

28 No. 7

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS



LA NEOFIGURACION: DEFINICION,
ANALISIS Y PLANTEAMIENTOS.

T E S I S

Que para obtener el título de
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A :

MARIA BEGOÑA ZORRILLA FULLAONDO

México, D. F.

1982



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INTRODUCCION	1
I. DEFINICIONES	3
I.1. Figura y figuración.	3
I.2. Figureación tradicional, contemporánea, neofiguración y figuración anacrónica	6
II. PROCESO HISTORICO	17
II.1. El retorno a la figura.	17
II.1.(a) Abstracción y figuración.	17
II.1.(b) Informalismo de transición.	24
II.2. Corrientes Neofigurativas (figuración formal)	30
II.2.(a) Neofiguración simbólica y Neosurrealismo	31
II.2.(b) Nueva Figureación: Francis Bacon, la Renovación de la Forma.	33
II.2.(c) Pop Art: El movimiento	42
II.2.(c)-1 Por Art: sus consecuencias - Valerio Adami o la influencia pop en la Nueva Figureación.	56
II.2.(c)-2 Por Art. Sus consecuencias. Funky Art o Acid Pop.	59
II.2.(c)-3 Por Art: Sus consecuencias- Hiperrealismo.	62
II.3. Realismo Crítico (Figuración comprometida)	88
III.PERSPECTIVAS DE LA FIGURA	100
IV. CORRIENTES NEOFIGURATIVAS EN MEXICO	107
V. PROPUESTA PERSONAL	118

VI. CONCLUSIONES

125

VII. NOTAS

130

VIII. BIBLIOGRAFIA

144

INTRODUCCION.

La presente investigación tiene como fin el estudio de las características de la figura en la pintura de los sesenta. Busca explicar: las razones por las que abandona el uso de la forma icónica en los veinte; las motivaciones por las que se revalora la figura; ¿de qué forma se vuelve a la figura en el lenguaje plástico neofigurativo? y, ¿cuál es el significado de la figura en los movimientos de neofiguración?

Necesario es también el aclarar el contexto económico, político y social que provocó la vuelta a la figura. Qué concepto de realidad externa tanto como humana y social implica la nueva iconografía, y su contraste con el realismo tradicional. Es decir, la ideología encerrada en los movimientos de neofiguración.

El interés en el planteamiento de este estudio nace de los problemas de actualización formal y tratamiento temático a que me enfrenta mi producción figurativa en pintura. Esta es aún una búsqueda de lenguaje en proceso y en conflicto. La riqueza formal y cromática del arte mexicano cuestiona las referencias extranjeras de mi trabajo pictórico, haciéndome sentir ajena a muchos de sus planteamientos. Sin embargo, es difícil distinguir lo que mi propio país propone y exige debido a su gran complejidad histórica y social.

Mi medio ambiente es un mundo saturado de influjos extranjeros asimilados ya -muchos de ellos- como productos nacionales. Vivimos y convivimos con ellos en el ámbito urbano y nos son, sin embargo tan ajenos y tan propios como lo específicamente indígena, rural o provinciano. Por esto, no rechazo ideas y aciertos de trabajo estético sean extranjeros o nacionales. Me identifico con mu

chos de los problemas, causas y resoluciones propuestos por las corrientes neofigurativas y a los que me condujo el desarrollo de mi trabajo personal. Ello explica que se trate aquí también de si tuar las manifestaciones neofigurativas en México, conocer sus mo tivos, causas y desarrollo. ¿Cómo se relacionan con la pintura figurativa mexicana anterior?; ¿qué ligas mantienen con la ideología e historia que les da pie en Europa y Norteamérica?, ¿cómo y por qué razones se abandona y retoma la figura en México?; ¿es la pintura neofigurativa en México un fenómeno de colonización o responde a las mismas necesidades que plantea el medio urbano y las nuevas formas de comunicación y tecnología de producción de imágenes actuales?

Mis referencias principales en este trabajo de investigación bibliográfica son datos históricos, críticas y exposiciones de los movimientos, textos de los artistas y las propias obras que confor man cada una de las manifestaciones figurativas que trato.

I. DEFINICIONES.

I.1. FIGURA Y FIGURACION.

El retorno al uso de la forma icónica en los sesenta no significa la reinstalación de los valores y códigos tradicionales de la pintura. Las nuevas tendencias son propuestas de un tratamiento ajeno al trabajo clásico de la forma y el espacio. Otros criterios definieron las jóvenes actitudes con respecto a lo que, en décadas anteriores, se pensó ya olvidado y carente de significación: la figura. El término fue usado en un principio con ambigüedad y se hizo necesario diferenciar sus contenidos de los de su concepto tradicional.

Etimológicamente, figura designa la "forma exterior de un cuerpo por la cual se diferencia de otro"; "la estatua o pintura que representa el cuerpo de un hombre o animal"; en el dibujo, "lo que representa el cuerpo humano" y la "cosa que representa o significa otra" (1). Destacan dos ideas fundamentales: el carácter signico y la propiedad de representar. Es decir, la figura es un medio que significa y representa algo. En lo referente a la pintura es la evidencia del objeto que es significado y representado en la imagen.

En tanto representación, la figura se identifica con el objeto o ser al que se alude y "simbólicamente es lo mismo un gallo que su figura pintada, grabada o esculpida" (2). En la simbología artística tradicional, la posible semejanza, "la conexión interna entre la obra del hombre y la del Creador (permite que) las figuras inventadas -símbolos culturales o instrumentos- se relacionen siempre con las figuras naturales que se les asemejan" (3). Incluso, el criterio de valoración del arte de la tradición fue la objetividad de la imagen, siempre figurativa.

Sin embargo, el surgimiento de la fotografía a mediados del siglo pasado, problematizó tanto el carácter de la imagen plástica como la realidad de lo concebido durante siglos como tal. Lo objetivo en la forma icónica había sido insuperablemente alcanzado. No en balde Ingres, por ejemplo, comentaba: "¡Qué asombrosa es la fotografía! ¡Quién de nosotros pudiera alcanzar esa exactitud!, pero esto no puede decirse..." William Turner, a su vez, y quizá el menos indicado para sentirse agredido, exclamaba en 1839: "Esto es el fin del arte; estoy contento de haber tenido mi época" (4).

Se derrumbaban inevitablemente cuatro siglos de tradición figurativa y el pensamiento sufría cambios estructurales. El novedoso ojo humano traspuesto a una máquina inició así un proceso gradual de ruptura en la relación, antes incuestionable, de imagen-realidad. Lo real es el resultado de un medio de reproducción de apariencias y éstas dependen, asimismo, de los alcances y limitaciones de dicho medio. La fotografía generó una progresiva relativización de la realidad del mundo exterior.

Esto explica, aunado a los influjos de tres décadas de predominio de la forma abstracta en la pintura y al desarrollo de la imagen fotográfica en todos los medios de comunicación a partir de mediados del presente siglo, el nuevo sentido de la representación figurativa. Si la imagen de un gallo es lo mismo que el gallo real para la tradición, la figura hoy "supone la relación con la forma del objeto, es decir, con la representación icónica" (5), en cuanto figura es imagen y realidad es sólo representación. El gallo pintado no será más el gallo real. Se puede respetar e incluso ceñirse totalmente a la forma icónica de un pretexto figura

tivo. Sin embargo, el resultado es una figura autónoma en intereses y significación. Ahora la realidad de la imagen en el mundo es otra que la realidad de la imagen en el lienzo y no se pretende, como finalidad, el conectarlas.

Como signo, la figura es un bloque de significados culturalmente delimitados por una época y sociedad específicas. Sus contenidos tanto formales como temáticos son siempre defensa ideológica y manifiestan igualmente la época que les da pie como aquella que crean o provocan.

Finalmente, el término figuración se refiere a aquello que es o se sirve de la representación o figura de otra cosa. La obra figurativa emplea la figura como medio de comunicación de contenidos y de representación de la realidad.

I.2. FIGURACION TRADICIONAL, CONTEMPORANEA, NEOFIGURACION Y FIGURACION ANACRONICA.

La necesidad de clarificar y facilitar el entendimiento de las diversas manifestaciones figurativas de Occidente, ha ocasionado que se hable de figuración tradicional, figuración contemporánea y las diversas corrientes neofigurativas de hoy. El primer calificativo indica la figuración del Renacimiento al Naturalismo; el segundo, la propia del Impresionismo a las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX. El tercer calificativo refiere las corrientes que, a partir de 1960, han surgido en el uso de la figura. Esta clasificación no es una mera definición de épocas en un proceso evolutivo del arte occidental, es una verdadera especificación del tema. Señalamiento de tres momentos en la historia del arte pictórico. Merece cada uno de ellos algunas reflexiones que permitan lograr una visión más clara del tema en cuestión. Se explica también lo que por figuración anacrónica se entiende dadas sus íntimas conexiones con el tema.

Figuración tradicional.

De temática religiosa o mitológica, naturaleza muerta, retrato, paisaje, escena costumbrista o narración histórica, la pintura del Renacimiento al Naturalismo es maestra en la técnica del temple y el óleo y manifestación ejemplar en el uso de la pintura indirecta (veladuras) y la aplicación directa del color. Superficies lisas de fina pincelada, colores matizados y excelente manejo del volumen y la forma, pretende la ilusión de la realidad objetiva. Se vale para ello, entre otras cosas, del claroscuro y la perspectiva lineal y aérea, conocimientos resultado de una época aún empapada de religiosidad cristiana pero hija de las nuevas concepciones

científicas sobre el universo.

El gran descubrimiento de este período es el del problema es tético, la forma de representación y el artificio pictórico. El artista ha dejado de pensar en símbolos y alegorías en virtud de un proceso continuo y progresivo de cambios en lo político, económico y social que venía dándose desde el siglo XIII. Paradójicamente, posiciones religioso-místicas como la de Francisco de Asís traen consigo, por su valoración del mundo creado como reflejo divino, una vuelta definitiva al mundo exterior. El despertar de la conciencia a la razón y el pensamiento crítico extendido a las ramas del conocimiento y la vida son producto de una actitud cada vez más ligada a los valores de una naturaleza creada y madre guardián de la verdad. El hombre como parte de esta naturaleza -y creación con ella- será también un punto central de interés que abordará el humanismo desde todos los ángulos posibles. Uno de ellos es el arte.

Es por esto la importancia del artista en la sociedad, su carácter de individuo con capacidades extraordinarias de hacer presentes los procesos creadores de la naturaleza.

El cuerpo común del arte y la ciencia son las matemáticas y el artista es un humanista, un científico estudioso de la realidad. Movido por su asombro compone en una especie de éxtasis, de raptó interior, en el que se descubren las esencias absolutas: es un demiurgo que devela el mundo de lo eterno, de lo esencial y trascendente a partir del modelo exterior. Teóricos de la época como Alberti clarifican esta idea: "de las raíces interiores de la naturaleza" ha de nacer el arte de la pintura. El artista del Renacimiento se afirma en la doctrina del entusiasmo lírico y la

inspiración; favorece el concepto de la fantasía, la genialidad y lo sublime. Ello condujo a una mimesis rica en posibilidades ya que la naturaleza es el espectáculo máximo de las ideas que llaman a la invención.

La mimesis aristotélica está en la base de esta figuración que no cuestiona la verdad del mundo objetivo. Se define no como la copia de lo natural sino como la imitación de los modos de proceder de la naturaleza en su proceso creador de formas. Ella es la gran maestra que todo lo enseña. Este estilo pictórico se debe a la actitud del hombre volcado sobre sí mismo y sobre el mundo exterior como una sola y la misma cosa.

La exaltación del hombre subyace en todas sus expresiones. Desacralizante y creyente de sí mismo, el Renacimiento eleva el modelo vivo -persona de la época-, a personaje sagrado en la obra de carácter religioso.

Estas características mencionadas, ciertamente con variantes que imponen los cambios histórico-sociales, continúan hasta el naturalismo, sobre todo en el manejo del arte pictórico: clarosuro, perspectiva, representación a partir de lo real, uso de la forma icónica, culto a la naturaleza, búsqueda del matiz, color por veladuras, etc. Así, no es el arte un arte despreocupado de corresponder a una realidad paralela, simbiótica de lo conocido como real.

Espíritu ansioso de investigación y conocimiento, asombrado ante el mundo, científico, incrédulo pero no irreligioso, orgulloso e individualista, fiel a sí mismo y derivado del formalismo clasicista grecorromano, el arte tradicional. Es una mirada, ante todo, frente al hombre, ante Dios y sobre el mundo.

Desde luego, pretendo con esta breve presentación tan sólo expresar características generales de una óptica de la pintura que se mantuvo viva hasta el naturalismo. No es mi intención hacer una explicación detallada de cada uno de los momentos figurativos en la historia del arte.

Figuración contemporánea.

Podemos hablar de tres experiencias fundamentales que caracterizan la pintura contemporánea: la fauve, la cubista y la expresionista. Todas ancladas en el neoimpresionismo, reacción al dogma naturalista de la imitación; efecto primero del shock producido por la fotografía.

El fovismo es la experiencia del color, el instinto y la pasión dirigidos a la creación sensible sin cuestionamiento alguno sobre la realidad. El cubismo en sus diferentes fases, constituye la experiencia de la forma volumétrica atacada como problema mediante su intelectualización; se persigue la obra no como reproducción de lo natural sino como idea, como construcción racional. El expresionismo es la pintura ligada a la vida; ya no la idea ni la representación sino la forma y el color para la expresión de la subjetividad afectada por los hechos.

Estas vanguardias continuarán temerosas, una tradición ya no naturalista mas sí eminentemente figurativa. Aún personalidades como la de Picasso, delirante generador de formas y creador de problemas plásticos, hará de la forma icónica el receptor de sus investigaciones. Hablando sobre el Retrato de Kahnweiler, dice: "En su forma original me parecía que iba a convertirme en humo de

un momento a otro. Pero cuando yo pinto humo, quiero que tú puedas clavar en él un clavo. Así añado mis atributos... Una simple sugerencia de los ojos, la onda de los cabellos, el lóbulo de una oreja, las manos enlazadas... y ahora ya puedes meter ese clavo" (6). No obstante Picasso rechaza la forma abstracta -"por su alejamiento de la realidad (natural, social)"- así como cualquier artepurismo y, a pesar de su "apego a lo real" (7), la frase anterior más habla de la dificultad de abandonar la figura -ligada estrictamente a la representación-, que de una toma de posición por la forma figurativa. Basta recordar que de su "actitud geométrica en la época cubista derivan las diferentes manifestaciones del arte concreto y geométrico y, en última instancia, el op-art" (8).

Pese a esto, hay ya un cambio de intención de la obra que rechaza lo narrativo y huye de la ilustración en respuesta inconsciente a la aparición de la objetividad fotográfica. Son los primeros pasos hacia el descubrimiento de la forma abstracta como problema plástico.

El hallazgo de los valores estéticos del arte negro y primitivo, y la obra de Cézanne, Van Gogh y Gauguin fueron quienes de forma decisiva establecieron las pautas de construcción de un arte autónomo y de una nueva estética de la realidad. De todos sabido, Kandinsky da el paso definitivo y emerge paulatinamente el triunfo de una opción purista, de un lenguaje que se creyera verdaderamente pictórico en detrimento de la ya superada tradición. Es necesario considerar que algunas corrientes en plena fase abstracta siguieron valiéndose del elemento iconográfico, "sustrayéndolo de las cristalizaciones a las que lo había conducido la pintura académica de fin de siglo o el neorrealismo politizado de la

inmediata posguerra" (9).

A pesar de permanecer más o menos ligadas a un lenguaje tradicional, estas vanguardias aportaron muchísimos conceptos al trabajo abstracto-figurativo de la forma. Matisse resume, en su obra "Lujo, calma y voluptuosidad", realizada en 1905, una posición artística que rompe definitivamente con el pasado, anunciándonos ya la entrada del arte moderno. No hay claroscuro ni valores tonales. No se modela ni usa la perspectiva, la forma surge del dijo lineal tratado con economía de medios y reducción formal. La representación se subordina a la sola presencia de la forma, cuyo dinamismo proviene del color que la ocupa y articula la composición. El espacio y profundidad están en razón de valores cromáticos y la luz deriva del contraste y la oposición de colores puros. Se rechaza el matiz y la diferencia tonal se manifiesta resultado del dominio y conocimiento del color. Este es eje de la organización del cuadro que ha desdeñado tridimensionalidad y construcción clásicas. El espacio se resuelve por leyes frontales de disposición en un trabajo fundamental de color y dibujo. Una línea suelta y esquemática forma, o enuncia simplemente, el objeto. Su color ya no es más el de la naturaleza: "Antes el azul definía el mar, el cielo. Ahora lo definido es el color".

Picasso plantea un mundo de intereses muy diferente. Igual que el fovismo, se aleja de la naturaleza, desdeña la realidad en cuanto una obra encierra en sí su total significado y se impone al margen de la anécdota. Sin embargo, le opone una actitud intelectualista, una especulación regida por la imaginación y la inteligencia. Abandona "el color, la emoción, la sensación y todo lo que había sido introducido en la pintura por los impresionistas. Bus-

ca una base arquitectónica en la composición, intentando a la vez hacer de ella un orden" (10). Predomina el rechazo por la perspectiva y claroscuro. Estudia nuevos medios de producir el volumen en la tridimensión y por ello, la luz y el color reales no interesan sino en tanto elementos de exaltación formal y volumétrica. En el cubismo analítico, el volumen del objeto se opone a la disolución de la forma. No obstante, se llega a la convicción de que la forma no implica necesariamente el volumen. El juego de planos se convierte en el elemento principal de la obra y se fijan algunos "atributos" o referencias figurativas que pasan a ser rechazadas en el cubismo sintético sustituyéndolas por aspectos representativos del objeto. El juego de planos se mantiene pero ya no procede de un modelo real o imaginario. Las formas geométricas regulares o irregulares se yuxtaponen, interpenetran y mueven. El collage y los signos numéricos o del lenguaje se introducen sin deformaciones de la perspectiva o efectos de iluminación. Ya no imita el arte sino introduce lo real y hace una realidad de la pintura al mismo tiempo. No se engaña al ojo sino al espíritu: "Tratamos de desembarazarnos del trompe l'oeil para hallar un trompe-l'esprit" (11) en una obra que es idea y no representación natural.

Hasta lo dicho, la aportación principal de estas vanguardias en cuanto a figuración se refiere, es la autonomía respecto de los códigos artísticos tradicionales, el descubrimiento de la pintura independiente del mundo natural, como sensación, como expresión subjetiva o como idea. La reafirmación de la figura como elemento o pretexto constructivo sin relación con la representación que se abandona para pasar al plano de la pintura como significación.

Independientemente del cubismo, Picasso fue siempre una apor

tación al trabajo figurativo en el siglo XX. Su importancia procede de la investigación comprometida con la realidad, de su profunda conciencia histórica y comprensión artística. Para él no existen soluciones definitivas. "En el arte como en la realidad no existen absolutos, sólo contradicciones que es imperativo superar o trascender" (12). Por esto "no hay un Picasso, existen varios Picassos, porque vivió mucho, pintó intensamente y no le interesaron los mismos aspectos". Se desafia constantemente y "la variedad como principio, la mudanza de los medios, los cambios de actitud o de temática; el apego a ciertos descubrimientos que le proporcionó el cubismo, el retorno a planteamientos del pasado; el retomar temas, el efectuar variantes, series, estados", no son en él mera obsesividad sino testimonio (13). Posición vital es el arte para quien se encuentra tras todos y cada uno de los descubrimientos y usos formales y semánticos del arte figurativo actual tanto como del problema abstracto de la forma y su empleo en la pintura.

Corrientes Neofigurativas y Figuración Anacrónica.

Se pretende en algún texto la idea de que el período de auge del abstraccionismo es un mero paréntesis en la gran y continua tendencia a la figura en la pintura. A mi juicio esto implica una falta absoluta de conciencia histórica y del valor de las experiencias abstractas en el conocimiento plástico. Precisamente, el término neo-figuración implica el anterior rechazo del lenguaje representativo tras la inminencia de la estética abstraccionista. Lo distintivo de la neofiguración es el retorno a la figura. La in-

clusión del objeto exigió una lógica de convenciones gráficas y de imagen para poder existir como representación. Actualizar la imagen fue la clave de estos movimientos. Se valieron de la fotografa y de las aportaciones estéticas y de trabajo pictórico del arte abstracto. Aquello que constituyó el fin de la figuración hasta entonces producida es elemento de singular importancia en su recuperación. Si la objetividad fue el paradigma del arte pasado y la fotografía la lograba en su máxima expresión, ahora es la pintura quien busca un lenguaje a partir de ella, libre esencialmente del papel de representar. Es fuente de información metodológica en un mundo donde ella, el cine y los diversos medios de comunicación actuales (T.V., cartel, historieta, diseño y publicidad), "asaltan constantemente nuestro sentido de la aperiencia" (14).

La mera reutilización de la imagen no implica necesariamente entonces, neofiguración. Es el tratamiento de las figuras en un nuevo concepto de cuadro -la renovación de la imagen, el uso de la figura y el tema por encima de ellos mismos, la imagen en función de sí misma, la novedad en razón del grado de efectividad y adecuación a la propuesta, la asimilación y rescate de los aportes formales del arte actual, el espacio en relación a la imagen- lo que la personalizan.

Existen muchos neos (-Renacimiento, -expresionismo, -fovismo, -picassianismo, etc.) que no son sino anacronismos, repeticiones del lenguaje visual de otras épocas. "Anacronía es ante todo un desgaste de códigos visuales por la repetición de fórmulas del pasado" (15). Simon Marchan nos brinda un excelente juicio para rechazar estas manifestaciones, ya que "cualquier interpretación regresiva o subordinada a ciertos prejuicios y códigos estilísticos"

de épocas pasadas, "descuida la naturaleza semiótica de la representación visual, el carácter icónico del signo artístico y su inserción a nivel iconográfico en el entorno histórico-social" (16). Suficientes razones para pensar igualmente invalidada la estilización formal como signo de modernidad. Incluso estilizaciones como el uso de deformaciones y feísmos son manifiesto de incapacidad expresiva, infantilismo en la concepción de la realidad y respuesta a necesidades de generar un impacto que resulta pueril.

Existen otros tipos de figuración que no son vanguardias pero que han conservado toda su fuerza y habilidad expresiva: la de la imaginaria o fantasía, la de extracción popular, la intelectual, la pintura Naive y el arte de los locos o enfermos mentales (arte bruto) (17).

Es claro que el término neofiguración señala un momento específico en el tratamiento de la figura en la pintura occidental, con peculiaridades que le son propias y no comparte con la figuración tradicional o contemporánea. Su momento histórico es la década de los sesenta, tan determinante en sus características formales y compromiso social como lo son las características del desarrollo económico y político de Europa en su recuperación después de la guerra y de Estados Unidos, consolidado como potencia mundial. El fenómeno de la neofiguración emana de estas sociedades y recupera para el arte la forma figurativa contando con dos presencias imprescindibles: la forma abstracta y la imagen fotográfica. El análisis y especificación del fenómeno de la neofiguración que nos ocupa, limita la definición de las peculiaridades de las

corrientes en este capítulo ya que ello nos ocupa en el resto del texto que se presenta a continuación.

II. PROCESO HISTORICO.

II.1. EL RETORNO A LA FIGURA.

II.1.(a). Abstracción y figuración.

El siglo XX aparece como un catálogo exuberante de transformaciones que se producen a un ritmo acelerado y progresivo. El período moderno cuya característica es un estado constante de vitalidad en las concepciones artísticas, aparece como un abanico de estilos que se produce en respuesta al constante fluir de la actitud vitalista a la intelectual y viceversa. Si la situación actual resulta sumamente compleja por la diversidad de tendencias, éstas confluyen hacia dos fundamentales: una que relaciona el arte con la vida (arte como expresión), y otra que lo relaciona con el intelecto (arte como construcción). Relativa al intelectualismo en la producción artística encontramos la tendencia abstracta que dominó las manifestaciones plásticas de los veinte hasta los últimos momentos de la década de los cincuenta.

Definitivamente la abstracción no es una invención del presente siglo. Aparece como tendencia desde la Prehistoria y se combina en diferentes proporciones con la figuración, o se alterna con períodos exclusivamente figurativos. Es el caso de las culturas del Mediterráneo Clásico (Grecia y Roma) y del arte del occidente europeo desde el Renacimiento hasta principios de siglo. No obstante era forma decorativa o aplicada y sólo en nuestro siglo se da la autonomía de la forma como cuadro o dentro de un cuadro (1). La subversión del clasicismo heredado la permitió el cubismo, al demostrar que la perspectiva, "método científico para

construir racionalmente el espacio representado" (2), (y que sirvió de base para un desarrollo tal de la pintura figurativa que desplazó toda manifestación abstracta), era tan sólo un método artificialioso.

La perspectiva supone un único punto de vista, un solo ojo fijo. El cubismo descubre que el genial planteamiento de - - - Brunelleschi era válido únicamente cuando el espectador no está en el espacio sino frente a él. Picasso propone una espacialidad distinta, bi-ocular, que naturalmente conlleva cambios tajantes en el tratamiento de la forma. Representar es ante todo un concepto de espacio.

La propuesta del cubismo es una opción que se respiraba en el ambiente, una respuesta natural al medio en que se desarrollaban sus representantes. El arte no es un fenómeno aislado de la realidad circundante; el artista palpa las afecciones del mundo que vive. No sólo el clima psicológico sino las ideas filosóficas, políticas y científicas de la época que determinan ese clima. "Nadie como el artista ventea el "aire del tiempo"(3). Las proposiciones y análisis del cubismo venían siendo sugeridas cada vez con mayor claridad desde el Impresionismo y motivadas por los recientes planteamientos de la matemática y física de principios de siglo.

Si el impresionismo buscó la práctica pura del naturalismo y el puro dato intuitivo, si no negó la figura y su modelo siguió siendo el mundo externo, si desvirtuó la función narrativa de la representación, confundió y borró los límites de la forma haciendo de la imagen el producto de la luz, la mancha, el punto de color, y permitió que la pintura se volcara cada vez con mayor énfasis sobre sí misma. El fovismo, futurismo, cubismo y expresionismo son

condiciones nuevas de expresión que favorecen también este vuelco en el arte. Se acentúa en el dadaísmo que enarboló la bandera del antiarte echando por tierra todo principio aceptado hasta entonces. El surrealismo significó un adelanto en esta línea al proclamar la supremacía total del modelo interior.

El avance progresivo hacia la abstracción formal tiene claro origen. Sólo la perspectiva en el Renacimiento es comparable en consecuencia a lo que la fotografía produjo. La pretensión de Daguerre y Niepce el catorce de diciembre de mil ochocientos veintinueve de "capturar cuadros de la naturaleza sin recurrir a la ayuda de un artista" (4), explica lo que significó el hecho para la pintura. La "autenticidad y realismo en la imagen capturada transformaron de inmediato las funciones del arte. La cámara puso en evidencia limitaciones de nuestras facultades de aprehender la verdad del mundo externo. El realismo tradicional nos dice cómo vemos las cosas y en esta medida sucumbe empañada por la imagen fotográfica.

El prodigioso avance científico y técnico comunicó al arte su necesidad de exploración. La evolución del concepto de lo real en la ciencia impactó al artista que, como el científico, se ocupó ya no de conocer la realidad exterior sino la verdad íntima de las cosas. La disolución de la forma implica de alguna manera la pérdida de fe en el valor de lo real como tal. Se pierde interés "y necesidad de conocimiento descriptivo: 'Todas las cosas tienen su envoltura y su hueso, apariencia y esencia, máscara y verdad. Si nosotros alcanzamos únicamente la envoltura en lugar de la esencia de las cosas, si su máscara nos ciega hasta el punto de que nos impida encontrar la verdad, ¿en qué medida esto influye en la clarid

dad interior de las cosas?" (5). Por citar a alguno, para 1912 Franz Marc decía haber descubierto lo repugnante de la realidad externa, "...mis representaciones se volvieron instintivamente, por necesidad interior, siempre más esquemáticas, siempre más abstractas" y hasta ahora lograba 'plena conciencia de la fealdad de la naturaleza, de su impureza...' (6). Este repudio del mundo exterior condujo a actitudes solipistas sobrevalorándose intelecto e intuición. La realidad deja de interesar, se presenta como un concepto relativo, histórico, creado período por período, cultura por cultura en imágenes e ideas que vivimos como actos morales que afirmamos ciertos y valederos, como ideas estéticas definitivas o como descubrimientos objetivos, imparciales y reales de parte de la ciencia.

La reacción al mundo objetivo fue, en principio, una vuelta al espíritu en la persona de Kandinsky quien justifica, como fenómeno contemporáneo, un arte de necesidad interna, abstracto, representativo. Su irracionalismo intuitivo llevó hacia un racionalismo geométrico en auge en la segunda posguerra. Durante la Segunda Guerra Mundial, el arte sufrió un aparente empuje pero al inicio del período posterior a ella, se hizo patente un enorme desarrollo de la abstracción. El avance estuvo determinado por la firme evolución de dos maestros del arte de ese género: Mondrian y Kandinsky.

Desde 1930 se concentró en París la actividad de pintores abstractos. Se encuentran allí los tres miembros de "Stijl" más importantes. Llegan más tarde Pevsner y Gavo, representantes del constructivismo ruso. Kandinsky se instala en 1933 y Arp vive ahí desde 1926. Todos ellos crean una asociación de pintores abstractos

tos buscando difundir sus principios y obras. Durante la guerra, los miembros de esta asociación Abstraction-Création, evacúan Europa y se refugian en América donde impulsaron los movimientos abstractos de Estados Unidos.

También en 1930, Van Doesburg fundó el grupo de Arte concreto. Publicaron un número de la revista-manifiesto donde resumen ideas existentes entre artistas inclinados al rigor geométrico: se rechaza el individualismo como obstáculo para la aparición de un arte universal. Se defiende una actitud intelectual en el arte, desligado de formas y de cualquier manifestación sensible. Exigían una técnica mecánica, exacta, impecable, para lograr obras donde la presencia del autor no existiera y fueran absolutamente claras al espectador. El arte es pensamiento y su modelo es la matemática y la ciencia. Creación pura por encima de cualquier signo sensible.

Esta es la tendencia dominante en la vanguardia de la posguerra. Viene del cubismo analítico y tanto éste como la abstracción geométrica responden a cánones clásicos que se verán atacados después de la guerra. Se rompe toda convención del pasado en un fenómeno conocido globalmente como Informalismo o abstracción lírica o expresionismo abstracto y se da tanto en Europa como en América.

El "arte de lo informal", cargado de protestas, de vitalidad, corresponde al desarrollo de esa otra vena de la tendencia abstracta que representa Kandinsky en su respeto por la intuición y sensibilidad en la creación artística. Se abarca en el término "informal" diversas manifestaciones como la pintura de acción, el tachismo, el espacialismo, la pintura matérica, signica y caligráfica. Se vuelve al Kandinsky del expresionismo abstracto, de las impro-

visaciones. Influyen igualmente dos creadores más: Pautrier y Dubuffet. Asimismo la doctrina surrealista que preconiza el azar como técnica creativa, exalta los mecanismos irracionales y el automatismo. Para el arte informal lo que cuenta es el hecho de hacer, la creación primaria sin control. La obra no dice o expresa, vive simplemente. No es una posición anti-arte, es una búsqueda a partir de cero del lenguaje de la pintura. La materia se emplea revalorando el material como personaje en sí mismo. Ya no es un soporte de representaciones que la ocultan o modifican; ella se representa a sí misma, por sí sola. El cuadro empieza a entenderse no sólo como superficie sino como objeto y como materia. El gesto de pintar se eleva a motivo único y valor de una obra. Se investiga un bagage de signos que conformen un nuevo arte de la pintura occidental. Los esquemas espaciales lógicamente también se rompen; el espacio o superficie del cuadro es una plataforma de recepción de impulsos, materias, improvisaciones, etc. Es un campo de acción.

Como cualquier otro movimiento, el informalismo acabó por reducirse fatalmente a recetas y estereotipaciones contra las que surgió una reacción que asimiló sus aportaciones valiosísimas. Para fines de los cincuenta, se había academizado por completo, siendo fáciles medios de éxito "la histeria gestual o los conflictos matéricos". Agotamiento sintáctico, semántico y pragmático que pidió una reacción de vitalidad y tuvo, según afirma Pellegrini, tres caminos: una vuelta a lo concreto, a lo cotidiano (dadá y, más tarde, pop art); la reinstauración de la visualidad pura (neo concretismo, cinetismo, arte programado, abstracción cromática, hard-edge, op-art); y la revaloración de la representación icóni

ca. Estos tres caminos manifiestan la necesidad de una expresión impersonal ajena a contenidos emocionales, afincada en la realidad socio-histórica y, en general, se limitan a mostrar acriticamente aquello sobre lo que tratan.

Pellegrini distingue dos actitudes que ya he señalado: la expresiva y la constructiva. El pop responde a la primera y la nueva figuración -que no es más que un neoexpresionismo-, se agrega a esta tendencia. La otra actitud es a la que responden las corrientes de la visualidad pura.

Considero confuso e incompleto este esquema. La vuelta a lo cotidiano en el pop no es sino parte de la reconstrucción formal de la figura como medio de significación. No es necesario considerarlo como un camino diferente. De igual forma, el realismo crítico, presente desde 1964, aunque no es propiamente renovación formal, agrega a la figura una propiedad que defiende como esencial en ella: la capacidad de comunicación masiva y medio idóneo en la expresión de una actitud crítica de las realidades que vive la sociedad.

Son dos entonces los caminos entre los que oscila la producción artística actual: uno formalista y otro crítico. Uno apunta a la expresión e investigación formal y de lenguaje, y puede ser abstracto o figurativo. Otro, exige la posición crítica y el compromiso ético del artista con su medio social y momento histórico.

En resumen, el arte figurativo del pasado no existe más. En este agotamiento definitivo se insertan, tras un largo período de enriquecedores intentos por lograr un lenguaje propiamente plástico, dos tendencias que rigen las expectativas actuales: la racio

nalista, pretendiente de la pintura pura, la impersonalidad y exactitud, y la irracionalista o intuitiva, aliada a la sensibilidad, el individualismo y las expresiones vitales. Ambas opciones responden a lo que Klee exclamaba en 1918: "El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible" (.7). Crea. Pero esta creación se halla subordinada a una actitud o formal o crítica.

Dentro de estas dos posiciones se distinguen tres caminos: el abstracto, el figurativo formal (neofiguración) y la figuración crítica o de compromiso (realismo crítico).

II.1.(b) Informalismo de transición.

El lazo de unión entre el informalismo y la neofiguración es la obra de De Staël, De Kooning, Dubuffet, Saura y el grupo Cobra. Estos realizan una serie de esfuerzos que podríamos definir como Informalismo de transición, según Torres Michúa, ya que emplean medios gestuales, automatismos, improvisaciones, exaltación material, signica o manchista pero los resultados son figurativos (8).

De Staël es un personaje que permanece fuera del panorama del arte contemporáneo pues no es un iniciador de un lenguaje pictórico sino un continuador. Sus referencias son el trabajo de Bryen, Vuillard, Bonnard y Marquet. Junto con Poliakov, Lanskoi, el argelino Atlan y, en Alemania con Willi Baumeister y Julius Bissier, se encuentra en una zona intermedia entre abstracción lírica y geométrica. Al final de su vida volvió a la figura manteniendo gran calidad en su obra.

Willen De Kooning, uno de los principales antecesores y representante más adelante del expresionismo abstracto y/o figurati

vo. Realiza obras de un realismo brutal sin recurrir a la ilustración o narración de una escena o figura.

En 1934 trabajaba a un tiempo pintura abstracta y una figuración que oscilaba entre el realismo formal de la nueva objetividad y el expresionismo. Pero, desde 1948 su producción es la más típica de la pintura de acción. Amplios brochazos violentos construyen aparentemente de manera azarosa la forma figurativa. Un ejemplo de esto es su serie de "Mujeres" (1952-53) en la que el constante fluir entre el tema de la realidad y la abstracción termina con el prejuicio de la oposición radical entre las dos tendencias.

Clement Greenberg en 1962, refiriéndose a dichas pinturas de mujeres y a algunas obras de Kline, las llama "representaciones sin hogar" pues usa fines abstractos pero continúa sugiriendo elementos representacionales" (9.). Ya Hans Plastchek suscita deliberadamente la neofiguración desde 1959. La figura no fue una excusa sino el resultado de un proceso creador: se desprende de la acción de pintar como una derivación.

Antonio Saura, del grupo de informalistas de Madrid, pertenece al equipo de "un art autre" (arte distinto), empieza con una pintura gestual pero va pronto a la figuración como respuesta a una necesidad interna: "llenar como sea una superficie blanca, como una acción sostenida por una estructuración obsesiva, elemental, regida por una lógica matemático-biológica, fluyente como un río orgánico continuo. Para no caer en un caos absoluto, para no llegar al suicidio, para no perder pie y no alejarme de la realidad tremenda he escogido casi sin percatarme la única estructura que puede convenirme. Un cuerpo, un objeto, un paisaje podrían

volver a ser una fuente constante siempre que no fuera más que es to: un soporte endotérmico mediante el cual podré llevar a feliz término una necesidad de acción" (10).

Mejor expresión de la necesidad de estructurar una forma que fuera capaz de manifestar contenidos y establecer un contexto, ven ciendo la indefinición formal, no podía haberse formulado. Su obra proviene de la mejor línea de De Kooning. Reducida al blanco y negro es una presencia desgarradora, glamorosa, que retoma la figura como esqueleto de conmociones e ideas. Esta tendencia a su perar las indeterminaciones informales es lo que hemos definido como informalismo de transición.

A él añadiremos también a Jean Dubuffet quien es, con toda seguridad, uno a los que más debe este proceso de reinstauración de la figura. Revalora, con Fautrier, la materia como medio expresivo y contribuye significativamente al acceso de la pintura in formal tanto como al retorno a la figura.

Caracterizado por una experimentación constante, técnica y formal, de gran inventiva, su obra insiste en el uso de la forma icónica en un momento de auge del tachismo. El desprecio de la tradición del pasado lo lleva a una exploración coherente y rica en las más impensadas posibilidades matéricas. Dentro del mejor informalismo se vale de cualquier medio, queriendo hacer de la obra un ente independiente, libre y autónomo. Como investigador su búsqueda "se inclina por el material cromático y por la imagen en que se encarna tal material" (11).

Quiere romper con lo simétrico, lo eurítmico, a fin de encontrar una nueva propuesta estética libre de la representación pero figurativa. Lo grotesco, antigracioso, antihedónico; el hu

mor y lo absurdo en personajes esgrafiados sobre materiales de deshecho, "morbosos, de desolada y retorcida sexualidad" (12), pueblan agresiva y polémicamente las superficies de sus soportes. Amalgamas de breas, arena, vidrio, metal, etc., construyen una obra honesta desenmascaradora de racionalismos y falsos valores de la burguesía de la época, proponiendo ideas nuevas de trabajo formal y técnico.

Dubuffet trabaja por series sucesivas para evitar la repetición formal o temática. Busca llevar las cosas a su estado extremo, a su límite de ya no ser pintura para serlo verdaderamente y satisfacerse. Su falta de intención estética, su rechazo de todo concepto tradicional se resume en su recurrencia al trabajo de niños, locos y enfermos mentales en los que ve la posibilidad de re-encontrarse. Acercarse a una expresión directa sin deformaciones culturales. Como nadie él logra presentar su hastío y defensa de una cultura agotada: el Occidente regodeado en la falsedad de sus propios juegos, en la mentira de sus valores y la incansable repetición de sus opciones. Abre el azar, la ingenuidad, la falta de intención y la intuición como inyecciones de vitalidad en el juego expresivo del arte. Dubuffet es un intento por rehabilitar una cultura enferma de razones y sinrazones. Desea recuperar el mundo para el hombre y romper cánones absurdos de valores sociales y estéticos. En esta recuperación abarca en sus cuadros el mundo de objetos y materiales no apreciados: "la función del artista reside en ampliar la conquista y anexión de mundos que parecían hostiles al hombre, y si es posible transformar en bella una cosa que antes nos horrorizaba, se ha ganado la partida" (13).

Su fuerza creativa, su capacidad crítica, su brutal agresi-

vidad acaba neutralizándose en el racionalismo que alimenta la tendencia a la que él mismo dio pie: la neofiguración. Asimismo, esas características son, en la obra de sus mejores expresiones, la fuerza o interés de las formas. El realismo poético de este artista francés contribuyó notablemente a la ofensiva figurativa iniciada desde los veinte con la "nueva objetividad" que resurge ahora, tras la Segunda Guerra Mundial con los movimientos pop.

El grupo "Cobra", mencionado en el principio, es también antecedente notable. Plantea la expresión directa de la energía creativa, el producto artístico como pieza de la realidad y la figura humana distorsionada por el color y esa energía como interés central.

Nace en 1948 y, habiendo logrado un fuerte impacto en el arte posterior muere en 1951. Sus fundadores, Karel Appel, Asger Jorn, Corneille y Pierre Alechinsky pretenden el acto creativo en sí mismo como lo más importante incluso que el objeto creado, cuyo significado es ser la huella de la acción que lo engendró y del proceso que ello significó. Este grupo conduce la figura hacia un expresionismo: "una pintura no es una construcción de colores y líneas sino un animal, una noche, un hombre o todo eso junto" (14).

El grupo surge como derivado de la actividad artística de tres países (Dinamarca, Bélgica y Holanda), cuyas capitales se usan, en sus primeras sílabas para conformar el término Cobra. En su momento fue un fuerte levantamiento contra la Escuela de París, que finalmente terminó por absorberlo. Luchan contra la pintura pulcra, concreta y artesanal, para "fundir el sueño surrealista y la vida concreta en un realismo romántico" (15). Persiguen una expresión totalmente distinta e institutiva y recurren al

arte popular, infantil, prehistórico, vikingo y esquimal, atacando las artes culturales. Prevalece la espontaneidad, el humor y la exuberancia en el color, la forma y el dibujo.

Junto con Dubuffet es el aporte más consecuente a la pintura de la posguerra: libertad en la acción, superación de la antinomia figuración y abstracción, vitalidad y energía desbordantes en un ámbito visual de placer, burla sarcástica y exaltación de la vida en contraste con una sociedad carente de esperanza y anquilosada en tradiciones.

II.2. CORRIENTES NEOFIGURATIVAS (FIGURACION FORMAL).

Estas corrientes "se circunscriben dentro del fenómeno plástico conocido con el nombre de vanguardias consumistas y engloban sólo 5 movimientos: el pop art, el hiperrealismo, el funky art, la neofiguración simbólica y neosurrealismo, y la Nueva Figuración" (1).

La diversidad de corrientes neofigurativas se explica porque si bien todas poseen en común la relación con el objeto, esta relación no es transcripción naturalista. Su carácter es el de una relación de semejanza con el objeto que designan. Suponen la forma del objeto, su representación icónica en la imagen y, por tanto, poseen en común con él su figura. El objeto es sustituido en la representación. La semejanza con el objeto no es absoluta sino que está delimitada por una intención concreta que selecciona aspectos pertinentes del objeto. El nivel de iconicidad de la imagen varía en los diferentes movimientos. Sus intereses determinan niveles de percepción que conducen a opuestas manifestaciones dentro de la misma tendencia.

A pesar de las diferencias que encontremos, mayores o menores, estas corrientes se valen del objeto para salvar el indeterminismo y solipsismo informales, patentes en la actitud subjetivista de un yo enfrentado a su sociedad, "contestatario de una especie de vitalismo romántico" (2). Razón específica de la vuelta a la figuración, el vínculo con el espectador, lo explican de la siguiente manera: "La expresividad que no pretende ser únicamente un criterio artístico, puede lograrse, en mi opinión del modo más creíble y ejecutable sólo en forma figurativa. El objeto refiere, al menos en parte, experiencias análogas entre el artista y el observador, y sienta las bases de una aproximación interpersonal saliendo fuera del ámbito "intraartístico" (3).

II.2.(a) Neofiguración simbólica y Neosurrealismo.

No obstante la cantidad numerosa de adeptos, estas posiciones frente a la figuración son meros epígonos, repeticiones modernizantes de temas y tratamientos plásticos (4). Emplean recursos actuales en sus planteamientos, y llegan a lograr, en algunos ejemplos, sus fines. Sin embargo, la verdad es que no alcanzan a ser más que "la forma extrema de la tendencia neofigurativa de la decadencia" (5). Recurren a códigos estilísticos expresionistas y modernistas o, cuando mucho, sugieren lo fantástico en lo meramente perceptible mediante elementos de la imagen popular. Es el caso de la simbiosis, frecuente en Alemania, del surrealismo y el pop.

Sin menospreciar estas tendencias, "no creo que se las deba considerar como una aportación histórica específica de la pasada década" (6). La mayoría de los intentos que realizan resultan anacrónicos, académicos y reaccionarios en sus contenidos.

Sus mejores representantes son Dado, Petlin, Pozzati, Arroyo, Hultberg, Cremonini y Vacchi. De ellos presento el siguiente esquema, tomado de Aldo Pellegrini en su obra "Últimas Tendencias de la Pintura":

- Miodrag Djuric (Dado) (1933-), Cetinje, Yug., Imágenes de infantas acumulados e invadiendo toda la tela, conforman un canto desolador de la inocencia.
- Irving Petlin (1934-), Chicago, Ill., Figuras angustiadas y atmósfera de pesadilla creada mediante elementos pictóricos tradicionales. Imágenes de atmósferas insólitas.
- Concetto Pozzati (1935-), Padua, It., Temática urbana e

imaginaria en una organización próxima al surrealismo. Colores grises o tierras dominantes. Bandas de color al modo de abstracción cromática, formas orgánicas entrecruzadas o signos ideográficos semejantes a los empleados por Klee.

John P. Hultberg

(1922-), Berkeley, Cal., presenta dos zonas en sus cuadros: una superior que nos sumerge en un profundo espacio y otra inferior donde se acumulan ambiguas formas opresivas de edificios o muelles. Otras veces, los muros dan salida a un gran espacio y vagas siluetas humanas. Sensación de desamparo inimaginable a través de colores en tonos sombríos.

Leonardo Cremonini

(1925-), Bologna, It., Piezas de refina da factura donde un rico y luminoso colorido crea una atmósfera ambigua, pesimista-optimista. Clima de desolación.

Sergio Vacchi

(1925-) Castenaso, It., Destrucción y angustia ligados a elementos oníricos y fantásticos. Colores metálicos como aluminio y oro viejo confieren una helada realidad a sus composiciones.

Eduardo Arroyo

(1937-), Madrid, Esp., Imágenes de influencias surrealistas deambulan paisajes de carácter ilustrativo de técnica pop. Gran calidad poética e intención polémica rayan

do en lo panfletario, caracterizan su obra. Se debe mencionar además la obra de Recalcati y Hundertwasser bajo influjos modernistas y, la "Escuela de Málaga" formada por G. Alberca, F. Peinado, F. Hernández y Brinkmann.

Un esfuerzo interesante lo es la Escuela de Viena del "realismo fantástico" en que Hausner, Fuschs y Bauer no mantienen una posición dogmática aún teniendo elementos comunes con el surrealismo tradicional, como es la composición asociativa de las obras. Sus contenidos se distinguen generalmente porque son accesibles a la razón, oponiéndose al automatismo psíquico. Poseen clara influencia de los maestros de la tradición en el tratamiento formal y, a nivel de imagen, representan detalladamente alegorías y símbolos.

La aparición de la tendencia neofigurativa favoreció el desenvolvimiento de estas manifestaciones, aunque ya ellas habían cobrado importancia desde 1952. En la posguerra las galerías promovieron este tipo de obra a pesar del auge informalista o del constructivismo.

II.2.(b) Nueva figuración: Francis Bacon, la renovación de la forma.

El recelo y los juicios que alegaban anacronía y afanes comerciales recibieron las nuevas composiciones figurativas. El arte, digámoslo así, se había hecho abstracto y causaba confusión e intolerancia el regreso a medios figuracionales. Academicismo, retroceso, "mentiroso realismo provinciano", "arte para el hogar bonito", "arte del tráfico de arte", son algunos de los calificativos con que se abordaban las nuevas obras. Un buen sector de la crítica

expresó desconfianza respecto de ellas diciendo que "han servido para cubrir con capa nueva a los reaccionarios del arte", o facilitan el trabajo a los marchands que "tras comprobar la fatiga del mercado abstracto, encuentran un "rótulo nuevo para valorizar una mercancía vieja" (7).

Parecía imposible y antiartístico reutilizar la figura. Más adelante se haría claro que precisamente este movimiento se cuestionaba la posibilidad de hacerlo, retomándola y confiriéndole nuevos contenidos y posibilidades de significación.

Los representantes han surgido de varias corrientes: expresionista, abstracta, pop, surrealista. No obstante, es la nueva figuración la continuación de las experiencias expresionistas de personalidades como Fritz van der Berghe, Giacometti y Grosz con su barroquismo expresionista de buena parte de su período americano. No pertenecen a esta corriente los epígonos formales del cubismo, expresionismo, fovismo, surrealismo o informalismo. De hecho, las influencias formales puras, como por ejemplo del cubismo, han desaparecido por completo.

Los máximos exponentes de esta línea son Marcel Pouget, Maryan, Antes, Antonio Seguí, Jan Lebenstein, Bernard Dufour, Antonio Saura, Enrico Baj, Vladimir Vélíckovic y, como una personalidad digna de consideración el inglés Francis Bacon, quien con su sola presencia "justifica la existencia de una nueva figuración" (8). Estos nombres corresponden a la nueva figuración o neoexpresionismo. De marcado influjo pop, el movimiento cuenta además con la obra de Larry Rivers, Kitaj, Jim Dine, David Hockney, Peter Saul, Peter Foldes, Munford, Stevenson y Valerio Adami. En Argentina, el grupo de Rómulo Maccio, Luis Felipe Noé, Jorge de la Ve-

ga y Ernesto Deira. México ofrece interesantes ejemplos en José Castro, Alberto Castro, Enrique Estrada, José Remigio Valdés de Hoyos y Leopoldo Flores, entre otros.

Tomando el análisis de Torres Michúa, en términos generales caracteriza esta pintura: el subjetivismo de la imagen, el uso de colores planos, contrastes cromáticos, rechazo de combinaciones tonales. La relación íntima de la figura sobre el fondo que no es mera escenografía sino espacio en que se desenvuelve la acción. Se reducen motivos y detalles y destaca la ubicación de la figura en el cuadro y no su postura. Se combinan elementos abstractos, sean geométricos o líricos, y figurativos.

El tratamiento y no el tema es lo propio de esta corriente. La concepción de la obra por encima de la técnica en una pintura influida por la publicidad -grandes formatos, perfiles recortados, fondos neutros, preeminencia del modelo-, la fotografía, cine, historieta y actuales técnicas de serigrafía y offset (g). Estas peculiaridades de trabajo pictórico las comparten todas las corrientes figurativas y, a mi juicio, las diferencian de las anteriores figuraciones por un enfoque principal de la forma figurativa como forma abstracta, como problema formal aún desligado de relaciones histórico sociales.

La importancia y madurez de la obra de autores como Francis Bacon, en la línea expresionista, y Valerio Adami en la de influjo pop, me permite valerme del análisis de sus obras para la exposición de las características y aportes del movimiento. Ciertamente revisar la obra de cada uno de los artistas citados podría ser mucho más explícito y realista respecto de lograr una visión más exacta de la corriente. Sin embargo, pienso que hacer aquí un des

pliegue de puntualizaciones y una extensiva descripción resultaría absolutamente absurdo, desbordando además los límites de esta investigación.

El retorno a la figura no es ni pudo ser, en momento alguno, una simple vuelta a la factura de obras con figuritas. Otras experiencias plásticas y hechos sociales se habían pronunciado y de batido ya. Retornar a la figura es definir un problema de factura y nuevos códigos de comunicación. Representación y concepto espacial.

En Bacon, las soluciones a estos cuestionamientos son resultado de su posición artística que resume el nihilismo y vitalismo escéptico de la Europa destruida de la posguerra. "El hombre comprende hoy que es un accidente, que es un ser absolutamente fútil, que tiene que jugar hasta el final sin motivo" (10). Al hombre contemporáneo se le han arrebatado por completo las posibilidades religiosas con que contaban, por ejemplo, los pintores de la tradición, fuese cual fuese su actitud frente a la vida. Hoy, el hombre sólo puede aspirar al intento de algo positivo ocultándose a sí mismo por un tiempo su modo de comportarse. Su única posibilidad de "eternidad", de inmortalidad, es la que le brinda la ayuda médica, por un poco más de tiempo, dice el pintor.

Se trata de un existencialismo producto de la confusión en la violencia y el desamparo de generaciones que crecieron en guerra. Carece de propuestas, y al igual que el mejor existencialismo sartriano se limita a manifestar escepticismo. No ofrece soluciones, no propone, es indiferente sobre las posibilidades de ello. A pesar de estas limitantes, hay sentido moralizador y encierra una acusación grave contra el hombre. En esta atmósfera tan inasible,

tan carente de seguridad personal emotiva e intelectual, el arte es sólo un juego. Aunque siempre ha sido un medio de distracción, ahora no es sino totalmente eso. El papel del artista es el de profundizar en este juego, sacar algo en limpio de él y expresarlo.

Coherente con esta denuncia, la voluntad de expresión es fundamental en Bacon. Encuentra en la figura su medio idóneo: "Yo creo que el arte es una obsesión de vida y, después de todo, dado que somos seres humanos, nuestra mayor obsesión somos nosotros mismos. Luego puede que los animales, y luego puede que los paisajes" (11). Expresar figurativamente es su idea principal y ya que hoy existen medios mecánicos excelentes para registrar un hecho, "no puedes hacer sino buscar un punto más extremo en que transmitas el hecho no como hecho simple, sino a varios niveles, en que abras las áreas del sentimiento que proporcionan un sentido más profundo de la realidad de la imagen, en que intentes hacer una obra que atrape esta realidad ruda y viva, y la fije allí, fosilizada" (12).

Se hace necesario descubrir hoy por hoy, los medios para alcanzar esas áreas del sentimiento. No hay tradición alguna a la que recurrir. Superar la imagen estatuaria, demostrar que "no es necesario expulsar la imagen del hombre para hacer arte del futuro... El realismo apenas empieza, todavía queda por hacer: superar los monos, animarlos; ir hacia adelante en la dinámica, en el contenido psicológico, en la vivacidad" (13).

La expresividad de la forma figurativa la encuentra Bacon en un ir y venir entre la abstracción y la figura. Este coqueteo de la forma con su disolución es el medio de superar el carácter narrativo de la imagen, relacionando el espectador con la obra no por

su identificación con la figura narrada sino por el manejo de ella. Bacon lucha contra el elemento narrativo en la pintura y asegura que el tema reduce la importancia plástica de una forma, hablando más fuerte que ella. Cuando aparece la historia, el aburrimiento se hace presente y la pintura queda velada. Ello explica el aislamiento de la figura en sus obras. Una figura, si aislada produce una atmósfera y significa una actitud frente al espectador, ligada a otras imágenes necesariamente narra o cuenta algo. La narración opaca el sentido real de las cosas, el valor intrínseco de la pintura, que es su tratamiento formal, Este se halla por encima del tema. Más aún es el tema mismo.

Para introducir la imagen con violencia y penetración directamente en el sistema nervioso hay que desechar también todo resto de trabajo ilustrativo. Realismo en la sugerencia, en la sutileza de la representación. Bacon recurre para lograrlo a lo instintivo, a lo irracional o "libre", como medios facultativos para producir lo que aparece como racional pero afecta nuestra emotividad. No desea el desbordamiento de los instintos y la irracionalidad sino un orden desordenado; encontrar el orden en lo accidental, invocar el azar como elemento generador de las formas.

El punto de contacto con el espectador no es aquí la relación con la imagen representativa sino su identificación con la imagen sugerida. La obra es el registro, la información de un hecho que posibilita la tensión en el cuadro. Sin el hecho es imposible crear dicha tensión, lo más valioso en la comunicación estética. El pintor inglés intenta dignificar la imagen para que "la pintura diga algo más que la pura cosquilla al ojo; algo más que el eterno colorcito sensual o los ejercicios de visualidad pura,

usados terapéuticamente para relajar tensión; algo más que el diviértete y olvida" (14).

La distorsión en Bacon, sólo un medio de hacer más efectiva la imagen, ha ocasionado que se hable de toda una estética del horror como medio de significación de la angustia de nuestro tiempo. A pesar de que la obra transmite realmente desesperanza, hastío y temor, la disolución formal es el recurso más inconsciente del autor: el horror, esa vertiente, "yo no la percibo especialmente en mi obra. Nunca pretendí provocar horror. Basta observar las cosas y captar las corrientes subterráneas para comprender que nada de lo que yo haya podido hacer ha destacado esa vertiente de la vida"(15).

La distorsión es también un medio, en Bacon, para "devolver la imagen (...), y que sea un registro de la apariencia" (16), pero más allá de la apariencia aceptada normalmente como tal.

Enfrentar su pintura significa introducirse en plenos de colores contrastados definiendo habitaciones de paredes desnudas y donde los volúmenes de las cosas no tienen más indicativo que sus propias proyecciones. La violenta construcción de la figura mediante brochazos y pintura aventada y corrida mueve la forma a expresarse y habitar el espacio que ella misma genera. Da la impresión de que rayones y masas pigmentadas, gestuales, crean una malla en que sorpresivamente se entreteje la figura. Síntesis de elementos y formas corporales sugieren el cuerpo entero en debate con el liso armazón sintético del espacio circundante. "Más que crear una imaginaria, la nueva figuración es un concepto diferente de cuadro" (17).

Temáticamente, Bacon se refiere sólo a hombres y mujeres en sus quehaceres diarios, retratos y autorretratos. Su principal

apoyo es la fotografía, a la que todas y cada una de las corrientes neofigurativas deben algo. Bacon hace hincapié en el papel de la fotografía como reactivadora de ideas: permite el análisis provocando una conciencia detallada de imagen y situación y "proporciona un leve distanciamiento del hecho, que me hace volver más violentamente al hecho" (18). La verdad es que en el trabajo de la neofiguración, la imagen impresa es la realidad a la que se recurre como referencia. Las formas y espacios en ella constituyen el realismo que respiramos constantemente y la cultura visual que contamos no es sino resultado de los diversos canales de comunicación social, hasta llegar a la pintura. "El 99% de las veces descubro que la fotografía es mucho más interesante que la pintura abstracta o figurativa" (19), y yo agregaría que más llamativa incluso, que la realidad misma.

Volviendo al tema del tratamiento formal, la nueva figuración se centra en la figura humana aislada sin aparentes relaciones contextuales, desprovista de connotaciones histórico-sociales. Oscila entre objetividad y subjetividad y ello se deja ver en el tratamiento espacial. Se considera un espacio no-euclidiano, tipo lógico y proyectivo. Las relaciones espaciales aquí responden a "leyes primitivas de organización: segregación, sucesión, proximidad, interioridad-exterioridad, sin que exista un sistema general de referencias y distancias" (20). Los fenómenos tipológicos y proyectivos se relacionan con el espacio sensorio-motor y perceptivo. El cuerpo es el centro de regulación de la sensibilidad espacial. La figura crea su propio espacio derivado de su dinamismo. De esta manera el concepto de espacio de la nueva figuración resume los cambios conceptuales que de él existen actualmente. Ha

bla del espacio y la forma como efecto psicomotriz dependiente de nuestro estado psíquico e incluso alteraciones químicas. Vivimos un nivel de percepción y no un espacio y forma reales. No existe lo objetivo; la figura establece una espacialidad determinada no por su posición en el cuadro, sino por el desarrollo de sus acciones. Los personajes devienen productos de la interacción entre sus acciones y el contexto en que se encuentran.

Algunos teóricos, como Dorfles, afirman no se puede ligar a Bacon como "precursor de las nuevas tendencias creativas dentro de la figuración" (21); que la continuidad en él de los cánones pictóricos precedentes es todavía muy evidente. Pese a esto último, pienso que la fuerza e interés actual de sus propuestas formales, la riqueza de planteamientos de espacio y forma y su propia manera de seleccionar temas e información visual, le brinda un carácter de modernidad que declara su influencia en la neofiguración. Incluso es imposible hacer referencia a ella sin tocar el tema del trabajo de Bacon en pintura. Además, es el único que ha logrado certeramente la superación del indeterminismo informal, introduciendo connotaciones concretas que definen a nuestra sociedad al tiempo que muestran personajes específicos sin pasar a ser parte de un realismo crítico o de una figuración meramente esteticista.

La mayoría de los artistas que empezaron a relacionar su problemática con la realidad social, renunciaron a las indecisiones semánticas y sintácticas. En este sentido, las pretensiones de Bacon, en nada deseosas de una denuncia social, resultan mucho más efectivas, salvo contadas excepciones -como Genovés, por ejemplo-, en la transmisión de un mensaje crítico del orden moral de nuestra sociedad.

Aunque la nueva figuración no llega a configurarse como tendencia y se presenta, más bien, como un repertorio de intentos personales, "por muchas innovaciones que haya sufrido la representación ulterior, sería injusto ignorarla y pasar por alto su significación histórica" (22).

II.2.(c) POP ART: EL MOVIMIENTO.

"La presencia misma de todo un universo formal artificialmente producido para la satisfacción de las 'necesidades' del hombre, y producido evidentemente 'a su imagen', es decir, según sus deseos y sus demandas, prácticas y también estéticas, hace que el objeto producido por la industria entre cada vez más en juego, cuando se quiere afrontar los campos paralelos del objeto artístico" (23).

El término pop significa la expresión inglesa "popular art" con que Leslie Fiedler y Reyner Banham calificaron, en 1955, un amplio catálogo de imágenes construidas por el cine, la televisión, el "cómic", la fotonovela, la publicidad. Imágenes que son, en su conjunto, la cultura urbana de masas de la sociedad industrial capitalista. No se trata del arte producido por clases sociales inferiores económicamente, ni remite al concepto de "arte del pueblo". No sugiere tampoco el análisis o defensa de los intereses de las clases desprotegidas. Lo popular es lo relativo a una sociedad de masas, urbana e industrial. Entre sociedad de masas hay una relación dialéctica por la cual "las condiciones de producción de las masas, su origen se identifica con las condiciones generales de producción. Es decir, las nuevas condiciones generales de producción industrial en el sistema capitalista han

creado estas nuevas agrupaciones sociales" (24). De los nuevos modos de producción industrial depende la masa, la que a su vez determina la supervivencia del sistema.

La cultura visual masiva es un fenómeno de nuestra época, al igual que la producción masiva derivada de nuevos modelos industriales, del público-masa y las relaciones de producción orientadas a satisfacer la competencia para el éxito en el consumo de la producción. La imagen popular es uno de los medios con que cuenta el sistema para provocar el consumo. Lógicamente, se encuentra delimitada técnica y formalmente por leyes de competencia y una amplia información publicitaria. La imagen es producida por la masa y para la masa, lo que significa que ella coopera activamente en su propia manipulación a favor del sistema que la genera. La cultura y el arte de la imagen publicitaria son la superestructura de las sociedades del capitalismo tardío. A partir del pop, el arte supuestamente popular, de mayorías, se niega como tal pasando a ser un arte de élite. El pop demuestra con su pretensión de lenguaje masivo el resultado de una imagen llevada al campo del objeto artístico igualmente manipulado dentro de un sistema donde todo es vendible y se justifica precisamente por ello. El arte se maneja como inversión; es un artículo de lujo y, si los artistas de la tradición imponían las normas estéticas traduciendo las convenciones y símbolos de las clases dominantes, hoy sucede lo mismo. No es la masa quien consume las obras pop. Es la nueva clase del capitalismo monopolista que no tiene interés en la alta cultura, o si lo tiene es como una diversión. El pop "o altera o sale de los cauces de su manipulación". Según Marcuse, esta sociedad "in

valida la alta cultura de la tradición". La cultura artística su perior no es sólo contradictoria con la propia realidad social en su reducción a una minoría sino que incluso su carácter elitista sólo es apropiado como valor de cambio para el orden establecido, pero no como medio de control manipulador y de distribución a escala masiva" (25).

Este arte popular surge como una respuesta histórica a una nueva clase en el poder, cuyo lenguaje visual es también el de la masa. De esta forma, no es el pop un arte para y del pueblo, sino una "falacia de lo popular" como lo llama Simon Marchan. Jamás encontramos en él una vertiente comprometida como podemos hallarla en el dadaísmo alemán en manos de Huelsenbeck. Nunca estará "su contenido consciente (de) los problemas multifacéticos de la hora...", nunca se verá "conmocionado por los acontecimientos de la semana pasada", o tratará de "recuperar sus miembros dispersos después del accidente de ayer" (26).

No obstante, el pop se apropia de las estructuras y aspectos más comunes y banales del panorama diario de esta sociedad industrial y resulta dependiente totalmente del arte de las mayorías. "Las obras del arte pop son producidas y consumidas por una élite que impone sus gustos. Moda que eleva lo vulgar, lo banal y trivial de la vida diaria al rango de efigies distintivas de nuestro tiempo" (27).

El pop podría decirse que nace dos veces: en Inglaterra previamente y después e independiente, en Estados Unidos. Cuando entra en boga el expresionismo abstracto se desata un fenómeno que es típicamente americano y arranca del cliché de la gran, impetuosa y, en realidad, poco refinada Norteamérica. El apoyo de una

crítica nacionalista y chauvinista, desesperada por afirmar la existencia de una "american painting" que no fuese deudora de Europa y el apoyo de cuantiosos intereses de galería, coleccionistas y marchands, favorecieron el éxito y difusión del pop.

Aparece en la ciudad de Nueva York y recibe la reacción entusiasta de la población de mediana edad y los "teenagers". El pop es un híbrido deudor de lo abstracto mucho más que de una tradición figurativa. Tiene más en común con la abstracción de Ellsworth Kelly y Kenneth Noland, que son el realismo contemporáneo. No es una fusión internacional de estilos ni un movimiento regionalista de cada uno de los países en que se desarrolla. Cada representante es diferente y sus relaciones con el movimiento provienen de la decisión de aproximarse al mundo contemporáneo con una actitud más positiva que negativa. No hay crítica en ellos.

El pop no es la defensa de un nihilismo, se aleja definitivamente de manifestaciones de violencia o frustración. Responde al 'standard' de los sesenta de una expresión artística "tough, no-nonsense, no-preciosity, no-refinement. The choice of a 'teenage culture' as subject matter contains an element of hostility towards contemporary values rather than complacency; it marks a new detachment from the accepted channels of art" (28).

Iconográficamente, hay grandes y muchos precedentes tanto europeos como americanos. La semilla del pop la siembra el cubismo en la técnica del collage. El material visual comercial no había sido descubierto como base para el trabajo artístico antes de esto. Artesanos de todas las naciones, incluyendo Africa, han usado de este material comercial y de emblemas. En Europa se incluye desde 1912 aproximadamente.

El pop es la respuesta a las sugerencias dadas por artistas anteriores pero no se relaciona con el futurismo, el formalismo pu_urista, ni siquiera con los retratos-objeto de Francis Picabia. Es de importancia Kurt Schwitters, sin embargo, ya que produjo uno de los más convincentes prototipos pop, con su collage "Por Kathe" (1947), confeccionado con fragmentos de tiras cómicas.

Picasso también, y precediendo una vez más los avances del siglo, dispone de algunos ejemplos de proto-pop, entre los que es_tá, en 1914, la escultura "Vaso de Absinthe", o el "plato con waffles", dibujo a lápiz sobre papel. Y más específicamente, el cigarro de madera descansando sobre una caja de cerillos hecho en 1941. Los objetos surrealistas y objetos encontrados ("objet trou_vé"), de los años treinta son también antecedentes. Se selecciona_nban con su semblanza con algo: un sueño, una figura o una imagen subconsciente. El reconocimiento eventual era importante para su existencia, pero si era inmediata su comprensión, podía resultar en detrimento de la obra. El pop mantiene exactamente la actitud contraria. Busca la extroversión del mensaje.

Son precedentes iconográficos del pop también, los signos que fueron usados por artistas de los treinta como Walter Evans, pintor, y Rudolph Burckhardt, fotógrafo. Pero el paralelo más di_recto se encuentra en Stuart Davis, cuyo paquete de "Lucky Strike", (1921) es el prototipo más digno de consideración. Presenta una imagen comercial aislada pero enmarcada en un estilo cubista.

Probablemente los más valiosos y claros precursores son Fer_nand Léger y Marcel Duchamp. No llegan a influir directamente, pero ayudaron a moldear la situación estética en que el pop fue po_sible, a pesar de ser sus expresiones artísticas, tan diametralmen_t

te opuestas.

Léger es un purista, representante de una tendencia a lo claro, limpio, preciso; lo clásico en la factura. Duchamp y sus sucesores dadaístas, surrealistas, del "ensamblado" y "nuevos realistas" representan la tendencia a lo "sucio" y conglomerado de una corriente romántica. Ambas posiciones se unen en el pop, enriqueciendo las posibilidades plásticas de sus imágenes y composición.

Léger veía en la máquina una forma significativa. Se interesó en la publicidad, los aparadores, las supercarreteras y la gran ciudad; el ámbito de lo urbano. Paralelo al invento del "ready-made" de Duchamp, Léger escribía: "every day modern industry creates objects which have an incontestable plastic value, (...), the spirit of this objects dominates the period". Y en otro artículo discute "the seductive shop windows where the isolated objects cause the prospective purchaser to halt; the new realism" (29). Más adelante dice que la masa no requiera de un gran esfuerzo para entender este "nuevo realismo" pues tiene sus orígenes en la vida moderna misma, en el fenómeno continuo de la vida bajo la influencia de objetos manufacturados y geométricos traspuestos a un realismo donde lo real y lo imaginario se entrelazan. En su film "Ballet Mécanique" (1924), Léger anticipa la técnica pop al aislar un objeto o algún fragmento del mismo y presentarlo en Close-up en escala más grande del natural. Se descubre el que la monumentalidad de la imagen, tan empleada por el pop, brinda una personalidad nunca antes tenida, ofreciendo las posibilidades de una nueva actitud. A pesar de todas estas ideas tomadas de Léger, la ironía y el cinismo de Duchamp fue mucho más atractiva para los artistas de 1960.

Duchamp permanece, sin embargo, un tanto fuera del "mundo real" que los pop engrandecieron. No obstante su influencia en el movimiento por su concepto del "ready-made" (30), y por su definición del principio de elección -por el cual en cuanto se elige un objeto, éste adquiere la dignidad de obra artística-, no hay razón para llamar "new dadá", al pop (31).

La publicación de Robert Motherwell llamada "Dadá Painters and Poets" (1951), afectaba sólo a unos cuantos artistas. Directamente a Jaspers Johns y Jim Dine. Sólo la primera fase americana pop manifiesta en la exposición "the art of assemblage" (1961), y donde además de ellos dos participaron Kienholz, Escobar, y las "pinturas combinadas" (combined paintings) de Robert Rauschenberg, hay indicios de este parentesco entre el pop y dadá. En la etapa objetivista americana, se debilitaron las relaciones con el dadaísmo con quien compartieron sólo la actitud contra la abstracción, el uso del objeto encontrado y el fotomontaje.

El pop nunca renegó del arte tradicional, en el fondo. Duchamp mismo dice, en 1962, "en el neo-dadá emplean los 'ready-made' para descubrir en ellos 'valor estético'. Yo les lancé a la cara botellas y el orinal como una provocación y ahora los admiran como lo bello estético" (32). El pop es conformismo, mientras Duchamp ofrece el shock; el antifetichismo. El pop le concede valor estético y lo exalta. A diferencia de Andy Warhol, en la mayoría del pop se observa el respeto por el "gran arte". Wesselmann comenta, por ejemplo, que cree él que "la pintura es esencialmente lo mismo que ha sido siempre" (33). De hecho, la evolución última de estos artistas es el esteticismo abstracto de acuerdo al gran arte de élite, purificado de toda irreverencia social. Muchos autores se

ñalan como diferencia principal entre el pop y el dadá, el carácter político que sí pudo desarrollar el segundo en Alemania. Si en los grandes manifiestos dadaístas encontramos furia y frustración, "intolerancia por la pomposidad de todas las formas", aplicándose contra la falsa noción de cultura, ataques violentos contra la burguesía y el arte, en el pop sólo hallamos un trastocamiento de estos principios. Estamos muy lejos de las palabras de Ribemont-Dessaignes, el 5 de febrero de 1920: "... antes de desinfectaros con vitriolo y lavaros y barnizaros con pasión, antes de eso, nosotros tomaremos un gran baño antiséptico, y os lo advertimos: somos asesinos" (34).

La gran contribución de dadá es que proveyó de nuevo aliento a la pintura al destruir las barreras de la propia conciencia y la propia importancia. Alrededor de 1958 las ideas de Duchamp y el realismo ortodoxo avanzaron minando el expresionismo abstracto, entonces en boga. El resultado fue el ensamblado y el nuevo realismo de Réstany. En Nueva York, Raushenberg y Johns sentaban las bases del orden pop aunque ninguno de ellos es pop, generando un movimiento que no enfrenta la forma icónica sino en los límites de la ambigüedad, prescindencia de actitudes personales y neutralidad temática que ellos delimitaron como principios fundamentales de sus obras personales.

No obstante que las primeras formulaciones aparecieron en Inglaterra, destacándose en 1956 la obra de Richard Hamilton -"Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?"- hemos dicho que el pop es primordialmente un fenómeno americano. Ello se debe al crecimiento económico, desarrollo tecnológico y patrones comerciales de la sociedad norteamericana, acrítica, nacio

nalista y apoyada en un sistema publicitario y evolución de medios masivos de comunicación autoafirmativo. La importancia del pop en Estados Unidos era de conveniencia para el propio país y le convenía sostenerlo como vanguardia para hacer de América el centro de difusión, creación y venta principal, en oposición a París que había permanecido como centro del arte mundial por décadas.

En Estados Unidos el auge del pop es paralelo al gobierno de Kennedy (1960-1964), "quien a pesar de que el pop contradijera los ideales de su 'high society', no tenía de qué preocuparse, pues, al fin 'la nueva moda pop movía al dólar'" (35). Inclusive sus técnicas y aciertos iconográficos sirvieron como información para la gran industria de la propaganda. El pop americano se extiende hasta 1962, año en que se consagra.

Aparecen en las cubiertas de los periódicos y revistas más importantes como Time, Life, Newsweek. Se organizan exposiciones con gran éxito, y en 1964 logra su internacionalización con el primer premio en pintura de Raushenberg en la Bienal de Venecia. Oficialmente se le reconoce en la 4 Documenta de Kassel en 1968 y la Hayward Gallery of London de 1969.

Más que un movimiento es una serie de manifestaciones afines. Entre sus representantes: en Inglaterra, de 1953 a 1958, E. Paolozzi, R. Hamilton. De 1958 a 1961, R. Smith (quien retorna a formulaciones abstractas más adelante). Lo que se considera el pop inglés propiamente: 1961, la exposición "Young Contemporaries" los agrupa: Blake, Kitaj, Hockney, Allen Jones, Boshier, Donaldson, Joe Tilson, Phillips, Caulfield, entre otros.

En Estados Unidos, la escuela de Nueva York -artistas del neo-dadaísmo al pop: Jasper Johns, Raushenberg, Dine; artistas

del "ensamblado": Oldenburg, Segal, Brech y Marisol Escobar y la de California recogen el fenómeno. Correspondiendo a una etapa de mayor objetividad e impersonalización: Tom Wesselman, James Rosenquist, Robert Indiana, Roy Lichtenstein y Andy Warhol. Y de California: J. Collins, E. Kienholz, W. Thiebaud, B. Al Bengston, Mel Ramos, E. Rusha y J. Goode.

Temáticamente el pop incorpora y descubre como realidad visual los símbolos producidos por los medios masivos. Elabora una técnica próxima a la de la propaganda donde el primer paso es la formación de imágenes arquetípicas.

Así como el naturalismo encontró en el modelo vivo el estímulo óptico necesario, el pop convierte en su contenido temático la "nueva naturaleza", que crean las sociedades industriales. El hábitat urbano es un complejo conglomerado de materiales que no guardan relación con los elementos naturales y el individuo que lo vive es uno más en un orden social creado. La masa, material social e históricamente moldeable tanto física como psicológicamente, es hoy el resultado de un cúmulo de informaciones que saturan sus capacidades haciéndola poseedora de una "libertad" condicionada por el sistema que vive. "Hoy debemos aceptar el hecho cabal de una ingerencia cada vez más espesa y capilar de estos elementos plásticos figurales, (de la publicidad), dentro de las redes de nuestra existencia. Y esta ingerencia no puede dejar de significar indirectamente una influencia también sobre la estructura mental del individuo, sobre su comportamiento, sobre sus mecanismos perceptivos y representativos" (36). Esta dependencia social es objetivo del orden publicitario.

Cuando hablamos de producción industrial, nos referimos siem

pre a aquellos sistemas productivos que se valen de procesos con carácter iterativo. "El concepto de 'producción en serie' se refiere, en efecto, más bien al método productivo que a la cantidad de objetos producidos" (37). Serie, significa la posibilidad de una reproducción no semejante, sino idéntica a un modelo arquetípico.

La eficacia de la publicidad, cuyo fin es, en efecto, el ser realmente eficaz, facilitó el éxito y la fácil aceptación del pop. En la producción industrial el objeto está "standardizado", pues su reiteración no significa desviación alguna o posibilidad de cambios formales, por ligeros que éstos sean. Este concepto de "standard", constituye una de las transformaciones más significativas del público hacia la obra artística. Se identifica en el standard, al que se recurre como patrimonio masivo. Ya no se valora la singularidad de la obra ni la habilidad del artesano, sino la idea que inspiró el producto artístico. Por ello, Warhol en una famosa frase sostiene no querer ser sino "una máquina que pinta" (38). Busca la impersonalización. Esta, la iteración perfecta del objeto, e incluso el desgaste del objeto industrial son características que el pop se apropia. El uso y consumo del producto industrial conduce rápidamente al aburrimiento y desgaste. El objeto debe ser novedoso formalmente, para suscitar su consumo. "Sólo la novedad es fuente de placer" y el objeto ha sido creado expresamente para un goce práctico y estético inmediato, perfectamente coherente con el sistema de competencia, deshecho y compra venta que alimenta el capitalismo norteamericano. "Eliminar los objetos que nos circundan antes de que éstos hayan sido utilizados hasta el fondo, crea en el hombre de hoy una aguda necesidad de atesorar lo efímero, de coleccionar y valorizar lo transitorio" (39).

Puede pensarse que el arte de la imagen popular es, en este sentido, un rescate por medio de su diferente uso, más simbólico que utilitario, de la realidad visual circundante. De alguna forma las "combined paintings" que aglomeran objetos del ambiente que nos rodea, pueden ser una referencia plástica de un vasto material siempre presente bajo su carácter utilitario y ahora fijado y conservado independientemente de las circunstancias económicas y sociales que la reciben.

De la televisión, "cómic", ciencia ficción, letreros, toma el pop sus mitos, los nuevos mitos de nuestra época. Al igual que ellos, el producto pop tiene como preocupación el resultar visible, inmediatamente reconocible y altamente semántico. Es decir, significar con absoluta presencia, "su meta y función será la representatividad de una nación como América" (40). Se recurre a los diferentes símbolos que transpiran los medios masivos.

El pop elige el estereotipo. Símbolos de estatus, ya sea de personalidad y posición social como de confort doméstico —placeres de la comida, bebida y vestido—, símbolos técnicos que afloran de la era tecnológica que vivimos, y se entremezclan con deseos de ciencia ficción, sueños y progreso científico; mitos de masas, personajes públicos llevados a héroes míticos por el bombardeo publicitario y extraídos, generalmente, del mundo del espectáculo, la política, el deporte, etc. Caben aquí además, las obras de tebeos que son la condensación impersonal del mito social de la historieta.

Encontramos también símbolos sexuales introducidos en numerosas referencias a situaciones sexuales pero bajo la característica de lo erótico y sexual como algo estético. La obra pop nunca

es pornográfica, refleja precisamente la sexualidad permitida socialmente. "La temática sexual pop responde a la imposibilidad, propia de la sociedad burguesa y capitalista actual de vivir y ver auténticamente el sexo. De aquí surge la necesidad de justificarlo, de convertirlo en un hecho estético, en una cosa bella para ver" (41). El tratamiento de la sexualidad está muy ligado al mito de la mujer objeto, forma particular de alienación burguesa.

Los ídolos pop son extracciones temáticas, soportes de valores estéticos comerciales. La imagen es esquema representativo donde se oscurece la sensualidad. El objeto sexual "mujer" es algo abstracto, un medio más de estructurar la imagen y venderla.

"La boca se mueve en la tradición de la pasta dentrífica y los bellos dientes operan como símbolos de salud y bienestar social, se convierten en símbolos de 'status'" (42). No hay obscenidad, se usa el mal gusto limándolo de toda su agresividad; la broma cubre la leve desinhibición sexual de la imagen dentro de los límites permitidos por la "american way of life".

El pop es un arte refinado para un público refinado que pide sensaciones nuevas pero dosificadas. Dentro de los temas recurrentes hay panoramas generales de la época que despiertan la participación del espectador en la obra. El uso de los colores planos del cartel, el dibujo limpio en la delimitación formal, amplias dimensiones que responden al procedimiento consumista de ofrecer una presencia visual inevitable al espectador, la intromisión de objetos comunes en una obra que juega con la ambigüedad de ser objeto real o su sola apariencia, son aportes pop que heredan, en un grado u otro, los movimientos de la pintura posterior.

Géneros como el cartel y el comic reúnen el inventario de

técnicas visuales que se aprovechan. Por ejemplo: la acumulación de varios lenguajes: escrito-visual, fotográfico-pictórico, manual-mecánico, collage-pintura, etc. La influencia del cine es no toria en la composición mediante encuadres, montajes, secuencias que se presentan divididas en secciones compositivas próximas a la narración filmica.

Otros recursos técnicos sobresalientes son la alteración de las imágenes de su contexto, lo que permite la parodia, que retiene la forma o carácter estilístico de la escena primera, pero lo sustituye con un contenido ajeno, determinado por el nuevo contexto. La suspensión de elementos es otro aporte y permite que el espectador perciba la ausencia y recree el objeto íntegramente. Se puede llegar a eliminar completamente al sujeto de la obra.

La prescindencia pop -"pinto todo tan distanciado y tan bien como puedo" (43)-, es consecuencia de actitudes anteriores -ya R. Rauschenberg negaba que su obra fuese una protesta alguna vez-, y al igual que ellas ofrece obras de gran habilidad, coherentes con el sinsentido acríptico propio de las imágenes de los medios de comunicación. Tan muda la obra pictórica como el objeto en venta que anuncia una imagen publicitaria, tan desligada de contenidos reales como lo está la imagen en su contexto manipulado. Pese a esto, la prescindencia crítica e impersonalización de la obra es una denuncia, una provocación callada para quienes no somos "american way of life". Dentro del sistema norteamericano no cabe esta protesta subterránea pues el pop es coherente con su ideología y sentido de la realidad social. "Es el sueño americano optimista, generoso y naïve... Es el mito americano. Por esto es el mejor de todos los mundos posibles", nos dice Robert Indiana.

Los medios masivos nos enseñan a ver de cierta forma, crean una óptica de la realidad. "El conocimiento certero es abotargado y el informado, manipulado. Consumismo visual y deterioro de la realidad van de la mano" (44). Un cuadro es una evidente producción de factura individual -de connotación social ineludible, sin embargo-, tan aparente, tan antinatural y falta de cotidianeidad como lo real mismo: "las imágenes como abstracción de la realidad, la realidad como abstracción" (45). Esta "realidad" será la que enfoquen con diferentes puntos de vista los movimientos, consecuencias del pop.

II.2.(c).1 POP ART: SUS CONSECUENCIAS. VALERIO ADAMI O LA INFLUENCIA POP EN LA NUEVA FIGURACION.

He tomado a Valerio Adami para referirme a la nueva figuración de influencia pop, lo cual no implica anular o reducir la importancia de los que como él, se citan en esta corriente. Muchas son las individualidades dignas de tomarse en cuenta. No obstante, he seleccionado por la calidad y personalidad de su obra.

Si Bacon es, en la línea expresionista, un representante único y personalísimo de la nueva figuración, Valerio Adami comparte estas características en la línea del pop. Un universo figurativo y sintaxis compositiva suyas, se hacen presentes en una obra de gran impacto psicológico.

No menos agresivo que Bacon, su violencia no parte de la expresividad de un trabajo gestual que distorsiona la forma y el espacio, sino de las asociaciones que sugieren sus personajes, sintetizados en planos que delimitan los espacios que ocupan, median

te un trabajo de la línea sorprendente.

La iconografía de Adami se apoya alrededor del surrealismo y en un principio cristalizó en una imaginería áspera y en un burdo estilo comercial. Pero para 1965 aproximadamente, vemos aparecer un estilo distintivo, "a unique vocabulary of hybrid creatures - fleshy, un-named forms and huge fingers - convey a sense of danger and sexuality all the more potent because of the rigid handling" (46).

El pop fue un movimiento que, aunque americano, se extendió por toda Europa con gran éxito. La vanguardia europea es un grupo migratorio, cuyo centro de influencia fue París, de donde surge una larga lista de artistas. El americano Peter Saul que vivió en Holanda, París y Roma, entre 1956 y 1964, nos dice Lippard, es el caso de uno de los artistas que determinó estas influencias. Sus pinturas, de un expresionismo gorkiano con mezclas fantásticas del pop e imágenes surrealistas, tuvieron una honda importancia en el trabajo de pintores como Bernard Rancillac, Silvio Pasotti, Hervé Télémaque y Valerio Adami, entre otros (47).

Este último, pese a que desarrolló su pintura en Londres y París entre 1961 y 64, la obra de 1963 "Invito al Crash", parece derivada de las características formales de la producción de -- Lichtenstein. Colores vivos aplicados directamente, contornos fuertes y lisos y una figuración fragmentaria suficiente para referir al personaje, su contexto y el hecho que se expresa, configuran ya la exposición en otoño de 1965 en Milán llamada "Masacres privadas", título tomado de W.H. Auden: "Behind each sociable home-loving eye the private massacres are taking place" (48).

Sin permanecer comprometido con un progreso formal pictóri-

co, habla Adami de usar el arte publicitario. Sus términos, absolutamente claros, constituyen un lenguaje que nos embiste dondequiera que estemos y por ende, es entendido por todos. Estas ideas no significan para Adami un uso de la imagen por sí misma, ya que asimila sus propiedades formales y capacidades lingüísticas seleccionando el uso del color plano del cartel y la línea fluida y descriptiva, mas no la iconografía del anuncio publicitario.

No busca permanecer anónimo detrás de la presencia de un objeto comercial realizado a gran escala, creyendo de esto un "nuevo" realismo. No le interesa presentar un sistema que cae por su propio peso al hacer hincapié en sus imágenes y contenidos. Quiere lo popular, y masivo; la imagen trastocada. La razón de ello la explica la siguiente frase: "The important thing is not to work out 'new' visual possibilities but to organize the reality in which we live into a narrative... For a painter whose aim is a narrative one, it is truly difficult to define his own way of being realist... time and space spread out into a new psychic action" (49).

Adami sí pretende una pintura narrativa, concepto que elude y combate Bacon, por ejemplo. Cree poder lograr un realismo sin desechar el relato. Emplea el objeto y el espacio como elementos abstractos de igual importancia en la traducción de un discurso que no quiere ser ilustrativo, pero maneja técnicas de la más reciente ilustración. Acaso por el carácter imprevisible de las relaciones entre los segmentos de su obra, logra dar a su figuración una razón de ser más allá del relato y la simple ilustración.

En su obra refiere escenas cotidianas, -retretes en trenes, lavabos, hipódromos, espectáculos de desnudismo, interiores equívocos- "compuestos y recompuestos en la red de recuerdos en la cual

se envisa la memoria del artista hasta representarse en la lúcida, cruelmente nítida e impersonal topografía del cuadro, de manera que ofrece una imagen que es la réplica no ya de cada objeto, sino más bien de un objeto comprendido en la serie de reminiscencias, de asociaciones y de sueños" (50).

Frente a la figuración expresionista la más interesante aportación de este artista, independientemente de una excelente figuración a través de una línea nítida y "hard-edge", es, en sus trabajos últimos, la intromisión de referencias críticas sutiles de acontecimientos sociales, culturales o políticos. Imágenes de militares, soldados, gritos, personajes o símbolos clínicos, atentados, crisis, suicidio, etc.

II.2.(c)-2 POP ART: SUS CONSECUENCIAS.

FUNKY ART O ACID POP.

Heredero del pop como del arte del ensamblado, significa una tendencia subterránea silenciada y opuesta al optimismo pop. Algunos autores la consideran una subtendencia de este último.

Funky art, shocker pop, acid pop son términos que se aplican a este movimiento insinuado por primera vez en la exposición "No show" -B. Leone, Sam Godman-, y en la que, aunque con fuertes similitudes a la primera fase pop, acude a temas tratados con satírica y crítica violencia. En un principio se levanta contra el expresionismo abstracto y termina reaccionando contra el pop, exponiendo su esnobismo e intrascendencia. Ridiculiza el sexo, la religión, la política, el arte y la obra bella valiéndose del humor negro. Se enfrenta a lo puramente estético eliminando todo lo

configurado y "bello".

En California tuvo amplio desarrollo y destacan Edward Kienholz, B. Conner, W. T. Wiley, R. Arneson, C. Spohn. El norte de California, minado suelo de la poesía "Beat" de los 50, perspectiva ambivalente de nostalgia y condena de la típica era americana de 1940, de los poetas malditos y los tableros ensamblados contruidos por el mayor artista proto-pop de Los Angeles que es Kienholz, "who, since the mid -lolo's, has transformed motifs and bits from American-urban folklore (e.g. the automobile as passion pit, or the John Doe family, the abortion underground, patriotic sentiments as household decor) into bizarrely gothic allegories on the decay, human contamination, and psychic disorders underlying banality. He has a moralist's eye for shocking juxtaposition; found objects, scarred by abuse and squalid in their detail, are combined to tell panted anecdotes" (51). Una pieza típica del misticismo fue su réplica menos favorecedora de un infame burdel de 1943, "Roxy's", decadentes obreras, el cráneo de madam, el retrato decorativo de McArthur, y una proliferación de horroríficos detalles. Critica el modo americano de vivir e inserta en la obra un discurso moral coherente, alejándose del espíritu anarquizante "funk". La obra más crítica del movimiento es el "Portable war memorial" realizada por este artista.

El funky ha explotado exhaustivamente las proposiciones del ensamblaje utilizando materiales de gran fragilidad física para obras de breve existencia o incluso a destruirse en el momento mismo de su exposición; su enfoque es el de la destrucción y el agitación. El carácter efímero de la obra se vincula con la estética del desperdicio rechazada y atacada en el pop por el propio

Hamilton (52).

Connor es el más shocker del ensamblado junto con Spohn y Smith. Los Angeles, San Francisco y las universidades de Berkeley y Davis son los centros de este arte ácido que se relaciona con el "underground". En 1970 se realiza la exhibición "Pure Terror" que centra las obras en acontecimientos sangrientos, accidentes, masa res de guerra, etc., y donde participaron David Hansen, Ben Yehuda B. Stewart. El "neo-dadá" se transforma "en una sátira extraordi naria cuyo rasgo último y amargo es sociológico y político".

El shocker más avanzado es paralelo a los comics de super-horror y sexualidad; en general, se encuentra íntimamente ligado a la evolución del underground. "Discurre paralelo a exigencias más radicales que las neorománticas de la época psicodélica. La agudización de las contradicciones sociales locales e internacionales ha derivado a nivel superestructural artístico a una posición abiertamente irreverente, anarquista. La guerra de Vietnam, la lu cha de los Panteras Negras y otras comunidades segregadas racialmente, el movimiento estudiantil, el compromiso con los problemas del Tercer Mundo, etc., todo ello ha contribuido en los movimientos juveniles a negar la reconciliación con la sociedad establecida y abogar por un enfrentamiento polarizado" (53).

No hay nada prohibido: ni lo fecal o lo asqueroso, monstruoso, sexual o agresivo. Se grita desinhibición, anarquismo y obscenidad sin fronteras. La ideología del choque mezcla el culto a las drogas con la porno-política: "La admiración por Mao con la pansexualidad" (54). Predomina la fealdad y la agresión total contra toda manifestación de la sociedad dominante tanto en lo político como en lo religioso, social y cultural.

Es claro, que el acid-pop avienta a la cara de la sociedad capitalista sus valores preferidos: poder, sexo, crimen, guerra, pornografía, etc. Se les presenta como algo connatural a ella y se limita a constatar sus prácticas habituales.

Las tendencias críticas que siguen a este movimiento sustituyen el carácter político o anarquista por un estudio organizado de problemas concretos: los negros, las guerras, los desertores, los conflictos sociales, etc.

II.2.(c)-3 POP ART: SUS CONSECUENCIAS.

HIPERREALISMO.

"Gustan del hiperrealismo los artistas carentes de creatividad o el público que desea no esforzarse. Quienes prefieren reconocer a recrear"; "Apunta y apuntó siempre a la taquilla, a los reaccionarios o anticuados".

"Cuanto más mira uno al arte hiperrealista, más se impresiona por el elemento de comentario social que emerge de su aparente neutralidad".

"La fotografía devino producto artístico porque era fuente de información metodológica sobre una realidad, y en este sentido, cobró una significación propia".

En torno a las ideas que expresan estos tres comentarios giran la mayoría de los textos y críticas sobre este derivado pop.

El elemento verdaderamente nuevo en la tendencia realista de los años sesenta, y principios de los setenta, es el realismo fotográfico. Ello significa no que sea el realismo por antonomasia, pero tampoco un simple imitador. "Fue la sorpresa reservada

para la temporada 1969-1970" (55): "nuevo realismo", hiper-realismo, realistas radicales, foto-realistas, ultrarrealistas, nuevos realistas, precisionistas o superrealistas.

Hay autores que defienden una fuerte crítica al movimiento. Lo consideran sólo una vanguardia armada artificialmente en América; "Es irónico y ganas de tomar el pelo vociferar que el superrealismo es la última manifestación representativa de la cultura artística. Sería mucho menos hipócrita proclamarla uno de los últimos artículos mercantiles del mercado artístico" (56). Lo sospechoso de esta tendencia, afirma el crítico, no es la reivindicación del cuadro de caballete sino "el intento de despojarlo de su valor de uso para reivindicar la unicidad, recurrir a la tradición para fortalecer el valor de cambio" (57). El hiperrealismo acepta la banalidad e impersonalidad pop, pero desecha también toda connotación simbólica o social concreta. "Nunca antes los cuadros habían estado tan llenos de detalles y tan vacíos de significado".

La monumentalidad de las dimensiones y la presencia de los objetos representados son claros influjos pop. Sin embargo, se renuncia a las técnicas persuasivas de la imagen popular; se eliminan las convenciones de los mass-media para regresar a los artificios del "trompe-l'oeil" según la métrica euclidiana. Inmaculadas superficies cromáticas, típicas del hard-edge de la nueva abstracción de Kelly o Stella, caracterizan imágenes de gran exactitud y sobriedad, donde el cultivo exacerbado del detalle, las amplias dimensiones y los contornos agudos se reúnen para formar una representación fría y distante.

Sin negarle absolutamente razón, hay otros criterios que voltean el problema y analizan el fenómeno como tal vez se hiciera al

guna vez con el pop, en sus inicios repudiado en su banalidad y valor mercantil. Ciertamente, si es prescindencia de la subjetividad, hard-edge, y banalidad, sería torpe no reconocer que su imagen no requiere necesariamente, para cumplir una labor crítica, de la presencia sentimental del autor. La imagen evidencia su carácter en el engrane del sistema; habla por sí sola. Estas mismas características, esa misma prescindencia, en el hiperrealismo, es igualmente aclaradora de una época y sociedad específicas.

Deriva naturalmente de los presupuestos pop que nos abren al hecho de que hoy la realidad se confunde con su propia imagen. Resulta más interesante el hiperrealismo que tiene como base la fotografía, que aquel que podríamos calificar de realismo figurativo y tiene como propio el empleo de la fotografía como recurso aleatorio. De hecho, el realismo contemporáneo podría diferenciarse en tres: el realismo fotográfico o superrealismo propiamente dicho; el realismo figurativo y el crítico.

El realismo figurativo se refiere a realistas que encontraron su propio estilo antes del realismo fotográfico y que, a partir de éste, lo han desarrollado en consciente oposición al mismo. Para este grupo -que no llega a ser tal-, la fotografía es una fase, un medio auxiliar o inspirativo del tema, pero inútil finalmente. La emplean como mera referencia ya que su objetivo es tematizar la realidad del mundo visible, la presencia y el objeto en sí mismo y no en su segunda realidad fijada por la fotografía.

Se puede decir que el realismo figurativo nace en 1965 con el grupo "Cebra". Escoge este símbolo porque en su dibujo de rayas lo forman Nagel, Störtenbecker, Ullrich y Asmus, aunque encon

tramos muchos otros realistas de este orden como L thar Braun, Lienhard von Monkiewitsch, Dieter Krieg, Jorge Stever, en Alemania; Har Sanders, Daan van Golden, Domenico Gnoli, en Holanda; en España, cuya pintura realista estuvo ligada sin interrupción a una expresividad mágica, desde Zurbarán y Rivera, hallamos un "realismo mágico" representado en la obra de Claudio Bravo, Antonio López García, Julio L. Hernández, Francisco López e Isabel Quintanilla. En Estados Unidos, Alex Colville, Sidney Tillim, Alfred Leslie y como cabeza principal Philip Pearlstein.

Este último, iniciador y maestro del realismo figurativo, considera tanto la fotografía como el pincel de aire, inútiles. Sus temas son variaciones en torno al desnudo que se interseca frecuentemente con el marco del cuadro, consiguiendo con ese recorte, la desindividualización y desemocionalizaci n del desnudo. Las posturas y actitudes de las figuras contradicen los ideales académicos tanto como las expectativas pornográficas del desnudo. El resto es total academicismo: "La dramatización mediante efectos artísticos escalonados de luz y sombras o parejas antinómicas (hombre negro-mujer blanca, paño azul-paño rojo), y sobre todo, el mobiliario decorativo" (58).

Sidney Tillim, portavoz teórico de una pintura figurativa en América, al "realismo radical", que llama también nuevo ilusionismo abstracto, "contrapone la representación radical a las pérdidas formales opone la composición y significación: la figura como portadora de ideas y actos" (59). La visión concreta por encima de la visualidad fotográfica; intuición y creación en lugar de formalización de lo encontrado. Emoción y símbolo en el color y la figura en oposición a la producción de Warhol, y el pop, "que

han variado siempre clichés con nuevas series de combinaciones (realismo serializado), han aceptado o abstraído la realidad prefabricada en lugar de contestarla desde una perspectiva histórica con la oportuna figuración realista" (60).

Esta añoranza reaccionaria por resucitar "los perdidos ideales y devolver al arte la calidad perdida" (61) es defendida por Tillim junto con otros pintores entre los que cabe señalar: Arthur Elias, Paul Wiesenfeld, Bailey y Laderman. En ellos, todo remite a la tradición renacentista de la pintura de caballete. Pese a la discrepancia metodológica e intencional con los hiperrealistas, el estilo de todos estos productores quedó profundamente marcado por el modelo fotográfico o por su efecto similar con él. Es el caso de "Cebra"; Dieter Asmus pinta para "verificar" el modelo "porque una figura en mi opinión tiene que ser más exacta que lo que pueda serlo la fotografía" (62). Se esfuerzan por conseguir el símbolo, el esquema o modelo de un gesto o situación. El realismo debe tener una ventaja conceptual sobre la realidad para poder evadir la ilustración fotográfica. A pesar de todas estas pretensiones, las obras producidas son frías, generalmente de mala calidad visual, rayando en un expresionismo psicológico que más favorece el rechazo que el interés en la obra.

Pocos se salvan de la mediocridad. Entre estos, Domenico Gnoli, "decano de un realismo más allá del pop y la fotografía" (63), realiza una obra de actitud existencialista y mágica que establece los elementos estilísticos definitivos en el realismo figurativo contemporáneo: el gesto ambivalente de presencia y supresión del objeto; la ampliación frontal opresiva; la construcción estática del cuadro; el aislamiento y detalles relativizadores y

la precisa reproducción del detalle. Gnoli convierte la superficie del cuadro, pero no la perspectiva realista, en medida del es pacio, y el color en estructura táctil material, sobrepasando su efecto meramente ilusionista. Sugiere el todo mediante el enuncia do de una de sus partes; por ejemplo, un botón en lugar del abrigo.

Otro pintor de interés resulta Alfred Hofkunst. Partidario de la idea de que el conocimiento objetivo pasa por la directa tra dición pictórica del modelo, su obra -exclusivamente dibujos- es un homenaje al objeto. Elude el contenido y presenta sólo la cosa. Un colchón, sin perspectiva o sombra alguna, aparece extendido tan bidimensional como el lienzo mismo. No hay anécdota, "la banal 'gran realidad' aparece aislada y en la más rigurosa autopresen- cia" (64).

Hay también algunos temas clave del realismo que tratan ar- tistas como Rolf Schröder-Born, quien desarrolla la idea del obje to banal que cierra frontalmente la visión de lo que se consideró tradicionalmente, motivo del cuadro. No hay referencias con lo que hay detrás, "incluso la sombra es menos la sombra real de algo que una posibilidad para la modulación del color" (65). Sigi Zahn elabora cuadros-ventana que él llama "temas urbanos". La ventana en el cuadro, y éste una ventana, es un lugar común de la historia del arte y reiterado en el realismo actual desde Kanovitz hasta Bernard Schwering: como elemento estructural o evidencia de una ilusión, como punto de intersección del exterior y del espíritu, como retícula de la realidad.

Aunque ya nos hemos referido a trabajos de tipo reduccionis ta; como con Gnoli, las figuras máximas representativas son Dieter Krieg y Jorge Stever. El primero expulsa la figura humana del cua

dro. Sus objetos evidencian la ausencia de sus usuarios y, en es-
cala de grises, enuncia la duda sobre la reproducibilidad de los
objetos y la realidad de las percepciones. Jorge Stever es el vir-
toso de este reduccionismo. Ha transformado en su propia temáti-
ca las prácticas constructivistas aprendidas con Mathias Coeritz
en México y los experimentos lumínicos del grupo "Cero": "No co-
piar objetos sino registrar su huella lumínica". Representa lo
abstracto realista, mostrando una reflexión de la pintura sobre
sus propios recursos y postulados. Su metodología se limita a uso
de medios elementales como pincel, lápiz, escuadra, papel, cristal.
Hay citas reveladoras como la que habla de su idea de "suprimir el
'aprender realidad'"(66), o la que señala como interés personal el
"aprender ese mínimo de distancia inmaterial entre el objeto y su
sombra con un mínimo de pintura". La mezcla de colores como "abs-
tracción de sí misma, como color concreto y modulación espacial en
un entramado referencial: ésta es la sutil aportación de Stever
a un realismo posterior al realismo".

Se cuenta además, con excelentes dibujantes: Wolfgang Gafgen,
Lienhard von Monkiewitsch, Matte Sartorius, Jorge Stever y Jan
Tripp, en Alemania Federal. En la República Federal Alemana, Wer-
ner Tübke y Heinz Zandor. Alfred Hofkunst en Suiza; Roger Wittey-
rongel, belga, y los españoles Claudio Bravo, Antonio López García,
Francisco López e Isabel Quintañilla. Irene Siegel y Philip Pearl-
stein, norteamericanos, y los ingleses Colin Self, Pionnuala Boyd,
Leslie Evans, Ivor Abraham y Antony Green.

Este realismo, aún cuando surge del modelo fotográfico, acen-
túa la relación personal con el objeto, su valor temático y la obe-
diencia a leyes autónomas para su configuración pictórica. Impone
resoluciones subjetivas formales e interpretativas del artista y

su participación emotiva y es la expresión de la necesidad de enfrentar el mundo objetivo con las solas posibilidades sensibles e intelectuales del individuo.

Respecto al fotorrealismo propiamente dicho, es ante todo una representación análoga al pop en sus intenciones y no una interpretación subjetiva de las cosas. El arte de la imagen popular retornó a la iconografía masiva, la reprodujo a gran escala y con tal virtuosismo que incluso la retícula o pantalla del comic se halla presente. El hiperrealismo recurre a otro lenguaje también popular (en el mismo sentido del término que se aclaró en el capítulo correspondiente al pop): "Según cuidadosos cálculos, cerca del 90% de todas las imágenes son fotografías o se basan en procedimientos fotográficos (...), es claro que nuestras percepciones y hábitos visuales están influenciadas por este medio, ¡e incluso deben existir personas que prefieren la imagen en conserva a la mirada directa!" (67).

La fotografía tanto como el cine y la televisión son medios sustitutivos de la realidad, en la que el hombre no participa o lo hace insuficientemente. La participación del individuo en el acontecer del mundo se limita a la absorción del material "proporcionado por las centrales de manipulación" (68).

El hiperrealismo presenta al hombre, no la imagen creada por los medios masivos, sino la imagen idéntica del objeto que ofrece la fotografía. Significa la revaloración de una realidad, anulada en la difusión y comunicación manipulada. De hecho, el meollo conceptual del superrealismo es que refleja la diferencia óptica entre el objeto y su imagen: lo real, pasado al lienzo mediante la camara fotográfica, "fotografiado" mediante recursos pictóricos.

Se ha seguido un interesante proceso en torno a la fotografía

desde su aparición: la inicial reacción fue su rechazo y el abandono de la figuración, con el consecuente descubrimiento de nuevos lenguajes y posibilidades de la pintura como medio de comunicación artística. Además, el desarrollo de tendencias abstractivas, introvertidas o extrovertidas, carentes de significados precisos, y ambiguos en sus relaciones con la realidad objetual cotidiana. Más tarde, por las razones ya explicadas, un retorno al uso de la figura con nuevos conceptos de lo estético y la práctica pictórica. Ello ha significado una búsqueda progresiva de realismo y toma dos caminos: uno que fija hechos o anécdotas que quieren ser presentados o narrados (Bacon y Adami son el caso), constituyendo visiones personales del mundo. Pretenden realismo en la expresión del significado último de las cosas, más allá de la representación visual exacta y detallada.

La otra opción es la que considera que el medio es la realidad y hoy es real todo lo visual, todo lo visible por televisión, cine, cartel, revistas, publicaciones varias y publicidad. Tanto el pop como el fotorrealismo acuden a la fotografía y hacen ver la extensión y consecuencias de la revolución óptica de nuestra época. Sager la compara con la revolución industrial del XIX e indica además que este fenómeno "acelera y profundiza la perturbación del equilibrio del conocimiento de la realidad" (69).

La evidencia del mundo ha crecido junto a su inevidencia. El nuevo concepto de realismo ha despedido lo que por realidad se entendía hasta la edad moderna. La tesis de que los conceptos abstractos carecen de existencia real fuera del individuo, es decir, aquella que negó la existencia de conceptos universales en la realidad objetual, cae ante la frase triunfante de la ciencia positi

vista de Max Planck: "real es lo que se deja medir". Niega una realidad concebida como circunstancia inmediata, exclusivamente sensible, y afirma la inexistencia de realidades.

La televisión satisface, y disocia a la vez, la exigencia humana de realidad y ficción. También lo hacen las artes. La literatura contemporánea incurre en un dilema semejante: Brecht, por ejemplo, resalta que "una simple reproducción de la realidad da menos datos que antes sobre ésta" (70), porque la realidad que hoy vivimos como tal, y que representamos, es una realidad creada, industrial, desnaturalizada. Es la imposición del hombre a la naturaleza, creando otra: la del asfalto, la máquina, la fibra sintética, la imagen fotográfica, etc.

Llegados hasta este punto, se hace necesaria la aclaración del término realismo en sus diferentes acepciones históricas:

Sager, en su obra "Nuevas formas del realismo" (71), explica que ya en Courbet, encontramos un Manifiesto Realista (1865) que expone la pintura como "lenguaje totalmente físico". Consiste en la representación de los objetos que el artista puede ver y tocar. En esta contemplación y réplica antiidealista, se escondía el impetu revolucionario del realismo, tanto como su limitación. "Había nacido un concepto de estilo y a la vez, el sinónimo de un persistente embrollo estilístico". En 1856, el periódico "Réalisme" publica la frase de Edmond Duranty: "aún cuando la palabra realismo pueda ser nueva, el hecho en sí no lo es". Theodor Fontane mientras tanto, niega novedad al concepto: "el realismo en el arte es tan viejo como el arte mismo, incluso más aún: él es el arte" (72).

El término se ha usado incansablemente. El realismo "gótico

de los franceses y neerlandeses del siglo XV; el realismo clásico y arcaico de los "Valori Plastici"; el realismo impresionista de los cuadros materiales, collages y ensamblajes. "Realismo urbano", "realismo de la naturaleza", "realismo naturalista", y sucesivamente y yuxtaponiéndose, realismo proletario, burgués, social, socialista y capitalista. Como "neo-realismo" nada le es extraño, pero en cuanto que "realismo mágico" todo lo real le es ajeno. Incluso se presentó a los seguidores del surrealismo como del realismo fantástico y psíquico, hasta llegar a la autonegación conceptual del realismo con Pevsner y Gabo en 1920, en su "Manifiesto Realista" de los cinéticos constructivistas, totalmente antirrealista. En 1968, la exposición "The art of the real" que no estaba por un arte de la imitación naturalista, defendió la propia veracidad artística del arte mínimo y del expresionismo abstracto. En el "realismo material", desde Duchamp hasta Warhol y Beuys, se observan formas puras y la única meta del nuevo realismo se concibe como la superación del concepto filosófico antiguo del arte: la eliminación de una realidad más alta y absoluta en aras de lo hallado. La compleja amplitud del término realismo se aclara cuando Max Beckmann, que entendía su obra como "objetividad transparente" con la finalidad de hacer visible lo invisible a través de la realidad, nos dice que, tal vez suene paradójico, pero "es la realidad la que constituye el misterio de la existencia" (73).

La función de sustitución del realismo estilístico está tan en boga que todos los años aparece un nuevo realismo. El "réalisme nouveau" de Léger, el "nuevo objetivismo" o "neorrealismo", el "nouveau réalisme" de Réstany, los pop etiquetados como "new realists", y el final nuevo realismo, además tildado de nuevo naturalismo.

Ello amenaza con resucitar los debates conceptuales sobre realismo y naturalismo.

El "Realismo" es un concepto-hidra de índole capciosa" que la enciclopedia define simplemente "representación cercana a la realidad" (74). A esto la hidra asiente pero ¿con cuántas cabezas?, dice Sager.

Las ideas antes expresadas nos llevan a distinguir el concepto de realismo como categoría artística y como movimiento concreto del siglo XIX. Como categoría corresponde al campo de la estética; como movimiento, al de la historia del arte.

La obra de arte tiene una función expresiva y comunicativa, es un signo que se caracteriza por ser siempre síntoma o testimonio. "Toda obra artística en cuanto a producto cultural; nos informa acerca de su época histórica y puede suscitar en nosotros una actitud cognoscitiva" (75). Entre los signos artísticos que son significativos, es decir, semánticos, los figurativos cumplen una función mimética y pueden ser realistas o naturalistas. La diferencia está en "la forma de aprehensión del objeto del conocimiento" (76).

La obra naturalista está hecha para suscitar la ilusión; la obra realista presenta el aspecto esencial del fenómeno representado sin caer en un "chato verismo fotográfico" (77). Jan Leering dice que la pintura naturalista únicamente copia mientras la realista "confiere realidad": "inviste a los objetos de un nuevo significado que sólo es realizable pictóricamente" (78).

"Representar el aspecto esencial del fenómeno representado", no obstante, nos lleva a que todo arte auténtico, figurativo o no, es realista ya que realismo es aquello que se elabora con referencia a la realidad y, todo lo que idealiza falsamente el presente o esquematiza de modo arbitrario el porvenir" (79), no cabe en el

concepto de realidad. Yo preguntaría simplemente quién juzga qué es lo real que ha de representarse en un momento dado. Es necesario tener cierta distancia en el tiempo para juzgar el realismo de una representación. Así, porqué no poder encontrar manifestaciones artísticas que tachadas de chato verismo fotográfico, están siendo realmente una representación objetiva de un orden socio-histórico. Tal vez el realismo no necesariamente requiera la actitud crítica directa y manifiesta. El fotorrealismo versa sobre aquella "realidad" que se ha asentado sobre la verdadera realidad: la fotografía. El propio medio metodológico es la causa inmediata de las limitaciones de este movimiento, pues de ser una ayuda técnica pasa a ser su argumento, pudiéndose disponer de ella, retocarla o manipularla a gusto. Se estiliza la realidad en un cuadro idéntico, "cuya realidad es más objetiva que la realidad: realismo taxonológico a cuyas manifestaciones autistas, fotofetichistas, alude Franz Gertsch en su retrato Urs Luthi" (80). Aquí, no se contenta con la identidad fotográfica sino que eleva la fotografía a imagen de lo real mediante un procedimiento pictórico de reproducción cuyo resultado sobrepasa a la fotografía y pintura misma, en objetividad. Intensifica el cromatismo de una diapositiva mediante colores fosforescentes aplicados directamente al lienzo sin imprimir y adquiere una presencia sensible de personas y objetos que revitaliza la realidad.

Esta recuperación de las cosas para la pintura, rescatándolas de su vida fotográfica la expresa John de Andrea considerando la obra una ilusión: "Una pieza artística es producto de una técnica. La realidad no existe siempre tal y como la pensamos, pero la experiencia que tiene lugar entre escultura y observador es una

realidad" (81). Y no es el fotorrealismo el primero que la intenta; desde 1924 con el neorrealismo de Christian Schad, Maina-Miriam Munsky, Franz Radziwill, Nikolaus Stürtenbecker, Schrimpf, Heidelberg, Ullrich, Nagel, etc., hasta el realismo contemporáneo, muchos conceptos estéticos y tratamientos formales se han interesado en esta recuperación del mundo objetivo.

El realismo de la "Ash Can School" o realismo neoyorquino, paralelo al neorrealismo mencionado, es uno de ellos. Orientación hacia los franceses y a Thomas Eakins, mostró ya un realismo abstracto recogiendo ejemplos estilísticos de los en boga cubistas europeos, sin desintegrar el objeto y usando la foto como recurso. En la obra de esta escuela, representada por Charles Sheeler, Edward Hopper, Morton Schamberg, Charles Demuth y Georgia O'Keeffe, se apoya, en la América de crisis económica y trastornos sociales, una pintura conservadora, anacrónica, que recoge motivos nacionales pero no va más allá del academicismo ilustrativo. Entienden el realismo como una reacción específicamente americana frente al arte abstracto europeo y, por ello, sus partidarios Thomas Hart Benton, Ken Danby y Grant Wood, hacen una pintura regionalista de una América predominantemente campesina. Esta escuela se extiende hasta Andrew Wyeth bajo la forma de un realismo figurativo conservador.

En Europa también encontramos, más adelante, que "la realidad patentizó su valor artístico, y el arte su existencia de realidad" (82) tras las reclamaciones hechas por el "nouveau réalisme" de Réstany. Aquí, la muestra casual fue considerada acto artístico, "vitalización del objeto". Los cuadros de desperdicio de Sperry; el body art monocromo azul, de Klein; los fotomontajes y

montajes de materiales de llamativos colores de neón, de Paysse; las acumulaciones del seriado "objet trouvé" de Arman o la chatarrera prensada de César, todos, hablan del carácter fetichista del objeto y de la urgencia de volverlo a su realidad.

Si esta tendencia europea rara vez mostró al objeto sin transformarlo, ni la vida cotidiana sin su mitología contemporánea, los pop exhiben simultáneamente vida cotidiana y objetos, banal y directamente. Diez años después de promocionar a los "new realists" hacia el arte pop, la misma galería neoyorquina lanzaba a nuevos realistas, producidos en 1972, bajo el nombre de post-pop-realism.

La verdad es que los artistas pop tuvieron su época —su moda más correctamente—, y a su sombra trabajaron mucho tiempo sus contemporáneos realistas, incluso antes de ser conocidos como nuevos... El sincronismo de estilos es notorio: "Pearlstein, Segal y Noland (1924); Rauschenberg, Hanson y Tillim (1925), Indiana, Goings y Arman (1928); Oldenburg y Kanovitz (1929); Wesselman, Morley y Morris (1931); Rosenquist, Nesbitt, Choli y Pistoletto (1933); Dine y Cottingham (1935); Estes, Raysse y Stella (1936); Jones, Clarke y Salt (1937)" (83).

El pop descubrió al arte "la imagen de la realidad americana y de la cultura occidental, de la vida cotidiana del consumo y de los grandes medios de comunicación". Su principio fundamental es "la recíproca objetivación de valores formales y formalización de objetos reales" (84). Rauschenberg hizo ver que el cuadro sería más real si incluyera partes del mundo objetivo; Johns promovió la identidad entre el objeto y la representación; Wesselmann,

más decorativo y narrativo que Johns, amplía el ensamblado de materiales y realidad hasta el entorno. Coexisten en sus obras, objetos reales y pintados, rompiéndose el ilusionismo.

Un lenguaje intermedio entre el pop y el fotorrealismo es el de Wayne Thiebaud, quien a pesar de que usa personas y cosas cotidianas, máquinas automáticas y artículos en serie de consumo masivo, se interesa por el ilusionismo pictórico: "la semejanza entre el color y el contenido del cuadro se hace tan grande y exacta como sea posible: una pintura al óleo espesa, luminosamente blanca parece un baño de azúcar sobre el pastel. Es un juego con la realidad; a partir de la invitación y conocimiento de las propiedades de los materiales" (85).

Los representantes más notables del hiperrealismo fotográfico son Chuck Close, Ben Schönzeit, Richard Estes, Don Eddy, Thomas Blackwell, David Parrish, Fritz Köthe, Audrey Flack, John Salt, Jean Olivier Hucleux. Su exactitud en el detalle y el falso efecto espacial son medios para tematizar por sí mismo lo visual. La instantánea fotográfica es el resultado y muestra del proceso perceptivo, analizado y potenciado en lo pictórico. El objeto ofrece diferentes posibilidades de percepción variando la profundidad de campo, grano angular, detalle, ampliación; la realidad se ofrece como algo concreto. El "candor positivista" que caracteriza la pasión por la realidad en todos ellos, se hace presente y sin embargo, paradójicamente, la mayoría de las obras manifiestan irrealdad de igual manera. Esta ambivalencia entre apariencia completamente real y efecto progresivamente irreal, es una consecuencia

de la idea de dejar aparecer la fotografía entre el cuadro y la realidad.

"La doble ruptura de lo real en el campo de la foto y la pintura, logra y rompe, en igual medida, su manifestación visual" (86). Los cuadros de estos pintores, investigan en luz y sombra, en matices nunca trabajados antes, pero no tienen atmósfera. No hay sino imagen basta y bana. El artista se mantiene descaradamente al margen y tan sólo permite el despliegue de una conceptualización óptica: "encontrar fórmulas claras y visuales para sensaciones confusas, ayudar a la superficialidad de la visión mediante la visibilidad de la superficie para lograr la exacta experiencia objetiva" (87).

Los fotorrealistas californianos, expertos en la experimentación de las posibilidades de manipulación fotográfica son: Ed Pusha, Goings, Kacere, Everett, Brechtle, Staige, Mc Lean, Cottingham. Es importante citar también a John Clem Clarke, Malcolm Morley, Howard Kanovitz, Paul Sarkisian, Les Levine, Cristian Boltanski, Franz Gertsch, Markus Raetz, Michelangelo Pistoletto, Richard Artschwagen, Gerard Gasiorowski, Jacques Monory, Peter Klausen, Fritz Köthe, Gerhard Richter, Karolus Lodenkamper, Willard F. Midgette, Alfred Hofkunst, y entre los escultores, John de Andrea, Duane Hanson, Yehuda Ben Yehuda, Richard Mitler, Jann Hawthorn, Robert Graham e Ira Joel Haber.

El hiperrealismo como mera transportación de imagen al lienzo es sólo el ojo-cámara-ojo-cámara-etc., frente a la realidad. Es un mero registro anónimo y sin embargo, son variados los enfoques que cada artista da a su obra, pese a las coincidencias temáticas.

Hay algunos pintores que merecen citarse porque amplían nues

tra capacidad de entender y juzgar este fenómeno:

Dan Schönzeit, estratifica en una especie de collages sus imágenes. El sistema de relación espacial y armónica de la perspectiva en el realismo clásico se pierde en sus composiciones. El ámbito pictórico se manipula fotográficamente y pierden, los objetos, su fuerza de gravedad y medidas normales. Usa mucho el principio de cuadro-dentro-del-cuadro, variando la forma en que manifiesta esta idea: las figuras y objetos pueden aparecer siluetados o en su configuración total, según el ambiente que los rodee en relación al tema. Por ejemplo: en "Jos's Joke", el segundo plano de la imagen está plasmado en forma realista. En las vitolas de los puros se estampan escenas espaciales y el tipo de iconografía que emplean estas estampas son igualmente tratadas en el hiperrealismo de la imagen, contrastando el minucioso realismo de la envoltura de celofán y la hoja de tabaco que recubre los puros. Pero este objetivismo es también ilusorio: los cigarros, de los que pese a medir más de dos metros, sólo vemos la mitad, queda relativizada por un primer plano de velas, aparentemente mucho más cercanas, pero reproducidas a escala más pequeña.

En "Azúcar", los rascacielos que son "lo grande", queda reducido al tamaño de un juguete; lo pequeño, -el envoltorio de azúcar-, es ampliado enormemente reivindicando una nueva dimensión de la realidad. De esta forma, los cambios focales y la continua variación de escala es el tema de Schönzeit. Emplea diapositivas como recurso metodológico. Chucherías, juguetes, comestibles, objetos del momento que vive juegan un planteamiento de percepción visual en el lienzo. "La aparente seguridad de nuestra relación con este óptico hogar trivial, el inseguro equilibrio de nuestra

participación e interpretación objetivas, ponen al descubierto este incisivo realismo de montaje" (88).

Se desentiende de estos procesos ópticos y crea obras monumentales de verismo pleno, Sarkisian, a quien debe el realismo moderno la monumentalidad del formato. Su obra "Mapleton", mide 4.06 por 8.26 metros: un vastísimo campo de objetos de tamaño natural donde se busca identidad entre el cuadro y la realidad.

Cuando la pintura ha sido terminada, nos dice el autor, hace mucho que no es ya pintura sino realidad en sí misma. "La pintura se termina cuando la pintura desaparece" (89). Pese a la escasa profundidad del cuadro, la plasticidad que alcanza la imagen sobre el lienzo y un sentido de lo espacial al que no llega jamás la fotografía, enriquecen el cuadro. "Mapleton" es la suma de muchas fotografías, detalles y objetos; es una construcción obsesiva donde se consagra un mundo pequeño a gran escala.

Hay elementos de esta corriente para quienes el mundo es una foto en todas sus variantes: vista aérea, foto amateur o de prensa, folletos de viajes o publicitaria, tarjetas postales o de revistas varias y pornográficas. Incluso en una entrevista, Gerhard Richter destacado artista pop (en la época del pop), y realista, (cuando era el tiempo de serlo), responde a la pregunta de si se usa la fotografía para mostrar una realidad estereotipada: No, "porque todas nuestras referencias, nuestras palabras, nuestra actuación son estereotipos" (90). Para él todo lo existente depende de la fotografía; no existe ningún autorretrato realizado por él porque "no hay ninguna fotografía de mí" (91).

Richter creó junto con Konrad Lueg en 1963, una actitud que llamaron "realismo capitalista". Etiqueta colgada a un determinado paralelo alemán del pop. El movimiento alude a la partícula crítica de un sistema social, al desmantelamiento y no a la re-construcción de valores sociales fabricados en serie. El concepto denota un juicio injusto y se creó para un acto celebrado en la firma de muebles Berges, de Dusseldorf, con afanes críticos. Richter lo enterró como movimiento en 1968. Su obra dentro del hiperrealismo cabalga con el pop y un sentimiento romántico designifi-cante y empobrecedor.

La mirada a un espejo, a la vida cotidiana en un ejercicio vano de autoafirmación se convierte, en los cuadros-espejo de Pistoletto, en autoinseguridad. El piensa que la imagen personal en el espacio es la primera experiencia figurativa verdadera del hombre. Sin embargo, esta experiencia es una ficción que roza muy de cerca la realidad. Willard F. Midgette ha introducido los más asombrosos gabinetes de espejos. No destaca realidad ni ilusionismo sino su reciprocidad. Saca las figuras del cuadro; tienen existencia íntegramente fuera del lienzo y abarcan el espacio como lo hace la persona que se interna en la sala donde se encuentran. Midgette aprovecha el espacio de la sala donde ha de exponer y lo integra a su obra fugándolo o reteniéndolo en las composiciones pictóricas que bordean el salón de pared a pared.

En este mismo juego, Alfred Hofkunst realiza su obra "Estudio" (1972), en que reproduce su lugar de trabajo de acuerdo a un modelo construido al tamaño natural y, donde casi todo, desde el

suelo hasta el techo está dibujado. Espacio artificial, espacio artístico, en el que el visitante se vivencia como ser real y figura producida.

Un alarde conceptual sobre estos juegos lógicos es la producción pictórica de excelente factura de Howard Kanovitz. Parte de la realidad como realidad-en-la-cabeza. No la idealiza o reproduce sino que investiga cómo se puede crear una imagen de lo real sobre una realidad en continua reproducción. Se ocupa entonces de la existencia objetiva del cuadro. Apariencia y existencia, realidad e ilusión, dilema mucho antes ya planteado, se ha enturbiado y multiplicado por los medios de la era visual, "que aparentemente lo ha comprendido todo, hasta que lo objetivo por su reproducibilidad se ha ido haciendo más impenetrable y opresivo, lo evidente y visible más incomprensible y extraño" (02). Sus planteamientos son, por ejemplo, la ventana que es un cuadro de una ventana dentro del cuadro (Cloud Window, 1970). Lo que aparece como pared real es también una ficción donde otra ficción se hace patente directamente. El gusto por el engaño visual, la superficie rigurosa, y sobre todo, el placer de la sorpresa lúdica del pensamiento es lo que asalta al espectador de esta obra.

Se relaciona con Magritte, para quien "la pintura, que verdaderamente se ha ganado el título de 'arte de la semejanza', posibilita la descripción pictórica de una idea para ser visualizada" (93). La diferencia entre él y Kanovitz es que presenta ficciones montadas como realidad, mientras el segundo, permanece siempre en el plano perceptivo en el que se plantea la problemática de la realidad con una lógica óptica irrefutable. Si Magritte hace un cuadro-dentro-del-cuadro, Kanovitz presenta un cuadro-ventana-

cuadro de una ventana. Critica el proceso visual desde el plano de la representación espacial y formal de la pintura euclidiano-ilusionista.

Definitivamente, pese a los vicios conceptuales de sus cuadros, es mucho más justificable que la de autores como Ralph Goings, Richard Estes, Robert Brechtle, Jean-Olivier Hucleux, Richard McLean y también Malcolm Morley. Rayan en la estupidez de la sola exaltación del virtuosismo pictórico.

Robert Cottingham, quien podría añadirse al grupo anterior, se salva por la calidad abstracta "hard-edge" y fotorrealista de sus construcciones. Logra identidad entre la total superficie del cuadro y la fachada que representa; recuperando las paredes de neón de Nueva York y Los Angeles en murales ilusionistas.

En esta misma limpieza y plasticidad pictórica, la obra de John Kacere mantiene el tratamiento que el pop da al erotismo. Trabaja planos excitantes y publicitarios de la industria porno, de las portadas de revistas ilustradas y de los primeros planos cinematográficos. Sus amplias dimensiones anulan el placer, y sin embargo, "las sutiles zonas de contacto, en Ingres, entre la tela y el cuerpo, se han degradado en obsesión por el colosalismo" (94). Sobre su acercamiento a la fotografía como recurso pictórico, afirma no plantearse reflexión alguna sobre ilusionismo o realismo. "Cuando saco las fotografías pienso en lo que veo, y cuando pinto, en lo que aparece en la fotografía. Cuanto más observador soy, tanto mejor veo la fotografía, pero me queda la sensación de que nunca lo veo todo" (95).

Temática totalmente personal, el culto religioso se mues-

tra románticamente en la obra de Audrey Flack. El esplendor y gloria de las imágenes sagradas de vírgenes quieren, según la autora, presentar una crítica de la realidad de sí mismas: la Macarena, ampliada como ejemplo arquetípico de mujer actual esperada socialmente, dice Audrey Flack. La verdad es que ni su obra ni lo que ella dice perseguir van más allá de la simple, aunque excelente, reproducción verista.

Cohérentes con la necesidad de anonimato y la recuperación de la realidad exterior, Duane Hanson, John de Andrea y Chuck Close satisfacen las motivaciones y conceptos del movimiento.

Hanson sitúa ante nosotros, no clichés pop, sino estereotipos de caracteres sociales. La tipología de las clases bajas y medias, individuos y arquetipos a un tiempo. Más espectaculares que críticas, sin embargo, sus figuras son concreciones de gestos y no de síntomas sociales. No obstante traduce existencias individuales en sus contextos sociales precisos.

John de Andrea, no recurre a la estilización de la anatomía humana y desnuda, como nunca se había hecho, despiadada mas no intencionadamente, incluso las zonas más íntimas. Acentúa la belleza corporal inexpresiva y muda; sin embargo, sorprende conceptos de clase porque recurre a temas críticos en un tratamiento formal de precisión incalculable.

La obra de Close personalmente me sorprende porque, a diferencia de los cuadros de un Morley, por ejemplo, quien igualmente

se basa en la retícula para trasponer en gran escala una imagen idéntica, sí produce emoción; es propositiva. Aunque sus pinturas tratan de "cabezas-fotografías de cabezas-fotografías-pintura según fotografías-retratos" (96), busca la prescindencia de la subjetividad y la elaboración de no-retratos. Nada más claro podría definir las actitudes pop y las hiperrealistas que de él devienen.

Quiere la artificialidad y una metodología y práctica pictóricas tales que lo que le brinda la fotografía en color y forma pueda ser factible de reproducirse exactamente: "Los cuadros deberán ser analizados en detalle y en su totalidad. Intento que una cabeza sea más que una proporción entre nariz y oreja. Querría que cada parte del lienzo fuese considerado de la misma importancia. Estoy interesado en la nitidez relativa como medio de leer el espacio del cuadro independientemente de la iconografía" (97).

Sus cuadros son topologías minuciosas de detalles insignificantes significativamente ampliadas. Son lecciones de observación de la forma y el color de una cara, algo tan cotidiano que de pronto resulta tan totalmente ajeno, extraño como paisaje expresivo. Habla de sí mismo desligándonos de la experiencia tradicional del retrato, la expresividad, la personalidad, el individuo.

Juegos de focalidad fijados para que el ojo los aprenda y revise; para que conozca su propio proceso de percepción en imágenes transformadas por la técnica fotográfica. Establece una realidad detrás de lo real. El "realismo" de la imagen se convierte en imagen de la realidad, ante la cual Close permanece anónimo. Y para ello anula incluso la huella de la pincelada, usa pincel de

aire llegando hasta el reto que con hojas de afeitar para eliminar desigualdades en la superficie del cuadro-fotografía-pintura-fotografía-realidad.

Una tela plana, lisa, sin registro de emotividad o acción, sin pretensiones icónicas o espaciales, más allá de la mera reproducción, burla, en su inutilidad, un sistema ávido de personalidades, de individuos a elevar, por medio del "boom" publicitario. Lo único que se ofrece a la venta es una gigantesca imagen de mediocres y comunes expresiones y paisajes faciales que anulan lo humano, lo personal, lo propio de un individuo en ampliaciones monstruosas de nuestro modo de percibirlo. En su banalidad e inexpressividad, reduce a esquema un gesto y una emoción, fotografados.

Aparentemente indiferente, Close es ácido en su pintura desmitificadora. El mejor representante de un movimiento hiperrealista acríptico que, sin embargo, conmueve y desgarrá. Destruye.

II.3. REALISMO CRITICO (FIGURACION COMPROMETIDA).

No cabe propiamente dentro de lo que definimos como neofiguración. Sus intenciones no giran sobre la renovación del signo icónico, sino en torno a propuestas complejas que cuestionan la realidad social tanto como el carácter y razón de las manifestaciones figurativas.

Asentado ya el uso de la figura en la pintura, las búsquedas se generan en el campo de sus significados y capacidades de transformación de códigos moral-sociales. Se preguntará entonces la razón de incluir su análisis en este texto. Lo que sucede es que inevitablemente, por un lado, los nuevos planteamientos de significación perseguidos han implicado, en sus mejores representantes, transformaciones formales de la iconografía. Por otro, los conceptos debatidos sobre "realismo" en las manifestaciones neofigurativas tienen otra muy singular proyección en esta línea del realismo contemporáneo. La comparación de sus actitudes y enfoques de la figura nos permitirá, quizá, ver con más claridad las limitaciones conceptuales de los movimientos neofiguracionales, ubicándolos con mayor facilidad como vanguardias formalistas que continúan la abstracción en el campo de la figura.

El concepto de realismo en Occidente se debate constante en su historia. Cada "estado" de este concepto habla claro de situaciones económicas, políticas y culturales determinadas. Obsesiva resulta la insistencia al respecto de la realidad y su relación con nuestras capacidades cognoscitivas y empíricas. Podría fácilmente hacerse un análisis de nuestra cultura, sus limitaciones y enfermedades a partir sólo del estudio de este concepto de lo "real" en la historia.

De alguna manera, las vanguardias de la figura corresponden aún a viejos debates conceptuales en torno a lo real, mientras lo que caracteriza al realismo crítico es la concepción última sobre este problema.

"Real" es la cosa y no su nombre o término que lo designa, dice el diccionario. "Realidad" en su significado propio y específico es el "modo de ser de las cosas en cuanto existen fuera de la mente humana o independientemente de ella" (98). Su opuesto es la idealidad que "indica el modo de ser de lo que está en la mente y no es o no puede ser, o no está todavía incorporado o puesto en acción en las cosas" (99).

El problema inmediato es el de la existencia del mundo exterior que se problematiza desde Descartes. En su desenvolvimiento histórico, el racionalismo cartesiano, no más que idealismo puro, se muestra incapaz de demostrar la existencia de las cosas. La experiencia del siglo actual es el de la existencia del hombre consistente en su relación con el mundo. Hegel define, ya en el XIX, la realidad como "unidad inmediata que se ha producido de la esencia y de la existencia o de lo interno y de lo externo" (100). Mu tua relación conforma así, lo que llamamos el ser del hombre o ser humano.

En la filosofía más reciente, lo real ha pasado a ser casi exclusivamente el problema del modo de ser específico de las cosas, bajo la conciencia de que la experiencia de lo real no es meramente conceptual, racional. De igual forma, la existencia del mundo exterior se anula por sí mismo como cuestión ya que el modo de ser del hombre es siempre el ser en el mundo. Siglos se han requerido para desligar la existencia de lo real exterior de su concepto men

tal. Heidegger resume las razones de ello: "Crear en la realidad del mundo exterior", con derecho o sin derecho, probar esta "realidad", satisfactoria o insatisfactoriamente, presuponerla, expresamente o no, semejantes intentos, que no son dueños de su propio terreno "viendo a través" de él plenamente, presuponen un sujeto que empieza por carecer de mundo o no estar seguro del suyo y que, por tanto, necesita en el fondo asegurarse primero de uno" (101).

Las deficiencias de este idealismo occidental por el que se optó desde el XVII con Descartes, vienen a ser expresadas ahora por los pensadores contemporáneos sin lograr superar finalmente, por completo, este racionalismo que es su tradición.

Aceptado con inseguridad por los filósofos como apariencia cotidiana, lo objetivo fue aparentemente durante siglos, y pese a la cambiante concepción de la naturaleza, la medida del trabajo y valoración artística. No obstante, pese a la perfección anatómica, exactitud topográfica y engañosa perspectiva, la alianza entre realidad y arte escondió siempre la abstracción. Ni siquiera Coubert, quien proclamó "yo pinto lo que veo" (102), fue socio absoluto de la naturaleza ya que "su pasión por la materia era sólo elemento indispensable para una nueva sucesión de espiritualizaciones". A esta paradójica espiritualización le sigue la evidencia de otra realidad: la del arte. La pérdida de lo real, la duda de su representatividad, estaba acorde con la ampliación de las fronteras de lo "real", de aquel que satisfizo las generaciones anteriores como realidad. Se avanzó progresivamente hacia la abstracción, acentuándose la marcha hacia una extraña libertad: la de un "espléndido aislamiento..." (103). "El arte verdadero era una interminable variación de la idea concebida como juego ajedrecístico" (104).

En la vuelta al uso de la figuración, no se aleja de este conceptualismo. Si bien muchas actitudes de la neofiguración derivan o pueden pensarse ya en el marco del existencialismo y sus consecuencias inmediatas, sus relaciones con el mundo son cuestionables pues van del solipsismo a nuevos o viejos devaneos racionalistas, como es el caso del intelectualismo hiperrealista en su juego analítico de ilusión y realidad. "El hecho me hace gracia: pintar un objeto de forma tan naturalistamente incorrecta y que los demás no lo noten. Identidad y permutabilidad de dos distintos tipos de realidad: me fascina", nos dice Alfred Hofkunst corroborando el punto. Ajeno a estos juegos de la lógica, el realismo crítico se interesa por los conflictos que surgen en las relaciones del hombre y su mundo: histórico y social. Se acepta y explora el momento concreto y específico centrando la atención en el hombre, sus valores y liberación. Constituye una posición ante todo ética y hace a un lado laberintos racionales o ficticias incapacidades de abordar lo real:

"Me declaro perteneciente a esta corriente porque no nos asienta sobre postulados ajenos a la realidad ni nos ata a cualquiera de esas banalidades de moda. Nada se repite en ella. Todo está en trámite en un proceso dinámico de desarrollo.

Me declaro partidario de ella porque la tesis leninista de la unidad de la política, la economía y la cultura en la sociedad socialista avanzada se ha hecho realidad; y el arte es cada vez más "manejado" en el mejor sentido" (105).

A la prescindencia del hiperrealismo expresada en términos

del estado en que se encuentran los intereses de las masas".

Del objeto no se desea el mostrarlo únicamente, sino presentarlo en su real situación: sus causas, nombres, datos, etc. Su carácter instructivo queda fuera de duda y se eleva "contra la opresión y como argumento para la emancipación del hombre" (111).

Deriva de todo esto, el realismo crítico como una postura, y no como movimiento o tendencia estilística (112). Puede recurrir a elementos formales de cualquier corriente siempre y cuando disminuya el contraste entre la realidad y la representación y remita inequívocamente a lo real. Igualmente, es necesario que los contenidos se deriven de las contradicciones sociales y tengan presente el nivel de conocimiento de las personas inexpertas en asuntos artísticos. El contexto social debe ser claro.

Dilema general del arte político es el no caer en el cinismo esteticista ni en la siempre neutralizante propaganda. Hay quienes niegan la posibilidad de esperar del arte un auxilio social capaz de transformar y que revele manipulaciones, ataque situaciones, etc. Llegamos a ver artistas políticos que hacen política en vez de arte, o lo que declaran arte sus acciones políticas. Pese a esto, y a la pésima calidad de mucha de esta obra, a la que bien puede reprochársele tan sólo la ratificación de lo establecido sin contribuir al cambio de hábitos visuales y, en absoluto, a la modificación de la realidad, hallamos artistas más o menos coherentes con obra de indudable calidad estética y de alcances críticos. Desde 1964 las diferentes líneas del realismo crítico han polarizado en exposiciones como "Mitologías cotidianas", "Figuración Narrativa" (1956-66), el "Mundo en Cuestión" (1967, París), y la más mencionada hecha en Alemania en 1970: "Arte y política".

En Alemania, el realismo crítico ha tenido un fuerte desarrollo. Ya desde 1964 encontramos el primer brote. Un grupo de jóvenes fundan en Berlín la galería de autoayuda Großgörschen 35, que pese a la heterogeneidad del grupo, su fluctuación y disolución en 1967, planteó una alternativa crítica al pop e hiperrealismo. Hoy es Leipzig el centro del nuevo realismo. El reconocimiento político de la República Democrática Alemana ha acrecentado su conciencia artística autónoma y su liberación político-cultural. Destacan: Wolfgang Matthever, Gerhard Kurt Muller, Heinz Zander, Werner Tubke y Willi Sitte.

En Norteamérica, esta actitud tiene sus orígenes en sucesos como la rebelión del Estado de Kent, los hijos de Jacson, Ohio, Augusta, el juicio de los "7 de Chicago", Vietnam, etc. En Europa se vio particularmente impulsada por los hechos de mayo de 1968, en Francia. En los países subdesarrollados o en vías de desarrollo, la agudización de contradicciones configura la crítica como posición vital definitiva. El muralismo mexicano que se explica en el siguiente capítulo, es el movimiento más claro e importante en este sentido.

Se habla indistintamente de realismo crítico y realismo socialista, lo cual es un error. En los medios, el realismo crítico se apropia la mayoría de las técnicas estudiadas en el pop, confirmando las palabras de Brecht: "Convertir el realismo en una cuestión de forma, ligarle con una, sólo con una forma -y, además antigua-, significa esterilizarle..." Esta afirmación resume la mejor conclusión de un largo debate crítico y moralizante que el puritanismo y miopía socialista sostuvo por largo tiempo. El asunto versaba sobre la problemática formal de un estilo artístico por y

y para el pueblo, por y para el socialismo.

El término "realismo crítico" se empleó tempranamente como cercano y limitante con el socialista. Gorki hablaba de él como "el realismo de los hijos perdidos de la burguesía" (113) ya que en él se analizaba la decadencia del sistema burgués sin pertenecer al orden social socialista. Para reflejar los nuevos contenidos que se aspiraban tras la revolución de octubre, se recurrió a los antiguos modelos estilísticos del XIX: Courbet, Millet, Meunier o Menzel. La naciente conciencia del proletariado, por primera vez cliente del arte, encuentra su expresión en figuras de obreros y campesinos en situaciones sociales típicas. Los criterios de esta tendencia fueron la parcialidad y el populismo. El arte debía pertenecer al pueblo, ser de su comprensión y amor, uniendo y elevando sus sentimientos, pensamientos y deseos.

La frase de Lenin: "El arte realista se basa en la vida, y su meta es actuar sobre ella, sobre su siempre renovada transformación hacia nuestros grandes ideales que caminan siempre hacia adelante" (114), tuvo carácter de obligatoriedad. El realismo socialista ha enfrentado dificultades desde un principio con este "ideal".

La "Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria" (ACHRR), lo definió desde 1922 como el realismo del grupo llamado "los Viajeros", fundado en 1870. Su estilo, un realismo heroico, liquidó la pintura tradicional histórica y de género. Limatscharskij se opuso, entre otros, a este realismo temático del ACHRR tachándolo de "escena teatral bien organizada" (115). De la misma manera, es contra quienes se rebelan los constructivistas rusos, alegando se retardaba con esta mentira artística la reconstrucción revolucionaria.

A pesar de las críticas, este "realismo" dominó por mucho

tiempo el trabajo plástico y artístico en general. La noción que surgió en mayo de 1932 en la Literaturnaya Gazetta había tenido respaldos tan sólidos como la personalidad de Máximo Gorki diciendo era fundamental la perspectiva ideal del futuro socialista en el método del realismo: "tenemos que incluir inmediatamente esta realidad en nuestra vida cotidiana y representarla" (116). Este principio romántico del socialismo presentó lo real como "proyección de sus ideólogos y a esta proyección como realidad" (117).

El castrante dogmatismo de este nuevo orden de "libertades humanas" rayaba en la más denigrante manipulación masiva por temor a contaminar o falsear los ideales socialistas".

Actualmente, un amplio abanico de expresiones configuran una tendencia vital que "ya no puede silenciarse históricamente" (118). Se mantiene un pluralismo estilístico que tiene como figuras principales, en el ensamblado a Alvermann, Petersen, Breuste, Caniaris, Self, Steuvert, Staeck y Vostell. Algunas modifican el ensamblado en verdaderos ambientes como es el caso de Calabuig, en España y Siegfried Neuenhausen, en Alemania. Lucio Fanti, Wolfgang Petrick, Erro, Monory y Johannes Grützke trabajan técnicas fotográficas, mientras la obra de Rancillac, Perdikis, Juan Genovés, Rafael Canogar y el Grupo Crónica emplea alteraciones icónicas de las que les proveen los medios fotográficos. La fotomecánica es también recurrida: Tilson, Kitaj, Anzo y Morrás son ejemplos de ello. Otros desarrollan técnicas serigráficas en el análisis de la imagen siendo A. Corazón representativo en ello. En fotomontaje: Peter Sorge, Han Jürgen Diehl, entre otros.

Dignos de consideración son también Renato Guttuso y Flacio Constantini con obras de profunda calidad y originalidad estilísti

ca. Las apreciaciones de Brecht han sido escuchadas y parecen responder obedientes a la frase: "Todo lo formal que nos impide llegar a la raíz de la causalidad social debe rechazarse; todo lo formal que nos ayude a llegar a la raíz de la causalidad social debe aceptarse" (119).

Por encima del trabajo oscilante entre la mala propaganda cartelística o el falso impacto de deformaciones inexpressivas y pálidas, más arriba del papel de mero agitador esnob defensor de los "nuevos ideales de la sociedad del futuro", se eleva la producción de los artistas siguientes:

Rafael Canogar, quien emplea, como elemento base de su obra, fotografías de los medios masivos que "implican una disminución de la comunicación" (120).

Detenciones, mítines, presos y revolucionarios ocupan sus telas a fin de "darle la vuelta al proceso: intento convertir de nuevo estas imágenes mecánicas en vivientes... Me gustaría restituir los hechos a la realidad que alguna vez poseyeron directamente ante nosotros para que nos cautiven de pronto" (121).

Desde 1967 maneja formas en relieve de figuras humanas de tamaño natural realizadas en poliéster y que se adhieren a la superficie del lienzo completando las imágenes narrativas del hecho o situación que afecta al espectador.

Convincente, Neuenhausen traslada a una percepción directa y accesible a todos el testimonio político. Su obra es un acto moral que llama a la acción y al cuestionamiento ético. "Violenta la forma simbolizando al hombre violentado" (122). Circunstancias políticas específicas se abren paso en el espectador trascendiendo el simple efecto de "shock" o la sola asociación de simbologías

ajmsd y gtísd. Vongotms s ls rboluición política, su realismo se hace más radical. Atormentados y "semihombres" sentados en sillas de oficina, embozados o enterrados cuerpos que comprime o destaza impidiéndonos permanecer lejanos, provocan nuestra conciencia. Su lenguaje accesible no renuncia al didactismo luchando por salir del aislamiento intelectual.

Renato Guttuso, mientras tanto, une al realismo de Caravaggio y Courbet, elementos expresionistas y cubistas, del arte popular siciliano y del pop, para lograr una "pintura para nuestros pueblos, de color de sangre y manzana" (123), y donde igualmente el amplio público desconocedor y no-privilegiado socialmente tiene la posibilidad de ser abordado.

Juan Genovés, excelente portador de este realismo, simboliza situaciones humanas fundamentales: violencia, huida y muerte. "Cristaliza el drama humano de nuestro tiempo" (124) en dolorosas y acechantes imágenes donde vemos "multitudes. Multitudes que huyen aterradas, multitudes aprimidadas, multitudes anónimas... Un hombre asesinando que yace solitario en el vasto espacio, mientras dos pequeñas figuras, cómplices quizás, se escabullen. Un hombre solo que huye y al final desaparece... Un prisionero, con las manos esposadas, que llevado por sus captores va tal vez camino del patíbulo" (125).

El horror toma presencia en la narración de un hecho claro en un espacio y tiempo cualquiera, ambiguo. Narración que se ordena semejante a la secuencia cinematográfica o al reportaje gráfico y donde el color "no debe ser elegido por razones de estética, sino estar en función del tema y tener una justificación dentro del cuadro" (126). Este último se resuelve cerebralmente en

imágenes donde la masa pierde su carácter de impersonalidad y el individuo resalta en su particular sentimiento de terror ante la violencia y muerte que le acecha. La obra suscita la identificación del observador como uno más de los integrantes de esas multitudes desprovistas de pavor ante el agresor anónimo.

Juan Ramírez de Lucas, prestigiado periodista y crítico de arte español, tras observar el valor del arte-testimonio en cuanto "tiene siempre el interés de una crónica vívida y narrada, que cuando se hace con lenguaje valiente resulta documento inapreciable" (127) analiza el trabajo de Juan Genovés que mueve sus personajes perseguidos por las fórmulas contemporáneas de terror. Guerra, crimen, hambre, caza del hombre por el hombre, violencia, represión, tortura física y moral, impiedad de un mundo expectante de no se sabe qué, pero saturado de diarios informes visuales, documentos de destrucción. El esquema típico de las situaciones reflejadas por el artista valenciano, parte de fotos-plantilla y pistola de aire en demostración de técnica y conocimiento pictórico. Síntesis de realismo, crítica política, provocación ética y llamado personal constituyen esta obra, visión particularísima y, sin embargo, tan allegada a cada uno de los que la observamos.

Con un alto nivel estético, la producción del Grupo Crónica, integrado por Manuel Valdés y Rafael Solbes, demuestra el dilema de que cuanto más unívoca sea la apelación a la ética del espectador, tanto más eficaz será el trabajo políticamente y más flojo estéticamente. Emplean recursos estilísticos académicos: colorido pop cartelístico, collage, etc. Reproducen y hacen extrañas obras maestras de la historia del arte para criticar la historia política del pasado español y salir del círculo estético de la his

toria del arte. Sin embargo, estetizan el gesto revolucionario más de lo que lo hiciera el pop o el hiperrealismo. Una de sus obras, donde las Meninas de Velázquez sirve de inspiración para un tríptico, las bellas, ineficaces y controladas artes se ven analizadas. Fragmentos del Guernica, retícula Lichtenstein y bisagras de hierro pintadas sobre la imagen de la Infanta, hija del rey del arte, construyen la imagen.

El artista español receptor de mensajes censurados recibe en "La Amenaza", la visita de un hombre que ha identificado a Mao con su Biblia. Nos hallamos nuevamente ante intelectualismos que si bien tienen a su favor el descubrir para el arte sus posibilidades y limitaciones de ingerencia social, son, otra vez, ajenos e inaccesibles y evidencian reiterativamente nuevos juegos conceptuales.

Para terminar, quiero sólo señalar que si el realismo crítico pictórico actual se considera consecuencia de los movimientos neofigurativos es únicamente en tanto toma de ellos técnicas y construcciones lingüísticas que le permiten hablar al hombre contemporáneo en su mismo lenguaje.

La riqueza formal y semántica de la producción realizada para la renovación y reinstauración de la imagen figurativa facilitó y facilita aún planteamientos y enfoques críticos del orden social político.

III. PERSPECTIVAS DE LA FIGURA.

Hasta aquí, la investigación se ha ocupado únicamente del análisis formal de lo que significó para la pintura la neofiguración: renovación formal y espacial, nueva iconografía, adopción y asimilación consecuente de la fotografía y medios modernos de producción y reproducción de imágenes, recuperación para el arte pictórico de lenguajes actuales producidos y desarrollados por los medios masivos de comunicación, etc.

Haciendo a un lado el neosurrealismo, la neofiguración simbólica y el neoexpresionismo (Bacon), las corrientes neofigurativas se reducen al pop y sus derivados. Abstracción formal en la figura, códigos semánticos e icónicos publicitarios y masivos hacen obras de vanguardias ubicadas en sociedades capitalistas cuyo fundamento es la competencia económica y el consumismo.

El arte actual es consecuencia de un modo de producir arte: "el que deriva de la propiedad privada de los medios de producción artísticos y tiene por función servir a una economía mercantilista" (1). En este marco hallamos ubicadas las "vanguardias consumistas estadounidenses y europeas" (2) de los años sesenta.

Es necesario analizarlas en tanto ideología. Esta es una noción fundamental del marxismo y afirma la dependencia de las creencias (religiosas, filosóficas, políticas, morales), de las relaciones de producción y de trabajo en un momento específico de la historia del orden económico. En sentido general, la ideología implica la visión del mundo de un grupo humano, de una clase social. Lo importante de ella es, como lo han considerado los escritores marxistas, no el hecho de que "expresa los intereses o las necesidades de un grupo social, ni consiste (su mayor significación) en

su verificabilidad o no verificabilidad empírica, ni en su validez objetiva, sino simplemente en su capacidad de controlar y dirigir el comportamiento de los hombres en una situación determinada"(3). Compromete así, la conducta del individuo y, por ende, del grupo social al que pertenece.

Mario Monteforte Toledo la define como "una codificación de la realidad a través del discurso (o las imágenes, en este caso), hecha por intereses de clase, a fin de inculcar una conciencia falsa capaz de inducir a la aceptación de una posición subordinada dentro de las relaciones de producción" (4). La imagen es portadora y operadora de una ideología específica. Completa el proceso de transmisión e introducción de la ideología en la sociedad y dirige, como hemos dicho, el comportamiento de los grupos humanos actuales, en gran medida.

Dentro de la ideología global de una clase, Hadjinicolaou sitúa la ideología figurativa: "la región del nivel ideológico que concierne directamente a la producción de imágenes es la región de la ideología estética de la imagen". Se expresa no en el contenido sino en la manera de representar el mundo en la unidad forma-contenido. La ideología manifiesta en la obra puede ser otra que la que sostiene el autor de ella. Las distintas artes "no representan las ideas del artista, ni vaguedades como "la sociedad" en general o "el momento histórico" sino "las contradicciones sociales y la contradicción del propio artista entre su inserción real en las relaciones sociales y la elaboración imaginaria de esa pertenencia y de los conflictos sociales" (5). Yo haría aquí una precisión: las contradicciones sociales son también una abstracción. Es del conflicto particular, su elaboración imaginaria e indirecta

mente de la realidad de las contradicciones sociales de lo que se ocupa la representación en el arte. El artista crea más "por el simple placer de la invención" (6) para cambiar la realidad, que por la elaboración de un discurso y reflexión extrema de las contradicciones. Las encubre pese a sí mismo, sin embargo, e incluso aporta conocimiento sobre ellas.

"El predominio de un aspecto u otro (de las contradicciones sociales) depende de las relaciones que su producción y su consumo mantengan con la clase dominante o la revolucionaria" (7). El arte que acepta el marco ideológico de la primera, representa el orden existente, se conforma con él y confirma complaciente la ideología dominante. "A una política de la reproducción corresponde una estética de la representación" (8). Hadjinicolaou, coincidiendo en esto, habla de una ideología figurativa positiva, siempre colectiva y una crítica e individual(9). Sólo de la última puede surgir un lenguaje capaz de participar en la transformación de una sociedad.

Así, la imagen es ideología. Nada nuevo es que "el arte tiende a servir los intereses ideológicos de la clase dominante" (10). La cultura de la cual el arte es parte fundamental no es sólo medio de conocimiento, sino propaganda de quienes rigen y dirigen una sociedad. Y si la pintura al óleo del Renacimiento hasta el siglo XIX sirvió a los intereses ideológicos de las clases poderosas, la imagen hoy es el medio de ellas para la afirmación de un sistema ideológico y una organización económica.

Berger, en su obra "Modos de ver", brillante ensayo "sobre los modos de ver mujeres y sobre los diversos y contradictorios aspectos de la tradición de la pintura al óleo" (11), sostiene la

tesis de que ella es toda una forma particular de concebir la vida. Manifiesta un modo de ver el mundo determinado por actitudes específicas "hacia la propiedad y el cambio" (12), donde todo es mercancía.

Lévi-Strauss en sus conversaciones con Charles Charbonnier, insiste en el carácter de "instrumento de posesión" de la pintura tradicional. Ella celebra la riqueza, exalta la posición social de quien la posee y hace posible "una mentira sentimental: que sólo prosperan los hombres honrados y trabajadores y que el inútil se queda merecidamente sin nada" (13).

Todos los géneros pictóricos, desde el bodegón, pintura mitológica, desnudo, retrato e incluso paisajes, promueven obsesivamente la propiedad como valor de prestigio social y dignidad humana. La mujer, en tanto sexualidad y erotismo, es también manejada como objeto de posesión y símbolo de prestigio.

En la actual sociedad ese mismo objetivo general es continuado por la publicidad y aprovecha la tradición icónica y uso de este sentido de propiedad en los ya asimilados patrones culturales de la pintura tradicional. La fotografía causó que el arte del pasado no existe más como pintura al óleo, pero ésta ha sido sustituida en sus fines y mensajes por un lenguaje nuevo de imágenes. La publicidad se caracteriza por ser cosa del momento; la imagen que transmite no es un estado permanente sino la promesa futura de una transformación a partir de adquirir aquello que nos propone como factor de cambio. La fascinación del estado futuro que anuncia es un arma primordial. "Se centra en las relaciones sociales, no en los objetos" y promete no el placer sino la felicidad como reconocimiento social: "La felicidad de que lo envidien a uno es

fascinante" (14).

La mejor prueba de la tesis de la pintura como satisfactor de propiedad es el hecho de que la publicidad emplea sus características de prestigio cultural y signo de opulencia para sus actuales fines. Características de las que ha gozado durante siglos.

La ansiedad de posesión es una experiencia de nuestro tiempo que alimenta la publicidad, basada en el principio de que eres cuanto tienes. El dinero es el signo de la sociedad actual: "símbolo y clave de toda capacidad humana" (15) califica la dignidad del individuo o grupo social. "La publicidad es la vida del Capitalismo" (16); ella establece los valores éticos y de placer que vivimos. Si la pintura al óleo era afirmativa de la propiedad privada, la publicidad es la cultura de la sociedad de consumo. Fue adoptada por el pop prescindiendo de crítica formal aunque podamos hablar de un sentido crítico subrepticio. La realidad al evidenciarse se critica a sí misma pues presenta sus fines con claridad ineludible. Esto favoreció la prescindencia y asujetividad pop.

Sin duda alguna, el valor de esta intromisión en el arte "culto" de un lenguaje masivo, significa un acierto de primer orden, además de los aportes al trabajo figurativo y sus capacidades semánticas y de contexto. Las ideas de un arte "popular" nacen por vez primera en Inglaterra y encuentran en América un vasto campo de desarrollo dado la importancia de la imagen publicitaria en el sistema propiamente consumista. La década de los cincuenta significó prosperidad económica, crecimiento industrial, abundancia, sociedad estable, "homogénea" y "opulenta" (17). "Al demostrar el éxito del sistema americano" la guerra impidió ver sus defectos y

debilidades. "La prosperidad económica de la posguerra fomentó esta tendencia a la arrogancia y a la autoconfianza". Y, aunque "para 1960 ya eran evidentes varias lacras -empobrecimiento a largo plazo de determinadas capas de la población, desempleo periódico de gran envergadura, inflación, deterioro de las condiciones de vida en las ciudades y dificultades en las zonas rurales" (18)-, la idea de Estados Unidos como gendarme universal, la teoría de la contención del comunismo por la cual él era responsable, y la concepción de "todas las sociedades como una sociedad americana en embrión" (19), no anuló la confianza y optimismo del pueblo americano. Además, Johnson, sucesor de Kennedy (1961-63), pese a la "turbulenta" y "violenta" década de los sesenta -disturbios raciales; movimientos por la libertad de expresión y protestas contra la participación del país en la guerra de Vietnam; creciente incredulidad y desconfianza en el gobierno; luchas de ciudadanos de origen mexicano e indio por sus derechos; movimientos de liberación femenina; la "Nueva Izquierda" resultado de los movimientos negros americanos, las revoluciones sudamericanas y los escritos filosóficos de Herbert Marcuse; el hippismo, consumo de drogas y prácticas religiosas místicas y orientales-, en la que "la escena y la pantalla, así como en la literatura, el sexo y la violencia se convirtieron en rutina" (20), logró conferir al pueblo americano un sentido de responsabilidad mutua para el progreso y el bienestar social.

Aunque la crisis ideológica generaba terribles enfrentamientos, alarmaba "la reciente expansión de los intereses mercantiles americanos en el exterior". En Europa y América Latina se hablaba de un "nuevo colonialismo económico" ya que sus industrias clave

quedaban fuera de control de sus respectivos gobiernos". Partes sustanciales de otras industrias (automóviles, neumáticos, rodamientos, etc.) eran de propiedad americana. En Latinoamérica, la producción de cobre, estaño y petróleo era controlada por intereses norteamericanos en gran medida (21).

El auge económico subsanó en los sesenta, los problemas ideológicos que se vivían. Estos fueron básicamente conflictos raciales y luchas por la defensa y obtención de derechos civiles. Nunca se trató de un ataque al sistema como tal. Aún la "Nueva Izquierda" tuvo un corto período de vida y, en la historia de estas décadas, significa mucho menos que los conflictos raciales y el auge económico logrado.

En la neofiguración pop y derivados, se respalda la sociedad capitalista donde "los fabricantes lanzaban al mercado artículos de poca duración asegurando así su rápida eliminación y una demanda estable; simultáneamente creaban "necesidades", invirtiendo enormes sumas en la publicidad de productos mayores y mejores, o simplemente de calidad superior que los de sus competidores" (22). La fascinación y el glamour eran las armas primordiales y se exaltaron en ídolos e imágenes prototípicas que tomó la pintura como iconografía y soporte de experiencias formales y técnicas nuevas.

Nos hallamos ante una ideología positiva figurativa, confirmativa del sistema de producción capitalista, y la sociedad urbana, tecnológica, industrializada. El arte es un producto comercial más, no aporta juicios sociales; cuando más plantea vicios comunes a resolver en los marcos del sistema.

IV. CORRIENTES NEOFIGURATIVAS EN MEXICO.

La pintura mexicana no ha tenido nunca un período de rechazo a la forma figurativa. Ella es nuestra tradición artística tanto prehispánica como colonial e independiente. La forma abstracta, geométrica o lírica, se hace presente hasta los sesenta como resultado de influjos extranjeros y necesidades de renovación.

Nuestra historia cultural es un ir y venir entre épocas de apertura a cánones extranjeros y momentos de retraimiento y nacionalismo. La dependencia política, económica y cultural es nuestra tradición por siglos. Sin embargo, los años veinte presenciaron, resultado de la Revolución de 1910, el movimiento nacionalista más fuerte y coherente de nuestro desenvolvimiento histórico, cuya expresión en la pintura es el muralismo mexicano.

Tras la Revolución, la estabilidad política fue la tónica del régimen gubernamental. Alimentado por los ideales revolucionarios exacerbaba el nacionalismo, se preocupa por el logro y preservación de una identidad nacional frente a Europa y Estados Unidos, al tiempo que define como metas el crecimiento económico e independencia política. Había que construir una nación autónoma y libre.

El muralismo, como movimiento, se inició propiciado por Vasconcelos quien hace venir de Europa a Rivera y Montenegro, "recoge a los que aquí estaban y eran recogibles" (1), y les da los primeros muros para la constitución de lo que será el realismo social mexicano.

"Las ideas y los ensayos para una pintura nacional y monumental eran moneda corriente entre los jóvenes de entonces" (2) ya. Se rechazaba la pretensión de hacer valer lo mexicano por su aceptación en el extranjero, como era tradición. Y si esta continua

lucha por "elevar lo mexicano a lo universal fue superada gracias a la interacción de acontecimientos tan dispares como privativos de nuestra situación social concreta" (3) -que promovía el nacionalismo para el desarrollo del país-, el carácter político, distintivo igualmente del muralismo, tenía antecedentes. El trabajo y proposiciones de José Guadalupe Posada son, en la plástica, los más claros.

Su postura crítica frente a la realidad social y estética; la defensa de lo popular -que descubrió para el arte de la imagen-; la facilidad de comunicación visual con las masas, el lenguaje llano y, como tema, el acontecer diario de nuestro pueblo (4) son el alimento más fuerte del movimiento mexicano en tanto realismo social: posición crítica antielitista, antiintelectualista, antiburguesa y populista nacional.

Al igual que Posada, obras como "El Ahorcado" (1917) y "El Baile de la Revolución" (1916) de Francisco Goitia y las "Escuelas al Aire Libre", registran la atmósfera que se respiraba tomando la temática de la Revolución en el primero y respondiendo "a la necesidad de encontrar nuevas vías expresivas y producir obras de rai gambre mexicanista" (5), en el segundo.

La Declaración Social Política y Estética también llamada Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores redactada por Siqueiros en 1922, declaró finalmente el carácter político-estético del movimiento. Resume la ideología que se promueve en los siguientes términos: exaltación de la tradición artística mexicana y sus capacidades expresivas y generadoras de belleza; antiindividualismo; repudio al cuadro de caballete como signo burgués, de propiedad privada; defensa del arte monumental "porque es propiedad pública". Proclama el arte una "lucha social y esté

tico-educativa" (6) y nace un nuevo ideal de artista: un trabajador plástico al servicio de los intereses populares, crítico, comprometido en la reconstrucción nacional y el descubrimiento de lo genuino mexicano mediante la lucha cultural-política, en los marcos del socialismo. En contraste con los movimientos parisinos propone un arte público; trae el viejo problema de volver al arte una función específica en el medio social y, en este sentido, constituye uno de los esfuerzos más estructurados que se han hecho en este siglo.

Mientras Europa gestaba la pintura abstracta, México se adelantó a propuestas de realismo crítico que aparecerán hasta los sesenta en Alemania y otros países. La novedad del movimiento radica "en el enfoque con el que se propone un arte militante, incluso subversivo, en su demanda de colectivizar los medios y el disfrute artístico (...). La conflictiva de una sociedad que había producido teorías socialistas pasaba por vez primera al campo de las artes al rechazar la producción individualizada y hacer patente el compromiso de una conciencia social en el quehacer plástico para devolverle su verdadero significado dentro de la comunidad nacional" (7). Nunca impuso limitaciones formales ni estilísticas al trabajo pictórico librándose de los problemas que por ello sufrió el realismo socialista en su momento. Se ocupó de renovaciones formales, investigaciones técnicas y de materiales promulgando un arte figurativo que en Siqueiros coquetea con la forma abstracta como lo veremos en el neoexpresionismo europeo.

El nacionalismo se exaltó en la afirmación de las posibilidades creativas, riqueza imaginativa y sensibilidad formal y cromática del mexicano y el indígena, sin oponerle competencia para su

confirmación. La grandeza del muralismo reside en haber recogido la experiencia de la vanguardia europea logrando adecuarla a otro contexto. Dio resultados originales y no buenas copias.

La "Escuela Mexicana de Pintura" que se formó en estos intereses no se agota en los tres grandes aunque éstos sean las figuras predominantes. Junto a ellos hay intentos logrados en obras de Xavier Guerrero, Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueltas y los epígonos "desde O'Gorman: O'Higgins, González Camarena, Alfredo Zalce, José Chávez Morado y otros (8).

Para principios de los cincuenta, el nacionalismo y condiciones socioeconómicas que dieron pie al muralismo se agotaban marcando su fin. Ante este "renacimiento mexicano" (9), el apoyo y reconocimiento oficial del que gozaba y el amplio mercado con que ya se había establecido -medio de funcionarios enriquecidos y la burguesía posrevolucionaria "surgida al calor de los contratos oficiales"- se derrumbaba la "escuela mexicana" por el regodeo constante en lo propio, en lo genuino mexicano que a nadie interesaba más. Los jóvenes artistas sentían agotada la senda del nacionalismo e iniciaban nuevamente la apertura a cánones extranjeros para la revitalización del arte nacional.

Los grupos en el poder habían manejado el arte de la escuela como excelente instrumento de propaganda, especialmente en el exterior. El realismo social en México cuya meta fue la emancipación del país a todos niveles, -"síntesis de todas las contradicciones de la sociedad mexicana de su tiempo"-, se institucionalizó y convirtió su fuerza, proposiciones y finalidades en lienzos donde "las costumbres de nuestros pueblos eran el espectáculo (show-bussines, dirían ahora).

"Arte oficial del gobierno", al muralismo lo terminó la situación económica y social de los cincuenta: ya no le era necesario. Ignorancia popular y rechazo burgués por la inconveniencia que le significaba la crítica de sus instituciones y características de clase, además de malos continuadores que convirtieron "una pintura nacionalista en productos mexican curious" monumentales de caballete, fueron elementos decisivos en su rechazo y decadencia. "La repetición, la imagen fácil, el estereotipo mexicanista y anecdótico de lo más pintoresco de nuestra historia patria y de la revolución o del patriotismo fácil" (10) son la producción artística final de un intento histórico honesto y aún no agotado en las artes plásticas en cuanto proposición estético-política en su relación con la realidad social mexicana.

Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, jóvenes entonces inconformes, encontraron, en un principio, rechazo absoluto a su apertura artística por parte del gobierno. Esta insurgencia aprovechó el polémico retorno de Tamayo quien rechazaba el muralismo como retórica vacía y falsa. Cifró sus experiencias en una búsqueda de la forma sintética y del color como elemento sustentante que lo alejó del naturalismo en que la escuela mexicana caía. La nueva pintura en México surgió y se fraguó al calor del agotamiento formal y semántico de una plástica donde lo más visible, no fueron "las obras de arte específicas y su poder de movilización o inmovilización política sino el manejo por parte del estado de las mitologías que estas obras desprenden y mantienen" (11). "Infiltración subversiva o mediatización reaccionaria", plantea como dilema del movimiento Carlos Mounissais en el muralismo eran "los temas sublevantes de la extrema

izquierda", patrocinados económicamente por el gobierno -estado ca

pitalista-, para su propaganda. La disidencia había sido absorbi

da por el Estado. El descrédito, entonces, fue la nota predominante.

El nacionalismo cultural, cuya raíz fue "la amenaza (no eco

nómica sino moral) de los imperialismos" (12) y, que exigía protec

ción contra la infiltración, se ve abandonado en los cincuenta cuan

do en la etapa del desarrollismo se establece una verdadera batalla
contra él.

En este punto, es necesario recordar que desde Avila Camacho,

década de los cuarenta, el sueño cardenista que el muralismo apoyó
y buscó construir -una sociedad agraria con una base industrial re
lativamente pequeña que sirviera a sus necesidades y la anulación
de la sociedad de clases mediante la igualdad social y económica-,
fue definitivamente hecho a un lado.

La industrialización es la "nota dominante de la sociedad me
xicana contemporánea" (13), desde entonces. Favorecida por la Se
gunda Guerra Mundial -se incrementó la demanda del producto mexica
no en el extranjero y se anuló la competencia en el mercado inter
no-, la incipiente industria mexicana registró un avance notable
e irreversible. En los sesenta ya nadie negaba el que México ha
bía ya ingresado al grupo de países subdesarrollados capaces de
mantener un ritmo de crecimiento adecuado y sostenido. El motor
del proceso de transformación fue prácticamente el sector privado
conformado por un número relativamente pequeño de empresarios.

Si para los cuarenta la burguesía nacional -en gran medida
creada por el gobierno revolucionario mediante concesiones y con
tratos-, apenas tomaba forma y dependía de las decisiones del gru
po político, poco a poco logró independizarse por la "doctrina

oficial (consistente en) buscar el desarrollo del país mediante la creación de una burguesía nacional", entre otros factores. Los procesos de desarrollo económico y el sorpresivo crecimiento demográfico provocaron la movilidad social y una nueva estratificación. "La clase media se duplicó" (14), mientras las clases altas (3% de la población) y los sectores bajos y marginales (70%), permanecieron más o menos en la misma situación. "Al iniciarse la década de los sesenta el tres por ciento de la población acaparaba más de la mitad de la riqueza nacional" (15).

Industrialización, explosión demográfica, desigualdad social, creciente aceleración de lucha de clases acompañaron procesos de rápida y desordenada urbanización del medio mexicano. Se crea la gran ciudad de México en el Distrito Federal, centro urbano por excelencia apareciendo el desprecio por el medio provinciano y rural.

Estas son las "peculiaridades de nuestro desenvolvimiento histórico social" a las que Torres Michúa afirma responden las corrientes neofigurativas en México. No es "al imperativo de revitalizar nuestra propia herencia figurativa: el muralismo (realismo social mexicano)" (16), sino precisamente el resultado del crecimiento de las clases medias, la urbanización y colonización cultural —amén de económica—, de los Estados Unidos.

La estabilidad política, el decidido apoyo a la industrialización más un mercado interno en expansión hicieron de México un país relativamente atractivo para la inversión extranjera. Además, los conflictos que por tres décadas se habían sostenido con Estados Unidos y que se resuelven en los cuarentas con las consecuentes buenas relaciones e intercambios económicos entre ambos países, hi

cieron que para 1960, la inversión norteamericana fuera ya el capital dominante e incluso decisivo para el desarrollo económico del país. La deuda con Estados Unidos había crecido tanto como su inversión y la siempre defendida independencia veía cada vez mayores sus limitaciones. Una mala administración y corrupción estatal eran las raíces de este creciente problema.

Todo esto, aunado al papel relevante de los Estados Unidos en los cincuenta y el auge de las clases medias mexicanas, hizo del "american way of life" una realidad compartida a muchos niveles en el medio nacional. El terror de las clases medias "ante la perspectiva de identificarse con el folclore y naufragar en esquemas mentales carentes de glamour o de prestigio" (17), crea la atmósfera que favoreciera la infiltración ideológica y cultural que vivimos. Se reciben dócil y colonialmente las modas del pop, el arte cinético y el conceptual.. Pierde interés la tradición nacional como referencia para el trabajo artístico y la cultura se considera, propiedad exclusiva de la ciudad capital, como las grandes ciudades Londres, Nueva York y París parecían indicar. El orgullo nacionalista aparecía como anacrónico e innecesario. La modernidad era la nota predominante y había que formar parte de ella, significada por el auge tecnológico, industrial y económico de los Estados Unidos.

La neofiguración en México es un fenómeno de colonización más, característico del medio urbano y responde a sus peculiaridades y contradicciones. Astoma códigos y aportes de renovación formal de la figura principalmente de la nueva figuración -y, en particular de Bacon- y del pop. Las razones son claras pues compartimos con estos movimientos realidades tanto intelectuales (desazón,

escepticismo, etc.), como sociales (derivadas del medio urbano). Tradición expresionista nos une a Bacon, como consumismo y manipulación de obsesiva y constante publicidad e información icónica de los diversos medios de comunicación nos relaciona con el pop. Desde luego, nuestra condición de colonizados genera copias en el lenguaje y recursos, habiendo casos extremos de importación cultural como es el Salatiel Vargas, por ejemplo. Pese a esto, la pintura neofigurativa mexicana cuenta también con muestras interesantes donde no puede hablarse de impersonalización sino de excelente manejo de recursos actuales, conocimiento de dibujo, dominio técnico y ubicación en el medio social mexicano. Si el pop, shocker e hiperrealismo norteamericanos son fenómenos en perfecta conformidad con sus realidades particulares y modos de concebir, los aportes formales que significan no conducen a iguales obras de impersonalidad acrílica y hard-edge en México. Su realidad contradictoria anclada en los problemas de la injusticia y la desigualdad social promueve otra visión de la figura como medio de significación artística. Es el caso de ciertos pintores entre los que destacan Alberto Castro, José Castro y Enrique Estrada.

Los dos primeros parten de la iconografía creada por los medios masivos de comunicación para conformar excelentes obras que difieren en su manera de tomar la realidad. Alberto, para quien la pintura es "una actividad unida a la vida", íntimamente ligada "al significado de sociedad y cultura", dice buscar que sus figuras condensen significados al tiempo que el tratamiento brutal de la imagen y la aplicación gestual de la mancha y el material, provocan, por "la destrucción parcial del signo y la figura, una nueva tensión" (18). Sus figuras son el punto que concentra conteni

dos, expresiones, espacios y formas. Logra aludir a la realidad, críticamente; su protesta se mantiene brutalmente insinuada en el ámbito de la ambigüedad del discurso y la forma, en composiciones de excelente factura e investigación formal constante.

Con una sorprendente capacidad en el trabajo del dibujo lineal, José Castro se interesa por el movimiento y la tensión física en figuras de imágenes cotidianas. Su pintura, tonalidades de fino esteticismo, desarrolla imágenes seleccionadas de entre esa "iconicidad latente a la que nos enfrentamos particularmente en el medio urbano" (19). Emplea la fotografía como apoyo metodológico en trabajos sobre caras monumentales reducidas a finos planos y veladuras de color. Su obra se manifiesta, al igual que la de Alberto, urbana. Pero si él insiste en planos, colores e iconografía publicitaria, Alberto se manifiesta más obsesivo de la expresividad formal, el volumen y el espacio proyectivo y dinámico.

José Remigio Valdés de Hoyos, Leopoldo Flores, Fernando Andrade, Oliverio Hinojosa y Enrique Estrada, entre otros, caracterizan también el movimiento con obras de calidad plástica, personalidad y dominio del oficio y sus implicaciones dentro del trabajo figurativo.

Ciertamente, pese a las referencias extranjeras en la pintura actual, estamos lejos de la inconsciencia e inseguridad de nuestra tradición artística colonial e incluso independiente. Las experiencias formales, críticas y de lenguaje del muralismo, por temor, incapacidad o por juzgarlas anacrónicas en el momento actual, han sido relegadas a un segundo término, sin embargo. Las galerías comerciales o culturales, vuelven a ser indefiniblemente los centros de exhibición del arte mexicano anclado en el intelectua-

lismo y elitismo cultural.

Sin lugar a dudas, el movimiento mural mexicano no fue un arte del pueblo y sí fue intelectual. Pero también fue crítico, a pesar de sus reconocidas limitaciones: "A nadie ha amedrentado el fetichismo del puño corrado en la pared: nadie se enardece contemplendo, mientras escucha al guía de turistas o aguarda a un maestro o se dispone al arreglo de trámites burocráticos, las vicisitudes de la lucha de clases (a colores)" (20). Pese a ello, la actitud crítica, nacionalismo, antielitismo no son factores desdeñables para configurar una realidad plástica nacional hoy. Además el muralismo fue una experiencia histórica irrepetible como tal pero capaz de aportar aún conocimientos. Lo más considerable de él es la actitud de trabajo y compromiso con la pintura en su constante renovación de códigos y posibilidades significativas, de materiales y recursos técnicos, como el compromiso con la realidad nacional en su análisis y toma de conciencia. Siqueiros es una experiencia histórica clara que las resume a ambas.

A mi parecer, México exige una actitud de mayor penetración, más hondamente involucrada en sus problemas y la necesidad de recibibir opciones de solución. Desde luego, el nacionalismo es básico, así como la conciencia de los errores de las experiencias pasadas, para cualquier intento artístico mexicano. Seguridad personal y nacional para aportar un arte a partir de sí mismo y sus tradiciones culturales e idiosincrasia.

V. PROPUESTA PERSONAL.

En la pintura, mi interés particular ha sido siempre el uso de la figura. Por su carácter de experiencia común a todos, permite un mejor acceso al espectador, facilitando la comunicación. Además, mi gusto personal, obsesivo de la forma, encuentra en la figura un soporte excelente de experiencias que me permiten significar contenidos y establecer lazos con el mundo externo, no siendo así el caso de un mero juego abstracto de la forma y el espacio.

Tras recorrer diversos tipos de trabajo figurativo, desde la ilustración naturalista, el juego gestual y matérico, el expresionismo deformante, los problemas que se me plantearon fueron:

1) por la importancia significativa y expresiva de tratamientos tradicionales de la figura, la necesidad de renovarla formalmente y ampliar sus capacidades signicas; 2) por la incapacidad comunicativa, pérdida de contacto con la realidad y regodeo en la propia subjetividad a que me condujeron mis experiencias dentro de una pintura abstracto-informal (estados de ánimo, inquietudes, angustias personales, etc.), la urgencia de un realismo que fuera más allá de la anécdota y afectara emotividad pero en los límites de una idea tanto estética como social. Tratamiento pictórico y contexto de la imagen.

Naturalmente, la obra de Bacon, Adami, Velickovic, Dine, los clásicos pop, Orozco, Siqueiros y, en mi medio urbano actual, Alberto Castro, por citar algunos, me impactaron e introdujeron en los problemas de la figuración actual. Fotografía, iconografía masiva creada por los diversos canales de comunicación empezaron a ser recursos igualmente importantes y naturales en mi trabajo.

Que la "realidad" actual es creada día con día por las técnicas

cas de la fotografía, prensa comercial, cartel publicitario, historieta, televisión, cine, etc.; que han producido mitos; que constituyen ya la nueva iconografía, de nuestra civilización del consumo y la imagen; que saturan iterativamente nuestra percepción con imágenes hechas a máquina; que esos estímulos visuales a los que nos hallamos constantemente sometidos, pueden y condicionan de hecho actitudes e ideología y somos, en mucho, inconscientes de ello; y finalmente, que la realidad natural ha sido desplazada por estas imágenes en serie, mecánicas y artificiales, no sólo en nuestra vida cotidiana sino en el arte, formando así un lenguaje común un punto de contacto, es algo ya tan sabido como que ese mismo lenguaje masivo, al pasar a formar parte del arte "culto", siempre elitista en Occidente, anula su carácter popular, exalta una forma de vivir, es acrítico y, no obstante, permite aprender a ver el nuevo paisaje de nuestras sociedades.

El México urbano de hoy, colonial con respecto de Estados Unidos, padece y goza de esa misma civilización del consumo y de la imagen. Tradiciones e idiosincrasia han sido subordinadas para lograr de México un país "desarrollado", sin haberlo logrado obviamente. El Distrito Federal, punto de confluencia de todo, en lo económico, político y cultural, posee como cultura visual la misma iconografía que los medios masivos emplean. Revistas, periódicos, publicaciones diarias usan constantes, diseño y diagramación tanto como modas icónicas procedentes de norteamérica predominantemente.

El trabajo realizado en pintura para una exposición que se llevó a cabo en febrero del año en curso fue derivando al estudio de esos iconos. Uno, la mujer, medio visual para atraer al consu

midor y provocar la compra, satura particularmente las publicaciones sean de la índole que sean.

Si "la publicidad utiliza cada vez más la sexualidad para vender cualquier producto o servicio", esta sexualidad es símbolo de "algo que se promete superior a ella: la buena vida en la que uno puede comprarse lo que quiera" y, por ende, tener éxito sexual. Existen otros contenidos de los que la mujer es símbolo igualmente: el erotismo y sexualidad que proyecta la imagen femenina en revistas y publicaciones específicamente abocadas a la satisfacción morbosa y exaltación del sexo a través de visiones de mujeres, es el sentido de éstas. La posibilidad de venta depende no del "status" social que sugiere la imagen femenina acompañando al rico que es su dueño, sino del morbo con que se maneja la "mujer". Lo que se vende son imágenes, ideas, "modos de ver", conceptos sociales acerca del erotismo que la iconografía de estas revistas permite vivir al individuo dentro de los márgenes que la sociedad delimita.

Tras haber recopilado publicaciones nacionales de particular distribución urbana, las imágenes femeninas de la revista "Ay...!" y la sección de "Últimas Noticias", de Excélsior resumen actitudes, poses, contenidos y una iconografía femenina mucho más característica del país que el resto de imágenes en otras publicaciones importadoras de códigos, diseño y modas extranjeras.

En busca de un tratamiento formal adecuado, de un lenguaje urbano no sólo masivo sino queriendo llegar a lo nacional y popular, es que mi trabajo en pintura propone el estudio formal, estético de estas imágenes señaladas queriendo a su vez, determinar y evidenciar la ideología que ellas promueven, estableciendo un juicio y reclamando una actitud social que no es exclusiva de las

clases populares sino que se comparte a todos niveles en la sociedad mexicana urbana.

En Estados Unidos, el pop es un movimiento acritico cuyo valor radica en la recuperación de un lenguaje, popular allá, sólo masivo aquí. Las características específicas de la sociedad norteamericana que aún estando conformada por diversas razas y sufriendo serios conflictos con algunas de ellas, puede considerarse homogénea, goza de profundo nacionalismo y solidaridad entre sus miembros.

México es un país donde las contradicciones sociales se acentan agigantadamente paso a paso. La complejidad de una sociedad fragmentada, diferenciada brutalmente por sus marcadas distan-cias socioeconómicas y culturales, exige actitudes de compromiso crítico por parte del artista. Considero valioso el rescate de signos nacionales de lenguaje y elementos populares de nuestra cultura urbana. No basta, desde luego, representar una realidad popular; con versiones populistas se anularía el valor de la realidad del pueblo fácilmente. Se requiere representarlo críticamente di-ferenciándolo y mostrando sus problemas particulares.

Se me puede reclamar que las obras que resultan de esta pro-posición son lienzos que no cuestionan la economía mercantilista y, en general, el sistema de producción artística capitalista. Me es necesario, por el momento, resolver primeramente los problemas a que este estudio me lleve y derivar de mis conclusiones, tal vez, opciones nuevas de difusión para el trabajo artístico.

En resumen, la pintura que realizo propone: 1) el estudio de publicaciones nacionales de consumo masivo, cuyo tema es la mu-jer como símbolo sexual-erótico; 2) la recuperación de una icono-

grafía femenina propia del consumo popular en el medio urbano; 3) el registro y utilización de signos (icónicos y lingüísticos) diagramación, elementos de diseño y decoración, etc., de estas revistas. Todo ello con el fin de mostrar una imagen femenina que evidencie los contenidos que sustenta, los papeles que juega como soporte ideológico, su rol social, el erotismo femenino y sus diversas funciones en el medio urbano mexicano. Además, me interesa retomar el lenguaje y sentido de lo erótico dirigido a un sector popular al que le es propio.

A la fecha, el trabajo realizado en base a estas proposiciones son los primeros acercamientos al problema. Hechas sobre tela en acrílico, de dimensiones medianas (entre uno y uno cuarenta metros), las obras presentan una mujer esquemática que abarca todo el espacio del cuadro. En ella, ganchos, etiquetas, planos, letras, se encargan de restarle realismo para mostrarla como el esquema de algo sobre lo que se habla: la mujer. Algunas alusiones a las revistas mediante sus signos gráficos y símbolos específicos (como una manzanita roja que anuncia el precio de la revista "Ay...!" a quince varos), las poses y actitudes que la mujer toma y el carácter y oficio de ella, es lo que muestran estos primeros trabajos.

Plantillas, sprays, pincel de aire, gouache, acrílicos, son recursos empleados en la factura de la imagen.

Un problema que se presenta es la necesidad de usar imágenes perfectamente reconocibles para ser leídas y vistas sin dificultad. Sin embargo, el uso de formas realistas parece más apoyar que plantear algo sobre los contenidos de la imagen. No se reinterpreta la propuesta plástica pues más bien se acepta el cuadro por el re

conocimiento de las formas sin llegar al cuestionamiento propuesto. Mis trabajos no pretenden ser lo mismo que una revista de imágenes sexuales exaltando contenidos sobre los que precisamente quiero suscitar la crítica y reflexión. Cuestionar la imagen, la idea de la mujer en ella, el concepto de lo erótico, su uso y manipulación social son los asuntos de la obra y, pese a esto, parece que sólo amplio el campo de difusión de las imágenes e ideología que rechazo.

El erotismo de la imagen usado y exacerbado en el cuadro con el mismo sentido de la revista para llamar la atención pública, por un lado facilita el acceso del espectador al cuadro y, por otro, corre el riesgo de reforzarlo sin llegar, aquí tampoco, al análisis crítico. Si la agresión de la imagen fuera, de otra manera, directa podrían resultar obras gritonas, didácticas, moralistas, narrativas o intelectualistas en su defecto, quedando también fuera de la relación con el espectador en quien sólo producirían rechazo o fastidio. Por esto, por ahora uso los cuadros para determinar un lenguaje idóneo, relacionarme y adentrarme en la iconografía y las cuestiones a tratar, así como busco el medio definitivo de realización y difusión necesaria para una comunicación directa pero que promueva la crítica, si es que esto es posible.

El muralismo mexicano es una excelente referencia histórica al respecto. Populista, no llegó realmente a ser entendido ni gustado por las masas que permanecieron y permanecen ajenas al arte y sus intereses. Narrativos, didácticos, y anecdóticos, muchos de los murales permanecen fuera del campo de visión del pueblo. Antielitista en su posición, hacen obras para una élite que los entiende, promueve y manipula.

Tal vez sea necesario partir de la realidad del arte en nues

tra sociedad, de sus posibilidades reales de difusión, de aquellos que lo adquieren y sus motivos para ello y atacar los problemas mediante su lenguaje y códigos sociales para incidir en quienes realmente puede afectar el arte, a quienes no son ajenos, en esta sociedad, a su desarrollo y lenguaje.

Tal vez sea necesario justamente lo contrario. Crear formas y canales de difusión, medios de expresión en la pintura capaces de burlar el uso, manipulación y consumo particular, al tiempo que la neutralización de los contenidos de la obra, estéticos y sociales. Espectáculos artísticos públicos, abiertos, donde puedan fundirse las manifestaciones artísticas más diversas en un solo interés: el contacto con un espectador movido por la crítica, por la conciencia sobre determinado asunto social mexicano. Quizá esto sea utópico y la imposibilidad del arte para lograrlo, sus contradicciones internas e incapacidades comunicativas nos lleven a dejarlo en tanto pintura o incluso, en tanto medio de comunicación concientizador, educativo, vital. Probablemente lo enfocamos mal al considerarle aptitudes que no tiene o hemos abarcado sus posibilidades en las estructuras sociales que vivimos y no puede tener en ellas otras funciones y perspectivas. Puede ser también, que el período de crisis que atravesamos conduzca a otras formas de organización social y cultural que se gestan ahora. Quizás lo que pasa es qu...

VI. CONCLUSIONES.

Las razones que explican el gradual proceso, hasta su instauración, de la forma abstracta en la pintura, así como el abandono de manifestaciones figurativas en una civilización cuya cultura visual, fue, durante siglos, homogénea y tuvo como criterio de validez sus relaciones con la realidad natural representada en la imagen, son fundamentalmente: la aparición de la fotografía, que sustituyó satisfactoriamente las necesidades de objetividad y los fines que la pintura cumplió por siglos; los nuevos descubrimientos científicos y tecnológicos que guiaron la sociedad hacia la relativización de los conceptos, la industrialización y el urbanismo propio del habitat "natural" del hombre actual; la socialización de las estructuras económicas y políticas que plantearon las últimas concepciones filosóficas basadas en la desenmascarización de los móviles económicos e ideológicos de la cultura occidental, así como la evidencia de un sistema de opresores y oprimidos constante en nuestra historia.

La pintura abstracta en los veinte resultó de un proceso histórico por el cual se anuló la representación objetiva como finalidad artística, (ello era el papel de la fotografía ahora), tras demostrarse que la idea de la realidad que vivió el hombre como cierta y verdadera se esfumaba en apariencias, productos del modo particular de percibir del ojo humano. La ciencia, además, agregaba nuevos conceptos sobre la relatividad del mundo en constante movimiento e indefinición.

La pintura al óleo manifiesta en su desarrollo un concepto de realidad unívoco que permaneció intacto durante siglos, pase a los conflictos y cambios sociales que pudieran haberse suscitado. La verdad es que no se alteró durante esa época un avance constan

te en lo económico y social hacia la confirmación y asentamiento de clases poderosas y un sistema capitalista basado en una burguesía creciente. Las manifestaciones artísticas afirmaron y sirvieron a este orden social que no se puso en duda o peligro hasta fines de siglo pasado. Si el arte tradicional corresponde a un modo particular de concebir, el arte figurativo actual continúa en gran medida sus funciones de propaganda al sistema social de las sociedades en que se da, afirmando también el prestigio y valor social del individuo o pequeño grupo que lo posee pues continúa siendo un objeto de lujo, una inversión que hoy constituye un extenso y complejo mercado donde la crítica se mediatiza y la subversión se permite.

Hemos hablado sobre el papel de la fotografía como origen de conceptos artísticos: inicialmente un proceso evolutivo de liberación de la realidad exterior y la representación artística y la institución de la forma abstracta como problema plástico, descubrimiento original de esta cultura. En seguida, el regreso a la iconografía donde la figura no es más significativa del orden natural.

En tanto representación, la figura tradicional es el objeto representado mientras para la neofiguración es realidad conceptual cargada de significados independientes a lo objetivo; soporte estructural de juegos lógicos y planteamientos sobre realidad e ilusión, "realidad" de lo real, percepción, cultura visual contemporánea, fotografía, iconografía de hoy. Nuevos tratamientos formales, nuevos recursos y usos técnicos, nuevos significados y significantes.

Los medios masivos de comunicación, publicidad e intereses económicos que ellos comportan, determinan la producción artística de imágenes en la pintura y sus significados. El carácter abstrac

to de la figura le es algo propio al arte desligado de la repre-
sentación y en coqueteo constante con la carencia de posición crítica
del artista. Sólo el realismo crítico plantea el análisis y com-
promiso con la realidad histórico-social del artista, descubrien-
do al arte una opción moral de actividad político estética. Pero
no cabe dentro de lo que es la neofiguración: renovación formal.

A pesar de la recuperación de la realidad, la figura en la
pintura manifiesta el mismo solipsismo abstracto o informal o tra-
dicional del arte. La realidad exterior se ha esfumado y la ima-
gen deviene apariencia o signo de otros contenidos que lo real na-
tural. La realidad se ha transformado en producto humano caracte-
rizado por la artificialidad de una naturaleza nueva producto de
la tecnología. Ruptura, relativización y escepticismo con y de
lo real es la actitud de hoy frente al mundo externo, expresada
en el tratamiento subjetivista o, por el contrario, totalmente
prescindente de la subjetividad e impersonal, del arte neofigura-
tivo.

Se retoma la figura en movimientos que son reacción inmedia-
ta a la guerra por una Europa destruida, apenas iniciando su esta-
bilidad, tanto como por los movimientos propios del optimismo y
seguridad nacional de un país en auge económico y prestigio inter-
nacional creado por la Segunda Guerra Mundial (E.U.). Posiciones
formalistas, aún ligadas a la abstracción, a la forma como signifi-
cación de contenidos emotivos o a la mera renovación formal. Si-
guen una tradición artística acrítica en tanto pertenecen al siste-
ma económico mercantilista que las maneja y sostiene; sus plantea-
mientos temáticos no se definen por el análisis de la realidad so-
cial e histórica y los intereses de las masas. No son propaganda

popular sino que evaden el arte como posición política abordándolo como trabajo cultural y oficio técnico e intelectual.

Responden al mundo icónico contemporáneo mediante el reconocimiento de su importancia en la comunicación y vida diaria e incluyen sus códigos como propios del arte, quien además aporta nuevas posibilidades formales y semánticas en su uso e investigación. Mantienen la tradición de la existencia de un arte culto opuesto a los intereses populares y ajeno a su cultura y necesidades estéticas. No pretenden lugares públicos abiertos ni proponen medios diversos de difusión y venta para la producción artística.

Constituyen un fenómeno cultural de sociedades consumistas, de alto nivel de vida económico y conformismo ideológico con el sistema que los expresa.

En México responden a una actitud de apertura donde los influjos principales derivan de Estados Unidos por nuestra situación económica colonial respecto de ellos. Se plantearon renovaciones formales como rechazo a la particular situación de la pintura mexicana en los sesenta estancada en el estilo decadente de la escuela mexicana de pintura. La situación histórica que dio pie al muralismo y, con ello, al nacionalismo en la pintura mexicana dejó de ser una realidad y sufrió un giro total al proponer exactamente la actitud contraria: la modernidad. Si bien los pintores de las jóvenes generaciones de entonces vieron necesario salir del estancamiento en que cayó la pintura, se abandonó plenamente la tradición artística mexicana. Las causas de este cambio fueron, aparte de las señaladas: el crecimiento de las clases medias, la industrialización, urbanismo y el creciente influjo ideológico y dependencia económica de los Estados Unidos a que la mala administra

ción del país y corrupción estatal, ha conducido cada vez más ace
leradamente. Ello facilita, por la creciente profundización de
diferencias sociales, la posibilidad del análisis crítico y pro-
blemátización del arte pictórico en el ámbito de las contradiccione
s que conforman nuestra realidad cotidiana.

En México, la pintura figurativa es un fenómeno urbano y co
lonial correspondiente a la realidad aculturizada del país. Sin
embargo, se dejan sentir artistas de calidad plástica y representati
vos de las características urbanas del medio cultural mexicano
por excelencia: el Distrito Federal.

VII. NOTAS.I. DEFINICIONES.

1. Diccionario de la lengua española, Madrid, Espasa Calpe, 1947, 1337 págs., pág. 596.
2. Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos tradicionales, Barcelona, Luis Miracle, 1958, 432 págs., pág. 203.
3. Juan Eduardo Cirlot, Op. Cit.
4. Peter Sager, Nuevas formas del realismo, Madrid, Alianza 1981, (Alianza Forma Nº 19), 229 págs., il., págs. 26-27.
5. Simon Marcha, Del arte objetual al arte de concepto, Madrid, Alberto Corazón editor, 1974, (Comunicación, Serie B, Nº 17), pág. 13.
6. Gilot, Françoise y Lake, Carlton, Vida con Picasso, Barcelona, Bruguera, 1965, págs. 67-69.
7. Armando Torres Michúa, Confrontación con Picasso, El Gallo Ilustrado, suplemento dominical del periódico El Día, Nº 1007, oct. 4, 1981.
8. José A. García Martínez y Abraham Haber, Movimientos artísticos del siglo XX, fauvismo, expresionismo y cubismo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976, 96 págs., ils., (Pueblos, Hombres y Formas en el Arte), pág. 94.
9. Gillo Dorfles, Últimas tendencias del arte de hoy, Barcelona, Labor, 1976, 225 págs., il., pág. 97.
10. Gilot, Françoise y Lake, Carlton, Op. Cit., pág. 70.
11. Ibid., pág. 72.
12. Armando Torres Michúa, Op. Cit., pág. 2.
13. Ibid.
14. David Sylvester, Entrevistas con Francis Bacon, Barcelona, Polígrafa, 1977, 187 págs., ils., pág. 30.

15. A. Torres Michúa, Precisiones en torno a la Neofiguración, El Gallo Ilustrado, suplemento dominical del periódico El Día, N° 931, abril 20, 1980.
16. S. Marcha, Op. Cit., pág. 21.
17. A. Torres Michúa, Figuración y Neofiguración, El Gallo Ilustrado, suplemento dominical del periódico El Día, N° 748, octubre 24, 1976.

II. PROCESO HISTORICO.

II.1. EL RETORNO A LA FIGURA.

1. A. Torres Michúa, Seminario de arte contemporáneo, apuntes de clase, UNAM, México, 1980.
2. Francesc Vicens, Arte abstracto y arte figurativo, Barcelona, Salvat, 1973, 143 págs., ils., (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, N° 7), pág. 21.
3. Aldo Pellegrini, Nuevas tendencias en la pintura, Buenos Aires, Muchnik editores, 1979, 309 págs., il., pág. 8.
4. P. Sager, Op. Cit., pág. 26.
5. F. Vicens, Op. Cit., pág. 26: Franz Marc, (1912).
6. Ibid., pág. 29.
7. A. Pellegrini, Op. Cit., pág. 9.
8. A. Torres Michúa, Nueva Figuración y Realismo Crítico, El Gallo Ilustrado, suplemento dominical del periódico El Día, N° 831, mayo 21, 1978, pág. 3.
9. A. Pellegrini, Op. Cit., pág. 23. Tomado de Clement Greenberg, After Abstract Expressionism in Gel Zahler: New York Painting and Sculpture, 1940-1970, pág. 361.

10. Ibid., págs. 109-110.
11. G. Dorfles, Op. Cit., pág. 102.
12. Ibid., pág. 103.
13. A. Pellegrini, Op. Cit., pág. 48.
14. G. Dorfles, Op. Cit., pág. 98.
15. A. Pellegrini, Op. Cit., pág. 59.

II.2. CORRIENTES NEOFIGURATIVAS (FIGURACION FORMAL).

1. A. Torres Michúa, Nueva Figuración y Realismo Crítico, Op. Cit., pág. 3.
2. S. Marchan, Op. Cit., pág. 17.
3. P. Sager, Op. Cit., pág. 229. Dietmar Ullrich, texto dirigido al autor.

I.2.(a) NEOFIGURACION SIMBOLICA Y NEOSURREALISMO.

4. A. Torres Michúa, Retorno a la Figura, Los Universitarios, periódico quincenal publicado por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 165/166, abril, 1980, pág. 18.
5. S. Marchan, Op. Cit., pág. 56. Cita a A. Ponente.
6. Ibid., pág. 57.

I.2.(b) NUEVA FIGURACION: FRANCIS BACON, LA RENOVACION DE LA IMAGEN.

7. A. Pellegrini, Op. Cit., pág. 193.
8. Ibid., pág. 198.
9. Catálogo de la exposición La Neofiguración en México, Palacio de Minería, febrero 27 a marzo 30, 1980, México, D.F.

10. D. Sylvester, Op. Cit., págs. 28-29.
11. Ibid., pág. 26.
12. Ibid., pág. 66.
13. A. Sánchez Vásquez, Estética y Marxismo, México, Ed., Era, 1975 495 págs., Tomo II, (El Hombre y su Tiempo), pág. 79.
14. A. Pellegrini, Op. Cit., pág. 198.
15. D. Sylvester, Op. Cit., pág. 47.
16. Ibid., pág. 38.
17. A. Torres Michúa, Retorno a la Figura, Op. Cit., pág. 18.
18. D. Sylvester, Op. Cit., pág. 38.
19. Ibid.
20. S. Marchan, Op. Cit., pág. 26.
21. G. Dorfles, Op. Cit., pág. 104.
22. S. Marchan, Op. Cit., pág. 29.

II.2.(c) POP ART: EL MOVIMIENTO.

23. G. Dorfles, Símbolo, comunicación y consumo, Barcelona, 2a. ed., Lumen, 1975, 268 págs., ils., (Palabra y Tiempo, N° 35), pág. 216.
24. S. Marchan, Op. Cit., pág. 32.
25. Ibid., pág. 34.
26. Dawn Ades, El Dadá y el Surrealismo, Barcelona, Labor, 1975, 59 págs., ils., pág. 26.
27. A. Torres Michúa, Retorno a la figura, Op. Cit., pág. 17.
28. Lucy R. Lippard, Pop Art, Oxford University Press, New York and Toronto, 1966, 216 págs., ils., pág. 10. Tomado de Joan Copland in Art Forum, (Los Angeles), october, 1963.

29. Ibid., pág. 16; tomado de Modern Art and Advertising, (Art Institute of Chicago, 1945), pp. 4-5.
30. Aldo Pellegrini, Ultimas tendencias... Op. Cit., pág. 219; "Tomar un objeto ordinario y presentarlo de manera que su significado utilitario desaparezca mediante una nueva designación y un nuevo punto de vista: Se crea entonces un nuevo significado para el objeto".
31. G. Dorfles, Ultimas tendencias..., Op. Cit., pág. 113; "En muchos aspectos el fenómeno pop se pareció al primer dadá, sobre todo por el hecho de que ambos movimientos se valieron de la 'recuperación' de objetos triviales y an-estéticos. Pero la afinidad entre las dos corrientes es sólo aparente, y, en efecto, el término de new dadá usado con bastante frecuencia en los comienzos para designar el pop, se olvidó pronto".
32. S. Marchan, Op. Cit., pág. 39. Tomado de Hans Richter: Dadá Kunst und Antikunst. Koln, DuMont, 1964, pág. 312; Hausmann: Neorealismus, Dadaismus, en Das Kunstwerk, 17 (1963), pág. 13.
33. Ibid., pág. 40; tomado de Swenson: What is pop art, Art news, febrero (1963), pág. 65.
34. Dawn Ades, Op. Cit., pág. 3.
35. S. Marchan, Op. Cit., pág. 34.
36. G. Dorfles, Símbolo, comunicación..., Op. Cit., pág. 217.
37. Ibid.
38. Lucy R. Lippard, Op. Cit., pág. 10. "Andy Warhol was criticized in the early days of pop, because he said he wanted to be a machine: This was misunderstood by a society whose

long-standing values are threatened by mechanization".

39. G. Dorfles, Símbolo..., Op. Cit., pág. 221.

40. Ibid., pág. 232.

41. S. Marchan, Op. Cit., pág. 52.

42. Ibid., pág. 50.

43. Ibid., pág. 52.

44. P. Sager, Op. Cit., pág. 14.

45. Ibid., pág. 15.

II.2.(c)-1. POP ART: SUS CONSECUENCIAS. VALERIO ADAMI.

46. Lucy R. Lippard, Op. Cit., pág. 185-86.

47. Ibid.

48. Ibid., pág. 186; Adami (Galleria Schwarz, Milán, October-november, 1965).

49. Ibid.

50. G. Dorfles, Ultimas Tendencias..., Op. Cit., pág. 106.

II.2.(c)-2. POP ART: SUS CONSECUENCIAS. FUNKY ART.

51. Lucy R. Lippard, Op. Cit., pág. 140-141: Pop Art in California by Nancy Marmer.

52. Simon Marchan, Op. Cit., pág. 73.

53. Ibid., pág. 74.

54. Ibid., pág. 75.

II.2.(c)-3. POP ART: SUS CONSECUENCIAS. HIPERREALISMO.

55. Ibid., pág. 64; tomado de Enrique García Herrás, en las Crónicas de Goya, núm. 90, (1969), 94, 96, (1970) y 107 (1972).

56. Ibid., pág. 67.
57. Ibid., pág. 69.
58. P. Sager, Op. Cit., pág. 161.
59. Ibid., pág. 154.
60. Ibid., pág. 155.
61. Ibid., pág. 156; tomado de S. Tillim, "Figurative Art 1909: Aspects and Projects", catálogo Aspects of a New Realisme, Milwaukee Art Center, 1969, pág. 6.
62. Ibid., pág. 122; Declaraciones, folleto Cebra, Carpeta N° 3, sin año.
63. Ibid., pág. 143.
64. Ibid., pág. 141.
65. Ibid., pág. 128.
66. Ibid., pág. 138; Declaraciones en el Catálogo Belativiereuder Realissus, Mindhoven, 1972, pág. 28.
67. Ibid., pág. 199; carta al autor por Dieter Asmus.
68. Ibid., pág. 110; carta al autor por Peter Klasen.
69. Ibid., pág. 14.
70. Ibid., pág. 15.
71. Ibid., pág. 18-20.
72. Ibid., pág. 18; Obra en 3 volúmenes recopilada por K. Schreinert, Munich, 1968, vol. 3, pág. 793.
73. Ibid., pág. 19; Informe en Londres, 1938; tomado de W. Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbeck, Heidelberg, 1956, pág. 108.
74. Ibid., pág. 20: J. Pawleck-E. Strassner, Bildandekunst, Colonia, 1969.

75. Adolfo Sánchez Vázquez, Op. Cit., pág. 29: El realismo como categoría artística, Morawski.
76. Ibid.
77. Ibid., pág. 18; "Realismo y abstracción", Ranuccio Bianchi Bardinelli.
78. P. Sager, Op. Cit., pág. 20; Catálogo Relativierender Realismus, Op, Cit., pág. 32.
79. A. Sánchez Vázquez, Op. Cit., págs. 100-106.
80. P. Sager, Op. Cit., pág. 84.
81. Ibid., pág. 199; carta al autor, John de Andrea.
82. Ibid., pág. 39.
83. Ibid., pág. 40.
84. Ibid.
85. Lucy .R. Lippard, Op. Cit., pág. 153.
86. P. Sager, pág. 62.
87. Ibid., pág. 63.
88. Ibid., pág. 56.
89. Ibid., pág. 20; Catálogo de la exposición de Sarkisian, Santa Bárbara, Museum of Art, California, 1970.
90. Ibid., pág. 219.
91. Ibid., pág. 101; entrevista con M. Schreiber, Kölner Stadt Anzeiger, 14-VI-1972.
92. Ibid., pág. 73.
93. Ibid., pág. 76; tomado de Catálogo René Magritte, Kestner Gesellschaft, Hannover, 1965.
94. Ibid., pág. 65.
95. Ibid., pág. 209.
96. Ibid., pág. 202; carta al autor por Chuck Close.

97. Ibid.

II.3. REALISMO CRITICO (FIGURACION COMPROMETIDA).

98. Nicola Abbagnano, Diccionario de Filosofia, México, F.C.E., 1974, 1180 págs., pág. 965.
99. Ibid.
100. Ibid., pág. 967.
101. Ibid. Apud: Sein und Zeit, pág. 43, a; trad. esp. El Ser y el Tiempo, 1962, F.C.E.
102. P. Sager, Op. Cit., pág. 24.
103. Ibid., pág. 15.
104. Ibid., pág. 17.
105. Ibid., pág. 223-24. Carta al autor por Willi Sitte.
106. Ibid., pág. 201; carta al autor por Jan Beutener.
107. Ibid., pág. 206; carta al autor por Johannes Grützke.
108. Ibid., pág. 212; carta al autor por Gerhard Kurt Müller.
109. Ibid., pág. 203; carta al autor por Don Eddy.
110. Ibid., pág. 214.
111. Ibid., pág. 214-15; carta al autor por Siegfried Neuenhausen.
112. A. Torres Michúa, Nueva Figuración y Realismo Crítico, Op. Cit., pág. 3.
113. P. Sager, Op. Cit., pág. 184: tomado de Conversación con escritores jóvenes, 1934, en M. Gorki: Über Literatur, Berlin Oriental y Weimar, 1968, pág. 336.
114. Ibid., pág. 185; Neues Deutschland, 8-VII-1972, pág. 5.
115. Ibid., pág. 186; Tomado de Gassner/Gullien, Realistische Malerei in der USSR, 1917-32, "Catálogo Kunst in der Revolution, Frankfurter Kunstverein, 1972.

116. Ibid., pág. 186: - M. Gorki, *Über Literatur*, Berlín Oriental y Weimar, 1968, pág. 16.
117. Ibid., pág. 186.
118. S. Marchen, *Op. Cit.*, pág. 76.
119. Ibid., pág. 71; tomado de B. Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst*, II, pág. 291.
120. P. Sager, *Op. Cit.*, pág. 176; Rafael Canogar, declaración en el catálogo *Kunst und Politik*, Bodischer Kunstverein Karlsruhe, 1970.
121. Ibid.
122. Ibid., pág. 176.
123. Pablo Neruda, "A Guttuso, Italis", catálogo de la exposición Guttuso, pág. 9.
124. Rita Guibert, "Testigo de una época", pág. 44. Sacado de publicación sin más datos.
125. Ibid.
126. Ibid., pág. 48.
127. Juan R. de Lucas, "Sus lienzos son mudas crónicas negras", pág. 48. Sacado de publicación sin más datos.

III. PERSPECTIVAS DE LA FIGURA.

1. Néstor García Canclini, Arte popular y sociedad en América Latina, teorías estéticas y ensayos de transformación, México, Grijalbo, 1977, 275 págs., ils., (Teoría y praxis, N° 38), pág. 50.
2. A. Torres Michúa, Obras Neofigurativas en el Salón Anual de Pintura, El Gallo Ilustrado, suplemento dominical del periódico El Día, N° 41, julio 30, 1978, pág. 2.
3. N. Abbagnano, Op. Cit., pág. 634.
4. Monforte Toledo, Mario, (Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México), Literatura, ideología y lenguaje, México, Grijalbo, 1976, 350 págs., (Teoría y praxis, N° 28), pág. 182.
5. N. García Canclini, Op. Cit., pág. 44-45.
6. Ibid., pág. 53.
7. Ibid., pág. 47.
8. Ibid.
9. Alfredo de Paz, La crítica social del arte, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 223 págs., (Punto y Línea), pág. 63-65: "Por ideología figurativa positiva" se entiende que "la ideología figurativa de una obra tiene una relación conflictiva con otros tipos de ideología en los cuales ciertos elementos se encuentran en la misma. En tal caso, esta relación positiva no conflictiva, puede llegar a la exaltación de otros tipos de ideología (es el caso de todas las alegorías políticas del siglo XVIII, etc.)".
En lo relativo a la ideología figurativa crítica, "Hadji Nicolaou dice que si toda ideología figurativa colectiva es

positiva, hay obras particulares que, aún perteneciendo a una ideología figurativa positiva, poseen también una ideología figurativa crítica que se manifiesta a través de la manera en que se trata el argumento de la obra".

10. John Berger, Modos de ver, Barcelona, G. Gili, 1975, 169 págs., il., (Comunicación visual), pág. 97.
11. Ibid., pág. 11.
12. Ibid., pág. 97.
13. Ibid., pág. 115.
14. Ibid., pág. 147.
15. Ibid., pág. 158.
16. Ibid., pág. 169.
17. Willi Paul Adams, Los Estados Unidos de América, México, siglo XXI, 1977, 481 págs., (Historia universal del siglo XX, vol. 30), pág. 366.
18. Ibid., pág. 372.
19. Ibid., pág. 385.
20. Ibid., pág. 394.
21. Ibid., pág. 392.
22. Ibid., pág. 367.

IV. CORRIENTES NEOFIGURATIVAS EN MEXICO.

1. Historia General de México, El proceso de las artes 1910-1970, Jorge Alberto Manrique, México, Colegio de México, 1981, Tomo II, 1548 págs., ils., pág. 1364.
2. Ibid.
3. A. Torres Michúa, La pintura contemporánea 1900-1950, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Dpto. de Humanidades, (Material de Lectura, N° 8, Serie Las Artes de México), 36 págs., ils., págs. 32-33.
4. A. Torres Michúa, Op. Cit., pág. 7.
5. Ibid., pág. 10.
6. Ibid., pág. 13. Tomado de Rafael Carrillo Azpeitia, Siqueiros, SEP, 1974, (SepSetentas): El Machete, 15 de julio de 1924.
7. Ibid.
8. Historia general de México, Op. Cit., pág. 1368.
9. Ibid., pág. 1371.
10. A. Torres Michúa, Op. Cit., págs. 32-36.
11. Historia general de México, Notas sobre la Cultura mexicana en el siglo XX, Carlos Monsiváis, Op. Cit., pág. 1378.
12. Ibid., págs. 1422-24.
13. Historia general de México, El primer tramo del camino, Lorenzo Meyer, Op. Cit., pág. 1277.
14. Ibid., pág. 1345-46.
15. Ibid., pág. 1346.
16. A. Torres Michúa, Precisiones en torno a la neofiguración, Op. Cit., pág. 4.

17. Historia general de México, Notas sobre..., Op. Cit., pág. 1487.
18. Catálogo de la exposición Espacio Común, Expo-taller Tlalpan, INBA, Galería del Auditorio Nacional, febrero 11, 1981, México, D.F., pág. 14.
19. Ibid., pág. 4.
20. Historia general de México, Notas sobre..., Op. Cit., pág. 1424.

VIII. BIBLIOGRAFIA.

- Diccionario de la Lengua española, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, 1337 págs.
- Cirlot, Juan Eduardo, Diccionario de Símbolos Tradicionales, Barcelona, Luis Miracle, 1958, 432 págs., ils.
- Abbagnano, Nicola, Diccionario de filosofía, México, F.C.E., 1974, 1180 págs.
- Borfles, Gillo, Ultimas tendencias del arte de hoy, Barcelona, Labor, 1976, 225 págs. ils.
- Dorfles, Gillo, Nuevos ritos, nuevos mitos, Barcelona, Lumen, 1969, 310 págs., ils. (Palabra en el tiempo, N° 47).
- Dorfles, Gillo, Símbolo, comunicación y consumo, Barcelona, Lumen, 1975, 268 págs., ils., (Palabra en el tiempo, N° 35).
- Lucie-Smith, Edward, Movimientos en el Arte desde 1945, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979, 277 págs.
- Lucie Smith, Edward, Art in the seventies, Ithaca, N.Y., Phaidon, 1981, 121 págs., ils.
- Sager, Peter, Nuevas formas de realismo, Madrid, Alianza, 1981, 229 págs., ils. (colección Alianza Forma, N° 19).
- Woods, Gerald, Thompson Philip, William Joh, Art without boundaries: 1950-70, Londres, Tames and Hudson, 1972, 215 págs. ils.
- Pellegrini, Aldo, Nuevas tendencias en la pintura, Buenos Aires, Muchnik editores, 1979, 309 págs., ils.
- De Paz, Alfredo, La crítica social del arte, Barcelona, G. Gili, 1979, 223 págs. (Punto y línea).
- Marchan, Simon, Del arte objetual al arte de concepto, las artes plásticas desde 1960, Madrid, Alberto Corazón, 1974, 353 págs. (Comunicación, Serie B, N° 17).
- Battcock, Gregory, El arte nuevo, México, Diana, 1966, 255 págs. (Colección moderna, N° 123).

- Rodríguez Prampolini, Ida, Una década de crítica de arte, México, SEP, 1974, 157 págs., ils. (SepSetentas, N° 145).
- Ades, Dawn, El Dadá y el Surrealismo, Barcelona, Labor, 1975, 59 págs., ils.
- Arnheim, Rudolph, El "Guernica" de Picasso, Génesis de una Pintura, Barcelona, G. Gili, 1976, 152 págs., ils. (Comunicación Visual).
- Buchheim, Lothar Günter, Picasso, Barcelona, Destino, 1977, 155 págs., ils. (Destinolibro, vol. 36).
- García Martínez, José A. y Haber, Abraham, Movimientos artísticos del siglo XX, fauvismo, expresionismo, cubismo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976, 96 págs., ils. (Pueblos, hombres y formas en el arte).
- Berger, John, Modos de ver, Barcelona, G. Gili, 1975, 169 págs. ils. (comunicación visual).
- Lippard, Lucy R., (with contributions by Lawrence Alloway, Nancy Marmer, Nicolas Calas), Pop Art, New York and Toronto, Oxford University Press, allrights reserved, 198 págs., ils.
- Jean Dubuffet. a Retrospective, New York, Solomon R. Guggenheim Fondation, 1973, 300 págs., ils.
- Sylvester, David, Entrevistas con Francis Bacon, Barcelona, Polígrafia, 1977, 137 págs., ils.
- García Canclini, Néstor, Arte popular y sociedad en América Latina, teorías y ensayos de transformación, México, Grijalbo, 1977, 275 págs., ils. (teoría y praxis, N° 38).
- Monforte Toledo, Mario (INstituto de Investigaciones Sociales UNAM), Literatura, ideología y lenguaje, México, Grijalbo, 1976, 350 págs. (teoría y praxis, N° 28).

- Adams, Willi Paul, Los Estados Unidos de América, México, Siglo XXI, 1977, 481 págs., (Historia Universal, vol. 30).
- Torres Michóla, Armando, La pintura contemporánea (1900-1950), México, UNAM; Dirección General de Difusión Cultural, Dpto. de Humanidades, 36 págs., ils (Material de Lectura, Serie Las artes de México).
- Historia general de México, México, el Colegio de México, 1981, vol. II., 1548 págs., ils.
- Un acercamiento a la obra de Picasso, grabados, litografías y obra varia, catálogo de exposición, Palacio de Minería, México, D.F., octubre, 1981.
- Torres Michóla, Armando, Seminario de arte contemporáneo, México, UNAM, 1980.
- Torres Michóla, A., Obras figurativas en el Salón Nacional de Pintura, El Gallo Ilustrado, suplemento dominical del periódico El Día, n° 841, 30 de julio de 1978.
- Torres Michóla, A. Nueva figuración y realismo crítico, El Gallo Ilustrado, suplemento dominical del periódico El Día, n° 831, mayo 21, 1978.
- Torres Michóla, A., Retorno a la figura, Los Universitarios, periódico quincenal publicado por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 165/166, abril, 1980.
- Torres Michóla, A., Bacon y su mundo opresivo, El Gallo Ilustrado, suplemento dominical del periódico El Día, N° 801, octubre 30, 1977.
- Torres Michóla, A., Dos pintores neofigurativos, Los Universitarios, periódico quincenal de la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 105/106, octubre, 1977.

- Torres Michúa, A., Notas sobre el Salón Anual de pintura, El Gallo Ilustrado, suplemento dominical del periódico El Día, N° 839, julio 16, 1978.
- Torres Michúa, A., Precisiones en torno a la neofiguración, El Gallo Ilustrado, suplemento dominical del periódico El Día, N° 931, abril 20, 1980.
- Torres Michúa, A., Figura y Neofiguración, El Gallo Ilustrado, suplemento dominical del periódico El Día, N° 748, octubre 24 1976.
- Catálogo de la exposición Espacio Común, Expo-taller Tlalpan, INBA, febrero 11, 1981, México, D.F., Galería del Auditorio Nacional.
- Catálogo de la exposición La Neofiguración en México, Palacio de Minería, febrero 27, 1980, México, D.F.
- Gilot, Françoise y Lake, Carlton, Vida con Picasso, Barcelona, Bruguera, 1965.