emociones y reflexiones que devienen en una labor revertida de lectura que se hace imagen o representación. El contenido de la obra de Felguérez se me hace inspirador y contundente para mi propia narrativa visual. Más allá de remitirme a su formalización, mi interés primordial subyace en la intrincada relación que este artista mexicano entabla con la realidad y la naturaleza, con los misterios que esta última nos depara. Son sus contenidos, que se materializan en imágenes poéticas.

Roberto Turnbull.

Roberto identifica aquellos hilos invisibles inherentes a los objetos, que los conectan con aquellos que antaño los poseían. Un objeto es testimonio de tiempos, de espacios remotos, de vivencias o muertes. En las obras de Roberto Turnbull percibimos una arqueología de objetos de la urbe. Al pintar, los objetos inanimados adquieren un sentido y le revelan sus secretos. De este modo, logra recrear algunos bodegones posmodernos que siguen emulando lo efímero de la existencia mediante el uso de materiales del paisaje urbano.

En sus pinturas, puede desvincular los objetos de su gravedad tangencial. Sus experimentaciones creativas hacen propicia una deconstrucción de los conceptos de tiempo, espacio y forma. Estos últimos, se convierten en simulacros. Al observar sus composiciones el ojo se regodea en un viaje cósmico, en una efusión o explosión de signos e ideogramas. Su obra nos permite ver la desintegración expresiva del espacio y

de sus formas orgánicas, hibridadas con las inorgánicas, fusionando los conceptos de abstracción y de figuración.



16. Roberto Turnbull: *Pato*. 2006, Óleo/lienzo. 120 x 100 cm.

Ese estadio entre abstracción-figuración es una metamorfosis sintomática de la pintura que revela y refleja el sentir humano frente a diversas situaciones emocionales o racionales. Es una motivación esencial a pintar, en la que la simple representación mimética y narrativa no agota el sentido esencial de un hecho o de una idea. Por ende, es necesario mostrarle al espectador esa transición entre lo espiritual y lo físico, como posibilidades formales en el cuadro. Algo que acontece en numerosas obras de Roberto y más.

Anselm Kiefer.

Anselm Kiefer es representante de la nueva vanguardia. Utiliza telas de gran tamaño que impregna con materiales diversos e inscripciones sobre temas que hacen referencia a la cultura y mitología alemana. Su obra es fundacional no solo de su propia cosmogonía, sino de un universo de paisajes solitarios, desolados o existenciales; enormes extensiones de tierra que nos acercan a ámbitos oníricos y austeros. Estos ámbitos incluyen lo instintivo, lo romántico, lo salvaje, lo natural y lo urbano, con un dejo de lirismo y poesía.



17. Anselm Kiefer: *Nigredo*, 1998. Óleo sobre lienzo. 280 x 160 cm.

La tierra es expuesta y observada en su impredecible severidad, como un enorme organismo vivo y cambiante. El paisaje expresionista que nos revela en sus enormes cuadros es un paisaje romántico de vistas aéreas que emulan a Van Gogh o a los mapas satelitales; su obra es un fragmento que opera como metáfora de la tierra y del propio universo interior del pintor. Sus territorios baldíos e inhóspitos nos revelan la belleza, el

rigor y abandono vulnerable de nuestro espíritu en medio del entorno natural, este entorno nos muestra su inmensidad salvaje y acentúa nuestra humana pequeñez.



18. Anselm Kiefer: *Jerusalem*, 1999. Óleo sobre lienzo. 280 x 160 cm.



19. Anselm Kiefer: *March sand*, 1998. Óleo sobre lienzo. 265 x 165 cm.



20. Anselm Kiefer: "*Sonnenblumen*", óleo sobre lienzo, 1995, 86 5/8 by 74 3/4 inches.

Kiefer ha sido referente primordial en mi obra no sólo por el manejo del empaste de pigmento, cuya substancia nos trae a la memoria una esencia primigenia, una naturaleza humana que vuelve a los orígenes en la tierra o en el agua; sino también por la magnitud que adquiere el espacio como paisaje expresionista abstracto, y las cargas emotivas que devienen del mismo, perfectamente reflejadas en su caligrafía, y en sus atmósferas. Los objetos o las formas se vuelven signos. El paisaje se torna un organismo vivo y cambiante, que refleja su romántica elocuencia. La melancolía inherente al entorno natural expuesto con rigor y severidad es metáfora del drama humano. La vastedad del paisaje nos habita, circunda o invade; más aun con los grandes formatos a los que Kiefer recurre, formatos que nos remiten a la obra de Johannes Vermeer o a la de Caspar David Friedrich (ver figuras 51 y 54).

Carlos Jacanamijoy Tisoy.

La obra de Carlos Jacanamijoy hace parte de un complejo histórico diferente a los reconocidos, y aunque su producción no se halla dirigida de manera exclusiva a su pueblo, de todas maneras su causa, su fuente, su gestación, están íntimamente ligadas con su cultura. Carlos es de la comunidad indígena andina de los Ingas, la naturaleza vegetal y animal desempeña un papel preponderante en las costumbres, los rituales y en general en la vida cotidiana de su comunidad. Para los ingas son merecedores de una especial consideración, con connotaciones místicas, algunos productos de la tierra, y en particular, el llamado “bejuco del alma”, la planta alucinógena más afamada de la región del Amazonas: el yagé.

El padre del artista es un curaca, es decir una especie de chamán acatado y respetado por su pueblo, quien, al tiempo que profesa con plena convicción la fe católica, también conduce rituales y ceremonias ancestrales que de algún modo han incidido en la percepción y sensibilidad de Carlos Jacanamijoy.

La importancia de la obra pictórica de Carlos con respecto a mi trabajo radica en que a través de su iconografía este pintor colombiano nos remite a un lenguaje expresivo enriquecido por los movimientos, sonidos y aromas de la selva. Signos luminosos o dinámicos en los que los gestos plásticos traducen una naturaleza ritual del color, develan sus misterios y temperaturas. Tenemos ante nuestros ojos el espectáculo de diferentes cargas emotivas del entorno y paisajes naturales de su memoria ancestral, de un nivel de conciencia que embona armónicamente con el cosmos.



21. Carlos Jacanamijoy Tisoy: *Fuentes nocturnas*, 2003, Óleo sobre lienzo. 110 x 120 cm. Carlos Jacanamijoy Tisoy es descendiente de la tribu de los Ingas, indígenas asentados en el Valle del Sibundoy, al sur de Colombia, su padre es un curaca o chaman; su obra esta relacionada con la cosmovisión de su pueblo, con el uso de Yagé o planta mágica alucinógena (“Bejuco del alma”), y con rituales y prácticas ancestrales.

Jean-Michel Basquiat.

Basquiat creció en un entorno familiar desgarrado. Ya en su juventud entró en contacto con la subcultura de la gran ciudad, entre drogas y bandas callejeras. En 1977 empezó en el mundo del graffiti, pintando en los vagones del metro y por las zonas del Soho, barrio neoyorquino donde proliferan las galerías de arte. Se lo compara con Rimbaud.

Basquiat poseía una cierta curiosidad intelectual y sentía una verdadera fascinación por el expresionismo abstracto.¹⁸ Interesado también por las *Combine paintings* de Robert

¹⁸ La febril vida de Basquiat, su meteórico salto a la fama y su temprana muerte fueron los factores ideales para convertirlo en un mito, en el paradigma del genio heroico y malogrado, del artista como marginado ejemplar. [...] La fama de Basquiat no se apoya sólo en esquemas culturales e ideas predeterminadas sobre la genialidad. Hay que tener en cuenta, además de la propia calidad de su pintura,

Rauschenberg y por el *Art Brut* de Jean Dubuffet, así como por la cultura popular y el primitivismo, sus graffitis adquirieron una cualidad plástica y expresiva cada vez más próxima a la de la reciente pintura norteamericana, hasta el punto que, unos años más tarde, Jeffrey Deitch definió su trabajo como una “chocante combinación del arte de De Kooning y de los garabatos pintados con spray en el metro neoyorquino”.



22. Jean-Michel Basquiat: "*Profit I*", acrílico y pintura en spray sobre lienzo, 1982, 86 1/2 by 157 1/2 inches.

Me parece importante el riesgo audaz que asume Basquiat al mostrar emociones antagónicas en sus lienzos, como impotencia, ira, deseo, euforia, desencanto por la vida o por las transacciones comerciales en las dinámicas culturales de Nueva York. Éstas emociones se vierten en forma de gestos caligráficos violentos pero meditados, aparentemente irracionales, pero aún así dotados de una visceralidad impredecible, primigenia. Hay un dejo subversivo y de resistencia hacia el uso que de la pintura hacen las galerías y los marchantes.

la situación del mundo del arte cuando Basquiat entró en contacto con él a principios de la década de de 1980. En los años inmediatamente anteriores, además del *pop art* con Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg y Andy Warhol como sus mayores representantes, el arte conceptual y minimalista habían dominado el mundo y el mercado del arte en EE.UU. (Emmerling, Leonhard. *Jean-Michel Basquiat. 1960 - 1988*, Taschen, Alemania, 2003, pp. 7-8).

Mimmo Paladino.

Al contemplar pinturas como las de Mimmo Paladino, podemos apreciar en primera medida un retorno a la obra como centro de acción del arte. Específicamente, a la pintura. Esta se replegaría de una manera doble: primero, sobre sí misma, en el sentido de su historia como lenguaje, a través de revisiones históricas que indagan sobre referentes pasados para interrogarlos plásticamente, y así develar sus funciones específicamente articuladas para adherirlas a una forma filosófica y política de concepción.

En segunda medida, su obra también deviene de un repliegue en el Yo del autor, en una introspección que hace obras desde la subjetividad. Pero esos repliegues y retornos no emanan de la melancolía, sino de una forma de hacer obras desde una revisión de los elementos que componen las pinturas. Éstas detentan claras referencias al arte primitivo y al expresionismo, incluso al graffiti. Dejando entrever claras alusiones emotivas y valores semánticos de diversa naturaleza. En su trabajo plástico el artista parece retornar a la pintura, pero sólo a través de dos elementos: la superficie y su relación con el esbozo, y la abstracción y su relación con los elementos poéticos que se pretenden realizar mediante la inactividad de la imagen.



23. Mimmo Paladino: *Sirenas, tarde, poeta occidental*. 1986, Técnica mixta sobre tela. 187.0 x 86.0; 199.0 x 98.6 cm. (cada pieza). Colección de la Galería Nacional de Australia, adquirida en 1986.

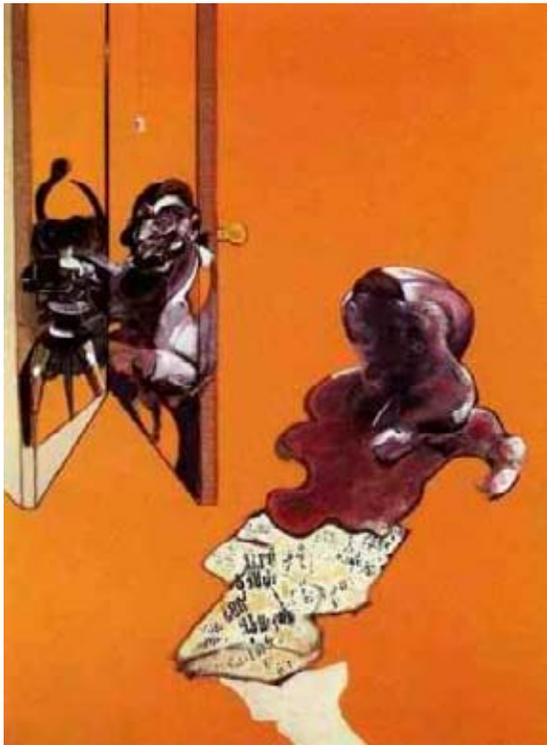
Francis Bacon.

La actividad artística de Francis Bacon se inaugura propiamente con la angustiada pintura *Tres estudios de figuras para la base de una crucifixión* (1944). Su pintura ha influido notablemente sobre la figuración contemporánea, denota gran fuerza y audacia. El pintor expresó que siempre quiso comunicar las cosas en la forma más directa y cruda posible.

Bacon, por encima de todo, es un pintor de la forma y la experiencia humana. Junto a estas obras explícitas e ilustrativas contrastan los códigos privados de ansiedad y dolor que expresa. Sus primeras obras siguen interpretándose como una metáfora del desespero y del sufrimiento. Este se materializa mediante monstruosas figuras.

La intención de Bacon es “deformar la apariencia de las personas” más allá de la literalidad. Bacon busca lo inesperado, el descubrimiento sorprendente que revele un

nuevo aspecto de la realidad, ahí radica el poder de sus imágenes. En su obra se tratan asuntos privados y en muchas de sus pinturas se refleja, de un modo complejo, la soledad de un hombre en un cuarto anónimo. Lo trágico es representado con una desolación monumental pero es transportado a un escenario universal.



24. Francis Bacon: *Human Body (III)*, 1970, óleo sobre lienzo. 198.1 x 144.8 cm.

En el trabajo de Bacon me llama la atención la manera en la que una forma es afectada y alterada hasta hacerse irreconocible, un objeto o un ser se convierten en otra cosa; o surgen sobre el lienzo las reflexiones de él sobre sus percepciones de diferentes personajes importantes en su historia personal. El artista nos muestra su esencia deformada por las difíciles o dolorosas relaciones humanas. La forma y lo orgánico son metamorfoseados por el entorno que afecta nuestra existencia. Es borrado el exterior y aparece una monstruosa radiografía del alma desnuda.

David Hockney.

Pintor que influenciado por las tendencias del arte pop, decidió tomar los motivos y las técnicas del llamado arte “culto” para utilizarlos en su obra, buscando llegar al gran público. Nunca creyó que existiera un arte culto y otro popular, lo que se demuestra en la ironía con que trata algunos temas en su pintura.

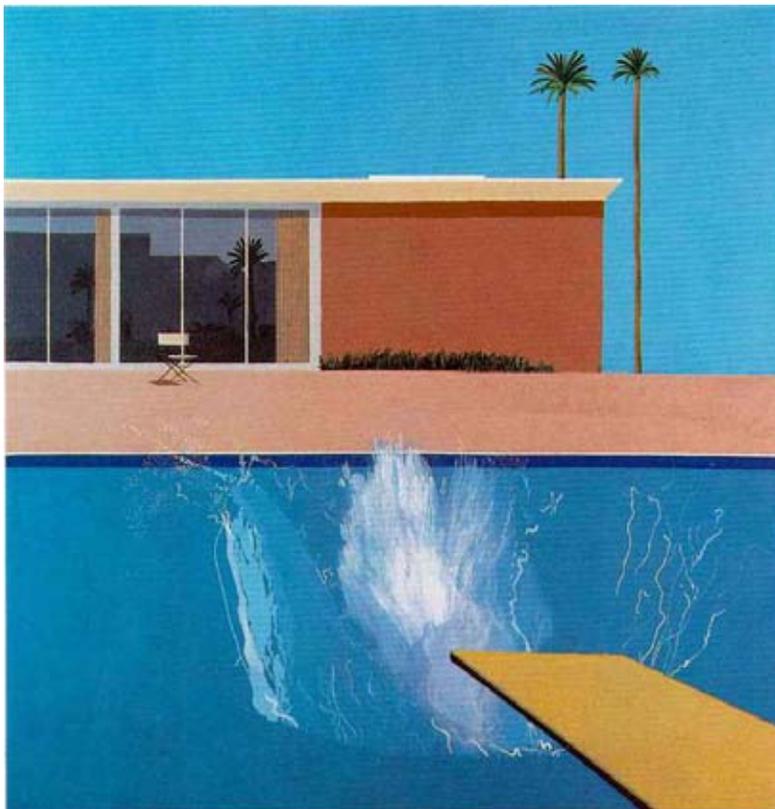
Su trabajo evidencia constante investigación, una de sus mayores preocupaciones ha girado en torno al problema de la perspectiva, concibe el punto de fuga y la pintura desde el renacimiento, como elementos que alejan al espectador de la obra de arte convirtiéndola en objeto, en algo externo que poco tiene que ver con el espectador y con la forma con que se ve la realidad.



25. David Hockney: *Big Stone*, 1962. Óleo / lienzo. 122 x 152 cm.

Es así como Hockney decide cambiar el punto de fuga en sus pinturas. La perspectiva debe partir del espectador, quien entra a formar parte de la obra. Retomó el cubismo de

Picasso, no como una manera de distorsionar la realidad, sino como una forma de hacer énfasis en lo que se mira. La obra deviene de la estructura del mirar. Su manera de deconstruir la realidad y la forma, es tan contundente e innovadora como la aparición de figuras reales interactuando con mapas mentales, o con formas imaginarias y geométricas (abstracción y figuración).



26. David Hockney: *A Bigger Splash*, 1967. Acrílico sobre lienzo. 242.5 x 243.9 cm. Tate Gallery, London.

Jackson Pollock.

Jackson Pollock en especial, es un expresionista abstracto que no se sustrae de la influencia significativa del “Origen” y de lo “primitivo”, se remite a las pinturas que los indios navajos elaboraban sobre la arena. A los 11 años, durante una visita a una reserva indígena en Arizona, Jackson quedó fascinado con las danzas ceremoniales y con los

rituales de pintura en la arena, pinturas con un sentido mágico y ritual de los aborígenes del Oeste norteamericano.



27. Jackson Pollock: *Convergence*, 1952. Óleo sobre lienzo.

Pollock retoma como ingrediente esencial al símbolo y se vincula así con la espiritualidad, retoma también el azar, el mundo mágico de lo “originario” y de lo “aborigen”; se ve motivado por tratar de recuperar lo “ancestral”. Pollock deja de pintar sobre el caballete y pinta sobre el suelo. Su obra surge de la profundidad de lo emotivo, de lo existencial. Con ello consigue que su pintura adquiera vitalidad a través de gestos pictóricos agresivos y rítmicos dando como resultado una explosión cósmica de elementos que devienen en un entramado dramático que nos remite a un caos nombrado a través de tensiones plásticas. La energía de su obra surge de un interior convulsionado que le permite proponer sus tesis estéticas del *Action Painting* y justificar su técnica: el *dripping*.

Wassily Kandinsky.

No sólo como artista sino como teórico del arte, al buscar consolidar conceptual y formalmente una manera de pintar abstracta, recurre a indagar sobre la teosofía y las ciencias ocultas, se ve motivado a develar conocimientos que sólo se nos revelan desde los rituales que provienen de religiones y doctrinas ocultas o arcaicas (y de sus universos o cosmogonías míticas).

De este modo tenemos que la racionalidad de la abstracción se vincula con factores en extremo espirituales, intuitivos e instintivos. De ahí surge el interés por lo emotivo del color y lo impulsivo de las formas. La autonomía de esas formas va en consonancia con emociones de variada naturaleza, con sus propiedades cromáticas y con respuestas sensoriales y emocionales a menudo impredecibles (respuestas “sinestésicas”). Las ideas y sensaciones configuran un espacio lleno de expresivas tensiones, un espacio plagado de símbolos, dando como resultado zonas que se aplanan o que nos despliegan su eclosión y metamorfosis.



28. Wassily Kandinsky: *Negro y violeta*, 1924. Óleo sobre lienzo.

Podemos apreciar en ellas la ausencia o la excitación de la temporalidad, el paroxismo del espacio y del volumen, la generación o destrucción expresiva de caligrafías, signos o estructuras mentales y gráficas. Todas estas son revelaciones del espíritu a través del gesto pictórico, que configura y comunica lo inefable.

El lenguaje humano no parece tener límites, el espíritu es profusamente productivo y constructivo; es motor para estructurar códigos, símbolos y signos en todas las ramas del conocimiento. Además sirve para adaptarse al entorno, reflexionar sobre el mismo y transformarlo. El universo simbólico del arte o del mito no está exento de leyes. Los productos simbólicos del espíritu presentan determinadas pretensiones de valor y objetividad. Pese a su naturaleza intuitiva, pretenden establecer algo universalmente válido.

Rufino Arellanes Tamayo.

(Oaxaca, 1899 - México, 1991), desde que este artista oaxaqueño muestra su interés por la pintura y comienza a desarrollar su propuesta plástica, manifiesta su inconformidad con los estereotipos temáticos tradicionales de la plástica nacional y con el muralismo. Tamayo buscó revelarnos la síntesis y la pureza de una pintura cuyas fuentes son el arte precolombino y el arte popular. En 1921 trabajó en el Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología de México, esta experiencia le había permitido tener un acercamiento hacia el arte prehispánico y las artes populares.

Tamayo emprende una búsqueda por un lenguaje de formas propias, por la esencia de la pintura monumental, enriquecida con el legado ancestral y milenario de México, la libertad y espontaneidad de lo primitivo se acrisolan en su pintura. Este gran artista mexicano indaga en su obra sobre el poder simbólico y telúrico de un mundo mítico,

animal o vegetal. Instauro en su trabajo plástico los paradigmas de una nueva tipificación de *lo mexicano*, mediante visiones líricas dotadas de una retórica formal sincrética busca los elementos esenciales de la pintura.



29. Rufino Tamayo: *Retrato de niños (Pareja de niños)*. 1966, Óleo sobre tela, 98 x 135 cm.

En su trabajo abordó el expresionismo, el post-impresionismo, el cubismo y la abstracción, manifestando un empeño por sintetizar el modernismo europeo con las artes antiguas mexicanas, sin abandonar totalmente la figuración. Tamayo exploró las profundas raíces étnicas de México, buscó trascender una imagen puramente exótica del país fundada en la tradición, cultivó el manejo del retrato, y profundizó en su propuesta el tema de la vida tropical mexicana trabajando con tonalidades cromáticas brillantes, claras y luminosas. Experimentó también con diferentes texturas y superficies pictóricas. Sus temas más relevantes fueron: la naturaleza, la fertilidad, el cosmos, los astros, el ser humano y la civilización (ver figura 42). En su obra el vigor creativo del pintor se despliega para asombrarnos con los efectos de espacios multidimensionales a

partir de composiciones bidimensionales, con eclosiones cósmicas dotadas de una sustancia etérea, con el miedo a los misterios inefables del universo o a los cataclismos.

En su pintura Tamayo nos revela un temor primigenio que el hombre ha tenido desde siempre, y que es un temor originado por la sensación de pequeñez frente al poder devastador de la naturaleza, nos muestra la ansiedad y el temor reflejados también hace miles de años por el hombre rupestre sobre los abrigos rocosos de las cuevas prehistóricas, y que en la obra de este artista oaxaqueño se manifiestan en los personajes que contemplan absortos el horizonte.

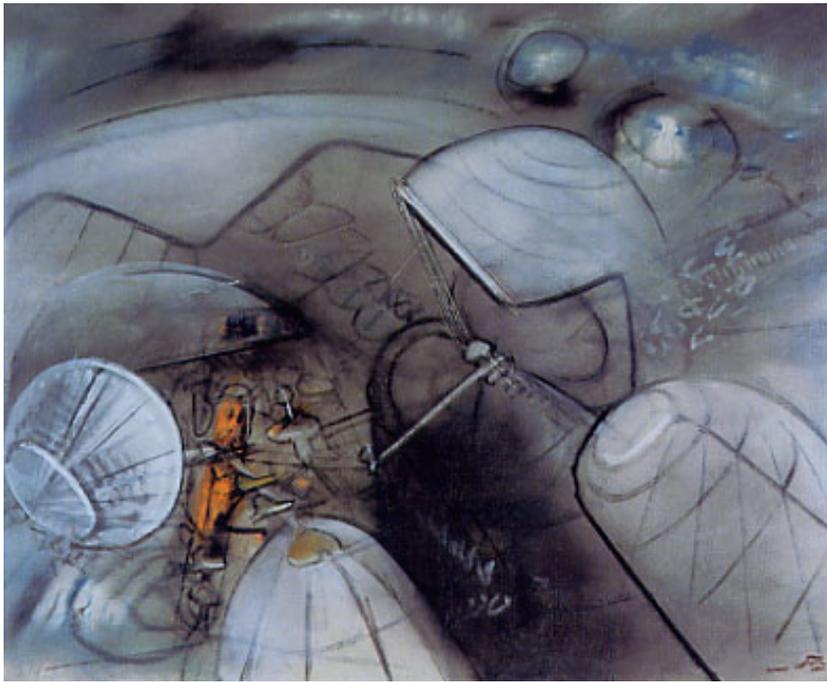
Roberto Matta Echaurren.

(Santiago de Chile, Chile, 1911 - Tarquinia, Italia, 2002), Roberto estudió en el Colegio Francés del Sagrado Corazón en Santiago, colegio regentado por los padres Jesuitas, posteriormente hizo sus estudios de arquitectura en la Universidad Católica de Santiago de Chile, entre 1929 y 1931, titulándose en 1933. Ese mismo año viaja a Europa debido a su trabajo con la marina mercante, fue ayudante en el taller de Le Corbusier, en París, hasta 1934.

A finales de 1934 Roberto Matta visitó España, allí conoció a los poetas Rafael Alberti y Federico García Lorca. Éste último le presentaría a Salvador Dalí, Matta conoció a Andre Breton por medio de Lorca y Dalí. En 1936 viajó a Londres, y allí trabajó con Walter Gropius y László Moholy-Nagy. También conoció al artista Henry Moore.

Durante ese año Matta tuvo una breve estadía en Portugal, invitado por la poetisa chilena Gabriela Mistral. A través de ella, supo acerca de la situación latinoamericana planteada por el cubano José Martí y la propuesta del mexicano José Vasconcelos en torno a la creación de brigadas culturales.

En 1937 Matta asistió al Museo del Prado a la exposición de Guernica de Picasso, quien dejó una fuerte impronta en su trabajo. Para ese entonces también conoce a Marcel Duchamp. En 1938 se unió a los surrealistas, sería expulsado del grupo en 1947 y readmitido en 1959.



30. Roberto Matta: *Sin título*, 1962, óleo sobre lino, 81 x 100 cm.

Hacia 1939 vivió un tiempo con Pablo Neruda en París y viajó a Nueva York, allí entró en contacto con los expresionistas abstractos, quienes recibirían una fuerte influencia del pintor chileno. El artista se convirtió paulatinamente en un líder para el movimiento surrealista y ejerció su influencia en artistas como Jackson Pollock.

Roberto visitó Cuba en los años sesenta para trabajar con estudiantes de arte, en su trabajo de esos años se hicieron manifiestas fuertes connotaciones políticas, sociales y espirituales, aun así ha evitado insistentemente su catalogación como pintor

“latinoamericano”. A su labor pictórica se suma la experimentación con otros medios como la fotografía o el vídeo.

Al igual que en la pintura de Wifredo Lam, encontramos en la obra de Matta alusiones a un mundo vegetal, mineral y humano que representa el poder generador o destructor de la naturaleza. Matta viajó varias veces a Sudamérica enriqueciendo su iconografía con la calidez y el cromatismo de la América ancestral. En sus óleos, Matta explora metáforas visuales y paisajes mentales, a partir de la representación simultánea de diferentes niveles de la realidad.

En su obra encontramos un imaginario que expresa la lucha del hombre por la libertad y la amenaza del progreso y sus máquinas, esto lo hace mediante la fusión o yuxtaposición de formas luminosas orgánicas y mecánicas. Estas formas enigmáticas fueron heredadas del automatismo psíquico surrealista y de los nuevos campos semánticos que éste proponía (algunas de estas pinturas revelan una influencia de la obra de Salvador Dalí y de Marcel Duchamp, por ejemplo el óleo *Invasión de la noche*, 1941).

Sus caligrafías están relacionadas con un mundo surreal y primitivo que deviene de una re-significación del pensamiento mágico. En sus pinturas encontramos metáforas orgánicas, imágenes mentales que trastocan o desdoblan la realidad, universos metafísicos cargados de vitalidad, formas simbólicas que mutan con ritmos dinámicos y que nos revelan los secretos de una naturaleza espiritual expresada mediante atmósferas inestables, un mundo oculto lleno de misterios cosmogónicos, originario del subconsciente, sugestivo y maravilloso.¹⁹

¹⁹ Podemos calificar a Roberto Matta como pintor de la pura imaginación, con referencia al mundo de nuestra experiencia inmediata. Para Matta el cuadro no debe de ser solamente el producto de una

En su obra, Matta es motivado por un impulso primigenio, ancestral y ontológico, sumado al poder del inconsciente y del azar como detonantes de la creatividad. En un regodeo lúdico con las formas, el artista nos descubre imágenes poéticas de ensueño, mitos y arquetipos expresados de un modo universal, signos cargados de un misticismo, reflejos de poderosas fuerzas telúricas.

Roberto Matta nos asombra con imágenes atemporales que vuelven visibles las sensaciones y las cargas emotivas, nos presenta una deconstrucción de la materia o del espacio, un caos apocalíptico. Seres, espacios u objetos microscópicos o macroscópicos, se constelan como visiones o asociaciones libres que surgen del desciframiento intuitivo de los estratos más profundos de la psique.

Jasper Jones

(Augusta, Georgia, 15 de mayo de 1930 -) Pintor, escultor y artista gráfico estadounidense que ha integrado a su expresión pictórica una serie de elementos del Arte Pop. En 1954 empezó a pintar obras que se centraban en temas como banderas estadounidenses, números y letras del alfabeto. Pintaba con objetividad y precisión, aplicando gruesas capas de pintura de modo que el propio cuadro se convirtiera en un objeto y no sólo en la reproducción de objetos reconocibles. Esta idea de 'arte-como-objeto' se convirtió en una poderosa influencia en la escultura y la pintura posteriores.

combinatoria sorprendente, sino la creación de todo un sistema coherente de formas y colores que, oscuramente, quieren decir algo y no sólo sorprender o chocar. [...] Durante su primera época, que dura unos veinte años, estamos en el período “cósmico”, en el cual hay siempre algo de primer día de la creación. [...] En esa atmósfera de catástrofe nuclear, la materia da siempre la impresión de ser fluida, inestable, larval y eruptiva como la de un planeta en gestación. En cambio, de los años 60 en adelante, el sistema figurativo va a complicarse mediante una relativa puesta en orden. [...] Los espacios [...] están organizados en compartimientos que aparecen en perspectiva, con líneas de fuga. Espacios en los que vemos máquinas que prefiguran nuestra cibernética actual, ordenadores movidos por ciertos homúnculos amenazantes. En uno y otro caso, las formas más libres de Matta están hechas de trazos nerviosos, casi histéricos, que equivalen a la “escritura automática” preconizada por el surrealismo. Muchos de esos signos son netamente sexuales; y si su figuración no es siempre explícita, ellos suelen ir cargados de un erotismo “sublimado”. (Bayón, Damián. *Pensar con los ojos. Ensayos de Arte Latinoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 377-378).

En algunos cuadros Jones añadía objetos reales sobre el lienzo, como reglas y compases.



31. Jasper Jones: *Flag*, 1954-55. Encaustic, oil, and collage on fabric mounted on plywood, 42 x 61 in. Museum of Modern Art, gift of Philip Johnson in honor of Alfred H. Barr, Jr.

Robert Motherwell

(1915 - 1991), En 1932 ingresa en la Universidad de Stanford para estudiar filosofía y literatura moderna francesa; muestra especial interés por la obra de filósofos pragmatistas americanos como John Dewey y Alfred North Whitehead; al mismo tiempo, estudia pintura en la California School of Fine Arts de San Francisco. En 1937, tras graduarse en Stanford, se traslada al este para proseguir sus estudios en Harvard.

Interesado por el simbolismo y el romanticismo franceses, quiere escribir una tesis sobre los Diarios de Eugene Delacroix, así que viaja a Francia y, tras una breve temporada en Grenoble, alquila un estudio en París. Trabaja como profesor en las universidades de Oregón y Columbia (Nueva York); en esta última conoce al profesor

Meyer Schapiro, quien le pone en contacto con surrealistas europeos como Kurt Seligmann y Max Ernst y le anima a dedicarse a la pintura.



32. Robert Motherwell: *Elegía a la República española N° 34*, 1953-1954. Óleo sobre lienzo. 80 x 100".

Asimila el automatismo surrealista trabajando con Wolfgang Paalen y realiza sus primeras obras maduras. Sin acabar de definir un estilo propio, en esta primera etapa pueden rastrearse tres orientaciones paralelas: pinturas en las que funde diversas influencias (Picasso, Matisse, Mondrian). En 1942 conoce a William Baziotes y a Jackson Pollock, con quienes visita asiduamente el estudio de Matta, y en 1945 a Mark Rothko.



33. Robert Motherwell: “*Cárcel española (ventana)*”, 1943-1944. Óleo sobre lienzo.

A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta ensaya el tipo de composición abstracta basada en la yuxtaposición de grandes manchas circulares y rectilíneas y la preponderancia del blanco y el negro por el que será especialmente conocido. A fines de los años cincuenta comienza a ser considerado como uno de los principales protagonistas de la Escuela de Nueva York. En 1967 comienza su serie de “Abiertos”, pinturas realizadas bajo la influencia de la *Colour Field Painting* y el minimalismo, en las que recurre a superficies homogéneas de color cortadas por trazos rectilíneos en forma de U.



34. Robert Motherwell: *A la orilla del mar N° 2*, 1962. Óleo sobre lienzo.

En la obra de Motherwell la pintura también se vuelve signo. La espontaneidad del gesto caligráfico es moderada mediante el manejo controlado y austero del color. Es un gesto esencial que es develado en formas consecuentes con un objetivo crucial: revelarnos la naturaleza de sus meditaciones frente al cuadro.

Los signos en su pintura son ideogramas y paisajes complejos dotados de una profundidad espacial que puede aplanarse mediante veladuras o mediante el ritmo elocuente de composiciones, formas, momentos y “estados” que se yuxtaponen o se superponen. El artista juega también con una economía de formas y con los elementos compositivos; las imágenes tienen un potencial en el momento de confrontar al espectador si éste entabla un contacto sensorial con las mismas. Esto se da precisamente por la anulación, ausencia o exaltación del espacio, del ritmo o del movimiento.

Willem de Kooning

(1904 - 1997), pintor neerlandés nacionalizado estadounidense. En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, de Kooning pintó dentro del movimiento del expresionismo abstracto, y dentro del seno de esta tendencia, sigue el *Action painting* o pintura gestual. Más tarde, de Kooning experimentó con otros movimientos artísticos.

Desde 1928 de Kooning empezó a pintar naturalezas muertas y figurativas que reflejaban la influencia de la Escuela de París y de obras mexicanas. A principios de los años treinta estaba explorando la abstracción, usando formas biomorfas y simples composiciones geométricas, una oposición de elementos formales dispares que prevalece en su trabajo a lo largo de su carrera. En 1938, probablemente por influencia de Gorky, de Kooning se embarcó en una serie de figuras masculinas, incluyendo *Two Men Standing*, *Man*, y *Seated Figure* (Classic Male), al tiempo que simultáneamente hacía una serie más purista de abstracciones líricamente coloreadas, tales como *Pink Landscape* y *Elegy*.



35. Willem de Kooning: *Woman I*, 1950-52, óleo sobre lienzo.

Durante los años cuarenta y después se fue identificando cada vez más con el movimiento expresionista abstracto y fue reconocido como uno de sus líderes a mediados de los años cincuenta. Conforme evolucionaba su trabajo, los colores intensos y las líneas elegantes de las abstracciones comenzaron a volverse trabajos más figurativos, y la coincidencia de figuras y abstracciones continuaron hasta bien entrados los años cuarenta. Este período incluye las representaciones bastante geométricas de *Woman* y *Standing Man*, junto a numerosas abstracciones sin título cuyas formas biomórficas cada vez sugerían más la presencia de figuras, desarrollando un tipo de representación semifigurativa-semiabstracta. A fines de los años cuarenta su trabajo se orienta hacia las abstracciones complejas, agitadas, que reintrodujeron el color y parecían resumir con firme decisión los problemas de composición por libre asociación con la que había luchado durante años.

Los formas biomórficas de sus primeras abstracciones pueden interpretarse como símbolos femeninos. Pero no fue hasta 1950 que empezó a explorar el tema de las mujeres de forma exclusiva. Concebía el arte de la pintura como una "acción unida a la energía y al movimiento corporal" (Lengerke). Concebía también que durante el proceso artístico se trabaja con una intensa concentración dirigida en exclusiva al acto creativo sin predeterminarse su resultado. De Kooning empleaba pinceladas mordaces y violentas, con espesas capas de óleo. Esta *Action painting* produce una pintura abstracta y vigorosa, de gran densidad y de muy intensos cromatismos.

Las distintas pinturas de mujeres se mostraron en la galería de Sidney Janis en 1953 y causaron sensación, principalmente porque eran figurativas cuando la mayor parte de sus compañeros expresionistas estaban pintando abstracciones, y por su descarnada técnica. Las composiciones son planas, impetuosas, reflejando una figura degradada de la mujer.

El pigmento, aplicado salvajemente, y el uso de colores que parecían vomitados sobre el cuadro se combinaban para revelar una mujer que reflejaba demasiado bien algunos de los más extendidos miedos sexuales del hombre moderno. Amplias sonrisas, dientes brillantes, pechos desmesurados, bamboleantes y más grandes que las cabezas; grandes ojos vacíos, muslos opulentos que parecen representar las más oscuras percepciones freudianas. Se trataría de "una representación simbólica de la mujer como madre nutricia, depredadora y abusiva, una mujer de boca inmensa y mirada implacable, imagen fantasmagórica de la mujer devoradora de hombres" (Carrassat-Marcadé). De Kooning también mostró algunas pinturas que parecían volver a las obras primitivas mesopotámicas y acádicas, con los ojos enormes, casi "que lo ven todo".

Durante más de diez años, de Kooning se dedicó a pintar a este tipo de mujer, una exagerada caricatura, "un travestido del concepto de feminidad idealizado por los medios y los clichés" (Lengerke). En estas obras, que se han interpretado como ataques satíricos a la anatomía femenina, de Kooning pintó con extravagante lubricidad.



36. Willem de Kooning: *Woman V*, 1952-53. Óleo sobre lienzo.

Las pinturas *Woman* de la II hasta la VI (1952-53) son todas variaciones sobre el mismo tema, así como *Woman and Bicycle* (1953; Whitney Museum of American Art, Nueva York) y *Two Women in the Country* (1954). La deliberada vulgaridad de estas pinturas recuerda a la serie *Corps de Dame* (1950), del pintor francés Jean Dubuffet, no menos cruda, en la que lo femenino, formado por una rica topografía de colores terrosos, se relaciona más directamente con símbolos universales o arquetípicos.

Mark Rothko

(1903 - 1970), Markus Rothkovitz, pintor de nacionalidad estadounidense, aunque nacido en Rusia, es uno de los principales exponentes del expresionismo abstracto, aún cuando él rechazara esta categoría “alienante” de “pintor abstracto”. Rothko estudió en la Universidad de Yale, (1921 - 1923); en 1925 comienza en Nueva York su carrera como pintor, de modo autodidacta. Hacia 1940 realiza una pintura muy similar a Barnett Newman y Adolph Gottlieb, próxima al surrealismo y plagada de formas biomorfas. A partir de 1947 su estilo cambia y comienza a pintar grandes cuadros con capas simples y finas de color. Al pasar los años las composiciones suelen ser dos rectángulos grandes confrontados, con bordes desdibujados por veladuras.



37. Mark Rothko: *Red, Orange, Tan, and Purple*, 1949. Óleo sobre lienzo, 214.5 x 174 cm. Colección privada.

Son frecuentes los grandes formatos que envuelven al espectador, con la finalidad de hacerle partícipe de una experiencia mística, ya que Rothko daba un sentido religioso a

su pintura. Al final de su vida sus cuadros son de tonalidades oscuras, con abundancia de marrones, violetas, granates y, sobre todo, negros. Corresponde a esta época la capilla de la familia Ménéil, en Houston, un espacio de oración donde catorce cuadros cubren un espacio octogonal creando una atmósfera que inevitablemente empapa al espectador.

En Rothko la vibración inmanente del color nos atrae de un modo sinestésico, la percepción es priorizada en la medida en que se sobreponen planos cromáticos y veladuras sugerentes. Simplificaciones minimalistas de paisajes diversos se nos despliegan como escenarios o acontecimientos metafísicos cargados de emotividad. El color es el lenguaje privilegiado, al igual que las formas rectangulares violentadas por franjas oscuras que dividen o delimitan territorios, planos cromáticos o planos espaciales. Sus cuadros son reflejos de estados anímicos y debates racionales meditados. El contacto con los materiales y soportes propicia la configuración de formas abstractas racionales que exaltan un universo instintivo; el resultado final es una imagen poética y atemporal del espacio, o del “no espacio”.

El grupo CoBrA

El grupo CoBrA tiene este nombre porque sus participantes habitaban en las ciudades de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Este grupo se formó en noviembre de 1948 y duró hasta noviembre de 1951. Sus integrantes tomaron una actitud vitalista al sobrevivir a la Segunda Guerra Mundial. Buscaron un acercamiento hacia el público para superar el distanciamiento que el arte abstracto tenía con el público de un modo vertiginoso en esos años. Asumieron una intencionalidad didáctica, y se abocaron a elaborar un arte que no fuera sólo para especialistas.

Realizaron trabajos colectivos y pintaron a menudo bajo una especie de automatismo ya que la intuición y el impredecible azar eran ingredientes inspiradores para su trabajo (la espontaneidad irracional e instintiva prevalecía con respecto a la coercitiva razón, esto con el fin de acceder a la fuente vital del ser; “la vida en oposición a la razón”). La libertad era su regla de oro y la experimentación o el riesgo al pintar era su premisa más relevante.

Sus miembros fueron: Pierre Alechinsky (1927), Karel Appel (1920), Cornelis Corneille (1922), Asger Jorn (1914 – 1973), Carl Henning Pederson (1913), Constant (1920).

Karel Appel

Karel Appel fue pintor, escultor y artista gráfico holandés. Es considerado el artista más vigoroso de la generación de la posguerra en su país. En 1948 fundó junto a Corneille, Jorn y Alechinsky el Grupo Internacional Cobra. Su pintura tiene una gran carga expresionista que está ligada a los grandes expresionistas nórdicos como Max Pechstein y Edvard Munch. Su estilo se caracteriza por un desprecio total de la forma y constituye sus objetos por medio de una acumulación de capas de colores. La figura humana aparece deformada y en una situación dramática.



38. Karel Appel: "Wild Horse Rider", 1961, Litografía, 50 x 51 cm.

Appel pasó largos periodos en los Estados Unidos y llegó a ser uno de los más grandes exponentes de la Abstracción Expresiva. Su obra está hecha con densos empastes y violentos colores que muestran el carácter agitado del Expresionismo nórdico. Después cambió a un lenguaje mucho más suave acercándose a la *Hand Edge Painting*.

Asger Jorn

Pintor danés cuyo estilo, influenciado por James Ensor y Paul Klee, creó un impacto emocional a través del uso de colores fuertes y formas distorsionadas. Nació en Jutland, Dinamarca, el 3 de marzo de 1914. En 1936 viajó a París donde trabajó con Fernand Léger y con el arquitecto suizo Le Corbusier. Fue miembro de la escuela de la Bauhaus fundada por Walter Gropius y uno de los principales fundadores del grupo CoBrA (1948 - 1951), cuyos miembros se caracterizaron por pintar animales e insectos en un estilo abstracto que incluía deliberadamente rasgos del arte primitivo. En 1949 Jorn y el grupo Cobra expusieron en el Museo Stedelijk de Amsterdam. Escribió un libro titulado *Carta a mi hijo* (1956 - 1957). Murió en 1973.

Pierre Alechinsky

Alechinsky fue pintor y artista gráfico alemán. En 1947 se hizo miembro de la asociación *Jeune Peinture Belge* y en 1949 se unió al Grupo CoBrA quienes querían volver a poner en actualidad el Expresionismo. En 1951 rompió su vinculación con este grupo y se instaló en París donde estudió técnicas gráficas con S. W. Hayter. En 1955 viajó al Extremo Oriente y produjo la película *Calligraphie japonaise*. Alechinsky pinta con un estilo vigoroso e incluso violento, muy cercano a un Expresionismo nórdico. En su obra aparecen motivos figurativos con tal fantasía que se aproximan al Surrealismo.

Tras la disolución de Cobra, en 1951, viajó a París, donde trabó amistad con varios pintores surrealistas. Su obra de los años cincuenta muestra una gran influencia de la caligrafía japonesa. Algunos de sus temas recurrentes son trazos orientales, dibujos infantiles y figuras rupestres. Su obra constituye un conjunto de experimentaciones en las que abundan elementos extrapictóricos, agregados a manera de *collage* a sus lienzos, tales como mapas, papeles escritos, estampillas, etcétera. Además de artista plástico cuenta con textos de creación y ha ilustrado libros de importantes escritores franceses del siglo XX como Michel Butor, Roger Caillois y Jean Tardieu. Tanto su creación pictórica como escritural se caracterizan por un gran sentido del humor.

CAPÍTULO 3. CONCEPCIONES ACERCA DEL PAISAJE COMO OBRA DE ARTE. PAISAJES INTERIORES EN LA OBRA PLÁSTICA PERSONAL.

3.1 El paisaje como pintura.

En la pintura del paisaje se combinan dos aspectos: la realidad externa que es lo que se representa y la realidad interior del pintor que es reflejada también sobre el lienzo; esta realidad del mundo interior del pintor es nutrida mediante sus conocimientos y estimulada mediante sensaciones diversas en medio de la interacción que se entabla con el entorno natural. Al posibilitarse un contacto sensorial y contemplativo con el espacio, el artista es especialmente sensible a la permanencia de su magnitud y enormidad; o es especialmente perceptivo y abierto a la soledad de ese ámbito natural que lo afecta y conmueve, a la existencia callada de todos sus elementos que conviven armónica o caóticamente.



39. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.



40. Jhon Jairo Muriel: *Des-encuentros*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

El pintor traduce, de ese paisaje que lo afecta positiva o negativamente, lo más sublime y esencial; a su vez confluyen en este proceso diferentes aspectos como son la mirada del que pinta, sus percepciones, su formación. Allí aparecen elementos que todos ven de diferente manera desde la objetividad y/o la subjetividad de los sujetos que elaboran pinturas y los que las observan. El pintor representa, comunica y expresa lo que el paisaje le provee y su ojo aguzado no puede perderse de nada para poder trascender la mera imagen y volverla un acontecimiento al interior del cuadro.

Vemos entonces cómo la creación de paisajes le permite al pintor comunicarse con su entorno natural, descifrarlo y entablar un contacto profundo y sensorial con la naturaleza. Él puede proyectarse en el paisaje, puede reflejarse en la composición, en los colores, en las formas o en las texturas; o puede hacer manifiestos en cualquier elemento compositivo, su estado anímico y las cargas emotivas que dicho paisaje le

suscita. En la representación del paisaje, lo invisible y lo espiritual se hacen visibles mediante las formas orgánicas. El paisaje le permite al artista reflejar en un lienzo su alma, su psique y su humanidad.



41. Jhon Jairo Muriel: *Paisaje II*, acrílico sobre tela, 2001.



42. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2002. 45 x 135 cm. Tríptico.



43. Jhon Jairo Muriel: *Bluenoinfame*, acrílico sobre tela, 2002. 180 x 450 cm. Tríptico.

El paisaje como representación siempre estará imbuido y permeado por la razón y por las emociones y sensaciones que invaden al pintor durante el proceso creativo y en la definición de la formalización de sus propuestas. A menudo puede desaparecer la línea divisoria entre la figuración mimética o concreta de un paisaje local y anecdótico, y la abstracción de un paisaje imaginario o interior. Ambos paisajes pueden fundirse dentro del cuadro en un mismo espacio ilusorio y atemporal. Incluso un paisaje figurativo y concreto “abstrae” emociones, sensaciones, conceptos o ideas; sublimes o banales.



44. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2002. 45 x 45 cm.



45. Jhon Jairo Muriel: *Central*, acrílico sobre tela, 2002. 44 x 60 cm.

La pintura de paisaje se remonta, en Oriente, al siglo IV A. de C. por lo menos y, en Occidente, a algunas obras murales pompeyanas del siglo I A. de C. Viene luego una larga interrupción de varias centurias, en lo que respecta al paisaje, que solo resurge en el Protorrenacimiento como telón de fondo de trabajos de temas religiosos. Según Lionello Venturi, el pintor veneciano Giorgione realizó el primer paisaje de la pintura moderna: *La Tempestad*. Otros historiadores consideran a Joachim Patinir, quien perteneció al gremio de Amberes, como el primer paisajista. Otro de los primeros paisajistas fue el flamenco Pieter Brueghel el Viejo, quien aprovechó sus viajes para tomar apuntes fidedignos y testimoniales de los sitios recorridos. En el siglo XIV Italia es el lugar donde más se manifiesta el encuentro con la naturaleza a través del arte, con la realización de pinturas zoológicas y botánicas, uno de sus representantes es Giovannino de Grassi.

La Escuela flamenca del siglo XVII se especializó en géneros: historia, paisaje, bodegones y pintura anecdótica. Entre el género del paisaje a su vez existían dos corrientes: la que reduce el paisaje a un decorado y la que continúa con la concepción del paisaje fantástico, en ésta última corriente se destacó Jan Brueghel de Velours. En el siglo XIX aparecen cuatro importantes movimientos: el Neoclasicismo, el Romanticismo, el Naturalismo o Realismo y el Impresionismo; el objeto de todos es la naturaleza; el paisaje es su motivo, en su primer momento hubo gran influencia de los holandeses. Siguiendo esta tradición, se representan el infinito de la Naturaleza, en la soledad de los bosques, la fuerza orgánica de los árboles y la solidez de la tierra.

El arte del paisaje se consolidó como manifestación pictórica en el ámbito del modernismo. Artistas de otras edades pintaron paisajes, pero siempre lo hicieron

incluyendo la figura humana, hasta el surgimiento de los paisajes de Caspar David Friedrich, Joseph Turner o John Constable en los que la naturaleza tenía su propia y trascendente elocuencia. La imagen pictórica no dejaba de ser un reflejo del pensamiento y de las emociones humanas con un tinte existencial. Se han modificado las perspectivas euclidiana y cromática. El color deja de ser un elemento descriptivo, algo que caracterizaba numerosas pinturas simbolistas. Corresponde a la moderna escuela francesa la gloria de haber considerado la naturaleza, por si sola, digna de ser estudiada para producir emociones estéticas, independientemente de la figura humana, y de haber acabado con la rutina de la antigua escuela que proclamaba la existencia dentro de esa naturaleza de temas “dignos” o “indignos” de ser elevados a la categoría de cuadros, Corot, Millet, Breton, Caxin, Troyon, Rosa Bonheur, entre otros.

El romanticismo es un movimiento perteneciente a la época de la modernidad; apareció en el primer decenio del siglo XIX, surgió inicialmente en Alemania e Inglaterra y se propagó después a Italia, Francia y el resto de Europa; ante los procesos que se vivieron con la ilustración y la revolución francesa, se desarrollaron una serie de planteamientos que cada vez se volvieron más complejos y profundos; se modificaron antiguas verdades, primó la razón ante la superstición; se le dio más importancia a la imaginación, a la intuición, a la emotividad y por encima de todo a la individualidad y el valor único del hombre en medio de un sistema cósmico en proceso de transformación constante.

El romanticismo surgió como movimiento crítico de la revolución industrial, como una defensa del medio ambiente natural y social, en el sentido que luchaba contra la homogeneización de la sociedad y el cuidado de la naturaleza. El movimiento romántico

incluyó todas las expresiones de la cultura: la filosofía, la política, el arte, la literatura, la música, la vida cotidiana, entre otras expresiones. El arte no fue ajeno a los cambios que se dieron durante el siglo XIX. Aquí la pintura, la poesía, la novela o la composición musical ya no se consideraron como un reflejo de la realidad sino como una forma de penetrar en la vida de los elementos. La teoría del arte mimético se reemplazó por otra de tipo más expresivo; por primera vez lo estático tuvo suficiente relevancia en los sistemas filosóficos.

Durante el periodo romántico se dilucidó el arte y la estética del siglo XX, con él se desenredaron los procesos de las vanguardias, también, se buscaron las cualidades de los procesos artísticos anteriores, para hacer uso de ellos y sacar provecho.

Los procesos íntimos de los románticos son demasiado complejos para poderse definir con mucha certeza, ya que ellos tomaron elementos que ya existían del clasicismo, el racionalismo de la ilustración, o las ideas políticas de la revolución francesa. El romanticismo aportó el desmonte de reglas preestablecidas en el clasicismo, utilizadas para construir la obra de arte y le dio mucho más valor a la autenticidad de las emociones expresadas y a la verdad interior; los románticos le concedieron un valor supremo a la sensibilidad del artista, lo cual le daba validez a la obra. Los románticos trascienden la pintura como simple objeto de decorado. Está imbuida por el mundo interior y exterior del hombre; por sus inquietudes existenciales, sus carencias ontológicas, o sus excesos emotivos.

En cuanto a la técnica pictórica que adoptaron los impresionistas, fue la consecuencia forzosa de dos propósitos que los animaban: el de preservar la máxima pureza de los

colores que empleaban y el de captar el momento fugaz, el efecto pasajero, frente a la naturaleza. Ésta regía sus ejecuciones y regodeos con la luz y el color.

El Impresionismo apareció en Francia a finales del siglo XIX como reacción contra el arte académico, el movimiento impresionista se considera el punto de partida del arte contemporáneo; Los impresionistas se preocuparon más por captar la incidencia de la luz sobre el objeto que por la exacta representación de sus formas, debido a que la luz tiende a difuminar los contornos y refleja los colores de los objetos circundantes en las zonas de penumbra.

Los impresionistas eliminaron los detalles minuciosos y tan sólo sugirieron las formas, empleando para ello los colores primarios. Trataron de mostrar a través de la obra de arte, no la realidad escueta sino una ilusión de realidad aplicando directamente sobre el lienzo pinceladas de color cortas y yuxtapuestas, que mezcladas por la retina del observador desde una distancia óptima aumentaban la luminosidad mediante el contraste de un color primario con su complementario. De este modo, los impresionistas lograron una mayor brillantez en sus pinturas que la que se produce normalmente al mezclar los pigmentos antes de aplicarlos.

El impresionismo es el punto extremo de ruptura con el mundo antiguo, eludió pues la pintura religiosa, mitológica o histórica y se limitó a cultivar cuatro géneros: el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato y el cuadro de costumbres. En el tratamiento de estos géneros, todo pintor impresionista se apartaba por completo de las normas corrientes en materia de pintura, por el sencillo hecho de considerar fenómenos ópticos a los cuales

sus predecesores no habían prestado suficiente atención y cuyo estudio los condujo a plantearse de nuevo todos los problemas del arte.

Pero esa escritura abreviada, esa taquigrafía pictórica que adoptaron los impresionistas para representar lo que veían se debió también al hecho de que pintaban al aire libre. Querían que sus impresiones fueran transcritas sin demora para que sus cuadros fuesen más verídicos. Y sabían que no les sería posible registrar en toda su riqueza las sensaciones provocadas por la naturaleza directamente observada si confiaban en su memoria visual e iban a ejecutar pausadamente sus obras en el taller.

Frente al paisaje elegido, trabajando con prisa para captar efectos fugitivos, desprovistos de las comodidades que proporciona la labor en un estudio cerrado, no podían permitirse el lujo de lentas preparaciones y elaboraciones. Lo que la naturaleza les dictaba, tenían que llevarlo al lienzo con toda premura, mediante una serie de signos tan espontáneos como certeros.

Tanto los avances paradigmáticos de la apuesta expresiva de Turner o Constable, como el riesgo asumido por los impresionistas, fueron rechazados e incomprensidos en su momento; ya que sus ejecuciones de la forma, de los volúmenes, de la composición, del espacio, de la luz o del color; se consideraron imperfectas y exageradas.

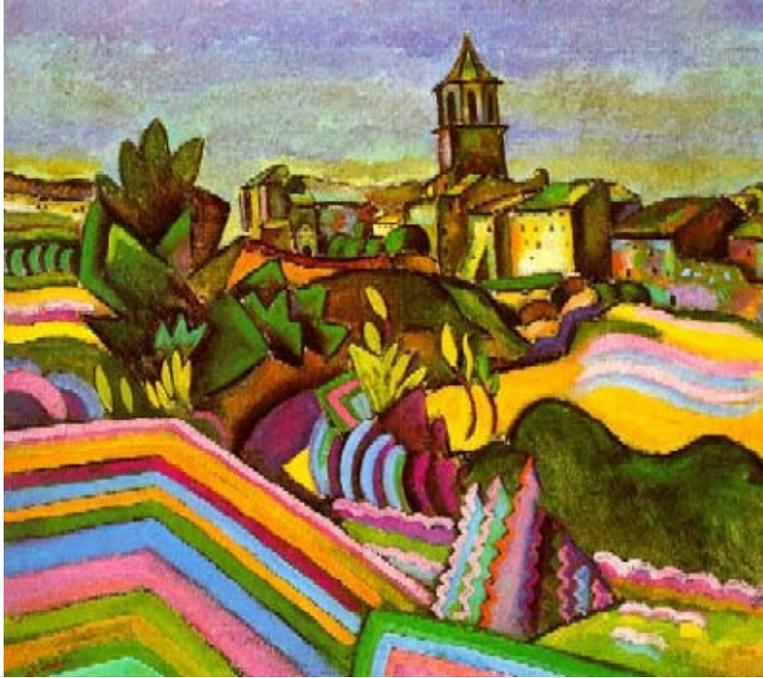
Remitiéndonos ahora a algunos elementos plásticos claves propios del momento histórico en que se originaron las vanguardias y el modernismo, de repente podía suceder que en un paisaje figurativo el pintor sentía la necesidad de romper con la perspectiva euclidiana o renacentista. El artista elaboraba sus pinturas transgrediendo

las reglas con el fin de superar en su expresión una anquilosada visión racional y positivista que de repente se transformaba en una visión irracional, no menos válida en términos espirituales, ontológicos y estéticos; una visión que destruye expresivamente la forma y el espacio. Una forma sentida, pensada y exorcizada.



46. Wassily Kandinsky: *Composición VIII*, 1923. Óleo sobre lienzo.

El artista reconfiguraba los elementos de la composición pensando visceralmente con ayuda de la pintura. Sólo basta con recordar los paisajes musicales de Kandinsky o los paisajes telúricos y quebrados de Miró para ejemplificar y anticipar esos cambios e incidencias en la pintura posterior, y más aún, en la pintura del paisaje figurativo o expresionista abstracto.



47. Joan Miró: *Prades, el pueblo*, 1917, óleo sobre lienzo, 65 x 72.6 cm. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation.



48. Jean-Honoré Fragonard: *El columpio*, 1767, 83 x 66 cm. Óleo sobre lienzo.



49. Claude Monet: *Nenúfares*. 1906. Óleo sobre lienzo.



50. Johannes Vermeer: "*Vista de Delft*", 1661, óleo sobre lienzo, 98- 117.5 cm. La Haya, Mauritshuis.



51. Joseph Turner: *Paz-entierro en el mar*, 1842, Óleo sobre tela. 87 x 86.5 cm. Tate Gallery. Londres.

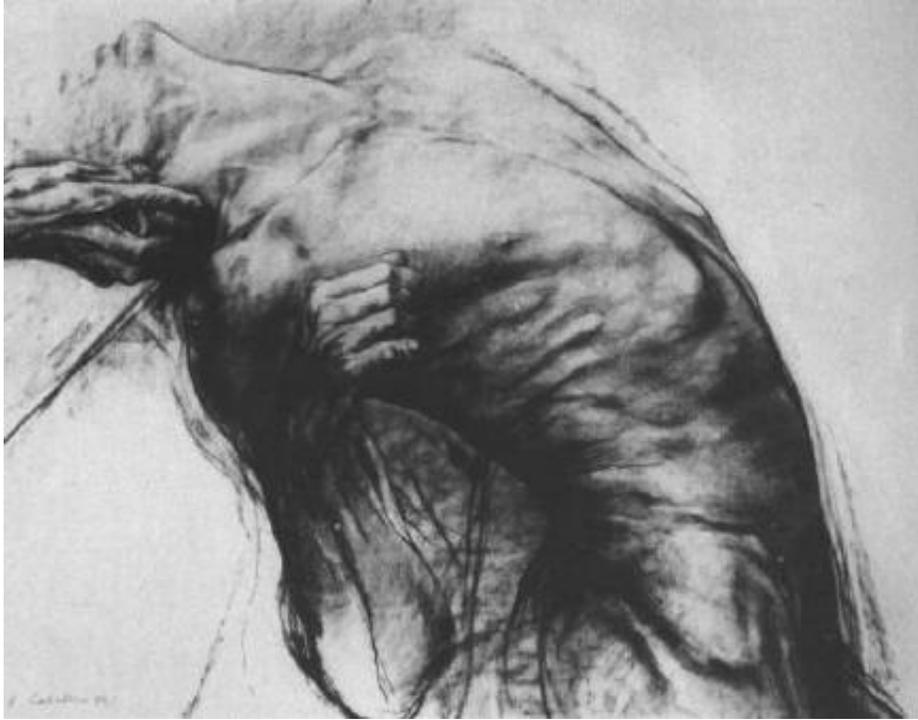


52. John Constable: *La carreta de heno* o *El carro de heno*, 1821, Óleo sobre lienzo. 130,5 x 185,5 cm. National Gallery de Londres, Londres.



53. Caspar David Friedrich: *El monje frente al mar*, 1809/10, óleo sobre lienzo, 110 x 172 cm. Berlin Nationalgalerie.

Trascendiendo la visión tradicional del paisaje desde la Edad Media, pasando por el Renacimiento o por el Romanticismo; descubrimos que para el siglo XX el cuerpo ha sido un lienzo o un paisaje para muchos artistas; ha sido un microcosmos que refleja el macrocosmos que es el universo. El desaparecido artista colombiano Luis Caballero nos representó el cuerpo masculino como escenario del deseo, del abrazo, del amor, de la guerra, la muerte y el dolor; tenemos entonces que el cuerpo es imagen dramática y monumental del eros y del tánathos, casi al modo de Caravaggio. En la obra de Caballero el cuerpo es expuesto en enormes dimensiones, como el paisaje mismo, de hecho es el cuerpo un paisaje, la figura en su contundente presencia es el fondo mismo.



54. Luis Caballero: *Sin título*, 1976, dibujo en carboncillo sobre papel, 55 x 75 cm.

El cuerpo es el instrumento primigenio que permite al pintor comunicarse con el mundo y explorarlo; aprehenderlo. El *Body art* es clara muestra de ello, en la medida que el cuerpo funge como soporte del pigmento, rompiendo con la ortodoxia del papel, del lienzo, de la madera o de la pared.

La desaparecida artista cubanoamericana Ana Mendieta (La Habana, Cuba, 1948 - Nueva York, Estados Unidos, 1985), nos refleja en sus exploraciones plásticas el cuerpo como un organismo vivo que funge a la vez como paisaje. Mendieta estudió en la Universidad de Iowa donde se graduó en pintura, en 1972. Realizó instalaciones, *performances*, *body art*, videos, fotografías, esculturas, arte-objeto y dibujos. Su obra es profundamente feminista, refleja la fascinación que la artista siente por la naturaleza y rememora los conflictos psicológicos más relevantes de su vida.



55. Ana Mendieta: “*Silueta*”, 1973, México, Purchased from Galerie Lelong, NYC 1997.

Ana Mendieta experimentó lúdicamente con su propia identidad, y en la simbolización de metamorfosis corporales. Se interesó por configurar un lenguaje en el que se entablaba un diálogo expresivo entre el paisaje y el cuerpo femenino, esto lo hace mediante sus características *Siluetas* o performances *earth-body* (tierra-cuerpo). Ana reunió conceptos afines al feminismo de los años setenta, y al simbolismo de las prácticas religiosas afrocubanas y de las mitologías precolombinas. La naturaleza le proveyó escenarios en los que la artista podía generar producción de un arte orgánico,

cargado de espiritualidad.²⁰ La artista entabla un diálogo con la naturaleza, es decir, con la Madre Tierra, como reflejo esencial de ella misma. Sus siluetas son improntas que testimonian procesos ceremoniales.

Para introducir el sub-capítulo siguiente es necesario definir algunos conceptos referentes al expresionismo²¹ abstracto y al paisaje (“interior” y “exterior”). En el expresionismo abstracto muchas de las posibilidades de la pintura ya habían dejado de reinventarse y había surgido este gran movimiento como transformación del arte; transformación sintomática y posterior a un mundo convulsionado por dos guerras mundiales. Éste ha sido el movimiento más relevante en la historia del arte norteamericano.

El origen del expresionismo abstracto se remonta a los tiempos de la gran depresión económica que sufrió Estados Unidos entre 1929 y 1939 (*the Crack*). Durante los

²⁰ Ana Mendieta recrea en su obra un universo mítico y telúrico de divinidades femeninas hierofánicas y primigenias asociadas con la fecundidad, con el poder generador de la mujer, con el arte rupestre y con fuerzas agrestes o bélicas; algunas de sus obras han sido autorretratos, imágenes que reflejan la identificación que tiene la artista con la Madre Tierra. Una búsqueda de valores ancestrales, de lo tectónico y del Origen, mediante materiales naturales.

²¹ Las palabras “expresionismo” y “expresionista” aparecieron en la bibliografía sobre estética a partir de 1911, fundamentalmente para caracterizar, trascendiendo los límites, la vanguardia europea del cambio de siglo. Fue Paul Cassirer (1871-1926), comerciante berlinés de objetos de arte, quien designó con ellas los expresivos cuadros y grabados del noruego Edvard Munch (1863-1944) para diferenciarlos de las creaciones impresionistas. [...] Con su estilo lapidario, sus exclamaciones y sus frases cortas y explosivas, el lenguaje expresionista no sólo derriba la vieja sintaxis, sino que de entrada parece castigar y explicitar lo esencial de la forma expresiva. Pero no es así. En realidad, hincha el significado metafísico de las palabras, forma cadenas verbales arbitrarias y, rebosante de símbolos y de metáforas, es intencionadamente oscuro, sólo accesible a los iniciados. [...] Herwarth Walden en 1917 propone una fórmula según la cual el artista expresionista no crea la “impresión de fuera”, sino la “expresión de dentro”, pues bien entendida puede extenderse a innumerables obras del pasado; [...] Los dogmas de este arte, de esta religión artística que simultáneamente aspiraba a ser un proyecto de vida, se cimentaban sobre rotundas contradicciones. Por una parte estaban los recursos de la subjetividad extrema y por otra el deseo de que el individuo se alzase y desapareciese en arcos cósmicos. Doblemente perseguida, la expresión espontánea y exaltada daba lugar a “gestos sensitivos e instintivos elementales” (Werner Hofmann). Al principio de la evolución, se trataba de desprenderse de la descripción impresionista de la naturaleza y de desarrollar la capacidad expresiva del sujeto potenciando el color como si de un cartel se tratase y simplificando “brutalmente” la forma. (Wolf, Norbert. *Expresionismo*, Taschen, Alemania, 2006, pp. 6-9).

primeros treinta años del siglo XX, la pintura estadounidense fue muy conservadora (se representaban paisajes, escenas de la vida campirana, fueron denominados “regionalistas”). Al comenzar la tercera década del siglo XX surgió el realismo social, un movimiento pictórico que trataba de reflejar la realidad de la gente durante la Gran Depresión.

Los artistas buscaban en su arte una cierta estabilidad. Influidos por Picasso, Mondrian y Kandinsky, pintaban formas geométricas que expresaban justamente su búsqueda. Se encontraban también influidos por las teorías de Walter Gropius (fundador de la escuela de arte Bauhaus, en Alemania); por el pintor ruso Casimir Malévitch, y por el constructivismo.

El gobierno de Estados Unidos de Norteamérica creó en 1933 el programa denominado “*Work Progress Administration*”, mediante el que emplearon a diez mil artistas para que pintaran en los edificios públicos obras cuyos temas de conciencia social alentaran a la población norteamericana para superar la crisis económica que vivían. Programa que tomó como modelo aquel propuesto en México durante el período del muralismo (realismo social). La influencia, más allá de ser figurativa, lo era en cuanto a los grandes formatos de los lienzos, así como en la fuerza del trazo y del color. Algunos de los principales representantes del expresionismo abstracto, como Jackson Pollock, fueron alumnos de David Alfaro Siqueiros en el taller que impartía en Nueva York.²²

²² La historia del expresionismo abstracto está estrechamente vinculada al capítulo de la historia de posguerra que se conoce con el nombre de “guerra fría”. A más tardar al concluir la Segunda Guerra Mundial, tras una fase de aislamiento en los años treinta, Estados Unidos empezó a definirse como una potencia económica y militar a escala internacional con la misión de defender el “mundo libre” de la amenaza que representaban los países comunistas del bloque oriental [...] En una entrevista de 1950 Jackson Pollock insistía: “Creo que el pintor moderno no puede expresar su época, la aviación, la bomba atómica o la radio a través de las viejas formas del Renacimiento o de cualquier otro tiempo pasado. Cada época encuentra su propia técnica”. [...] En su estudio *The abstract sublime* (Lo Sublime de lo Abstracto)

El expresionismo abstracto embona la emoción y el sentimiento, un anhelo de originalidad en busca de posiciones individuales y de libertad expresiva. De imágenes inéditas extraídas de la memoria y de los espacios más íntimos del ser. En la búsqueda de formas no obvias, fuertes y elocuentes se busca reflejar el carácter particular de cada artista.

Estados Unidos de Norteamérica, al ser una nación que se conformó por gente de diversas nacionalidades, dado el constante flujo migratorio, no contaba con una identidad nacional, pero sus gentes estaban en una constante lucha por definirla, y este movimiento pictórico ofreció una opción.²³

La corriente abstracta da una gran importancia al acto físico de pintar y a la espontaneidad creadora: “Los vanguardistas neoyorquinos se distinguen por una rica combinación de libertad artística y control de la técnica, así como por la utilización audaz del automatismo conservando cada quien su propio estilo”.²⁴

Los artistas expresionistas abstractos se atrevieron a experimentar e innovar, a escrutar en terrenos plásticos de un modo inédito y novedoso; a inventar atmósferas que se combinaban con el influjo de la naturaleza o de su realidad interior. Aun así, pese a la

de 1961, el historiador de arte estadounidense Robert Rosenblum insistía en afirmar que Jackson Pollock, Clyfford Still, Mark Rothko y Barnett Newman, con sus lienzos de gran formato que invitaban a la contemplación, constituían un desafío al “predominio internacional de la tradición francesa y sus rancios valores de la razón, el intelecto y la objetividad”, y los consagraba como legítimos sucesores de la tradición romántica del siglo XIX. (Hess, Barbara. *Expresionismo Abstracto*, Taschen, Alemania, 2005, pp. 17-19).

²³ La mayoría de los estadounidenses comparten un carácter distintivo, o creen compartirlo. Sin duda reconocen que Estados Unidos se ha distinguido por la diversidad de sus habitantes, regiones, clases económicas, estilos de vida, etcétera. Sobre todo en las tres últimas décadas, en las que se ha intensificado el multiculturalismo. Sin embargo, pese a esta heterogeneidad, los estadounidenses habitan en un mismo territorio y en su mayoría comparten una lengua, tradiciones, leyes, costumbres, instituciones, memorias históricas y creencias reales e imaginarias, así como símbolos, todo lo cual ha contribuido a definirlos. (Berlin, Isaiah. “Nationalism”, en *Against the Current: Essays in the History of ideas*, (contra la corriente: ensayos sobre la historia de las ideas), Viking / Penguin, Nueva York, 1980, p. 334).

²⁴ “*Pintura Estadounidense: Expresionismo Abstracto*”. Boletín de Prensa del Centro Cultural de Arte Contemporáneo, No. 65/ Septiembre 11, 1996; Centro Cultural de Arte Contemporáneo. Nombre de la Exposición: *Pintura Estadounidense / Expresionismo Abstracto*. p. 10.

naturaleza intuitiva y expresiva de su lenguaje, su pintura no era una mera casualidad azarosa; pues nadie que careciera de una buena formación pictórica podía realizar técnicamente bien este tipo de obras que resultaban ser una hazaña y un acontecimiento sobre el lienzo.

El color funcionaba como un medio de expresión fundamental. Se convertía en un elemento sensorial y efectivo, que, aplicado en lienzos de gran formato, envolvía emocionalmente a los espectadores. Algunos artistas usaron capas espesas de pintura, y otros manipularon el pigmento mediante frotación o cepillado. Técnica depurada y riesgo creativo se entremezclaban.

El expresionismo había nacido como una corriente audaz de la vanguardia. Buscaba una nueva manera de ver la realidad, y nuevas percepciones de la misma. Es una pintura mediante la cual los artistas tratan de evolucionar espiritualmente, llegando a niveles sublimes de expresión. Mediante una economía de formas miméticas y barroquismos ejecutaban paisajes interiorizados o psicológicos, es decir, recurrían a una interpretación del paisaje desde el punto de vista de la emoción y del sentimiento en su máxima pureza, sin concepciones intelectualizadas o demasiado pensadas.

Para Jackson Pollock o Clyfford Still, el regionalismo norteamericano de Thomas Hart Benton fue una influencia considerable, ya que este pintor les enseñó a apreciar los paisajes de las praderas del Oeste. Escenarios que posteriormente ellos interpretarían de una manera más íntima, es decir, más psicológica y abstracta. Plasmaban no tanto lo que veían sino lo que sentían ante la grandeza del paisaje rural de estados Unidos. El expresionismo abstracto reflejaba en buena parte el ideal de carácter del pueblo estadounidense. Este movimiento artístico internacional se alimentó de las corrientes mundiales de moda en su tiempo, con el fin de crear algo original y nuevo.

Algunos pensaron que el abandono de la figura humana y de su ambiente, significaba el fracaso del humanismo: “Se mostraban reacios a reconocer la oportunidad que esa nueva actitud representaba para el artista de crear un mundo nuevo de forma y espacio que existiera aparte de todas las experiencias anteriores del mundo externo tangible, creando su propia lógica espacial así como su excitación única y propia”.²⁵ El hombre contemporáneo se proyecta en este arte, no como una figura idealizada, sino como una víctima del cataclismo moderno.

Los teóricos e historiadores del arte dividieron en dos vertientes el expresionismo abstracto: Pintura de acción o gestual, y Pintura de campos de color. En muchos cuadros podemos apreciar la fusión de ambos estilos. De la pintura de acción o gestual podemos decir que es un trabajo en el que el acto físico de pintar, la espontaneidad creadora, la libertad otorgada al inconsciente; se vierten en los deseos más íntimos de los artistas. El gesto expresa diferentes emociones.

De la pintura de campo o campos de color, sabemos que se caracteriza por que los pintores no permiten que un elemento destaque más que los demás. Todos deben tener la misma importancia (pintura “*All over*”). Son pinturas abiertas o expansivas, ya que las líneas y las áreas de color parecen querer continuar más allá de los límites del lienzo. Pintan cuadros enormes para “envolver” a los espectadores en un mundo de color, para invitarlos a “meterse” en la pintura y vivirla (sinestesia), olvidándose de las preocupaciones de la vida cotidiana y disfrutando de los resultados del proceso creativo.

Los expresionistas abstractos fueron incansables en la búsqueda de lo sublime como experiencia. En un principio se basaron en las ideas del filósofo Edmund Burke, quien

²⁵ Battcock, Gregory. *El nuevo arte*. Primera edición, Ed. Diana, México, D. F., 1969, p. 64.

a mediados del siglo XVIII había definido las características de lo sublime diciendo que éstas son: integridad, vastedad, infinitud, vacuidad y oscuridad. Este filósofo afirma que “todo aquello que es terrible de algún modo, o que tiene que ver con objetos terribles, o funciona de una manera parecida al terror, es una fuente de lo sublime, es decir, produce las emociones más fuertes que la mente es capaz de experimentar”.²⁶

Esto implicó encontrar en su pinturas terribles formas dentadas y torcidas, precipitándose en sombríos abismos. En algunos cuadros nos encontramos pinturas matéricas saturadas y sin demarcación de las formas mediante ningún tipo de línea definida y firme. Sus abstracciones son continuas y abiertas, sugiriendo así una extensión infinita.

Posteriormente los expresionistas abstractos aportaron a sus cuadros tonos más trascendentales y religiosos; caracterizando sus pinturas por el silencio, la quietud y la contemplación. Una cuestión más meditativa, de tintes casi panteístas.

3.2 Algunas consideraciones sobre la obra personal (cronología).

Mis primeras obras pictóricas datan de 1992, las búsquedas plásticas de ese entonces me llevaban a recrear el entorno del municipio donde nací, Amagá, en el Departamento de Antioquia (Colombia). Es a partir de la contemplación de las caídas de los ríos y las quebradas que me inspiro, me expreso, y doy mis primeros pasos con el abordaje de la representación del paisaje; un paisaje vernáculo, que luego se desligará de fronteras geográficas y se tornará en un paisaje más universal y ecléctico.

²⁶ “*Pintura Estadounidense: Expresionismo Abstracto*” Boletín de Prensa, *Op. cit.*, p. 7.

En un acrílico sobre tela de 120 x 170 centímetros llamado “Cuenca”, puedo recordar cómo me sumergía y adentraba en el entorno natural para contemplar el paisaje local, sensibilizarme con él, descifrarlo, y plasmar su seducción o solemnidad en un lienzo. Producía mi trabajo con influencia de la pintura bucólica europea, y de los paisajes románticos de Caspar David Friedrich, del siglo XIX. También fue reveladora la inspiración que tuve en el artista alemán Guillermo Wiedemann, quien llegó a Colombia en 1939, a razón de la inminente Segunda Guerra Mundial. Wiedemann entró en contacto con la selva tropical, y comenzó el trabajo plástico con acuarelas imbuidas por el expresionismo abstracto; acuarelas en las que el paisaje, los colores y las formas, son disueltos en la atmósfera debido al manejo de la luz.



56 Guillermo Wiedemann: *Abstracción en rojo*, 1962, acuarela sobre papel, 55 x 77 cm.

Mi interacción con la naturaleza fue memorable; se traducía en sensaciones lúdicas y hedonistas, un viaje sensorial con el que me regodeaba al recordarlo en el taller.

Pintaba con colores fuertes, muchos de ellos sacados directamente del tubo, otros matizados con blanco. En planos y profundidades logradas por la intensidad o la fuerza del color.

En ese entonces ejecutaba bocetos más cercanos a un neoexpresionismo o tal vez a un arte gestual, instintivo y rápido; producto del ruido y la velocidad del agua corriendo y de su caída por cascadas y raudales; o quizás de los aceleres propios de la época que estaba viviendo, por la violencia de la ciudad y por la abrumadora velocidad en los adelantos tecnológicos. La búsqueda de la calma y la reflexión en las zonas rurales le dan al trabajo en xilografías, linóleos y serigrafías mayor complejidad y diferentes expresiones. Esa búsqueda de una comunión con el entorno natural me motivaba a indagar e interrogar dicho entorno; a descifrar y develar sus secretos, sus paisajes más recónditos.



57. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

Para el año 1993 las inquietudes plásticas me llevan directamente a ese entorno, con algunos trazos que evocan a los impresionistas, con un color contrastado por las tonalidades y con grandes zonas blancas o claras que nos remiten a situaciones particulares de las tierras montañosas donde me crié y donde solía pasar mis vacaciones. Cuadros al óleo con formas apenas señaladas con una sensación de bruma o días lluviosos que con la neblina contrastan los colores y los acentúan. Los títulos de los cuadros tal vez reflejan un poco de aquello: “Verano” o “Ambiente”, “Caída”, “El salto”, “Hondonada”, “Puente”, “Paisaje” y otros tantos que, con o sin título, igual reflejaban mis estados y mis sensaciones.



58. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001.

El color amarillo en el fondo de los cuadros titulados “Hondonada” y “Paisaje” y tal vez ya en “Puente”, nos señala y nos remite al trópico, a sus sensaciones de humedad y

calidez. Pero con la existencia de un sol picante y agobiante los elementos se dirigen a esa luz, que nos hace buscar un refugio o una protección en la cual la ausencia de dicha luz nos dé un poco de protección. Quizá por ello el acrílico sobre papel titulado “*Refugio*” del año 1992 carezca de ese amarillo intenso y busque en los colores fríos un poco de sombra y frescura para el sofocante calor.

Para el año 1994 esos follajes y esa vegetación son realzados en su frondosidad y exuberancia, o se acentúan en cuanto a su expresividad. La mayoría de paisajes son ejecutados en un gran formato, de 120 x 120 centímetros. La mirada se desarrolla y se prolonga efectiva y plásticamente en esa maraña de imágenes, texturas y colores que nos presenta la selva tropical; selva dadivosa, fecunda, inexorable y cruel. Ya sea que dirijamos la mirada hacia arriba, hacia los lados o hacia abajo; allí encontramos elementos, formas y colores sugestivos. Colores que nos inspiran para expresarnos. Contemplamos los platanillos y otras plantas vistosas y sensuales; el follaje se nos despliega en colores agrisados por las condiciones meteorológicas y climáticas, con ciertos toques de color luminoso y contrastado que dan un rasgo expresionista a la obra.



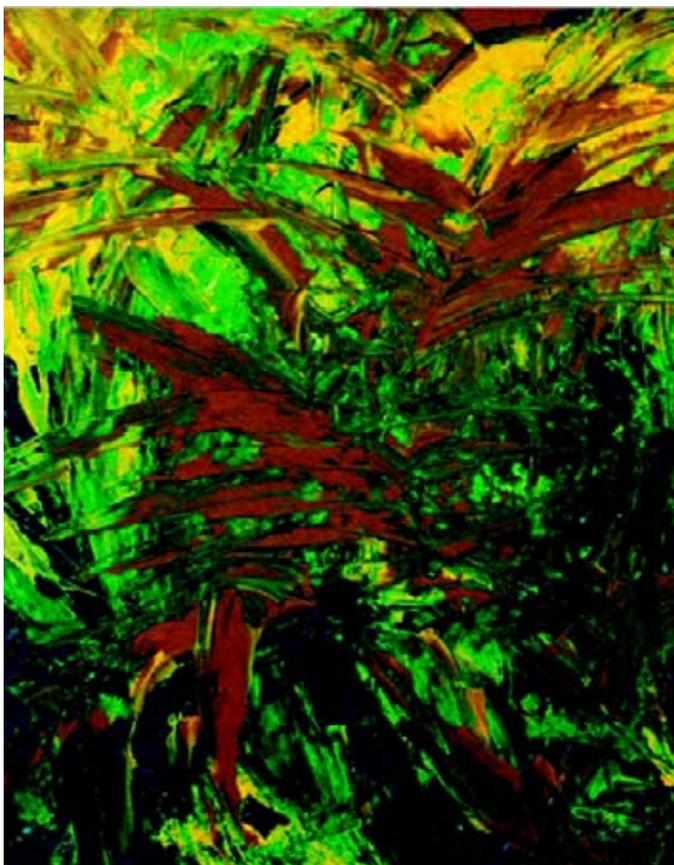
59. Jhon Jairo Muriel: *En flamas 1*, acrílico sobre tela, 2002, 150 x 81.5 cm.

Haciendo ahora alusión a los espacios de difusión de mi trabajo pictórico de entonces, a la respuesta del público, y a la museografía de los montajes expositivos; haré un comentario en referencia a una exposición de esa época: dicha exposición fue realizada en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia; en Medellín, Colombia, con 18 obras de mediano y gran formato, en donde tomaron parte muy activa como curadores los maestros Armando Montoya y Edith Arbeláez. La inauguración de la exposición se realizó con un video en el que se mostraba el proceso de creación de una de las obras, desde su concepción hasta su finalización. Y su importancia radicó en que fue la obra del video la que más influyó en mi proceso creativo y propuesta personal de entonces, en el aspecto compositivo y cromático de la misma.

La muestra individual en ese momento fue muy bien recibida por la comunidad universitaria y además por las personas de la ciudad que frecuentaban el museo y sus diferentes exposiciones. En 1995 la propuesta personal se va encaminando hacia la experimentación con otras técnicas artísticas como por ejemplo el grabado, es allí donde se viste el paisaje de otros matices que van llenando la obra de elementos que la recrean mucho más. Es por ello que sólo participo ese año en tres muestras colectivas: “Segunda Muestra de Gráfica Artística de la Cámara de Comercio de Medellín”, Colombia, “36 Artistas de la Universidad Exponen en La Habana”, Cuba, y “XIV Salón de Arte del Magisterio”, Medellín, Colombia.

Ese año la mayoría de los trabajos fueron realizados en formato pequeño y en papel, ya que casi todos eran grabados (serigrafías, xilografías, colografías, linóleos y grabados en metal); excepto algunas pinturas, entre ellas una titulada “*Paisaje*”, la cual mide 1.80 x 2.40 m., y que fue realizada para el XIV Salón del Magisterio.

El haber trabajado ese año en un medio tan lleno de posibilidades para la creación plástica como es la gráfica, me condujo a reflexionar con respecto a mi obra en el aspecto compositivo, algo que motivó mi desarrollo como pintor. Es por ello que volvieron a mí la gama de colores con los cuales seguía construyendo la pintura, y afloraron esos tonos naranjas y amarillos que siempre han envuelto mi entorno de niño en la vereda nativa de Amagá.



60. Jhon Jairo Muriel: *Iracá 2*, acrílico sobre tela, 2002, 43 x 39 cm.

Para el año 1996 el trópico surge de nuevo con fuerza, poder y esplendor rutilante, los tamaños se amplían y se convierten en dípticos; los colores amarillos, naranjas y rojos se apropian del espacio y sus manchas nos dejan los trazos expresionistas del color y de la pincelada. El verano y la serie del trópico nos llevan a las temporadas de mitad de año cuando las temperaturas suben a niveles agobiantes y la luz se apodera de las cosas, en especial de las hojas de las plantas, las cuales, por la resequedad del suelo y la ausencia de lluvias van cambiando de color, hasta terminar en un café o marrón que da muestra de la aridez. Las pinturas agobian, producen sed, dan la sensación de ausencia de ese otro elemento presente en las pinturas anteriores: el verde y el gris de la humedad, producto de las lluvias y las neblinas. Las neblinas aquí están dramáticamente ausentes;

estos cálidos cuadros nos despliegan imágenes sofocantes, imágenes que están a punto de prender una llama e incendiarse.



61. Jhon Jairo Muriel: *Sin título 1*, acrílico sobre tela, 2002, 180 x 150 cm.



62. Jhon Jairo Muriel: *A mar*, acrílico sobre tela, 2002, 40 x 40 cm.

Ese año me encontraba muy influido por las visitas constantes a diversos lugares de Antioquia en donde el calor es tan agobiante que a veces se vuelve insoportable. Una de esas zonas fue el Magdalena Medio en donde las temperaturas alcanzan unos niveles muy altos, agregándole a este factor la crítica humedad de la zona. Estos fenómenos influyen siempre en el tratamiento del color y de las temperaturas, en cada uno de mis trabajos.



63. Jhon Jairo Muriel: *Tríptico azul*, acrílico sobre tela, 2003, 180 x 450 cm.

La visión retrospectiva de mi proceso plástico y su secuencialidad en años, nos permite descubrir una renovación constante con respecto a la mirada que se le da al paisaje. No se trata de encontrar una fórmula para repetirla hasta la saciedad, sino que es encontrarse con ese mundo natural cambiante, que varía por los mismos problemas y alternativas que brindan los ecosistemas; es el fenómeno del niño que altera nuestras tierras y paisajes, haciendo de ellos una caja de Pandora llena de imágenes y registros cotidianos, casi siempre inesperados.

Es negarse a recurrir a esquemas, a recetarios y a recetas; es encontrarse a sí mismo en ese cambio repentino que produce una lluvia, es tener la posibilidad de asombrarse o extasiarse ante un mundo plagado de milagros cotidianos, y que esperaba ser descubierto al asomo de la primera gota de agua; es conmoverse con lo romántico del paisaje, ya no visto éste último como fuente de imágenes bucólicas y acarameladas, sino como fuente de lo secreto, lo misterioso y lo enigmático, de lo que no conserva reglas.

CONCLUSIONES

La abstracción es tan antigua como el origen del progreso evolutivo del hombre, quien desde el paleolítico dejaba plasmadas imágenes de animales, siluetas de manos, improntas de formas geométricas y caligrafías, en los abrigos rocosos de las cuevas.

Hoy día los artistas han retomado un eclecticismo técnico y conceptual, se inspiran en acontecimientos autorreferenciales y auto-biográficos significativos, en las posturas críticas de la realidad (política, económica, ecológica, filosófica y social) en que están inmersos, así como en las realidades y los conflictos existenciales más íntimos; todos estos elementos son el crisol temático de la pintura abstracta contemporánea.

Obras en las que conviven al unísono abstracciones y figuración son una metáfora sugerente y poderosa de la condición humana. Esto se traduce en otro proceso: en una potencialidad o estado tanto del hombre como de la pintura misma, implica que se reúnen las nociones de cuerpo (figuración) y alma (abstracción) que son tanto humanas como pictóricas. La voluntad pictórica de asociar la figuración y la abstracción, hace necesario reflexionar sobre las diversas propuestas que tienen en común artistas disímiles (David Hockney, Francis Bacon, Jean Michel Basquiat, Anselm Kiefer, Guillermo Wiedemann, Alejandro Obregón y Roberto Turnbull), pero que proponen un problema plástico, artístico y estético, que da un sentido al devenir de la pintura en la historia del arte universal. Estos artistas materializan formas racionales y formas instintivas que entablan un diálogo al interior de sus cuadros.

El arte abstracto no sólo implica geometrificaciones, simplificaciones, esquematizaciones o fragmentaciones de la realidad, sino que propone paradojas visuales de tiempo y espacio o ausencia de estos. Representa estados de conciencia, paisajes imaginarios, mapas mentales. Transforma la materia, la realidad, y presenta nuevas realidades a partir de cambios y transformaciones substanciales que se gestan en las imágenes pictóricas abstractas.

La pintura abstracta se emplea para identificar obras “no figurativas”, lo opuesto a lo concreto, el tema representado es difícil de reconocer. A través del ritmo y el equilibrio de líneas, colores, texturas y formas aparece una composición plástica que abandona toda relación con la realidad objetiva.

Las composiciones abstractas surgen de un proceso de simplificación del objeto, mostrando lo elemental e insistiendo en sus aspectos “esenciales”. El arte abstracto o arte “no imitativo” permitía a los artistas hacer una transposición de formas de la naturaleza en formas geométricas; los artistas de principios del siglo XX creyeron que disminuyendo los aspectos secundarios, “no esenciales” de las cosas, se revelaba una forma de realidad más pura, más elevada y universal. De este modo el artista fungía como revelador de realidades espirituales, esenciales y ocultas.

Los artistas rechazaban la pintura figurativa, los modelos imitativos, y excluían lo representacional y lo literario. Manifestaron un interés por utilizar el material pictórico para expresar sensaciones, emociones y sentimientos. Se abocaron a una búsqueda de nuevos mundos, no objetivos; una huída de la realidad materialista, y una evocación de espacios espirituales. Los objetos se fragmentan, y llegan a desaparecer, las formas se mutilan en una especie de automatismo pictórico. La pintura abstracta opera como un impulso de tendencias puramente formales y emocionales. Como una expresión emotiva

y espiritual que aleja a los artistas del mundo de las apariencias. La necesidad de contemplación al servicio de la vida imaginativa y no real.

Después del impacto que causa el pintor norteamericano Jackson Pollock se podía decir que el movimiento expresionista abstracto se estaba consolidando. Su versión europea fueron: el Tachismo y el informalismo, y la abstracción lírica que incidió ostensible y tardíamente en el arte abstracto suramericano. El movimiento artístico de la abstracción fue duramente cuestionado por los críticos de arte más conservadores quienes mostraron gran desconfianza respecto el surgimiento de corrientes expresionistas abstractas, por ende el expresionismo abstracto generó escepticismos y reticencia de muchos intelectuales.

El *Action painting* o Pintura de Acción intenta expresar mediante el color y la materia del cuadro, sensaciones tales como el movimiento, la velocidad, la energía. Son muy importantes el color y los materiales no específicamente pictóricos con que se trabaja (arena, alambre, etcétera) para conseguir una textura peculiar en la superficie del cuadro. Desde el punto de vista técnico, este método artístico consiste en salpicar con pintura la superficie de un lienzo de manera espontánea y enérgica, es decir, sin un esquema prefijado, de forma que éste se convierta en un “espacio de acción” y no en la mera reproducción de la realidad.

Pollock define la *Pintura de Acción* como una mezcla entre vitalidad y búsqueda automática de la armonía y la belleza en un lenguaje que pasa por la destrucción de la imagen y su asociación simbólica. En las configuraciones *all over* de Pollock, no hay punto focal y la pintura genera una energía continua tan cargada que parece sobrepasar los límites del cuadro, que, a su vez, para intensificar esta sensación, agranda su escala.

Desde sus comienzos, el arte abstracto ha tendido hacia dos polos: uno, cuyos orígenes se remontan al fauvismo, es libre y lírico (en el que el color no es narrativo sino que conserva la intencionalidad sugestiva del simbolismo, una intencionalidad semántica y psicológica que trasciende la mimesis); el otro, inspirándose más en el cubismo, es rigurosamente geométrico.

Cuando surge una geometrización “abstractizante” en la pintura, se buscaba evitar lo intuitivo y subjetivo de la abstracción, mediante el rigor matemático. Aun así el abstraccionismo revestía una imagen ideal basada en imaginarios subjetivos. El carácter intuitivo de la abstracción expresionista, emparenta con ideas metafísicas, con un eclecticismo conceptual de la pintura, con sus metamorfismos; y deviene de la búsqueda de libertades expresivas, ontológicas, o de conflictos existenciales.

La visión del mundo que la pintura abstracta expresionista despliega frente al espectador, desmaterializa las formas o estructuras reconocibles, pero las dota de emociones humanas, incluso incursiona en ámbitos metafísicos. Aunque el arte abstracto sea un arte no objetual, no se deshumaniza, en la medida que proyecta y plasma las emociones, angustias e ideas del hombre: su vínculo existencial con la naturaleza y con su propio interior.

La visión del mundo o los universos posibles que la pintura abstracta expresionista despliega frente al espectador, desmaterializa las formas o estructuras, pero las dota de emociones humanas. Las imágenes objetuales y sígnicas habitan ese mundo fragmentado, la forma creada como indicio, expresión o interdicto restante de lo humano, transformado y reciclado en lo maquinal, (pinturas y esculturas) fragmentos de la memoria visual, que no son lugares comunes y se convierten en poesía de lo

inorgánico u objetal. La experimentación toma giros analógicos visuales de disfrute, rigor y audacia; vehiculizados a través del acto creativo; la exaltación del objeto, la mística del momento sagrado de componer la obra, evidencian esa alquimia y esa experimentación.

El expresionismo abstracto embona la emoción y el sentimiento, un anhelo de originalidad en busca de posiciones individuales y de libertad expresiva. De imágenes inéditas extraídas de la memoria y de los espacios mas íntimos del ser. En la búsqueda de formas no obvias, fuertes y elocuentes se busca reflejar el carácter particular de cada artista.

El arte abstracto puede constituir más acequibilidad a los espectadores por la ausencia de signos concretos, consiguiendo así una universalidad en el mensaje pictórico. En este tipo de arte toman gran importancia la subjetividad creadora del artista y la subjetividad en la lectura que de su obra hace el espectador; esto posibilita una imagen polisémica de la obra de arte y sus múltiples posibles lecturas, todas ellas igualmente válidas.

La estética metafísica y la estética fenomenológica dejaron una fuerte impronta en el pensamiento artístico de los años cuarenta, teniendo en cuenta la comprensión de las formas artísticas como vehículo de experiencias de intuición y trascendencia.

El expresionismo había nacido como una corriente audaz de la vanguardia. Buscaba una nueva manera de ver la realidad, y nuevas percepciones de la misma. Es una pintura mediante la cual los artistas tratan de evolucionar espiritualmente, llegando a niveles sublimes de expresión. Mediante una economía de formas miméticas y barroquismos ejecutaban paisajes interiorizados o psicológicos, es decir, recurrían a

una interpretación del paisaje desde el punto de vista de la emoción y del sentimiento en su máxima pureza, sin concepciones intelectualizadas o demasiado pensadas.

Se pueden traducir en las obras de artistas abstractos, reflexiones con lo orgánico y lo inorgánico, con lo mental, con las texturas y temperaturas que cálidas o frías emanan de sus cuadros, éstos abstraen sensaciones cotidianas, urbanizadas y situaciones psicológicas específicas. Las formas por ello, son algunas veces cerradas, otras veces son abiertas, inestables o explosivas y vibrantes. En algunos cuadros, las imágenes comportan juegos con el concepto del espacio, el tiempo y la secuencia, destruidos, reparados o transformados expresiva y plásticamente, pero que más allá de lo aleatorio, comportan un rigor y una racionalidad intrínseca, ésta extrapola la convencionalización de motivos, temas o materiales con la exaltación del objeto, sus múltiples resignificaciones y relecturas; el aprovechamiento de todo su potencial, el mismo que se bautiza con nuevos conceptos y adquiere nuevas emanaciones o magnetismos.

A menudo en estas pinturas se exalta al objeto, se le rescata del anonimato, se le conjura y se le carga de emotividad nuevamente agregándole un valor, una personalidad propia. Se le delimita y se le hace emanar la ausencia-presencia de la memoria, de la historia, de los usos. El objeto, referido de manera evidente u oculta en la pintura abstracta, reviste un poder sígnico o simbólico. El símbolo es indispensable al hombre, inherente al mismo, no se puede obviar su importancia para todo proceso espiritual, filosófico, religioso o artístico; a través de la historia ha sido latente y evidente en infinitas maneras, la relación que el hombre tiene con los objetos, dicha relación es significativa para establecer los variados tipos de símbolos que el hombre recrea para poblar el mundo de las imágenes. La percepción simbólica, tanto como la creación simbólica, denotan, connotan y comportan una vinculación con los objetos, esta vinculación tiene

infinitud de matices y posibilidades expresivas (esto en cualquier tiempo o época, y en el arte objetual o no objetual).

La contemplación de diversos cuadros abstractos nos genera interrogantes y nos confronta sobre la vigencia y eficacia de la pintura como medio comunicacional y expresivo. Nos permite ver la pintura como forma de acceder a la realidad y transformarla, de expresar una visión cosmogónica del universo. El arte expresionista abstracto materializa una psique y una sintaxis de formas y conceptos; palpita con el ritmo de una voz interior. El espíritu es la materia prima necesaria para crear y para acceder al lenguaje pictórico, para contemplar y entablar un diálogo con la obra plástica.

En México, a los artistas de la generación de la Ruptura, les urgía modificar la concepción del arte y acceder al arte universal, a la influencia extranjera, a no cerrarse a otras posibilidades y actualizar sus búsquedas plásticas. El constructivismo, el *pop art*, el *op art*, las vanguardias, el tachismo, el informalismo, el constructivismo, las teorías gestálticas y de la percepción, el abstraccionismo, y el expresionismo abstracto, abrieron una brecha coyuntural en la relación artista-obra y porqué no, en la relación artista-público tanto en México como en Latinoamérica. La creciente infiltración cultural norteamericana ocasionaba el apartamiento de un arte objetivo, nacionalista, de orientación social (representado por el realismo social), para dar paso a un arte subjetivo o de orientación formalista, o al arte abstracto, cultivando la “libertad de expresión” sin las restricciones de la responsabilidad social.

Sin embargo, para ese entonces, hablar de un arte geométrico *puro* es como arriesgarnos a asumir con juicios de valor apresurados que existen tendencias o ismos del arte

totalmente puristas y sin mezclas o contaminaciones de movimientos preliminares. Por ello el geometrismo se plagaba de formas orgánicas, lo abstracto no dejaba de tener *algo* de concreto y objetal. Se hablaba en ese entonces de una geometrización *abstractizante*, en la que la obra no era expresamente orgánica, o abstracta, el “vanguardismo” abolía las relaciones directas con el mundo objetual.

En la pintura del paisaje se combinan dos aspectos: la realidad externa que es lo que se representa y la realidad interior del pintor que es reflejada también sobre el lienzo; esta realidad del mundo interior del pintor es nutrida mediante sus conocimientos y estimulada mediante sensaciones diversas en medio de la interacción que se entabla con el entorno natural. Al posibilitarse un contacto sensorial y contemplativo con el espacio, el artista es especialmente sensible a la permanencia de su magnitud y enormidad; o es especialmente perceptivo y abierto a la soledad de ese ámbito natural que lo afecta y conmueve, a la existencia callada de todos sus elementos que conviven armónica o caóticamente.

Vemos entonces cómo la creación de paisajes le permite al pintor comunicarse con su entorno natural, descifrarlo y entablar un contacto profundo y sensorial con la naturaleza. Él puede proyectarse en el paisaje, puede reflejarse en la composición, en los colores, en las formas o en las texturas; o puede hacer manifiestos en cualquier elemento compositivo, su estado anímico y las cargas emotivas que dicho paisaje le suscita. En la representación del paisaje, lo invisible y lo espiritual se hacen visibles mediante las formas orgánicas. El paisaje le permite al artista reflejar en un lienzo su alma, su psique y su humanidad.

El paisaje como representación siempre estará imbuido y permeado por la razón y por las emociones y sensaciones que invaden al pintor durante el proceso creativo y en la definición de la formalización de sus propuestas. A menudo puede desaparecer la línea divisoria entre la figuración mimética o concreta de un paisaje local y anecdótico, y la abstracción de un paisaje imaginario o interior. Ambos paisajes pueden fundirse dentro del cuadro en un mismo espacio ilusorio y atemporal. Incluso un paisaje figurativo y concreto “abstrae” emociones, sensaciones, conceptos o ideas; sublimes o banales.

Mi abordaje del paisaje surge inicialmente del contacto con la naturaleza en zonas rurales y selváticas de Colombia (Magdalena Medio y Amagá), es a partir de la contemplación de las caídas de los ríos y las quebradas que me inspiro, me expreso, y doy mis primeros pasos con el abordaje de la representación del paisaje; un paisaje vernáculo, que luego se desligará de fronteras geográficas y se tornará en un paisaje más universal y ecléctico.

Producía mi trabajo con influencia de la pintura bucólica europea, y de los paisajes románticos de Caspar David Friedrich, del siglo XIX. También fue reveladora la inspiración que tuve en el artista alemán Guillermo Wiedemann, quien llegó a Colombia en 1939, a razón de la inminente Segunda Guerra Mundial. Wiedemann entró en contacto con la selva tropical, y comenzó el trabajo plástico con acuarelas imbuidas por el expresionismo abstracto; acuarelas en las que el paisaje, los colores y las formas, son disueltos en la atmósfera debido al manejo de la luz.

Mi interacción con la naturaleza fue memorable; se traducían en sensaciones lúdicas y hedonistas, un viaje sensorial con el que me regodeaba al recordarlo en el taller.

Pintaba con colores fuertes, muchos de ellos sacados directamente del tubo, otros matizados con blanco. En planos y profundidades logradas por la intensidad o la fuerza del color.

Para el año 1993 las inquietudes plásticas me llevan directamente a ese entorno, con algunos trazos que evocan a los impresionistas, con un color contrastado por las tonalidades y con grandes zonas blancas o claras que nos remiten a situaciones particulares de las tierras montañosas donde me crié y donde solía pasar mis vacaciones. Cuadros al óleo con formas apenas señaladas con una sensación de bruma o días lluviosos que con la neblina contrastan los colores y los acentúan.

Posteriormente el color amarillo en el fondo de los cuadros nos señala y nos remite al trópico, a sus sensaciones de humedad y calidez. Pero con la existencia de un sol picante y agobiante los elementos se dirigen a esa luz, que nos hace buscar un refugio o una protección en la cual la ausencia de dicha luz nos dé un poco de protección.

Para el año 1994 esos follajes y esa vegetación son realzados en su frondosidad y exuberancia, o se acentúan en cuanto a su expresividad. La mayoría de paisajes son ejecutados en un gran formato, de 120 x 120 centímetros. La mirada se desarrolla y se prolonga efectiva y plásticamente en esa maraña de imágenes, texturas y colores que nos presenta la selva tropical; selva dadivosa, fecunda, inexorable y cruel.

Para el año 1996 el trópico surge de nuevo con fuerza, poder y esplendor rutilante, los tamaños se amplían y se convierten en dípticos; los colores amarillos, naranjas y rojos

se apropian del espacio y sus manchas nos dejan los trazos expresionistas del color y de la pincelada.

La visión retrospectiva de mi proceso plástico y su secuencialidad en años, nos permite descubrir una renovación constante con respecto a la mirada que se le da al paisaje. No se trata de encontrar una fórmula para repetirla hasta la saciedad, sino que es encontrarse con ese mundo natural cambiante, que varía por los mismos problemas y alternativas que brindan los ecosistemas; es el fenómeno del niño que altera nuestras tierras y paisajes, haciendo de ellos una caja de Pandora llena de imágenes y registros cotidianos, casi siempre inesperados.

Es negarse a recurrir a esquemas, a recetarios y a recetas; es encontrarse a sí mismo en ese cambio repentino que produce una lluvia, es tener la posibilidad de asombrarse o extasiarse ante un mundo plagado de milagros cotidianos, y que esperaba ser descubierto al asomo de la primera gota de agua; es conmoverse con lo romántico del paisaje, ya no visto éste último como fuente de imágenes bucólicas y acarameladas, sino como fuente de lo secreto, lo misterioso y lo enigmático, de lo que no conserva reglas.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnaldo, Javier. “*España, 1950: la abstracción como vuelta al orden*”, en La Balsa de la Medusa, Revista número 55-56, Madrid, 2000.
- Ashton, Dore. *La escuela de Nueva York*, Cátedra Ediciones, Madrid, 1988.
- Battcock, Gregory. *El nuevo arte*. Primera edición, Ed. Diana, México, D. F., 1969.
- Bayón, Damián. *Pensar con los ojos. Ensayos de Arte Latinoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Belkin, Arnold. *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, Ed. Domés, UAM, México, 1986.
- Berlin, Isaiah. “Nationalism”, en *Against the Current: Essays in the History of ideas*, (contra la corriente: ensayos sobre la historia de las ideas), Viking / Penguin, Nueva York, 1980.
- Bozal, Valeriano. *El tiempo del estupor*, Siruela, Madrid, 2003.
- Cockcroft, Eva. “El expresionismo abstracto: arma de la guerra fría”, *El Día*, suplemento cultural, México, 18 de julio de 1976.
- Crow, Thomas. *El esplendor de los sesenta*, Akal, Madrid, 1996.
- Debroyse, Olivier. “Sueños de modernidad”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, INBA, México, 1991.
- Dube, Wolf-Dieter. *The Expresionism*, Thames and Hudson, London, 1996.
- Emmerling, Leonhard. *Jean-Michel Basquiat. 1960 - 1988*, Taschen, Alemania, 2003.
- Favela Fierro, Maria Teresa. *Sesenta de los sesenta*, Galería del Auditorio Nacional. Instituto Nacional de Bellas Artes, Documento, Unidad de Documentación e Investigación del Instituto Nacional de Bellas Artes, México. D. F.
- Felguérez, Manuel. “*La Ruptura 1935-1955*”, en *Ruptura 1952-1965*, Catálogo de la exposición Museo de Arte Carrillo Gil, México, 1988.
- Goldman, Shifra M. *Pintura Mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Ed. Domés, México, 1989.

- Greenberg, Clement. *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Guilbaut, Serge. *How New York stole the show of Modern Art. The idea of Modern Art*, The University of Chicago Press, New York, 1983.
- Guilbaut, Serge. *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, CURARE, FONCA, México, 1995.
- Hess, Barbara. *Expresionismo Abstracto*, Taschen, Alemania, 2005.
- Jung, Carl G. *El Hombre y sus símbolos*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 2002.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, Premia Editores, Madrid, 1992.
- Lambert, Rosemary. *Introducción a la Historia del Arte. El siglo XX*, Universidad de Cambridge, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1989.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad: "posmoderna"*, Akal, Madrid, 1986.
- Moyssén, Xavier. *Los precursores Mérida, Gerzso, Goeritz. El Geometrismo mexicano Una tendencia actual*. Documento del Museo de Arte Moderno y del Instituto Nacional de Bellas Artes. México D. F. (Fragmentos de los escritos respectivos del libro *El geometrismo en México*, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y actualmente en prensa).
- Ortiz Gaitán, Julieta. *Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo*, en Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Crítica de Arte, INBA, México, 1984.
- Paz, Octavio. *Dos siglos de pintura norteamericana (1776-1971), Sombras de Obras*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1983.
- "Pintura Estadounidense: Expresionismo Abstracto". Boletín de Prensa del Centro Cultural de Arte Contemporáneo, No. 65/ Septiembre 11, 1996; Centro Cultural de Arte Contemporáneo. Nombre de la Exposición: Pintura Estadounidense / Expresionismo Abstracto. p. 10.
- Prampolini Rodríguez, Ida. *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, Ed. Pormaca, S. A. de C. V., México D. F., 1964.
- Reyes Palma, Francisco, "Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura", en Issa Ma. Benítez Dueñas (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, Conaculta, México, 2004.
- Tatarkiewicz, Wladimir. *Historia de seis ideas*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990.
- Tolstoi, Lev. *¿Qué es el arte?*, Ed. Nexos, Barcelona, 1992.

- Traba, Marta. *El talón de Aquiles del arte abstracto*, Museo de Arte Moderno de Bogotá / Planeta, Bogotá, 1984.
- Wolf, Norbert. *Expresionismo*, Taschen, Alemania, 2006.
- Wood, Paul, (et al.). *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Akal, Madrid, 1999.

ANEXOS

CONCEPCIONES DE DIFERENTES TEÓRICOS DEL ARTE, SOBRE LA OBRA PICTÓRICA Y GRÁFICA DE JHON JAIRO MURIEL GONZÁLEZ.

Cito estos textos a continuación, por su importancia en el proceso plástico que he realizado en Colombia y México, en todas las exposiciones en las cuales he participado. Estos textos pueden ayudar a entender dicho proceso desde las diferentes miradas de maestros y críticos de arte que le apostaron a realizarlos, y por ello los retomo como apoyo a mi tesis “PINTURA ABSTRACTA CON CUERPO Y ALMA. LA POESÍA DECONSTRUCTIVA DEL TIEMPO, DEL ESPACIO Y DE LAS FORMAS: PAISAJES INTERIORES, RECUENTO DE UN PROCESO CREATIVO”.

ANEXO 1.

*MUSEO UNIVERSITARIO
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
Agosto 5 al 19 de 1994.
Medellín, Colombia.*

El arte contemporáneo no puede entenderse por fuera de la multiplicidad de tendencias que se presentan como resultado de la desaparición de los modelos suprarregionales y de la conversión de la historia del arte en material de libre consulta y citación para los artistas de hoy. En ese contexto la pintura de paisaje es uno de los fenómenos más interesantes, por los dos términos de su definición: como pintura y como paisaje.

En realidad, el paisaje fue una de las temáticas que más tuvieron que ver en la aparición del arte actual, desde su consideración romántica en la primera parte del siglo XIX hasta las elaboraciones del impresionismo y del postimpresionismo. Es cierto que más adelante, ya a lo largo de este siglo, el paisaje fue rechazado, quizá porque se veía como una de las maneras más evidentes a través de las cuales sobrevivía enquistada la concepción del arte como reproducción de la realidad exterior. Ahora, en este final del siglo, junto con la problemática ecológica y ambiental y, por qué no, también con la

permanente reivindicación de la riqueza cultural de la región, el paisaje recobra toda su fuerza y se ubica sólidamente dentro de las discusiones estéticas más actuales.



64. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001.

Los paisajes de John Jairo Muriel no se detienen en la felicidad bucólica y hedonista del paisaje antiguo. Son paisajes que ya viven con absoluta naturalidad la revaluación expresionista y por ello se plantean por medio de la violencia de un trazo que a veces casi se hace pintura de acción. Pero al mismo tiempo saben que ese expresionismo tiene un alma romántica, por lo que descubren en esos trazos la compenetración con lo real y la revelación "panteísta" que lo constituye: estamos muy lejos del equilibrio clásico entre el sujeto y el objeto, producto de la sensación y la reflexión de Cézanne. Aquí el paisaje parece ser todo y nos invade con su totalidad; fuera de él parece no existir nada que pueda importar.



65. Jhon Jairo Muriel: *Paisaje I*, acrílico sobre tela, 2001.



66. Jhon Jairo Muriel: *Parajes II*, acrílico sobre tela, 2001.

John Jairo Muriel parte de paisajes que conoce; o mejor aún, de paisajes que "lo conocen", los que hicieron su infancia y conforman el marco de su hábitat familiar, el paisaje del suroeste cercano, de la vereda nativa en Amagá.

Pero no se detiene en su análisis exterior sino que lo enfrenta con la violencia y la ternura del acto de amor. Muriel comienza por identificar un trozo de paisaje, que busca por sus posibilidades plásticas y expresivas; y después de poseerlo, es decir, después de definir rudamente su estructura por medio de fuertes brochazos, pasa a acariciarlo con el pincel, haciendo vibrar su piel con las dulzuras del color. Así, en medio de un frenesí de trazos y tintes, logra pinturas sólidamente coherentes, con un sutil manejo de los tonos y de los contrastes de color que le permiten crear una espacialidad efectiva. Es, sin lugar a dudas, su paisaje tropical, denso y cálido, lleno de emoción. Muriel descubre el paisaje en un cuadro, en un proceso que es exactamente opuesto al del paisajista tradicional quien se dedica a encontrar "cuadros" en el paisaje.



67. Jhon Jairo Muriel: *Parajes III*, acrílico sobre tela, 2001.



68. Jhon Jairo Muriel: *Parque*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.



69. Jhon Jairo Muriel: *Profundo*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

Y lo descubre para nosotros, los espectadores de su obra. Porque hay una dialéctica descubierta entre la visión puntual que lo lleva a entregarnos un trozo casi insignificante del paisaje, y su tendencia al gran formato. Así, estos paisajes enormes, que parecemos estar mirando casi con el lente de aumento, nos envuelven con sus cálidos colores y su

olor a vida y humedad, nos revelan las luces tórridas y las sombras vírgenes de mediodía. Y, en una nueva contradicción, nos hacen ver que es imposible captar este minúsculo mundo de maravillas. Es que quizá John Jairo Muriel, como los buenos románticos, quisiera llevarnos de nuevo frente a la revelación de lo sublime, que encuentra en el paisaje su más clara palabra.

*Carlos Arturo Fernández Uribe
Profesor de la Facultad de Artes
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia. Julio de 1994*

ANEXO 2.

*BOSQUE HUMEDO.
BIBLIOTECA PÚBLICA PILOTO
de Medellín para América Latina.
Marzo 31 a Abril 24 de 1998.
Medellín- Colombia.*

En el exigente tema del paisaje, Jhon Jairo Muriel ha entablado una relación de vida con el arte, con la pintura. Y lo ha logrado gracias a su convicción si facilismos. Gracias al gusto, la sensibilidad y el conocimiento del entorno que pinta. De vivir a plenitud con sus naturalezas, sus bosques, sus colores. El acrílico que crea signos.



70. Jhon Jairo Muriel: *Sierra I*, acrílico sobre tela, 2001.



71. Jhon Jairo Muriel: *Sierra II*, acrílico sobre tela, 2001.

Para decirlo con el también paisajista Antonio Barrera, quien no poco tiene que ver con las miradas de Muriel: “El valor esencial del arte es la sinceridad, la emoción artística. Si no hay emoción, no hay arte. Puede haber oficio, técnicas, pero no hay arte”.

Una verdad de cuño que no perderá vigencia y que, por el contrario, debería permanecer grabada como una oración.



72. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2002, 45 x 45 cm.



73. Jhon Jairo Muriel: *Ensenada I*, acrílico sobre tela, 2002, 30 x 30 cm.

A ello se debe que en los paisajes de ésta exposición haya una suerte de transpiración, de humedad, de vivo verdor que supera ampliamente las superficies acicaladas. Entran en nosotros con una fuerza inusual, a la vez que nos inducen al respeto verdadero por esas naturalezas. Una devoción que no sentimos cuando nos colocamos frente a las obras “defensoras” del medio ambiente o difusoras de intenciones altruistas. El verdadero arte brilla con luz propia y cada muletilla que se le adhiere lo estropea y minimiza. En las pinturas de Jhon Jairo Muriel respiramos hondo la esencia de verdades sencillas: el color, el detalle, la exhuberancia, el olor, la humedad. La verdad del arte que no piensa en verdades.

Luis Germán Sierra Jaramillo.

Estudios de Español y Literatura en la Universidad de Antioquia.

Ha publicado textos literarios y reseñas sobre arte y literatura en medios como *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, *Revista Universidad de Antioquia*, revista *Gaceta* del Ministerio de Cultura, periódicos *El Colombiano* y *El Mundo*, *Yesca* y *pedernal* de universidad Eafit, y en catálogos de arte en el país.

Actualmente es el Coordinador Cultural de la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia, donde coordina la publicación *Leer y releer*.

ANEXO 3.

*DE GUANTEROS Y OTROS PARAJES.
FORN DE TEATRE PATOTHOM.
Mayo 28 a Junio 22 de 2003.
Barcelona, España.*

La serie de trabajos que Jhon Jairo Muriel presenta Ahora tiene sus antecedentes en la obra que se ha ido conformando durante su estancia en México y su paso por el Postgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en la Academia de San Carlos.

El proceso que su producción ha ido teniendo es impresionante, pues llegó con una concepción muy distinta a la desarrollada en estas pinturas. La búsqueda entonces era más anecdótica, que si bien mostraba cualidades pictóricas carecía de fuerza expresiva.

Actualmente podemos observar que esto a cambiado radicalmente, pues Jhon Jairo ha ido enriqueciendo su obra de manera sustancial, explotando la expresividad del color ante todo, mostrando su fuerza y haciendo la descripción a un lado.

El color se ha vuelto el elemento que rige su composición, subordinando la representación objetual del motivo a su fuerza expresiva y simbólica, explotando estos atributos que ya de por si da el color y que Jhon Jairo ha sabido aprovechar para dotar a su obra con una connotación muy personal.

El carácter explosivo que se observa en cada cuadro, la libertad con que está aplicado el material y la valentía en la utilización de los elementos formales nos dice mucho sobre la audacia del Pintor y del gran compromiso que ha establecido con su propio proceso.



74. Jhon Jairo Muriel: *Iracá I*, acrílico sobre tela, 2002, 43 x 39 cm.



75. Jhon Jairo Muriel: *Mas-cara I*, acrílico sobre tela, 2002, 45 x 40 cm.

Jhon Jairo es un pintor que aún cree en la Pintura. El tratamiento que a su trabajo da nos muestra un artista con preocupaciones pictóricas y que a la luz de los movimientos contemporáneos se niega (como aún otros más) a dejar el ejercicio de la pintura como tal, revalorando ésta práctica y dándole una dimensión que responde a sus orígenes enmarcados dentro de su contexto latinoamericano.

Esta característica es Patente en la utilización del color con violentos contrastes, mostrando una paleta vigorosa, y enriquecida con colores sucios, obtenidos no como falta de recursos técnicos sino como una cualidad más, explotando ésta virtud para conseguir que las vibraciones tonales aporten a cada obra una atmósfera contemporánea, mostrando paisajes como *leit motiv*, que a mi parecer reflejan la violencia y el caos de una ciudad tan grande y convulsionada como la de México.



76. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2002, 45 x 45 cm.



77. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2002, 45 x 45 cm.

Es para mi una gran distinción el haber podido compartir parte de éste proceso, un proceso que no solo a dejado dividendos a su autor, ya que estoy seguro que a aquellos que estuvimos junto a él durante su estancia en el taller nos vimos igualmente enriquecidos con sus hallazgos y sus logros.

*Arturo Miranda Videgaray
Taller de Experimentación Plástica.
Maestría en Artes Visuales,
Escuela Nacional de Artes Plásticas de la
Universidad Nacional Autónoma de México.*

ANEXO 4.

*VARIACIONES SOBRE UN MISMO TEMA
JHON JAIRO MURIEL.
Abril de 2004.
México D.F.*

La pintura de Jhon Jairo Muriel ha dado un giro sobre sí misma en los últimos años, desde su llegada al Distrito Federal. En sus trabajos del 2000 al 2002, las referencias a la selva proponían una relación con lo biológico y lo vital. Una vitalidad que se planteaba como una metáfora personal que se proyectaba al colectivo, en recorridos sinuosos de manchas y de líneas, de accidentes topográficos, que afectan la sensibilidad del espectador.



78. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2003, 70 x 70 cm.

El paisaje, su tema recurrente, se convierte en los últimos trabajos del 2003 al 2006, en territorios pictóricos, como alegorías de territorios personales, en donde las historias personales se entrelazan entre las fuerzas y tensiones que se disponen sobre sus telas. Son recorridos de materias pictóricas, de manchas, líneas y puntos, que metafóricamente nos hablan de la vida en términos de la existencia, del diario vivir, de las vicisitudes y de las circunstancias, de las emociones y sensaciones, que en el tiempo real de la ejecución y la contemplación, plantean profundas reflexiones desde el sentir. Es así como el paisaje habitado se convierte en el paisaje vivido.

*Carlos Fernando Quintero V.
Especialización en Historia del Arte
Y Maestría en Historia del Arte.
Universidad Nacional Autónoma de México.*

ANEXO 5.

*JHON JAIRO MURIEL
EMOCIONES Y SENSACIONES EN TIEMPO REAL.
Metro Guerrero.
México D.F.
2004.*

Teniendo como marco Espacio Temporal México, el artista Jhon Jairo Muriel, realizó desde el 13 de julio una acción artística plástica, en la estación de el metro Guerrero del Distrito Federal. Fiel a su estilo, la obra de Muriel se ubica dentro de las tendencias abstraccionistas de las últimas décadas. Sin embargo, para ésta ocasión abandona las telas, los caballetes y la intimidad de su estudio y se lanza a la mirada del público, en un acto que no desdeña la interacción. Es así como aborda directamente el espacio de exposiciones del metro en la realización de una pintura mural efímera de aproximadamente 60 metros cuadrados.

Abordar una acción pictórica en el espacio público implica la conjunción de una cantidad de elementos significativos, que son el posible colofón de las artes del siglo XX. En primer lugar encontramos un interés por la expresión libre del individuo. Si bien desde el renacimiento se plantea la importancia de la libertad creadora del artista, es en el Romanticismo se va a lograr ésta meta, que tiene como consecuencia la oposición a las normas de la academia, situación que se va a incrementar con las vanguardias. Lo expresivo va a desplazar paulatinamente a lo mimético, hasta llegar a lo que se conoce como lo abstracto.

Lo que se conoce comúnmente como abstracción modernista o moderna tiene en sus inicios a representantes como Vassily Kandinsky, Casimir Malevich, Paul Klee, Piet Mondrian, entre muchos otros. Como una característica común a las inquietudes plásticas de los primeros años del siglo XX está la búsqueda de lo esencial y lo substancial, en donde lo metafísico adquiere un papel protagónico. Implica el retorno al origen, a lo primigenio, que muchos artistas identifican con lo natural. También, se da una mirada que escruta las sociedades consideradas como primitivas, como sería el caso de las comunidades de África, Asia, Oceanía y América.

El punto culminante, en donde se unen la búsqueda por lo esencial y lo substancial y la expresión individual, será la obra de Jackson Pollock. Este artista, con la valoración del proceso productivo por encima del objeto resultante, se convierte en uno de los hitos fundamentales del arte de acción, lo que abre la puerta a otras posibilidades en términos de lo procesual y de lo no objetual.



79. Jhon Jairo Muriel: *Sintaxis 2*, acrílico sobre tela, 2003, 30 x 30 cm.

No podemos dejar de lado, y como parte de éste devenir, que durante el siglo XX se generan los más fuertes cuestionamientos a la pintura de caballete. Ya en Dadá se la tilda de burguesa, lo que implica una distancia de la gente y por extensión de la realidad social y política del contexto. Estos argumentos los retoman tendencias, movimientos y personajes de las artes como el muralismo mexicano el Neorrealismo francés y las tendencias artísticas internacionales desde los 50, que influyen decididamente en las artes de hoy.

En otro gran cuestionamiento a la pintura de caballete está en relación al tiempo y el espacio. El borde de el cuadro, generalmente señalado por el marco, plantea una distancia física espacial donde la pintura plantea una realidad otra, deferente al plano del espectador y a la realidad contextual. En relación con el tiempo, la pintura tradicional a lo más que llega es a un tiempo simulado, a una retardación en términos de Duchamp. Es una temporalidad que se establece en primer lugar como un registro de la acción del artista y que se recrea con el acto perceptivo del espectador. Al establecerse estos dos condicionamientos, los artistas comienzan a buscar desesperadamente nuevas formas de producción y de expresión que desembocan primero en el uso de objetos, luego en la apropiación del espacio físico (instalación o environments) y finalmente en la presencia e Interacción física del autor (happening y performance).

En la acción de pintar las paredes del metro Guerrero Jhon Jairo Muriel se sitúa en un punto en donde confluyen estas inquietudes. Su pintura, cargada de gestos y colores, en donde predominan los tonos de azul y verde exaltados por algunos tonos calidos, es una expresión de sus inquietudes íntimas que se vuelven públicas desde el mismo acto de producir la obra. Durante el proceso las personas que pasan comentan, ven, interactúan

con esa intimidad del artista. Muriel sale del contenedor, observa a los transeúntes en relación con su pintura, piensa y vive el espacio y el tiempo. El tiempo que transcurre entre los grupos de viajeros, el tiempo de las infinitas caminatas, y aquellos breves lapsos de sosiego, de silencio. El está allí mientras la ciudad se mueve a su alrededor. Es así como la relación desde el interior del artista con lo contextual se intensifica. El tiempo y el espacio de la obra es el tiempo y el espacio real, tangible. Su pintura es un registro vivo. El espectador, el usuario del sistema de transporte que a diario camina por el pasillo, ha sido testigo del proceso. Ha vivido con el artista. Ha compartido desde su rápido andar la experiencia creativa. No es ya un espectador pasivo de recrea. Hace parte de la creación como sujeto y objeto de la misma.

*Carlos Fernando Quintero V.
Especialización en Historia del Arte
Y Maestría en Historia del Arte.
Universidad Nacional Autónoma de México.*

ANEXO 6.

REMINISCENCIA – DEVENIR.
INVERNADERO.
Laboratorio de Arte Contemporáneo.
México D.F.
2005.

“¿Cómo no iban a ser relativos los movimientos de desterritorialización y los procesos de reterritorialización, a estar en constante conexión, incluidos los unos en otros? La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de la avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen.” Gilles Deleuze - Felix Guattari Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia.

Invernadero, la obra emprendida por Jhon Jairo Muriel es incómoda e ingrata. No es una pintura de caballete, ni tampoco es un fresco ni mucho menos es un mural. Tampoco pretende ser una instalación en el sentido lato que se le dió a aquellas obras tridimensionales que intentaban cuestionar la escultura en las últimas dos décadas del siglo XX. Entonces, brota la pregunta dos décadas del siglo XX. Entonces, brota la pregunta obligada: ¿Qué es *Invernadero*? Es una experiencia más cercana a la ambientación pop, al trampantojo mural decimonónico y a las imágenes que generan nuestros recuerdos en nuestra psique; No es nostalgia de lo que no se tiene, sino reminiscencia de lo que se quiere. Jhon Jairo Muriel no quiere que veamos una sucesión de cuadros en donde el artista establece un orden cósmico en el caos de la selva o la naturaleza. Lo que desea es que nos adentremos en la memoria menos narrativa de su

infancia, la cual nos proyecta hacia su devenir más plástico. Si el hombre intentó imponer un orden civilizatorio a la naturaleza con sus urbes y su historia, la naturaleza nos demuestra una y otra vez su furia ciega, su futuro no lineal.

Invernadero deviene así en una obra que legitima el espacio que ocupa y no espera que la institución museográfica la valide. El hecho de invadir cualquier resquicio blanco aristotélico, de anular cualquier percepción de la arquitectura cambia el peso de la pregunta, se vuelve pregunta. *Invernadero* no es el sitio de reposo de la semilla, ni la ventana renacentista que nos asegura una línea de horizonte, es el bulbo que empezó en otras series de obras de Jhon Jairo Muriel y que seguirá invadiendo otros espacios, como el pasto invade las arquitecturas más sagradas, de ahí su intensa incomodidad.

Carlos Aranda Márquez.
Crítico de Arte.

ANEXO 7.

*MEMORIA ARTIFICIAL.
INVERNADERO.
Laboratorio de Arte Contemporáneo.
México D.F.
2005.*

“No me parece que lo más urgente sea defender a una cultura cuya existencia nunca ha liberado a un hombre de la preocupación de vivir mejor y de tener hambre, sino extraer de aquello que se llama cultura ideas cuya fuerza viviente es idéntica a la del hambre”.

Antonin Ataud.

Justo cuando todos los paradigmas de la modernidad supuestamente se han desvanecido, la posibilidad de superar el mal, lo que atormenta al “SER” sigue estando allí y los extremos se afianzan, el bien tiene al mal y la naturaleza tiene para redimirse lo artificial. Es así como INVERNADERO, intervención de Jhon Jairo Muriel, penetra en nuestra instancia como la más vil de las posibilidades, lo sintético y lo artificial es ya la forma de invocar lo natural. No siendo preso de moralidades, Jhon Jairo es anti-ecológico sobremanera, pues su potencial de paisajista en ésta intervención nos traslada a la pregunta ya milenaria y madre de la estética (sí es que existe la pregunta!) ¿CUAL ES LA NATURALEZA DE LA BELLEZA?, y si existe, sólo puede ser dejando atrás las melancolías, aquí todo es escenográfico, antinatura, representación sin aroma.

Lo racional, lo cartesiano, el vértice hoy no se evocan, al contrario se trata de ocultar y someter para instalar el orden de los sentidos. Esta obra es por NATURALEZA

sensación, si su función es subyugar la arquitectura lo consigue, pues el habitat virtual que Muriel construye se basa en la posible percepción de cada espectador, del momento mismo de comparar vivencia y recuerdo, realidad y fantasía.

Muriel tampoco pinta plantas sino patrones o plantillas mentales, quizá recortes intelectuales de su paisaje COLOMBIANO, reminiscencias retinales que se manifiestan fluidamente para crear el todo y el todo en Muriel ya no es el bastidor, es la eficacia de traspasar el límite de curvar la imagen y acaparar el vacío.

“Entre más apasionado más artificial, entre más romántico más cursi, entre más parecido más vil, pura mentira”.

Ajustemonos al paisaje que hoy nos presenta Jhon Jairo Muriel ocultando la arquitectura y deleitémonos de las ruinas que deja, como el gran Giovanni Battista Piranesi, creemos el caos del laberinto. Una y otra vez reconstruyamos el rompecabezas parecido a un bosque con falsas perspectivas, falsos campos de profundidad sumandonos al sublime acto de desvanecernos en ésta humilde “realidad”. Recurramos si es posible a estar de manera natural en una memoria artificial.

*Luis Ricaurte Villota.
Maestro en Historia del Arte
Universidad Nacional Autónoma de México.*

ANEXO 8.

*JHON JAIRO MURIEL, OBRAS RECIENTES.
CASA DE LA CULTURA BENITO JUAREZ.
México D.F.
2006.*

Hace alrededor de cien años que se establecieron las bases de sistemas de representación que se distanciaban del naturalista. Estos nuevos sistemas de representación, que se pueden asociar y en muchos casos se basan en el pasado, involucraban visiones y concepciones del mundo que se distanciaban significativamente de los paradigmas racionalistas de occidente. Por primera vez en los quinientos años que iban del renacimiento al final del siglo XIX, se ponía en cuestión la representación mimética de lo real, con base en la perspectiva de punto de fuga, para dar paso a la representación de lo intangible, de lo sensible y lo sensitivo, de lo onírico, de las emociones y de las circunstancias perceptivas de los artistas.

En sus trabajos anteriores como en los actuales, Jhon Jairo Muriel se sitúa dentro de esta relativamente reciente tradición artística. En sus trabajos anteriores se presentaban referencias directas a la vegetación selvática y al paisaje.



80. Jhon Jairo Muriel: *Sintaxis I*, acrílico sobre tela, 2003, 30 x 30 cm.

Las obras recientes de Jhon Jairo Muriel podrían ser consideradas como metáforas contemporáneas que involucran sus experiencias vitales, los impulsos producto de los azares de las tensiones de la ciudad y de las múltiples y difíciles relaciones con la gente que nos rodea. Los temas están más cercanos a lo íntimo y lo privado. El pintor nos ofrece parte de sus vivencias de los últimos meses, en obras donde la tensión, las convulsiones, los gestos de su cotidianidad son expresados a través del material y el color. Las formas se distancian cada vez más de la representación de lo natural y se convierten en señales que nos indican movimientos y sentidos, impulsos y gesticulaciones.

El mundo del arte de los últimos años se debate entre dos polos, aparentemente opuestos. El primero daría paso a las nuevas tecnologías asociadas con la producción artística, lo que propondría nuevas formas de representación y de percepción y nuevas

posibilidades de concebir o pensar las obras de arte. El segundo estaría basado en la tradición artística, estilística y estética. La primera nos propone cambios de paradigma, muchos de ellos radicales y contundentes. La segunda se resiste a la desnaturalización del arte, a la radicalización del cambio, en sus extremos absurdos. A pesar de vivir en una época donde la tecnología parece haber ganado la batalla, aún existe una resistencia vital y física. Las obras recientes de Jhon Jairo Muriel hacen parte de esta resistencia.

*Carlos Fernando Quintero V.
Especialización en Historia del Arte
Y Maestría en Historia del Arte.
Universidad Nacional Autónoma de México.*

ANEXO 9.

*UN COLOR INEXISTENTE. MONOTIPOS.
GALERÍA DEBORA ARANGO.
Abril de 2007.
México D. F.*

El arte se compone de varios procesos necesariamente en tensión perpetua desde el escepticismo del crítico, la pasión del autor y por supuesto el disfrute del espectador, con estos elementos construyen un evento en donde se pretende se de un encuentro en el que la experiencia sea trascendente para todos y por supuesto se tenga una vivencia estética enriquecedora para todos los que confluyen.

El arte abstracto en la pintura se desarrolla en términos en los que se afirma es un arte para pintores, ya que los valores que hablan por decirlo de alguna manera son el manejo del color y de la composición, el matiz y por supuesto la textura; despliegues del oficio y de la personalidad del ejecutante; por lo que, cuando se trata de encontrar la calidad en esta forma de expresión artística, es determinante que se miren en la obra estos elementos y que necesariamente haya un dominio de ellos.

En la obra del Mtro. Jhon Jairo Muriel encontramos un excelente desempeño pictórico de estos valores del arte abstracto, cosa que es congruente con el trabajo hecho en los últimos años en lienzo; en esta ocasión nos ocupa su incursión en la grafica mediante la realización de monotipos en donde las características de su quehacer pictórico son evidentemente desarrollados con gran maestría, mostrando su gran manejo del color y

de la composición, con trazos de una gran fuerza y cargados de una expresividad abrumadora, nos permiten percibir la vorágine de elementos constitutivos volcados con inteligencia en el papel.

No es la primera incursión del Mtro. Muriel en la gráfica, una serie de serigrafías ya prefiguraban su capacidad para atacar el papel como soporte.

Las obras desarrolladas bajo la técnica del monotipo en esta muestra dan paso a una expresividad en las que lleva al cabo un despliegue de emotividad y eficacia en los recursos, teniendo en cuenta que la técnica condiciona la composición debido a que se construye de forma inversa; sólo mediante la previsualización de los resultados esperados y un profundo conocimiento del color hacen posible que las composiciones en cada pieza sean de una métrica poética

De esta manera, el Mtro. Muriel participa en una de las tradiciones más importantes en las artes plásticas mexicanas: la gráfica; haciendo patente su vocación pictórica, sin por eso dejar de buscar en las propias formas de la plástica, la explosión poética que conlleva la construcción de sus formas en el papel y la técnica del monotipo; así, somos y nos hace partícipes del despliegue de uno de los mejores coloristas de nuestra contemporaneidad, a través de una de las técnicas más antiguas de expresión: la estampa; que resulta en esta elocuente poética, encontrándonos con el color convertido en metáfora y bajo esta forma inexistente.

*Jaime A. Tamayo Gómez.
Crítico de arte.*

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Manuel Felguérez: *Acción ritual*, 2004. Acrílico y óleo sobre tela. 189.5x220 cm.

La imagen de la figura 2 fue tomada del sitio Web:
www.arte-mexico.com/juanmartin/
El día 8 de septiembre de 2007.

2. David Hockney: *The Second Tea Painting*, 1961. Óleo sobre lienzo. 198 x 76 cm. Londres, Tate Gallery.

La imagen de la figura 3 fue tomada del sitio Web:
shs.westport.k12.ct.us/.../ColdWar/Art/Art.htm
El día 20 de septiembre de 2007.

3. Manuel Felguérez: “*Germinal*”. 1958, óleo/masonite, 38 x 38 cm.

La imagen de la figura 4 fue tomada del sitio Web:
www.arte-mexico.com/juanmartin/
El día 11 de septiembre de 2007.

4. Carlos Jacanamijoy Tisoy: *A la hora de hacer los instrumentos*, 1994, Óleo sobre Lienzo. 170 x 140 cm.

La imagen de la figura 5 fue tomada del sitio Web:
www.carlosjacanamijoy.com
El día 14 de septiembre de 2007.

5. Carlos Jacanamijoy Tisoy: *Habitación pequeña con ventana*, 2003, Óleo sobre lienzo. 150 x 170 cm.

La imagen de la figura 6 fue tomada del sitio Web:
www.carlosjacanamijoy.com
El día 14 de septiembre de 2007.

6. Alejandro Obregón: *El Volcán*. 2002, Acrílico sobre lienzo. (Obras incautadas a los narcotraficantes, en custodia ahora en el MAMBO – Museo de Arte Moderno de Bogotá).

La imagen de la figura 7 fue tomada del sitio Web:
www.artnexus.com/ANnewsdetail/13284
El día 9 de agosto de 2007.

7. Roberto Turnbull: *Caracol*, Óleo sobre papiro, sobre tela, 2003, 124 x 81 cm.

La imagen de la figura 8 fue tomada del sitio Web:
www.kunsthhaus.org.mx/roberto/04-edificio.htm
El día 22 de julio de 2007.

8. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

La imagen de la figura 9 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

9. Jhon Jairo Muriel: *Amazonas*, acrílico sobre tela, 2001, 150 x 150 cm.

La imagen de la figura 10 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

10. Jhon Jairo Muriel: *Calor*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

La imagen de la figura 11 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

11. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

La imagen de la figura 12 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

12. Wassily Kandinsky: *Improvisación 31 (Batalla naval)*, 1913, óleo sobre lienzo. 150 x 95 cm.

La imagen de la figura 13 fue tomada del sitio Web:
docentes.uaej.mx/.../carpetas/K/kandinski.htm
El día 15 de septiembre de 2007.

13. Guillermo Wiedemann: *Abstracción*. 1960, Óleo sobre tela, 70 x 100 cm.

La imagen de la figura 14 fue tomada del sitio Web:
<http://www.colarte.com/colarte/>
El día 18 de septiembre de 2007.

14. Alejandro Obregón: *De variaciones de una tragedia*. (Exposición de 35 acrílicos sobre madera sobre el desastre ecológico de la Ciénaga de la Virgen, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO, 1986). 1986. Acrílico sobre madera.

La imagen de la figura 15 fue tomada del sitio Web:
<http://www.colarte.com/colarte/>
El día 18 de septiembre de 2007.

15. Manuel Felguérez: *Cigarra plateada*. Serigrafía, 1987, 53.5 x 63.5 cm.

La imagen de la figura 16 fue tomada del sitio Web:
www.arte-mexico.com/juanmartin/
El día 11 de septiembre de 2007.

16. Roberto Turnbull: *Pato*, 2006, Óleo/lienzo. 120 x 100 cm.

La imagen de la figura 17 fue tomada del sitio Web:
www.kunsthhaus.org.mx/roberto/04-edificio.htm
El día 22 de julio de 2007.

17. Anselm Kiefer: *Nigredo*, 1998. Óleo sobre lienzo. 280 x 160 cm.

La imagen de la figura 18 fue tomada del sitio Web:
www.thecityreview.com/f01cpw1.html
El día 1 de octubre de 2007.

18. Anselm Kiefer: *Jerusalem*, 1999. Óleo sobre lienzo. 280 x 160 cm.

La imagen de la figura 19 fue tomada del sitio Web:
www.thecityreview.com/f01cpw1.html
El día 1 de octubre de 2007.

19. Anselm Kiefer: *March sand*, 1998. Óleo sobre lienzo. 265 x 165 cm.

La imagen de la figura 20 fue tomada del sitio Web:
www.thecityreview.com/f01cpw1.html
El día 1 de octubre de 2007.

20. Anselm Kiefer: *"Sonnenblumen"*, óleo sobre lienzo, 1995, 86 5/8 by 74 3/4 inches.

La imagen de la figura 21 fue tomada del sitio Web:
www.thecityreview.com/f01cpw1.html
El día 1 de octubre de 2007.

21. Carlos Jacanamijoy Tisoy: *Fuentes nocturnas*, 2003, Óleo sobre lienzo. 110 x 120 cm.

La imagen de la figura 22 fue tomada del sitio Web:
www.carlosjacanamijoy.com
El día 14 de septiembre de 2007.

22. Jean-Michel Basquiat: *"Profit I"*, acrílico y pintura en spray sobre lienzo, 1982, 86 1/2 by 157 1/2 inches.

La imagen de la figura 23 fue tomada del sitio Web:
www.thecityreview.com/s02ccon1.html
El día 11 de septiembre de 2007.

23. Mimmo Paladino: *Sirenas, tarde, poeta occidental*. 1986, Técnica mixta sobre tela. 187.0 x 86.0; 199.0 x 98.6 cm. (cada pieza). Colección de la Galería Nacional de Australia, adquirida en 1986.

La imagen de la figura 24 fue tomada del sitio Web:
www.thecityreview.com/s02ccon1.html
El día 11 de septiembre de 2007.

24. Francis Bacon: *Human Body (III)*, 1970, óleo sobre lienzo. 198.1 x 144.8 cm.

La imagen de la figura 25 fue tomada del sitio Web:
nairdasbloglab.blogspot.com/.../francis_bacon/
El día 2 de octubre de 2007.

25. David Hockney: *Big Stone*, 1962. Óleo / lienzo. 122 x 152 cm.

La imagen de la figura 26 fue tomada del sitio Web:
www.sai.msu.su/wm/paint/auth/hockney/splash/
El día 2 de octubre de 2007.

26. David Hockney: *A Bigger Splash*, 1967. Acrílico sobre lienzo. 242.5 x 243.9 cm. Tate Gallery, London.

La imagen de la figura 27 fue tomada del sitio Web:
www.sai.msu.su/wm/paint/auth/hockney/splash/
El día 2 de octubre de 2007.

27. Jackson Pollock: *Convergence*, 1952. Óleo sobre lienzo.

La imagen de la figura 28 fue tomada del sitio Web:
zog.typepad.com/.../2004/08/1956_jackson_po.html
El día 18 de julio de 2007.

28. Wassily Kandinsky: *Negro y violeta*, 1924. Óleo sobre lienzo.

La imagen de la figura 29 fue tomada del sitio Web:
www.biografiasyvidas.com/.../k/kandinsky.htm
El día 18 de julio de 2007.

29. Rufino Tamayo: *Retrato de niños (Pareja de niños)*. 1966, Óleo sobre tela, 98 x 135 cm.

La imagen de la figura 30 fue tomada del sitio Web:
www.lablaa.org/.../artlat/artlat06.htm
El día 14 de septiembre de 2007.

30. Roberto Matta: *Sin título*, 1962 Óleo sobre lino, 81x 100 cm.

La imagen de la figura 31 fue tomada del sitio web:
www.lablaa.org/.../artlat/artlat06.htm
El día 14 de septiembre de 2007.

31. Jasper Jones: *Flag*, 1954-55. Encaustic, oil, and collage on fabric mounted on plywood, 42 x 61 in. Museum of Modern Art, gift of Philip Johnson in honor of Alfred H. Barr, Jr.

La imagen de la figura 32 fue tomada del sitio Web:
johnfenzel.typepad.com/.../art/index.html
El día 17 de septiembre de 2007.

32. Robert Motherwell: *Elegía a la República española N° 34*, 1953-1954. Óleo sobre lienzo. 80 x 100".

La imagen de la figura 33 fue tomada del sitio Web:
www.albrightknox.org/ArtStart/Motherwell_t.html
El día 2 de octubre de 2007.

33. Robert Motherwell: "Cárcel española (ventana)". 1962. Óleo sobre lienzo.

La imagen de la figura 35 fue tomada del sitio Web:
www.albrightknox.org/ArtStart/Motherwell_t.html
El día 2 de octubre de 2007.

34. Robert Motherwell: *A la orilla del mar N° 2*, 1962. Óleo sobre lienzo.

La imagen de la figura 35 fue tomada del sitio Web:
www.albrightknox.org/ArtStart/Motherwell_t.html
El día 2 de octubre de 2007.

35. Willem de Kooning: *Woman I*, 1950-52, óleo sobre lienzo.

La imagen de la figura 36 fue tomada del sitio Web:
goodnesstruthandbeauty.wordpress.com/2007/04/
El día 9 de julio de 2007.

36. Willem de Kooning: *Woman V*, 1952-53. Óleo sobre lienzo.

La imagen de la figura 37 fue tomada del sitio Web:
www.answers.com/topic/kooning-woman-v-jpg
El día 9 de julio de 2007.

37. Mark Rothko: *Red, Orange, Tan, and Purple*, 1949. Óleo sobre lienzo, 214.5 x 174 cm. Colección privada.

La imagen de la figura 38 fue tomada del sitio Web:
www.printdealers.com/artist_template.cfm?id=1071
El día 9 de julio de 2007.

38. Karel Appel: "Wild Horse Rider", 1961, Litografía, 50 x 51 cm.

La imagen de la figura 39 fue tomada del sitio Web:
www.printdealers.com/artist_template.cfm?id=1071
El día 9 de julio de 2007.

39. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

La imagen de la figura 40 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

40. Jhon Jairo Muriel: *Des-encuentros*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

La imagen de la figura 41 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

41. Jhon Jairo Muriel: *Paisaje II*, acrílico sobre tela, 2001.

La imagen de la figura 42 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

42. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2002. 45 x 135 cm. Tríptico.

La imagen de la figura 43 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

43. Jhon Jairo Muriel: *Bluenoinfame*, acrílico sobre tela, 2002. 180 x 450 cm. Tríptico.

La imagen de la figura 44 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

44. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2002. 45 x 45 cm.

La imagen de la figura 45 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

45. Jhon Jairo Muriel: *Central*, acrílico sobre tela, 2002. 44 x 60 cm.

La imagen de la figura 46 fue tomada del sitio Web:

www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

46. Wassily Kandinsky: *Composición VIII*, 1923. Óleo sobre lienzo.

La imagen de la figura 47 fue tomada del sitio Web:
www.masdearte.com/item_exposiciones.cfm?notic...
El día 1 de octubre de 2007.

47. Joan Miró: *Prades, el pueblo*, 1917, óleo sobre lienzo, 65 x 72.6 cm. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation.

La imagen de la figura 48 fue tomada del sitio Web:
www.mundodvd.com/showthread.php?t=32436
El día 1 de octubre de 2007.

48. Jean-Honoré Fragonard: *El columpio*, 1767, 83 x 66 cm. Óleo sobre lienzo.

La imagen de la figura 49 fue tomada del sitio Web:
miss-tannie.blogspot.com/
El día 2 de octubre de 2007.

49. Claude Monet: *Nenúfares*. 1906. Óleo sobre lienzo.

La imagen de la figura 50 fue tomada del sitio Web:
elnido.ech.es/N31/atras-del-espejo.htm
El día 3 de octubre de 2007.

50. Johannes Vermeer: “*Vista de Delft*”, 1661, óleo sobre lienzo, 98- 117.5 cm. La Haya, Mauritshuis.

La imagen de la figura 51 fue tomada del sitio Web:
www.theartwolf.com/masterworks/vermeer_es.htm
El día 3 de octubre de 2007.

51. Joseph Turner: *Paz-entierro en el mar*, 1842, Óleo sobre tela. 87 x 86.5 cm. Tate Gallery. Londres.

La imagen de la figura 52 fue tomada del sitio Web:
www.sktb3000.net/blog/2006_01_01_sktb3000_arc...
El día 3 de octubre de 2007.

52. John Constable: *La carreta de heno* o *El carro de heno*, 1821, Óleo sobre lienzo. 130,5 x 185,5 cm. National Gallery de Londres, Londres.

La imagen de la figura 53 fue tomada del sitio Web:
es.wikipedia.org/wiki/La_carreta_de_heno
El día 3 de octubre de 2007.

53. Caspar David Friedrich: *El monje frente al mar*, 1809/10, óleo sobre lienzo, 110 x 172 cm. Berlin Nationalgalerie.

La imagen de la figura 54 fue tomada del sitio Web:
www.theartwolf.com/10_seascapes_es.htm
El día 3 de octubre de 2007.

54. Luis Caballero: *Sin título*, 1976, dibujo en carboncillo sobre papel, 55 x 75 cm.

La imagen de la figura 55 fue tomada del sitio Web:
<http://www.colarte.com/colarte/>
El día 18 de septiembre de 2007.

55. Ana Mendieta: “*Silueta*”, 1973, México, Purchased from Galerie Lelong, NYC 1997.

La imagen de la figura 56 fue tomada del sitio Web:
hipercroquis.wordpress.com/.../
El día 3 de octubre de 2007.

56. Guillermo Wiedemann: *Abstracción en rojo*, 1962, acuarela sobre papel, 55 x 77 cm.

La imagen de la figura 57 fue tomada del sitio Web:
<http://www.colarte.com/colarte/>
El día 18 de septiembre de 2007.

57. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

La imagen de la figura 58 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

58. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001.

La imagen de la figura 59 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

59. Jhon Jairo Muriel: *En flamas 1*, acrílico sobre tela, 2002, 150 x 81.5 cm.

La imagen de la figura 60 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

60. Jhon Jairo Muriel: *Iraca 2*, acrílico sobre tela, 2002, 43 x 39 cm.

La imagen de la figura 61 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

61. Jhon Jairo Muriel: *Sin título 1*, acrílico sobre tela, 2002, 180 x 150 cm.

La imagen de la figura 62 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

62. Jhon Jairo Muriel: *A mar*, acrílico sobre tela, 2002, 40 x 40 cm.

La imagen de la figura 63 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

63. Jhon Jairo Muriel: *Tríptico azul*, acrílico sobre tela, 2003, 180 x 450 cm.

La imagen de la figura 64 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

64. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2001.

La imagen de la figura 65 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

65. Jhon Jairo Muriel: *Paisaje I*, acrílico sobre tela, 2001.

La imagen de la figura 66 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

66. Jhon Jairo Muriel: *Parajes II*, acrílico sobre tela, 2001.

La imagen de la figura 67 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

67. Jhon Jairo Muriel: *Parajes III*, acrílico sobre tela, 2001.

La imagen de la figura 68 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

68. Jhon Jairo Muriel: *Parque*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

La imagen de la figura 69 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

69. Jhon Jairo Muriel: *Profundo*, acrílico sobre tela, 2001, 180 x 150 cm.

La imagen de la figura 70 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

70. Jhon Jairo Muriel: *Sierra I*, acrílico sobre tela, 2001.

La imagen de la figura 71 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

71. Jhon Jairo Muriel: *Sierra II*, acrílico sobre tela, 2001.

La imagen de la figura 72 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

72. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2002, 45 x 45 cm.

La imagen de la figura 73 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

73. Jhon Jairo Muriel: *Ensenada I*, acrílico sobre tela, 2002, 30 x 30 cm.

La imagen de la figura 74 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

74. Jhon Jairo Muriel: *Iraca I*, acrílico sobre tela, 2002, 43 x 39 cm.

La imagen de la figura 75 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

75. Jhon Jairo Muriel: *Mas-cara I*, acrílico sobre tela, 2002, 45 x 40 cm.

La imagen de la figura 76 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

76. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2002, 45 x 45 cm.

La imagen de la figura 77 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

77. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2002, 45 x 45 cm.

La imagen de la figura 78 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

78. Jhon Jairo Muriel: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2003, 70 x 70 cm.

La imagen de la figura 79 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

79. Jhon Jairo Muriel: *Sintaxis 2*, acrílico sobre tela, 2003, 30 x 30 cm.

La imagen de la figura 80 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.

80. Jhon Jairo Muriel: *Sintaxis 1*, acrílico sobre tela, 2003, 30 x 30 cm.

La imagen de la figura 81 fue tomada del sitio Web:
www.jhonjairomuriel.com
El día 1 de octubre de 2007.