



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ABSTRACCIÓN Y EL CAMPO DE COLOR EN LA PINTURA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

JOSÉ LUIS M O N T I E L TEJEDA

DIRECTOR DE TESIS

DR. RAUL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
(FAD)

SINODALES

MTRO. JAVIER ANZURES TORRES
(FAD)

MTRO. MARCO ANTONIO ALBARRÁN CHÁVEZ
(FAD)

DR. JOSE EUGENIO GARBUNO AVIÑA
(FAD)

MTRO. ANTONIO NIETO RODRIGUEZ
(FAD)

MÉXICO, D.F. ABRIL DE 2015



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.

Mac OSX Mavericks. Diseño en Adobe Creative Cloud 2014 v.3

Arte, Concepto, Edición & Formación en Adobe InDesign CC 2014 v.3

Línea de Investigación e Imágenes ©Louis Montiel 2015

Índice

I nroducción	7
C apítulo I	12
I.I Expresionismo Abstracto Norteamericano	
I.II Abstracción en Asia 1945 – 1970	
I.III La pintura abstracta mexicana	
C apítulo II	53
II.I ¿Que es Pintura?	
C apítulo III	60
III.I Pintura de Acción	
III.II Pintura Minimalista	
III.III Pintura del Campo de Color	
C apítulo IV	86
IV.I Proceso Creativo y Técnico	
C onclusiones	112
B ibliografía	120

Dedicatoria

A mi Alma Máter la Universidad Nacional Autónoma de México.

Con mi regocijo y reconocimiento a mi segunda casa mi querida y amada Facultad de Artes y Diseño, que aún me sigue abrazando y cobijando con su sabiduría en todo momento de mi vida.

A todos mis amigos y colegas Doctores y Maestros de la Facultad de Artes y Diseño, sede Unidad de Posgrado de Artes y Diseño (C.U.), Mi Academia de San Carlos, a mi lugar de origen FAD-Xochimilco a Mi Facultad de Filosofía y Letras (C.U.) por brindarme su sincero, valioso e importante apoyo profesional.

A mis angeles Ian & Zöe por su siempre lealtad, real y genuino amor incondicional, la esencia que fluirá en mi existencia por siempre.

A San Agustín por su experiencia en mi, a Buda y a todos los Poetas Malditos por ser mis mentores en la Filosofía de la vida y permanecer en armonía.

Mi eterno y sincero agradecimiento a cada uno de ustedes.

Gracias.

©Louis Montiel
Verano, 2015

Del color¹

Supongamos un hermoso lugar de la naturaleza donde todo verdea, enrojece, se empurpura y tornasola en plena libertad; donde todas las cosas, diversamente coloreadas según su constitución molecular, cambiando de segundo en segundo por el desplazamiento de la sombra y de la luz, agitadas por el trabajo interior del calor, se encuentran en perpetua vibración, la cual hace temblar las líneas y completa la ley del eterno movimiento del universo...

...Pero muy pronto, vastas sombras azules empujan cadenciosamente ante sí la multitud de tonos anaranjados y los rosas tiernos que son como eco lejano y debilitado de la luz. Esta sinfonía del día, que es la eterna variación de la sinfonía de ayer, esta sucesión de melodías, en la cual siempre sale la variedad del infinito, este himno complicado, se la llama color...

...El color es, pues, el acorde de dos tonos. El tono caliente y el tono frío, en cuya oposición consiste toda la teoría, no puede definirse de manera absoluta: sólo existen relativamente...

...La armonía es la base de la teoría del color. La melodía es la unidad en el color, o el color general. El estilo y el sentimiento del color proceden del gusto, y el gusto procede del temperamento...

...No solamente durante el sueño, o en el ligero delirio que le precede, sino también despierto, cuando oigo música, encuentro una analogía y una reunión íntima entre los colores, los sonidos y los perfumes...

...Las alucinaciones comienzan..., los sonidos tienen un color, los colores tienen una música, las notas musicales son números...

¹ BAUDELAIRE, Charles. Pequeños poemas en prosa y críticas de arte. Ed. Espasa Calpe S.A. Madrid. 2001. pp. 128-133
BAUDELAIRE, Charles. Salones y otros escritos sobre el arte. "Salón de 1846". Ed. La Balsa de la Medusa Visor S.A. Madrid. 1996. pp. 107-111

Introducción

El arte monocromo, abstracto y el campo de color en la pintura es un arte básicamente conceptual, y su significado o mensaje está íntimamente relacionado con el material empleado y sus cualidades plásticas. Los artistas crean grandes delicadas y aterciopeladas superficies de color, que se verán afectadas por cualquier mínimo cambio, roce o manipulación de la superficie.

Así, podría decirse que la modificación de las características formales sobre las que está basado el discurso artístico, afecta a la comprensión de la obra. Existen interrogantes en relación a las obras monocromas, cuestiones que surgen a causa de las técnicas de la creación de las mismas, que aunque formalmente pudieran ser simples, contienen un valor intrínseco complejo.

Por esta razón, en este estudio pretendo analizar el arte monocromo abstracto y el campo de color en la pintura desde una investigación-producción planteando las particularidades de mis obras, y el entendimiento de la intención e idea que pretendo transmitir con mi trabajo.

Se pretende plantear los problemas más habituales tanto teóricos como prácticos

para debatir soluciones adecuadas inacabadas y en desarrollo a posteriori.

Mi objetivo es centrarme en la investigación-producción de la pintura en la que utilizo la geometría como agente plástico lejos de formulas y ecuaciones. He elegido el tema central de mi investigación la abstracción y el campo del color en la pintura, reflexión que considero una base rígida la cual puedo trabajar sobre la claves, técnicas y composiciones geométricas que pueden enriquecer mi trabajo, mi obra pictórica parte del estudio de la geometría plana y de la poética e interacción de los colores, buscando crear una imagen o formas sin profundidad, una imagen dinámica, jugando además con contrastes de simultaneidad y destreza.

Según Jaime Brihuega¹ al hablar de las vanguardias, a veces, encajan todas en un mismo molde de abstracción intelectual pre-diseñada, cometiéndose un error, ya que si tienen cosas en común como la confrontación con la ideología artística hegemónica desplegada por la "institución arte" o ser una alternativa, lanzar propuestas teóricas y estéticas para un futuro artístico; sin embargo, hay diferencias profundas como los lengua-

¹ BOZAL, Valeriano. "Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas". Volumen II. Ed.: La Balsa de la Medusa, Visor. Madrid, 1999. pag. 229.

jes plásticos utilizados, los programas teóricos y “la posición en esa gran revolución de los lenguajes plásticos que interrumpen la comunicación y expresión figurativa”.

En esta investigación me interesa reflexionar sobre diversos periodos y expresiones artísticas como el neoplasticismo en Piet Mondrian y Van Doesburg que “buscan la limpieza total espacial, reducido a sus elementos más puros, la renuncia a la profundidad y la utilización de horizontales y verticales”, tras revisar el trabajo de estos autores y el mio he deducido que su novedad y su aceptación vienen dadas por las siguientes claves:

- La superficie estructurada a partir de elementos idénticos con trazos de diferentes grosores.
- El color plano en sus diversas técnicas
- La línea de color como un elemento más de contraste
- La ordenación racional
- La perfección técnica
- Las formas rectilíneas
- La diversidad de contrastes
- La utilización del trazo rígido y técnico
- Los ritmos compositivos que crean diferentes trayectos para la visión-percepción
- Establecer un vinculo entre la obra y lo que rodea al autor en el momento de crear arte; la música y el estado de animo lo acompañan todo el tiempo.

Por otro lado Kandinsky² crea un lenguaje

² TRIADÓ, Juan Ramón Tur. “Wassily Kandinsky”. Ed.: Vegap. Barcelona,

formalizado con más rigor y menos al azar por el influjo de su cátedra en la Bauhaus, crea obras más técnicas que sentimentales, a esta etapa se le llama la época fría, aunque combinada esta frialdad geométrica con la poética de los colores de etapas anteriores.

Este tipo de pintura tiene mucho que ver con Malevich, con su pintura constructivista³ basada en vistas aéreas de la ciudad o de estructuras de aviones y la composiciones de masas coloreadas; “sensaciones”, “la sensación crea el color y la forma”, “la superficie plana suspendida del color pictórico sobre el lienzo blanco inmediatamente da a nuestra conciencia la fuerte sensación del espacio”.

Estas composiciones dinámicas, personalmente me atraen y me llevan a la reflexión y al estudio formal para la creación de mis obras por que en estas han utilizado los colores puros primarios y por las masas de color que están a sangre sobre el lienzo o soporte blanco.

Pero este racionalismo formal hace que pierda intensidad expresiva y emocional, Kandinsky investiga sobre las posibilidades de triángulos, cuadrados y círculos llegando a un automatismo creativo de análisis intelectual donde los colores se frenan por impecables líneas rectas y perfectos círculos, un poco más tarde vuelve a formas menos

³ 2001. pag.30-92

³ GILLES, Néret: “Malevich”. Ed.: Taschen. Köln, 2003. pag.53

rígidas como complementos de manchas de color más sueltas.

Paul Klee es otro de los artistas que han influenciado para mi producción, por su dinamismo en su pintura, es decir por crear pinturas en las que puede haber diez obras diferentes de un mismo tema, color y sus variantes, los colores de Kandinsky y la perfección formal y opciones geométricas en la obra de Klee⁴. Se teje una madeja de prodigio y misterio encima del vacío de lo real, que se expresa en nuestras energías más íntimas, no la apariencia naturalista, sino la expresión abstracta de cosas como la genética vegetal, la composición musical, el ritmo sanguíneo, las vivencias urbanas todo convertido en colores, tiene un poder hechizante que en realidad es una aproximación operativa a la realidad, es lo que actualmente realizamos y concebimos nosotros los artistas contemporáneos creadores e investigadores del arte hoy.

Describir mi obra sería algo así como concebir una idea donde sólo veo formas que se desarrollan y crecen por sí solas, comienza con alguna temática pero al final siempre cambia; hacía un dibujo o un proyecto de investigación-producción donde este valga la pena para trabajar durante un año o más; dibujos simples, una líneas, un boceto, una idea, un fragmento de una estructura(s), una superficie(s), intersecciones de formas y colores, un campo de color; cuanto más simple sea el dibujo más

⁴ FERRIER, Jean-Louis. "Paul Klee". Ed.:Lisma S.L. 2001. pag.90

libre me siento con el color.

Mi paleta es interminable pero más saturada o concreta en algunas ocasiones, "los colores empiezan a decirnos algo cuando se colocan juntos en cantidades determinadas y si los rodeas de otros colores, se les yuxtaponen, pueden realmente crear un efecto visual con miles de sensaciones".

Mi obra pictórica está muy influida por el trabajo de Sean Scully por su geometricidad, su pintura es subjetiva basada en referentes figurativos que buscan crear emotividad. No hay curvas sólo líneas cuadradas y rectángulos ya que en ella habla de la esencia de la pintura, los cuadros abstractos como sentimientos que resuenan en líneas yuxtapuestas, trenzadas, y pinceladas con vibración; son composiciones equilibradas y simples.

Scully⁵ cree que sus cuadros son como algo natural, un tanto sexual ya que se pueden tocar y sentir las formas, cada parte del cuadro existe por sí sola ya que es un pequeño ente de realidad. Teóricamente dice que la naturaleza humana se enfrenta con sus consecuencias.

*"Scully, dice que su pintura es matérica ya que la materia tiene que ver con el concepto de piel"*⁶.

En lo anterior mencionado por Scully en la creación de mis composiciones y estudios

⁵ BOZAL, op cit, pag. 88
⁶ Ibid, pag. 88

creados en diversas ideas, formas y técnicas por mencionar alguna de ellas me doy la tarea de recortar formas en papel de colores con tijeras y cutter, luego realizo la composición mas cercana a la idea actual. Los colores son muy saturados en contraste, también me diversifico con las nuevas técnicas de serigrafía, infografía, impresión y sublimación digital, la fotografía y el arte digital llegando a la abolición de barreras entre los distintos medios de expresión aunando todas las disciplinas de un arte multidisciplinar.

Como bien sabemos las vanguardias comienzan en una ruptura con el academicismo, con las reglas establecidas, lo sublime, lo perfecto, lo tradicional; llegando a terrenos inesperados, dentro de la creación de estos nuevos lenguajes se denota una fusión de todas las artes. En el escrito de Bozal⁷, se hacen alusiones a estas variables como el vacío de una obra de arte, la acumulación de desecho, obras de carácter sólo teórico, la irracionalidad, en conclusión eludir las normas. Ya el arte no responde a fines propagandísticos, políticos, o teológicos... Fuera de economías del mercado, en la actualidad se busca hacer cómplice al receptor, es un arte que se queda a veces incompleto sin la sociedad ya que surge de ella y va destinado al espectador masivo que devora información; otras veces ni siquiera tiene un fin.

7 Ibid, pag. 5

Capítulo I

I.I Expresionismo Abstracto Norteamericano

El movimiento expresionista apareció en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX como reacción frente a los modelos que habían prevalecido en Europa desde el Renacimiento, particularmente en las anquilosadas academias de Bellas Artes. El artista expresionista trató de representar la experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse de la realidad externa sino de su naturaleza interna y de las emociones que despierta el observador. Para lograrlo, los temas se exageran y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística.

Aunque el término expresionismo no se aplicó a la pintura hasta 1911, sus características se encuentran en el arte de casi todos los países y periodos. Los artistas de la Europa medieval exageraban sus figuras en las catedrales románicas y góticas para intensificar la expresividad espiritual. La intensidad expresiva creada mediante la distorsión aparece también en el siglo XVI en las obras de los artistas manieristas. Los auténticos precursores del expresionismo aparecieron a finales del siglo XIX y principios del XX, artistas que encontraron en las figuras de colores violentos exagerando las líneas para conseguir una expresión más intensa y van-

guardista como lo hizo el pintor holandés Vincent van Gogh, el francés Paul Gauguin y el noruego Edvard Munch.

Los expresionistas intentan transmitir al lienzo, al papel o madera sus vivencias personales, sus sensaciones, sus sentimientos e incluso aquello que no podían controlar conscientemente. Los expresionistas rechazaron todo lo que tuviera que ver con la belleza, con la armonía, con la idea. Intentan por el contrario reflejar la pasión, el sufrimiento, la injusticia, la angustia y la violencia a través de una expresión personal que cambiaba los colores tradicionales, la perspectiva y la composición por colores discordantes y formas distorsionadas. Por este término tan ambiguo se entienden cosas muy diferentes: desde una tendencia general y supuestamente innata en los países germánicos hacia la exacerbación de las manifestaciones desgarradas de los sentimientos, especialmente en los momentos de crisis, hasta un istmo que abarca desde 1905 hasta finales de los años treinta.

El Expresionismo Abstracto es un movimiento con grandes cambios en la forma de hacer arte en la vida artística de Norteamérica fue tan grande su magnitud que es “también co-

nocido como Escuela de Nueva York, porque allí fue el lugar de su elaboración y lanzamiento, se fue gestando desde los años veinte para llegar a su madurez y proyección a comienzos de la década siguiente”¹ y es sin duda este movimiento de lo más representativo en lo que respecta al arte para los norteamericanos puesto que “el expresionismo abstracto es el movimiento de mayor relevancia en la historia de arte norteamericano. Antes de este no había existido un movimiento artístico propio de norte América”². Este acontecimiento está caracterizado por dos grandes aspectos que son “los modos objetivo y subjetivo, serían la marca de fábrica del expresionismo abstracto, un arte que intento equilibrar un sinfín de contradicciones entre línea y color, tema y no tema, forma y disolución franqueza y ambigüedad”³, los que toma en un principio como esenciales para la creación de tal hecho, mismos que lo llevaron a tener su lugar en el entorno del arte.

Si bien el expresionismo abstracto es el pri-

mero de los grandes movimientos artísticos. “Para comprender el impulso que el arte nuevo iba cobrando hay que examinar la trayectoria que siguió la incursión del surrealismo”⁴, esto no es más que una evolución de la forma de hacer arte entre una generación de pintores y otros, como los pintores que formaron parte de la Escuela de Nueva York, ya que “el Expresionismo Abstracto fue el resultado de un uso innovador del automatismo reivindicado por los surrealistas, transformado en lo que se llamó action painting o pintura de acción”⁵. Diferenciándose así muy pronto de cualquier otro estilo por sus dos aspectos iniciales en conjunto con sus características tan peculiares tales como el gran formato de las obras, hecho que los críticos e historiadores

interpretaron como la primera gran ruptura con la tradición europea.

Tanto Jackson Pollock, como Mark Rothko, Franz Kline y Willem De Kooning tienen obras que a menudo superan los dos metros de altura, trabajando, habitualmente en formatos muy superiores a los que público y crítica es-



Mark Rothko - No.5, oil on canvas 30 x 28 inch. 1950

1 CALVO Serraller, Francisco. El arte contemporáneo. Santillana Ediciones. Madrid. 2006. p.278

2 AREVALO Pérez, Ma. Del Pilar. Dialogo en el arte: Pintura estadounidense, expresionismo abstracto. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 1998. p.30

3 BALSEIRO, Ma. Luisa. Surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España. 1999. p.237

4 Ibid p.30

5 CALVO Serraller, op cit. p.278

taban acostumbrados. Esta corriente pictórica se vio relacionada también con el muralismo mexicano que en esa época existía en Nueva York, “a su vez la obra de los muralistas mexicanos, quienes por aquellas épocas trabajaban y exponían en Nueva York, también fueron una gran influencia para los expresionistas abstractos”⁶, esto fue uno de los acontecimientos cruciales para la mayoría de los integrantes de la corriente expresionista, pues de ahí que pintaran en formato muy grande y que “el tamaño fue una de las características que hicieron heroica la pintura americana”⁷. La técnica y el tamaño le dan otro enfoque a las obras expresionistas. La obra de Jackson Pollock es una de las representaciones de Expresionismo Abstracto a gran escala.

A pesar de que la mayoría de los action painters o pintores de acción, pintaban en grandes lienzos en esa época ninguno de ellos hacia lo mismo que otro artista del grupo. Los estilos de los diferentes miembros de este movimiento, son absolutamente personales,

y no se ajustan al concepto tradicional de escuela, aunque estuvieran ligados a una misma corriente cada artista pintaba su propio estilo.

Este movimiento tuvo una primera generación que solo reclutó a los de mayor calidad y más importantes en ese tiempo por lo que “se limitó a un grupo selecto a dieciocho pintores denominados irascibles y a diez escultores”⁸, quizá esta es una de las causas más probables por las que el grupo fuera perdiendo fuerza, grupo al que perteneció Pollock. Aunado a todo ello el paso del tiempo los apremiaba y traía consigo más causas para la partida de esta oleada de pintores puesto que “otra de las causas de la disolución de la primera generación

fue que, a medida que los artistas envejecían, sentían menos necesidad de hablar de arte”⁹, lo que hacía culminar esa primer gran camada de una corriente con gran auge. Ya el uso de grandes formatos “a los que se habían acostumbrado los pintores americanos tanto por su actividad en las grandes decoraciones de edificios públicos como por



Franz Kline - Intersection, oil on canvas 76.2 x 96.5 inch.1955.

fue que, a medida que los artistas envejecían, sentían menos necesidad de hablar de arte”⁹, lo que hacía culminar esa primer gran camada de una corriente con gran auge. Ya el uso de grandes formatos “a los que se habían acostumbrado los pintores americanos tanto por su actividad en las grandes decoraciones de edificios públicos como por

6 ARÉVALO Pérez, op cit, p.30
7 BALSEIRO, op cit, p.235

8 SANDLER, Irving. El triunfo de la pintura norteamericana: Historia del expresionismo abstracto. Alianza Editorial. Madrid. 1996. p.281
9 Ibid, p.282

el ejemplo de los muralistas mexicanos”¹⁰, iban quedando atrás pues terminaban las generaciones por desgano. Siendo esta, una oleada que solo duraría alrededor de una década pues tiene un inicio: 1947. También tiene un final, en el año 1956 cuando Jackson Pollock muere en un accidente automovilístico. De manera que él, el más emblemático de este movimiento “de una forma más intensa y convincente practicó esta original pintura de acción o gestual”¹¹, inicia una revolución pictórica en el país del norte con su ingenio y su búsqueda de un estilo propio para pintar y así mismo con su muerte daba fin a esa corriente pictórica, la cual fue causante de una gran polémica durante sus mejores años.

El expresionismo abstracto, tuvo sus raíces en el surrealismo, que era el movimiento más importante del período inmediatamente anterior a la Guerra. Quizá sea definido más satisfactoriamente por su figura principal, André Breton, en el Primer Manifiesto Surrealista de 1924.

Su historia desde 1924, bajo la dirección del volcánico Breton, había sido de cismas y escándalos. Los surrealistas estaban, especialmente, cada vez más preocupados por sus relaciones con el comunismo. La cuestión era: ¿podía reconciliarse el radicalismo artístico con la variedad política?. Se perdió tanto tiempo y energía en controversias que, para la época en que llegó la guerra, el movimiento estaba visiblemente en declina-

ción. Señala Maurice Nadeau en su autorizada historia del surrealismo que: “la adhesión a la revolución política requería de todas las fuerzas surrealistas y, consecuentemente, el abandono de la especial filosofía que había formado el propio ser del movimiento en sus orígenes”¹². Para la época en que sobrevino la guerra, parecía que el surrealismo, el más vigoroso e importante de los movimientos artísticos del período entre las guerras, hubiese agotado su ímpetu. Pero la “especial filosofía” de que habla Nadeau estaba todavía bastante viva cuando el movimiento surrealista llegó a Nueva York, poco después del comienzo de la guerra.

Los exiliados incluían no sólo al propio Breton sino también a algunos de los más famosos pintores surrealistas: Max Ernst, Roberto Matta, Salvador Dalí, André Masson. Peggy Guggenheim, entonces casada con Ernst, proveyó al grupo de un centro para sus actividades al abrir en 1942 la Art of This Century Gallery. Muchos de los más importantes pintores norteamericanos de la década del cuarenta habrían de exhibir más tarde allí.

La situación de los exiliados surrealistas estaba gobernada por diversos factores. Por ejemplo, en la mitad del conflicto los viejos, desgastados argumentos políticos ya no eran relevantes. Nueva York ofrecía un territorio fresco y desafiante para sus actividades y empezaron a reclutar conversos entre los artistas norteamericanos.

10 CALVO Serraller, Francisco. El arte contemporáneo. Santillana Ediciones. Madrid. 2006. p.278

11 *Ibid*

12 NADEAU, Maurice. The History of Surrealism. Belknap Press (April 1989). p.351

Como ya he dicho, los Estados Unidos fueron siempre hospitalarios al arte de vanguardia de los europeos. Nueva York tenía una tradición del avant-garde intermitente que se prolongaba hasta el Armory Show de 1913 y, más allá, a las actividades de la pre-Primera Guerra Mundial de Alfred Stieglitz, quien presentó en una pequeña galería en el 291 de la Quinta Avenida, una serie de exhibiciones de artistas tales como Rodin, Matisse, Picasso, Brancusi, Henri Rousseau y Picabia. Durante la Primera Guerra Mundial hubo un activo grupo de dadaístas en la ciudad, entre ellos Marcel Duchamp, Picabia, y Man Ray. Pero la Depresión de los años treinta volvió al arte norteamericano hacia sí mismo. Los críticos norteamericanos, por ejemplo Barbara Rose en su clásico libro *American Art Since: 1900 a critical history*, subrayan el hecho de que “este período de introspección y retiro fue crucial para los artistas norteamericanos”¹³.

Señalan al efecto, especialmente al Federal Art Project, institución con la cual, el gobierno norteamericano buscó dar alivio a los artistas que sufrían por las condiciones económicas imperantes. La señorita Rose sostiene que “al no hacer una distinción formal entre el arte abstracto y el figurativo”¹⁴, el Proyecto ayudó a hacer respetable al abstracto, y ese espíritu creado entre los artistas continuó hasta la década del cuarenta. Sin embargo, en 1939 el arte norteamericano contaba muy poco en cuanto concernía a la avant-garde europea, a pesar de que algunos distinguidos,

tales como Josef Albers y Hans Hofmann, estaban preparando el terreno a través de sus enseñanzas, para el cambio que habría de sobrevenir. Albers enseñaba en el Black Mountain College de Carolina del Norte, Hofmann en la Art Students League de Nueva York y en sus propias escuelas de la calle ocho, y la de Provincetown, Massachussets.

Pero no fueron éstos, sino los surrealistas recién llegados, los que suministraron el estímulo decisivo. Sin su presencia en Nueva York, nunca hubiese nacido el expresionismo abstracto. La figura del cambio, el más importante eslabón entre el surrealismo europeo y lo que habría de seguir el Abstraccionismo, fue Arshile Gorky. Gorky había nacido en Armenia en 1904 y no llegó a América hasta 1920. Sus primeros trabajos (ejecutados en condiciones de la más amarga pobreza) muestran una sostenida progresión a través de los estilos modernísticos básicos, típica de un artista de un medio provinciano, que es consciente de su propio aislamiento. Absorbió la lección de Cezanne, luego la del cubismo.

En 1930, bajo el hechizo de Picasso, ya estaba virando hacia el surrealismo. Llegó entonces la guerra y comenzó a explorar más vigorosamente. Básicamente, la tradición surrealista parecía ofrecer al converso dos opciones. Una era el estilo minuciosamente detallado de Magritte o Salvador Dalí. Aun en esos cuadros de Dalí donde las distorsiones son más violentas, los objetos retienen en cierta medida su identidad.

13 ROSE, Barbara. *American art since 1900: a critical history*. Frederick A. Praeger; 1st Edition (1967). p.320

14 Ibid

La otra opción era el estilo biomórfico de artistas tales como Miró o Tanguy, donde las formas apenas sugieren una similitud con los objetos reales, usualmente partes del cuerpo humano, pechos, traseros, órganos sexuales. Gorky adoptó “este método y lo usó con creciente audacia. Harold Rosenberg habla de la imaginería característica del desarrollado estilo de Gorky como:

*...”crecido en exceso con metáfora y asociación. Entre extraños organismos blandos e insidiosas ranuras y manchas, unos pétalos sugieren garras en una jungla de flojas partes de cuerpos, puños, intestinos, intimidaciones, múltiples pliegues de miembros.”*¹⁵

El propio pintor, en una declaración escrita en 1942, Gorky dijo:

“me gusta el calor la ternura lo comestible lo sabroso el canto de una sola persona la bañera llena de agua para bañarme debajo del agua. ..me gustan

¹⁵ ROSENBERG, Harold. The Tradition Of The New. Da Capo Press (August 22, 1994). p.285

*los campos de trigo el arado los damascos esos devaneos del sol. Pero por sobre todo el pan.*¹⁶”

Gorky fue influido especialmente por el pintor chileno Roberto Matta, y su trabajo a menudo se acerca al que estaba siendo hecho por el veterano surrealista francés André Masson durante los años que este último pasó en Norteamérica. No llegó a tomar contacto con Breton hasta 1944, y esto completó su liberación como artista. Hacia el año 1947 había empezado a superar a sus maestros y el camino por el que los sobrepasó fue a través de la libertad con que usó sus materiales. La osadía de su técnica puede ser observada en la segunda versión de “El Compromiso”, que data de 1947. La



Arshile Gorky - The Plow and the Song oil on canvas, 50 1/2 x 62 5/8 inch. 1947

filosofía del arte que Gorky ofreció en una entrevista con un periodista ese mismo año, tuvo importantes implicancias para el futuro de la pintura norteamericana:

“Cuando algo está terminado, significa que eso está muerto, ¿no es así? Yo creo en la perdurabilidad. Yo nunca termino una pintura: solamente dejo de trabajar en ella por un tiempo. Me gusta pintar porque es

¹⁶ Ibid, p.285

algo que nunca llego a terminar. A veces pinto un cuadro y luego lo despinto todo. A veces estoy trabajando en quince o veinte obras al mismo tiempo Hago esto porque quiero, porque me gusta cambiar mi opinión a menudo.

Lo que hay que hacer es empezar siempre a pintar, nunca terminar de pintar.”¹⁷

Esta idea de una “dinámica continua” iba a jugar un papel importante en el expresionismo abstracto y

especialmente en la obra de Jackson Pollock. El propio Gorky fue incapaz de continuarla. Después de una larga serie de infortunios, se suicidó en 1948. Fue quizás el



Jackson Pollock - action painting in studio. 1948

más distinguido de los pintores abstractos que ha producido Norteamérica. La obra de Jackson Pollock, se convirtió en la estrella de la Art This Century Gallery. Igual que Gorky, Pollock se desarrolló muy lentamente. Había nacido en 1912, y pasó su juventud en el Oeste, en Arizona, al norte y sur de California.

En 1929 Pollock dejó los Ángeles y vino a Nueva York a estudiar pintura con Thomas Benton, un pintor regionalista. Durante la dé-

cada del treinta, como muchos artistas norteamericanos de su generación, cayó bajo la influencia de los mexicanos contemporáneos. El entusiasmo de Diego Rivera por un arte público perteneciente al pueblo, puede muy bien haber ayudado a desarrollar el sentido de la escala de Pollock. Más tarde cayó bajo la influencia de los pintores abstractos, como le había pasado a Gorky, y la señorita Guggenheim lo invito a exponer en su galería. Hacia 1947 Pollock había alcanzado el estilo por el que es más conocido: abstracción informal, libre, basada sobre la

técnica de chorrear y embardurnar pintura sobre la tela.

Ésta es la descripción del propio Pollock sobre lo que pasaba al trabajar sobre tales cuadros:

“Mi pintura no viene del caballete. Casi nunca estiro la tela antes de pintar. Prefiero afirmar la tela sin estirar sobre una pared dura o el piso. Necesito la resistencia de una superficie dura. Sobre el piso me siento más cómodo. Me siento más cerca, más parte de la pintura, ya que de esta manera puedo caminar alrededor, trabajar desde los cuatro costados y estar literalmente en la

¹⁷ ROSENBERG, Harold. The Tradition Of The New. Da Capo Press (August 22, 1994). p.286

pintura. Esto es similar a los pintores rupestres indios del Oeste. Continúo alejándome de las herramientas usuales del pintor, tales como caballete, paleta, pinceles, etc. Prefiero palos, cucharas, cuchillos y go-tear pintura fluida o una densa pasta con arena, vidrio molido u otros materiales inusuales adicionados. Cuando estoy en la pintura no me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Sólo después de una especie de período «de acostumbramiento» ver, en lo que he estado. No tengo miedo de hacer cambios, destruir la imagen, etc., pues la pintura tiene una vida en sí misma. Trato de que ésta surja. Sólo cuando pierdo el contacto con la pintura, el resultado es una confusión. Si no, es pura armonía, un fácil dar y tomar y la pintura sale muy bien»¹⁸.

Compárese esto con las instrucciones de Breton sobre cómo producir un texto surrealista, tal cual se dan en el manifiesto de 1924:

“Haga que alguien le traiga materiales para escribir, luego de haberse ubicado en un lugar lo más favorable posible para que su mente se concentre en sí misma. Póngase en el estado más pasivo o receptivo que pueda. Olvídense de su genio, de su talento y del de todos los de-

más. Dígase a sí mismo que la literatura es el camino más triste que lleva a todo. Escriba rápido, sin un tema preconcebido, lo suficientemente rápido para no recordar y no tentarse de releer lo escrito»¹⁹.

Creo que está claro que, de muchas maneras, las actitudes de Pollock y Breton se corresponden. Es importante, por ejemplo, recordar que en la así llamada pintura “gestual” o “acción” hay un, gran elemento de pasividad.

Una de las consecuencias más radicales del método de trabajo de Pollock, en lo que concierne al espectador, fue el hecho que cambió completamente el tratamiento del espacio. Pollock no ignora los problemas de espacio; sus pinturas no son planas. En cambio, crea un espacio que es ambiguo. Reconocemos la superficie de la pintura, pero también el hecho de que casi toda la caligrafía parece estar suspendida algo más atrás de la superficie, en un espacio que ha sido deliberadamente comprimido y privado de perspectiva.

De esta manera, Pollock no sólo está relacionado con los surrealistas sino con Cézanne. Evidentemente, cuando pensamos en la perspectiva ilusionista usada por Dalí y aun Tanguy, quedará claro que éste es uno de los puntos en que Pollock difiere notablemente de sus mentores.

Los ritmos alternantes que usa Pollock tienden a sugerir una progresión espacial a través de la tela más que directamente hacia ella, pero este movimiento siempre está bajo control y

al final vuelve hacia el centro, donde está el peso principal del cuadro. Como se verá por su propia descripción, estas características reflejan el método de trabajo de Pollock. El hecho que la imagen fuera creada antes de que el propio límite de la tela hubiera sido establecido (era recortada después, para adaptarse a lo que se había producido) tendía a enfocar la atención en el movimiento lateral. Este método de organización algo primitivo iba a tener consecuencias importantes.

Tanto por temperamento como por virtud de las teorías que profesaba éstas en su mayoría productos de su forma de ser Pollock era un artista subjetivo. Para él la realidad interior era la única realidad. Harold Rosenberg, el principal teórico del expresionismo abstracto, describe el estilo como un “fenómeno de conversión”²⁰. Llega hasta llamarlo un “movimiento esencialmente religioso”²¹. Pero era un movimiento religioso sin mandamientos, como surge del comentario de Rosenberg de que “el gesto sobre tela era un gesto de liberación sobre el valor, político, estético, moral”²². Uno podría añadir que tanto en el caso de Pollock como en el de algunos otros, también parece ser un gesto de alejamiento de la sociedad y sus exigencias. Frank O’Hara describe al artista como siendo “torturado por la propia duda y atormentado por la ansiedad”²³.

Pollock, sin embargo, no habría hecho el impacto que hizo, primero en Norteamérica y

luego en Europa, si hubiese estado completamente aislado como pintor.

La verdadera figura-padre de la escuela de pintura de Nueva York, durante los años de posguerra, fue probablemente el veterano Hans Hofmann, quien ejerció gran influencia como maestro, y cuyo estilo último muestra cuán fuerte era su simpatía hacia lo que estaban haciendo los hombres jóvenes. Hofmann era el producto típico de las cosas que forman la amalgama norteamericana. Había vivido en París desde 1904 hasta 1914, y estuvo en contacto con Matisse, Braque, Picasso y Gris. Admiraba especialmente la obra de Matisse, y esto era lo que podría pensarse como subyacente bajo la faz más decorativa de la pintura abstracta expresionista. El hecho de que los nuevos pintores no dejaban de tener raíces en el pasado es algo que puede juzgarse de la propia carrera de Hofmann. Comenzó a enseñar en los Estados Unidos en 1932, fundó el Provincetown Art School en 1934. Su última fase, en la que se embarcó cuando tenía más de sesenta años, era lógica tanto en el clima artístico de la época, como maravillosamente inesperada en términos humanos: un talento desenvolviéndose finalmente en toda su extensión cuando se le daba la atmósfera correcta.

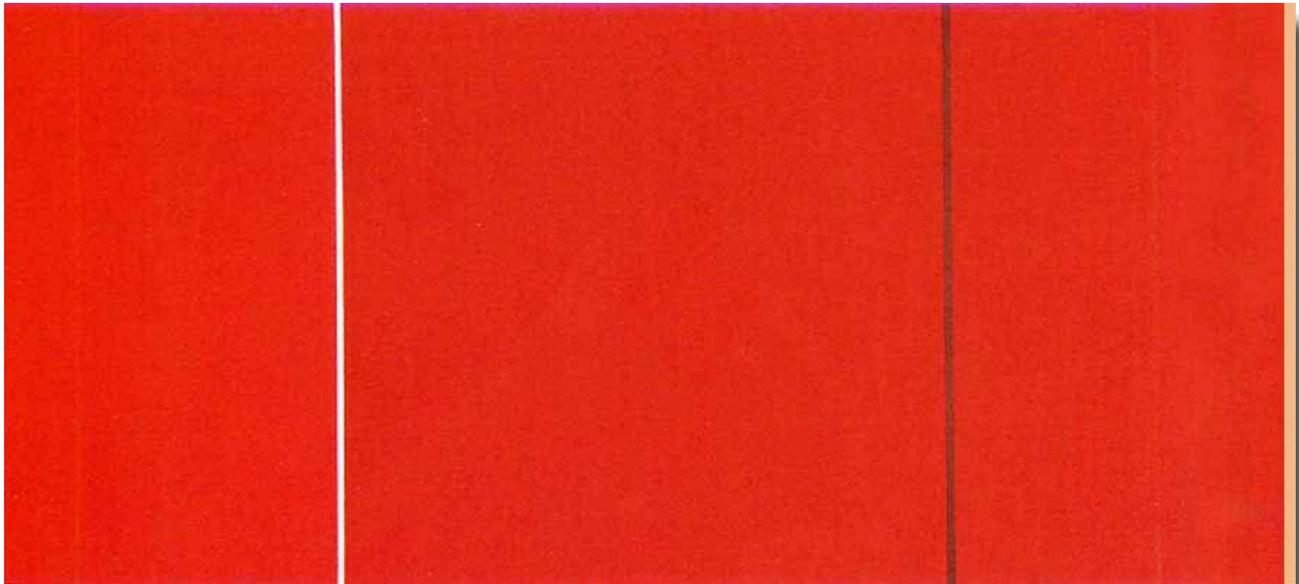
Robert Motherwell es un artista cuyo intelecto y energías son vastos. Como pintor, empezó su carrera bajo la influencia de los surrealistas, efectuó su primera exposición personal en la Art of This Century Gallery en 1944.

20 ROSENBERG, Harold. *The Tradition Of The New*. Da Capo Press (August 22, 1994), p.285

21 *Ibid*, p.285

22 *Ibid*, p.285

23 O’HARA, Frank. *Art chronicles, 1954-1966*. G. Braziller, 1975. p.165



Barnett Newman - Vir heroicus sublimis, oil on canvas, 242.2 x 541.7 inch. 1950

Cuando surgió el movimiento de arte expresionista abstracto, el campo de actividades de Motherwell siguió expandiéndose. Fue coeditor de la revista "Possibilities" influyente, pero de corta vida, en 1947-48, y en este último año fundó una escuela de arte con otros tres pintores importantes: William Bazotes, Barnett Newman y Mark Rothko. En 1951 publicó una antología de la obra de los pintores y poetas del Dadáismo²⁴, que fue uno de los primeros signos de la llegada del neodadaísmo²⁵.

²⁴ MICHELI, Mario de. Las vanguardias artísticas del siglo XX (Ángel Sánchez-Gijón, trad.). Madrid: Alianza Forma, segunda edición, 2002, p.233. El Dadáismo fue un movimiento artístico surgido primero en Europa y posteriormente en Estados Unidos. Fue creado en el Cabaret Voltaire en Zúrich (Suiza) entre 1916 y 1922 con Hugo Ball como fundador, cuando una serie de artistas de distintas nacionalidades se encontraron como refugiados en esa ciudad durante la Primera Guerra Mundial. Posteriormente fue adoptado por Tristan Tzara, quien se convertiría en la figura más representativa del Dadáismo. El Dadáismo surgió del desencanto que sentían esos artistas al vivir en la Europa del período tardío de la Primera Guerra Mundial y, posteriormente, de la actitud de rebelión hacia la abulia y desinterés social característico de los artistas del período de entreguerras. El Dadáismo suele ser una sucesión de palabras y sonidos a la que es difícil encontrarle lógica. Se distingue por la inclinación hacia lo dudoso, la muerte, lo fantasioso, y por la constante negación. Así, busca renovar la expresión mediante el empleo de materiales inusuales o manejando planos de pensamientos antes no mezclables, lo cual conlleva a una tónica general de rebeldía o destrucción. El Dadáismo es caracterizado, también, por gestos y manifestaciones provocadoras en las que los artistas pretendían destruir todas las convenciones con respecto al arte, creando, de esta forma, un antiarte. El movimiento dadaísta es un movimiento antiartístico, antiliterario y antipoético porque cuestiona la existencia del arte, la literatura y la poesía. De hecho, por definición, cuestiona el propio Dadáismo.

²⁵ Ibid, p233. El movimiento neodadá o neodadaísmo surge a finales de los años 50 y principios de los 60 como reacción al arte del expresionismo abstracto, el cual había absorbido plenamente al artista en una experiencia mística respecto a su obra de arte, y la carga emotiva de ésta y su discurso teórico, resultaban tan ininteligibles que, se había creado un distanciamiento del arte como arte-vida-social. Pues la sociedad quedaba alejada de un arte absorto en la personalidad del artista y cuya

La variedad de estas actividades no impidió a Motherwell tener una gran productividad como pintor. Sus trabajos más renombrados son una larga serie de telas conocidas colectivamente como Elegías a la República Española. Estos cuadros sirven para rectificar algunas ideas erróneas sobre el expresionismo abstracto. Es significativo, por ejemplo, que el tema de Motherwell esté tomado de la historia reciente de Europa; pero no absolutamente contemporáneo. Motherwell tenía veinte años cuando empezó la Guerra Civil Española, y recordaba con nostalgia su juventud. Su elección del tema sugiere que la pintura subjetiva que floreció en Norteamérica hacia fines de la década del cuarenta y principios de la del cincuenta, no era de ninguna manera incapaz de trazar los acontecimientos históricos o sociales, pero había que acercarse a estos sucesos en términos personales e indirectos.

Las Elegías son ciertamente más indirectas profundidad y lirismo, no eran accesibles para una sociedad común. El neodadá allana los caminos que llevan hacia el arte pop; artistas cuya percepción hace un arte diferente y opuesto al expresionismo abstracto, aunque sin ser un arte frío y despersonalizado como el pop de Andy Warhol; el neodadá continúa los principios del surrealismo pero llevados a otra escala, a otro nivel y lenguaje artístico.

que el Guernica de Picasso. La nostalgia retórica de las pinturas de Motherwell, sostenida en pintura tras pintura, es reminiscente del tono que puede encontrarse en gran parte de la poesía americana de posguerra, en poetas tan diferentes uno de otro como Allen Ginsberg y Robert Duncan, por ejemplo. Es una disposición de ánimo que tiene pocos equivalentes en la pintura de la Europa de posguerra y actúa como recordatorio tanto del carácter del estilo esencialmente norteamericano, como del hecho de que no era necesariamente el arte instantáneo, con el que a veces los pintores europeos lo confundían.

En esencia, hay dos clases de pintura expresionista abstracta. La primera forma, representada por Pollock, Franz Kline y Willem de Kooning, es enérgica y gestual. Pollock y de Kooning están muy comprometidos con la figuración. La otra, simbolizada por Mark Rothko, es puramente más abstracta y más tranquila. La obra de Rothko, en particular sirve para justificar el uso por parte de Harold Rosenberg del adjetivo "místico" al describir la escuela Rothko, como tantos otros artistas norteamericanos de primera línea del período del arte de la posguerra.



Robert Motherwell - Lyric Suite, work on paper, 11 x 9 inch. 1965

Gorky, llegó a Norteamérica desde Rusia en 1913, cuando tenía diez años de edad; Comenzó como impresionista, sintió la influencia de Matta y Masson y siguió las pautas habituales presentando una muestra en la Art of This Century Gallery en 1948. Gradualmente su obra se volvió más simple y hacia 1950 llegó al punto en que el elemento figurativo había sido descartado. Unos pocos rectángulos de espacio están colocados

en un campo coloreado. Sus bordes no están definidos y su posición espacial es, por lo tanto, ambigua. Flotan hacia nosotros o se alejan, en un espacio estrecho, poco profundo, del tipo que también encontramos en Pollock; derivan, en esencia, de los experimentos espaciales de los cubistas. En las pinturas de Rothko, las relaciones de color cuando interactúan dentro del rectángulo y dentro

del espacio, componen una suave pulsación rítmica. La pintura se convierte tanto en foco para las meditaciones del espectador como en pantalla frente a un misterio. La debilidad de la obra de Rothko, así como su fuerza del color es la sutileza, se encuentra en la rigidez y monotonía de la fórmula compositiva.

La audaz imagen central se ha convertido

en uno de los símbolos de la nueva pintura norteamericana y es una de las cosas que la diferencian de la pintura europea. Rothko es un artista de real brillo; ejemplifica la estrechez de miras que muchos artistas modernos que se han impuesto a sí mismos.

La lección se refuerza con la obra de un artista que en muchas maneras se parece a Rothko: Adolph Gottlieb. También está relacionado con Motherwell, en el sentido de que es un retórico; por la retórica en pintura, quiero decir el uso deliberado de formas vagas, explosivas y generalizadas. El interés por Freud llevó a Gottlieb hacia al arte que llenó deliberadamente con simbolismo cósmico.

La similitud entre el estilo más característico de Gottlieb y la pintura hecha por Joan Miró hacia fines de 1930, es algo que admite una investigación. A Miró también le gustan los símbolos cósmicos, pero los pinta más ligera y firmemente, sin acentuar mucho sus significados profundos.

La obra de Gottlieb me hace sentir que me están pidiendo que acepte confiadamente un significado importante. Esta significación no está inherente en el color o en las pinceladas; uno debe reconocer el símbolo

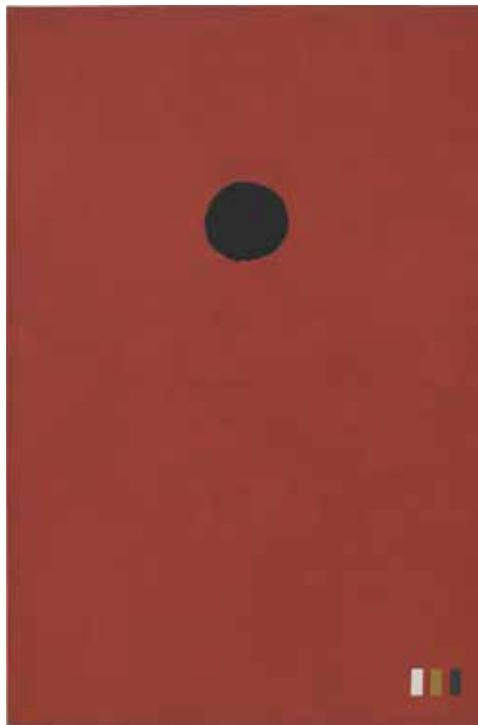
y hacer la relación histórica. Muy a menudo, sus cuadros no son más que un explosivo despliegue de pintura y colores cálidos; Kline, igual que Rothko, es un artista que va hacia extremos más bien estériles, y está impulsado en su camino por la doctrina expresionista abstracta.

A diferencia de Rothko, su obra es gestual, y su filiación técnica está con Pollock. Lo que hizo más frecuentemente, fue crear en la tela

algo que parecía como un trazo oriental, o parte de uno, enormemente ampliado. Estos fuertes y ásperos ideogramas se apoyaban para su efecto en severas pinceladas sobre un campo blanco. La pintura parecía ser utilizada debido sólo a razones de holgura y escala; muy poco hay en la mayoría de las pinturas que no se podría haber dicho con tinta china y papel. Cuando, en los últimos años de la vida

de Kline (murió en 1962), el color comenzó a jugar un papel más importante en su obra, los resultados no fueron generalmente felices porque nunca nos hace sentir que el color es esencial para el mensaje, que ya está siendo transmitido por el diseño. Sus propósitos son puramente decorativos.

Kline siempre fue muy reacio a admitir alguna clase de influencia oriental en su obra. Sin



Adolph Gottlieb - The Red, oil on linen, 90 x 60 inch. 1972

embargo, antecedentes de este tipo indudablemente han sido importantes en la pintura norteamericana desde la guerra. Rothko invita al espectador a la contemplación, Morris Louis colabora casi pasivamente con las exigencias de sus materiales, Andy Warhol acepta la imagen y se niega a corregirla, sino que las técnicas de los artistas orientales, así como sus filosofías, han hecho un impacto importante. Es interesante comparar los grandes símbolos gestuales de Rothko con la obra de un artista que tiene un sentido de la escala muy diferente: Mark Tobey.

Mark Tobey no es, hablando estrictamente, un pintor expresionista. Por el contrario, ha seguido un desarrollo paralelo, modificado por un contexto y experiencias diferentes. La carrera de Tobey se focalizó no en Nueva York, sino en Seattle. Visitó el cercano Oriente y México, además de hacer varias visitas a China y Japón. En este país estuvo durante un tiempo en un monasterio Zen y se convirtió en budista. Los viajes de Tobey al Oriente fueron hechos con el específico propósito de estudiar la caligrafía china y tuvieron un concesoado y decisivo efecto en su pintura.

Él adoptó una técnica que denominó «escritura blanca», una forma de cubrir la superficie de la tela con una enmarañada red de signos que son como los pequeñitos jeroglíficos de Kline. De muchas formas, la obra de Tobey es una crítica a la de Kline y al expresionismo abstracto en conjunto. Las pinturas de Tobey, a pesar de lo tenues que parecen ser a veces sus esquemas formales,

es el hecho de que lo que él produce siempre está completado en sus propios términos.

Los descubrimientos de Tobey reforzaron los de Pollock, en sus últimos trabajos, la tela o el campo se articula de un lado al otro por las marcas rítmicas del pincel. Pero él, más que los verdaderos expresionistas abstractos, da al espectador un sentimiento de potencia. Uno siente que las marcas pueden reubicarse en cualquier momento, pero retendrán un sentido de ordenada armonía. Esto no es un arte esforzándose contra sus propias limitaciones, sino que está explorando un medio de expresión recién descubierto e infinitamente flexible.

Sin embargo, sería un error suponer que el propio expresionismo abstracto era enteramente inflexible. La escuela era lo suficientemente flexible como para incorporar el arte de Willem de Kooning, un artista que, en sus mejores cuadros, sigue a Pollock en fuerza y originalidad de talento. De Kooning nació en Holanda, y llegó ya adulto a Norteamérica. Su estilo tiende a enfatizar los componentes expresionistas del expresionista abstracto, en desmedro de la abstracción.

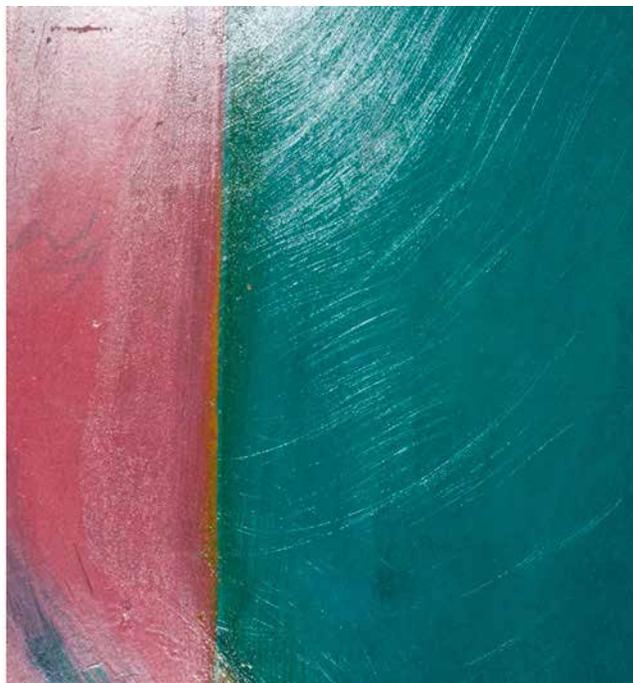
Cuando de Kooning se basa en imágenes tomadas del paisaje, la obra es tan vasta que parece como si hubiese descubierto una manera de usar la pintura al óleo al igual que los más audaces pintores de la escuela china y japonesa usaban la tinta, a pesar de que su control sobre la fuente original de la imagen nunca se rompe por completo.

Cuando pinta de una manera más directamente figurativa, como la series Cuerpos de Mujeres, toda la fuerza del impulso sexual de la figura. Estas figuras con un estilo oriental que corresponden a lo que hizo Jean Dubuffet en su primer período y nuevamente las series Cuerpos de Mujeres de 1950. En consecuencia, la obra de Kooning es un importante punto de contacto entre el arte europeo y el norteamericano. Además sus figuras predicen ciertos aspectos del Pop Art.

El enorme éxito conseguido por el expresionismo abstracto iba a tener importantes consecuencias para el arte de ambos lados del Atlántico. La leyenda de Pollock creció con tremenda rapidez en los años entre su primera muestra en Europa en 1948, y su muerte en un accidente de automóvil en 1956. Algunos de los efectos de este éxito eran fácilmente predecibles. Se hizo un intento de hacer del arte expresionista abstracto la única forma concebible del arte. Una rápida sucesión de aventuras más radicales y más nuevas parecieron refutar casi inmediatamente esta pretensión. Curiosamente algo había en ello. El expresionismo abstracto miraba tanto hacia adelante como hacia atrás. A pesar de la gran

escala en que trabajaban, Pollock y Kline parecen haber tenido una perfecta fé en la tela y en la pintura como medio viable para comunicar algo. Si uno compara el trabajo de un pintor como Clyfford Still con el trabajo sutilmente muy similar de Sam Francis, puede darse alguna idea de hasta donde el expresionismo abstracto estaba en su casa sólo en Norteamérica.

Francis, como norteamericano residente en París, introduce el elemento europeo del "gusto", que inmediatamente compromete el rigor del estilo y nuevamente, si uno compara la obra de una de las expresionistas abstractas de la segunda generación, Helen Frankenthaler, con la de los pioneros, puede observar cuán difícil es trabajar sobre lo que alcanzaron los



Willem de Kooning's - Queen of hearts, oil on canvas, 56 x 71 inch.1943

iniciadores. El menos académico de los estilos hizo un sorprendentemente rápido descenso hacia el academicismo. El auge artístico de la mitad y fines de la década del cincuenta, creó una avalancha de famas efímeras. El efecto del nuevo arte norteamericano en Europa no fue completamente feliz. Esto muestra que su entusiasmo inicial estaba basado sobre una incomprensión, ya que tales métodos de composición eran exactamente los que a los

norteamericanos más les había preocupado rechazar desde el comienzo, aun al precio de perder su libertad de evolución y desarrollo.

La importancia del expresionismo abstracto hace más a la cultura como un todo que a la pintura en particular. El éxito obtenido por la nueva pintura y su consecuente publicidad, atrajo la atención de artistas que estaban desencantados con sus propias disciplinas.

Según Peggy Guggenheim²⁶, el término expresionismo abstracto fué fundado por Robert Coates, crítico de arte del periodico el New Yorker, siguiendo el ejemplo de los abstractos y los surrealistas europeos refugiados en Nueva York.

Barbara Rose, anota que, “si bien Coates fue el primero en definir la nueva pintura como expresionismo abstracto, tal expresión



Clyfford Still - 1952 -A, oil on canvas, 118 x 106 inch, 1952

Aunque se le superponen otras caracterizaciones como Pintura de acción (action painting) o Escuela de Nueva York y otras definiciones (Expresionismo Abstracto, Intra-subjetivismo, Surrealismo Abstracto), ninguna ha alcanzado la notoriedad de la primera descripción.

fue inventada por Alfred Barr a propósito del trabajo de Kandinsky y de los expresionistas alemanes de los años treinta”²⁷.

La noción Escuela de Nueva York,- su de-

²⁶ DEARBORN, Mary V. Mistress of Modernism. The life of Peggy Guggenheim. p. 130. Peggy Guggenheim (Nueva York, 26 de agosto de 1898 - Padua, 23 de diciembre de 1979); coleccionista y mecenas estadounidense de arte, y tercera esposa del pintor surrealista Max Ernst. En 1943, Peggy Guggenheim estaba buscando nuevos talentos para la exposición del Salón de Primavera que sería exhibida en su nueva galería, como parte de esta búsqueda de talentos, Guggenheim colocó un anuncio en la revista Art Digest. El anuncio especificaba que cualquier artista norteamericano menor de treinta y cinco años podía presentar muestras de su obra. Los finalistas serían elegidos por un jurado conformado por Peggy Guggenheim.

²⁷ ROSE, Barbara. American art since 1900: a critical history. Frederick A. Praeger; 1st Edition (1967). p.320

nominación-, fue obra del pintor Robert Motherwell, uno de los primeros activistas del nuevo movimiento pictórico la pintura de acción es un concepto creado y desarrollado por uno de los teóricos del nuevo estilo, Harold Rosenberg, en su texto Los pintores de acción norteamericanos publicado por Art News en 1952²⁸. Este escrito es uno de los documentos canónicos del expresionismo abstracto y de la Escuela de Nueva York.

Destaco cuatro ideas características del texto de Rosenberg (1971), que a su vez definen el estilo expresionista abstracto de la Escuela de Nueva York:

1. *“En un momento dado la tela empezó a parecerle a un pintor norteamericano tras otro, la obra y toda diferencia entre arte y más que un espacio en que reproducir, reinventar, analizar o expresar un objeto, real o imaginado. La tela se da para un acontecimiento, no para un cuadro”*.
2. *“Una pintura que es un acto es inseparable de la biografía del artista. La pintura misma es un “momento” de su vida.”*
3. *“La nueva pintura rompió vida”*.
4. *“Como el pintor se convirtió en actor, el espectador debe de pensar en términos de acción: su principio, duración, dirección-estado psíquico, concentración y relajación de la*

28 ROSENBERG, Harold. The Tradition Of The New. Da Capo Press (August 22, 1994). p.285

voluntad, espera alerta. Ha de convenirse en conocedor de las gradaciones entre lo automático, lo espontáneo, lo evocado”²⁹.

Rosenberg acota las ideas contenidas en esta histórica definición de la nueva pintura. Dice:

“en la historia de los estilos pictóricos, desde el Renacimiento, la acción es una manera de dibujar y de emplear el color que tiende a alternar con la inmovilidad. Sin embargo, la acción en el arte de los últimos cincuenta años tiene propósitos mucho más amplios que el estilo; busca su integración y desborda a la pintura más allá de lo estético, hasta las cuestiones de política, ética, psicología y el porvenir de la pintura. En efecto, la acción del arte del siglo XX significa un rechazo de la estética como objetivo. Al principio la pintura de acción fue un método de creación, no un estilo”³⁰.

Sin embargo las valoraciones de Rosenberg de la nueva pintura,- del estilo expresionista abstracto-, evidencian que para los artistas americanos la obra, además de ser un trabajo en proceso (work in progress), es una acción, un acontecimiento, inseparable de la vida, hasta el punto de considerarla un momento de ella.

Es un método de creación que plantea al espectador pensar en los mismos términos que el creador actúa: no es la pintura una acti-

29 Ibidem, p.285
30 Ibidem, p.285

vidad separada de la vida cotidiana de sus creadores; es una actividad corporal y mental constitutiva de ella. Esta idea sedimentará la configuración de los diferentes grupos artísticos hacedores del estilo, de la nueva pintura americana.

De este modo la pintura de acción (action painting) es la característica formal sobresaliente del estilo practicado por la Escuela de Nueva York, el expresionismo abstracto. El

nuevo estilo pictórico americano tendrá como protagonistas, entre otros artistas, a Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Willem De Kooning, Ashile Gorky, Robert Motherwell, Franz Kline, Clifford Still, Ad Reinhardt, Adolph Gottlieb, William Baziotés, Mark Tobey, Bradley Walker Tomlin, Phillip Guston, Helen Frankenthaler, los españoles José Guerrero y Esteban Vicente...

William Rubin, director del M.O.M.A. ha señalado:

“a partir de Pollock, la pintura americana ha llegado a ser una pintura mun-

dial en el sentido hegeliano, es decir un suceso histórico de importancia mundial”³¹.

Parafraseando a W.Rubin, un nuevo estilo de pintura se configura a lo largo de los cuarenta, estando consolidado como tal a comienzos de la década de los cincuenta. Según Clement Greenberg digo, estos pintores:



Ad Reinhardt - Untitled - oil on canvas, 120 x 120 inch, 1966

“proceden de diferentes direcciones estilísticas y si estas 154 convergen en un punto es gracias en buena medida a una vitalidad, una ambición y una inventiva comunes en relación con una tradición. Sus obras sólo muestran rasgos estilísticos uniformes cuando se comparan en términos muy generales con la de artistas

que trabajan, o trabajaron en otros momentos, lugares o relaciones”³².

Esa “ambición” para constituir un estilo convergente consecuencia de la suma de las individualidades, era la pretensión de constituir una pintura americana universal, lo cual suponía romper con la tradición nativista y

³¹ RUBIN, William, “A Curator’s Quest: Building the Collection of Painting and Sculpture of The Museum of Modern Art, 1967-1988”, Overlook Duckworth, p.624

³² GREENBERG, Clement. Art and Culture, Beacon Press, 1961. p.98

provinciana del arte norteamericano.

Dice Greenberg:

*“este país no había hecho aún una sola aportación a la corriente principal (mainstream) de la pintura o la escultura. Y la fina decisión de terminar con esta situación era lo que más unía a los expresionistas abstractos”*³³.

Este ideal aglutinó a los artistas americanos del período, siendo la espontaneidad del gesto, la improvisación, la acción de pintar como momento cotidiano y el cumplimiento de la experiencia por la experiencia misma; los mecanismos vitales e inventivos comunes que definieron la nueva pintura. Las reglas técnicas y principios instrumentales de ejecución fueron el goteo de la pintura sobre la superficie del lienzo, (dripping); derramar y salpicar (pour and spatter) y la concepción del cuadro, colocación de éste en la pared o suelo y distribución de sus elementos, de forma regular, sobre su totalidad (all over).

El expresionismo abstracto según refiere Greenberg “colapsó”³⁴ en 1962. “El aburrido” expresionismo abstracto fue sustituido por el “divertido” Arte Pop, haciendo gala de un juego de oposiciones lingüísticas de signo descriptivo, no valorativo.

En 1962, el arte pop ya está consolidado en EE.UU. R. Rauschenberg, J.Johns, y J. Dine entre otros, a mediados de los cincuenta, y partiendo de los planteamientos

del expresionismo abstracto, incorporan a sus obras imágenes y objetos de la cultura cotidiana americana, prefigurando el Arte Pop. Otros estilos y acciones artísticas complementan la consolidación y auge de este estilo. Antes en el Black Mountain College, John Cage, Robert Rauschenberg, J.Johns y Merce Cunningham ya habían realizado los primeros acontecimientos multiartísticos. Karpow, deudor de las experiencias de la Pintura de Acción de Pollock y de los conceptos del arte como suceso de Cage, sobre todo la idea de que lo decisivo es la acción espontánea, la experiencia misma, y no el acabado de la obra redondeada según un plan (mediante bocetos o modelos) preconcebidos, inaugura un nuevo tipo de acción artística que consolida la integración del arte en la vida.

La pintura abstracta de los sesenta, que Greenberg denominó Abstracción Postpictórica³⁵, recibió diferentes etiquetas (Hard edge- borde duro-, color field- campo de color-) que tuvo un grupo de artistas como M.Louis, F.Stella, L.Poons, J.Olitski, y K.Noland a sus ejecutores más representativos, siendo una de las tendencias continuadoras del expresionismo abstracto. A partir de 1964, según Gaye Tuchman (1981) y partiendo de la influencia del expresionista abstracto Barnett Newman, de Frank Stella, del escultor A. Caro y de la crítica B. Rose, se desarrolla el estilo Minimal, también llamado Cool Art, un enfoque que tendrá su manifestación homóloga en la música (La Monte Young, Terry Riley, Phillip Glass) y cuyos más destacados representantes (D.Judd,

33 Ibidem, p.98
34 Ibidem, p.98

35 GREENBERG, Clement. Art and Culture, Beacon Press, 1961. p.120

D.Flavin, C. André, R. Ryman, R. Mangold, etc, etc), producirán su obra más significativa a lo largo de los años sesenta y setenta.

El término -Minimal- fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim en 1965. Según E. Lucie-Smith, el citado pensador creó esta marca “para describir ese tipo de objeto contemporáneo que parecía basar su valor artístico en una paradójica falta de contenido artístico”³⁶. El proceso de vincular arte y vida proseguía de la mano de nuevos grupos y movimientos artísticos; se expone y describo en esta introducción aquellas manifestaciones artísticas englobadas en el marco histórico de la investigación.

En primer lugar a partir de ahora los contextos, situaciones, y escenarios y temas que sedimentaron la configuración de los grupos artísticos y sus métodos de creación. Mi análisis se centra en los pintores de acción, en los expresionistas abstractos, en la Escuela de Nueva York, por ser este movimiento, en el sentido anteriormente indicado por Greenberg, el que nace, se desarrolla y muere (desde el punto de vista del estilo de referencia de una época) durante la fecha de inicio y cierre de la exploración. El arte pop y el happening también nacen, y se consolidan, durante ese período pero su despliegue

tuvo lugar a lo largo de los 60's y 70's.

En la llamada Factory de Andy Warhol fue como un centro de agregación y producción de la cultura pop en Nueva York. Aunque sus artistas producen obras a finales de los cincuenta, y de la abstracción postpictórica, sus influencias se remontan a H. Franklentaler, a los abstractos geométricos como Josef Albers, el alma mater del Black Mountain College, y Elsworth Kelly. La mayoría de ellos

comienzan a exponer con el cambio de la década (los pintores de la abstracción postpictórica constituyen, como tercera generación de la pintura abstracta geométrica expresionista americana, una alternativa enfrentada al arte pop y a su vez una progresión de la experiencia que se inicia con los expresionistas abstractos). El minimal art y la abstracción postpictórica forman parte del pluralismo estilístico y cultural armonizador de los sesenta, como una

nueva forma de totalitarismo. Junto a otros estilos y tendencias, el fin de los “sixties” fue destrozarse la categoría tradicional de arte igual a estética y belleza tal fue el referente del arte conceptual y trasladar el arte a la naturaleza mediante intervenciones en ella, (el land art o earth art); era implicar al espectador en experiencias ópticas y visuales motivando reacciones psico-fisiológicas; en él (arte cinético/pop art) y por supuesto refe-



Frank Stella - Die Fahne Hoch, 730 x 120 inch.1959

³⁶ SMITH, Edward Lucie. Movimientos en el Arte desde 1945, p.260

rir al espectador a su cotidianeidad hacia el (arte pop/el happening).

La diáspora estilística descrita tuvo lugar en un momento de cambios políticos y sociales que alteraron y significaron la vida cotidiana del país. El cambio de década 1950-1960 introdujo situaciones inimaginables en la indicción 1945-1960.

CARACTERISTICAS GENERALES DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO AMERICANO

- Nueva York fue su principal sede
- El Expresionismo Abstracto debe más a algunos aspectos del Surrealismo que a ningún otro movimiento previo, de tal forma que Robert Motherwell sugirió denominarlo "Surrealismo Abstracto"³⁷
- Ausencia de toda relación con lo objetivo
- Expresión libre y subjetiva del inconsciente
- Ejecución totalmente espontánea
- Valoración de lo accidental y explotación del azar como recurso operativo
- Intensidad de propósito: lo que importa es el proceso o acto de pintar más que el contenido
- Predominio del trazo gestual en expresiones de gran dinamismo

- Empleo de manchas y líneas con ritmo

Fases:

En este movimiento es posible diferenciar dos fases: la llamada fase mítica o de formación del movimiento, que abarca desde principios de los cuarenta hasta después de la segunda guerra mundial, y la fase gestual, a partir de 1947 (año en el que Pollock realiza sus primeras pinturas de goteo), en la que el movimiento queda plenamente configurado.

Fase mítica:

- Imaginería extraída del subconsciente: de los mitos y símbolos que conforman los arquetipos universales de la experiencia humana y que se encuentran en el inconsciente individual (De Kooning, Pollock, Rothko).
- Estilo abstracto biomórfico: composiciones con formas que semejan estructuras de plantas y animales, formas protozoicas o amiboideas creadas espontáneamente (Gorky); así como garabatos y símbolos primitivos o cósmicos: círculos o discos, (Gottlieb).
- Contenido surreal, simbólico y sexual.
- Predominio de la armonía tonal.

37

SMITH, Edward Lucie. Movimientos en el Arte desde 1945, p.245

Fase gestual:

- Utilización de nuevos métodos de ejecución: pintura de goteo (dripping) mediante una maraña de líneas y cordones de pintura chorreada o goteada que transmiten la sensación de extenderse indefinidamente más allá de los bordes del cuadro (Pollock).
- Expresión del estado psíquico del artista en el momento de realizar la pintura.
- Utilización de telas de grandes dimensiones.
- Gran libertad en el color (al principio preferencia por el blanco y el negro, más adelante por los colores brillantes y vivos para traducir estados de ánimo intensos).
- Variedad de configuraciones estructurales, entre ellas destacan: Composiciones de campo extendido o campo de color (all-over field): Toda la superficie del lienzo cubierta uniformemente de color. Grandes superficies planas combinadas de color sin elementos sígnicos ni gestuales, creando atmósferas y gran sensación de espacio (Rothko, Newman, Reinhardt, Still).

Composiciones gestuales:

Marañas ondulantes y rítmicas de trazos, empastes, manchas y chorreos sobre fondos dominantes (Tobey, Mitchel).

Composiciones sígnicas:

A base de grandes pinceladas o brochazos superpuestos monocromos sobre fondo blanco, que recuerdan caligrafías orientales (Kline, Tobey)

Artistas

Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1997), Barnett Newman (1905-1970), Arshile Gorky (1904), William Baziotés, Franz Kline (1910-1962), Mark Tobey (1890-1976), Mark Rothko (1903-1970), Ad Reinhardt (1913-1967) Adolph Gottlieb (1903), Robert Motherwell (1915-1992), Clyfford Still (1904-1980), Hans Hofmann (1880-1966), Phillip Guston (1913-1980), Morris Louis (1912-1962).

I.II Abstracción en Asia 1945-1970

En la década de los 50's, fué en general, una época en la que los japoneses sólo tuvieron en mente la reconstrucción del país, en todos los ámbitos. Para el arte, este tiempo fue tremendamente fructífero, en comparación a lo que había ocurrido desde finales de la década de 1930. Si bien después de 1945 se instituyó en Tokyo una predominante tendencia existencialista (con alta carga política) por parte del movimiento Social Realista japonés que intentaba poner de manifiesto el desastre provocado por la Guerra y las consecuencias alienantes de ésta, la aparición en escena del "Grupo Gutai"¹, sería uno de los mayores aportes a la vanguardia artística del Japón de postguerra.

La importancia del Gutai para esta lectura historiográfica radica en que, en sus fundamentos críticos y estéticos, el grupo mantiene una correspondencia con tendencias artísticas de preguerra: por una parte, es un nuevo planteamiento a, o síntoma de, la crisis de identidad y por otra, continúa tras la búsqueda de inscripción internacional. El Gutai se funda en 1954 con el pintor Jirô Yoshihara a la cabeza. En décadas anteriores, Yoshihara se había involucrado activamente en el movimiento fauvista, y ahora incursionaba en la revaloración del abstraccionismo que había esbozado una

tímida aparición antes de la guerra. El Gutai tuvo su más claro antecedente japonés en el grupo Genbi (1951), espacio de discusión sobre arte en el que Yoshihara también participó. Varios artistas, de distintos géneros, se reunían para reflexionar sobre nuevas formas de arte que incluyeran e integraran "modernismo y tradición, Oriente y Occidente, universalismo e individualismo"². En pocas palabras, el Genbi quería repensar la posición de la cultura japonesa en un contexto global, responder a la pregunta sobre "cómo ganar relevancia mundial a través de la innovación de la tradición japonesa"³.

En los primeros años de los '50, y paralelamente al trabajo que estaba desarrollando Yoshihara en su taller, como artista y como profesor de un grupo de estudiantes interesados en su discurso, se formó la Sociedad Zero, que perseguía para el arte japonés algunos objetivos similares a los del pintor. Cuando Yoshihara observó las propuestas de los artistas de este joven movimiento, les invitó a trabajar unidos y luchar juntos por un nuevo territorio estético en el arte. Tras aceptar su oferta, el grupo Gutai quedó articulado, incluyéndose entre sus filas nombres como el de Kazuo Shiraga, Saburô Murakami, Akira Kanayama, Shôzô Shimamoto y Atsuko Tanaka.

¹ Vvaa, Grupo Gutai, Pintura y Acción, Ministerio de Cultura, MEAC, 1985, p. 80. Habitualmente el término Gutai es traducido por uno de sus significados más comunes: concreto. Sin embargo, puede conducir a confusión por la utilización que del término arte concreto se hizo en Europa, asociándolo a la abstracción geométrica. Jirô Yoshihara, el fundador del grupo solía traducirlo como libre albedrío, sin restricciones, significados mucho más acordes con las propuestas y actividad del grupo de artistas que lideraba. Según Yoshihara, gutai es una palabra muy sutil y precisa, pero difícil de explicar.

² MUNROE, Alexandra. "To Challenge the mid-summer sun: the Gutai group", "A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics" y "Hinomaru Illumination: Japanese Art of the 1990s". En: Japanese art after 1945: scream against the sky. New York: H. N. Abrams, 1994. p. 87

³ Ibid, p.33

Para este grupo, como para otros movimientos artísticos entre otros del neo-dadaísmo japonés, se hizo profundamente inoperante (pese a que varios de sus integrantes se formaron en pintura de estilo japonés), pues su noción de arte se alejaba de cualquier resolución estilística y de cualquier conexión a procesos de imitación o asimilación: el Gutai buscaba con ansias lo nuevo, plantear ideas sin precedentes, “crear lo inexistente”⁴. Además, la pintura como resultado, como obra, no era lo importante; la atención estaba puesta en el proceso y no en el producto final.

Pero uno de los fundamentos más relevantes tras la propuesta estética de Gutai, que incluso le otorgó el nombre al grupo “Gutai”⁵, fue la idea de unificar materia y espíritu bajo la premisa de que lo inmaterial (carácter, emoción, pensamiento) se manifiesta en lo material de forma concreta. Aquello se opuso radicalmente a las leyes del conceptualismo y del formalismo abstracto.

Siguiendo a Alexandra Munroe, el arte Gutai deseaba “unir el espíritu humano y la materia en un acto catártico que simultáneamente liberara la energía de ambos”⁶; este momento exacto de la creación artística era lo que el Gutai deseaba explorar. En su manifiesto de 1956, que fue escrito en japonés y más tarde traducido al inglés, Yoshihara anuncia: “El arte Gutai no

altera la materia. El arte Gutai imparte vida a la materia. El arte Gutai no distorsiona la materia. En el arte Gutai el espíritu humano y la materia se dan la mano el uno al otro, pero mantienen su distancia”⁷. En el pensamiento de Yoshihara, las obras (o trabajos de arte) no transmitían ningún significado simbólico, ni escondían un mensaje que debía ser estudiado y descifrado, eran más bien formas concretas y materiales en las cuales quedaba grabado el proceso de creación.

Así, todo el foco de experimentación estaba puesto en la acción, era en los modos de producción donde había que innovar y no en la superficie del material. Y aunque probar diferentes materiales fue una constante para los artistas de Gutai (desde los naturales no procesados hasta los sintéticos), esto debía proporcionar, más que cualquier otra cosa, un desafío a nivel de producción.

De aquí que sea tan importante la lógica performativa que implantó el Gutai. El grupo organizaba exhibiciones que eran en realidad un conjunto de actividades artísticas permanentemente en desarrollo. La primera muestra independiente se hizo al aire libre el verano de 1955 en Ashiya, le siguió una segunda muestra el '56 donde participaron numerosos artistas. En estas muestras, los trabajos estaban emplazados en un medio natural (que debía ser considerado un elemento esencial en el diseño artístico) y el

4 MUNROE, Alexandra. “To Challenge the mid-summer sun: the Gutai group”, “A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics” y “Hinomaru Illumination: Japanese Art of the 1990s”. En: Japanese art after 1945: scream against the sky. New York: H. N. Abrams, 1994. p. 83

5 “Gutai” puede ser traducido como “lo concreto”, Munroe, op cit, p. 84

6 MUNROE, op cit, p. 84

7 Yoshihara envía a traducir el texto del japonés al inglés para así difundirlo por Europa y Estados Unidos. El texto original, publicado en la página web oficial gutai.com dedicada a este movimiento artístico, dice: Gutai Art does not alter the material. Gutai Art imparts life to the material. Gutai Art does not distort the material. In Gutai Art, the human spirit and the material shake hands with each other, but keep their distance.”

público era incitado a participar activamente de las obras. Por ejemplo, en “Sky” (1955) de Saburô Murakami el artista invitaba a los visitantes a ingresar en una especie de estructura tubular de gran altura, emplazada verticalmente y cubierta completamente con una tela, cuya parte superior tenía un orificio desde el cual podía verse el sol, dependiendo de su posición durante el día y de la mirada del espectador.

O como en “Please, walk on here” de Shôzô Shimamoto (1956) donde el artista construyó una estructura de madera con desniveles, solicitando a los asistentes que caminaran sobre ella para probar su equilibrio. Resumiendo en palabras de Munroe: “sonido, luz, juego, y espíritu festivo caracterizaron las dos muestras veraniegas”⁸.

Pero el Gutai también realizó varios espectáculos en teatros y espacios cerrados, acondicionados para mostrar las performances que incluían música, danza, expresión corporal, instalaciones multimedia, etc., y donde la mayor parte de la muestra ocurría en un escenario.

Entre muchos se destacaron los trabajos de Saburô Murakami “One Moment Opening Six Hales” (1955) y las intervenciones de Kazuo Shiraga pintando un lienzo en el piso con sus pies (1955). La escena de Tokyo, por una parte ampliamente crítica del contexto sociocultural japonés de postguerra y por otra, todavía muy conservadora a

nivel oficial, rechazó la propuesta artística y estética del Gutai. Se lo consideró liviano y poco comprometido por querer demostrar el sentimiento de liberación tras años de opresión, restricciones y censura experimentadas en el país durante la guerra y el periodo de Ocupación. La reivindicación del grupo recién llega en la década de los '70, cuando la crítica local lo califica como el primer movimiento vanguardista originalmente japonés⁹. Contextualmente hablando, esta apreciación está vinculada a un periodo revisionista de la historia del arte moderno nipón, un intento por construir un discurso histórico independiente de Occidente, sin embargo, existen argumentos que hacen de esta afirmación algo más que un entusiasta reclamo por autonomía.

Si bien se debe reconocer que en los planteamientos fundamentales del Gutai hay una abierta lectura de las ideas de Harold Rosenberg, quien sugiere que la superficie expresionista abstracta es “un escenario para la acción”¹⁰, y, por supuesto, de la noción de action painting sostenida por Jackson Pollock, el hecho de que esa lectura haya resultado productiva fue sólo mérito de los integrantes del movimiento¹¹.

Los artistas tomaron muy en cuenta el periodo histórico en que vivían (postguerra en Japón) y la noción de arte moderno

⁹ MUNROE, op cit, p. 91

¹⁰ FOSTER, Hal [et al.] “1955a Las vanguardias no occidentales”. En: Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Tres Cantos: Akal Editores, 2006. p. 374

¹¹ En este sentido, es interesante el análisis que hace Kazuo Shiraga de Jackson Pollock con su trabajo (1950), en comparación con “Challenging Mud”, donde utiliza todo su cuerpo para dejar el rastro de su movimiento impreso en una “superficie-barro” (1955). (imag. 3 y 4).

que se barajaba al interior del país, la cual estaba cruzada por el conflicto de identidad. Por estos años resultaba muy difícil preguntarse ¿qué es lo japonés?, pues este tipo de cuestionamientos eran todavía asumidos como posturas nacionalistas y por tanto, fueron considerados totalmente reprochables. Por otra parte, ciertos intelectuales, como Yoshihara, rechazaban el regionalismo que algunos grupos artísticos estaban promoviendo en campo de las artes visuales japonesas y abogaban por crear un arte de proyección internacional, teniendo presente, eso sí, el antecedente de sujeción al modelo occidental que generaciones anteriores no había podido superar. En este contexto había que replantearse la pregunta: ¿cuál es el mecanismo efectivo de modernización de las artes visuales japonesas para que éstas adquieran un estatus significativo en el campo internacional del arte?

Al menos la iniciativa estética de Yoshihara (legado del Genbi) se planteó revitalizar algunas ideas y reflexiones en torno a la tradición japonesa y con ellas elaborar una lectura del abstraccionismo euroamericano para producir un arte de vanguardia, tanto al interior de Japón como afuera. Entre los intereses de Yoshihara estaba el revitalizar algunos aspectos culturales de la tradición que consideraba estaban estancados por la apatía y el conservadurismo. Se contactó con maestros de caligrafía e ikebana con quienes compartía sus preocupaciones,

y buscó en ellos la aceptación a su propuesta modernizadora. Observó que había conexiones entre ciertos modelos de creatividad: la manera en que el pintor zen, en un acto desinteresado, aplica tinta sobre la seda, el modo en que los niños no escolarizados dibujan sobre un papel en blanco y por supuesto, el automatismo en el action painting; en todos ellos se valoran los sentidos, instintos y la experiencia por sobre el intelecto¹². Esto hizo que se concentrara en el proceso artístico para llevarlo al límite en la exploración creativa de materiales y formas de producción.

En este sentido, los actos performáticos, sobre todos en los eventos al aire libre, valoraban la espontaneidad, el desapego y lo efímero que caracterizan los actos cotidianos y desinteresados en la práctica del budismo zen. Esta práctica tradicional fue puesta a dialogar con el estímulo modernizador de Occidente (expresionismo abstracto) y desde esos parámetros se produjo el arte Gutai.

Según se argumenta en “1900: El arte del siglo XX” (editado por Hal Foster), lo que en realidad puso en marcha el Gutai en su diálogo con Occidente, fue una mala lectura productiva del action painting, fundamentalmente bajo la figura de Jackson Pollock (o “una creativa interpretación incorrecta”¹³); mala porque cayó nuevamente en la descontextualización al no tomar en cuenta el desarrollo histórico en que había surgido el expresionismo abstracto

12 MUNROE, op cit, p. 87

13 FOSTER, op cit, p. 373

estadounidense, y al interpretarlo desde códigos culturales propios, o sea, ajenos; pero productiva porque originó innovación y vanguardia en el arte, no sólo en Japón, sino también a nivel internacional. El Gutai ingresa en la historia del arte japonés como la primera vanguardia moderna en su país, y además logra, por primera vez, ser significativo para el Occidente e inscribirse internacionalmente, por ejemplo, como el movimiento artístico que proporcionó las bases del happening.

Aunque eso fue un gran paso para el arte moderno japonés, la valoración del Gutai dentro de la historia del arte es muy acotada. Sus mayores aportes se vinculan al arte performativo y, como se dijo, al hecho de haber puesto en marcha los fundamentos de lo que más tarde se llamará happening, lo cual tuvo su gran despliegue creativo sólo en los primeros años de vida del movimiento. Al parecer, lo que jugó en contra al Gutai fue quizás su excesivo deseo de inscripción, aquello lo condujo a olvidar o relegar a segundo plano sus fundamentos más originales, que eran la clave de su efectividad vanguardista.

El Gutai creó un periódico homónimo que se editó durante diez años seguidos, tuvo veinte números y su objetivo principal fue dar a conocer las actividades del grupo en la esfera internacional. A parte de las traducciones al inglés, la preocupación de Yoshihara se centró en potenciar fuertemente la difusión

de la revista, tanto así que incluso el propio Pollock guardaba un par de números entre sus pertenencias. Como propone Alexandra Munroe, Yoshihara esperaba que el Gutai se convirtiera en una verdadera propuesta artística para Occidente, e intentó concretarlo por medio del intercambio internacional¹⁴. Lo que buscaba Yoshihara no sólo era validar al grupo como movimiento artístico en el extranjero, sino como un movimiento artístico japonés; de ahí la importancia asignada al problema de la identidad (a través de la revitalización de los elementos tradicionales).

En esta política de intercambio, algunos artistas Gutai tomaron contacto con pintores y críticos occidentales. Uno de los más interesados en la propuesta del grupo fue el francés Michel Tapié. El crítico trabajó junto a Yoshihara en la promoción del Arte Informalista a nivel internacional. Para Tapié la producción de un grupo asiático como el Gutai venía a comprobar lo que había planteado pocos años atrás en su ensayo *Un art autre* (1952), en él pronosticaba los alcances mundiales de la revolución estética impulsada por la abstracción expresionista en la esfera del arte¹⁵. El francés argumentaba que el movimiento tenía grandes afinidades con el Informel, tanto en el plano estético como en las ideas que los fundamentaban y por lo tanto, propuso incluirlo como parte

14 MUNROE, op cit, p. 87-97. Por ejemplo, durante la década de 1950, se organizaron conjuntamente exhibiciones en galerías de Japón, Estados Unidos y Europa donde participaban simultáneamente artistas de los diferentes contextos. Una de las más importantes fue "The international art of new era: Informel and Gutai", en Osaka (1958), en la que exhibieron artistas Gutai: el propio Yoshihara y Shiryû Morita, estadounidenses: Pollock, Kline, Motherwell y europeos: Mathieu, Antonio Tapiés.

15 MUNROE, op cit, p. 94

de esta vanguardia artística internacional. Yoshihara no se opuso a los intereses de Tapié, porque la propuesta del europeo concretaba su anhelo de inscripción.

Como ciertos historiadores han observado, esto le significó al grupo un estancamiento y declive en sus pretensiones vanguardistas: “la causa principal de este descalabro fue el cambio de énfasis: en gran parte como resultado de la visita a Japón del crítico francés Michel Tapié, durante la cual este paladín del art informel en París había logrado convencerlos de que ese arte iba a ser su fuerte, los artistas de grupo Gutai concentraron su energía en la pintura”¹⁶. De este modo, lo que antes era considerado mero registro pasó a ser el elemento artístico principal (pinturas Informel) desmantelando la idea base del grupo que valoraba el proceso, la acción por sobre el producto. Además, se anuló el significado histórico del movimiento al omitir su contexto de producción, siendo absorbido por el canon euroamericano al ser tachado de “informalismo japonés”¹⁷, o la variación asiática de una idea occidental, negando su estatus como un movimiento original e independiente.

Las obras del Gutai llegan a la Galería Martha Jackson en 1958, cuando en Estados Unidos los artistas ya estaban olvidando a Pollock. La crítica local las calificó como pasadas de moda, como el consumo en diferido del

expresionismo abstracto. Pese a lo negativo que pueda parecer esta situación, tuvo su parte positiva; gracias a su conexión con la pintura occidental, el Gutai fue observado por los críticos e historiadores japoneses como un movimiento artístico relevante a nivel internacional y por lo tanto, debía ser valorado al interior de Japón. No en vano Occidente había puesto su atención sobre ellos. Esta revisión crítica terminó posicionando al Gutai, al interior de la historia del arte local, como la primera vanguardia moderna del Japón.

El arte japonés había encontrado, aunque efímeramente, un mecanismo por el cual modernizar eficazmente su producción; abriendo el camino para lograr inscribirse internacionalmente por sus propios medios. Los pensadores orientales, recibieron el nombre de existencialistas, que resaltan lo inconstante y mudable de la experiencia, la incertidumbre y contingencia que rodea al hombre y a la creación. Este pensamiento impregna la sociedad, y lleva a Georges Duthuit¹⁸ a afirmar en 1949 que “solo tiene valor aquello que es susceptible de cambiar”¹⁹. ¿Hay algo más próximo al pensamiento zen que afirma que lo único inmutable es el propio cambio?. O ¿hay algo más próximo a la pintura a la tinta y la caligrafía zen que decir que la pintura es una forma de “expresar lo inexpresable”²⁰?

“... los expresionistas abstractos dan más importancia al organismo que al

16 FOSTER, op cit, p. 375
17 MUNROE, op cit, p. 97

18 En 1936 Duthuit había publicado en París *Mystique chinoise et peinture moderne*.

19 DUTHUIT, George. letter to Samuel Beckett. 8.2.1949. (1997). *Tal-Coat devant l'image*. Zurich, p. 111

20 SAURA, A. Fijeza. Ensayos. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 1999. p. 18

conjunto estático; al devenir que al ser, a la expresión que a la perfección, a la vitalidad que al acabado, a la fluctuación que al reposo, al sentimiento que a la formulación, a lo desconocido que a lo conocido, a lo velado que a lo evidente, al individuo que a la sociedad y a lo "interior" que a lo exterior" dice William Seitz, pintor y estudioso que había conocido directamente a muchos de estos pintores"²¹.

En este contexto el zen viene a satisfacer con su tradición, con la sabiduría del pasado, la inquieta dirección en la que se hallaban investigando los artistas norteamericanos y europeos tras la Segunda Guerra Mundial. Se descubren en un camino ya iniciado y se sienten abalados por la experiencia de otra cultura.

Francia era un país donde el budismo había ido ganando tímidamente adeptos desde el periodo de entreguerras. El secreto de la fascinación que el zen ejercía en aquellos momentos, especialmente en el mundo del arte, estaba en su justificación intelectual del conocimiento intuitivo. André Breton ya había invitado a Joan Miró a buscar sus respuestas en Extremo Oriente. Los surrealistas habían propuesto el automatismo como medio para escapar a los condicionamientos de la razón, y el zen animaba a la creación de un vacío interior que a través de la intuición conduciría a la iluminación. En esos momentos son de

gran popularidad lecturas como El libro del té de Kakuzô Okakura, los escritos sobre zen y arte de Suzuki, o la obra de Eugen Herrigel Zen en el arte del tiro con arco, escrito en alemán en 1948, y traducido al francés en 1953²². Artistas como Miró, Tàpies, Feito, Masson, Degottex o Klein, leyeron esta última obra.

En 1987 Antonio Saura escribe para el catálogo de la exposición Gutai, un ensayo titulado "Espacio y gesto de Gutai", rememora los momentos en que entra en contacto con la plástica japonesa diciendo:

"El primer descubrimiento vino por el camino de la caligrafía: la revista "Bokubi"(1951-1981)²³, publicada en Kyoto, nos mostró las extraordinarias obras en papel realizadas por Shiryu Morita²⁴ y sus compañeros, en donde la presencia técnica tradicional aparecía trastocada por la libertad de tratamiento del ideograma. En muchos casos, la mancha inundadora de tinta parecía predominar a la identificación o legibilidad del signo, ofreciendo resultados que mostraban una franca tendencia a la destrucción de su tradicional dependencia. Frente al abierto vacío, la plasticidad resultante como consecuencia de la

²² OKAKURA, Kakuzô. El libro del té. (Nueva York: G.P. Putnam's & Sons, 1906; primera edición en francés, 1927). Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 2000.

²³ La revista sacó su primer número en junio escribiendo Morita en ella su declaración de intenciones de desarrollar la caligrafía basándose en la filosofía del arte moderno, y propagar esa nueva caligrafía. Paralelamente el grupo que lideraba publicó otras dos revistas: Bokujin, y desde 1954 Bokuzin.

²⁴ Con diferentes nombres y relevos se constituyó en la zona de Kyoto entorno a 1949. En sus inicios participaron conjuntamente con miembros del grupo Gutai y en las exposiciones organizadas en la zona de Kansai por una asociación de arte moderno llamada Genbi (Gendai bijutsu kondankai), fundada por seis pintores, entre ellos Jirô Yoshihara en 1952.

²¹ SEITZ, William C.. Abstract Expressionist Painting in America. Cambridge, Mass. y Londres, 1983. p. 166

inundación de tinta negra mediante el empleo de inusitados y gigantescos pinceles, abría las puertas a una modernidad caligráfica, dentro del soporte tradicional, cuyo ejemplo correspondía a la artista Fabiene Verdier, bajo condicionamientos con obras de unos pocos artistas occidentales”²⁵.

El grupo que Morita lideraba, Bokubi, expuso por primera vez en París en 1950, y desde 1953 a 1960 lo hicieron regularmente una vez al año²⁶. El gran amigo de Saura, Pierre Alechinsky²⁷, cuya obra denota claramente su atracción por el arte japonés, la pintura a la tinta y la caligrafía, mantenía correspondencia desde 1952 con Morita, y en 1955 viaja a Japón para visitarle y rodar con su ayuda un documental titulado Caligrafía japonesa²⁸.

Según Michio Hayashi digo:

“El grupo Gutai es un ejemplo paradigmático de la lucha, sirviéndose del cuerpo como espacio central, para salir del callejón sin salida/cerco cultural en el que quedó sumido Japón tras su derrota”²⁹.

Antonio Saura afirma que:

“La pintura practicada por el grupo, en su diversidad de planteamientos,

logró algo raro y sorprendente en aquellos momentos de propagación internacional del expresionismo abstracto: una identificación nacional en la modernidad mediante la utilización de elementos no tradicionales en el arte japonés que, sin embargo, y quizás por un fenómeno de reverberación, respondían a condicionamientos subterráneos específicamente orientales. Los gestos individuales no se satisficieron con la adopción pura y simple de la pintura occidental, ni tampoco hubieron de recurrir al mantenimiento de la técnica y el soporte tradicional en papel. Eran pinturas orientales que, por vez primera, se inscribían en el devenir universal, no solamente como sucedió en el pasado mediante la permanencia de características estéticas muy específicas, sino en el interior de un complejo impulso internacional en el cual, todavía, lo particular y lo universal se vinculaban en la modernidad a través de la diferencia”³⁰.

“Es conocida la fascinación sentida en Occidente por la pintura oriental. La singularidad de su concepción panteísta, la economía meditativa de sus gestos y el diferente planteamiento espacial, tuvieron, especialmente en las corrientes del expresionismo abstracto surgidas tras la segunda guerra mundial, un efecto

²⁵ SAURA, A. “La imagen pintada”. AA.VV. Antonio Saura. Figura y fondo. Barcelona: Libres del Mall. Figura y Fondo, 1987. p. 76

²⁶ El nombre y los miembros del grupo cambiaron en diversas ocasiones.

²⁷ Este pintor belga era tres años menor que él, y se había instalado en París en 1951. Era amigo del pintor chino Wallace Ting, al igual que Saura, y se interesó enormemente por la obra de Henri Michaux, pintor que busca en la pintura a la tinta la respuesta a muchos de sus interrogantes (Michaux, 2000) y amigo inseparable de Wou-Ki Zao.

²⁸ Calligraphie Japonaise, film. Bruselas: Koninklijk Filmarchief, 1955.

²⁹ HAYASHI, Michio. La subjetividad ocupada: pintura y cuerpo en el Japón posbélico. À Rebour: La Rebelión Informalista. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999. p. 61

³⁰ SAURA, A. “La imagen pintada”. AA.VV. Antonio Saura. Figura y fondo. Barcelona: Libres del Mall. Figura y Fondo, 1987. p. 78

revitalizador. La simbiosis se operó en terrenos tan diversos como pueden ser el de la expresividad caligráfica y gestual, la enfatización del vacío, y una descentralización compositiva bien ajena a los sistemas occidentales, pudiéndose hablar, sin duda con mayor evidencia que en el pasado de un intercambio o filtraje sin pérdida de características propias -afirma Antonio Saura³¹, y continúa-. El tema que ahora nos interesa, ciertamente relacionado con esta realidad, se refiere, no obstante, a otra fascinación; a aquella ejercida por el arte occidental en el arte japonés y al malentendido que puede provocar la contemplación hoy día de las obras de Gutai.

Gutai fue también la primera y verdadera apertura

a la modernidad del arte japonés con garantías suficientes de efectiva y vital simbiosis en un movimiento internacional sin perder por ello la significación de sus propios condicionamientos estéticos³².



VERDIER, Fabienne. Fresque Torlonia, Opus I, Installation of two frescos in the Palazzo Torlonia, Rome Ink, pigments and varnish on canvas 407 x 763 cm, 2010. www.fabienneverdier.com

FLUX

Un film de Philippe Chancel

Excerpt - https://www.youtube.com/watch?v=Tx_xWloOEjA

31 SAURA, op cit, p. 25

32 SAURA, op cit, p. 75

I.III La Pintura Abstracta Mexicana

A principios de siglo, el internacionalismo producido por los adelantos en los medios de comunicación, así como el espectro del creciente poderío económico de los Estados Unidos, produjo una reacción nacionalista. Se introduce la idea de la raza como elemento constitutivo de la nación. En el libro del argentino Ricardo Rojas, "Eurindia" un ideario nacionalista que resume los principales tópicos y tendencias que dieron la forma al pensamiento nacionalista latinoamericano. Para comprender este ideario que tan marcadamente definió las artes plásticas tenemos que entender el contexto social de la actividad artística al iniciarse el siglo. En América Latina apenas se empezaban a construir espacios institucionales para la práctica artística. La institucionalización del arte a través de las academias regentadas por el estado le otorgó a la plástica una función pública, de proyección oficial, que ayudó a impulsar el sentido nacionalista del arte en la región. Los artistas servirán de intermediarios entre el estado y la colectividad.

Frente a las exigencias nacionalistas, las tradiciones artísticas locales se convirtieron en cantera para los artistas. Del pasado precolombino y colonial podían extraerse las más variadas lecciones y distintas versiones de lo que podría constituir una nueva tradición artística.

A este historicismo se vino a enfrentar el in-

diguenismo, un movimiento que buscó la reivindicación social de las comunidades indígenas y la revalorización de sus tradiciones culturales, alimentándose de los programas políticos y los movimientos sociales que por entonces surgieron en defensa de las comunidades nativas. "el problema del indio" que sólo puede ser definido como tal bajo la concepción moderna de una nación étnica y culturalmente homogénea. La angustia mestiza y criolla frente al concepto de autenticidad cultural determinará en gran parte el desarrollo del indigenismo.

La autenticidad cultural se constituye entonces como el núcleo central de la problemática indigenista en la plástica. El indigenismo no es más que una serie de estrategias diseñadas para satisfacer la demanda de una identidad basada en una cultura nacional auténtica y orgánica.

Los artistas indigenistas procedían de una clase media urbana muy alejada social y culturalmente de los grupos que intentaban representar. Los propios indigenistas fueron conscientes de esta disyuntiva: presentaron al indio como paradigma de la nacionalidad auténtica, como origen y fuente primordial de una cultura nacional, mientras admitían al mismo tiempo que ellos formaban parte de esa colectividad. En la figura del indio singular e indiviso que los indigenistas llevaron a la pintura, se esfumarían las etnias y los individuos específicos que las componen.

Si la presencia física de la raza indígena sirvió para definir un arte auténtico, los productos culturales de ese grupo étnico fueron otro de los



Carmen Herrera, Untitled (red and black diptych), Acrylic on Canvas, 91.4 x 182.9 inch. 2011

soportes de la plástica indigenista. El indigenismo no representó tan sólo un redescubrimiento de las creaciones populares y prehispánicas; significó su definitiva incorporación a la categoría misma de arte.

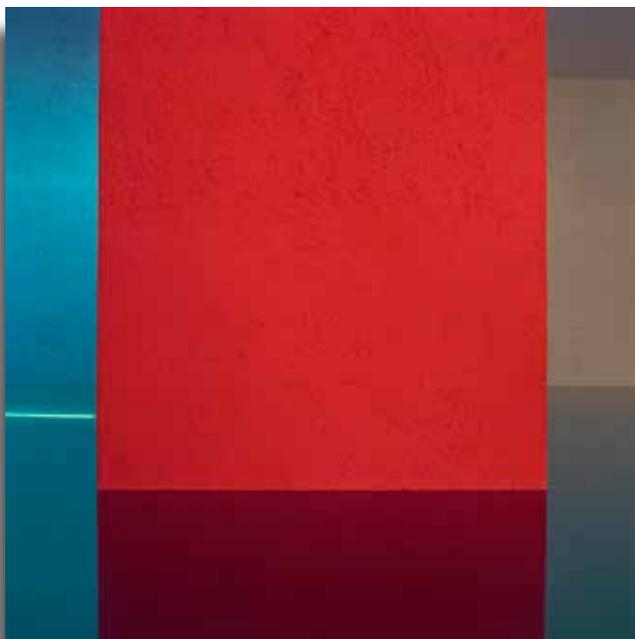
Cada país desarrolló su propia versión del indigenismo. En el caso mexicano, la Revolución fue particularmente importante en la definición de las funciones y las formas de la

pintura indigenista. A partir de la Revolución, el indigenismo se promovió en gran medida desde el muralismo. Son entonces, los espacios y las funciones de la pintura

mural los que definieron los aspectos distintivos del indigenismo mexicano.

El éxito internacional alcanzado por el muralismo mexicano, a partir de la década de 1930, hizo que México se convirtiera en el prisma a través del cual la crítica internacional evaluaba el arte latinoamericano. El ejemplo de México tuvo particular importancia en Ecuador, donde el indigenismo se desarrolló más tarde que en Perú, y donde pintores como Eduardo Kingman (1913), Leonardo Tejada (1908) y Oswaldo Guayasamín (1919) desarrollaron dentro del realismo social, una pintura de reivindicación de las poblaciones indígenas ecuatorianas.

La crisis paralela del nacionalismo y las demandas del arte moderno llevaron al indigenismo a su crisis definitiva y a la pérdida de su hegemonía.



Luis Barragán - CASA GILARDI (México D. F., 1976)

La Pintura del Siglo XIX en Latinoamérica

La lucha por la emancipación se extendió a la mayoría de los países de América Latina a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. La búsqueda de nuevos modelos políticos, económicos, artísticos y de pensamiento recayó sobre Francia, y más concretamente sobre París.

En México, en 1846 se contrató a Pelegrín Clavé para dirigir la reapertura de la Academia de San Carlos, organismo desde el que fo-

mentó la temática histórica y el paisajismo con una visión europea. La reacción en contra del academismo corrió a cargo

de Juan Cordero, con una interesante producción que introdujo los rasgos mexicanos en la pintura clásica. Los seguidores más destacados del paisajismo fueron Luis Coto y José María de Velasco, a quien se considera el pintor más importante del siglo XIX.

El paso al siglo XX quedó marcado por Joaquín Clausell y Julio Ruelas, precursor en el uso de elementos fantásticos, dramáticos y de síntesis en sus alegorías y símbolos.

En los años de la guerra y la posguerra, México estaba en pleno proceso de industrialización y urbanización. Requería de construcciones funcionales, como los incipientes e inquietantes conjuntos habitacionales, además de vías rápidas de comunicación, fábricas y lugares de entretenimiento. Esto cambió la fisonomía de México, sobre todo de las ciudades. Sin duda, la visión de la cultura urbana no le hace justicia a la cantidad de expresiones artísticas populares que

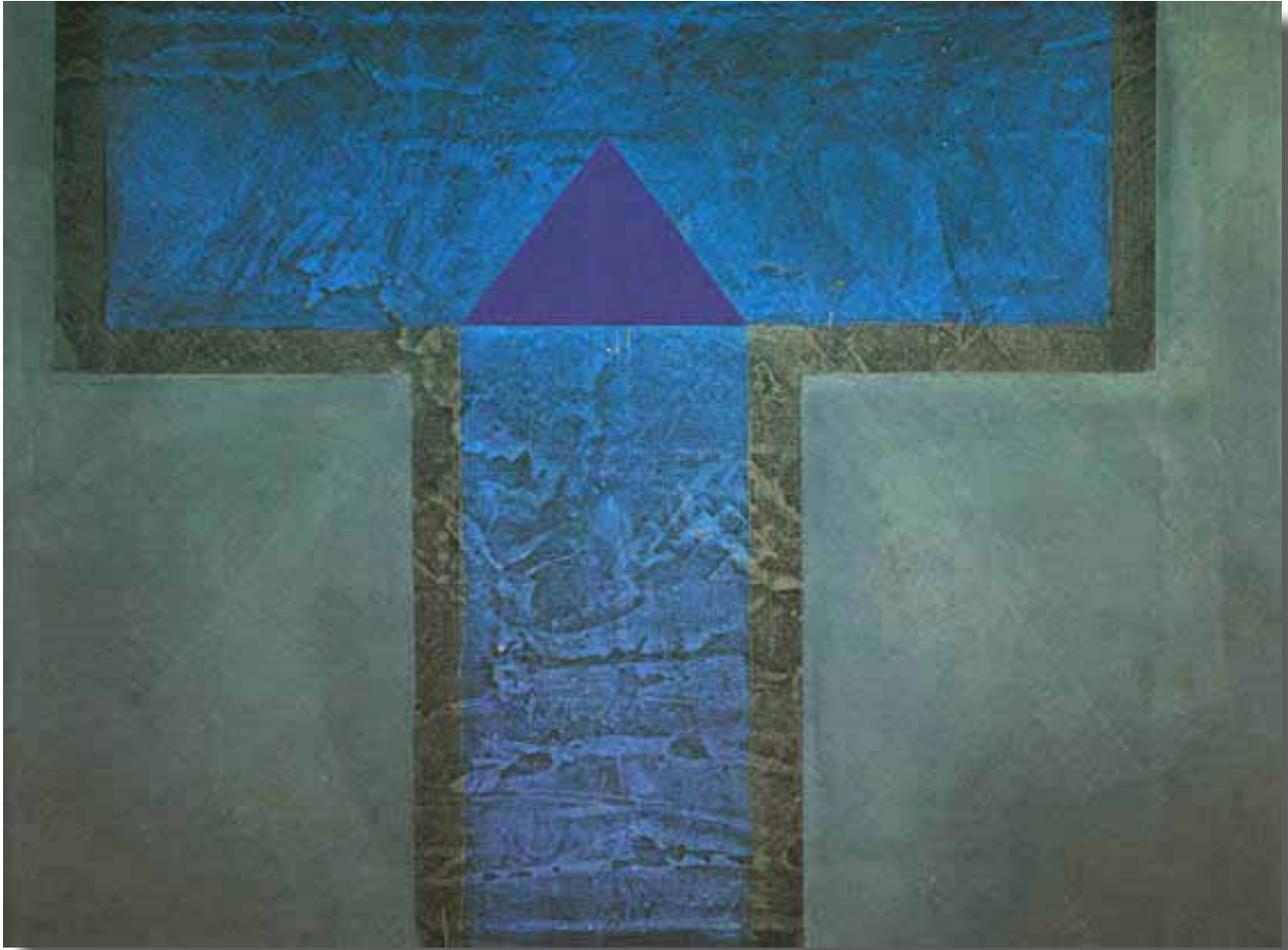
existen en medios rurales, pero no podemos negar el hecho de que el cambio demográfico de población rural a urbana prioriza el trabajo de las ciudades sobre el



Gunther Gerzso - Verde-Azul-Blanco, Oil on Canvas, 36 3.8 x 28 3.4 inches.1978

campo, sobre todo en un país con un marcado centralismo, como México. La Ciudad de México veía crecer el Centro Urbano Alemán, la unidad habitacional Nonoalco Tlatelolco, el Pedregal de San Ángel o Ciudad Satélite. Arquitectos como Mario Pani o Luis Barragán fueron impulsores de la modernización urbana.

En el terreno de la plástica, hacia los años 50 el nacionalismo y la pintura mural habían reducido su impacto y la pintura mexicana



Vicente Rojo - Señal antigua en forma de letra, oil on canvas, 100 x 140 inca, 1969

encontraba nuevos caminos y escenarios internacionales. En este proceso, fue decisiva la presencia de Rufino Tamayo y de Carlos Mérida, quienes plantearon desde el principio una posición individual con respecto a los valores estéticos de lo mexicano difundidos por el muralismo. En 1948 tiene lugar en Bellas Artes la galería de pintura, con la exposición de algunas obras de Tamayo, después de años en los que el reconocimiento lo había obtenido más bien en el extranjero.

La Ruptura del muralismo no solo suponía la búsqueda de valores estéticos diferentes,

sino la apertura a las corrientes internacionales, como el surrealismo, patente en la pintura de Remedios Varo, o el geometrismo abstracto del propio Mérida. Pintores como Frida Kahlo o María Izquierdo adoptaron también una postura individualista, que no por ello dejaba de atender a lo mexicano, de hecho lo mostraba de otra forma: retomaron elementos de la vida y la plástica populares y lo integraron al mundo interior del artista. Otros precursores de la ruptura pictórica en latinoamérica específicamente, Cuba; Carmen Herrera y en México Gunther Gerzso, pioneros del arte abstracto. Pensemos en una década, la de los años cincuenta, en la que el boom

económico promueve la americanización de la cultura de una clase media en acelerado crecimiento. En este contexto, el público del arte se reorganiza, así como sus espacios. Simultáneamente, los artistas de la ruptura organizaron sus propios espacios porque no eran necesariamente académicos y funcionales.

Así, en 1952, Alberto Gironella y otros artistas, como Vlady y Echeverría, fundan la Galería Prisse. Su obra defiende la expresión individual contra las formas oficiales del arte social. La postura estética orienta su camino hacia los principios de la abstracción geométrica, como la obra de Vicente Rojo o de Manuel Felguérez, o de otras vanguardias europeas y norteamericanas, pues el Expresionismo abstracto figuraba como el camino a seguir por la pintura en Occidente.

La Posmodernidad

Ubiquemos a la posmodernidad en el seno de las sociedades del capitalismo avanzado, en la época post industrial. El mundo ha sucumbido a los placeres del consumo y del escándalo. La modernidad en el terreno del arte, se refiere más explícitamente al surgimiento y desarrollo de los movimientos de vanguardia durante las tres primeras décadas del Siglo XX. Estos movimientos sentaron las bases del arte moderno sintetizando los elementos de la vida marcada por el desarrollo científico y tecnológico, la producción industrial, el crecimiento de las ciudades y una reorganización social proveniente de la evolución del

capitalismo. Al estallar la Segunda Guerra Mundial todo iba a ser cuestionado, de hecho desde la primera guerra, pero a mediados del Siglo es evidente la dislocación de las verdades, es decir, hay una pérdida de fe en el progreso y los factores que lo sustentan. Las expresiones artísticas de mediados de siglo atisban cambios profundos en el hombre y en la dinámica social. No solo porque las experiencias político ideológicas tocaron límites ciertamente dolorosos para la humanidad, sino porque después del conflicto el mundo cambió de eje y la supremacía de Estados Unidos no solo vino a dictar los caminos de la economía mundial, sino marcó también el desarrollo cultural.

La Ruptura¹, el término Ruptura surgió en la década de 1980, cuando un grupo de historiadores, críticos de arte, museógrafos y curadores organizaron una exposición en la cual incluyeron a diversos artistas cuyas obras representaban la vanguardia de los años cincuenta. Estos pintores fueron presentados como los rupturistas con la Escuela Mexicana, para marcar una diferencia tajante entre la pintura que defiende lenguajes poéticos y la que transmite mensajes políticos.

A partir de esta división, los discursos artísticos han construido una imagen del arte mexicano que responde a una visión esquemática. Por un lado, los grandes mura-

¹ La exposición titulada Ruptura 1952-1965 se llevó a cabo en el Museo Carrillo Gil en 1988. La muestra presentó a José Bartolí, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, Carlos Mérida, Wolfgang Paalen, Juan Soriano, Arturo Souto y Rufino Tamayo como antecedentes de la Ruptura. Como artistas "rupturistas" exhibió la obra de Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, Pedro Coronel, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Luis López Loza, Vicente Rojo, Francisco Toledo, Vlady, Roger Von Gunten y Héctor Xavier.

listas que realizaron una pintura figurativa centrada en temáticas históricas, narrativas y anecdóticas, y, por otro, la pintura experimental y abstracta que rechazaba los contenidos ideológicos y se concentraba en lo puramente pictórico. El mejor ejemplo de esta dicotomía es pensar que Siqueiros fue un pintor “político” y Tamayo un pintor “poético” y “universal”.

Pero este tipo de interpretaciones ha provocado que varias ideas se conviertan en lugares comunes, como considerar que el arte moderno mexicano tuvo un desarrollo bipolar y que la “Escuela” fue homogénea. Para trascender estas ideas reduccionistas o mitos es importante considerar que durante los años veinte y treinta existieron diversos lenguajes pictóricos que conformaron, más que una escuela, un movimiento heterogéneo, caracterizado por la búsqueda de lenguajes propios, ligados a la modernidad artística. Este interés se mantiene en algunos pintores de la generación de los años cincuenta que continúan con una reflexión respecto a los temas de la identidad nacional. Además, es importante tomar en cuenta que la pintura figurativa y la abstracta pueden estar presentes en un mismo artista, como los casos de Siqueiros, cuyo realismo social está cargado de experimentación pictórica, o Tamayo, quien con su lenguaje artístico revela significados filosóficos e incluso políticos.

Una de las principales características de la nueva pintura fue, pues, la experimentación

entre figuración y abstracción.

Desde mi punto de vista, este periodo no se explica por la separación o las rupturas entre dos maneras de concebir el arte; es precisamente en las relaciones complejas y contradictorias entre distintas personalidades y múltiples lenguajes artísticos donde podemos encontrar nuevas formas de representación.

Este proceso de cambio se aborda desde la perspectiva de la continuidad y no de la ruptura. Para ello, es importante señalar que el debate estético y cultural de los años cuarenta y cincuenta fue un cuestionamiento que los pintores hicieron a un lenguaje pictórico que les parecía obsoleto y anacrónico. El diálogo es de vital importancia y no una separación entre figuración y abstracción o entre la modernidad artística y la mexicanidad, relación que ha adquirido diversos significados a lo largo de la historia del arte moderno mexicano. Cabe cuestionar la imagen de no-ruptura que la historiografía ha elaborado en torno al desarrollo artístico de este periodo.

Ruptura fue un concepto utilizado por Octavio Paz en su artículo “Tamayo en la pintura mexicana”², en el cual menciona la aparición de un grupo de pintores –Tamayo, Lazo, Orozco Romero, María Izquierdo, etcétera– que provocó una escisión en el movimiento iniciado por los muralistas.

Según Paz,

“este nuevo grupo tenía en común el

² PAZ, Octavio, “Tamayo en la pintura mexicana”, en *Las peras del olmo*, UNAM, México, 1957, p. 245. (Este texto fue escrito en 1950 y publicado en 1951 en México en la cultura, suplemento de *Novedades*, 21 de enero de 1951).

deseo de encontrar una nueva universalidad plástica sin ideología y sin negar el legado de sus predecesores. Incluso en las ideas de Siqueiros, Orozco y Rivera se percibe un interés por cambiar las pautas estéticas y temáticas del muralismo. Así, la ruptura no tendía tanto a negar la obra de los iniciadores como a continuarla por otros caminos”³.

cuenta no fue la primera en romper con esta tendencia. Ellos siguieron el camino iniciado por los pintores de la “contracorriente”, término utilizado por Jorge Alberto Manrique para referirse a los grupos de artistas que coexistieron con el muralismo, pero que la postura dominante de esta tendencia los mantuvo al margen, en la “semioscuridad”. La primera batalla de los jóvenes artistas sería dejar atrás todo vestigio de una pintura

Para Paz la ruptura es continuación, entonces; no obstante, estas ideas han sido utilizadas por críticos e historiadores del arte⁴ para determinar la presencia de una estética vanguardista y renovada que “rompe” con las generaciones anteriores, con



Manuel Felguérez - Logic Inherence Uncertain, oil on canvas, 150 x 150 inch. 1973.

lo que se promueve un estilo alejado del nacionalismo de los pintores muralistas y de su corriente artística y política.

A decir de Paz, la generación de los cin-

que fuese propia o mexicana en la medida que tenía que mostrar los signos universales de su ser. Desde esta perspectiva, ruptura significaba empezar de cero, darle la espalda al pasado y brincar hacia el futuro. No obstante, más que una negación del pasado o un rechazo a las influen-

cias, se percibe todo lo

contrario; si consideramos que la mayoría de los pintores jóvenes establecieron relaciones amistosas con Rivera, Lazo, Tamayo, Rodríguez Lozano, entre otros, y además se interesaron por el concepto artístico de la “mexicanidad”.

En la actualidad hay quienes insisten en presentar el arte mexicano de este periodo

³ Ibídem, pp. 251-252.

⁴ Ver MANRIQUE, Jorge Alberto. “Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano”; Rita Eder, “La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad”; Juan García Ponce, “Confrontación 66”, en Ruptura 1952-1965, México (catálogo de la exposición en el Museo Carrillo Gil), INBA-SEP, 1988. Rita Eder, “La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta”, en Historia del Arte Mexicano, México, SEP-INBA y Salvat Mexicana, 1982; Teresa del Conde, “Presencias: la historia de una controversia”, en Pintura mexicana: 1950-1980, México, catálogo Museo de Arte Moderno, 1990.

como la muerte de un estilo y el triunfo de una nueva concepción pictórica. José Luis Cuevas se ha convertido en el principal promotor de esta imagen y nunca olvida presentarse como el iniciador de las “rupturas”. No obstante, en estudios recientes se empieza a hacer una revisión crítica del término. Luis Martín-Lozano expresa que lejos de validar una ruptura frente al periodo del arte moderno de la primera mitad del siglo xx, las obras permiten visualizar un proceso de transición entre figuración y abstracción, lo que da sentido de continuidad, a la vez que de cuestionamiento y nuevas propuestas⁵. Por su parte, Manrique considera que la “ruptura” no excluye la tradición anterior⁶. Al parecer, ruptura sigue siendo el concepto adecuado para marcar las diferencias y afirmar que en este periodo se dieron rupturas y al mismo tiempo continuidades. Estas afirmaciones, como las de Octavio Paz, no dejan de ser ambiguas.

Teresa del Conde, explica que el término se utilizó para identificar a los pintores con los vanguardismos “y si así lo tomamos no existe ruptura de ninguna especie: lo que habría, por lo que a México respecta es, por el contrario, continuidad respecto a los códigos de las vanguardias, ya se trate de arte abstracto, de expresionismo, poscubismo, etcétera”⁷.

Frente a la segunda Guerra Mundial, los

⁵ LOZANO, Luis Martín. cédula de la exposición permanente Arte Moderno de México en el Museo de Arte Moderno; “El proceso del arte moderno en México: reflexiones en torno a una revisión finisecular”, en *Un siglo de arte mexicano. 1900-2000*, México, CNCA, INBA, Landucci Editores, 1999, pp. 79-115.

⁶ MANRIQUE, Jorge Alberto. “Artistas en tránsito. México 1980-1995”, en *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Conaculta, 2000, pp. 59-83.

⁷ CONDE, Teresa del. “La aparición de la ruptura”, en *Un siglo de arte mexicano. 1900-2000*, *Ibidem*, p. 188.

artistas empezaron a cuestionar el futuro del arte moderno, el cual se encontraba en una severa crisis; fueron tiempos de cambios y transformaciones. Esto generó una polémica que suscitó diversas concepciones sobre el arte y una fuerte confrontación entre el realismo social y el realismo poético; apareció un interés generalizado por encontrar nuevas propuestas visuales y por mostrar la realidad de formas distintas. La mayoría de los artistas rechazaba la idea de realizar un arte politizado y criticaba la actitud prepotente y autoritaria de los muralistas, sobre todo de Siqueiros, quien los tildaba de ser copistas de la Escuela de París. También se enfrentaron a la falta de apoyos gubernamentales y a la exclusión oficial de sus pinturas del panorama plástico mexicano. A pesar de los obstáculos que tuvieron que afrontar, los pintores vanguardistas no pudieron romper con el realismo social y socialista porque nunca fue un estilo con el cual se identificaran, tampoco rompieron con la Escuela Mexicana de Pintura porque no pertenecieron a ella. Yo creo que su postura fue de rechazo y crítica y no de ruptura.

Quizá sería conveniente identificarlos con el nombre de “independientes”, término que ellos mismos utilizaron y que explica mejor su actitud de autonomía y la defensa de la libertad de expresión como bandera política. De alguna manera lanzaron una crítica en contra del monopolio artístico comandado por las grandes figuras y denunciaron la unilateralidad de las políticas culturales por no apoyar la diversidad artística, aunque al mis-

mo tiempo continuaron con algunos aspectos y reflexiones iniciadas a finales de los años pos-revolucionarios.

Desde el enfoque de la ruptura, Tamayo ha sido considerado como el principal secesionista. Nada más alejado de la realidad, ya que su propuesta estética forma parte de la diversidad de preocupaciones nacionalistas del movimiento artístico posrevolucionario; a partir de entonces, se interesó por la relación entre “mexicanidad” y modernidad, conexión que adquirió múltiples significados estéticos y culturales a lo largo de su desarrollo artístico⁸. Lo mismo ha sucedido con las pinturas de Pedro Coronel, a quien erróneamente se le ha clasificado como un pintor de ruptura, no obstante la influencia del primitivismo, estilo pictórico que se desarrolló en México de manera paralela al muralismo. Incluso, como respuesta a la polémica, el pintor zacatecano pensaba que en todas las épocas eran necesarios los cambios; para él, todo artista debía tener un compromiso con su pasado y luchar por encontrar nuevos horizontes de expresión. Más que una ruptura con el pasado o una lucha irreconciliable entre figuración y abstracción, Coronel proponía un diálogo entre ambas corrientes. A partir de esta síntesis, desarrolló un expresionismo abstracto que le permitió realizar un arte cargado de símbolos y signos que se conjugaron con la innovación estética.

Los “independientes” fueron los precurso-

res del arte abstracto en México. Muchos de ellos encontraron en el arte prehispánico y popular el camino espiritual y formal para realizar su trabajo creativo y mostrar la modernidad artística mexicana. Contrariamente a lo que se asegura, las pinturas de Pedro Coronel, Ricardo Martínez, Gunther Gerzso, Matthias Goeritz, Vicente Rojo, Francisco Toledo y muchos otros, son producto de una continuidad, determinada no sólo por el diálogo con las vanguardias artísticas internacionales, sino también por una interpretación estética del arte indígena y una reflexión filosófica, poética y existencial sobre la identidad cultural del mexicano.

⁸ Sobre el enfoque de la continuidad en la obra plástica de Tamayo, así como los significados filosóficos y políticos de la “mexicanidad” y sus relaciones con la modernidad artística, ver Ana María Torres, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960*, tesis de doctorado, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, septiembre 2003.

Capítulo II

II.1 ¿Qué es Pintura?

El más reciente ataque de que incomprendiblemente ha sido víctima la pintura proviene del denominado “posmodernismo”. Tal vez quien mejor ha sistematizado las razones esgrimidas para detectar la obsolescencia de la pintura sea un profesor de filosofía y crítico de arte, Arthur C. Danto. En sus libros de título escandalosos como “El fin del arte” y “Después del fin del arte” -haberle llamado “El fin del arte II” hubiera sido demasiado-, este pensador norteamericano decreta que el proyecto moderno llegó a su fin en abril de 1964, en la Stable Gallery, East 74th Street, Manhattan, con la exhibición de unas cajas de pulidor confeccionadas por Andy Warhol, idénticas a las que se encontraban en los estantes del supermercado.

Ese día -dice Danto- llegó a su fin “no solo el modernismo, sino todo el proyecto histórico que caracterizó al modernismo, es decir, el intento de distinguir lo esencial de lo accidental en la pintura para purificarla, diríase alquímicamente, de los contaminantes de la representación, la ilusión, etc.” Y, “una vez que la propia pintura planteó la pregunta filosófica correcta”, o sea, “la cuestión de la diferencia entre una obra de arte y un objeto

real, se acabó la historia”. Esto lo induce a dictaminar que “ya no existe una historia del arte fuera de cuyo ámbito pueda quedar algo, cualquier cosa puede ser arte”¹.

Esta visión, que conviene perfectamente a la cultura nórdica pero crea el caos en otras culturas, inexplicablemente mereció un alegre recibo en nuestro país. De ahí, únicamente, estas reflexiones desde un confín cualquiera del hacer plástico.

“La pintura, sea cual sea su naturaleza, debe apoyarse siempre en el tono, y el color... El tono o valor no es una gradación solamente, ni un paso de uno a otro color, es decir, no algo cuantitativo, sino algo cualitativo, algo además sintético, y en tal manera complejo, por intervenir también la emotividad y el atisbo de la intuición, que hacen muy compleja su explicación. Y ahora, es oportuno decir que, consiéndolo todo el valor de la pintura en esto, y no siendo demostrable, crea la mayor dificultad para entenderse. Y el hecho o prodigio de la pintura es éste: que se siente y se intuye cuando se pinta, dos factores imponderables que es imposible reducir a términos inteligibles; por esto mismo, dificultad para con el público en el sentido de hacerse comprender el artista.”

¹ DANTO, Arthur C. “After the End of Art”. Princeton University Press.

“Ahora bien, si extendemos esto a las épocas, a los grandes períodos del arte, ¿qué hallamos? Que mientras privó la influencia oriental o mediterránea el arte nos dio lo abstracto del alma; mientras que al caer estos pueblos en decadencia y predominar la civilización materialista del norte (la actual) el arte fue más cerebral; y es ese arte frío y casi científico de que hemos hablado, o, ya en el plano del naturalismo, el arte acercándose al verismo fotográfico. Y es que la psicología de los hombres del norte es bien otra de la nuestra, y en estos últimos tiempos la hegemonía de esos pueblos sobre los de la raza latina ha impuesto ese arte demasiado intelectual”

Qué bueno sería que quienes sienten la inquietud de explicarse el hecho plástico e imaginar su “función” tuvieran en cuenta que la pintura, al igual que la vida de todos nosotros, está más marcada por lo desconocido que por lo que se conoce y que es en esa dimensión metafísica que tiene su punto de contacto con la vida real. Y nada más. La pintura no significa, es, como el pan y la música; es el rastro tangible del espíritu. Tal vez por eso sea tan molesta en algunas épocas.

Si existe una cualidad que distingue a los expresionistas abstractos norteamericanos de sus contemporáneos de otros países, ésta es la intensidad del propósito de sus inquietudes artísticas esto les permitió pasar por encima de toda convención estilística.

¿Pero podemos denominar a este género de

la Pintura, como una cualidad pictórica?

Geenberg Clement, dice que la caracteriza como una visión norteamericana por:

*“una pintura más fresca, más abierta, más inmediata”; un conocimiento más íntimo y habitual de la incomunicación que su opinión era la situación en la que se experimenta la verdadera cualidad de la época.”*²

La fidelidad a lo que sucede entre el artista y la tela, por lo más inesperado que sea, se convierten lo principal.

Robert Motherwell escribió en 1950;

*“Las decisiones mayores en el proceso de pintar están basadas en la verdad, no el gusto [...] Ningún artista termina con el estilo que esperaba tener cuando empezó”.*³

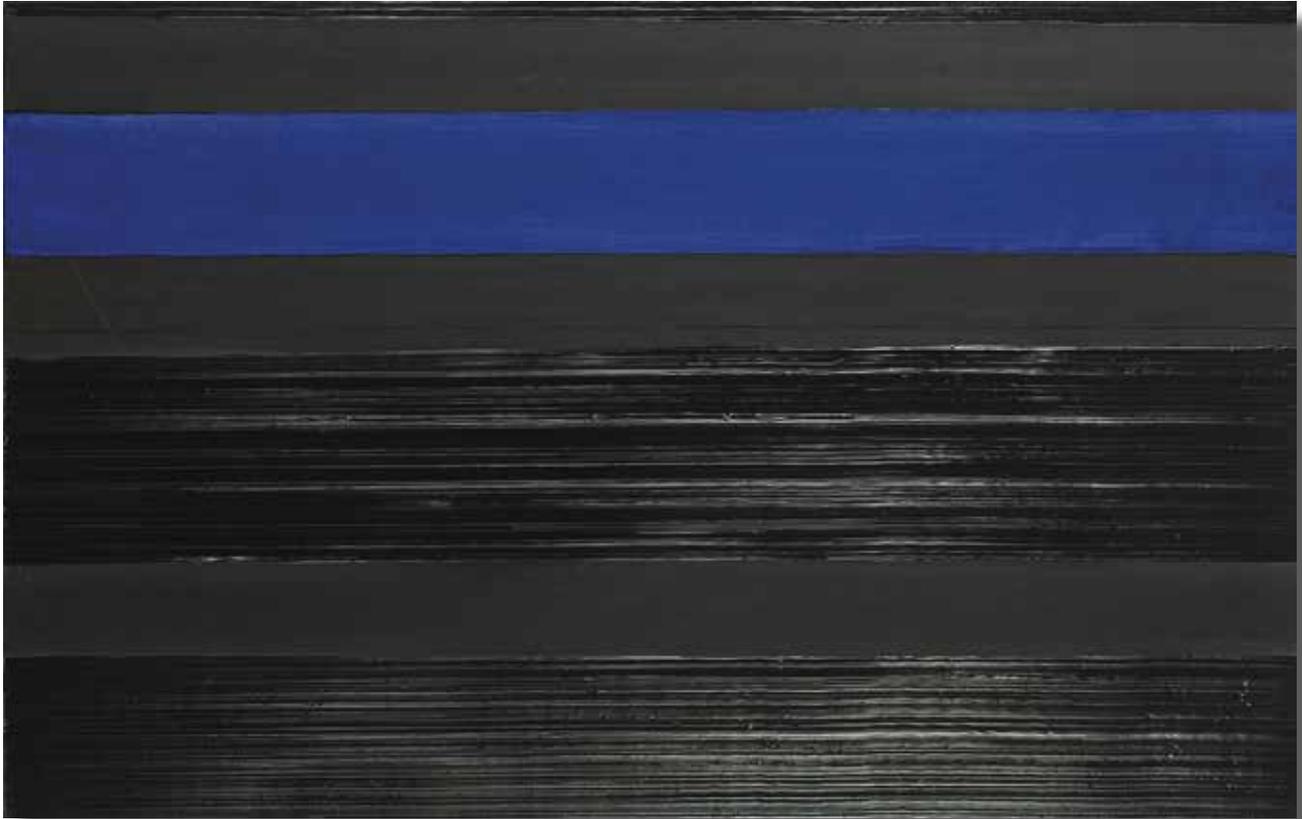
Las telas muy grandes de algunos artistas alteraron la relación entre el espectador y la obra, ya no le era posible captarla o enmarcarla de una sola mirada. De hecho es muy común cuando pintamos con esa extensión de color que a veces nos abrume y que supere la capacidad de nuestra visión.

Rothko argumentaba en 1951 que;

“Pintar un cuadro pequeño es ubicarte fuera de tu experiencia, es contemplar una experiencia con una visión estereotipada o con una lente reductora. Siempre que pintas un cuadro grande, estas dentro de él. No es algo que tú gobiernes. Ya

² EVERITT, Anthony. El Expresionismo Abstracto. Editorial Labor. Barcelona. 1975. pp. 11,12.

³ Ibidem. p.23



Pierre Soulages - (N. 1919), oil on canvas, 81 x 130 inch. 2006

*no era un objeto en un medio ambiente, sino un medio ambiente en sí mismo*⁴.

La pintura prefigura la características básicas de una obra posterior, una aplicación sensual por llamarle así, a la pintura va mano a mano con la desaparición de la forma, es decir de los elementos pictóricos académicos, tradicionales y de diseño.

La carencia de elementos pictóricos en la técnica de Newman, impide que el espectador caiga en la indulgencia de la sensación. Por medio de su sequedad y de la superficialidad, quita la atención de la experiencia y la remite a la idea. La finalidad de la pintu-

ra es purificar el acto de pintar de modo que pueda trascender y llegar a ser una afirmación autosuficiente de lo sublime. La claridad hierática de las formas orientales de expresión estaba más de acuerdo con cada propuesta y mentalidad de cada artista y buscar una pintura definitiva.

La expresión creativa de la pintura es la translación espiritual de los conceptos inherentes a la forma, que resultan de la fusión de cualquier intuición con los medios artísticos de expresión en una unidad de espíritu y forma. La pintura es forma con color tanto pedagógico como creativo y reside en encontrar la síntesis de una estructura cada vez más propia.

Kline expresa su mejor acto de pintar;

“La pintura jamás parece comportar-

4 EVERITT, op cit, p.28

*se de la misma manera. Ni siquiera un mismo cuadro lo hace. No se seca del mismo modo. No permanece ni se presenta ante usted del mismo modo*⁵.

Para Pierre Soulages fue firme en su dedicación a la abstracción: <<No parto de un objeto ni de un paisaje con la intención de distorsionarlos; por el contrario, cuando pinto busco más bien provocar la aparición de lo real>>.

Por otro lado y desde una perspectiva personal y específica de mi investigación sobre cómo debemos entender la repetición de las formas esencialmente en el sentido de NO PERFECTIBLE; esto nos permite plantearnos una evolución no progresiva, ni perfectible, pasando de una forma neutra a otra igualmente neutra.

Por ejemplo, ninguna diferencia cualitativa entre un círculo negro en el centro de un cuadrado blanco, las huellas de un pincel cuadrado a intervalos regulares sobre un plástico blanco, las bandas de los extremos de una tela de rayas cubiertas de pintura.

En la conversación con Georges Boudaille en 1967, Daniel Buren dice:

“Mosset, Toroni y yo, al realizar cada uno estos trazos distintos, no dudamos en despersonalizar lo que en un principio eran nuestros propios trazos personales, aunque fueran neutros. No hay ninguna evolución

entre y un trazo y otro, pero si hay repetición, ya que para el observador el objeto no ha cambiado: pero ya no comporta una reivindicación individual sobre ese objeto, puesto que pertenece a cualquiera, es verdaderamente impersonal. Sólo de esta manera podremos evitar que la repetición se convierta en la expresión de un individuo preciso que, repitiendo constantemente una misma cosa, aunque ésta sea neutra, la convertirá en un valor porque al repetirla la ha cargado de intención, lo cual le ha hecho perder su calidad de objeto banal, convirtiéndola en la obra de alguien.

El hecho de repetir debe conllevar una despersonalización total de la cosa expuesta, y no debe convertirse en un ritual cuya única función sería devolver al arte una dimensión sagrada. Lo importante es el objeto que se expone, ya tenga dos o tres dimensiones, ya sea de tela o de plástico, de madera o de hierro, cortado o pegado, eléctrico o no, cinético o inmóvil.

*<< un objeto, si es neutro, anónimo y no se refiere más que a si mismo vale por y para sí mismo...>>*⁶.

Cada día, al entrar a nuestro taller, encontramos una tela en blanco que volverá a plan-

⁵ BUREN, Daniel, "Conversación con Georges Boudaille", diciembre de 1967, en: *Les Lettres Françaises*, París, 13 de marzo de 1968, págs. 28-29; reimpresso en: Daniel Buren, *Lés Écrits: 1965-1990*, 3 tomos, tomo 1:1965-1976, págs.41-50, págs. 45-47.

⁵ EVERITT, op cit, p.40

tearnos todos nuestros problemas y nos dejará solos para buscar las soluciones. Y si nos preguntan qué verdad misteriosa representan esos signos, esas imágenes, esos colores que repetimos tanto, quizá la mejor respuesta del artista sería proponer que sigan mirando nuestras pinturas, nuestros objetos, nuestros materiales, nuestras cruces... Porque, quién sabe si todos nuestros trabajos no son más que intentos de responder a esa misma pregunta, a eso desconocido, ese ex, ese tao, esa cruz: que sigue apareciendo cuando uno llega a los límites del conocimiento: ese gran misterio en cuya presencia, hoy como ayer, nos sentimos iguales y unidos con todos los seres del universo.

La interpretación canónica distingue dentro del expresionismo abstracto entre los representantes de la *action painting* y los del *colour field*⁷. Barnett Newman, junto a Clifford Still y Rothko, investigarían sobre la capacidad expresiva del color. Pretendían crear a través de la pintura una pura impresión cromática tendiendo a eliminar los matices y las sombras, que favorecerían el reconocimiento de las formas y creando una superficie amplia del color de la misma intensidad, en la que el espectador pudiera bien penetrar visualmente y experimentar la cualidad cromática como creadora de una atmósfera y cierta sensación de espacio, bien favoreciendo la superficialidad de la pintura y la interpretación bidimensional.

En este caso Newman abandona la idea de crear un espacio imaginario o una atmósfera de luz en la pintura a favor de la percepción del color de superficie y de la pintura como una unidad representativa, un objeto que presenta plásticamente una idea.

No se trata por tanto de describir una simplificación compositiva de la pintura, sino por el contrario de la dificultad de conseguir una unidad no jerarquizada y mantener la capacidad semántica donde no hay relaciones configurativas complejas. Formalmente, se perseguía la impresión inmediata del color, de los contrastes sólo de tono, nunca de intensidad o de matiz, como su modo fundamental de expresión.

El sentimiento que se transmite en esta pintura excede a toda anécdota, de ahí que se elimine todo rastro de figuración en el lienzo, toda tendencia ilusionista, incluso la de un espacio o una atmósfera imaginaria. El énfasis en el carácter pictórico se encuentra más bien en los bordes salpicados o en la terminación de las franjas. Newman busca expresar un sentimiento universal, el de absoluto, que caracteriza el más profundo impulso espiritual del hombre.

La sensación que se persigue crear a través del color es análoga o favorece una experiencia básicamente intelectual y el lienzo, más que crear una experiencia imaginativa, persigue una experiencia intelectual filosófica.

⁷ SANDLER, Cfr.. El triunfo de la pintura americana. Historia del expresionismo abstracto, Madrid, Alianza Forma, 1996.

Para Newman:

"el arte debe despertar y ayudar a pensar las ideas de absoluto, de nacimiento, de muerte de principio y de fin, de sufrimiento o de lucidez; a través de ellas el contenido último, más abstracto, de la obra sería la idea, abstracta, universal, insensible. Es decir el arte debe procurar una experiencia sublime procurada a pesar de la secularización de nuestra realidad cotidiana⁸.

⁸ PÉREZ, Carreño Fancisca. Arte minimal. Objeto y sentido. Ed. la balsa de la medusa. Spain, 2003. p. 86

Capítulo III

III.I Pintura de Acción

En un juego de piernas, brazos, manos y muñecas, el artista baila literalmente sobre el lienzo. Un instante, otro; un vértigo que devora y satura cuadro tras cuadro. Creaciones inesperadas que obedecen a la decisión de romper con la posición erguida a la hora de acometer la tela, yacente, por cierto, en el piso; proceder. La verticalidad doméstica le impone distancia, le da demasiado peso a la razón.

La explosión del azar cubre el lienzo por completo, la gravedad sirve de cómplice. El resultado del Action Painting que da concretado en chorros de sustancia plástica. La pintura de acción desconstruye la vocación constructiva empeñada en negar, control de la razón mediante los impulsos incontrolados. En la pintura gestual basta con seguir los dictados del inconsciente, para que la pintura se desparrame por doquiera; puede hablarse de goteado (dripping), de salpicaduras que provocan a lo largo y a lo ancho de la tela de una textura como una expresión natural o un simple barrido de escoba. Pintura de golpe, completa, sin retardo, primaria, vertiginosa. Tras la impronta queda la huella de un acontecimiento espontáneo, testimonio personal súbito e intrasferible plasmado en un campo

único y bidimensional, sin cortes. La impresión orgánica de conjunto (over all), la sensación total y compacta, termina imponiéndose irresistible. Telas de araña; entrecruces continuos de pasta en cualquier dirección, en el goteado informe pone en crisis la forma cerrada, circunscrita y perfilada.

Ni arriba, ni abajo. Pintura de piso y no de caballete: color, pasta, saturación; e igualmente los instrumentos utilizados: brochas, pinceles, cristales, palos, cuchillos, fragmentos de plástico, latas y hasta las manos mismas. Propuestas que giran alrededor del dibujo, en que éste deja de ser la parte fría e intelectual de la plástica, ya que ahora serpentea caprichosamente entre trazos indecisos por la incitación del color.

Difícilmente podemos seguir el trayecto inesperado de líneas fluidas que se adelgazan o se engrosan, a veces se afirman o se disuelven, se detienen o se tornan dinámicas; desvío y presencia soberana de la libertad en un mundo por el mecanicismo.

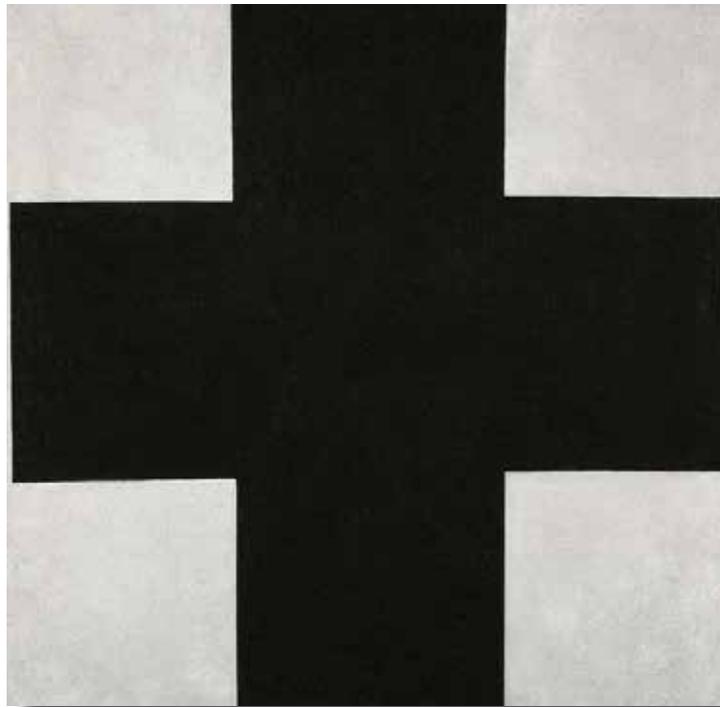
III.II Pintura Minimalista

El minimalismo es una corriente estética derivada de la reacción al pop art. Frente al colorismo, a la importancia de los medios de comunicación de masas, frente al fenómeno de lo comercial y de un arte que se basaba en la apariencia, el minimalismo barajó conceptos diametralmente opuestos. El sentido de la individualidad de la obra de arte, la privacidad, una conversación conceptual entre el artista, el espacio circundante y el espectador. Así como la importancia del entorno como algo esencial para la comprensión y la vida de la obra. Los creadores minimalistas reducen al máximo los elementos propios del arte, los volúmenes y formas en escultura.

De forma análoga

proceden en la arquitectura o en la pintura. Intentan condensar en escasos elementos sus principios artísticos y reflexiones. Este movimiento surge a mediados de los 60 como una reacción contra el subjetivismo y del Expresionismo Abstracto con su énfasis en la improvisación y la espontaneidad, proponiendo en su lugar un arte totalmente preconcebido, de ejecución anónima y de

gran claridad, rigor conceptual y simplicidad. Sus principales características son: máxima inmediatez subrayando la importancia del todo sobre las partes- superficies inmaculadas, colores puros, formas simples y geométricas realizadas con precisión mecánica, y la utilización de materiales industriales de la manera más neutral posible de modo que no se alteren sus calidades visuales.



Kazimir Malevich - Black Cross, oil on canvas, 97 x 70 inch. 1917-8

Para algunos autores las más tempranas fuentes del Minimalismo se encuentran en las obras suprematistas de Kasimir Malevich y en algunos trabajos de Vladimir Tatlin y Piet Mondrian; y también en los “ready-mades” de Marcel Duchamp en cuan-

to a su minimización de la maestría artística. Entre sus más inmediatos predecesores se mencionan los pintores Ad Reinhardt, Josef Albers, Barnett Newman y Mark Rothko, citándose al arquitecto mexicano Mathias Goeritz como su más temprano teórico y exponente. Entre los más destacados artistas minimalistas figuran: Ellsworth Kelly, Frank Stella, Donald Judd, Jules Olitski, Kenneth Nolan, Jack

Youngerman, Dan Flavin, Carl André, Robert Morris, Tony Smith, Larry Bell, John McCracken, Sol Lewit, Larry Poons, Ald Held y Morris Louis. Estos pioneros del arte abstracto rendían culto al espiritualismo y a la revolución social de su época, mientras que los minimalistas afirmaban que la obra sólo es lo que es, sin simbolismos ni sentidos ocultos.

La geometría del Minimal Art es estricta y está basada en el orden, la simplicidad y la claridad, la literalidad y la apariencia industrial. No quedan dudas sobre el espíritu radicalmente reduccionista que inspira a la corriente. Por ello, la afirmación de la Bauhaus de que “menos es más” no deja de ser una clave importante para su comprensión. Los minimalistas crearon preferentemente objetos tridimensionales, ubicados en el espacio real del espectador. Para su construcción emplearon, por lo general, materiales industriales sin modificar su identidad específica: hierro galvanizado, acero laminado, aluminio, etcétera. La estética minimalista no se manifestó sólo en las artes visuales, sino también en la música, en la danza y en la literatura. Phillip Glass y Steve Reich compusieron música de estructura modular sobre la base de la repetición. Yvonne Rainer utilizó en sus coreografías movimientos banales (como estar de pie, caminar y correr) ejecutados de manera neutral e inexpresiva....

En Colombia el Minimalismo¹ empieza a manifestarse a finales de los años sesenta a

través de las pinturas impecables, rigurosas y severas de Carlos Rojas, Manolo Vellojín y Fanny Sanín, a las que se unirían poco después durante algún tiempo las obras de Ana Mercedes Hoyos y Hernando del Villar, y más tarde las de Rafael Echeverri y Camilo Velásquez. El Minimalismo además, aporta una desacostumbrada fuerza a la escultura en el país, especialmente con las obras controladas y contundentes de John Castles, Alberto Uribe y Ronny Vayda. Algunas piezas recientes de Eduardo Ramírez Villamizar así como algunos trabajos de artistas jóvenes como Mónica Negret y Consuelo Gómez también acusan claras relaciones con los principios de este movimiento.

En la arquitectura minimalista los conceptos como reducción, síntesis, depuración, austeridad, orden, repetición, desnudez ornamental o pureza material parecen haber dejado de llamarse racionalistas, para ser definitivamente identificadas como minimalistas. El minimalismo puede considerarse como la corriente artística contemporánea que utiliza la geometría elemental de las formas. Las formas son las que establecen una estrecha relación con el espacio que las rodea. Características como la abstracción, economía de lenguaje y medios, producción y estandarización industrial, uso literal de los materiales, austeridad con ausencia de ornamentos, purismo estructural y funcional, orden y geometría elemental rectilínea, precisión en los acabados, reducción y síntesis, sencillez y concentración, protagonismo de

¹ Arte y Artistas de Colombia - Impresión: O.P. Gráficas Ltda. Publicación: Compañía Central de Seguros. 1986.

las fachadas y la desmaterialización. Para todo ello el artista se fija sólo en el objeto y aleja toda connotación posible.

El minimalismo puede ser considerado como una versión corregida y extremada del racionalismo y de la abstracción con que las artes responden a la aparición revolucionaria de la industria a finales del siglo XIX. En este momento, el arte y la arquitectura modernos adoptaron la máquina como modelo de obra autosuficiente reducida a su pura esencia y en pos de una autonomía. La nueva arquitectura rechazaba la tradición de estilos que habían constituido durante siglos su repertorio constructivo, en un intento de evitar todo simbolismo y subjetivismo. También mucha de la “arquitectura teórica” del momento termina siendo “minimalista”, pero es porque a ellos les importa más el edificio como tal, lo que debe ser, que los detalles de éste. Aunque a veces parten de un detalle para resolver el resto del edificio.

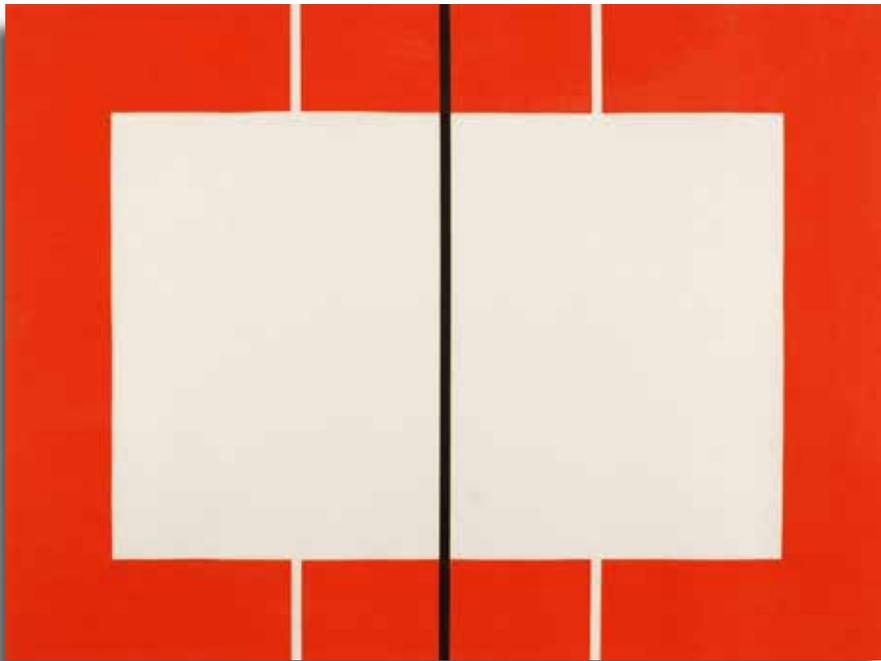
El término minimalismo se ha incorporado ya al lenguaje cotidiano, asimilado a lo sobrio o a lo desnudo, a lo monocromo e incluso a lo pequeño. En la historia del arte, la palabra minimalismo ha pasado de un movimiento a convertirse en adjetivo. De la misma manera que lo barroco y lo rococó se convirtieron en voces sinónimas de lo cargado y lo sobrecargado, lo Minimal designa hoy aquello que es sobrio y contenido. Muchos edificios son hoy minimalistas y, sin embargo, muy pocos arquitectos admiten esa etiqueta.

A la gente le molesta las etiquetas porque todos tenemos conciencia de nuestra individualidad. La palabra ha cuajado en la cultura popular y, tal vez por eso, algunos se muestran reticentes ante ella. Los arquitectos aprenden de estructuras, de diseño, pero no sienten, necesariamente, implicaciones emocionales con lo que están haciendo. Para mí, la arquitectura forma parte de las preguntas que me hago como individuo. En la vida trato de reducir las cosas, de simplificar, lo que hago.

El minimalismo es esencialidad, reducción, es algo nuevo o algo que ha existido siempre. Pienso que las dos cosas. Es nuevo porque vivimos en una sociedad muy nueva. Nunca hemos estado tan ocupados ni nos hemos movido tan deprisa ni hemos tenido tantas cosas. El artista Michael Landy hizo hace poco una obra en la que catalogaba todo, todo lo que tenía, desde los libros hasta los calcetines o las sillas, y lo destrozaba. Se deshizo de todas sus pertenencias, incluidos sus propios cuadros y su pasaporte. Tenía 7.004 cosas y se quedó sin nada. Esto con el fin de reconocer la dependencia de vivir en una sociedad de consumo, y tratar de entender lo que las cosas significan para nosotros. Para saber lo que es no tener nada. No quiero decir con la obra de Landy todos tengamos que pasar por esa fase, pero está claro que tenemos demasiadas cosas. La mayoría de ellas innecesarias y algunas molestas. Hace cien años la gente no tenía 7.000 cosas, y se vivía con los años setentas tal vez y se vivía mejor.

Tal vez Barragán ya era minimalista antes de que se acuñara el término, sin duda también las compartía Mies van der Rohe. El minimalismo es una etiqueta que permite diferencias individuales. Yo trato de hacerlo todo de la manera más sencilla posible. Tengo pocas posesiones y pocos amigos. Valoro más la calidad que la cantidad y tener menos confiere libertad. Eso puede parecer contradictorio. Al contrario del movimiento moderno, que defen-

día un ideario social -viviendas dignas para todos- con un resultado arquitectónico concreto -geometrías sin ornamento, relación en-



Donald Judd - Untitled(S.#199), Woodcut on cadmium red with black hand stencil, 23 1/2 x 31 1/2 inch. 1990

tre interior y exterior del edificio-, el minimalismo parece carecer de ideología.

Se trata de un movimiento evidentemente elitista, pero en eso radica su fuerza. Poca gente puede tener un espacio minimalista, pero a la vez poca gente podría vivir en un espacio así. En los últimos diez años el «minimalismo» ha alcanzado en la arquitectura uno de sus momentos de mayor prestigio,

que se sostiene, en buena medida, anota un crítico, más que por la calidad intrínseca de las obras, por la sostenida campaña de difusión de las mismas, hasta el punto de constituir el discurso dominante en los medios especializados”. El minimalismo propone una estética reducida a la mera visualidad, tensionando la abstracción al punto de perder la evidencia de la realidad. Como si fueran obras provenientes de ninguna parte, se

trata de obras autónomas ajenas al lugar, en las que la reducción de los eventos arquitectónicos ha puesto en riesgo el vínculo entre necesidad y arquitectura. El énfasis en el aspecto físico

de una obra minimalista, se entiende a partir de una realidad en la que el repliegue sostenido del espíritu ha dado paso a las servidumbres materiales, las que han ido copando apresuradamente cada espacio de nuestra sociedad.

El movimiento ha ganado cada vez más adeptos en todas las esferas sociales. El Minimalismo, es una forma de creación que se extiende lentamente a través de décadas



Dan Flavin - Suite of 3 color, lithographs on paper pink, yellow and orange 30 x 40 3/4 inch.1986

en diversas disciplinas relacionadas con las artes. Más que un ismo, lo entendemos como una nueva sensibilidad. Un nuevo sistema de creación que nace de la estela de influencia que deja el minimal art y a partir de algunos ideales de la modernidad. La constante es, además del concreto, que no hay adornos: sólo espacios organizados sutilmente mediante formas geométricas muy justas, a veces constreñidas por colores firmes, donde las sombras y las luces disputan por el dominio de cada centímetro. En el trato diario del término se ha agotado. Y se habla de cocina minimalista, diseño minimalista, manufactura minimalista, administración minimalista; poesía y literatura minimalistas; política y economía idem, y quién sabe cuántas cosas más a las que se califica así con evidente e insoportable afectación. Emparentada con la música, la arquitectura minimalista es el espacio ideal para alojarla. De hecho, la música ha recibido de lleno esta influencia: Una de las formas de la nueva sencillez es el minimalismo, la articulación del discurso sonoro a base de células melódicas o rítmicas repeti-

tivas. El resultado es una música accesible y sugerente, agradable en ocasiones, monótona en otras, que con frecuencia tiene un valor casi ambiental.

En el marco de la doctrina Zen, tan vinculada a la naturaleza, la arquitectura de los jardines tiene un carácter minimalista; el jardín nipón reproduce con unos cuantos componentes vegetales o inorgánicos, dispuestos aparentemente al azar, minúsculos paisajes que dan cuenta de las connotaciones simbólicas del mundo natural: Desde el bambú en tanto que representación de la longevidad hasta la tranquilidad intemporal encarnada por la roca.

Asimismo, el propósito de inducir el estado mental idóneo para apreciar la belleza, y el significado profundo de la naturaleza, están en el principio de esta corriente artística. Sin embargo, hay algo más que la tradición japonesa en el minimalismo, algo que es el culto por "lo menos", si uno se atiene a la concepción que se atribuye a Mies Van der Rohe de "*Menos es Más*", que llena muchas expectativas y temores que convergen en este comienzo de siglo. Arte Conceptual, Ambientalismo,

Minimalismo, Arte Povera, Body Art, ambientaciones, eventos, Land Art, son el fermento de esta corriente.

Antoine de Saint Exupery, el autor de El Principito escribió en tierra de hombres, que *“todo el esfuerzo industrial del ser humano, todos sus cálculos, todas las noches pasadas en vela delante de los planos, le conducen, como signos visibles, a la sencillez, como si fuera necesaria la experiencia de muchas generaciones para ir mejorando poco a poco la curvatura de una columna, la del fondo de un barco o la de un fuselaje de avión, hasta conseguir la pureza elemental de la curvatura de un seno o de un hombro”*².



Sol Lewit - Vertical not straight lines not touching on color, oil on canvas, 47 1/4 in x 33 in inch.1991

En la música muchas veces se ha hablado del cruce entre rock y el minimalismo. Así como se abusa de dicha categorización estética al describir diseño de modas o incluso ciertas tendencias en la decoración o en la gastronomía, el mundo rock tiende a simplificar un fenómeno de por sí bastante más complejo.

No basta con repetir insistentemente un acorde para definir una música como “minimalista”, con éste criterio mucho del punk entraría en igual bolsa que otras músicas bastante más consistentes. Para cuando comenzó a utilizarse el término (entre principios y mediados de los setentas en EEUU) se intentó caracterizar a una música bastante diferente entre sí pero con algunos rasgos comunes de los que la repetición sólo era una posibilidad.

Uno de los puntos centrales de ésta música se relacionaba con una idea distintiva sobre el tiempo musical, sobre un flujo de sonidos que (por no responder a esquemas tradicionales de melodía y acompañamiento) sería “no-lineal” o “no-direccional”. Para responder a éstos principios, los músicos podían recurrir a repeticiones hipnóticas de sonidos tanto como a tonos continuos sin otra intención que demostrar el valor de un sonido, un acorde o el juego de acentos como algo capaz de constituirse en variación. Muchas de estas experiencias se basaron en la apreciación de música no occidentales (India, Japón, Indonesia, Tíbet, África,

² SAINT, Exupery, Antoine de. Tierra de hombres. Ed. Emece. Barcelona. 2000. 220 pp.

culturas indígenas, etc.) o directamente en las experiencias físicas de percepción llevada a extremos insólitos tales como escuchar un sonido durante largas horas. Por citar una frase transmitida en la radio BBC de Londres, a fines de los años sesenta, del compositor Phill Niblock "... lo que hago con mi música es producir algo sin ritmos ni melodías, utilizando muchos microtonos que causen movimientos sonoros muy, muy lentos..."³.

Si bien el minimalismo tuvo su crecimiento en los años setentas, se había originado mucho antes. Excede el propósito de este comentario remontarse a orígenes remotos del mismo a fines del siglo XIX, pero la obra "fundacional" del estilo minimal-reductivista es *In C*, del norteamericano Terry Riley (1964); una obra formada por la repetición de 53 pequeños fragmentos en la tonalidad de Do Mayor. Riley reconocía antecedentes en la música de La Monte Young. Basta decir que desde los sesentas, Riley exploró una música hipnótica, repetitiva, con fuertes reminiscencias de orientalismo y que fue un personaje digno de su tiempo. Con estudios de composición formal, pero con el bagaje de ser pianista de jazz y un beatnik capaz de recorrer México en una pequeña van (y luego subirse a un barco para seguir viaje a Europa y África del Norte). Riley se fue convirtiendo en un visionario explorador más allá de los límites impuestos por la música de su tiempo.

3 Frase transmitida en la radio BBC de Londres s/f

III.III Pintura del campo de Color

La pintura del campo de color es un estilo de la pintura abstracta que surgió en la ciudad de Nueva York durante los años 1940 y 1950. Está inspirada en el modernismo europeo y estrechamente relacionado con el expresionismo abstracto, mientras que muchos de sus notables autores tempranos estuvieron entre los pioneros expresionistas abstractos. Del campo de color se caracteriza principalmente por los grandes campos de piso, color sólido o difundir a través de la tela teñida en la creación de áreas de la superficie ininterrumpida y un plano de la imagen plana. El movimiento pone menos énfasis en el gesto, pinceladas y la acción en favor de una coherencia global de la forma y proceso. En el campo de la pintura de color “blanco ha sido justificado del contexto objetivo y se convierte en el objeto en sí mismo.”

A finales de los años 1950 y 1960, los pintores campo de color surgió en Gran Bretaña, Canadá, Washington, DC y la costa oeste de los Estados Unidos utilizando formatos de rayas, las metas, los patrones geométricos simples y referencias a las imágenes de paisaje y de la naturaleza.

Raíces Históricas

El foco de atención en el mundo del arte contemporáneo comenzó a cambiar de París a Nueva York después de la Segunda Guerra Mundial y el desarrollo del expresionismo abstracto norteamericano. Durante la

década de 1940 y principios de 1950 Clement Greenberg fue el primer crítico de arte de sugerir e identificar una dicotomía entre las diferentes tendencias dentro del canon abstracto expresionista. Teniendo problema con Harold Rosenberg, quien escribió acerca de las virtudes de la Action Painting en su famoso artículo Pintores acción americano publicado en la edición de diciembre de 1952 ARTnews, Greenberg observa otra tendencia hacia todo sobre el color o del campo de color en las obras de varios de la manera Los llamados de “primera generación” expresionistas abstractos.

Mark Rothko fue uno de los pintores que Greenberg conoce como un pintor del campo de color ejemplificado por Magenta, Negro, Verde Naranja, aunque el propio Rothko se negó a cumplir con cualquier etiqueta. Para Rothko, el color era “más que un instrumento.” En cierto sentido, sus obras más conocidas - la “multiforme” y sus otras pinturas de firma - son, en esencia, la misma expresión, aunque uno de los medios más puros, que es la de las mismas “emociones humanas básicas”, como su anterior surrealista pinturas mitológicas. Lo que es común entre estas innovaciones estilísticas es una preocupación por “la tragedia, el éxtasis y la perdición.” En 1958, cualquiera que sea la expresión espiritual Rothko significó para retratar sobre lienzo, fue creciendo cada vez más oscuro. Sus brillantes rojos, amarillos y naranjas de la

década de 1950 sutilmente transformados en azules oscuros, verdes, grises y negros. Su última serie de pinturas de la década de 1960 eran grises y negro con bordes blancos, paisajes aparentemente abstractas de un sombrío fin, similares a la tundra, país desconocido.

Rothko, a mediados de la década de 1940, estaba en medio de un período crucial de transición, y se había quedado impresionado por Clyfford Still campos abstractos de color, que fueron influenciados en parte por los paisajes de Dakota del Norte natal de Still. En 1947, durante una enseñanza siguiente semestre en la Escuela de Bellas Artes, Rothko California y todavía coqueteado con la idea de fundar su propio plan de estudios o de la escuela. Todavía se consideraba uno de los más destacados pintores campo de color - sus pinturas no figurativas tienen que ver principalmente con la yuxtaposición de diferentes colores y superficies. Sus destellos irregulares de color dan la impresión de que una capa de color se ha "roto" de la pintura, revelando los colores por debajo, una reminiscencia de estalactitas y cavernas primordiales. Arreglos de Still son irregulares, dentados, y sin semilla con textura pesada y fuerte contraste superficie.

Otro de los artistas cuyas obras se conocen mejor referirse tanto el expresionismo abstracto y la pintura de campos de color es Robert Motherwell. El estilo de Motherwell del expresionismo abstracto,

se caracteriza por campos abiertos sueltas de superficies pictóricas acompañadas de líneas y formas vagamente dibujados y medidos, fue influenciado tanto por Joan Miro y Henri Matisse. Elegía de Robert Motherwell a la República N ° 110 El español es el trabajo de un pionero, tanto el expresionismo abstracto y la pintura del campo de color. Elegía de Robert Motherwell a la serie República española encarna ambas tendencias, mientras que Open Series de Motherwell de finales de los años 1960, 1970 y 1980 lo ubica firmemente dentro del campo del campo de color. En 1970 Motherwell dijo: A lo largo de mi vida, el pintor del siglo 20 a quien he admirado más ha sido Matisse, en alusión a varios miembros de su propia serie de pinturas que reflejan la influencia de Matisse, especialmente su serie abierta que se acercan más al color clásico pintura del campo.

Barnett Newman es considerada una de las grandes figuras del expresionismo abstracto y uno de los más importante de los pintores de campo de color. Obra de madurez de Newman se caracteriza por áreas de color puro y llano separados por líneas verticales delgadas, o "cremalleras", como los llamaba Newman, ejemplificada por Vir Heroicus sublimis en la colección del MoMA. Propio Newman cree que llegó a su estilo a la madurez de la serie Onement visto aquí. Las cremalleras definen la estructura espacial de la pintura, mientras que al mismo tiempo dividir y unir a la composición. Aunque las pinturas de Newman parecen ser puramente abstracta, y muchos de ellos fueron original-

mente sin título, los nombres que más tarde les dio insinuaban temas concretos que se tratan, a menudo con un tema judío. Dos pinturas de la década de 1950, por ejemplo, se llaman Adán y Eva, y también hay Uriel y Abraham, una pintura muy oscura, que, además de ser el nombre de un patriarca bíblico, era también el nombre del padre de Newman, quien había muerto en 1947 - últimas obras de Newman, como el que tiene miedo de la serie roja, amarilla y azul, utilice vibrantes, colores puros, a menudo en grandes lienzos.

Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Barnett Newman, Clyfford Still, Mark Rothko, Robert Motherwell, Ad Reinhardt y Arshile Gorky estuvieron entre los destacados pintores expresionistas abstractos que Greenberg identifica como conectada a la pintura del campo de color en los años 1950 y 1960.

Aunque Pollock está estrechamente asociado con el Action Painting debido a su estilo, la técnica y su toque pictórico y su aplicación física de la pintura, los críticos de arte han comparado a Pollock tanto a la pintura y la pintura de acción al campo de color. Desde otro punto de vista crítico propuesto por Clement Greenberg conecta sus lienzos de Pollock de los lirios de agua a gran escala de Claude Monet realizadas durante la década de 1920. Greenberg, crítico de arte Michael Fried, y otros han observado que la sensación general en las obras más famosas de Pollock - sus pinturas de goteo - lee

como vastos campos de elementos lineales contruidos en marcha a menudo la lectura como grandes complejos de madejas de pintura valorados similares que leen como todo campos de color y el dibujo, y están relacionados con el Monet tardío mural de tamaño que se construyen de muchos pasajes de las marcas de pulido y scumbled cerca valiosos que también leen como campos cerca valorados de color y dibujo que Monet se utiliza en la construcción de sus superficies de imagen. Uso de Pollock de all-over composición echar una filosofía y una conexión física a la manera de los pintores de campo de color como Newman, Rothko y aún construyen su ininterrumpida y en Still de superficies rotas de casos. En varias pinturas que Pollock pintó después de su período clásico pintura de goteo de 1947-1950, se utilizó la técnica de manchar la pintura de aceite líquido y pintura de casas en lona cruda. Durante 1951 se produjo una serie de semi-figurativas pinturas mancha negra, y en 1952 realizó pinturas mancha con color. En su 11 1952 Exposición en la Galería Sidney Janis de Nueva York mostró Pollock Número 12 de 1952, una pintura mancha grande, magistral que se asemeja a un paisaje teñido de brillantes colores, la pintura fue adquirida de la exposición por Nelson Rockefeller para su colección personal.

Mientras Arshile Gorky se considera uno de los padres fundadores del expresionismo abstracto, fue también uno de los primeros pintores de la Escuela de Nueva York, que

utiliza la técnica de tinción. Gorky creó amplios campos de viva abierta, color, ininterrumpida que utiliza en sus muchos de sus cuadros como motivo. En las pinturas más eficaces y exitosas de Gorky entre los años 1941-1948, se usan de manera habitual intensos campos teñidos de color, a menudo dejando que la pintura gotee correr y, debajo y alrededor de su léxico familiar de formas orgánicas y biomórficas y líneas delicadas.

Otro expresionista abstracto cuyas obras en la década de 1940 traer a la mente las pinturas mancha de la década de 1960 y 1970 es James Brooks. Brooks utiliza regularmente mancha como una técnica en sus pinturas de la década de 1940. Brooks comenzó a diluir la pintura de aceite con el fin de tener colores fluidos con los que vierten y goteo y mancha en el lienzo sobre todo prima que se utiliza. Estas obras de caligrafía a menudo combinado y formas abstractas. Durante las últimas tres décadas de su carrera, el estilo de Sam Francis "de gran escala luminosa expresionismo abstracto se asoció estrechamente con la pintura de campo Color. Sus pinturas horcajadas ambos campos dentro de la rúbrica expresionismo abstracto, la pintura de acción y la pintura del campo de color.

Jackson Pollock, y Helen Frankenthaler comenzaron a producir pinturas mancha en variados colores al óleo sobre lienzo crudo en 1952 - Su pintura más famosa de esa época es montañas y el mar. Ella

es uno de los creadores del movimiento del campo de color que surgió a finales de 1950. Frankenthaler también estudió con Hans Hofmann. Pinturas de Hofmann son una sinfonía de color que se ve en La Puerta, 1959-1960. Hofmann fue reconocido no sólo como artista sino también como maestro de arte, tanto en su Alemania natal y más tarde en los EE.UU. Hans Hofmann, quien llegó a Estados Unidos desde Alemania a principios de 1930, trajo consigo el legado del modernismo. Hofmann fue un artista joven que trabaja en París que pintó allí antes de la Primera Guerra Mundial Hofmann trabajó en París con Robert Delaunay, y él lo sabía de primera mano el trabajo innovador de ambos Pablo Picasso y Henri Matisse. La obra de Matisse tuvo una enorme influencia sobre él, y en su comprensión del lenguaje expresivo del color y de la potencialidad de la abstracción. Hofmann fue uno de los primeros teóricos de la pintura del campo de color, y sus teorías fueron influyentes para los artistas y los críticos, sobre todo a Clement Greenberg, así como a otros durante los años 1930 y 1940. En 1953 Morris Louis y Kenneth Noland fueron profundamente influenciados por las pinturas de manchas de Helen Frankenthaler después de visitar su estudio en la ciudad de Nueva York.

Clement Greenberg incluye el trabajo tanto de Morris Louis y Kenneth Noland en un espectáculo que se hizo en la Galería Kootz a principios de 1950. Clement fue el primero en ver su potencial. Los invitó a Nueva York en 1953, creo que fue, al estudio de Helen

para ver una pintura que ella acababa de hacer llamadas montañas y el mar, un muy, muy hermosa pintura, que era en cierto sentido, de Pollock y fuera de Gorky. También fue una de las primeras imágenes de manchas, una de los primeras grandes imágenes del campo de color en el que se utilizó la técnica de tinción, tal vez la primera. Louis y Noland vieron la foto desenrolló en el piso de su estudio y se fue de regreso a Washington, DC., Y trabajaron juntos durante un tiempo, trabajando en las implicaciones de este tipo de pintura.

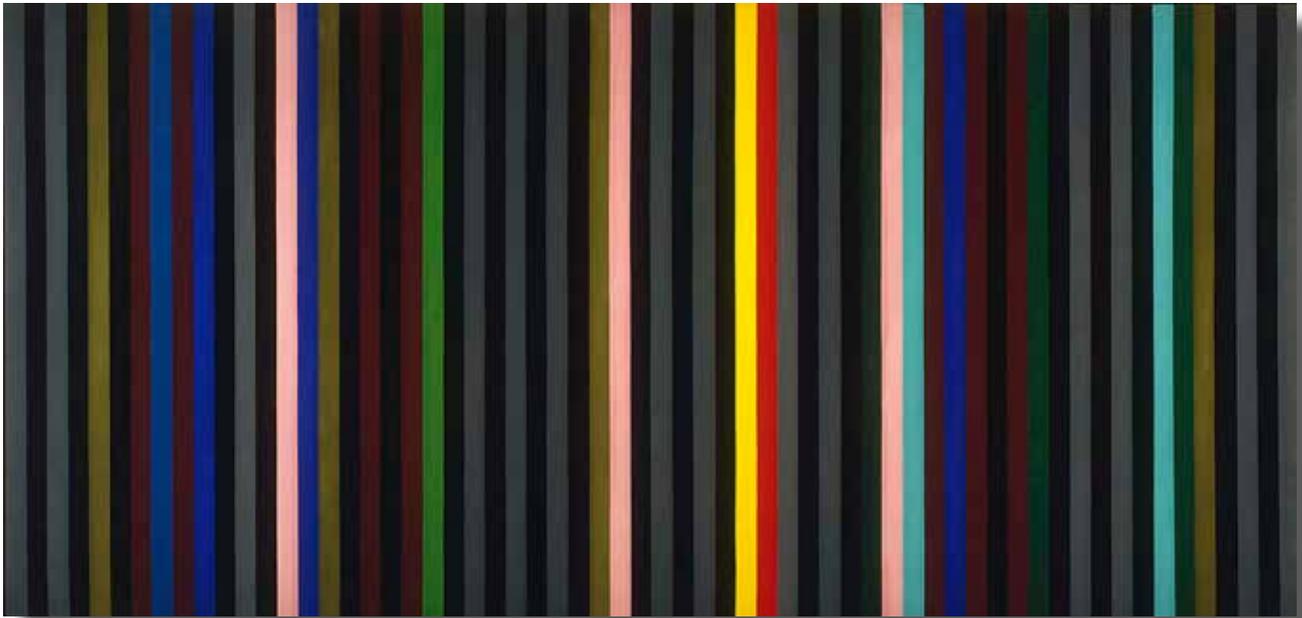
La pintura de Morris Louis dónde 1960, fue una innovación importante que se trasladó la pintura expresionista abstracta hacia adelante en una nueva dirección hacia el campo de color y el minimalismo. Entre las principales obras de Louis son sus distintas series de pinturas de campo de color. Algunas de sus series más conocidas «son las Unfurleds, los velos, los florales y las rayas o los pilares. De 1929 a 1933, Louis estudió en el Instituto de Maryland de Bellas Artes y Artes Aplicadas. Trabajó en diversos trabajos para ganarse la vida mientras que la pintura y en 1935 fue presidente de la Asociación de Artistas Baltimore †. De 1936 a 1940, vivió en Nueva York y trabajó en la división de caballete del Proyecto de Arte Federal Works Progress Administration. Durante este período, él sabía Arshile Gorky, David Alfaro Siqueiros, y Jack Tworkov, volviendo a Baltimore en 1940. En 1948, se comenzó a utilizar Magna - pinturas acrílicas a base de aceite. En 1952,

Louis se mudó a Washington, DC Vida en Washington, DC, un poco fuera de la escena de Nueva York y trabajar casi de manera aislada. Él y un grupo de artistas que incluía Kenneth Noland son fundamentales para el desarrollo de la pintura del campo de color. El punto básico de la obra de Luis y la de otros pintores del campo de color, a veces conocido como la Escuela color de Washington, en contraste con la mayoría de los nuevos enfoques de la década de 1950 y comienzos de 1960, es que se simplifica en gran medida la idea de lo que constituye el aspecto de una pintura de acabado.

Kenneth Noland trabajan en Washington, DC., Fue también un pionero del movimiento de campo de color a finales de 1950 que utilizaron series como los formatos importantes para sus pinturas. Algunas de las principales series de Noland fueron llamados objetivos, galones y rayas. Noland asistió a la experimental Negro Mountain College y estudió arte en su estado natal de Carolina del Norte. Noland estudió con el profesor Ilya Bolotowsky quien le presentó a neoplasticismo y la obra de Piet Mondrian. Allí también estudió la teoría de la Bauhaus y el color con Josef Albers y se interesó por Paul Klee, especialmente su sensibilidad al color. En 1948 y 1949 trabajó con Ossip Zadkine en París, y en la década de 1950 se reunió Morris Louis en Washington DC.

Movimiento del campo de color

A finales de la década de 1950 y comienzos



Gene Davis - Black grey beat, acrylic on canvas, 474.98 x 230.505 inch. 1964

de 1960 los jóvenes artistas comenzaron a romper estilísticamente desde el expresionismo abstracto, experimentando con nuevas formas de hacer fotos, y nuevas formas de manipulación de pintura y el color. A principios de 1960 varios y varios nuevos movimientos en la pintura abstracta estaban estrechamente relacionados entre sí, y superficialmente se clasificaron juntos, a pesar de que resultó ser profundamente diferente en el largo plazo. Algunos de los nuevos estilos y movimientos que aparecieron en la década de 1960 como se llamaba a las respuestas al expresionismo abstracto: Escuela color de Washington, pintura del Duro-borde, abstracción geométrica, el minimalismo y del campo de color.

Gene Davis también fue un pintor conocido sobre todo por pinturas de rayas verticales de color, como el Negro Gris Beat, 1964, y también fue miembro del grupo de pintores

abstractos en Washington DC durante la década de 1960 conocido como la Escuela de Color de Washington. Los pintores de Washington estuvieron entre los más destacados de mediados del siglo pintores campo de color.

Los artistas asociados con el movimiento del campo de color durante la década de 1960 se estaban alejando de gesto y angustia a favor de las superficies claras y gestalt. Durante la primera mitad de la década de 1960 la pintura del campo de color era el plazo para el trabajo de artistas como Anne Truitt, John McLaughlin, Sam Francis, Sam Gilliam, Thomas Downing, Ellsworth Kelly, Paul Feeley, Friedel Dzubas, Jack Bush, Howard Mehring, Gene Davis, Mary Pinchot Meyer, Jules Olitski, Kenneth Noland, Helen Frankenthaler, Robert Goodnough, Ray Parker, Al Held, Emerson Woelffer, David Simpson, y otros cuyas obras fueron ante-

riormente relacionado con el expresionismo abstracto segunda generación, y también a los artistas más jóvenes como Larry Poons, Ronald Davis, Larry Zox, John Hoyland, Sean Scully y Frank Stella. Todos se estaban moviendo en una nueva dirección lejos de la violencia y la ansiedad de la pintura de acción hacia un nuevo y aparentemente más tranquilo lenguaje del color.

A pesar del campo de color se asocia a Clement Greenberg, Greenberg realidad prefiere utilizar el término abstracción post-pictórica. En 1964, Clement Greenberg comisariado una exposición influyentes que viajó por el país que se llama abstracción post-

pictórica. La exposición se amplió la definición de la pintura de campos de color. Pintura del campo de color señaló claramente hacia una nueva dirección en la pintura americana, lejos del expresionismo abstracto.

En 2007 comisaria Karen Wilkin comisariado una exposición llamada Color Como campo: American Painting 1950-1975 que viajó a varios museos en los Estados Unidos. La

exposición mostró varios artistas que representan a dos generaciones de pintores campo de color.

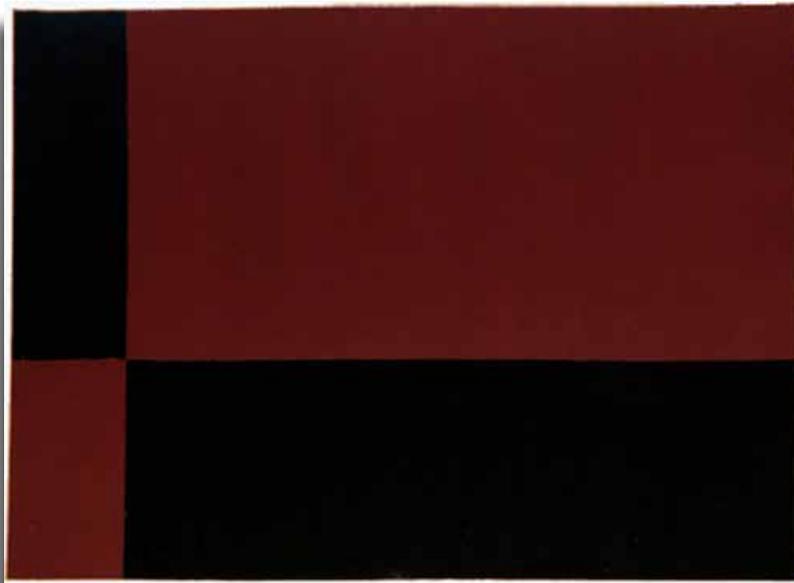
La pintura del campo de color, quiero decir, ¿qué es el color? La pintura tiene que ver con muchas cosas. El color es una de las cosas que tiene que hacer con él. Tiene que ver con la superficie. Tiene que ver con la forma, tiene que ver con los sentimientos que son más difíciles de alcanzar.

Jack Bush fue un pintor expresionista abstracto canadiense, nacido en Toronto, Ontario en 1909 - Fue miembro de Pintores Once, el grupo fundado por William Ronald en 1954 para promover la pintura abstracta en Canadá, y pronto se

animó en su arte por la American

crítico de arte Clement Greenberg. Con el apoyo de Greenberg, Bush se convirtió íntimamente ligada a dos movimientos que surgieron de los esfuerzos de los expresionistas abstractos: pintura del campo de color y la abstracción lírica. Su pintura Big A es un ejemplo de su pintura de campo de color de finales de 1960.

Durante la década de 1950 y comienzos



Anne Truitt - serie 7, oil on canvas, 50 x 37 inch. 1962

de 1960 Frank Stella era una figura importante en la aparición del minimalismo, la abstracción post-pictórica y la pintura del campo de color. Sus lienzos en forma de la década de 1960 como Harrah II, 1967, revolucionó la pintura abstracta. Una de las características más importantes de las pinturas de Stella es su uso de la repetición. Sus pinturas negras raya del perno de 1959 espantados y asombrados un mundo del arte que no estaba acostumbrada a

ver las imágenes monocromáticas y repetitivo, pintados plana, casi sin inflexión. Durante la década de 1960 Stella hizo varias series de pinturas de aluminio ranuradas y Pinturas de cobre en forma antes de hacer telas en forma de multicolores y asi-

métrica de la década de 1960. El enfoque de Frank Stella y su relación con la pintura del campo de color no era permanente o centro de su producción creativa, ya que su trabajo se hizo más y más de 3 dimensiones a partir de 1980.

A finales de 1960 Richard Diebenkorn comenzó su serie Ocean Park, creado durante los últimos 25 años de su carrera y que son importantes ejemplos de pintura del

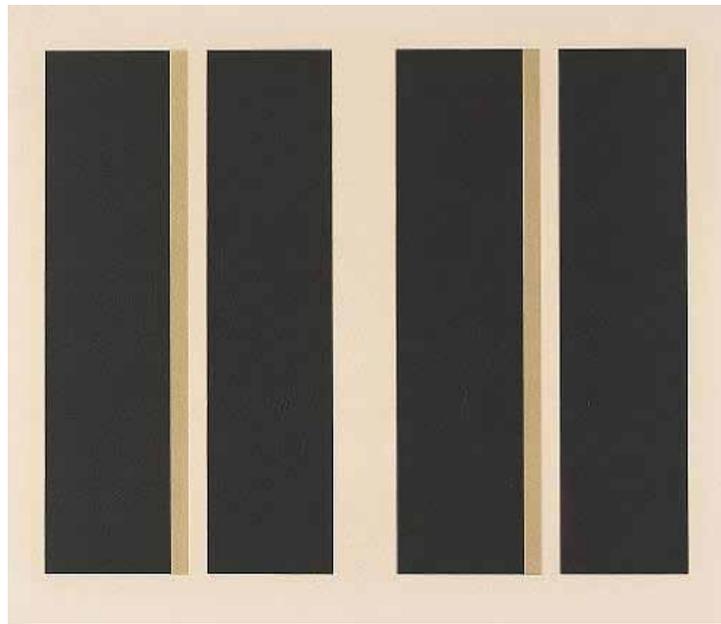
campo de color. La serie Ocean Park ejemplificado por Ocean Park No.129, conecta sus anteriores obras expresionistas abstractos con pintura del campo de color. Durante la década de 1950, Richard Diebenkorn fue conocido como un expresionista abstracto, y sus abstracciones gestuales estaban cerca de la Escuela de Nueva York de la sensibilidad pero con firmeza, con sede en la sensibilidad expresionista abstracto Francisco San, un lugar donde Clyfford Still tiene una

considerable influencia en los artistas más jóvenes en virtud de su enseñanza en el Instituto de Arte de San Francisco.

A mediados de la década de 1950, Richard Diebenkorn, junto con David Park, Elmer Bischoff

y varios otros formaron la

Zona Escolar figurativo Bay con un retorno a la pintura figurativa. Durante el período comprendido entre el otoño de 1964 y la primavera de 1965 Diebenkorn viajado por toda Europa, se le concedió un visado cultural para visitar y ver las pinturas de Henri Matisse en importantes museos soviéticos. Viajó a la entonces Unión Soviética para estudiar las pinturas de Henri Matisse en los museos rusos, que rara vez se ven fuera de Rusia.



John McLaughlin - Untitled (vertical), oil on canvas, 50 x 42 inch.1963

Cuando regresó a la pintura en el área de la bahía, a mediados de 1965 sus obras resultantes resumir todo lo que había aprendido de su más de una década como pintor figurativo líder. Cuando en 1967 regresó a la abstracción sus obras eran paralelos a los movimientos como el movimiento del campo de color y la abstracción lírica, pero él se mantuvo independiente de ambos.

Durante la década de 1960 Larry Poons, cuyos cuadros de punto anterior se asociaron con Op Art comenzó a producir pinturas más flexibles y más libres formados que se refirió como su Lozenge Ellipse pinturas de 1967 a 1968 - Junto con John Hoyland, Walter Darby Bannard, Larry Zox, Ronald Davis, Ronnie Landfield, John Seery, Pat Lipsky, Dan Christensen y otros pintores jóvenes un nuevo movimiento que se relaciona con la pintura del campo de color comenzó a formar, finalmente llamada abstracción lírica. A finales de los años 1960 vieron pintores dan vuelta a la superficie de inflexión, la representación del espacio profundo, y toque pictórico y manejo pintura fusión con el lenguaje del color. Entre una nueva generación de pintores abstractos que surgieron com-

binando pintura campo de color con el expresionismo de la generación de más edad también comenzó a infundir nuevos elementos de espacio complejo y de superficie en sus obras. Por la década de 1970 Poons creado pinturas de piel gruesa, agrietada y pesada conocen como pinturas piel de elefante, mientras que Christensen bucles pulverizadas, telas de colores de las líneas y la caligrafía, a través de campos multicolores de terrenos delicados, pinturas banda teñida de Ronnie Landfield son reflejos de ambos pintura de paisaje china y el campo de expresión de color y John Seery pintura manchada como lo demuestra este, 1973, de la Galería Nacional de Australia. Poons, Christensen, Davis, Landfield, Seery, Lipsky, Zox y varios otros crearon pinturas ese puente pintura del campo de color con la abstracción lírica y subrayan un nuevo énfasis en el paisaje, el gesto y el tacto.

La Pintura del Campo de Color se relaciona con la abstracción post-pictórica, el suprematismo, el expresionismo abstracto, la pintura del Duro-borde y la abstracción lírica. En un principio se refiere a un tipo particular de expresionismo abstracto, especialmente

Kenneth Noland - Trans Sudan, acrylic on canvas, 144 x 365.8 inch.1968





Sean Scully - Pale fire, oil on canvas, 120 x 150 inch. 1988

el trabajo de Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb y varias series de pinturas de Joan Miro. El crítico de arte Clement Greenberg percibe pintura del campo de color en relación con, pero diferente de la pintura de acción.

Una distinción importante que hizo la pintura campo de color diferente de expresión abstracta era el manejo de pintura. La técnica fundamental que define más básico de la pintura es la aplicación de la pintura y los pintores de campo de color revolucionó la forma de pintura se puede aplicar con eficacia.

Pintura del campo de color pretendía librar arte de la retórica superflua. Artistas como Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still, Adolph Gottlieb, Morris Louis, Jules Olitski, Kenneth Noland, Friedel Dzubas y Frank Stella, y otros a menudo se utilizan en gran medida formatos reducidos, con el dibujo esencialmente simplificada de sistemas repetitivos y regulado, referencias básicas a la naturaleza, y un uso altamente

articulado y psicológica de color. En general, estos artistas eliminan imágenes reconocibles manifiesta a favor de la abstracción. Ciertos artistas citados referencias al arte del pasado o del presente, pero en la pintura general de campo de color presenta la abstracción como un fin en sí mismo. En el progreso de esta dirección del arte moderno, estos artistas querían presentar cada cuadro como una imagen monolítica unificada y coherente a menudo en series de tipos relacionados.

A diferencia de la energía emocional y marcas superficiales gestuales y manejo pintura de expresionistas abstractos como Jackson Pollock y Willem de Kooning, pintura del campo de color inicialmente parecía ser fría y austera. Los Pintores del Campo Color borran la marca individual en favor de las zonas grandes y planas, manchado y empapado de color, que se consideran la naturaleza

Ellsworth Kelly - Cowboy, 120 x 100 inch. 1968



esencial de la abstracción visual, junto con la forma real de la tela, que Frank Stella, en particular, logra de manera inusual con combinaciones de bordes curvos y rectos. Sin embargo, la pintura del campo de color ha demostrado ser a la vez sensual y profundamente expresiva aunque de una manera diferente a gestual expresionismo abstracto.

El campo de la pintura

Joan Miro fue uno de los primeros y más exitosos pintores de manchas. Aunque el aceite se considera peligroso para la tela de algodón a largo plazo, el ejemplo de Miro durante los años 1920, 1930 y 1940 fue una inspiración y una influencia en las nuevas generaciones. Una de las

razones para el éxito del movimiento del campo de color fue la técnica de oleo. Los artistas mezclan y diluyen su pintura en cubos o latas de café que hacen un líquido fluido y luego se vierte en lienzo sin imprimación crudo, generalmente de algodón. La pintura también puede ser cepillada, enrollada, lanzada, regada o rociada

y/o extendida en la superficie de la tela. En general, los artistas tendrían dibujar formas y áreas, ya que tiñen. Muchos artistas utilizan diferentes técnicas de elección para usar en la fabricación de sus pinturas. James Brooks, Jackson Pollock, Helen Frankenthaler, Morris Louis, Paul Jenkins y docenas de otros pintores encontraron que el vertido y la tinción abrió la puerta a

las innovaciones y los métodos revolucionarios de dibujar y expresar el significado de nuevas maneras. El número de artistas en la década de 1960 aumentó en gran medida con la disponibilidad de la pintura acrílica. La pintura acrílica en la tela de la lona del algodón fue más benigno y menos perjudicial para el tejido de la tela que el uso de la pintura



Jack Bush - Big A, acrylic on canvas, 90 x 57 inch, 1968

al óleo. En 1970 artista y pintora Helen Frankenthaler comentó:

Cuando empecé a hacer la pintura de manchas, dejé grandes áreas de lienzo sin pintar, creo, porque el propio lienzo actuó con tanta fuerza y tan positivamente como pintura o la línea o el color. En otras palabras, el terreno era parte del medio, por lo que en

lugar de pensar en ella como fondo o espacio negativo o un espacio vacío, esa área no necesita pintura, ya que tenía la pintura al lado de él. La cosa era decidir dónde salir y dónde lo llena y donde decir esto no tiene otra línea u otro cubo de colores. Es decir que en el espacio.

Pintura con pistola

Sorprendentemente pocos artistas utilizan la técnica de la pistola para crear grandes

extensiones y campos de color rocía a través de sus lienzos durante los años 1960 y 1970. Algunos pintores que utilizan eficazmente las técnicas de pintura en aerosol fue Jules Olitski, quien fue un pionero en la técnica de pulverización que cubría sus

grandes cuadros con capas y capas de diferentes colores, a menudo cambiando poco a poco el tono y el valor de sutil progresión. Otra importante innovación fue Dan Christensen con una técnica de pulverización con gran efecto en los bucles y lazos de color brillante; rociado en, marcas caligráficas claras a través de sus pinturas de gran escala. William Pettet, Richard Saba y Albert Stadler, utilizaron

la técnica para crear campos a gran escala de múltiples colores, mientras que Kenneth Showell rocía sobre telas arrugadas y creó una ilusión de abstractos interiores naturales muertas. La mayoría de los pintores pulverización se activa sobre todo durante los años 1960 y 1970.

Pintura Magna

Magna, un uso especial de la pintura de acrílico del artista fue desarrollado por Leonard

Bocour y Sam de Oro en 1947 y reformulado en 1960, específicamente para Morris Louis y otros pintores de tinte de la circulación campo de color. En Magna pigmentos se muelen en una resina acrílica con solventes a base de alcohol.



Howard Mehring - Crest, Acrylic paint on canvas, 2,140 x 1,908 inch. 1966

A diferencia de modernas acrílicos a base de agua, Magna es miscible con trementina o alcohol mineral y se seca rápidamente para un acabado mate o brillante. Fue ampliamente utilizado por Morris Louis y Dzuba Friedel y también por el artista pop Roy Lichtenstein. Magna colores son más vivos e intensos que las pinturas a base de agua de acrílico regulares. Louis utilizado Magna con gran efecto en la Serie

de la raya, donde se utilizan los colores sin diluir y se vierten sin mezclar directamente de la lata.

Pintura acrílica

La Pintura del Campo Color se convirtió en una forma viable de la pintura exactamente en el momento en que la pintura acrílica, la nueva pintura plástica, entró en vigor. Era como si la innovadora pintura exigiera una nueva posibilidad forma de pintar. La pintura de aceite, que tiene un medio que es bastante diferente, que no es a base de agua, siempre deja una mancha de aceite, o charco de aceite, alrededor del borde del color. Pintura acrílica se detiene en su propia ventaja. La Pintura del Campo de Color vino al mismo tiempo que la invención de esta nueva pintura.

Los acrílicos por primera vez se distribuyeron comercialmente en la década de 1950 como pinturas a base de alcohol mineral llamado Magna ofrecido por Leonard Bocour. Pinturas de acrílico a base de agua fueron posteriormente vendidas como pinturas de casa "látex", a pesar de dispersión acrílica no utiliza látex derivado de un árbol de caucho. Del interior pinturas de casa "látex" tienden a ser una combinación de aglutinante, carga, pigmento y agua. Exterior pinturas de casa "látex", también puede ser una mezcla "copolímero", pero la mano de las mejores pinturas a base de agua exteriores son 100% acrílico.

Poco después de los acrílicos a base de

agua fueron introducidos como pinturas de casa, ambos artistas - el primero de los cuales eran muralistas mexicanos - y las empresas comenzaron a explorar el potencial de las nuevas carpetas. Acrílico pinturas artista se puede diluir con agua y usarse como lavados en la forma de pinturas de acuarela, a pesar de los lavados son rápidos y permanente una vez seco. Pinturas acrílicas de calidad artista solubles en agua se empezó a comercializar a principios de 1960, ofrecido por Liquitex y Bocour bajo el nombre comercial de Aquatec. Liquitex soluble en agua y Aquatec resultó ser ideal para la pintura mancha. La técnica de tinción con acrílicos solubles en agua hecha colores diluidos se hunden y se mantienen firmes en lona cruda. Pintores como Kenneth Noland, Helen Frankenthaler, Dan Christensen, Sam Francis, Larry Zox, Ronnie Landfield, Larry Poons, Jules Olitski, Gene Davis, Ronald Davis, Sam Gilliam y otros utilizan con éxito los acrílicos a base de agua para sus nuevas obras, campo de color mancha .

Decir que el legado pictórico de la pintura del siglo 20 es una corriente larga y entrelazada de influencias e interrelaciones complejas no sería inexacto. El uso de grandes campos abiertos de color expresivo aplicada en porciones generosas pictóricas, acompañadas de dibujos sueltos primera se puede ver en las obras de principios del siglo XX, tanto de Henri Matisse y Joan Miro, así como Pablo Picasso, Paul Klee, Wassily Kandinsky y Piet Mondrian influye-

ron directamente los expresionistas abstractos, los pintores del Campo de Color de la abstracción post-pictórica y los abstraccionistas líricos. Los estadounidenses del siglo XIX, como Augusto Vincent Tack y Albert Pinkham Ryder, junto con los primeros modernistas americanos como Georgia O'Keeffe, Marsden Hartley Stuart Davis, Arthur Dove y paisajes de Milton Avery también proporcionan importantes precedentes y fueron influencias en el expresionismo abstracto, los pintores del Campo de Color y los abstraccionistas líricos.

Tomando su ejemplo de otros modernistas europeos como Joan Miro, el movimiento del campo de color abarca varias décadas de mediados del siglo XX al siglo XXI.

Richard Diebenkorn - Ocean Park No. 45, Oil on canvas 100 x 81 inch.1971



La Pintura del Campo de Color en realidad abarca tres generaciones diferentes, pero relacionados de pintores. Términos usados comúnmente para referirse a los tres grupos separados pero relacionados son el expresionismo abstracto, la abstracción post-pictórica, y la abstracción lírica. Algunos de los artistas que hicieron obras en las tres épocas, que se relacionan con todos los tres estilos. Los pioneros de la pintura del Campo de Color, como Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman, Adolph Gottlieb y Robert Motherwell se piensa principalmente como expresionistas abstractos. Artistas como Helen Frankenthaler, Sam Francis, Richard Diebenkorn, Jules Olitski y Kenneth Noland eran de una generación un poco más joven, o en el caso de Morris Louis estéticamente alineados con las generaciones punto de vista, que comenzó como expresionistas abstractos, pero rápidamente se trasladó a Publicar Abstracción pictórica. Mientras que los artistas más jóvenes como Frank Stella, Ronald Davis, Larry Zox, Larry Poons, Walter Darby Bannard, Ronnie Landfield, Dan Christensen, comenzaron con la abstracción post-pictórica y finalmente avanzaron hacia un nuevo tipo de expresionismo, denominada abstracción lírica. Muchos de los artistas mencionados, así como muchos otros han practicado los tres modos en una fase de su carrera u otra. Durante las últimas fases de la pintura del campo de color, como reflexiones del espíritu de la época de finales de 1960 y la angustia de la edad se combinó con la gestalt de la abstracción post-pictó-

rica, la producción de la abstracción lírica, que combina la precisión del lenguaje de la Pintura del Campo de Color con el de los expresionistas abstractos. Durante el mismo período de finales de 1960 a principios de 1970 en Europa, Gerhard Richter, Anselm Kiefer y otros pintores también comenzaron a producir obras de expresión intensa, la fusión de la abstracción con imágenes, que incorpora imágenes de paisaje y la figuración que a finales de la década de 1970 fue conocido como Neo -expresionismo.

Color-field

Se concentra en saturar la mirada mediante el estudio de las posibilidades expresivas del color, simplificando el dibujo y el gesto, y eliminando la figuración y el simbolismo. Con ello ponen en tensión los límites sobre los que se estructura el arte occidental en general. Una vez suprimida la espacialidad la pintura goza de la libertad del plano. Se concentra en sus límites, los tortura, y desde esa finitud abre como con escalpelo una hendidura que nos muestra el infinito. Como apunta Irving Sandler:

“Su objetivo era crear un arte abstracto que evocara lo sublime, la trascendencia, la revelación. En tiempos pasados, la revelación ha sido función de la religión organizada, que incluye, desde luego, al arte religioso. En la era moderna, los dogmas, los rituales, los símbolos y las imágenes religiosas han perdido su capacidad de captar la imaginación de los artistas. No obstante, el senti-



Walter Darby Bannard - Cronion, oil on canvas, 102 x 63,5 inch. 1976

miento de anhelo por un reino trascendental del ser no ha sido disminuido, y algunos artistas siguen buscando medios para expresar las visiones personales de sus deseos infinitos, con la esperanza de sustituir las obsoletas visiones religiosas organizadas, y ello en un universo al que los defensores de las ideas existencialistas consideraban carente de significado último.”

En un horizonte de sentido desacralizado, en un mundo en el que Nietzsche ha anunciado de antemano la muerte de Dios, quién, sino el hombre, ocupa su lugar. Un mundo en el que Sartre ha escrito La Náusea. El mismo que vio Hiroshima, Auschwitz, Guernica, como el proyecto trunco de la modernidad, derrotados de la racionalidad. Los

artistas atienden a sus propias intuiciones para dar cuenta del sentido, porque evidentemente el proyecto histórico, político y social ha perdido toda coherencia.

Se ha roto el sentido del mundo y la idea de progreso no es más que la ruina de los bárbaros. En ese momento histórico las pautas de representación del mundo tienen que cambiar. Algunos vuelven la mirada al pasado mítico, buscan resarcir el daño

como absurdo, los artistas se preguntan por el yo, tratando de configurar desde esa posición un nuevo sentido en la representación, por lo tanto en el dispositivo de comprensión del mundo.

Del infinito al sesgo

Mark Rothko, uno de los principales exponentes del color-field, y quien, a mi juicio, pintara las obras más bellas que ha produ-



John Hoyland - 28.5.66, Acrylic paint on canvas, 1,994 x 3,658 inch. 1966

desde los orígenes de la cultura. ¿Qué salió mal? Otros abandonan la idea teleológica de la trascendencia, y vuelven la mirada a un intenso trabajo personal y subjetivo. Tal es el caso del expresionismo abstracto, los artistas van en busca de una identidad, no como adhesión a una ideología, sino como la conformación de lo propio. En el mundo descrito por los existencialistas

La historia de la pintura, encontró el infinito como la noción que vendría a restituir el sentido. Las obras de Rothko atentan contra el propio cuerpo y contra nuestras categorías del entendimiento. Rothko ejerce un cortocircuito a la razón.

En E. Kant y su obra lo bello y lo sublime, Rothko encontró lo sublime. El infinito al que

nos expone es la inconmensurable disparidad entre las magnitudes observadas y nuestro poder para aprehenderlas.

Apunta el artista:

“Me doy cuenta de que la función de pintar cuadros grandes ha sido, históricamente, la de pintar algo grandioso y pomposo. Sin embargo, la razón por la que yo los pinto es precisamente porque quiero ser muy intimista y humano. Pintar un cuadro pequeño es situarse fuera de la propia experiencia, contemplar dicha experiencia como una proyección estereoscópica o con una lente reductora. En cuanto pintas el cuadro más grande, te metes en él. No es algo que tú domines.”

Lo primero que envuelve la pintura de Rothko es nuestro cuerpo. Sus cuadros ocupan casi la totalidad de nuestro ángulo de visión. Hay que recordar que estos cuadros no fueron pintados para presentarse idealmente en arquitecturas monumentales en las que funcionarían como pintura mural. Fueron pintados para presentarse en galerías, en espacios arquitectónicos pequeños, precisamente para lograr la sensación de intimidad y envolvimiento. Recurre formalmente a la imprecisión, al barrido de los bordes, capas delgadas de color se emborronan desmaterializando tanto las superficies como los contornos. La ilusión atmosférica de sus cuadros reforzada por los formatos ambientales nos deja frente a frente con lo absoluto de la distancia. Rectángulos

cromáticos avanzan y retroceden, se materializan y se disuelven como éter teñido. Y como decisión capital en su obra se asoma levemente en sus composiciones una línea que recorre horizontal su pintura. Un acto de completa seducción, nos arroja a un adentro de la pintura exorbitado, un infinito se abre al sesgo.

Esta ruptura de nuestro campo de visión ejerce una violencia infligida directamente sobre el ojo, pero sus alcances más que retinianos son corporales, atentan contra el cuerpo del espectador, contra la piel que recubre el propio adentro. Es el real lacaniano lo que emerge de esa fisura que nos sonrío. El fino dislocarse de los planos en su obra nos hace asomar como feligreses ante una potencia que se desborda a sí misma. Las posibilidades de la pintura abstracta son enormes, hay un infinito latente, un infinito triunfante. No hay telón que se levante para mostrar un escenario que está tras él. Sino que al telón le es propia la profundidad del escenario. Cuando la pintura quiere tratar la superficie como epidermis logra asomarse a profundidades insólitas.

La enseñanza es que lo profundo está en la superficie. Este razonamiento llevado a otros lenguajes implicaría que lo trascendental habita en la inmanencia misma. En la superficie de las cosas, en el disfraz más anodino de la piel se encuentra la médula, la sustancia, la verdad? y ésta nos sonrío desde su mascarada. Hemos intercambiado

la espacialidad arquitectónica por la profundidad metafísica, la apariencia de realidad por un real que nos inquiere. Lo no representacional cobra sus beneficios. Lo metafísico en los tiempos rotos en los que se gesta el color-field, más que al espíritu de trascendencia, al acceso señalado de la religión institucionalizada, apela a lo íntimo, a lo propio, es tan cercano como una cosa de este mundo. Es la zona de lo sagrado emergiendo fuera del acceso institucionalizado de la religión. Lo sagrado cobra la piel de los lienzos.

pasan la teoría y se suspenden sobre una superficie purificada de antemano. La superficie misma es la zona en la que lo sagrado flota como suspendido. Y he ahí lo infinito vaciado, descombrado y puro de los confines de la pintura. Convirtiendo la pintura en un acto incondicional de revelación.

La apuesta de Greenberg era por la purificación de los elementos, pero lo cierto es que los trazos y las manchas de Gottlieb, los campos de color de Rothko, los deslavados de Frankenthaler, la carne de Motherwell o las pantallas de Olitski sobre-

Pat Lipsky - Swann, oil on canvas, 32 ¼ x 55 ¼ inch. 2005



Capítulo VI

VI.I Proceso creativo y técnico

El diálogo entre el creador y su obra es una reflexión sobre la creación misma. Tiene mucha importancia el paralelismo que podría establecerse entre el hombre y la naturaleza como creadores, el modo en que se desarrolla el proceso creativo, separado del cálculo, unido a la construcción intuitiva. La pintura también puede ser concebida como un espacio para recobrar la energía primaria de la naturaleza, en la cual creación y destrucción se suceden constantemente en su ciclo evolutivo; de esta manera, la pintura misma se convierte en tema para la reflexión artística. A parte del significado que pueda haber en cualquier obra, hay algo en la pintura que pretende anular la inteligencia, dando apertura a los sentimientos y emociones para llegar al inconsciente; importa tanto lo que nuestro entendimiento capte, como lo que nuestros sentidos sientan. Somos naturaleza, pero con una sutil diferencia, nuestra mejor y peor arma, la razón, a veces nos impide utilizar una parte de nuestra esencia, la creatividad, y entre creatividad y naturaleza existen lazos muy importantes. Las leyes de la naturaleza contradicen las del ser humano, pero la labor del hombre



Louis Montiel - (Untitled) Serie II, watercolor, acrylic on cotton paper, 50 x 35 cm. 2012

en el arte puede llevar un camino paralelo a la naturaleza, ambos tienen en común la constante e improbable reinención del orden.

En ambos existe siempre una permanente transformación que hace que los acontecimientos sean iguales y diferentes cada vez, armonía, una repetición a un ritmo complejo. Aunque haya un proyecto concreto, no podemos predecir con exactitud como será, todo depende de mil factores que cambiarán el curso de los acontecimientos. En la pintura, sucede algo parecido, el proceso de transformación de la plástica, puede ser paralelo al de



Louis Montiel - (Untitled) Serie V, oil on wood, 32 x 44 cm. 2012

la naturaleza, un proceder concreto que permite trabajar intuitivamente, sin cálculos, de manera natural. Dice Sol Lewitt:

“El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución”, es decir, con un objeto donde opera la variación o bien con la evidencia del proceso completo... de la idea”... “No todas las ideas tienen por qué materializarse [...] Por cada obra de arte que se materializa hay muchas variaciones que no se materializan”¹.

El proceso creativo que utilizo es personal, con una intención clara, y es la de utilizar el lenguaje de la pintura de un modo espontáneo, situando mis obras formalmente cerca de la abstracción y sin embargo, lejos de ella tras este retorno al placer de la pintura desde la figuración. Expresión de libertad y sentimiento romántico, son dos elementos de un lenguaje singular y particular cuyo proceso creativo se basa en su entendimiento en una postura de interpretación, relacionada con conceptos como la improvisación, el accidente y el azar, guiado también por el placer, por la libertad de hacerlo, por el acto vitalista de

¹ MARCHÁN, Fiz, Simón. Del arte objetual al arte del concepto, Madrid:

Akal 2010. (Sol Lewitt, Sentencias de arte conceptual). p. 415.



Luis Montiel - (Untitled) Serie VI, oil on wood, 32 x 39 cm. 2012

sentir la pintura y por el carácter lúdico del pintar, dejando cabida a la libre subjetividad sin perder el objetivo formal. Son muy importantes en mi encuentro con el lienzo y la aplicación de la pintura, prefiriendo el acto de pintar al producto acabado, centrándome en este proceso mágico que es la conquista del cuadro.

La extracción de imágenes surgen de diferentes contextos, creando compendios, mezclas de elementos descontextualizados que crean una atmósfera misteriosa; sin embargo todo es deliberado. Podría hablar de un equilibrio entre lo instintivo y lo

controlado, de una subjetividad controlada en la que confluye el proceso constructivo y creativo de la obra. Lo que llamamos realidad, no es sino una descripción del mundo, esto intento expresar con mis obras de criterios visuales muy cercanos a lo conceptual, expresivo; y donde se describe la inconsistencia de la realidad. Con la revolución que sufre la figuración, mis representaciones se convierten en una visión directa del mundo en el cual existe un proceso lógico para los sentidos. Son pinturas con una consecuencia de una mirada concreta y de una interpretación del mundo producto de un sentir determinado.

En mi obra pictórica el resultado final de un proceso creativo tiene las características formales propias de una disciplina artística que en este caso serían en las que tanto Kandinsky², Ching³ y Speed⁴ coinciden: el uso de la línea, el punto, el plano con todas sus variantes para plantear la composición, describir las formas, sugerir los

varios pasos o eventos cuya realización nos llevará a un fin determinado, teniendo en consideración que cada uno de estos pasos es importante para la culminación de ésta.

Por otro lado cuando hago referencia a los materiales y soportes de mi pintura es importante definir que los primeros



Luis Montiel - (Untitled) Serie VII, oil on wood, 90 x 120 cm. 2012

movimientos y profundidad en un formato. La composición es la organización de los elementos que integran la obra. El proceso de mi obra pictórica es el desarrollo de

pueden ser: tradicionales como por ejemplo carboncillo, grafito, pasteles, tinta, lápices de colores, acuarelas, óleos, acrílicos, temples; o no tradicionales: papel ensamblado, collage, Washi-zoo-kei, intervención de materiales, medios digitales, el lápiz óptico

² KANDINSKY, Wassily. Punto y línea sobre el plano, Barcelona. Editorial Labor S.A. 1991 pp. 15-111
³ CHING, Francis D K. Painting. A Creative Process. John Wiley and Sons, Inc. New York. 1990 pp. 15-39
⁴ SPEED, Harold. The Practice and Science of Drawing, Dover Publications. New York. 1972. pp. 50-58



Louis Montiel - (Untitled) Serie VIII, watercolor,oil on cotton paper, 35 x 35 cm. 2012

utilizado en el arte digital o de computadora.

Así mismo, los soportes o superficies donde realizo las pinturas, también pueden ser tradicionales como papel, cartulina bristol, lienzo, papel de algodón, bastidor de soporte rígido de madera y no tradicionales como los dispositivos electrónicos con app y programas específicos para la creación artística y el diseño profesional; iPhone, iPad y un ordenador.

Dentro de los conceptos empleados, del Proceso Creativo es un proceso sistemático que abarca diferentes etapas y que culmina en la producción de mis obras. Este proceso creativo, para los objetivos de este documento, tendrá que ser entendido desde

un punto de vista ligado al arte plástico y visual.

El proceso mismo nace de una apertura a campos de posibilidades con la finalidad de solucionar o resolver mis inquietudes como artista y en donde la actividad creadora, en este caso se relaciona a la pintura abstracta y el campo de color, alcanza su principio y fin. López Quintás expone en su libro “Estética de la creatividad”, que:

“la manera como el hombre concibe y ejercita la creatividad, decide su mentalidad y lo define como un ente pensante”⁵.

⁵ LÓPEZ Quintás, Alfonso. Estética de la creatividad, Madrid. Ediciones Rial. 1998. p.27

Louis Montiel - (Untitled) Serie X, watercolor,oil on cotton paper, 50 x 72 cm. 2012



La pintura hoy en día ofrece por sí misma una gama de posibilidades exploratorias y expresivas, diversas y en constante evolución, tomando así su utilización tradicional de medio preparativo para una obra, dispuesta a ser realizada o



Louis Montiel - (Untitled) Serie XV, oil on canvas, 80 x 40 cm. 2012

acabada en otra disciplina. En pocas palabras, la pintura ya no sólo inicia con un boceto y culmina como una obra pictórica final resultado de todo el proceso de

pensamiento visual. El proceso artístico, será algo muy concreto y actual, la puesta en acción del acontecimiento artístico. El modo particular del proceso pone en movimiento sus representaciones y conceptos; pero la puesta en desarrollo del proceso, transforma a su vez tales representaciones conceptuales, en otros nuevos. Desde la búsqueda de una perspectiva integral del proceso artístico, la participación de la conciencia del espectador sufre también diferentes transformaciones frente a la dominante temporal.

“El espectador, ahora protagonista instaurará nuevos procesos... lo inacabado en la obra abierta provoca e impulsa el proceso productivo de la recepción-creación”⁶.

La obra procesual inacabada por su naturaleza propia, acrecentaría la mente del espectador (en el caso conceptual). Este obtiene, entonces, no sólo una comprensión receptiva, sino también productiva.

El uso de diferentes materiales para llegar al resultado final, que es la pintura sobre el soporte, es el proceso mental que envuelve la pintura, esto es una especie de ecuación comprendida de tres partes: “Ver, Visualizar y Expresar”⁷.

El ver y el visualizar están presentes en

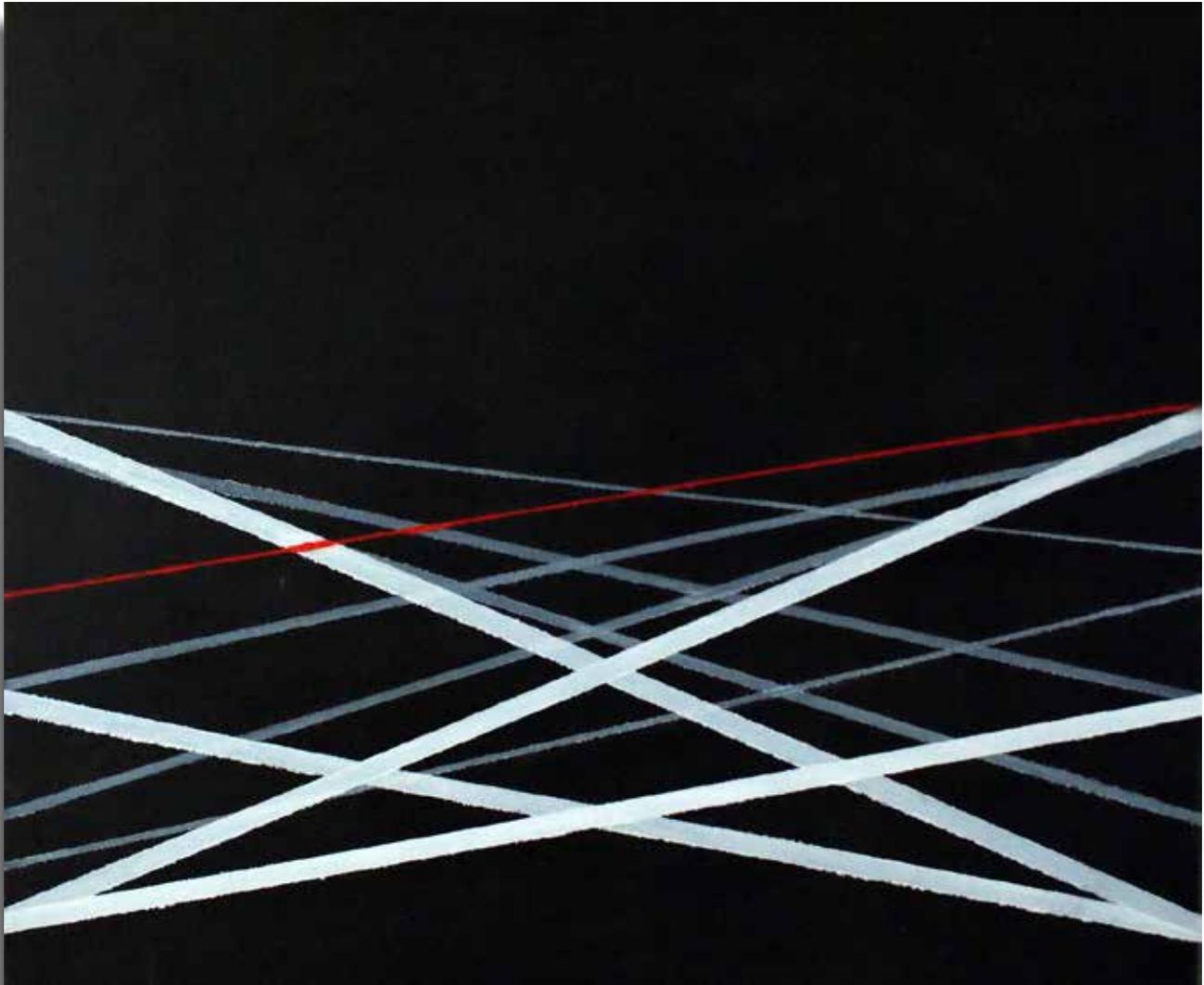
⁶ MARCHÁN, Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Antología de escritos y manifiestos. (1994.6aed.) Madrid: Akal. Morgan, R. (1998). El fin del mundo del arte y otros ensayos. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. pp. 318-325

⁷ CHING, op. cit., p.50

gran parte de nuestras vidas, al salir a la calle, al reconocer a algo, representar gráficamente lo que vemos en una hoja de papel y pensar en formas, en color para mí este proceso está completo, aquí; “la percepción sensorial visual está presente continua y activamente”⁸.

visual- no es necesaria la producción de la obra, basta con el diseño mental, con la intención, y que la obra en sí puede apreciarse de a oídas”⁹.

Por lo anterior no estoy de acuerdo si esto fuese así, no habría arte visual y el inicio



Luis M o n t i e l - (Untitled) Serie XVI, oil on canvas, 50 x 60 cm. 2012

Esto contradice lo que el artista Robert Morris sostiene:

“situándonos en un plano artístico

y conclusión del proceso pictórico sería en vano. Lo que tampoco toma en cuenta Morris es que el dejar inconcluso este proceso contraviene con otra necesidad

8 SALE, Teel and Betti, Claudia. A Contemporary Approach of Painting. Thompson Wadsworth. California. 2008. p.21

9 TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Historia de seis ideas. 7ma. Edición. Madrid. Editorial Tecnos. 2002. pp. 75-76

y facultad del ser humano: la de crear, esto es dar a luz algo, partiendo de la comprensión del entorno o de uno mismo.

El proceso de la pintura apela a la capacidad creadora del ser humano mientras que la consiguiente

Louis M o n t i e l - (Untitled) Serie XVII, oil on wood, 122 x 60 cm. 2012



representación de una forma o de algo es el resultado de un proceso de comprensión. Al realizar materialmente una pintura, al ejercitar el proceso creativo formalmente, uno crea algo nuevo un referente de la realidad misma incluso ahí el proceso de comprensión está presente. La esencia de la obra final como propuesta está en el proceso creativo, que es parte de este -la obra, mi pintura- es resultado de la interacción del ser humano y su realidad del proceso creativo completo obtenido; la pintura entonces se convierte en un elemento propio; es el campo del libre juego creador. Cada pincelada (ya sea explícita como implícitamente) es la huella de cada decisión que el pintor ha tomado durante el proceso. Ese pigmento, esa pincelada, es,

“testimonio perdurable de una resolución tomada por el pintor: la de situar allí esa mancha y no otra. Esa resolución es el verdadero significado del pigmento”¹⁰.

Por otro lado en mi proceso creativo la línea juega un papel importante, Ching aclara:

“sobre las virtudes del trazo, la fuerza, la variedad en el grosor de la línea, la longitud, características que aportan un aditivo de expresión gestual y que instan al espectador a utilizar sus capacidades perceptivas”¹¹.

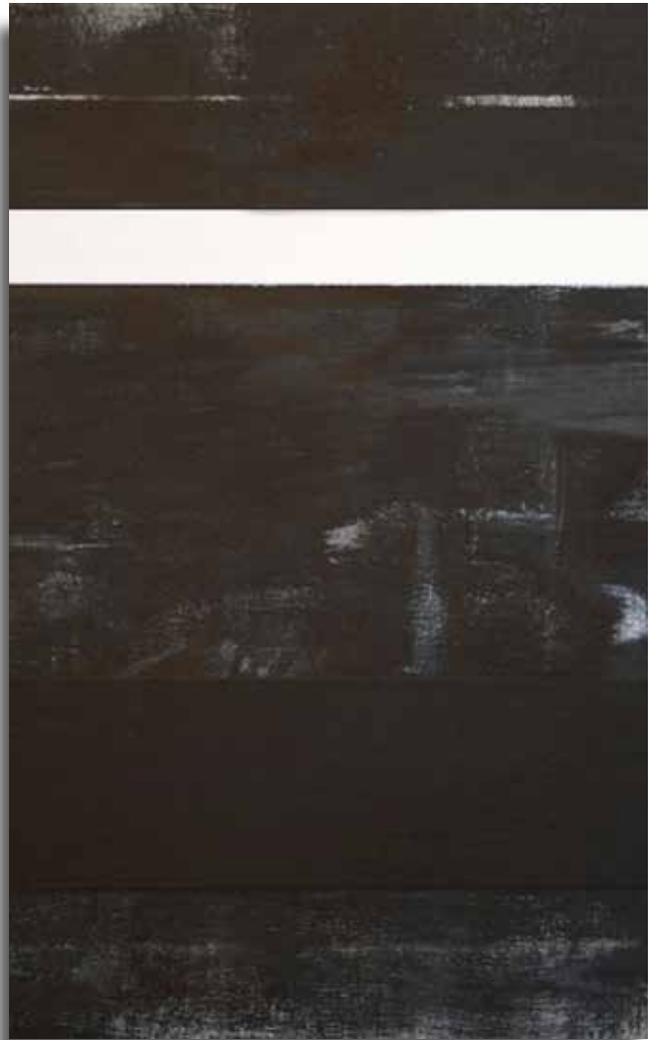
Una línea, puede estar formada por

¹⁰ ORTEGA y Gasset, José. Velázquez . Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1999, p. 58.

¹¹ CHING, op. cit., p.46

muchos puntos, una mancha formada por muchas líneas ya sí, mediante su mezcla y combinaciones, se llega a desarrollar lo que Kandinsky denomina como *“un lenguaje propio, el cual no puede ser expresado en palabras”*¹².

Con respecto al proceso creativo y uso de materiales para la realización de mis pinturas, podría sugerir que este no se ve limitado por el uso de uno u otro material para ser llamado primeramente dibujo o boceto como normalmente se suele pensar sino que, traspasa esa frontera y se plantea como un medio dinámico y que está en constante cambio formalmente desarrollado en una bitácora o libro de artista. Mis apuntes de color no están clasificados como tal debido a los materiales, técnicas, medios o instrumentos con los que están realizados, es decir, no me limito al cómo y con qué está realizado sobre una superficie, esto debido a que el dibujo es también un acto o ejercicio y como tal trasciende y se transforma en una obra final; es más, incluso cuando pinto el acto de dibujar está presente. Cuando realizo composiciones y planeo ciertos dibujos mediante líneas y/o manchas con la finalidad de dar consistencia, volumen o formas esto lo puedo utilizar con color o sin él. En el proceso creativo de mis obras realizo ambas cosas en diversos soportes, técnicas u otros recursos, unas veces, preparo dibujos preliminares y otras veces



Luis Montiel - (Untitled) Serie XVIII, watercolor, oil on cotton paper, 59 x 50 cm. 2012

pinto directamente; hay ocasiones en que, después de empezar una pintura acabo pintándola de tal forma que se convierte en otro cuadro o no resulta nada a fin de cuentas.

Cuando esbozo el trabajo de mis bocetos preliminares, no solamente amplío estos dibujos sino que planeo las partes de la obra, cuando se trata de una pintura de gran formato usando pequeños estudios para distintas zonas de la misma. Dichos dibujos o estudios de color los combino

12 KANDINSKY, Wassily. Punto y línea sobre el plano, Barcelona. Editorial Labor S.A. 1991 p.22

en una pintura definitiva a base añadir o quitar de los bosquejos originales. Cuando trabajo directamente, lo hago de forma rápida y consecutivamente de dos a tres cuadros a la vez. Supongo que trabajo así la mayor parte del tiempo y de esa manera puedo lograr óptimos e inmediatos resultados.

Respecto al tamaño el aspecto de una pintura de gran formato es completamente distinto al de una obra de escala menor. Esta puede tener el mismo colorido, el mismo vigor y el mismo espacio en cuanto a composición que de gran escala pero prefiero el formato mayor por que

creo expresarme mejor. Se produce una emoción en torno a las superficies amplias y creo además que es más fácil conseguir identificarse con una de ellas. El gran espacio de tela frente a ti es un acto de sumisión ante el espacio mismo.

Originalmente, utilizaba mucho color, matices, transparencias y por llamarle de alguna manera ejecutaba una pintura efectista. Ahora, no creo que esto sea una añadidura o una extracción de la misma, ni me pongo a reflexionar acerca de ello. Simplemente, mi evolución me ha llevado poco a poco hacia una concientización del color, quiero sentirme cómodo y libre para

Louis Montiel - (Untitled) Serie XXXIII, oil on wood, 90 x 120 cm. 2013



pintar en color o sintetizar mi propuesta a colores monocromáticos o únicamente una superficie cubierta de blanco y una combinación en negro; o mejor aun una zona pintada de azul fuerte en relación mutua de dos colores distintos. Cuando utilizo un color nunca pretendo innovar un concepto nuevo; lo que quiero simplemente, es sentirme libre para trabajar en ambas formas.

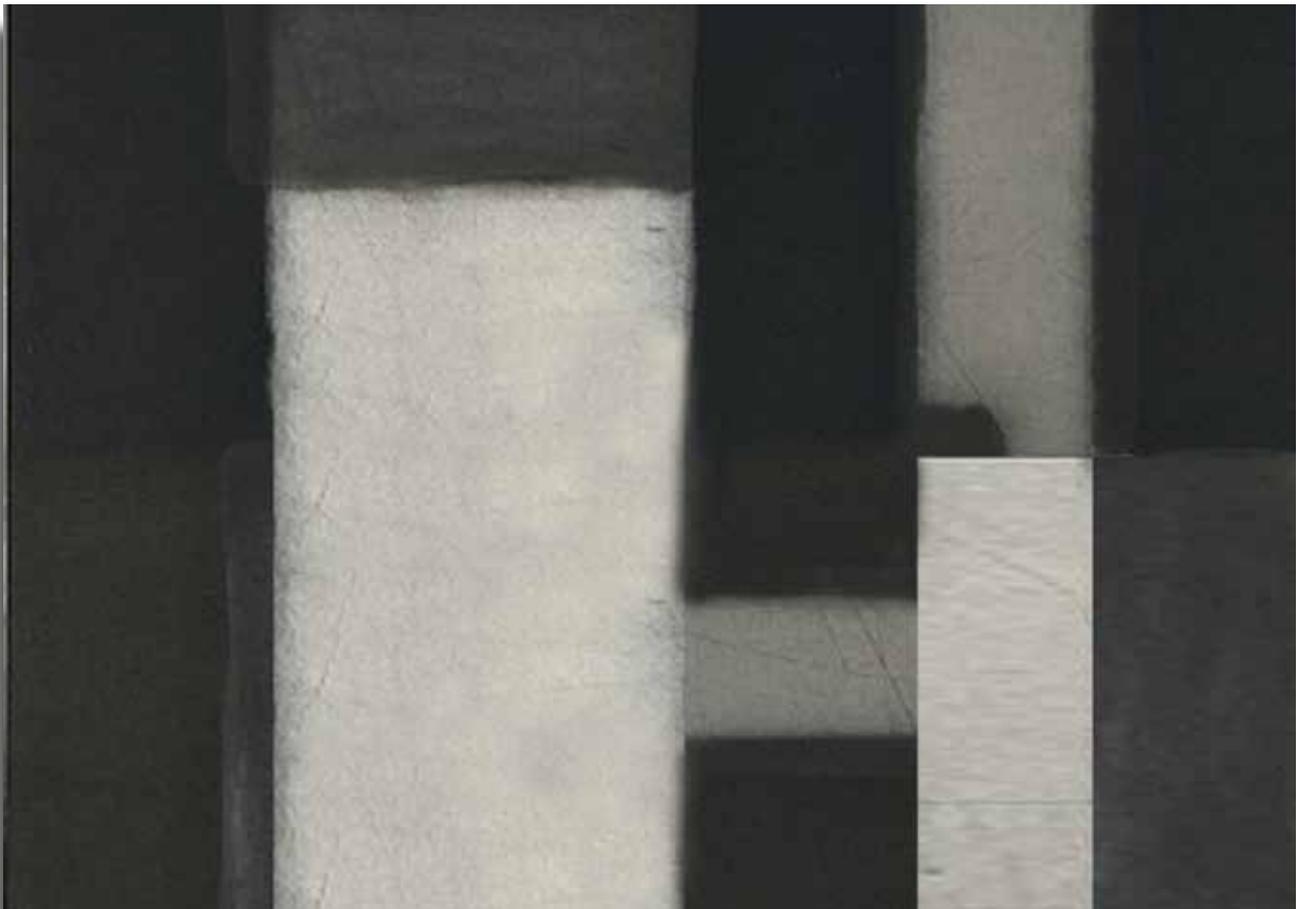
La creatividad, significa la capacidad del ser humano de dar a luz, de producir, de crear un “*Producto (una acción, una creación, un dibujo, una obra maestra etc.)*”¹³, desde un punto inicial, pasando por un proceso

en que se llega a una conclusión, esto es la creación de dicho producto. En otras palabras, la creatividad es un proceso que incluye un origen y una meta en particular. El artista plástico, por más disciplinado que sea, no limita su producción al cumplimiento del proceso creativo sino que éste se hace en lo posible imperceptible y más bien está ya interiorizado en su accionar productivo. Un punto importante en lo referente al proceso de trabajo del artista es que:

“las artes visuales de por sí ofrecen, en su práctica, una oportunidad de afinar nuestros sentidos y de ejercitar nuestras capacidades imaginativas. Conceden una especie de licencia

13 ESCOBAR, Ignacio. Arte, individuo y sociedad, Vol. 14. Madrid. 2002 p.244

Louis M o n t i e l - (Untitled) Serie XXXV, watercolor,oil on cotton paper, 50 x 66 cm. 2013





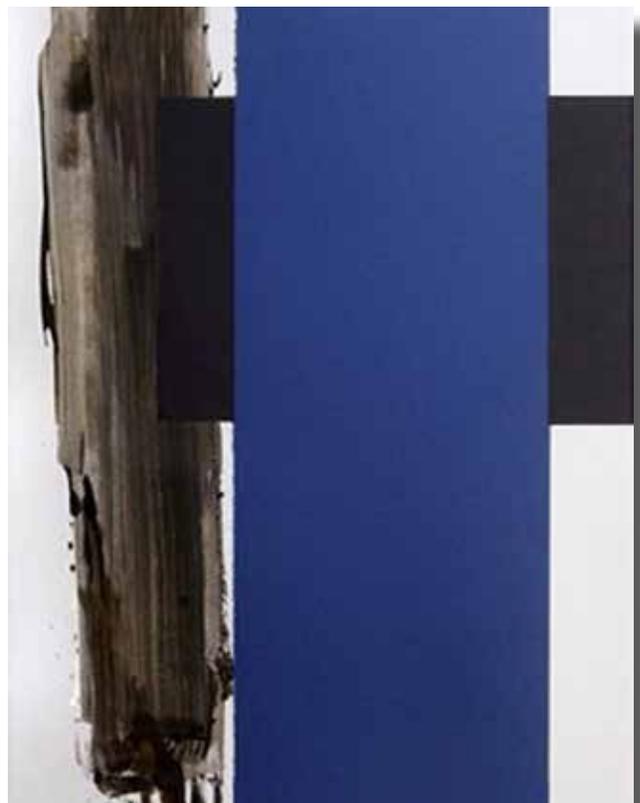
Louis Montiel - (Untitled) Serie XXXVIII, oil on wood, 120 x 90 cm. 2013

*para expandir nuestra experiencia personal y de embarcarnos en una exploración constructiva de aquello que el proceso creativo pueda generar*¹⁴.

La pintura que realizo esta concebida como un medio visual en el proceso creativo y concede una característica significativa con respecto a otras disciplinas, así permanece con su inmediatez y pureza de desarrollo. La pintura puede ser realizada con una mínima o amplia cantidad de materiales; como artista creo soluciones pertinentes para otorgarle sentido a mi obra. Por otro lado, esta sencillez en la realización de mi pintura no significa en absoluto una

imagen pobre sino que brinda a su vez un posible desarrollo de ideas mucho más profundas que el que obtendría usando otras técnicas de experimentación. En la continua producción de mis pinturas y donde además está presente un proceso de análisis reflexivo y expresivo, es donde las ideas se van estructurando, modificando, y solucionando para que el contenido sea más legible. El proceso creativo de mis pinturas es sobre todo un método disciplinado de creación y considero la creación como bocetos escritos que mezclados apuntan a describir mi proceso creativo de la producción. Si bien las obras que realizó en acrílicos, óleo u otras técnicas, resaltan la importancia que las pinturas cumplen en este proceso creativo

Louis Montiel - (Untitled) Serie XLVII, oil on cotton paper, 59 x 50 cm. 2013



14 EISNER, Elliot W. Las artes y la creación de la mente creativa. New Haven & London. Ed. Yale University Press. 2002 p.14

tienen su permanencia en el cuaderno de anotaciones, bitácora o libro de artista.

En mi experiencia personal, muchas veces haciendo pintura y disponiéndome a utilizar un boceto de base producido sin la intención de llevarlo al lienzo, me daba cuenta que frecuentemente, dicho bosquejo no encajaba, no resultaba convincente para mí mismo. Es ahí donde poco apoco entraba en conocimiento de que, no todas las ideas pueden ser bocetos y tampoco todos los bocetos son una pintura; si bien tal vez solo la idea era la importante para luego llevarla a una obra. En ese momento entendí, que la pintura no solo es una obra en sí misma, sino que también es sumamente difícil el pretender traspasarla mediante otra técnica

Louis Montiel - (Untitled) Serie XLIX, washi zoo kei, oil on cotton paper, 59 x 50 cm. 2013



a una obra nueva, sin perder en el transcurso la frescura y vitalidad con que la obra pictórica fue hecha.

Así, que algunas veces dejé de utilizar bosquejos que estuviesen muy trabajados por otros

bocetos cuya finalidad era ayudarme a la composición y dejaba que la pintura culminara el proceso de creación, en muchos casos incluso trabajé la pintura directamente sobre el lienzo, la madera, o el papel sin la utilización de bocetos, dejando de esta forma que el mismo material, mediante la experimentación fuese sugiriendo opciones naturales para solucionar el trabajo en su totalidad; técnicamente, en vez de aplicar la pintura cuidadosamente y adecuada a una idea previa o esquema a completar, consistía en actuar y aplicar la pintura sobre la superficie de un lienzo o soporte de manera espontánea y enérgica, es decir, sin un esquema prefijado. De esta manera, la obra



Louis Montiel - (Untitled) Serie LIII, Acrylic on wood, 122 x 63 cm. 2013

se convierte en un espacio de acción y no en mera representación de la realidad o de la idea. Por lo tanto, el principal elemento es la propia acción o movimiento por parte del pintor en relación al aspecto físico de la pintura el único gran problema que este proceso mantenía

era que el tiempo de producción de cada obra era muy extenso, lo cual en cierta forma hacía lento el proceso de auto comprensión. La pintura en este aspecto es mucho más dinámica, tanto en materiales como en tiempo otorgando así muchísimo espacio para la experimentación y la reflexión del trabajo y del proceso creativo. Esto lógicamente es una opción personal basada en la necesidad que fui alimentando por generar a través de mi obra un proceso que me ayudase a definir más aún ciertas ideas y posteriormente también a realizar un análisis de la

realidad circundante con las complejidades que esto engloba.

Sin embargo pienso que el boceto cumple un rol importante, en el boceto encuentro

el sentido, el orden necesario para poder posteriormente plasmar una idea. Por lo tanto el uso del cuaderno de anotaciones o bitácora personal, libro de artista (sketch book, cuaderno común, etc.), en estos puedo encontrar ideas de mis proyectos,

memorias íntimas, intereses personales y estéticos. Todos estos datos acumulados me alimentan como artista no solo durante la realización de una obra, sino también en el repaso que este proceso.

Sin embargo es posible que el nacimiento visual de ideas se genere a manera de bocetos, de anotaciones y que inmediatamente pasen a ser trabajadas de manera más concreta en una obra externa a la bitácora, esta tiene un rol en el desarrollo de la obra en mi proceso

creativo, en ésta se va

definiendo, a la par con mi trabajo concreto, el carácter y la finalidad de mis pinturas.

La elección de mis referentes visuales se



Louis M o n t i e l - (Untitled) Serie LIV, Acrylic on wood, 122 x 63 cm. 2014

presenta en base a tres criterios principales:

I. *La utilización de herramientas visuales mayormente vinculadas a la pintura para la realización de la obra, sea esta en dibujo u otra disciplina plástica. Esto es, el uso de la línea, la mancha, el punto, etc.*

II. *La valoración de la pintura como obra final.*

III. *La utilización de la pintura en el proceso creativo y de enriquecimiento de las cualidades expresivas y experimentales.*

Aunque estos tres criterios han sido los esenciales para la elección de mis referentes visuales, cabe destacar que la temática de cada una de mis obras es importante identificarlas

en este proceso creativo y electivo. La libertad de optar por un obra con una temática personal es uno de los factores por los cuales la pintura y demás disciplinas plásticas son los referentes plásticos

visuales y estéticos que funcionan como registro de la realidad. Los elementos que pertenecen al aspecto pictórico y visual de mi obra son:

La Línea que permanece en relación como un elemento pictórico; la pintura y

sus variaciones correspondientes, tales como:

valoración lineal mediante intensidad, textura o presión sobre una superficie, longitud del trazo, vibración por saturación, ritmo y color. La expresividad de la representación pictórica puede identificarse con una línea, un punto, la mancha, la textura y el color. La composición se relaciona con el orden que ocupan

los elementos de la pintura dentro del espacio de la obra.

Además de las analogías que se establecen en el proceso creativo, éste se relaciona



Luis Montiel - (Untitled) Serie LV, oil on wood, 100 x 70 cm. 2014

con otra importante actividad humana. Me refiero al juego. David Hockney evidencia el estrecho y necesario vínculo entre arte y juego:

“Creo que ninguna actividad humana puede desarrollarse si carece de una vertiente lúdica”¹⁵.

De manera que el azar tiene que estar presente durante toda la acción y por ello la resolución de la misma es siempre una incógnita. En los procesos artísticos sucede algo similar. De hecho será la misma incertidumbre la que propiciará características comunes del arte y el juego como la libertad, el placer y la embriaguez.

La improvisación, la inmediatez y el automatismo más o menos sistematizado provenientes de la combinación *“alea-ilinx”¹⁶* han sido una constante en muchos procesos pictóricos del siglo XX, como es el caso de Jackson Pollock. Este tipo de procedimientos, que aparentemente conllevan el abandono de la voluntad del artista, parecen transcurrir en una especie de estado de trance o hipnosis. Y esta actitud es la que en numerosas ocasiones ayuda a ensalzar la idea de genialidad del artista.

¹⁵ HOCKNEY, David. *Así lo veo yo*. Ediciones Siruela. Madrid, 1994. p.133
¹⁶ CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica. Colección Popular. México, 1986. pp. 48-51.

Alea (azar) si bien el Agon y el Alea tienen manifestaciones opuestas, de alguna forma son simétricas, basándose en una, misma ley: “la creación artificial entre los jugadores de las condiciones de igualdad pura que la realidad niega a los hombres” CAILLOIS, op. cit., p.51

ilinx (vértigo) en los juegos de ilinx la esencia está en el desconcierto, en el pánico, asociados a la “libertad de aceptar o de rechazar la prueba, límites estrictos e invariables, separación del resto de la realidad” CAILLOIS, op. cit., p.61

La combinación entre azar y habilidad como una de las combinaciones más comunes dentro de los procesos de creación es una de las principales conclusiones de este capítulo. A través de ello, se entiende que el artista-jugador debe aprovechar lo mejor posible lo que azarosamente se le va presentando. El proceso creativo del pintor Francis Bacon nos sirve para ilustrar esta idea. Bacon reivindicó ideas tales como *“el azar manipulado”* y *“el accidente utilizado”*. En las entrevistas realizadas por David Sylvester¹⁷ al pintor, éste afirmaba que utilizaba métodos como frotar con un trapo la superficie de la tela para romper con la continuidad del proceso. Se podría decir que en cierto modo utilizaba el azar para producir un resultado que pareciese controlado *“yo quiero una imagen muy ordenada pero quiero que venga por azar”¹⁸*. Así, el accidente pasaba a formar parte de la práctica y destreza del pintor, al mismo tiempo que se convertía en un derecho del mismo.

Aunque Roger Caillois considerara inviable la conjunción *“alea-mimicry”¹⁹*, en el proceso creativo esta combinación se puede identificar con una actitud crítica en torno a la participación y simulación del azar.

¹⁷ SYLVESTER, David. *Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1977. p. 106 Bacon antes de finalizar muchos de sus cuadros, en esa obsesión por ir a más o ir más allá, arroja azarosamente al cuadro con sus manos pintura de color blanco que parece leche o semen al manchar el lienzo. Afirma: “...en realidad todo es una constante lucha entre accidente y sentido crítico”. *Ibidem*, p. 106.

¹⁸ *Ibidem*, p.54

¹⁹ CAILLOIS, op. cit., p.51 mimicry (simulacro) Para el autor todo juego supone una ilusión, una ficción, pudiendo crear un personaje ilusorio, “en donde el sujeto juega a creer, a hacerse creer o hacer creer a los demás que es distinto de sí mismo” CAILLOIS, op. cit., p.52 La mimicry no tiene relación con el alea ya que se trata de una actividad de interpretación e imaginación, por el contrario sí puede relacionarse con el agon ya que todo agon es un espectáculo, solo que se le quita lo que tiene el simulacro. Aunque el simulacro puede desplazarse de los actores a los espectadores. Es el caso de la identificación con el campeón, El autor manifiesta que la mimicry tiene todas las características del juego: libertad, suspensión de la ritualidad espacio y tiempos delimitados; siendo una *mimicry*, haciendo que “el lector se reconozca en el héroe de novela, el espectador en el héroe de la película” CAILLOIS, op. cit., p.56

Además, la unión de estas dos categorías ha sido un recurso utilizado por numerosos artistas del siglo XX.

En lo que se refiere a este mecanismo conceptual transformador del elemento azaroso, destaca la actitud de Marcel Duchamp en algunas de sus obras. En "*Trois stropages-étalon*", por ejemplo, dejó caer tres hilos de un metro cada uno, aparentemente al azar, sobre tres lienzos pintados de azul y los pegó de la misma manera en la que habían caído. Posteriormente cortó los lienzos y los colocó sobre placas de cristal, las cuales se encerraron a la vez en una caja de madera cuidadosamente elaborada, nada menos que un estuche para jugar al cricket.

Añadió además unas reglas de madera recortadas con la forma curva de los hilos y una nota donde se podía leer: "*Los patrones son el metro disminuido*". Parece ser que los hilos una vez caídos fueron manipulados por el artista a su antojo. En este sentido, podríamos mencionar las dinámicas en torno al concepto de azar, característica propia también de la actividad lúdica.

A partir de este análisis de ciertos procesos de carácter lúdico, podría concluir que el azar es parte fundamental del proceso creativo artístico, que cuando no aparece se provoca y que de esta manera, se convierte en un derecho del artista del mismo modo que lo es de la naturaleza. La tensión debe

prolongarse hasta el final. Y esto se aplica de igual modo a la vida.

El proceso creativo de mi obra, es íntimamente espiritual y está relacionada a los sentimientos sublimes que inherentemente posee y en alguna medida, ha desarrollado, durante el proceso. Es necesario como creador estreche una relación con el espíritu para llegar a producir obras de arte.

Sin embargo, la creación de la obra artística, que es fruto de mi inspiración, se refleja en elementos que son perceptibles por los sentidos. Los cuales son vibraciones de color que se convierten en armonías tonales, y de contraste; o iluminaciones combinadas en tonalidades sobre distintas superficies y formas, creando la obra pictórica.

Desde tiempos remotos, el hombre ha tenido formas de expresar diversas inquietudes interiores mediante manifestaciones artísticas. Lo plasmado en este documento estético, nos sirven como una herramienta para entender la mentalidad del ser humano como creador de imágenes, así mismo para apreciar la evolución de la expresión artística ligada a la conciencia humana.

Las cuevas de Altamira en España (La cueva de Altamira, ubicada en la provincia de Santander contiene en una caverna de

aprox. 14 metros una serie de pinturas prehistóricas que datan de 12,000 años AC., es uno de las pinturas rupestres mejor elaboradas que existen) , nos muestran que el ser humano desarrolló una predilección por la naturaleza y una habilidad destacada en representar las formas animales en sus momentos tempranos de desarrollo conocidos como la prehistoria.

Posteriormente se desarrolla un arte ligado a la vida cotidiana del ser humano, y que se encuentra grabado en sus principales herramientas, como espátulas, flechas, trituradores y algunos otros enseres. El arte utilitario o artesanía de esta forma, ha sido la expresión del espíritu humano como un proceso creativo primario desde hace muchas decenas de siglos atrás habiendo logrado niveles de belleza altamente conmovedores y refrescantes.

Algunas veces genera mucha discusión la división entre los distintos tipos de arte, y sus procesos creativos; debido a que algunas artes pueden ser demasiado utilitarias como para considerarse como tales, o adquirir formas de disciplinas asociadas con la actitud personal. No pienso hacer una

división entre lo que pueda considerarse arte o no, debido a que es una tarea muy difícil debido a la multiplicidad de culturas que existen en el planeta y los conceptos que cada una pueda tener.

Más que hacer una clasificación de las artes, me interesa describir el proceso creativo de mi trabajo pictórico como un proceso espiritual.



Louis Montiel - (Untitled) Serie LVI, Acrylic, graphite on canvas, 150 x 100 cm. 2014

Si se busca una mayor perfección en la obra artística, esta no puede lograrse si no es a través del esfuerzo constante y la práctica ardua. Para que el talento innato del artista se descubra, tiene que pasar una

maduración que en algunos es más lenta que en otros. El esfuerzo y la voluntad en el artista, actúa muchas veces como un cernidor entre quienes tienen la verdadera vocación y quienes son artistas por afición.

Puedo definir entonces que existe una conexión entre tres elementos que permiten la manifestación de mi obra pictórica; la voluntad, la mente y el espíritu.

Stanislavski, fue uno de los más importantes teóricos del arte dramático moderno. En lo que se refiere al proceso creativo interno expresa lo siguiente:

“Cuando ya se han unido las líneas a lo largo de las cuales se mueven las fuerzas internas ¿Hacia dónde se dirigen? ¿Cómo expresa sus emociones un pianista? Va hacia su piano. ¿Y el pintor? Toma su tela, sus pinceles y sus colores. De la misma manera, el actor se vuelve hacia su instrumento creador espiritual y físico. La mente, la voluntad y los sentimientos se combinan para movilizar todos sus elementos internos.”²⁰

La mente en el proceso artístico nos permite conservar la concentración, imaginar y crear, controlar los movimientos y los impulsos abruptos que pueden surgir. La voluntad, es el medio físico, permite que nuestro esfuerzo se manifieste y es el

constante impulsor de la obra en el mundo real. Por último el espíritu es la fuente inagotable del artista, que provee de todos los sentimientos y la belleza indispensables para la existencia del arte.

Obviamente para que exista una armoniosa relación entre los elementos, es necesaria una relajación, una atmósfera de tranquilidad y seguridad creadora que permiten facilitar enormemente el trabajo del artista en este proceso creativo. Una atmósfera óptima que me permite como creador enfocarme en los aspectos internos y formales con mayor facilidad y olvidar lo superficial.

Profundizando un poco más acerca de la proceso artístico como tal, el filósofo Aristóteles ofrece una herramienta que pese al paso de los años, perdura como uno de los métodos más interesantes para la elaboración y concepción del arte.

En “La Poética” Aristóteles defiende a la tragedia como la mejor expresión artística concebida en ese tiempo. A la tragedia el Estagirita la defiende así:

“Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término

²⁰ STANISLAVSKI, Konstantin. El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador. Alba Editorial. España. 2003. p.265

*medio en que los afectos adquieren estado de pureza”.*²¹

Pese a lo breve de esta descripción al arte los elementos son importantes; esfuerzo, grandiosidad y deleite; pero lo más importante de esta definición se encuentra en; el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza. El estado del proceso creativo de pureza o katharsis consiste en una sublimación de sentimientos que permiten que el arte logre su fin, que es el de otorgar belleza y deleitar a las personas que aprecian la obra artística.

21 ARISTOTELES. Poética. Alianza Editorial. Madrid. p.198

Louis Montiel - Studio I, oil on cotton paper, 65 x 60 cm. 2012



El llegar a la katharsis significa dedicación y descubrimiento de la propia voz interior, o del propio estilo, es donde yo; creador, me encuentro en la búsqueda constante de mi proceso creativo que caracteriza mi obra como artista contemporáneo y me permite descubrir una forma de expresión acertada, genuina y más “bella”. Esta búsqueda de la katharsis significa una introspección en el alma, lo que es un proceso creativo constante de perfeccionamiento, que implica la purificación y sublimación de los sentimientos.

En otro pasaje de “La Poética” Aristóteles nos dice:

*“En efecto: por la naturaleza misma de las cosas persuaden mejor quienes están apasionados; y así, más verdaderamente conmueve el conmovido, y enfurece el airado. Y por este motivo el arte de la poesía es propio de naturales bien nacidos o de locos; de aquellos por su multiforme y bella plasticidad; de estos por su potencia de éxtasis.”*²²

La inspiración basada en los sentimientos, es vital, sin embargo es necesaria una moderación basada no solamente en la forma de amoldar los sentimientos sino en el embellecimiento de los sentimientos y su elevación hacia niveles de nobleza elevados. La regulación de los sentimientos es propia de las nociones espirituales y morales que norman la conducta.

22 Ibidem. p.190



Luis Montiel - Studio X, oil on cotton paper, 65 x 60 cm. 2012

En estas pinturas recientes empleo pigmentos y pinturas al óleo y vinílica en lienzos de formatos y técnicas variables. En algunas pinturas empleo también dibujos constantes de líneas a tiras en el lienzo pintado. Así, algunas líneas o rayas las realizo a través de un tipo de collage, usando trozos de lienzos cortados. La técnica de aplicación de estos materiales suelo recordar a algunas composiciones en mis bocetos que tienen un carácter expresionista, constructivista o del Op Art, o incluso de la abstracción geométrica y minimalista de artistas como Barnett Newman, Kenneth Noland o Bridget Riley. Mi trabajo lo realizo con una gran gama de referencias visuales. Sin embargo, mi

obra es concebida a través de estructuras abstractas minimalistas que giran en torno al campo de color o pintura monocromática de una nueva manera de aplicar la pintura que no tiene ninguna relación con la forma de trabajo de los artistas citados.

Es decir, los artistas de la abstracción geométrica aplican la pintura de forma muy impersonal, donde desaparece la “*dicción de la pincelada*”, y el rigor de la geometría también hace que toda la superficie de la pintura sea muy uniforme, generando un patrón de homogeneidad que se repite y se mantiene en toda la composición. Mi trabajo pictórico y proceso creativo parte de estas técnicas de representación abstractas, pero sus geometrías no tienen esta uniformidad y tampoco son perfectamente geométricas. Mi trabajo pictórico se he desviado hacia la estricta representación geométrica algunas veces y he alcanzado así un lenguaje personal como lo hicieron alguna vez las pinturas de Barnett Newman o Bridget Riley.

Mi preocupación es tal vez la de mostrar la naturaleza dinámica de los materiales, que suelen cambiar de acuerdo con las exigencias técnicas de un nuevo cuadro o composición. La experimentación con los materiales es decisiva y uno de los puntos principales donde encuentro el papel de mi proceso creativo y técnico, esta en el tratamiento que le doy a la pintura construyendo un nuevo conjunto de relaciones pictóricas y conceptuales.



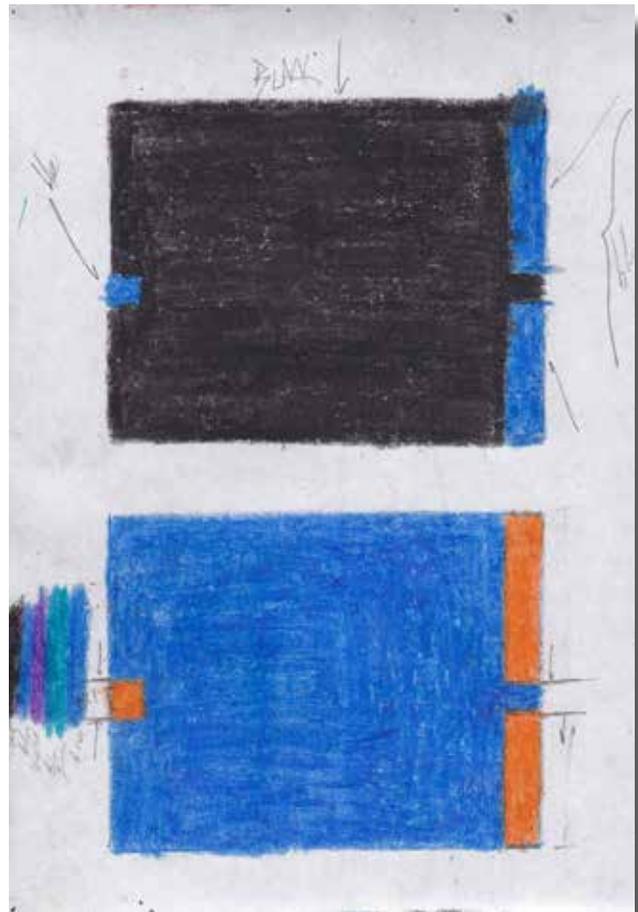
Louis Montiel - Studio XI, oil on cotton paper, 28 x 22 cm. 2012

La composición de mis pinturas, tiene una relación con la abstracción geométrica. Utilizo elementos parecidos a los empleados por esta escuela: líneas de color que animan la superficie del lienzo, regenerando ritmos que alternan espacios llenos y otros vacíos. Sin embargo, la diferencia fundamental aparece cuando desestabilizo la perfecta geometría de las líneas, haciéndolas vacilantes, inestables regulares e irregulares encima del espacio del color.

Además continuamente realizo composiciones sobreponiendo líneas muy delgadas sobre el campo de color. Estas líneas se cruzan sobre las otras desplazándolas hacia la derecha,

derivando este proceso creativo en una composición inestable, que es en verdad producto de un dominio de la ejecución ya practicada en el estudio sobre las reglas y/o dinámicas de trabajo que estoy dispuesto a deshacer en cualquier momento. En una constante de las pinturas, las líneas de color se repiten, pero no hay una igual a la otra. Todas son distintas y tienen una forma de aplicación diferente de las otras pinturas que producen en algunas efectos de luz, sombra o simplemente un color homogéneo, y de esa manera ofrecer así una dinámica de variaciones tonales a lo largo de mis composiciones.

Louis Montiel - Studio XVII, graphite, crayon on paper, 28 x 22 cm. 2012



El proceso creativo y técnico, es la evidencia formal del uso que hago de las formas y el color en la abstracción para construir mi propio universo de representación.

En este universo las líneas de color son elementos que acumulan marcas, texturas, luces, sombras y colores produciendo una

universo expresionista, donde el caos se revela por la multitud de formas y colores que algunas ocasiones rompen con la mencionada precisión.

La abstracción en mi obra pictórica agrega distintos estilos y tendencias formales. Utilizo libremente un lenguaje geométrico abstracto. Por ello, pienso que esta



Louis Montiel - Studio XVIII, Acrylic, oil on paper, 22 x 28 cm. 2012

armonía visual que huye de la pretendida claridad formal de artistas como Riley o Newman. La composición es una mezcla formal de color, textura e idea, por un lado, por otro lado la pureza visual geométrica, que nos remite a la idea de orden y rigor, sin embargo permanece dentro del inestable

misma energía formal, de naturaleza expresionista, interviene en mis trabajos, rompiendo con la uniforme e impersonal composición geométrica. Esta ruptura, planeada y fuente de un estilo propio como propuesta original, existe en una nueva posibilidad de expresarme, y transitar

dentro de un repertorio de imágenes en un estudio de la geometría y el campo del color para convertirlas en estructuras de composiciones, llenas de inquietud y movimiento.

Por otro lado, los elementos formales se sitúan y cambian todo el tiempo en un nuevo orden, en una nueva concepción del espacio, los nuevos conceptos de espacio y orden contemporáneos en los que las imágenes se transfiguran. Y que mi trabajo pictórico se mueve entre la abstracción y una figuración que casi nunca se abandonan, rompiendo el diálogo de las barreras entre ellas y derrumbando algunos prejuicios sobre la pintura. Los procesos creativos y técnicos de mi obra son personales, pero con una intención clara, la de utilizar el lenguaje de la pintura de un modo espontáneo y efectivo, situando las obras formalmente en la abstracción y sin embargo, lejos de ella tras este retorno al placer de la pintura desde la figuración.

La expresión de libertad y sentimiento romántico, son dos elementos de mi lenguaje singular, el del creador contemporáneo y expresionista, cuyo proceso creativo se basa en el entendimiento de una postura de interpretación de la realidad, relacionada con conceptos como la improvisación, el accidente y el azar, guiado por el placer desinteresado del pintar, por la libertad

de hacerlo, por el acto vitalista de sentir la pintura y por el carácter lúdico del pintar, dejando cabida a la libre subjetividad.

Para mi es muy importante el encuentro con el lienzo y la aplicación de la pintura, prefiriendo el acto de pintar al producto acabado, centrándome en este proceso mágico que es la conquista del cuadro. Extraigo imágenes de diferentes contextos, creando compendios; mezclas de elementos descontextualizados que crean una atmósfera propia para la creación; responsable de los motivos que pinto, sin embargo todo es deliberado. Se podría hablar de un equilibrio entre lo instintivo y lo controlado, de una subjetividad inconsciente controlada en la que confluye el proceso constructivo de la mi obra.

Una de las características más interesantes que identificaron las pinturas de Pollock fue el uso de la técnica llamada automatismo²³. Lo que dicha técnica posee es el uso del inconsciente durante el proceso creativo para poder dejar salir pensamientos o sentimientos que existen dentro de las personas. Personalmente considero que esta técnica puedo aplicarla en todo momento de mi proceso creativo y me sirve de gran ayuda para que emerja cierta reacción entre creador y lienzo, y creo que esto se debe a la genuina sinceridad que fluye dentro del artista durante el proceso de creación.

²³ "Manera en que uno se propone a expresar, sea verbalmente, por escrito, o por cualquier otro medio, el funcionamiento real del pensamiento. Es el dictado del pensamiento en la ausencia de todo el control ejercido por la razón fuera de toda preocupación estética o moral". BRETON, Andre. Les manifestes du surréalisme. ED. Du Sagittaire. Paris. 1956. p.45

Probablemente, una aproximación que pudiera existir entre mi proceso creativo y el de Pollock es este automatismo al que él recurrió en gran parte de su desarrollo artístico como herramienta de creación. Otro aspecto expresado en las obras de Pollock y muy cercana en mi obra pictórica fue la manera de trabajar desde el interior, y es el de dejar que mis propuestas en mi proceso creativo y técnico fluya desde adentro hacia afuera²⁴. Y esto me ha dado paso a la liberación necesaria y absoluta de los pensamientos que tenga en mente de manera inconsciente.

²⁴ O'HARA, Frank. Jackson Pollock. George Braziller, INC. New York. 1959.
p.28

Louis Montiel in Studio 2013



Conclusiones

Conclusión I

Para comenzar a hacer una reflexión en torno al proceso creativo de mi obra debo comenzar por re-definir el concepto de creatividad, para que posteriormente sea más sencillo comprender hacia donde quiero dirigir la investigación y nos sitúe dentro de un espacio específico.

Ser creativo significa tener la capacidad para dar respuesta a situaciones inesperadas por medio de diversos escenarios posibles; generar e integrar elementos innovadores; utilizar inteligentemente una serie de recursos como son la memoria, la experiencia, y sobre todo la imaginación; la aptitud de integrar un conocimiento en otro campo del saber (lo transdisciplinario), es por esto que para la sociedad común ser creativo es sinónimo de genio, loco o artista; puesto que esta serie de conceptos renovadores no son usuales dentro de una población con valores ya establecidos que normalmente son dictados por patrones habituales.

Giorgio Vasari, en sus célebres biografías, describe a los artistas de su tiempo;

*“son extraños, fantasiosos, caprichosos, sucios, depresivos, melancólicos”.*¹

¹ MÉNDEZ Baiges, Giorgio Vasari, Las vidas de los más excelentes

Por lo común existen dos aspectos en el proceso creador artístico: aquello que produce en el artista un despertar creador mediante el impacto que producen sobre su conciencia las ideas, visiones y conceptos que capta él mismo y a las que da forma; y las formas que crea, que pueden estar revestidas de belleza, utilidad práctica, color, palabras, sonidos musicales, etc.; de manera que detrás de la forma se halla la idea percibida a la cual el artista creador trata de dar expresión.

El artista antes de ser creador es un ser humano, que vive y se desenvuelve siendo parte de una sociedad determinada, y esto puede influir directa o indirectamente en su obra artística.

El secreto de la creación artística y de la efectividad de la obra de arte reside en el nivel de experiencia que vive el hombre y no el individuo, y donde la felicidad y el dolor de un solo ser humano no cuenta, sino la existencia humana. He aquí por qué toda gran obra de arte es objetiva e impersonal y, sin embargo, nos conmueve profundamente, y también por qué la vida personal

Arquitectos, Pintores y Escultores Italianos desde Cimbaue a nuestros tiempos, Editorial Grupo Anaya, Madrid, p. 311

del artista no puede considerarse esencial para su arte, sino a lo sumo una ayuda o un obstáculo a su tarea creadora.

Pensar en el arte contemporáneo, al margen de las transformaciones comunicativas y culturales que atraviesan la mayoría en su vida cotidiana puede impedir la comprensión de los cambios culturales y las consecuencias artísticas que tienen debido a la aparición del *Media-Art* como lo afirma Claudia Giannetti en su estudio sobre estética digital diciendo,

*“Entendemos el media art no como una corriente autónoma, sino como parte integrante del contexto mismo de la creación artística contemporánea. El hecho de emplear el término ‘media’ es un recurso para diferenciarlo (y no apartarlo) de las manifestaciones artísticas que utilizan otras herramientas que no las basadas en las tecnologías electrónicas y/o digitales. A pesar de optar en este ensayo por emplear en general el término media art, reconocemos que otros términos, como arte electrónico, también logran transmitir este carácter más amplio y global de todas las manifestaciones artísticas que utilizan las llamadas nuevas tecnologías (audiovisuales, computarizadas, telemáticas)”*²

Con los nuevos medios y soportes digitales

² GIANNETTI, Claudia, *Estética Digital. Sintopía del Arte, la Ciencia y la Tecnología*. Barcelona: L'Angelot, 2002, p.8

(*Internet, audio, video, programas multimedia, redes sociales*)³) el acceso a la creación resulta más fácil que nunca.

Tal vez esto sea la razón por la cual mucho de lo que se produce hoy, en los diversos campos del esfuerzo creador, encierra una idea verdadera; la forma encarna algo real, excepto la vaga ambición de hacer algo que llame la atención para satisfacer un anhelo innato de ser reconocido o una necesidad interna de expresar algo y para construir la forma.

Aunque, en definitiva, no existen los destinos fatales ante una técnica tradicional del arte o la masificación de esta, al contrario, más bien se abre un campo infinito de posibilidades de los cuales emergen nuevos caminos estéticos y culturales si bien las sabemos utilizar y aprovechar de manera adecuada, concibiendo la realidad no con nostalgia sino como un reto.

Conclusión II

La creatividad en el trabajo plástico la considero como reflejo de lo que es el artista como persona, y por ello, en su obra interviene su personalidad, sus intenciones, motivación, la acción de comunicar algo y una necesidad interna de expresar ideas y de expresión personal.

Creo también que, de manera general, los artistas visuales comunican lo que son de acuerdo a sus propios rostros, sus gestos,

³ WALTHER Ingo F. *Arte Hoy y el Siglo XX Pintura, Escultura, Nuevos Medios, Fotografía*. Editorial Taschen, Barcelona, 2001. p. 840

actitudes, maneras de vestir, caminar, lo que comen, sus habitaciones, lo que dicen, sienten, entre otras cosas.

Las creaciones artísticas son como el reflejo de uno mismo. Los gustos, las preferencias, las ideas, nuestras acciones, pensamientos, los reflejamos de manera natural. La personalidad nos gobierna y se manifiesta por acciones. Algunos componentes de la personalidad son experiencias del pasado, imágenes, emociones, sentimientos, lugar geográfico, etc, y se manifiesta ya sea de manera consciente o inconsciente. Esas características como ser creador nos distingue de las demás personas y expresiones. La personalidad del ser creador se mantiene siempre en una variante constante y cambiante, nunca es estática.

Cuando pinto me expreso plásticamente, en la obra producida, donde incluyo ideas, experiencias y las transmito plásticamente incorporándose en un acto creativo mediante el uso de materiales e instrumentos de trabajo y destrezas. Así mismo la obra contiene toda la información, conocimientos, recuerdos, sentimientos, necesidades, afectos, emociones. La producción artística es el resultado de todo aquello que me forma como artista, un ser humano que se expresa por medio de formas, colores, gestos y arte.

Así que como artista me expreso de acuerdo a mi propia personalidad, a mis necesidades de comunicarme con mi talento. De

manera que puedo ser un artista visual en toda la extensión de la palabra y sin complicarme la vida: figurativo o abstracto.

Experiencia Personal

Sin embargo la expresión abstracta es de mi preferencia aunque disfruto enormemente lo figurativo en todos sus estilos, épocas, escuelas y tendencias. Puedo gozar una pintura de Caravaggio o una de Rembrandt, como también una escultura de Richard Serra, una araña de Louise Bourgeois o una pintura de De Kooning. También puedo disfrutar una sinfonía de Beethoven aunque prefiero a Bach o un cuarteto para cuerdas y un clavecín de música antigua o cuatro helicópteros de Stockhausen. También puedo disfrutar la danza clásica o contemporánea de Louise Falco o una coreografía de Michael Foley. Entender y sentir lo abstracto no es problema para mí.

Hay quienes piensan que pintar abstracto es cosa fácil pero no es así. Quien no ha pintado abstracto puede equivocarse con tales juicios ya que no es tan fácil como parece y para saberlo hay que intentarlo.

En lo personal, prefiero expresarme por medio de las técnicas venecianas del renacimiento por las cuales inicié mi formación artística; pero también me gusta utilizar la pintura acrílica por su fluidez y rapidez de su secado sobre lienzo, papel, madera o cualquier otro soporte. Con la siguiente

reflexión me enfocaré a la manera en que trabajo los acrílicos.

Antes de iniciar mi trabajo en ocasiones puede surgir un concepto de algo que me ha impresionado o elegir una forma que me interese y que me guste desarrollar. Así y mediante este concepto puedo iniciar y ejecutar un pequeño esbozo con lápiz sobre el papel, pero en realidad no siempre trabajo de esta manera. Muchas de las veces trabajo sin pensar en algo concreto. Cabe mencionar que para pintar algo es porque ya tengo una especie de carga emocional que necesito expresar, una necesidad inexplicable de vivencias, experiencias que se han venido acumulando durante cierto tiempo y que necesitan de una salida. Mi proceso creativo puedo explicarlo de la manera en que desarrollé una serie de obras para mi proyecto de tesis que forman primordialmente una serie. La idea inicial es que la serie puede mostrarse en conjunto o de manera independiente.

Cuando veo mi proceso en esta serie, aun no concluido; es cuando advierto la impresión que me ha causado ver nuevamente las obras de Jackson Pollock, Lucio Fontana y Antonio Tápies. Inspirado en la técnica del expresionista abstracto Jackson Pollock, pinto sin tocar con los pinceles o brocha la superficie. En mi caso particular pienso; el negro contrasta muy bien con el rojo y blanco.

Así, en el punto de acercamiento a lo que sería el cuadro final de este proceso pictórico requiere de mucha observación. Se requiere una reflexión y un análisis visual de todo en conjunto, en detalle, cuadro por cuadro y también es necesario ciertos descansos. Hay que cambiar de lugar para evitar verlos. Realizadas las obras, ya puedo observar las pinturas y así notar posibles errores e imperfecciones. El trabajo, aparentemente parece sencillo es agotador; pero satisfactorio. Es un cansancio físico e intelectual y queda una huella o marca difícil de describir.

Para citar al lenguaje artístico en palabras de Octavio Paz, nos dice que:

“El lenguaje de la pintura, como todo lenguaje artístico, es intraducible”⁴

El pintor refiere que la abstracción la entiende más como un proceso creativo; el resultado puede ser no figurativo, pero la abstracción la entiendo como el proceso que la obra tiene, no como el resultado. Me guio más por el lado de los conceptos y el color; así se empieza a desarrollar la pintura contemporánea actual; no como la búsqueda de una abstracción determinada, sino como un proceso de la obra y de la idea.

El objetivo principal de esta investigación ha sido el de experimentar con el espacio y el color girando a través de la creatividad donde se manifiesta con la Pintura Abstracta y el

⁴ PAZ, Octavio. Los Privilegios de la vista: arte moderno universal : arte de México. Ed. Fondo de Cultura Económica, Circulo de Lectores 2001. p.102

Campo de Color, observando las relaciones que esta producción pictórica mantiene con otras áreas de expresión y con las más distintas influencias artísticas identificables con este tipo de trabajos. Para poder desarrollar esta investigación, empecé definiendo cómo entendemos la creatividad en artes plásticas, puesto que existen muchas definiciones y, así, basándonos en estas teorías puedo plantear cómo surge la creatividad en las obras de los artistas aquí analizados.

Entre las teorías expuestas sobre la creatividad, considero más apropiada para aplicar en este trabajo la teoría de Clement Greenberg, que trata la creatividad como una herramienta que permite al artista alcanzar la originalidad en el arte y el encuentro con lo que Greenberg llama el “*Yo artístico*”.

La originalidad siempre mantiene una relación con las influencias o herencias artísticas. Así, la originalidad es entendida, por un lado, como una progresiva liberación de las influencias que el artista tuvo que vencer para llegar a su estilo o lenguaje personal y, por otro lado, como una forma muy particular de emplear o utilizar las influencias que, aunque identificables, pierden relevancia, dada la forma en que son trabajadas. Una vez así entendida la creatividad, puedo decir que he constatado que las obras aquí presentadas guardan fuertes relaciones con estas teorías, desarrolladas en mi trabajo a través de un conjunto de relaciones técnicas y estilísticas identificables.

Como conclusión puedo afirmar que las relaciones con el pasado artístico tienen una gran importancia y, por lo tanto, el desarrollo de la creatividad en mis obras están relacionadas con el conocimiento de las técnicas, estilos y teorías de arte producidos en el pasado. De ahí, concluir que la pintura sigue siendo muy flexible, apta para adaptarse a las condiciones de nuestros proyectos y líneas de investigación plástica y demostrando que el pensamiento original se encuentra a través del medio sensible bidimensional, una forma igualmente original para manifestarse.

La originalidad y la pintura como un acto natural, se manifiesta a través de las formas visibles en la superficie del lienzo, es producto de la apropiación de técnicas, estilos y teorías conocidas, que son a la vez transformadas, mezcladas, reutilizadas y adaptadas, generando así nuevos grupos de estilos, técnicas y teorías de arte contemporáneo.

El diálogo entre el creador y su obra es una reflexión sobre la creación misma. Tiene mucha importancia el paralelismo que podría establecerse entre el hombre y la naturaleza como creadores, el modo en que se desarrolla el proceso creativo, separado del cálculo, unido a la construcción intuitiva. La pintura también puede ser concebida como un espacio para recobrar la energía primaria de la naturaleza, en la cual creación y destrucción se suceden constantemente

en su ciclo evolutivo; de esta manera, la pintura misma se convierte en tema para la reflexión artística.

A parte del significado que pueda haber en mi obra, hay algo en la pintura que pretende anular la inteligencia, dando apertura a los sentimientos y emociones para llegar al inconsciente; importa tanto lo que nuestro entendimiento capte, como lo que nuestros sentidos sientan. Somos naturaleza, pero con una sutil diferencia, nuestra mejor y peor arma, la razón, a veces nos impide utilizar una parte de nuestra esencia, la creatividad, y entre creatividad y naturaleza existen lazos muy importantes. Las leyes de la naturaleza contradicen las del ser humano, pero la labor del hombre como creador en el arte puede llevar un camino paralelo a la naturaleza, ambos tienen en común la constante e improbable reinención del orden.

En ambos existe siempre una permanente transformación que hace que los acontecimientos sean iguales y diferentes cada vez, armonía, una repetición a un ritmo complejo. Aunque haya un proyecto concreto, no podemos predecir con exactitud como culminará, todo depende de mil factores que cambiarán el curso de los acontecimientos o dinámicas formales de creación.

En mi área, la pintura, sucede que, el proceso de transformación de la plástica,

puede ser paralelo al de la naturaleza, un proceder concreto que permite trabajar intuitivamente, sin cálculos, "*de manera natural*".

Por otro lado, el territorio más común de mis obras pictóricas; giran entorno a la posmodernidad es muy importante la intimidad como artista, es un aspecto que se refleja constantemente a través de las diversas propuestas. También son comunes los territorios relacionados con los paisajes, con la ciudad o con la propia historia del arte o la mitología; pero lo verdaderamente interesante es el hecho de tomar determinados temas casi siempre como excusa para crear.

Cuando casi todos mis movimientos actuales estaban influidos por la tecnología y la vida del capitalismo, o eran movimientos fríos e inexpresivos; actualmente mi pintura irrumpe con temas que a nadie les parecía interesarles y los coloco en la categoría de pintura contemporánea mediante sus múltiples y particulares técnicas de la pintura.

Por otro lado y para concluir con mi tesis, manifiesto que en varias instancias intenté explicar los posible diálogos entre la abstracción y la figuración y como pretendía yo abrir este espacio "*ambiguo*" entre el color y la forma en la pintura. Aun estoy en la búsqueda de mi proceso creativo o tal vez podría ser una obra abierta, no tanto como una expresión de ambigüedad. Creo que logré, la mayoría de las veces, a estar, dentro, y cerca de mi tema.

También cabe mencionar que mis pinturas tienden a verse como inacabadas, que les falta algo, el cual después de años de acondicionamiento, experimentación y ejercicios pictóricos inmersos en mi proceso creativo, es común superar el deseo de seguir analizando las pinturas y ejecutando un estudio minucioso y concebirlas como obras terminadas.

Claro, después de toda esta introspección concluyo que mi interés principal es pintar, siempre lo es; de esa manera esta concebida. Aunque, mi proyecto es expandir la pintura, o el color mismo en ensayos visuales que ejecuto actualmente y simultáneamente con disciplinas alternas e interactuar hacia disciplinas más formales como la escultura e instalación, a su vez incorporar la multimedia como forma de expresión con el tema principal de mi investigación-producción.

La Abstracción y el Campo de Color, puede interactuar entre todas las disciplinas artísticas, así como los medios digitales actuales esto para ejercer otras alternativas del color en el arte. En lo particular me encanta esta transición creadora, en la que me forme como un productor y hacedor del arte contemporáneo siempre ir más allá, nunca quedarme en un lugar por mucho tiempo, las ideas y la creación deben de fluir, mis acciones también.

No puedo permanecer estático siempre estoy pensando en hacer el Arte por Arte e ir

más allá; he aprendido como Artista Visual y Filósofo, a vivir en la cornisa, de extender mi vida, de trascender..., no podría ser de otra manera.

Finalmente, reflexiono sobre lo siguiente; es de figuración a abstracción o de abstracción a figuración, creo que es un punto intermedio, pero ¿qué quiere decir esto? Significa no saber de que figuraciones se ha partido y a que abstracciones se debería llegar y/o no saber en que abstracciones me he basado y que figuraciones podría lograr. Sólo veo Color y Formas en potencia, en las múltiples posibilidades de la imagen sumergidas en un mar de accidentes.

Bibliografía

Capítulo I Antecedentes Históricos

I.1 Expresionismo Abstracto Norteamericano

- ARÉVALO Pérez, Ma. Del Pilar. Dialogo en el arte: Pintura estadounidense, expresionismo abstracto. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 1998. 112 pp.
- BALSEIRO, Ma. Luisa. Surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España. 1999. 458 pp.
- CALVO Serraller, Francisco. El arte contemporáneo. Santillana Ediciones. Madrid. 2006. 373 pp.
- DEARBORN, Mary V. Mistress of Modernism. The life of Peggy Guggenheim. p. 130.
- EDWARD, Lucie-Smith. Movimientos en el Arte desde 1945
- GREENBERG, Clement. Art and Culture, Beacon Press, 1961. p.98
- HARRIS, Jonathan. In the name of Pollock. Art Book. Marzo 1999. p.31
- IBERO, Ramón. Jackson Pollock. Polígrafa. Barcelona. 2003. P.64
- KRAMER, Hilton. Jackson Pollock & the New York school. New Criterion. Enero 1999. P.68
- LEJA, Michael. Jackson Pollock: Presenting the unconscious. Art History. Diciembre 1990. p.24
- MICHELI, Mario de: Las vanguardias artísticas del siglo XX (Ángel Sánchez-Gijón, trad.). Madrid: Alianza Forma, segunda edición, 2002.
- NADEU, Maurice. The History of Surrealism. Belknap Press (April 1989). 351 pp.
- O'HARA, Frank. Art chronicles, 1954-1966. G. Braziller, 1975. 165 pp.
- POLCARI, Stephen. Jackson Pollock. Art Journal. Primavera de 1991. p.54

- ROSE, Barbara. American art since 1900: a critical history. Frederick A. Praeger; 1St Edition (1967). 320 pp.
- ROSENBERG, Harold. The Tradition Of The New. Da Capo Press (August 22, 1994). 285 pp.
- SANDLER, Irving. El triunfo de la pintura norteamericana: Historia del expresionismo abstracto. Alianza Editorial. Madrid. 1996. 316 pp
- SKIRA, Editore, Jackson Pollock: The Irascibles and the New York School. Skira Editore. Geneva, Milan. 2002. 249 pp.
- WILLIAM, Rubin, "A Curator's Quest: Building the Collection of Painting and Sculpture of The Museum of Modern Art, 1967-1988", Overlook Duckworth, 624 pp.

I.II Abstracción en Asia 1945 – 1970

- BEASLEY, William G. Historia contemporánea de Japón. Madrid: Alianza, 1995.
- CABAÑAS, Moreno, Pilar. "Bigaku. Sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón". En: Anales de la Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid, 1999. Versión electrónica en: <http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA9999110367A.PDF>
- CLARK, John. "Artistic subjectivity in the Taisho and early Show a avant-garde". En: Japanese art after 1945: scream against the sky. New York: H. N. Abrams, 1994.
- DESHIMARU, Taisen. La práctica del Zen y cuatro textos canónicos Zen. Barcelona: Kairós, 1996.
- FOSTER, Hal [et al.] "1955a Las vanguardias no occidentales". En: Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Tres Cantos: Akal Editores, 2006.
- GARCÍA, Gutiérrez, Fernando. Japón y Occidente: influencias recíprocas en el arte. Sevilla: Guadalquivir, 1990.
- GEORGE, Duthuit letter to Samuel Beckett. 8.2.1949. Tal-Coat devant l'image. Zurich 1997.
- HAYASHI, Michio. "La subjetividad ocupada: pintura y cuerpo en el Japón posbélico". À Rebours: La Rebelión Informalista. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- HARRY, N. Abrams. Asian Traditions/Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970. Ed. Jeffrey WECHSLER.USA. 1997.
- MASON, Penelope. History of Japanese Art. Cap. XX. New York: Abrams, 1993.
- MATSUI, Midori. "Toward a definition of Tokyo Pop: The Classical Transgressions

of Takashi Murakami". En: Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, 1999.

"Murakami Matrix: Takashi Murakami's Instrumentalization of Japanese Postmodern Culture". En: © Murakami. Paul Schimmel (ed.) Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007.

- MIZUZAWA, Tsutomu. "The Burgeoning of Abstraction Directions in Japanese Art After 1910". En: Japanese modern art: painting from 1910 to 1970. Irmtraud Schaarschmidt-Richter (ed.) Zurich: Edition Stemmler, 2000. "The Artists Start to Dance. The changing Image of the Body in Art of the Taishô Period". En: Being modern in Japan: culture and society from the 1910s to the 1930s. Elise K. Tipton, John Clark (eds.). Honolulu: University of Hawaii Press, 2000
- MUNROE, Alexandra. "To Challenge the mid-summer sun: the Gutai group", "A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics" y "Hinomaru Illumination: Japanese Art of the 1990s". En: Japanese art after 1945: scream against the sky. New York: H. N. Abrams, 1994.
- OKAKURA, Kakuzô. El libro del té. (Nueva York: G.P. Putnam's & Sons, 1906; primera edición en francés, 1927). Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 2000.
- SAKAI, Tadayasu. "An Exception". Japanese modern art: painting from 1910 to 1970. Irmtraud Schaarschmidt-Richter (ed.) Zurich: Edition Stemmler, 2000.
- SAURA, A. "La imagen pintada". AA.VV. Antonio Saura. Figura y fondo. Barcelona: Libres del Mall. Figura y Fondo, 1987.
- SAURA, A. Fijeza. Ensayos. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 1999.
- SEITZ, William C. Abstract Expressionist Painting in America. Cambridge, Mass. y Londres, 1983.
- TOMII, Reiko. "Infinity nets: aspects of contemporary Japanese painting". En: Japanese art after 1945: scream against the sky. New York: H. N. Abrams, 1994.
- YOSHIHARA, Jirô. Gutai Manifesto. en: <http://www.guati.com>

I.III La pintura abstracta mexicana

- FERNÁNDEZ, Justino (2001). Arte moderno y contemporáneo en México. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. México.
- JOSÉ, Agustín (1996). La contracultura en México. Grijalbo. México.
- MANRIQUE, Jorge Alberto (2000). Arte y artistas mexicanos del Siglo XX. CONACULTA. México.
- RODRÍGUEZ, Prampolini, Ida y Rita Eder (1977). Dada. Documentos. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. México.

- SEPÚLVEDA, Luz María (1996). Orígenes de la participación del público en el arte del Siglo XX. Curare. Otoño.
- THOMAS, Karin (1988). Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas del Siglo XX. Ed. Serbal. Barcelona.
- TORRES, Ana María, Ruptura, Publicación digital, Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2004

Capítulo II ¿Que es Pintura?

II.I ¿Que es Pintura?

- CLARK, John. "Artistic subjectivity in the Taisho and early Show a avant-garde". En: Japanese art after 1945: scream against the sky. New York: H. N. Abrams, 1994.
- DESHIMARU, Taisen. La práctica del Zen y cuatro textos canónicos Zen. Barcelona: Kairós, 1996.
- FOSTER, Hal [et al.] "1955a Las vanguardias no occidentales". En: Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Tres Cantos: Akal Editores, 2006.
- RODRÍGUEZ, Prampolini, Ida y Rita Eder (1977). Dada. Documentos. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. México.

Capítulo III Concepto de Abstracción

III.I Pintura de Acción

- MIZUSAWA, Tsutomu. "The Burgeoning of Astraction Directions in Japanese Art After 1910". En: Japanese modern art: painting from 1910 to 1970. Irmtraud Schaar-schmidt-Richter (ed.) Zurich: Edition Stemmlé, 2000. "The Artists Start to Dance. The changing Image of the Body in Art of the Taishô Period". En: Being modern in Japan: culture and society from the 1910s to the 1930s. Elise K. Tipton, John Clark (eds.). Honolulu: University of Hawaii Press, 2000
- OKAKURA, Kakuzô. El libro del té. (Nueva York: G.P. Putnam's & Sons, 1906; primera edición en francés, 1927). Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 2000.
- RODRÍGUEZ, Prampolini, Ida y Rita Eder (1977). Dada. Documentos. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. México.
- SEPÚLVEDA, Luz María (1996). Orígenes de la participación del público en el arte del Siglo XX. Curare. Otoño.
- THOMAS, Karin (1988). Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas del Siglo XX. Ed. Serbal. Barcelona.

- SAKAI, Tadayasu. "An Exception". Japanese modern art: painting from 1910 to 1970. Irmtraud Schaarschmidt-Richter (ed.) Zurich: Edition Stemmler, 2000.
- SAURA, A. "La imagen pintada". AA.VV. Antonio Saura. Figura y fondo. Barcelona: Libros del Mall. Figura y Fondo, 1987.

III.II Pintura Minimalista

- BECKETT, George Duthuit letter to Samuel. 8.2.1949. Tal-Coat devant l'image. Zurich 1997.
- HAYASHI, Michio. "La subjetividad ocupada: pintura y cuerpo en el Japón posbélico". À Rebours: La Rebelión Informalista. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- HARRY, N. Abrams. Asian Traditions/Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970. Ed. Jeffrey WECHSLER.USA. 1997.
- MASON, Penelope. History of Japanese Art. Cap. XX. New York: Abrams, 1993.
- MATSUI, Midori. "Toward a definition of Tokyo Pop: The Classical Transgressions of Takashi Murakami". En: Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, 1999. "Murakami Matrix: Takashi Murakami's Instrumentalization of Japanese Postmodern Culture". En: © Murakami. Paul Schimmel (ed.) Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007.
- SEPÚLVEDA, Luz María (1996). Orígenes de la participación del público en el arte del Siglo XX. Curare. Otoño.
- THOMAS, Karin (1988). Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas del Siglo XX. Ed. Serbal. Barcelona.
- TORRES, Ana María, Ruptura, Publicación digital, Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2004

III.III Pintura del Campo de color

- BEASLEY, William G. Historia contemporánea de Japón. Madrid: Alianza, 1995.
- Cabañas Moreno, Pilar. "Bigaku. Sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón". En: Anales de la Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid, 1999. Versión electrónica en: <http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA9999110367A.PDF>
- CLARK, John. "Artistic subjectivity in the Taisho and early Show a avant-garde". En: Japanese art after 1945: scream against the sky. New York: H. N. Abrams, 1994.
- FOSTER, Hal [et al.] "1955a Las vanguardias no occidentales". En: Arte desde 1900:

modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Tres Cantos: Akal Editores, 2006.

- GARCÍA, Gutiérrez, Fernando. Japón y Occidente: influencias recíprocas en el arte. Sevilla: Guadalquivir, 1990.
- HARRY, N. Abrams. Asian Traditions/Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970. Ed. Jeffrey WECHSLER.USA. 1997.
- MASON, Penelope. History of Japanese Art. Cap. XX. New York: Abrams, 1993.

Capítulo IV Propuesta pictórica personal

IV.I Proceso Creativo y Técnico

- CAILLOIS, Roger. Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo. Fondo de Cultura Económica. Colección Popular. México, 1986.
- DELEUZE, Gilles. Pintura. El concepto de diagrama. Cactus. Serie Clases. Volumen 4. Buenos Aires, 2004.
- HUIZINGA, Johanes. Homo ludens. Editorial Alianza Emecé. El libro de bolsillo. Madrid, 1972.
- MARCHÁN, Fiz Simón. Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". AKAL, Arte y Estética. Madrid, 1997.
- MARINA, José Antonio. Teoría de la inteligencia creadora. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona, 1993.
- SYLVESTER, David. Entrevistas con Francis Bacon. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1977.
- TRÍAS, Eugenio. Lo bello y lo siniestro. Editorial Ariel, S. A. Barcelona, 2001.
- WAGENSBERG, Jorge. Rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta. Tusquets Editores S. A. Metatemas 84. Barcelona, 2004.
- MORAZA, Juan Luis. "Alusiones e ilusiones. La Parte del Minimalismo". Zehar. Nº 30, primavera de 1996.
- WOLLHEIM, R. "Minimal Art", en AA.VV.: Minimal Art. Gipuzkoa: Koldo Mitxlana Kulturenea, 1996, pp. 23-32.
- KRAUSS, Rosalind. El inconsciente óptico. Madrid: Tecnos, 1997.
- R. de la Flor, Fernando. "De la Tabula Rasa al negro infinito. Arte y absoluto", en José Luís Molinuevo (Ed.): A qué llamamos arte. El criterio estético. Sala Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp.139-168.
- KLEIN, Yves. "Evolución general del arte de hoy hacia la inmaterialización (no desmaterialización)", en Javier Arnaldo: Yves Klein. Hondarribia: Nerea, 2000. pp. 91

