



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

“Desarrollo de una propuesta gráfica a través del estudio de las diferentes tendencias que derivan de la experimentación plástica en el informalismo y el expresionismo abstracto.”

TESINA  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
SERGIO VARGAS RODRIGUEZ

DIRECTOR DE TESINA:  
MAESTRO EDUARDO AURELIANO ORTIZ VERA

MEXICO; D.F. 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



# INDICE

Introducción	7
1.ANTECEDENTES	9
1.1 Origen del arte abstracto.	16
1.2 El expresionismo abstracto.	26
1.2.1 Los creadores de mitos	30
1.2.2 El “all over field”	36
1.2.3 El campo de color	40
2. El informalismo.	43
3.Panorama de la estampa contemporánea	48
3.1 El grabado en la actualidad	48
3.2 Propuesta de obra gráfica	53
Obra gráfica	58
Conclusión	69
Lista de láminas	70
Lista de imágenes	72
Bibliografía	76





6



## INTRODUCCION

La presente investigación pretende trasladar el sentido de lo *no figurativo* al desarrollo de una propuesta personal de obra gráfica. El punto de partida será el concepto de “lo espiritual” en el Arte el cual confiere a la psique interna las acciones que conlleva la creación, que ya en un primer momento el movimiento surrealista había planteado en la idea de un arte automatista en el cual el autor debía plantear su obra a partir del azar y lo accidental suprimiendo al ego.

Posteriormente se centrará en las tendencias que se generaron a partir de la influencia de las antiguas escrituras orientales que se convirtieron en la creación de un lenguaje de “signos” que a su vez derivan en nuevos lenguajes visuales y formas interpretativas.

A lo largo del siglo XX las manifestaciones del Arte desembocaron en una serie de corrientes en las que a pesar de su diversidad la gran mayoría de ellas compartían un par de ideas comunes: la emancipación de la figura mimética y la sublimación de la materia a una categoría diferente en la que se constituía como un ente con autonomía expresiva, significados y un “alma propia”.

Es así como se construye un paradigma en el cual el ilusionismo perceptual y el culto por la “calidad” pictórica han sido rebasados por la experiencia del arte en si. Esto se logró gracias a una combinación de factores sociales, económicos y culturales propicios para la experimentación plástica (en el caso de Norteamérica se funda una institución que promueve el movimiento abstracto y el gobierno mismo toma como política de estado la formación de una tendencia cultural “netamente” estadounidense aprovechando la situación de desventaja que tenía Europa al estar destruida y en un proceso de posguerra).

Fuera de las objeciones políticas, los movimientos abstractos de posguerra que atentan contra las técnicas tradicionales convierten a la materia misma en la finalidad de un proceso que sin embargo responde a la serie de “especulaciones alquímicas sobre la primera fase del *Opus* que Jung interpreta como proyección psíquica en el seno de lo material”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cirlot Juan Eduardo. “El informalismo” Ediciones Omega Barcelona 1959.



Esto es que a pesar de corresponder a valores de creación abstraccionista se manifiestan también los valores presentes en el desarrollo de cualquier obra a través de impulsos, vivencias y reacciones depositadas sobre una amplia variedad de soportes los cuales a su vez constituyen parte de la exploración plástica al experimentar con superficies que hasta el momento no habían sido utilizadas. Durante el desarrollo de esta investigación se han utilizado diversas fuentes documentales así como la propia experimentación plástica utilizando diferentes momentos del arte abstracto como pretexto en la elaboración tanto de bocetos y ensayos gráficos como de obras con un contenido explícitamente influenciado por determinados procesos específicos del arte abstracto.



# 1. Antecedentes

Existe una aparente polarización en el mundo de las imágenes, aquellas cuya asimilación se genera a partir de estímulos y referentes tomados de la experiencia sensorial de la “realidad” y las que no. Pero las dos posibilidades hacen latente su función imitativa en la medida en que son capaces de provocar una experiencia estética basándose en los mismos métodos mediante los que el espectador recibe un cúmulo de estímulos sensoriales que van más allá del objeto o escena representado.

Por ende es difícil concretar una distinción tajante entre el arte abstracto y el que no lo es, ya que existe una clara convergencia en el sentido de que, en la representación de imágenes, la materia creará una ilusión, un artificio en la mirada del espectador a través de manchas, rayones y estructuras de formas libres. “El que una forma artística actúe imitativamente o no, depende a menudo del contexto en el cual es observada y de los conocimientos previos con los cuales el lector del cuadro se aproxima a él”<sup>2</sup>.

Las denominaciones que correspondían al arte abstracto se circunscribían al hecho de que hasta el momento el arte plástico en general dependía de la imitación y el ilusionismo como sus principales atributos, la remoción de estas cualidades constituyó una de las primeras características significativamente importantes tanto para el público como para los artistas, en resumen las tentativas para una descripción del arte abstracto hacían énfasis únicamente en su carencia de formas reconocibles.

El sentido del término abstracto generalizado en la primera década del siglo XX por Kandinsky es creación del teórico Wilhem Worringer que puntualizó lo abstracto en dos vertientes una como lo puramente geométrico haciendo una clara alusión a los motivos ornamentales y otra como la traslación de las formas orgánicas presentes en la naturaleza a formas geométricas basado en la idea de una necesidad

<sup>2</sup> Block Cor “Historia del arte abstracto 1900-1960”. Ediciones Cátedra Madrid 1987 p.9



de contrarrestar el caos de las experiencias sensoriales, una especie de agorafobia espacial que proviene de las últimas etapas evolutivas del hombre cuando al convertirse en bípedo se volvió un ser netamente visual pero que en su evolución posterior el hábito continuo y la reflexión intelectual vinieron a librarlo de esta angustia primitiva ante un espacio vacío. “Recuerdese en esta conexión de ideas la agorafobia que se hace claramente patente en la arquitectura egipcia. Mediante innumerables columnas sin una aparente función constructiva se procuraba destruir la impresión del espacio vacío y dar al ojo desamparado garantías de apoyo”<sup>3</sup>(fig. 1)



Figura 1

Worringer por otra parte reflexiona acerca de los fundamentos de la historia del arte, desde un enfoque en el cual se estudia la “voluntad artística absoluta”<sup>4</sup> contraponiendo los valores que hasta el momento están basados en el método del materialismo artístico, que considera la generación del arte únicamente en función de sus factores secundarios (propósitos utilitarios, materia prima y técnica) cerrando las posibilidades de un estudio más

profundo de las diversas maneras en que puede ser abordado un tema o un motivo más allá de la figuración o la ausencia de ésta.

<sup>3</sup> Worringer Wilhem “Abstracción y naturaleza”. Fondo de Cultura Económica segunda edición en español, 1966 pp 30

<sup>4</sup> Término acuñado por Riegl en que define que la única función de los valores secundarios (propósito utilitario, materia prima y técnica) es solo la de modificar esa voluntad.

Al mismo tiempo se desarrolla un estilo en el cual la negación ante las formas orgánicas parece total, en el que las figuras geométricas constituyen la única posibilidad y dentro de las limitaciones de las líneas rectas contrapuestas y los amplios espacios de color puro se despliegan vastos conjuntos de posibilidades tanto compositivas como colorísticas siendo el mayor ejemplo de ausencia de la forma imitativa, yendo aún mas allá de las posibles referencias a las formas orgánicas presentes en la naturaleza emancipando a las imágenes por completo de cualquier característica mimética. Esta tendencia sería denominada como arte concreto.(fig,2,3)

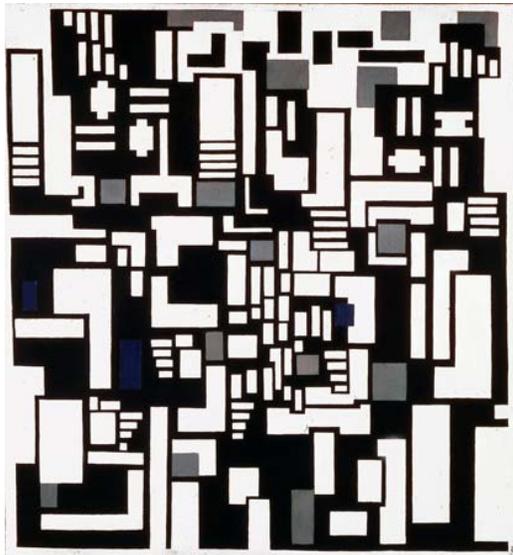


Figura 2 y 3

En cuanto a las características nominales la cantidad de definiciones que existen en torno al arte abstracto es comparable con la diversidad de resoluciones, estilos y escuelas desarrollados desde principios del siglo XX, ya que cada tendencia asigna valores y características determinadas dentro de parámetros muy diversos pero que a grandes rasgos comparten generalidades:



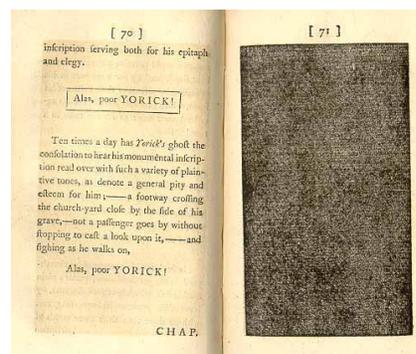
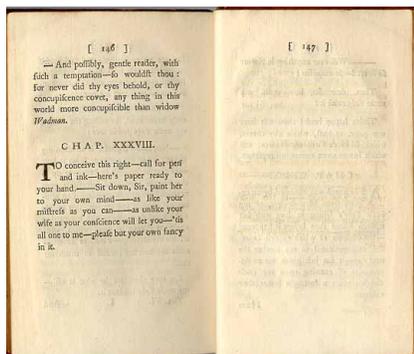
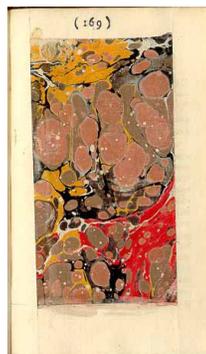
“Vemos grandes círculos que parecen girar como las nebulosas fotografiadas a los fantásticos aumentos; vemos colores combinados frenéticamente, en éxtasis que parecen *sonar* a nuestros ojos, formando verdaderos acordes que casi nos atreveríamos –tal vez con fundamento a escribir en los pentagramas ; vemos invasiones de haces luminosos, gigantescas caligrafías, expresiones que se dilatan en una suma de valores lineales, en suma vemos un arte que se realiza ardiendo, consumiendo su propia carne, sin necesidad de otro alimento.”<sup>5</sup>



Como hemos visto, el arte abstracto no se puede restringir a la dicotomía entre figurativo y no figurativo al mismo tiempo no se puede atribuir su creación a un solo autor, las referencias mas lejanas de un arte no imitativo son investigadas por Otto Stelzer, en su libro Prehistoria del arte abstracto “Como ejemplos más antiguos de cuadros abstractos consideramos dos láminas negras y dos veteadas, semejantes al mármol, de la primera edición de *Tristan Shandy* de Laurence Sterne 1760<sup>6</sup> (fig. 4,5,6).

<sup>5</sup> Cirlot Juan Eduardo “La pintura abstracta”. Ediciones Omega Barcelona 1957 pp 12-13.

<sup>6</sup> Block Cor “Historia del arte abstracto 1900-1960”. Ediciones Cátedra Madrid 1987 pp 13.



Figuras 4, 5, 6 y 7

Así como las obras de M.K. Ciurlonis (fig.7), quien desarrollo una serie de obras preponderantemente abstractas y en analogía con sus composiciones musicales, por otra parte podemos mencionar los primeros experimentos gráficos de Francis Picabia (fig.8), así como las pinturas de Kupka (fig.9) presentadas en Paris en 1912 solo por citar unos cuantos ejemplos ya que una gran cantidad de artistas alrededor de la primera década del siglo XX empezaron a experimentar con expresiones no figurativas detonando en consecuencia el desarrollo progresivo del arte abstracto.

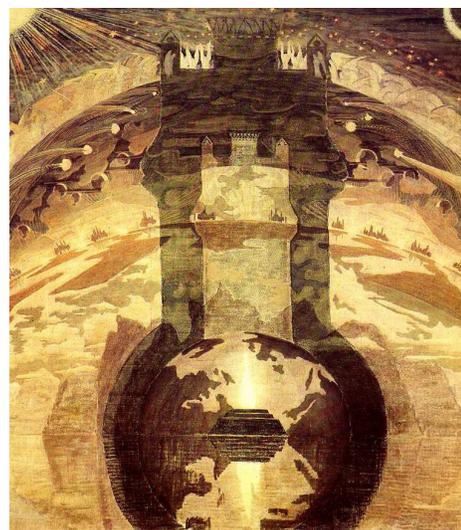


Figura 8





Figura 9

La gran controversia causada por el arte abstracto, ha influido a lo largo de su historia en la cantidad de escritos que en torno a él se han divulgado, incluso a mediados del siglo XX existían ensayos en que era descalificado por diversas razones. A pesar de ello al paso del tiempo en la época actual es posible su estudio bajo otra perspectiva en la cual no se necesita una justificación o incluso manifestarse como un arte iconoclasta, sino como una tendencia mas dentro del amplio espectro del arte moderno al cual corresponde una serie de códigos, elementos y cuerpo teórico equivalentes a cualquier otra manifestación del arte.

14 Indudablemente a pesar de haber trascurrido por lo menos un siglo desde las

primeras manifestaciones de un arte abstraccionista, el culto desmesurado por lo “real” ha generado una auténtica muralla que evita el estudio y disfrute de los diversos estilos que se apartan radicalmente de dichas concepciones miméticas, creando inclusive una connotación despectiva en relación a las tendencias de que serán objeto de la presente investigación, diversos elementos presentes en las directrices abstraccionistas como lo son su distanciamiento espiritual, la simplicidad de sus formas o la violencia de sus trazos así como la carencia de puntos de referencia



Figura 10

crean en el espectador una cierta reticencia irónica donde debería generarse una actitud contemplativa.(fig. 10)



## 1.1 Origen del arte abstracto

La figura de Kandinsky ha sido emblemática cuando se habla del inicio del arte abstracto dado que se le adjudica la gestación misma de este estilo, a partir de una serie de circunstancias entre las cuales destacan: La edición de su libro “De lo espiritual en el arte”, la creación de la revista cultural *Der blaue reiter* “El jinete azul” (fig.11) así como una serie de exposiciones internacionales. Cabe mencionar que precisamente se conoce como el origen de las investigaciones plásticas de Kandinsky una acuarela fechada en 1910 (fig. 12), la cual en una reflexión citada por

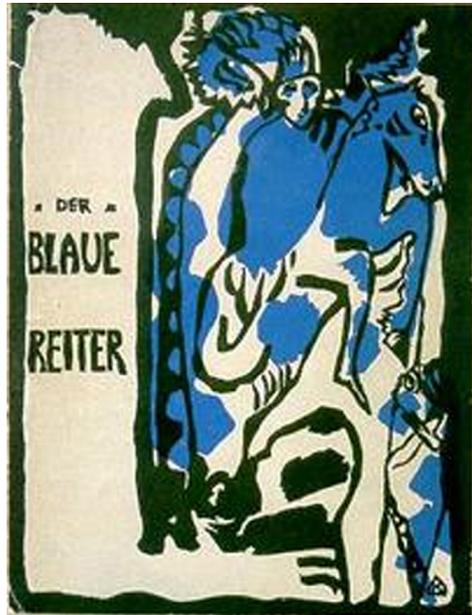


Figura 11

algunos autores el propio Kandinsky menciona un acontecimiento casual que sirve como punto de partida para sus experimentaciones pictóricas:

“Se acercaba el crepúsculo, volvía a casa, a mi estudio de Munich, con mi caja de colores, tras haber realizado un apunte, todavía sumergido en mi sueño y en el



Figura 12

recuerdo del trabajo realizado, cuando, de pronto, distinguí en la pared un cuadro de una extraordinaria belleza que brillaba como iluminado por dentro. Me quedé pasmado; después me acerque a aquel cuadro acertijo, donde no distinguía sino formas y colores, cuyo contenido me era incomprendible. Pronto encontré la clave del acertijo. Era uno de mis cuadros colgado al revés...”<sup>7</sup>

Aunque bien a bien es imposible puntualizar una fecha exacta para el nacimiento del arte abstracto, los trabajos de Kandinsky correspondientes al periodo de 1910 a 1913 son dignos de mencionar en cuanto a que son el inicio de una seria investigación plástica en la que predominan cuadros irrumpidos por amplios espacios de color y grafismos líricos acompañados de formas irreconocibles y signos lineales aun con ciertas reminiscencias a paisajes montañosos. (fig. 13)

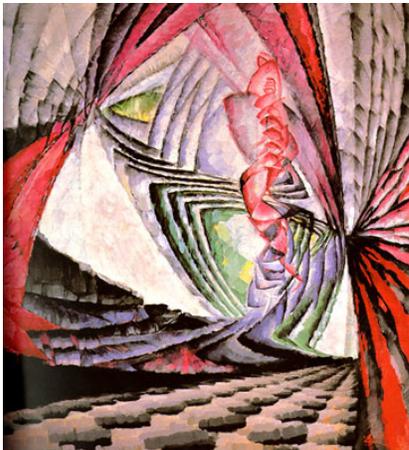
<sup>7</sup> Lambert Jean-Clearence “Historia de la pintura abstracta”





Figura 13

18 Por otro lado la tendencia inicial del arte abstracto es multiforme, en particular el caso de Kupka quien fue el primero en utilizar composiciones horizontales y perpendiculares así como curvas “libres” y de alguna manera la imitación no desapareció por completo, retomando las ideas de Kandinsky, éste creía que al desaparecer por completo las referencias figurativas podría caerse en un simple “ornamentalismo geométrico”. (fig 14,15)



Figuras 14 y 15

Así en esta primera etapa aún prevalecía cierto sentido de la figuración dentro del movimiento abstraccionista en este caso se puede citar la obra de Franz Marc y su serie “Formas de lucha” (fig. 16) en la que se desdibujan reminiscencias de paisajes selváticos y formas dinámicas similares a animales en movimiento.



Figura 16

Otro aspecto importante dentro de los inicios de la no figuración fue que por lo general a pesar de la ausencia de referencias miméticas con respecto a la realidad no se eliminó el uso de la ilusión espacial si bien en las etapas tardías del cubismo se había renunciado al uso de una perspectiva ortodoxa persistía la representación del espacio dicha tendencia sería conocida como el cubismo órfico, del cual formaban parte Picabia (fig.17), quien a grandes rasgos realizaba trabajos en los que predominaban las construcciones laberínticas a través del color, Léger (fig. 18) quien en sus composiciones evocaba este sentido espacial a través de formas parecidas a piezas metálicas dinámicas, Delaunay (fig.19) quien utiliza predominantemente figuras que proyectan luminosidad, energía y movimiento.



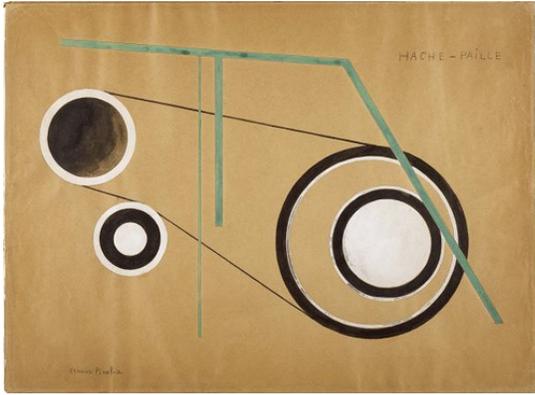


Figura 17



Figura 18

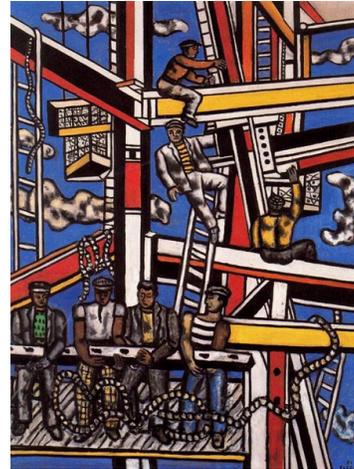


Figura 19

Bajo la premisa de la acción, la energía y el movimiento se fundamentó el futurismo en Italia, el cual pese a desistir en la utilización de composiciones imitativas también conservaba el sentido del espacio pictórico, las experimentaciones de Giacomo Balla (fig. 20) forman los primeros atisbos de estructuras cuadriculadas y líneas paralelas

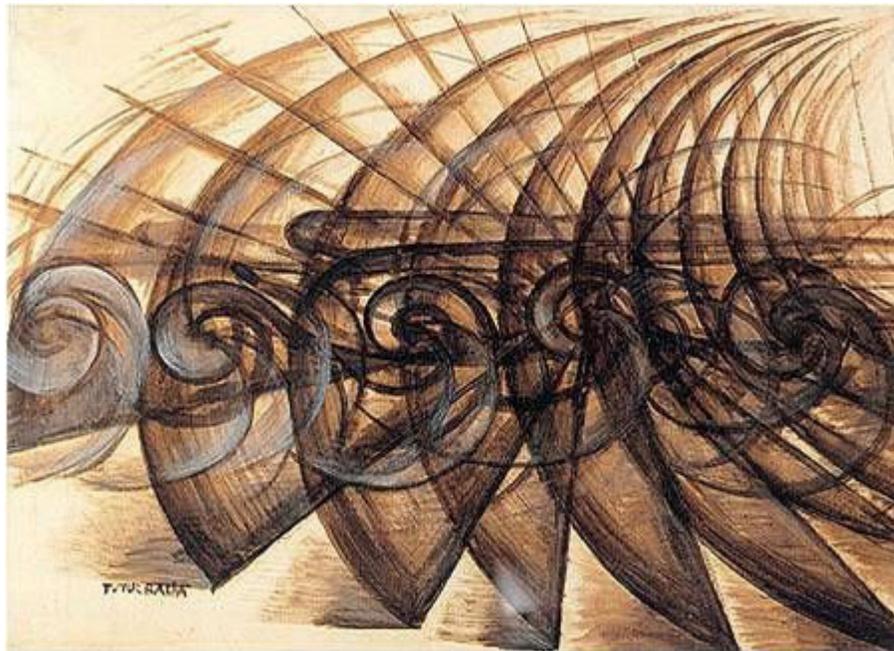


Figura 20

cercanas a los estudios de la acción molecular de la luz, a la par de los futurista algunos autores rusos en particular M. Larionov(fig. 21) comparten la creación de órdenes dinámicos semejantes a ases de luz que emanan de los objetos creando la estructura del espacio, (Rayonismo).

El nacimiento del suprematismo a partir de 1915 se considera como el inicio de la segunda etapa del arte abstracto, como una manera de clasificar las experiencias previas de las manifestaciones no figurativas que parecían de algún modo dispersas se originan los “ismos”, tanto el suprematismo, el constructivismo y sus diversas





Figura 21

22

variantes así como el *stijl* rechazaban de facto la imitación creían que “el arte no debía limitarse a aspectos determinados local y temporalmente... se quería confrontar con la realidad en lugar de imitarla crear realidades de invención propia”<sup>8</sup>.

De esta manera se crearon nuevos parámetros para la labor artística por una lado una cierta limitante en cuanto el color por parte del *Stijl* y en cuanto a formas geométricas y síntesis en el caso de la obra de Mondrian.

Dentro de la Bauhaus la intención del desarrollo de una especie de “gramática visual” era llevar al arte a un nivel de investigación cercano al de la ciencia estableciendo una serie de normas y métodos independientemente de los efectos subjetivos, la sensación del color o las cualidades de los materiales, la base desde la que se

<sup>8</sup> Op cit. Block Cor pp36

origino dicha estrategia de experimentación fue la geometría la cual se adaptaba perfectamente a esta nueva tendencia, al grado de que constituyo la temática principal del la gran mayoría de las composiciones de este periodo.

Como hemos visto algunas de las fuentes de donde se nutrieron muchas de las investigaciones plásticas de principios de siglo XX se derivan de la óptica, la astronomía y las ciencias biológicas a través de la fotografía microscópica sobre una especie de nuevo mundo más allá de lo aparente y del cual surge una especie de paralelismo con algunas de las composiciones de la primera etapa del arte abstracto, también el contacto con otras culturas por medio de la antropología y la valoración del estudio y documentación de sus obras y costumbres.

Es innegable la influencia de dichos hallazgos sobre algunas tendencias artísticas como el art brut y las ultimas etapas de Picasso (fig.22) quien proyectaba en su obra gran parte del arte africano y las tendencias estéticas propias de la cultura ibérica arcaica.



Figura 22

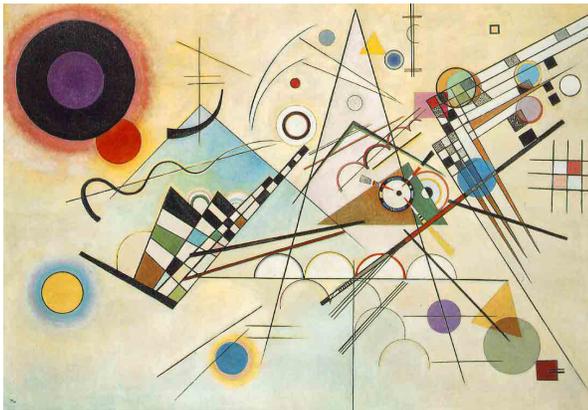


No queriendo decir que el arte abstracto es solo influencia del avance tecnológico y científico sino que de alguna manera el periodo del romanticismo en conjunción con las nuevas visiones del mundo estimularon la imaginación de la generación de principios de siglo XX para crear “mundos en los que las formas y proporciones no correspondían ya a las de siempre, en los que la fuerza de gravedad había sido abolida o sustituida por una acción simultanea de centros de fuerza”<sup>9</sup>.

Así podemos definir los inicios del arte abstracto en tres momentos, primeramente como la exploración de composiciones imaginarias en donde se podía experimentar con formas y maneras inexistentes hasta el momento, posteriormente se le atribuyo la capacidad de manifestarse a través de leyes universales, y posteriormente al volver a la forma libre la cual había sido relegada por las tendencias geométricas fue investida de significados creando de esta manera una semiótica de la forma “Kandinsky y Klee(fig. 23 y 24), en sus últimos trabajos, dieron a la forma-como-signo una configuración semejante a la escritura”



24



Figuras 23 y 24

Según Cirlot la abstracción parte de tres orígenes fundamentales los cuales podrían describirse como “la forma primitiva producida por el gesto motor, la maraña lineal, el ritmo discontinuo...y la trama geométrica la forma regular plana, realizada no con criterio representativo ...El valor aportado por el informalismo, es el de la textura”<sup>10</sup>.



---

<sup>10</sup> Cirlot Juan Eduardo “La pintura abstracta”. Ediciones Omega Barcelona 1957 pp 12-13.

## 1.2 El expresionismo abstracto

El arte abstracto en América había sido relegado a un segundo plano por tendencias figurativas y nacionalistas, sin embargo era inevitable que dado el peso de la influencia que ejercían las figuras de la primera etapa del arte abstracto se cuestionaran los tradicionalismos y en consecuencia se concibiera en forma de “nuevo arte” un paradigma dentro de la modernidad, no solo por las maneras en que se desarrollaban las obras, sino también por las repercusiones sociales e inclusive políticas que se generaron en torno a este movimiento denominado expresionismo abstracto.

Dentro del entorno de la depresión de 1929 la tendencia figurativa y de algún modo costumbrista que hasta ese momento se denotaba como pintura norteamericana fue transformándose utilizando en sus composiciones una serie de motivos cercanos al realismo social, dado que muchos de los críticos y artistas que serían en años venideros exponentes del expresionismo abstracto eran cercanos a los movimientos de tendencia socialista, en contexto la gran depresión trajo consigo una serie de problemáticas sociales (pobreza, desempleo etc, como una manera restaurar el tejido social el gobierno de Roosveld estableció diversos programas de bienestar social en los que se creó en particular una manera de proporcionar empleo a los artistas el *Federal Art Project*, dentro de dicho proyecto los artistas elaboraban composiciones para edificios públicos en las cuales predominaban sobre todo el “naturalismo” y el “realismo social” sin embargo la sección de pintura de caballete la cual tenía como sede la ciudad de Nueva York estimuló y alentó la creación de obra considerablemente más abstracta que iban produciendo Pollock, Rothko, de Kooning (fig, 25, 26 y 27) y otros pintores contemporáneos.



Figuras 25 y 26





Figura 27

28

Es una consecuencia lógica de los resultados de la segunda guerra mundial que los estados unidos se erigiría como una potencia mundial en el ámbito de la cultura dado que Europa se encontraba devastada, sin embargo en una serie de textos controversiales como el de Serge Gilbaut (“De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno” *Mondadori, España, 1990*) nos habla de las visicitudes y complejidades del contexto social y político de la era del expresionismo abstracto así como una crítica ácida sobre los principales teóricos del movimiento (Irving Sandler, Barnett Newman, Greenberg, etc.) determinando la omisión de los contextos políticos con los que realizan las descripciones historiográficas de los artistas del citado grupo y a su vez en primera instancia cuestionando los mecanismos mediante los cuáles algunos artistas contemporáneos del expresionismo abstracto no llegaron a trascender en el tiempo y la historia del arte como lo hicieron otros, pienso yo que éste es un fenómeno inmanente a todos los aspectos de la cultura, y que de alguna manera es un tanto ocioso el cuestionamiento dado que a lo largo de toda la historia del arte localizaremos casos de artistas “paralelos” a aquellos que han conseguido la trascendencia histórica por lo que el presente escrito estudiará al expresionismo abstracto en su carácter de movimiento artístico ubicado en un inclinaciones

sociales de los artistas sino basándome en las obras realizadas y su repercusión en la tendencia evolutiva del arte moderno, sus influencias y la manera en la que constituyeron un paradigma dentro del quehacer plástico cierto periodo de tiempo sin prejuzgar las preferencias políticas o las dentro de un periodo específico.

De esta manera encontramos que dentro de los factores iniciales dentro de las influencias de las que abrevaron los expresionistas abstractos se encuentra el surrealismo en el cual a través de procedimientos del psicoanálisis como la libre asociación desarrollaban obras automatistas, dejando operar al inconsciente y generando obras a través del accidente y el azar, cabe señalar en este punto la definición de surrealismo propuesta por André Bretón: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier modo (pronto aclararé que la extensión de referencia son las artes plásticas), el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón ajeno a toda preocupación estética o moral”.<sup>11</sup>



---

<sup>11</sup> Everitt Anthony “El expresionismo abstracto” Editorial Labor S.A. Barcelona 1975 pp.6

### 1.2.1 Los “creadores de mitos”

Las nuevas tendencias del pensamiento Jungiano en el cual el subconsciente abría las puertas no solo de la psique individual sino que formaba arquetipos universales de la experiencia humana esto es que el subconsciente crea mitos y el arte constituye un medio idóneo para la representación de tales mitos y la creación de un cierto lenguaje “mítico” a través del símbolo, dichas características eran evocadas a través de la fantasía y la subjetividad en una dimensión sobrenatural que se manifiesta en las primeras composiciones de Rothko y Gottlieb. (fig. 28 y 29)



Figura 28



Figura 29

En una entrevista radiofónica y una carta al New York Times publicada en 1943 estos artistas incluyendo a Barnett Newman(fig. 30) dieron a conocer algunos de los principios de su postura:

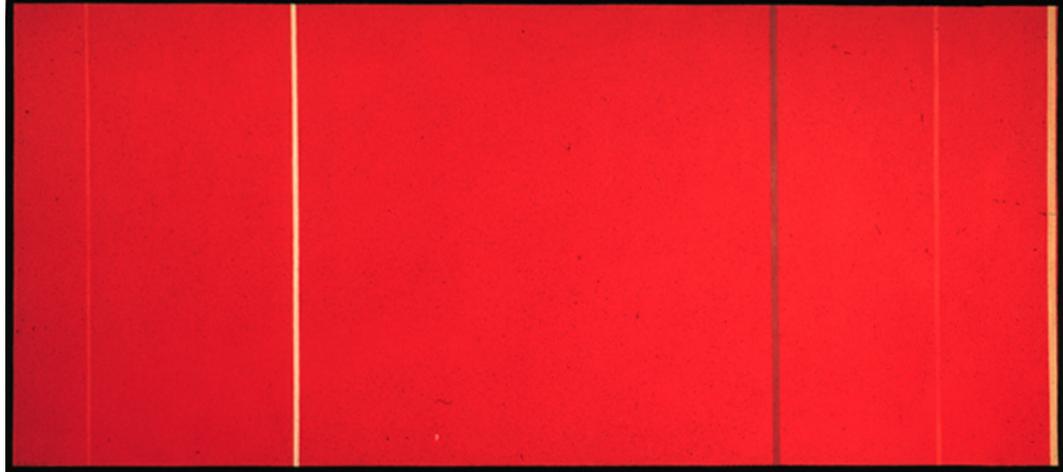


Figura 30

“Para nosotros el arte es una aventura en un mundo desconocido... donde la imaginación es libre y violentamente opuesta al sentido común...”



Es una noción universalmente aceptada entre los pintores que no importa la temática sobre la que se pinte si que ésta sea bien pintada. Esta es la esencia del academicismo. Sin embargo no existe tal cosa como una buena pintura. Nosotros afirmamos que esa temática debe ser crucial.”<sup>12</sup>

La psicología entonces fungió como una gran fuente de imágenes poéticas para el expresionismo abstracto validado por los estudios de Jung en los que se expresa que el mito provenía de los mismos orígenes que el arte, dado que este origen se encontraba en el denominado “subconsciente colectivo” el cual era el mismo para todos los seres humanos ya sean primitivos como “civilizados”, de esta manera la primera etapa del expresionismo abstracto se definió por un cierto estilo “arcaico” en el cual se crearan imágenes arquetípicas de símbolos y figuras primitivas en esencia presentes en los sueños y en los mitos primordiales. En esta primera etapa en las composiciones de Gottlieb (fig. 31) se desdibujan formas esquemáticas aunque aún figurativas dentro de una especie de cuadrícula frontal similar a las estelas o glifos precolombinos.



32



Figura 31

<sup>12</sup> Sandler Irving “The triumph of abstract expressionism” Thames and Hudson pp.62

En este sentido los elementos pictográficos e ideográficos utilizan signos metafísicos que pretenden esquivar la representación textual y conseguir esa especie de poder que va más allá de las palabras y que caracteriza al verdadero símbolo. Esto es que a pesar de concebirse como una forma libre o una representación esquemática las composiciones lograran comunicar su sentido de universalidad.

“Aquellos que piensan que el mundo que el mundo es más bondadoso y gracioso que las pasiones predatorias y prístinas de donde brotan estos mitos, o no tienen conciencia de la realidad o no quieren verla en el arte. El mito (...)nos expresa algo real que existe en nosotros mismos, igual como lo hizo con los primeros que tropezaron con el símbolo para darle vida”. Mark Rothko<sup>13</sup>

Cabe aclarar que este primitivismo difiere esencialmente del primitivismo de la vanguardia europea en que este fue un cierto “primitivismo intelectualizado” como ejemplo las composiciones de Picasso o Matisse fueron la descontextualización de las formas de la escultura africana por otro lado la idea de los “creadores de mitos” de la escuela de Nueva York era más una recontextualización de la forma primitiva y el mito primitivo.

A este respecto Gottlieb señala: “para nosotros no basta con ilustrar los sueños, mientras que en el arte moderno su principal motivación radicaba en el descubrimiento de las formas del arte primitivo, nosotros sentimos que el verdadero significado radica no únicamente en su asimilación sino en el significado espiritual de dichas obras arcaicas...El hecho de que estas imágenes brutales y demoníacas nos fascinen en la actualidad, no es porque evoquen nostalgia y aprehensión por su lejanía si no por el contrario es la inmediatez de que nos conduce irremediamente hacia la superstición, las fábulas de los salvajes y las extrañas creencias que son articuladas vividamente por los hombres primitivos<sup>14</sup>

---

13 Op cit . Everitt pp12

14 Op cit. Sandler pp 63



Por otro lado diversas posturas filosóficas convergieron para formar una especie de marco teórico en el expresionismo abstracto por supuesto como hemos visto la nueva psicología y las teorías Jungianas, así como el existencialismo, las ideas de Worringer y su *Abstracción y empatía* y Nietzsche que se focalizaban en el estudio de la conciencia y la función espiritual del arte, el ritual y el mito. En el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche desarrolla la importancia de el periodo arcaico en la búsqueda del origen de lo trágico como forma de arte, dicha consideración da origen a un paradigma a partir del cual esta nueva modernidad se sustenta: la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco previstos dichos conceptos como dos mundos separados el del ensueño y la embriaguez, los griegos consideraban que en la unión de estas fuerzas creativas opuestas se gestaba el arte de la tragedia Ática. Nietzsche plantea que la visión Dionisiaca no se ciernen únicamente al reconocimiento de los “horrores de la existencia” sino a una realidad alterada que pretende anular la individualidad y redimirla por medio de una sensación de unión mística. La experiencia Dionisiaca es a su vez planteada como una etapa fundamental del hombre “Desde todas las esquinas del mundo antiguo podemos comprobar la existencia de festividades Dionisiacas en las cuales la bestias más salvajes de la naturaleza se liberan”<sup>15</sup>

34

Por otra parte el concepto de lo Apolíneo es asociado a la represión de el barbarismo y el éxtasis de la visión Dionisiaca, con la ilusión de un mundo idílico y con la búsqueda de una verdad absoluta que enmascare la constante subjetividad de la realidad. Por el contrario de la fusión mística, la visión Apolínea mantiene la ilusión de el principio de individualidad. Esta visión de dualidad que encierra el barbarismo y la ilusión de la belleza prevalece en nuestro mundo moderno no simplemente como un fenómeno estético sino como una constante universal.

Jung plantea a su vez un paradigma dual en sus escritos sobre el subconsciente el de el pensamiento directo y el sueño o pensamiento mágico que es asociado con el inconsciente y es donde se libera la subjetividad, este pensamiento mágico es asociado con la visión Dionisiaca al afirmar que este concepto corresponde al pensamiento de la época antigua y el barbarismo. De esta manera donde Nietzsche encuentra la

<sup>15</sup> Nietzsche “El nacimiento de la tragedia”

relación entre la visión Dionisiaca y el contenido trágico del mito, Jung hace notar que el pensamiento mágico contribuye a la constante renovación de los mitos en la esfera griega de la cultura.

Esta serie de paralelismos entre los mitos de la antigüedad, el pensamiento primitivo, los sueños y el pensamiento infantil, constituye los fundamentos estéticos de los “creadores de mitos” de esta manera los artistas que buscaban tener acceso al inconsciente encontraban en la teoría de que “como los sueños, el mito puede transportarnos a etapas tempranas de conciencia” una nueva vertiente temática de la cual generar imágenes referentes a símbolos y signos primigenios que evocaran esa cualidad de referentes universales.



### 1.2.2 El “All over field”

En una segunda vertiente dentro de esta búsqueda de lo signico como representación, la influencia de las caligrafías orientales se manifiesta en los cuadros de Mark Tobey(fig. 32) quien en su obra crea una serie de espacios laberínticos (“escrituras blancas”) estructurando el espacio a través de la escritura de una innumerable cantidad de signos superponiéndolos hasta conseguir una superficie uniforme.

En conjunción con las composiciones de Tobey se encuentra la obra de Jackson Pollock(fig.33) fuera de la gran cantidad de mitos alrededor de su persona desarrolló



Figura 32

un estilo propio influenciado por los artistas de la primera etapa del expresionismo abstracto, en un primer momento sus composiciones fueron hasta cierto sentido simbolista figurativo con una cierta reminiscencia modernista, en una segundo período adopto la influencia de Hans Hoffman(fig. 34) quien había utilizado el



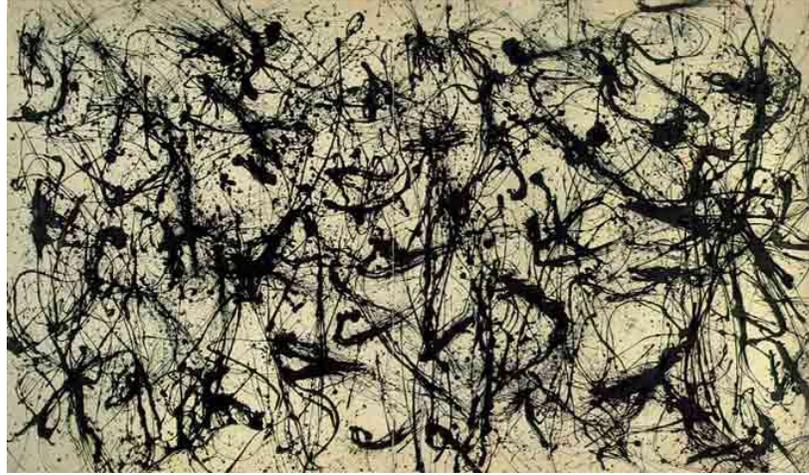


Figura 33

“dripping paint” o pintura de goteo en una de las etapas tempranas del expresionismo abstracto aunque fue Pollock quien llevo a cabo gran parte de su obra por medio de este método, al que algunos autores confirieron la cualidad de manifestación física en el que el resultado del lienzo es consecuencia de movimientos paroxísticos cercanos a la danza ritual pero que a grandes rasgos responde a una necesidad mas banal de reunir en un solo proceso la acción, el pensamiento, la pintura y el dibujo. Las superficies logradas de esta manera así como el uso de telas de grandes dimensiones confirieron a su obra una cualidad de obra transitable muy difundido en esta segunda etapa de

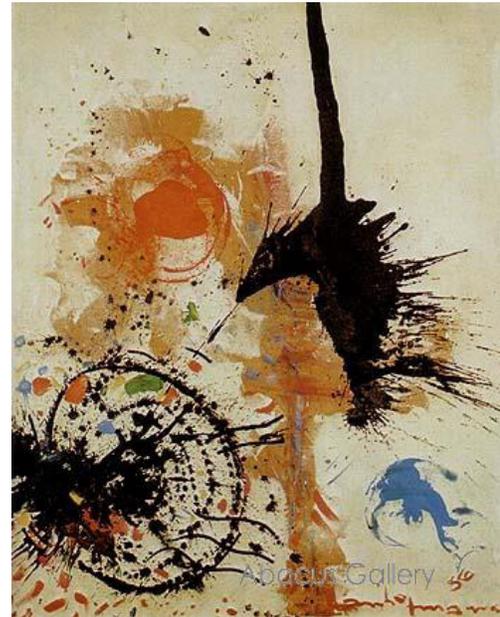


Figura 34



la escuela de nueva york. Dicho esto sin demeritar la importancia de esta tipo de obra al aportar un sentido mas procesual que directamente relacionado con el resultado de la obra en sí.

“...se trataba de integrar el espacio del cuadro en el mundo físico de manera inmediata, hacerle “paseable”, sin que el pintor o el espectador tuviese que verse desprovisto de su tamaño habitual”<sup>16</sup>

En el caso de Willem de Kooning(fig. 35) en una etapa temprana desarrollo su obra a partir de la construcción de collages posteriormente se encuentran aún reminiscencias de una cierta figuración que en su caso sobre todo alude a la presencia de el desnudo presente en su extensa serie de mujeres, el cual deriva hacia un cierto realismo fracturado y gestual.



Figura 35

Esta gestualidad se ha presentado como la principal faceta del expresionismo abstracto, aunque por otra parte otros artistas se centraron en una preocupación diferente; la elaboración de amplios espacios colorísticos llamada “abstracción cromática” o pintura de “campos de color”.



### 1.2.3 La pintura de “Campos de color”

En dicha tendencia el color predomina a las formas en contraste con los dos momentos anteriores en los cuales influye aún más el lenguaje del grafismo o la acumulación de trazos azarosos, en cambio en la “abstracción cromática” se presenta un cierto estatismo una especie de atmósferas evanescentes “contrastadas áreas de color destacan o contrastan en otras áreas como si flotaran en el espacio, pero la cualidad global de las pinturas como una totalidad queda preservada”<sup>17</sup>

Cabe aclarar que dichas diferenciaciones son utilizadas a grandes rasgos en un intento de clasificar ciertas cualidades presentes a lo largo de la evolución y desarrollo de la pintura “tipo americano”

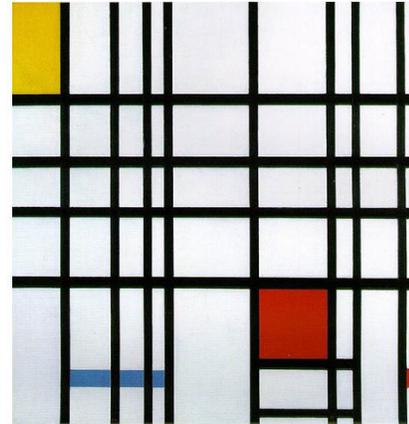


40

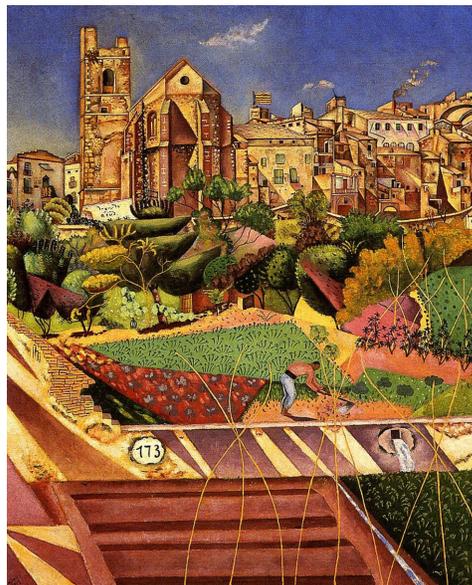


Algunos estudios sobre el arte moderno hacen hincapié en el hecho de que el expresionismo abstracto acopió por una parte algunas de las características formales del arte moderno de Europa en el periodo posterior a la primera guerra (con influencia marcada de Miró, Masson y Mondrian (fig. 36, 37 y 38), por citar algunos) por otro lado esa cualidad de obra global se deriva de la previa experimentación del collage cubista y los amplios espacios de color utilizados por Mondrian, la influencia de Miró y la utilización de formas biomorfas en obras las cuales hacen latente la utilización de elementos pictóricos aparentemente sin relación icónica o realista son retomadas por su papel simbólico dentro de las teorías surrealistas del inconsciente, y son evidentemente apropiadas por Gorky, Newman y Pollock (fig. 39, 40 y 41).

<sup>17</sup> Word Paul, Frascina Francis, Harris Jonathan, Harrison Charle “La Modernidad a debate” el arte a partir de los años cuarenta. Editorial Akal 1999 p. 54



Composition with Yellow, Blue and Red by Piet Mondrian (1937 - 1942)

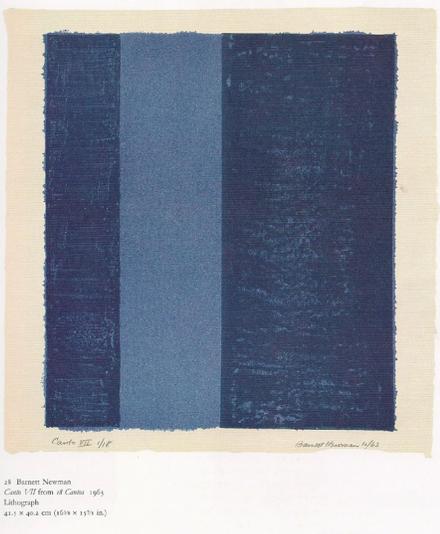


Figuras 36, 37 y 38





42



38 Barnett Newman  
Green 1/22 from 49 Colors 1963  
Lithograph  
41.5 x 40.4 cm (16 3/8 x 15 7/8 in.)



Figuras 39, 40 y 41

## 2. Informalismo.

Dentro de la evolución de las manifestaciones plásticas surge una denominación que engloba una forma específica de articular la abstracción, la cual al separarse del mundo figurativo propició la exploración de una gran variedad de soluciones técnicas nunca antes utilizadas ofreciéndonos una nueva postura ante la materia y sus lenguaje.

Como había señalado en un momento anterior una de las aportaciones específicas del informalismo al cause de las diversas escuelas abstraccionistas fue la utilización de una multiplicidad de materias en su cualidad de objetos en si, “de acuerdo con los teóricos de la *Gestalt*, Köler y Kofka-que ciertas combinaciones de líneas, de colores, de sonidos, en gran parte, poseen por si mismas un carácter”<sup>18</sup>, cabe mencionar que dichas cualidades habían sido ya utilizadas en un primer momento por el surrealismo y el cubismo al integrar objetos a los cuadros y la utilización de fragmentos como collages.

La utilización de formatos de gran tamaño establece con el espectador una relación mas allá de la simple observación dando la sensación de sentirse inmerso en un espacio complejo de estímulos sensoriales a través de texturas y formas, como también la concepción de la obra de arte no como una forma de representar sino como un objeto en si mismo constituyen las cualidades principales de esta forma de abstracción.

En el aspecto técnico el informalismo tiende de manera irremediable a la recontextualización de la técnica tradicional al tener como propósito la

<sup>18</sup> Cirlot Juan Eduardo “Informalismo” ediciones Omega S.A. Barcelona 1959 p.7



“elaboración de una compleja materia dotada de una autonomía expresiva...”<sup>19</sup> que en consecuencia es resultado de la acción de una proyección vivencial por medio de recursos y materiales que no habían sido utilizados hasta el momento.

Es así como la generación de composiciones en las cuales la materia se manifiesta en si misma y a su vez por medio de la manipulación de la que es objeto se devela como una de las posturas mas progresistas dentro del paradigma del arte abstracto ya sea por la innumerable cantidad de técnicas que se desarrollaron de manera casi compulsiva, la gran variedad de posibilidades de horadar e incidir en la materia, la gestualidad y paroxismo a partir del cual se genera así como por la gran cantidad de significantes de los cuales se apropia, reafirmando la cualidad polisemica de la obra abstracta.

En el contexto social que enmarca al informalismo pueden suponerse ciertos aspectos propicios para el desarrollo de una tendencia de tan particulares características por supuesto es considerable la influencia del arte rupestre y los estudios arqueológicos así como los estudios previos acerca de la manifestación del inconciente y el automatismo, así como la necesidad del hombre “moderno” por descubrir los aspectos ocultos de su entorno y su realidad.

“Podríamos considerar que la obra de arte informalista tiene dos fases internas: a) la creación de un *efecto*, por desplazamiento, magnificación, aislamiento y tratamiento estético, de un aspecto dado de lo real (sea la propia calidad de la pintura, el dinamismo de la pincelada, una suerte de grieta natural, lo caligráfico, un amontonamiento de materias insólitas, etc.) ; b) la sublimación de ese efecto – convertido por la técnica en imagen artística- infundiéndole un *contenido espiritual*.

”<sup>20</sup>

A manera de antecedentes se puede considerar que a través de la historia del arte han existido movimientos y/o artistas que tienden a la reinterpretación de los valores y la técnica formalmente entendida, como una analogía de una tendencia informal se ha

19 Ibidem p.10

20 Ibid. p. 10

considerado en primer orden la obra del barroco en la que las cualidades de textura, luz y sombra otorgan a la obra una cualidad tenebrista y en la cual se desarrollan una extensa gama de posibilidades técnicas desconocidas hasta el momento tanto en la forma de concebir las imágenes como en su elaboración esta etapa parece impeler de manera explícita valores contrarios a la formalidad renacentista.

El ejemplo de Goya (fig. 42) en la pintura hispánica quien “introduce en algunas de sus obras figuras sin rostro, esquemas lineales a puro trazo de pincel que no responden a un concepto realmente representativo...” parece proponer una serie de soluciones de carácter “informal”, inacabado, con una fuerte carga de un impulso paroxístico cercano al lenguaje abstraccionista, de manera más evidente encontramos que los experimentos surrealistas podrían definirse como antecedentes informales al desarrollar una serie de composiciones a partir de contrastes simultáneos que materializan la luz y la sombra, algunos con una fuerte carga dibujística, algunos otros desarrollando espacios nebulosos “la tendencia a disolver las formas en una atmósfera incandescente, dinámica, carente de elementos definidos y poseída casi en su totalidad por el *pathos* inespacial de lo informe, ya se había dado con igual con igual potencia en algunos precursores del impresionismo”.<sup>21</sup>



Figura 42

El expresionismo por su parte aportó a las tendencias modernas una libertad inusitada no solo se trataba de los espacios afectados por una serie de juegos de contrastes y el estudio de la influencia de la luz en las atmósferas, sino la exploración de la disolución del “realismo” de las formas una especie de tamiz que transformaba el mundo “real” en una serie de colores arbitrarios y espacios metafísicos.

La lista de influencias a partir de las cuales se pudo detonar la aparición de la disolución informal es abundante y casi imposible de puntualizar cada aspecto a partir del cual se ha generado una clara tendencia a la transformación de los procesos y las formas establecidas, pero es importante considerar que una serie de artistas tanto de las etapas tardías del expresionismo (Ensor, Munich, Nolde etc), el futurismo y el mismo Kandinsky quienes a través de la experimentación prepararon el camino para la transición de la representación de la realidad a la generación de materias y objetos que por si mismos pudieran generar una experiencia estética.

Por otra parte la alteración de las técnicas tradicionales fue propuesta en un primer momento a partir del cubismo en el cuál se utilizaron fragmentos de materiales así como la utilización de un estilo dibujístico más cercano a los esquemas estructurales.

46 La llamadas “técnicas anómalas” propuestas por el Dadaísmo ponen de manifiesto una postura revolucionaria no solo en su contenido político social sino en la carga simbólica que transmite a través del uso del collage y la materia, el desarrollo de propuestas no figurativas que encierran una explícita negación de la realidad visual puede ser ejemplificado con la obra de Hans Arp (Fig. 43) quien desarrolla una serie de estudios morfológicos, posteriormente artistas precursores de una tendencia que se desarrolla a partir de la libre asociación de ideas (Kurt Schwitters), la recolección y asociación de objetos diversos (Duchamp), cimentaron las bases para un nuevo enfoque cercano al de un método experimental “La idea de que en arte todo era factible y todo lícito se convirtió en el lema obsesivo de los mejores creadores, quienes abandonaron su bagaje cultural, en especial el humanista y tradicional artístico, para tomar una actitud en parte semejante a la de los científicos a causa de su necesidad de invención continua”<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Ibid. p14



Figura 43



## 3. Panorama de la estampa contemporánea

### 3.1 El grabado en la actualidad

La gran cantidad de terminologías, catalogaciones, y procesos propios de la creación de obras gráficas ha generado una reticencia particular hacia la apreciación de estas técnicas específicas, en primer lugar la definición de “grabado” nos conduce a realizar una especie de disección del término, si bien se conoce al grabado como la serie de procedimientos por medio de los cuales se obtiene en un orden directo una matriz y posteriormente una estampa, no podríamos referirnos a la técnica litográfica y a la serigrafía con ese nombre específico dado que grabar conlleva en sí la acción de alguna herramienta sobre una superficie determinada y su interacción directa a través de cortar, horadar o incidir sobre un material determinado inclusive si este es posteriormente imbuido en ácidos mordientes que generen un conjunto de surcos o manchas en las que se depositará en un segundo momento la tinta que será absorbida por el papel creando una estampa. El término generalizado de “obra gráfica” parece corresponder mejor al propósito de incluir toda la gama de procedimientos por medio de los cuales se pueda generar una estampa incluyendo el dibujo, medios fotomecánicos y electrónicos.

En la actualidad la obra gráfica se caracteriza por una serie de dicotomías, por un lado experimenta el hecho de considerarse desde su origen como una técnica paralela a la producción regular de los artistas, al mismo tiempo que es relegado de los principales circuitos de exhibiciones y ferias de arte contemporáneo.

La raíz de sus procesos es desarrollado mediante una técnica indirecta al ser elaborada en primer lugar una plancha matriz y posteriormente su impresión llevada a cabo inclusive sin la intervención directa de la mano del artista (Joseph

Albers(fig.44) realizo en 1966 una serie de litografías a distancia guiando por teléfono a un equipo de impresores) sin embargo un gran numero de artistas de la actualidad han desarrollado en algún momento de su carrera algún tipo de obra impresa, encontrando que específicamente la obra grafica conlleva en sus procesos una multiplicidad de conceptos cercanos a los del arte contemporáneo “...reiteración de la imagen, secuencialidad, fragmentación, acumulación, módulo, superposición icónica, interferencia icónica o apropiación, todos ellos presentes (aunque en algunos casos de forma latente) en la práctica habitual del grabado y estampación desde hace siglos, hasta el punto de que son parte de su idiosincrasia y fecundo potencial creativo. De modo paralelo, el arte de fin de siglo más vinculado a la provocación y la concienciación social, está utilizando profusamente temas y motivos que, por su carácter otrora culturalmente marginales, como pueden ser el más directo erotismo, lo escatológico, la sátira social y política, etc, han pertenecido durante siglos casi con exclusividad al grabado en su indignidad de “arte menor”<sup>23</sup>.



Figura 44

Una de las cualidades inherentes a la estampa es su capacidad de objeto reproducible, al ser concebido para ser un objeto reproducible cuestiona en todo momento el concepto de “obra original” a este respecto en la obra de Walter Benjamín “La obra de arte en la época de la reproducción mecánica” se le confiere a la obra única una especie de “aura” la cual esta condenada a desaparecer en una época en la

<sup>23</sup> Martínez Moro, Juan “Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI) UNAM 2008 p.21

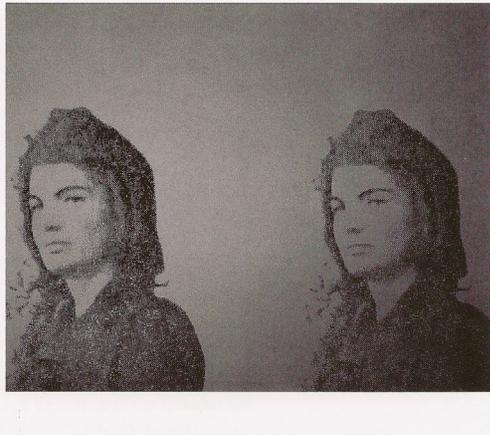


que la tecnología hace posible el hecho de que una imagen proliferare y se difundiera independientemente del original, de este modo la reproducción digital de imágenes abre la posibilidad de generar una nueva concepción estética acerca de la obra de arte “por primera vez en la historia, la reproducción mecánica emancipa a la obra de arte de su parasitaria dependencia del ritual, y el objeto artístico es concebido para la reproducibilidad... en el momento en que el criterio de autenticidad deje de ser aplicable a la producción artística la función del arte puede ser revertida. En vez de estar basado en un ritual, comenzará a basarse en otra práctica-la política”<sup>24</sup>

Esta serie de características acerca del impacto social de la reproducción fueron el punto de partida de una gran cantidad de obras a partir de la segunda mitad de siglo (la emulación de impresos de la cultura popular y la utilización de soportes baratos por parte de Warhol y Lichtenstein (Fig. 45 y 46) solo por citar un par de ejemplos.)



50



Figuras 45 y 46

<sup>24</sup> Benjamín, Walter “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en “Iluminaciones” Taurus Madrid 1971 p. 224

Dentro de las atribuciones específicas de las artes gráficas una de las más importantes es su construcción misma por medio de una serie de metodologías establecidas que dan como resultado un conjunto de aspectos distintivos propios de cada técnica de esta manera encontramos (a grandes rasgos y sin la intención de hacer una catalogación exhaustiva) que el grabado en metal tiene como característica principal la acumulación de líneas finas entrecruzadas, la punta seca es una técnica de grabado directo sobre la placa de zinc, cobre o acrílico obteniendo en cada surco saturado de tinta una línea “aterciopelada” particular, con el aguatinta y la mezzotinta se obtienen amplias áreas de color y degradados, el grabado en madera produce una fuerza gráfica característica y una profunda sensación de relieve, en la litografía los resultados varían desde una resolución similar al dibujo al carbón hasta deslavados y gradientes semejantes a la tinta. A pesar de ser técnicas que parecieran no estar cercanas a las propiedades de los nuevos lenguajes estéticos siguen siendo utilizadas inclusive en trabajos sumamente conceptuales y por un amplio espectro de artistas los cuales son motivados por una afinidad particular hacia los procesos físicos y materiales que exige determinada técnica.

La técnica xilográfica conlleva una serie de particularidades en cuanto a sus limitaciones y características específicas. En un aspecto puramente técnico el grabado en madera implica el desarrollo de una habilidad en el manejo de las herramientas más allá de lo puramente dibujístico “Cada talla es algo definitivo. No hay ningún más o menos. La porción de madera, una vez quitada de la plancha, está irrevocablemente eliminada y aparece en la hoja como línea blanca, como fondo blanco. Esto obliga a un trabajo circunscripto y preciso.”

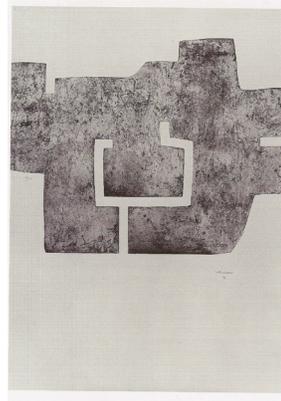
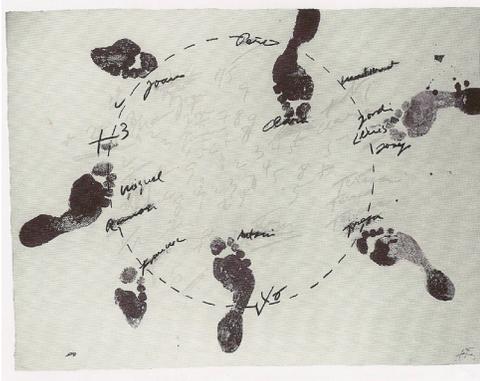
A lo largo del siglo XX resurgió en manos de los expresionistas el uso y experimentación de el grabado en madera, la nueva actitud con la que se aborda esta técnica se deriva del uso de muchas de las características inmanentes a la madera que en los estilos medievales ni siquiera eran consideradas, dado que en la antigüedad el propósito del grabado en madera era solo la copia y difusión de dibujos preestablecidos el grabador medieval no era más que un copista al que se le proporcionaba un diseño y elaboraba las matrices de madera.



“De pronto comprendieron los nuevos grabadores que una superficie de madera entintada era algo por completo distinto de cualquier otro fondo de impresión; que la plancha de madera era porosa de un modo peculiar , no aceptaba ni reproducía la tinta uniformemente, como la plancha de metal, y tenía fibras que permanecían visibles por mucho que se alisara la superficie”<sup>25</sup>.Entonces las múltiples capas que al ser entintadas a distintas profundidades produciendo efectos de degradado fueron aprovechadas para lograr un sin número de efectos propios del expresionismo inclusive la manera del entintado podía generar gran variedad de gradaciones de tono en una misma superficie.

La gran aportación del expresionismo alemán a la técnica xilográfica es que los artistas al exigir demasiado a los impresores tuvieron que intervenir ellos mismos es la estampación de sus imágenes convirtiéndose en artistas impresores desarrollando por completo el oficio del grabador, el cual hasta entonces estaba supeditado a las indicaciones del dibujante.

La evolución del grabado en madera a partir de este nuevo carácter expresionista propició la experimentación gráfica que se desarrollaría en una etapa posterior por parte de los artistas informales en específico la obra de Tápies y Chillida(fig. 47 y 48) quienes realizaron extensas carpetas utilizando primordialmente la xilografía.



**Figuras 47 y 48**

<sup>25</sup> Westheim Paul “El grabado en madera” Fondo de cultura económica 1954 p.196 Ibidem p. 174

### 3.2 Propuesta de obra gráfica.

La propuesta generada a partir del estudio de las diversas formas en que se manifiestan en el arte no figurativo retoma como hilo conductor principalmente los diversos momentos presentes en el expresionismo abstracto, y el informalismo el desarrollo de la obra a partir de una concepción mítica poética, la elaboración de estructuras a partir de la superposición de signos en un espacio determinado, producto de una cierta manera paroxística y automatista y el desarrollo de composiciones de campos de color sin dejar a un lado la forma libre y la forma biomorfica.

En un principio las composiciones están compuestas por algún espacio de color en combinación con formas geométricas creando dos niveles de representación entre formas “orgánicas” e “inorgánicas”. En un segundo momento exploré las posibilidades del “all over field” desarrollando una serie de grabados en los que utilizaba estructuras y una serie de signos superpuestos a modo de conseguir una superficie llena de información a su vez dichas composiciones fueron unidas en una sola obra de gran formato, utilizando la combinación de tamaño y forma que prevalecía en dicha tendencia del expresionismo abstracto.

Bajo la tendencia denominada campos de color presento un par de ensayos a partir de los cuales empiezo a utilizar como pretexto y temática principal el paisaje en una serie de metamorfosis en las que utilizo conjuntos de colores de manera descriptiva formando visiones esquemáticas de horizontes.

A guisa de bitácora visual he venido recopilando una extensa serie de apuntes gráficos, ensayos automatistas a partir de los cuales se va conformando la estructura de ciertas obras, este registro de ideas a dado pie a la elaboración de polípticos



en los cuales he combinado una serie de técnicas y resoluciones plásticas en las que pretendo cuestionar la cualidad de la reproducción gráfica y el concepto tan arraigado de obra única. Al elaborar piezas a partir de material de desecho y reciclado, impresas sobre papel de escaso gramaje las cuales en su gran mayoría podrían ubicarse dentro del terreno de la monotipia o inclusive, interviniendo con técnicas de dibujo de manera directa sobre los impresos los cuales adquieren la cualidad de obra única amplificada por medio de la acumulación de módulos. Dichas estructuras generan una extensa variedad de interpretaciones y juegos compositivos a partir de los cuales se establece una relación concomitante en un ejercicio de comunicación entre la obra y el observador.

Una de las características desde la cual se puede redefinir al grabado desde una visión contemporánea es su proceso el cual a diferencia de una postura tradicional en la que la obtención de la estampa es consecuencia lógica de una serie de pasos, abordo de modo particularmente aleatorio en un proceso abierto en el cual se generan variaciones y mixturas con diversos medios a medida que se elabora, enmarcando la generación de imágenes dentro de un método particular de ensayo y error cercano a un quehacer experimental.

54

Paradójicamente muchas de las manifestaciones de el arte actual que elaboran sus discursos a partir de lo efímero (la instalación, el performance, el happening etc.) recurren al material impreso, como sustento documental siendo los diferentes catálogos y/o registros fotográficos y de video en algunas ocasiones de un aporte mayor que las acciones o piezas de origen.

Como he dicho antes el grabado se encuentra en un lugar muy particular dentro de la esfera del arte, en el cual los círculos predominantes (curadores, galerías, feria, etc) han dejado de lado el apoyo a una disciplina que por sus características evoca y a sido antecedente de gran parte de los sistemas de comunicación, denuncia social, y libertad de expresión a partir de los cuales se nutren, una gran parte de las propuestas contemporáneas.

En este sentido la obra gráfica conlleva en si misma la dualidad de la cual parten la gran mayoría de las tendencias del arte contemporáneo: la dinámica de creación y su reproducción, particularmente en el grabado estas dos etapas no están desligadas, ya que la propia cualidad reproductible de las estampas genera que cada copia se convierta en un “original” en si mismo sin poner en duda su autenticidad.

En cuanto al trasfondo conceptual de esta propuesta me avoco a la exploración de la cualidad polisémica de la obra de arte y al mismo tiempo a la condición de obra abierta analizada por Umberto Eco y cuyas características sintetiza : “...1) las obras “abiertas” en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el autor; 2) en una proyección más amplia (como *género de la especie* “obra en movimiento”) hemos considerado las obras que, aun siendo físicamente completas, están, sin embargo, “abiertas” a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos; 3) *toda* obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal.”<sup>26</sup>

En una primera etapa experimenté con recursos técnicos como el camafeo, la punta seca y la plancha perdida, en el aspecto compositivo se desarrolló un espacio predominantemente central asentado por una estructura de líneas y cuadrantes, este ejercicio fue la primera aproximación a la obra no figurativa con una explícita influencia de la obra de Adolph Gottlieb, en cuyo trabajo encontré esa aproximación a los símbolos primigenios que he adoptado a lo largo de el desarrollo de mi obra. Técnicamente esta primera aproximación a la combinación de recursos representó una manera diferente de abordar la grafica que hasta ese momento solo había realizado al blanco y negro. (lám.1)

---

26 Eco Umberto “Obra abierta” Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V. (1992) p.98



Como parte de este estudio de simbologías primitivas uno de los aspectos a mi parecer más importantes es el hecho de que existen una serie de formas que son recurrentes en diferentes culturas y espacios temporales, esta particularidad ha sido estudiada por Jung y a su vez utilizada en el expresionismo abstracto, en este ejercicio la composición es influenciada por la manera en que se disponían los signos en las estructuras monolíticas utilizadas por una variedad de culturas conocidas como estelas, dichas estelas son una especie de registro documental utilizados para diversos propósitos tanto civiles como religiosos.(lám.2)

Uno de estos signos el cuál a estado presente a lo largo de la historia de la humanidad desde la etapa megalítica es la espiral, siendo en ocasiones un signo de evolución y en otros referente al ciclo solar, inclusive ha sido utilizado en su función matemática como referente para sistemas compositivos (espiral de Fibonacci) dada su importancia este signo utilizado en numerosas composiciones de la etapa temprana de expresionismo abstracto en la cuál se generaban nuevos lenguajes a través de la elaboración de composiciones con simbologías universales.(lám.3,4)

 56 La siguiente lámina fue la última de esta etapa de características próximas a las etapas primitivas en este caso se utilizaron una variedad de planchas para crear un sistema modular, una doble reiteración de la cualidad de signo en la que la composición de cada elemento genera a su vez la totalidad de la estructura final. (lám.5,6)

Progresivamente la investigación derivó hacia la realización de un ejercicio utilizando los campos de color en los cuales se procura la utilización de los colores en su cualidad expresiva, por medio de figuras simples y con un orden cercano a el neoplasticismo creando una composición de estructuras orgánicas en un orden paralelo.(lám.7)

En cuanto a la diversidad de posturas y escuelas abstraccionistas quizá uno de los referentes más conocidos con respecto a la escuela de Nueva York está relacionado con la pintura de acción, en la cual por medio de una especie de ritual paroxístico se

producen una serie de urdimbres de pintura debido a que ésta es esparcida por los lienzos de una manera gestual explotando sus cualidades de viscosidad y fluidez, de esta manera presento una serie de composiciones en las que pretendo traducir ese efecto de la inmediatez y gestualidad por medio de la técnica xilográfica.(lám.8,9.)

Por último como una conclusión de este ciclo de experimentaciones utilizando como pretexto el estudio de las diversas tendencias de lo abstracto elaboré un collage en el cual combino una variedad de técnicas, es en esta pieza en donde he encontrado de alguna manera el referente visual hacia donde dirigiré la atención de mis propuestas posteriores, es decir que esta investigación a servido como una guía de procesos en los cuales a pesar de partir de influencias sumamente marcadas he logrado (a mi parecer) concretar el inicio de un lenguaje propio lo cual es uno de los propósitos y quizás el fin de el desarrollo de la experimentación plástica.(lám.10)

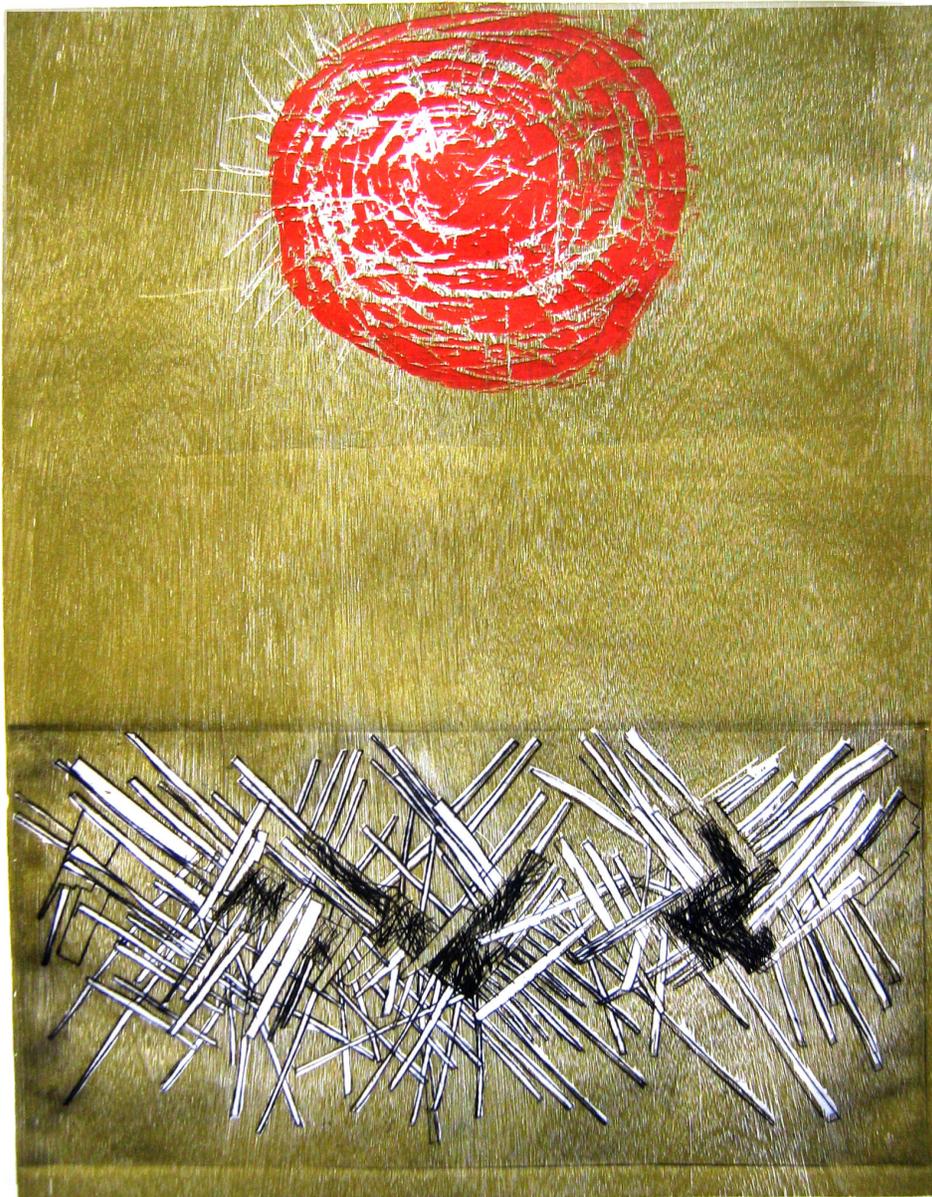


## Obra Gráfica



58





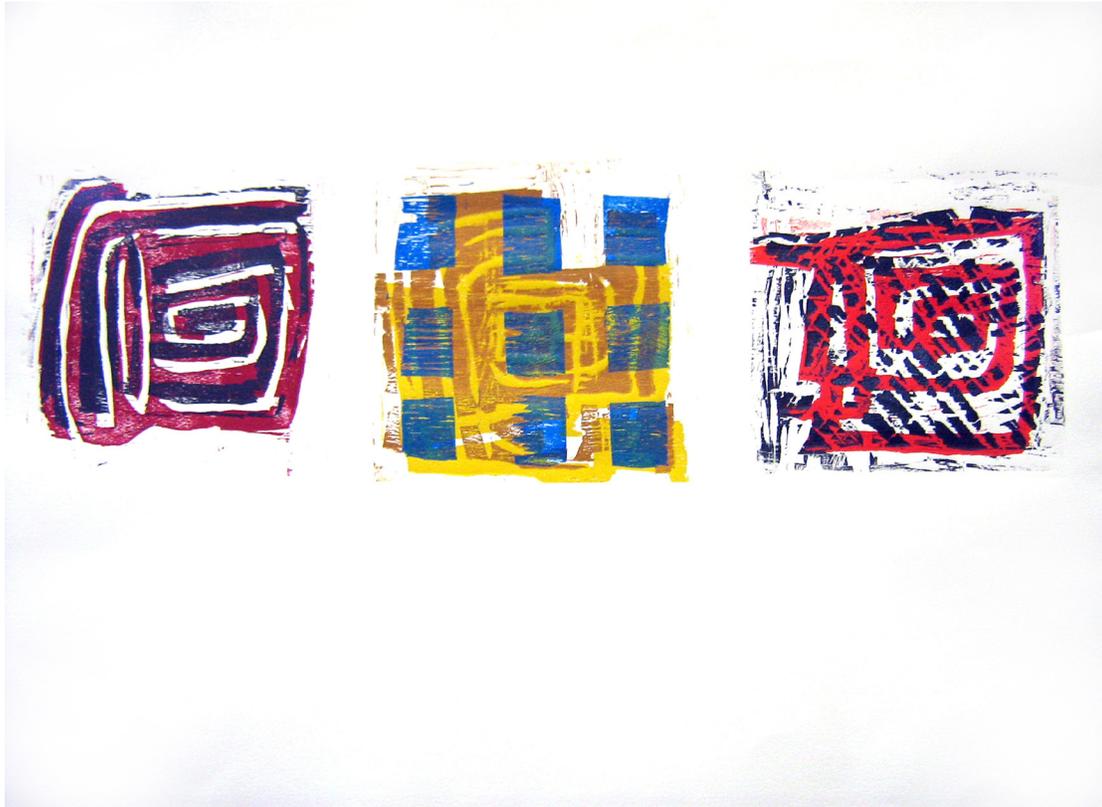


60



Lámina 2









64

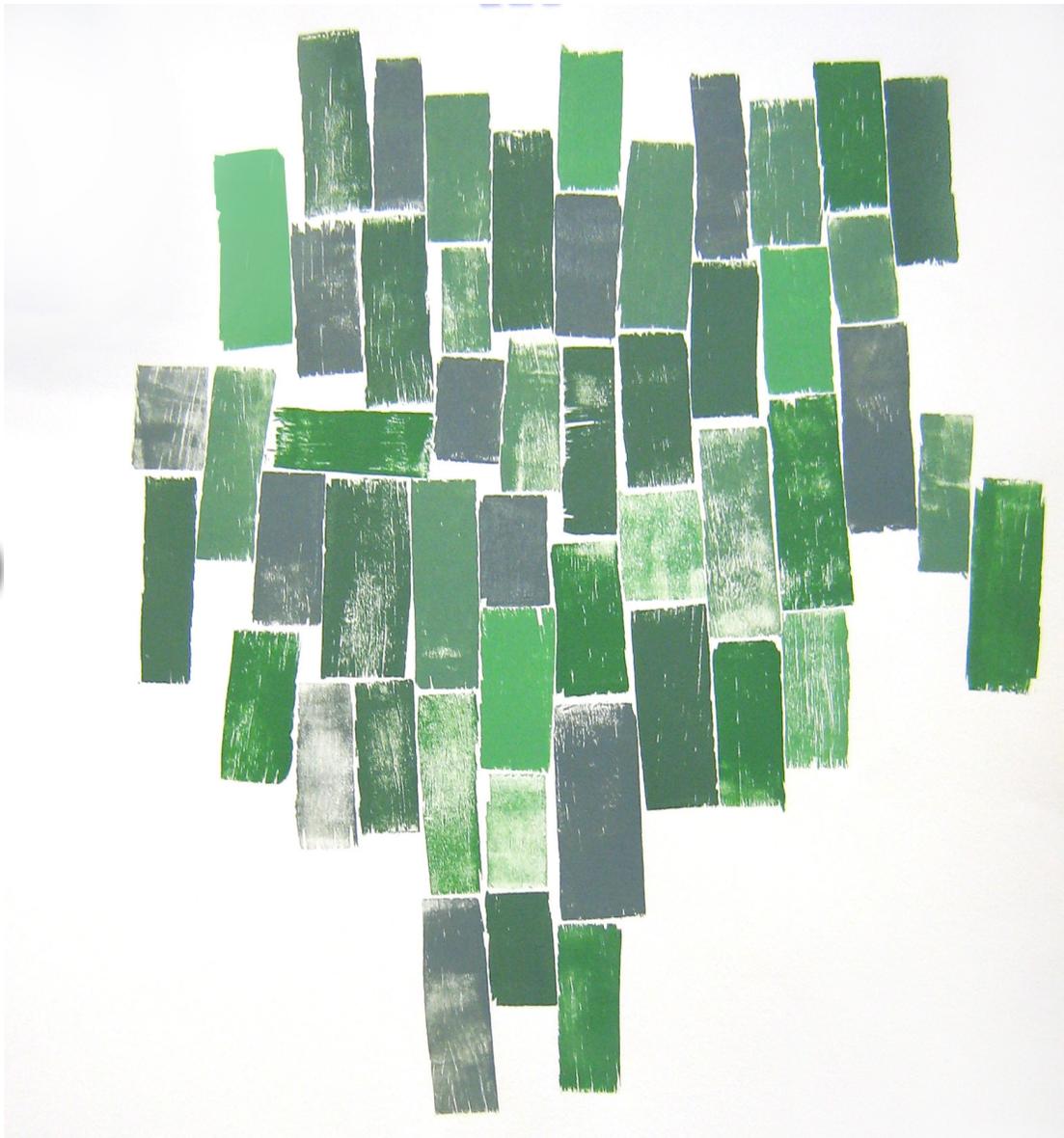


Lámina 6

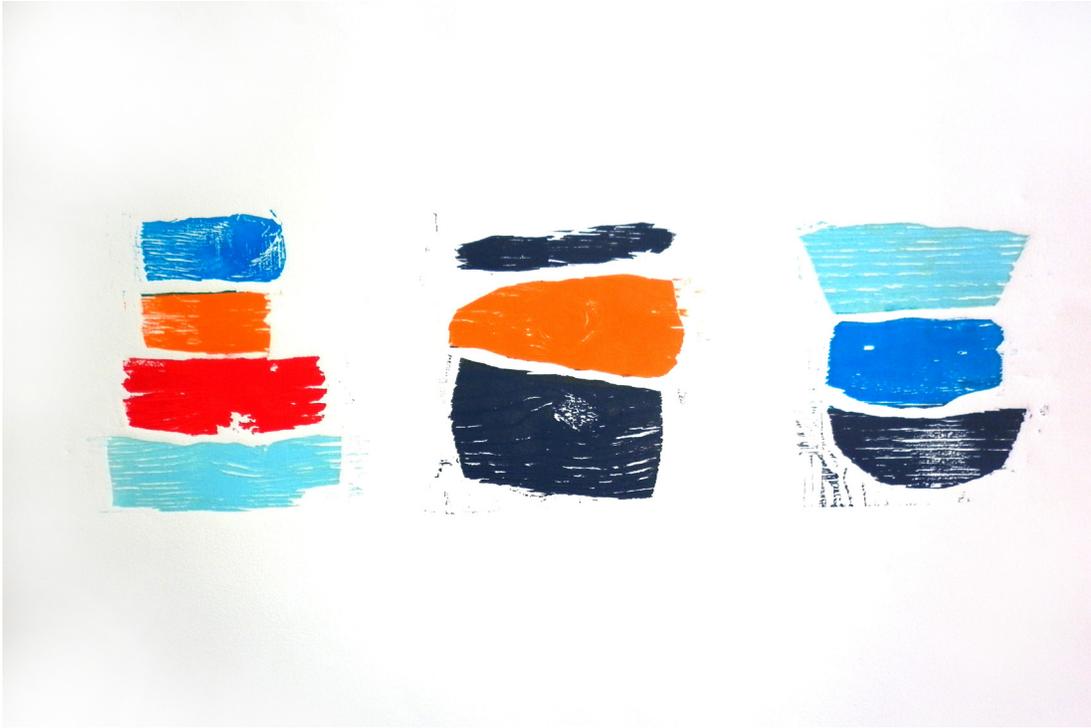
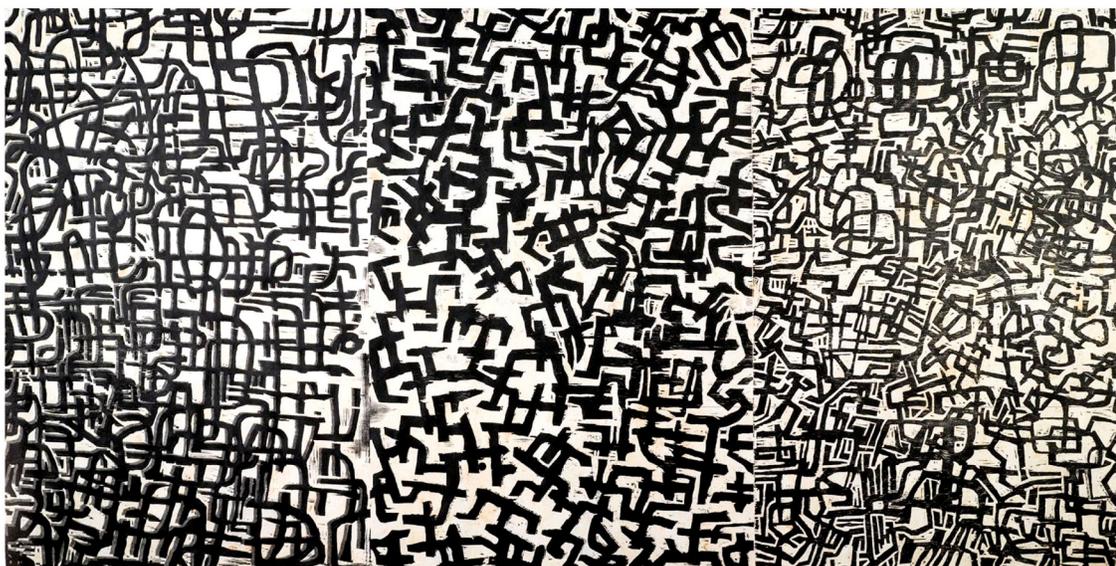




Lámina 8





68



Lámina 10

## Conclusión

En resumen las tendencias no figurativas surgieron en un principio de manera análoga a los avances científicos, los cuáles ampliaban la visión de el hombre con respecto a la naturaleza y su entorno (cabe mencionar como se ha citado antes en esta investigación la similitud de las primeras composiciones de kandinsky y las formas biomorficas con las imágenes obtenidas a través de la microscopía).

De alguna manera la propagación de la fotografía también contribuyó de manera indirecta a que se desarrollara la creación de imágenes a partir de una postura diferente dado que se pudo prescindir de la pintura y la ilustración para el uso cotidiano de el registro de la “realidad” lo cuál en consecuencia acendró el camino para una serie de experimentaciones plásticas utilizando a la pintura, al color y a las formas en cuanto a sus propiedades materiales intrínsecas.

Las diferentes escuelas surgidas a través de la experimentación puramente plástica dotaron a la esfera del arte de la capacidad de reconocer el valor de las propuestas por razones que van más allá de su contenido anecdótico o de la fiel representación de las figuras en un espacio.

Cabe mencionar que un valor común a la mayoría de las posturas abstraccionistas conllevaban un estudio de simbologías o valores extraídos de las diversas culturas primigenias, de alguna manera en esta revisión de el pasado de el hombre se encuentran conceptos y simbologías ancestrales que pueden dotar al ejercicio plástico de una fuerte carga de universalidad.



# Lista de láminas

## Lámina 1

“Territorio del fuego”

Xilografía y punta seca/papel 100% algodón

México 2009

## Lámina 2

“Glifos del viento”

Xilografía /papel 100% algodón

México 2009

## Lámina 3

“Omini”

Xilografía/papel 100% algodón

México 2009

## Lámina 4

“Signo de viento”

Xilografía/papel 100% algodón

México 2009

## Lámina 5

“Estela de adivinación”

Xilografía/papel 100% algodón

México 2010



Lámina 6

“Reliquia de jade”  
Xilografía/papel 100% algodón  
México 2010

Lámina 7

“Ciclo de vida”  
Xilografía /papel 100% algodón  
México 2010

Lámina 8

“Omini II”  
Xilografía/papel 100% algodón  
México 2010

Lámina 9

“Omini III”  
Xilografía/papel amate  
México 2010

Lámina 10

“Sueño Ibérico”  
Mixta/papel  
México 2010



# Lista de imágenes

1 Templo de Isis columnas

2 “Card Players,” oil painting by De Stijl artist Theo van Doesburg, 1917; in the collection of the Haags Gemeentemuseum, The Hague

3 Theo van Doesburg, Counter-Composition 1924 Oil on canvas  
100 × 100 cm (39.37 × 39.37 in) Stedelijk Museum Amsterdam  
(1924

4) Página en negro primera edición Tristan Shandy de Laurence Sterne

5 Página veteadas primera edición Tristan Shandy de Laurence Sterne

6 Página en blanco para dibujar a la “mujer amada” primera edición Tristan Shandy de Laurence Sterne

72

7 Rex M.K. Ciurlonis 1909

8 Francis Picabia 1912. Óleo sobre lienzo. 249.6 x 249.3 cm. Eugene and Agnes E. Meyer Collection, given by their family. The Museum of Modern Art. New York. U.S.A.

9 Frantisek Kupka Localization of Graphic Mobiles 1912-13  
Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid.

10 Norman Rockwell, Abstracto y concreto (El entendido). Portada del Saturday evening Post, 13 de enero 1962.

11 Portada del blaue reiter

12Kandinsky H. 1912. 50 x 65 cm. Acuarela.

Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París.

13 Composition VII 1913 Oil on canvas, 200 x 300 cm Tretyakov Gallery, Moscow

14 Frantisek Kupka Nocturno (1910)

15 František Kupka - Vertical Plains Blue and Red [1913]

16 Franz Marc – Formas de Lucha (1914)

17 Francis Picabia –Hache Paille (1922)

18 Fernand Leger - Constructores1 (1950)

19 Robert Delaunay - finestres 1912

20 Giacomo Balla – Velocidade da Motocicleta 1913

21 M. Larionov - Paisaje Rayonista 1912

22 Pablo Picasso – Les demoiselles d’Avignon (1906-1907)

23 W. Kandinsky – Composición No.8 (1923)

24 Paul Klee – Salida de sol (1919)

25 J. Pollock – Número 1 (1948)



- 26 Marc Rothko – No. 14 (1960)
- 27 Willem de Kooning - Mujer y bicicleta, (1952-1953)
- 28 Marc Rothko - No. 301 (1959)
- 29 Adolph Gottlieb – Sin titulo (1969)
- 30 Barnett Newman – Vir Heroicus Sublimis (1950-51)
- 31 Adolph Gottlieb - Augury (1945)
- 32 Mark Tobey - Geography of phantasy (1948)
- 33 Jackson Pollock - No. 32, (1950)
- 34 Hans Hoffman – The prey (1956)
- 35 Willem de Kooning - abstracción sin título (1955)
- 36 Jean Miro – Montroig (1919)
- 37 A. Masson – Algues (1962)
- 38 Piet Mondrian – Composición con amarillo, azul y rojo (1919)
- 39 Arshle Gorky's - Study for agony I (1946-47)
- 40 Barnett Newman - Canto VII (1963)
- 41 Jackson Pollock – Stenographic figure (1942)

- 42 Francisco Goya – Fuego en la noche (1793-94)
- 43 Jean Hans Arp – Collage with squares (1916-17)
- 44 Joseph Albers – Litografía homenaje al cuadrado (1955)
- 45 Andy Warhol – Jackie II (1966)
- 46 Roy Lichtenstein - Sweet dreams baby (octubre 1985)
- 47 Antoni Tàpies – Suite Catalana, intaglio (1972)
- 48 Eduardo Chillida – Eldu, intaglio (1972)



# Bibliografía

Anfam David “Abstract Expressionism” Thames and hudson” Ltd, London 1990

Blok Cor .”Historia del arte abstracto 1900-1960” Ed Cátedra (cuadernos de arte) Madrid.

Cirlot Juan Eduardo. “Informalismo”: Ediciones Omega S.A. Barcelona 1959

Cirlot Juan Eduardo. “La pintura abstracta”: Ediciones Omega S.A. Barcelona 1951

Cirlot Juan Eduardo. “El espíritu abstracto desde la prehistoria a la edad media”: Ediciones Omega S.A. Barcelona 1955

Everitt Anthony . “El expresionismo abstracto.” Editorial Labor S.A. Barcelona

Eco Umberto. “Obra abierta” Ed. Planeta Mexicana S.A. de C.V. 1992

Guilbaut Serge “De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno” Ed. Mondadori España, S.A. 1990

Greenberg Clement “Arte y cultura” ensayos críticos colección punto y línea Ed Gustavo Gili S.A. Barcelona 1979



Hal Foster, Rosalind E. Krauss, **Bois Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad** editorial Akal

Kandinsky Vassili “De lo espiritual en el arte” Ed. Barral Editores, S.A. coedición Editorial Labor, S.A. Barcelona 1981

Landau Ellen G. “Reading abstract expressionism (context and critique)” Yale University 2005

Lynton Norbert “The store of modern art” Ed. Phaidon London 1989

Lucie-smith, Edward, **El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo** [1976, 2ª ed.: 1981], Madrid, Cátedra, 1983

Sandler Irving **El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto** Volumen 136 de Alianza Forma

Tallman Susan “The contemporary print” from pre-pop to postmodern Editorial THAMES & HUDSON. 1996

Word Paul, Frascina Francis, Harris Jonathan, Harrison Charle “La Modernidad a debate” el arte a partir de los años cuarenta. Editorial Akal 1999

Westheim Paul “El grabado en madera” fondo de cultura económica

