

00 2 61

14
2ej.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**"LOS FUNDAMENTOS DE LA PINTURA
ABSTRACTA Y SU PRACTICA ENTRE LOS ESTUDIANTES
DE PINTURA EN MEXICO"**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
PRESENTA**

JOSE GUADALUPE ZAVALA ESCOBEDO

DIRECTOR DE TESIS

MTR. CARLOS BLAS GALINDO

MEXICO, D.F.

1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

DEDICATORIA:

**A QUIENES PARTICIPAN DE MI CIRCULO AFECTIVO Y COGNOSCITIVO
EN ESTE MOMENTO DE MI EXISTENCIA**

AGRADECIMIENTOS

- **A MI DIRECTOR DE TESIS: MAESTRO CARLOS BLAS GALINDO, POR SU GRAN APOYO (CON SU SAPIENCIA) PARA REALIZACION DE ESTE TRABAJO Y POR LA PACIENCIA QUE MOSTRO EN EL LARGO LAPSO QUE EMPLEAMOS PARA TAL FIN.**
- **A LOS PINTORES: TERESA AGUILAR SURO, PEDRO ASCENCIO, FRANCISCO CASTRO LEÑERO, MANUEL FELGUEREZ, RAUL HERRERA, ALBERTO JIMENEZ QUINTO, CARLOS NAKATANI, IRMA PALACIOS, SUSANA SIERRA Y BEATRIZ ZAMORA, POR SU COLABORACION EN LA INVESTIGACION DE CAMPO.**
- **A LOS MAESTROS Y ALUMNOS DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS Y DE LA ESCUELA NACIONAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO "LA ESMERALDA" QUE PARTICIPARON RESOLVIENDO LOS CUESTIONARIOS DE LA INVESTIGACION DE CAMPO.**
- **A ADRIANA ROJAS, AL ING. JOSE LUIS LOPEZ Y AL L.D.I. RAYMUNDO OCAÑA, POR SU INCONMENSURABLE Y DESINTERESADO APOYO QUE ME BRINDARON EN LA CAPTURA E IMPRESION DEL TEXTO EN COMPUTADORA.**

INDICE

	Pag.
INTRODUCCION	1
I.- MARCO HISTORICO	
1.1. Origen del arte abstracto.....	7
1.2. Panorama histórico de la pintura abstracta.....	9
1.3. El arte abstracto en México.....	25
1.4. Reseña histórico visual.....	35
II.- MARCO TEORICO	
2.1. Areas de desarrollo:	
2.1.1. Area Cognoscitiva.....	47
2.1.2. Area Motora.....	50
2.1.3. Area Afectiva.....	52
2.1.4. Desarrollo Social.....	58
2.2. Valores pictóricos:	
2.2.1. Composición.....	60
2.2.2. Cromatismo	65
2.2.3. Factura.....	74
2.3. Fundamentos teóricos de la pintura abstracta.	
2.3.1. La forma en la pintura abstracta.....	74
2.3.1.1. Orígenes de la forma en la pintura abstracta.....	75
2.3.2. La factura en la pintura abstracta	77
2.3.2.1. Texturas.....	77
2.3.2.2. El color en la factura.....	78
2.3.2.3. Los "accidentes" en la pintura abstracta.....	79
2.3.3. Aspectos racionales en la pintura abstracta.....	80
2.3.3.1. Aspectos filosóficos.....	80
2.3.3.2. Aspectos psicológicos.....	83
2.3.3.3. Aspectos estéticos.....	80
III.- MARCO REFERENCIAL E INVESTIGACION DE CAMPO	95
PROPUESTA: Sugerencia estratégica para la enseñanza-aprendizaje de la pintura abstracta.....	108
BIBLIOGRAFIA.....	112
DATOS BIOGRAFICOS.....	134
APENDICES.....	139

INTRODUCCION

En cualquier actividad que desempeñe el hombre, mayor justificación tendrá, en la medida que fundamente el por qué la realiza y que exponga ampliamente las razones que lo empujan al desarrollo de tal o cual quehacer; es decir, cuando el hombre logra unir la teoría y la práctica, tendrá entonces una praxis difícilmente refutable.

En la ardua tarea de disertar sobre la objetividad - subjetividad de los valores, de una importante parcela del conocimiento y la producción del ser humano: el arte; existe una necesidad u obligación de los productores artísticos y los involucrados directamente en este fenómeno, de ofrecer discursos que vengán a clarificar al público consumidor de productos artísticos - particularmente a los aficionados y/o analfabetos visuales - las innovaciones constantes que se hacen en cada una de las tendencias artísticas. La dificultad de comprensión aumenta cuando se introduce el sujeto al área de la abstracción, concretamente en la pintura no figurativa, ya que si se quiere abordar ésta con esquemas mentales figurativos y un pensamiento vertical, muy difícil - si no imposible - será su lectura.

El presente trabajo ofrece elementos auxiliares para la comprensión de la pintura abstracta, así como una serie de experiencias en cuanto a factores y motivos que impulsan a los pintores a cabalgar en esta área artística. Para su realización se requirió incursionar tanto en fuentes bibliográficas como en el terreno de la práctica cotidiana; obteniendo de las primeras un sustento teórico sólido sobre el cual se viene sosteniendo el quehacer de casi un siglo de pintura abstracta, en tanto que la segunda permitió corroborar la necesidad de esos apoyos teóricos.

En ningún momento se pretende con esta obra demeritar la pintura figurativa, sino valorar al abstraccionismo como una vertiente paralela, en una coexistencia armónica.

En el primer capítulo se realiza un rápido recorrido por la historia de la pintura abstracta, tanto a nivel mundial como en el caso de México, con la finalidad de tener un panorama claro de la trayectoria de ésta y de su estado actual.

Se incluye un marco teórico que va desde las referencias a las áreas de desarrollo del ser humano, en las que se considera un estado de maduración mínimo, en cada uno de sus aspectos: cognoscitivo, motor, afectivo y social, como un requisito indispensable para el inicio de la práctica de la pintura no figurativa.

En el área cognoscitiva se cita la teoría del desarrollo intelectual de Jean Piaget, quien divide a ésta en periodos: sensoriomotriz, preoperacional, de las operaciones concretas y de las operaciones formales.

En el desarrollo motor se ofrece una adaptación de las aportaciones de varios autores, realizada en Norteamérica por Diane E. Papalia y Sally Wendkos, que describe dicho desarrollo desde las primeras reacciones reflejas del ser humano hasta la coordinación motora voluntaria, tanto fina como gruesa.

El estudio del desarrollo afectivo nos permite ver -gracias a las aportaciones de distinguidos estudiosos coordinados por Benjamin Bloom- cómo el individuo por medio de actitudes, valoraciones, apreciaciones y adaptaciones logra la internalización de valores; en este caso de la pintura abstracta.

En el aspecto social se cita cómo el individuo mediante sus interacciones con los integrantes de la sociedad, requiere de constantes adaptaciones, que en la adolescencia o juventud lo llevan a una situación en la que debe decidir qué camino seguir de acuerdo a su vocación.

Se comentan también en este segundo capítulo, los elementos básicos imprescindibles en la pintura, sus valores plásticos: la composición, el cromatismo y la factura; es decir, la disposición de elementos, el manejo de color y el uso de la materia en una obra pictórica. Además se incluyen algunos

fundamentos, tanto de orden práctico como teórico, siendo estos últimos filosóficos, psicológicos y estéticos.

En los fundamentos filosóficos se recurre a Vassily Kandinsky y Antonio Banfi, citando del primero las necesidades místicas del artista: lo que es propio de su persona, lo que es propio de su época y lo que es propio del arte; en tanto A. Banfi subraya las posiciones de osadía y riesgo que asumen los pintores.

Los fundamentos psicológicos clarifican algunas reacciones en el fenómeno artístico que se dan entre el productor de la obra, la obra y el consumidor-espectador.

La actitud hedonista (placentera) ante una obra de arte se apoya teóricamente en los fundamentos estéticos que nos aportan Nicolai Hartman y Xavier Rubert de Ventós, quienes dicen que la interacción estética surge de la intuición, el goce y la valoración (Hartman), y que debemos aprender a ver las formas como tales y no como datos visuales o formas de algo (de Ventós).

El último capítulo se refiere al terreno práctico, primero a una contextualización del fenómeno artístico-pictórico en México, tomando como campo de estudio las escuelas: Nacional de Artes Plásticas (UNAM) y Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" (INBA) y a pintores radicados principalmente en la ciudad de México; y a partir de una investigación de cómo se da dicho fenómeno se incluye posteriormente una propuesta para fortalecer la calidad de producción de obras pictórico - abstractas.

Para concluir, es oportuno citar que este trabajo se gesta, como una consecuencia lógica, a partir de una necesidad interior, emanada de experiencias docentes (desde el nivel básico hasta el superior), dada mi primera formación profesional (Profesor de Educación Primaria) y de una práctica en la segunda carrera profesional: La Pintura, tanto a nivel licenciatura como en Maestría.

José Guadalupe Zavala Escobedo

I MARCO HISTORICO

NOTA:

Para estructurar el esquema de este panorama histórico, se toma como base la obra de Cor Blok "Historia del Arte Abstracto 1900-1960" por considerarla la más completa, aunque se suprimen los temas: El simbolismo, el cubismo, el futurismo, grupo Cobra y movimiento nucleare, porque la caracterización de sus obras predominantemente caen dentro del área figurativa a pesar de que en algunas pinturas se haya partido de cualesquiera de las corrientes citadas para arribar al abstraccionismo.

La propuesta de Cor Blok es complementada con la inclusión de las corrientes: op art, arte cinético, abstraccionismo postpictórico y minimalismo.

1.1. ORIGEN DEL ARTE ABSTRACTO

Manifestaciones plásticas que por sus características hoy se pueden considerar como parte de la tendencia artística llamada abstraccionismo, han existido desde la época prehistórica; es decir, antes de la invención de la escritura existían ya representaciones tanto del orden figurativo como del no figurativo. Posteriormente encontramos que "formas" abstractas fueron usadas en la ornamentación arquitectónica, textil y de enseres domésticos, pero no como una forma de comunicación de ideas o sentimientos, sino como se señala, con un carácter meramente ornamental. Como ejemplo de ésta baste citar las alfombras y los tapices persas, ornamentos de la arquitectura ceremonial de Mitla y la Xiuhcoatl.

La abstracción pictórica contemporánea no es precisamente un retomar aportaciones no figurativas que surgieron a través de la historia del arte, sino el producto de un desarrollo que ha venido desde una preocupación por la representación imitativa de las formas, los volúmenes, las perspectivas, la luz, la atmósfera, etc., hasta el inicio de rupturas de patrones que se venían respetando desde siglos atrás, como lo es el límite preciso entre formas y fondos, el desmitificar la representación pictórica de acuerdo a las percepciones visuales (ejemplos: "Cristo amarillo" de Paul Gauguin y "Retrato con línea verde" de Henri Matisse) y el uso del color (los fauvistas se "atreveron" a usar el color puro) .

Del registro de obras abstractas más antiguas se tienen 2 láminas negras y 2 veteadas de la primera edición de Tristram Shandy de Laurence Sterne en 1760. Ampliamente difundida está la idea de que Wassily Kandinsky (1866-1944) es el pionero de la pintura abstracta; sin embargo antes de la primera exposición en la que este artista exhibiera obras abstractas en Alemania, en el año 1900 Hans Schmithals había pintado algunas obras abstractas partiendo de la idea de plantas y olas; por esos años, también el artista de Jugendstil Herman Obrist realizó esculturas abstractas. Posterior a ellos tenemos que el compositor y pintor lituano M.K. Ciurlionis produjo obras totalmente abstractas como material visual análogo a composiciones musicales. Por último, Francis Picabia entre 1907 y 1909 realizó dibujos, grabados y pinturas cuya forma de lenguaje utilizado fue no imitativa, es decir, abstracta.

Regresando a W. Kandinsky y a la pregunta que se puede formular ¿A qué se debe entonces que sea precisamente a W. Kandinsky a quien se le haya atribuido la paternidad del abstraccionismo, si antes de él existieron otros artistas que produjeron obras abstractas? ...

En 1896, a la edad de 30 años, Kandinsky decide trasladarse a Munich, Alemania, con el fin de estudiar arte, ya que dicho lugar estaba considerado como la ciudad cosmopolita del arte de esa época. En aquel año conoce la obra del escultor Herman Obrist, misma que le impresionó e influyó, tanto por sus diseños y dibujos, como por sus esculturas. Sin embargo, antes que todo, Kandinsky opta por someterse a una estricta disciplina de 2 años de dibujo del desnudo de la figura humana. En pintura recibe influencia de los impresionistas y de los puntillistas en sus primeras obras, usando una técnica divisionista con colores sin mezclar y haciendo yuxtaposiciones de los mismos en algunos estudios de paisaje. Continúa trabajando en este género, sintetizando cada vez más las formas hasta llegar a crear obras en las que se pierde totalmente la idea de representación imitativa, caracterizándose esta pintura de su primera época abstracta por el uso de la mancha de formas irregulares y la línea, en ocasiones limitando esas manchas y en otras usada sin tales fines.

Para W. Kandinsky la pintura abstracta no fue como para muchos de sus contemporáneos, algo pasajero, sino un trabajo muy serio (a lo largo de su vida de pintor), en el que a la fecha de la exposición de sus primeras pinturas abstractas, tenía en su haber más de 10 años de estudio de la forma y del color, había escrito el libro "De lo espiritual en el arte" (aunque fue publicado hasta 1912) considerado como el primer escrito exhaustivo sobre el arte no figurativo. De 1911 a 1913 organiza y dirige con Franz Marc (1880-1916) la revista y el círculo llamados "Der Blaue Reiter", mismos que sirvieron para difundir trabajos sobre las artes plásticas y música contemporáneas a esa época. Todas estas circunstancias y factores permitieron que Wassily Kandinsky se erigiera como cabeza de la corriente pictórica llamada abstraccionismo.

Después de esta época de consolidación de Kandinsky como pintor abstracto, la continuidad de su obra se fundamentó en el uso del punto y la línea sobre el plano (1922-1933), y su última etapa es la llamada abstracción biomórfica (1934-1944) inspirada en formas de invertebrados, protozoarios y formas embrionarias.

1.2. PANORAMA HISTORICO DE LA PINTURA ABSTRACTA

La identificación plena del abstraccionismo como tendencia artística quedó patentizada con obras realizadas por Wassily Kandinsky entre 1909 y 1911, años a partir de los cuales y hasta nuestros días el arte no figurativo se ha venido produciendo paralelamente al figurativismo con periodos más o menos espectaculares pero vivo aún, a pesar de que en momentos haya habido individuos o grupos que lo han pretendido sepultar.

Dentro del abstraccionismo se han dado diversas manifestaciones cuya característica constante es la ausencia de toda idea que haga alusión a formas imitativas de una realidad; sin embargo los productores plásticos abstractos se han abocado a problemas específicos como: relaciones línea- color, sensaciones estéticas, composición, espacialidad, materia, acciones, etc., los que han dado origen a que en esta tendencia se hayan creado diversas vertientes, mismas que a continuación se abordan someramente.

a) EL ORFISMO

La mayoría de los autores le otorgan la paternidad del Orfismo al francés Robert Delaunay (1885-1941), aunque como Jean - Clarence Lambert lo señala, "aún sigue debatiéndose el dato histórico de si el verdadero inventor de éste fue Kupka o Delaunay" (1). El poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) (amigo de R. Delaunay) fue quien asignó el nombre de Cubismo Orfico a este movimiento gestado entre 1911 y 1914, mismo que se caracterizó por prescindir de temática reconocible, apoyarse en las formas (principalmente circulares) y en los colores (creando contrastes). Para esta asignación se basó hacer una analogía de la necesidad que tuvo Orfeo de comunicar sentidos y emociones mediante "formas" puras de la música.

Tanto Frantisek Kupka (1871-1957) como Robert Delaunay pertenecieron al grupo parisino de cubistas pero, no conformes con las posibilidades de expresión que hasta ese momento ofrecía el cubismo, pues les parecía limitante el hecho de que se tuvieran que apegar a dar la idea de objeto en sus obras, decidieron, separadamente, llevar al cubismo hasta sus últimas consecuencias y fue así como

1.- Lambert, J.-C.- Pintura Abstracta. Edit. Aguilar. Madrid 1969 p. 35.

derivándose de dicha forma de expresión llegaron a crear obras que ofrecieron las constantes ya citadas y que permitieron se les otorgara la etiqueta de "Cubismo Orfico" u "Orfismo".

Además de estos dos pintores, que puede decirse fueron los exponentes más representativos del Orfismo, participaron en su momento: Sonia Terk (esposa de R. Delaunay), Fernand Léger (1881-1955), Francis Picabia (1879-1953), Jean Arp (1887-1966), Patrick Henry Bruce, Morgan Russel (1886-1953) y Stanton MacDonald- Wright (1890-1973).

b) SINCROMISMO

Surgidos del orfismo, los norteamericanos Morgan Russel (1886-1953) y Stanton MacDonald Wright sintieron la necesidad de distinguirse de dicho grupo y decidieron por lo tanto en 1912 crear el sinchromismo. La única diferencia que se puede citar entre los orfistas y los sinchromistas es la postura de estos últimos de rechazo total a la representación imitativa de la realidad.

Además de los pintores iniciadores de este movimiento, también pintaron sinchromísticamente los siguientes: Marsden Hartley (1887-1943) y Patrick Henry Bruce (en París), Arthur B. Frost, Andrew 'Dasburg, Thomas Hart Benton (1889-1975) y Morton Schamberg (en Nueva York).

La existencia del movimiento fue corta, pues para 1918-20 éste terminó con el regreso de los mismos fundadores, incluso al figurativismo.

c) RAYONISMO

El primero de los movimientos de lo que J.C. Lambert llama "Revolución Artística en Rusia" es el Rayonismo. Este movimiento pictórico se gestó a raíz de las influencias del cubismo, el futurismo y el orfismo.

Los pintores Mikhail F. Larionov (1881-1964) y Nathalie S. Gontcharova (1881-1962) crearon esta peculiar forma de pintar, caracterizada por la representación de haces de colores paralelos y convergentes, así como la creación de estructuras a base de la claridad de rayos, ambas formas carecen de elementos figurativos identificables.

No existe una concordancia en el dato histórico que señale el inicio de la elaboración de este tipo de obras, pues las diversas fuentes nos señalan 1909, 1910 y 1911 como fechas en que se inició a trabajar el rayonismo; el dato que sí coincide es el año 1913 en que se lanzó el manifiesto de este movimiento, mismo en el que dejó de existir como tal.

d) SUPREMATISMO

El suprematismo fue otro de los movimientos surgidos antes de la revolución de octubre de 1917 en la URSS, iniciado por Kasimir Severionovitch Malevitch (1878-1935), Vladimir E. Tatlin (1885-1953), Antón Pevsner (1886-1962) y Naum Gabo (1890-1977) en 1913. Se originó como una consecuencia ante la disyuntiva entre el continuar haciendo un arte narrativo que sirviera al Estado o a la iglesia y la posibilidad de que el artista creara con toda libertad obras desvinculadas de fines utilitarios, apoyadas sólo en la idea de satisfacer una necesidad de expresión de una sensibilidad pura en las artes plásticas.

El manifiesto del suprematismo fue elaborado por K.S. Malevitch con la participación del escritor Maiakovsky en lo que a redacción se refiere, y fue publicado en Petrogrado en 1915; en este manifiesto se expresan los fundamentos teóricos del movimiento, aunque no fue suficiente ya que el mismo K.S. Malevitch escribió en 1920 su ensayo teórico considerado como el más importante, titulado "El suprematismo como modelo de la no representación" en el que enuncia ampliamente sus ideas que sustentan el movimiento Suprematista, el cual 3 años más tarde se desintegrara como grupo.

La idea fundamental del suprematismo es liberarse de toda tendencia social y materialista, se quiere que el arte no se someta a otras leyes que las suyas propias "El arte no quiere ya saber nada del objeto, y piensa poder existir en sí y por sí" (2).

K.S. Malevitch divide al suprematismo en 3 periodos: el negro, el de color y el blanco; en el primero destaca una de sus obras muy difundidas, pintada en 1913 "cuadro negro sobre fondo blanco", en tanto que el último - iniciado en 1918 - sobresalen sus "formas blancas sobre fondos blancos".

2.- K.S. Malevich en Lambert, J.C. "Pintura abstracta" p.26

Aleksandr Rodtschenko en 1919, en Moscú pintó "negro sobre negro", y no nos extrañe la influencia del suprematismo hasta nuestros días en los que podemos ver en alguna exposición obras de pintores contemporáneos que usen aún ese principio de algún color sobre sí mismo.

e) CONSTRUCTIVISMO

Vladimir Evgrafovitch Tatlin (1885-1950), influenciado por la impresión que le causaron algunos bodegones tridimensionales contruidos por Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) en París, con materiales como madera, cristal, cartones, alambres y fragmentos de objetos, empezó a trabajar entre 1913 y 1914 obras que a la postre fueran catalogadas dentro del movimiento cuyo nombre fue acuñado en 1921: el constructivismo.

Las obras en relieve de V.E.Tatlin fueron construidas a base de elementos aislados de diferentes materiales, creando trabajos no imitativos y centrandó su atención en las propiedades de la forma y de los materiales en una relación espacio-materia. Esta creación de espacios (volumen y perspectiva) utilizando variedad de materiales en un principio y predominando el uso de los materiales al final del movimiento, es la característica que las identifica.

A V.E.Tatlin se le unieron Aleksandr Rodtschenko (1891-1956), Naum Pevsner ("Gabo"), Antoine Pevsner y Lazar Lisickig (1890-1941) ("el Lissitzky"), suprematista este último, quienes se pueden considerar como los productores plásticos más connotados de este movimiento.

Al seno de este grupo de artistas se produjo un divisionismo en cuanto a la canalización de la función del arte, ya que algunos pugnaron por un arte ajeno a cualquier política o credo religioso (finalidad estética), en tanto otros se mostraron partidarios de utilizar el arte en favor de un uso productivo (finalidad utilitario-materialista).

Fue así como surgió en agosto de 1920, en Moscú, el "Manifiesto del realismo" en el que se dan a conocer una serie de preceptos, en los que implícita y explícitamente se comunican las ideas que sustentan teóricamente los valores plásticos de sus obras, con fines

meramente estéticos: "El arte posee un valor absoluto, propio, independiente de la sociedad, sea ésta capitalista, socialista o comunista" (3).

Este manifiesto fue firmado por los hermanos Naum y Antoine Pevsner.

Algunos meses posteriores a la publicación del "Manifiesto del realismo" aparece el "Programa del grupo productivista" en el que se exponen las ideas de los constructivistas partidarios de canalizar al arte hacia fines eminentemente prácticos. Entre estos artistas, encabezados por V.E.Tatlin (quien es considerado por algunos autores como el padre del diseño industrial), destacan Aleksander Rodtschenko y Bárbara Stepanova. La finalidad de dicho "Programa..." fue orientar la experimentación plástica, basada en los fundamentos del constructivismo, hacia actividades prácticas apoyadas en el comunismo científico, llevando el arte del plano abstracto al real.

Después de 1922 V.E.Tatlin puso su arte al servicio de la revolución soviética, en tanto que Naum Pevsner "Gabo" marchaba rumbo a Alemania y su hermano Antoine se fue a radicar a París.

f) DADA.

La ciudad de Zurich fue testigo del nacimiento del movimiento antiartístico llamado dadá. Cinco de febrero de 1916 es la fecha que en el Cabaret Voltaire, propiedad de Hugo Ball, se iniciaron una serie de actividades encaminadas a manifestar principalmente la disposición particular del sentir de un grupo de artistas (literarios la mayoría) conformado por Tristan Tzara (1896-1963) y Marcel Janko (1895-1984) (rumanos), Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Richter (1888-1976) y Richard Hülsenbeck (alemanes), y Hans Arp (1895-1984) (alsaciano). Ese sentir fue en parte provocado por las atrocidades cometidas por los participantes de la Primera Guerra Mundial en los artistas citados.

3.- De Michelli, M. "Las vanguardias artísticas del siglo XX." p.272

La forma de denuncia o reacción fue a través de una negación intelectual violenta, en la que interesaba más que la obra en sí, el "gesto", el cual debe ser entendido como una provocación que iba contra el sentido común, la moral, la ley y cualesquier norma u ortodoxia, en la cual por supuesto se puede incluir el arte. A pesar de las especulaciones que se han hecho en torno al término "dadá", éste debe ser considerado como lo señala uno de los iniciadores del movimiento, Tristan Tzara, que al respecto dice: "dadá" es sólo un símbolo de rebeldía y de negación.

En el Cabaret Voltaire se efectuaron diversos actos entre los que se pueden contar lo que hoy pudieramos llamar los primeros "happenings", basados en la inspiración casual, el absurdo y el antirracionalismo, con la intención de la provocación, la burla y el menosprecio.

Los principales instrumentos usados por los dadaístas para manifestar su rebeldía y negación intelectual fueron el escándalo y la provocación, mismos que influyeron para que las protestas de los ciudadanos "biempensantes" terminaran con el cierre del citado Cabaret (cuna del Dadá). Posteriormente se fundó la Galería Dadá para permitir así la continuidad del movimiento en Zurich.

En otras latitudes también se hizo sentir la presencia del dadaísmo, pues en ciudades como Nueva York, Berlín, Barcelona, Roma, Colonia, Budapest, París y Tokio entre otras, se tuvieron actividades que secundaron al movimiento dadá, en las cuales cabe destacar la presencia de los artistas más conocidos como Marcel Duchamp (1887-1968), con sus famosos "ready made", Francis Picabia (1879-1953) y Man Ray (1890-1976) en Nueva York; Georg Grosz (1883-1959) y Raoul Hausmann (1886-1970) en Berlín, Max Ernst (1891-1976) en Colonia, Kurt Schwitters (1887-1948), en Hannover, Alemania; André Breton (1896-1966), Philippe Soupault y Louis Aragon (1897-1983) en París, Francia.

Cabe señalar que si bien es cierto que este movimiento antiartístico no fue exclusivamente abstracto (recuérdese los "ready made" de M. Duchamp como ejemplo), las ideas surgidas a través de la objetividad de algunos artistas nos conducen al campo de la abstracción. Por otra parte, consideremos algunas obras de Hans Arp y Kurt Schwitters como representantes del dadá en el abstraccionismo.

En 1923, en París se anuncia un "final voluntario" del cladé por vía de A. Breton, pues lo consideraron como una destrucción necesaria.

g) DE STIJL (NEOPLASTICISMO Y ELEMENTARISMO).

El grupo De Stijl (el Estilo) fue fundado en otoño de 1917 en Leiden, Holanda, lugar de residencia en esa fecha del que se ha considerado su líder, el pintor Theo Van Doesburg (1883-1931). Además de este artista participaron de su fundación los pintores Pieter Mondriaan (mismo que simplificó su nombre a Piet Mondrian) y Bart Van der Leek (1876-1958), y el escultor belga George Vantongerloo (1886-1965). A ellos se les unieron en seguida los arquitectos Robert Van Hoff, Gerrit Rietveld (1888-1964), Jacobus Johannes P. (1890-1963) Oud, Jan Wils, el pintor Vilmar Huszar y el poeta Antonie Kok. Aunque al ponderar el trabajo realizado en la vida de este movimiento que abarca de 1917 a 1931 destacan sólo 3 de estos participantes: Van Doesburg, P. Mondrian y G. Rietveld. Este grupo utilizó para la difusión de sus ideas y/o postulados teóricos la revista llamada igual que el grupo De Stijl.

A la caracterización de las obras producidas en los primeros años del grupo De Stijl se le ha denominado Neoplasticismo y esta denominación tuvo su génesis en la idea de que la esencia de un objeto es susceptible de representarse por medio de líneas horizontales y verticales, y haciendo uso de los colores primarios (rojo, azul, amarillo), el blanco y el negro. Es decir, su concepto estético se basó en el establecimiento de relaciones puras de líneas y colores puros.

La existencia del movimiento neoplástico, cuya obra elaborada principalmente por medio de la pintura y la arquitectura, ha sido dividida en 3 periodos: el primero, que abarca de 1916 a 1921, considerando como de formación, circunscribiendo su actividad a Holanda fundamentalmente; el

segundo de 1921 a 1925, es el periodo de plenitud y de proyección internacional, y por último el periodo de transformación y de desintegración (1925-1931). Marcado el inicio de éste por la idea que introdujo T. Van Doesburg en 1924 de incluir la línea diagonal en las composiciones pictóricas, inclusión con la que no estuvo de acuerdo P. Mondrian y que fue motivo suficiente para que este pintor fundador de De Stijl se diera de baja del mismo y continuara por sí en su postura ortodoxa de los principios en los que se había formado el grupo, hasta su muerte acaecida en Nueva York en 1944.

La idea que Van Doesburg empezó a cultivar desde 1921, basada en que el espíritu humano es dinámico, que no puede conformarse con un equilibrio armónico y por lo tanto existe potencialmente (y de facto) la posibilidad de que el ser humano cambie su punto de vista para abrir así nuevas dimensiones en su vida la vino a materializar a partir de 1923, en arquitectura en colaboración con el Arq. Cornelius Van Easteren (n. 1897-), y de 1924 en pintura. En esta última trabajó con un elemento que no estaba incluido en el ideario del neoplasticismo: la diagonal, pues la consideró necesaria para realizar lo que llamó "contracomposiciones", es decir, a las composiciones en base a la vertical y la horizontal que representan la tranquilidad de la naturaleza, así como a los límites del cuadro, se les opone la diagonal.

En arquitectura, rompieron con la idea de entenderla como una estructura de células independientes, para integrarla en una nueva concepción: de estructuración de planos en intersección, formando ángulos rectos y sin necesidad de llegar a una simetría, a la repetición de formas o a la conformación de espacios delineados. A este giro que le imprimió Van Doesburg al neoplasticismo y que él mismo lo denominó Elementarismo, no tuvo una vida más allá de 1928 como tal.

De Stijl o neoplasticismo y elementarismo es la aportación plástica más significativa que Holanda ha hecho a las artes en el siglo XX.

h) UNISMO.

Al regresar de la URSS (donde trabajó con K. Malevitch) a Varsovia, Wladislaw Strzemiesky (1893-1952) organizó un grupo al que le llamaron "Blok", del seno de éste emergieron dos tendencias: una, llamada "Mecano-factura" encabezada por Henryk Berlewi cuya idea la

centralizaron hacia la producción de formas procedentes de la industria mecánica; y la otra, el Unismo liderada por W. Strzemiesky, conceptualizada como una pintura absolutamente "pura", sin hacer referencia alguna y oponiéndose a la exigencia de una función social del arte que creaban.

El Unismo produjo obras que se identificaron por el uso de planos de color ligeramente afectados por pequeños relieves y diferenciada dicha superficie por zonas de color que con dificultad se puede percibir la diferenciación entre dichos relieves y planos.

La existencia de esta tendencia fue relativamente corta, Cor Blok la sitúa entre los años 1924 y 1928, en tanto que J.C. Lambert lo hace entre 1923 y 1934.

i) PARIS, AÑOS 30: CERCLE ET CARRÉ, ABSTRACTION-CRÉATION Y ART CONCRET.

Desde 1929 Michel Seuphor (n. 1901-) y Joaquín Torres García (1874-1949) formaron el grupo llamado Cercle et Carré (Círculo y Cuadrado), mismo que fue apoyado inmediatamente por P. Mondrian, Arp y Vantongerloo, teniendo como finalidad unificar a los artistas productores de arte no figurativo, pues la presencia fuerte y hasta escandalosa, como dijera J.C. Lambert, de los surrealistas empezó a preocupar a los artistas citados y a otros que se integraron al grupo hasta llegar a reunir un número que rebasó los 80, entre los que figuran Pevsner, Willy Baumeister (1889-1955), Le Corbusier (1887-1965), Charles Edouard Jeanneret, Walter Gropius (1883-1969), Kandisky, Moholy Nagy y Schwitters.

Realizaron su primera exposición en 1930, en París y publicaron una revista con el mismo nombre del grupo, de la cual aparecieron sólo 3 números; pues la existencia de este grupo fue efímera, tal vez debido a la enfermedad de su líder M. Seuphor, ese mismo año se desintegró.

Ante tal desintegración, Vantongerloo, Auguste Herbin (1882-1960) y Béothy en 1931, ahí mismo en París convocan a la formación de un nuevo grupo Abstraction-Création que vino a sustituir al Cercle et Carré, pues se incorporaron a él la mayor parte de los artistas que habían pertenecido a este último.

Una figura muy importante del grupo Abstraction-Création fue Auguste Herbin, quien escribió "El arte no figurativo, no objetivo", obra comparada a la de W. Kandisky "Lo espiritual en el arte". Este grupo se desintegró en 1937.

Van Doesburg, quien anteriormente había pertenecido al grupo "De Stijl" y aún con la influencia de éste, en el año 1930 forma el grupo "Art Concret" (Arte Concreto) cuya finalidad fue enfatizar la posibilidad de creación a partir de la forma geométrica y sus permutaciones, sin que guardarse ninguna relación con las formas de la realidad. A pesar de que los integrantes del grupo no fueron tan numerosos y su existencia sólo duró ese año, cabe destacar la presencia de dos artistas: Richard Paul Lohse y Max Bill. Este último consideró al arte concreto "Expresión del espíritu humano, dirigida al espíritu humano" (4).

Los integrantes "art concret" sostuvieron la idea que el arte debe ser preconcebido en la mente y materializarse lo más preciso, impersonal e inmaterialmente que se pueda.

j) EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO: ACTION PAINTING (PINTURA DE ACCION).

El término expresionismo abstracto fue utilizado por primera vez por Alfred Barr Jr. en 1929 para referirse a las características intrínsecas de las pinturas de W. Kandisky titulados "improvisaciones", posteriormente (1951) se generalizó su uso para hacer referencia a la pintura no figurativa y no geométrica realizadas en los Estados Unidos de Norteamérica a partir del inicio del segundo lustro de los años 40. Análoga ésta en ciertos aspectos a la abstracción lírica dada en París en esos años.

Jackson Pollock (1912-1956), en Nueva York en los años de 1947 a 1950 produjo la obra que habría de llamarse "action painting". En este tipo de trabajos logró repartir las zonas de tensión e interés a través de toda la superficie.

La pintura de acción hace referencia a una pintura violenta, en la que se da más importancia al acto en sí de pintar que al producto mismo, en dicho "acto" se prescinde del pincel usando como alternativas latas agujereadas, palos, brochas, etc. con el fin de chorrear, salpicar y/o gotear la pintura sobre grandes superficies colocadas horizontalmente sobre el piso para su ejecución .

Además de J. Pollock forma parte muy importante de la llamada Escuela Neoyorkina Willem de Kooning (n. 1904-) de origen holandés, quien como señala G. Dorfles es el más indicado para aplicarle el calificativo de expresionista abstracto, dada la influencia con la que aún cargaba del expresionismo violento de Constant Permeke (1886-1949), misma que proyectó en su serie de pinturas llamadas "mujeres", en las que se ve una mezcla de la figura humana femenina y una ruptura de la forma que aterriza en la abstracción. Aunque también podemos señalarlo como el menos abstracto junto con Arshile Gorky (1904-1948), armenio cuyo verdadero nombre fue Vosdanig Adoian, a ninguno de ellos se les puede negar el mérito de haber sido los maestros precursores del expresionismo abstracto.

Existe una correspondencia al observar las obras pictóricas concluidas del tachismo, informalismo, action painting, pintura gestual y signica en lo que se refiere a la apariencia de haber sido realizadas con violencia y sin la participación del elemento figurativo, sin embargo existen diferencias en cuanto a su intención, factura, carga y uso de materiales, mismas que más adelante se marcarán.

K) ABSTRACCION LIRICA (ABSTRACTION LYRIQUE)

Georges Mathieu (n. 1921-) promotor de una exposición a fines de 1947 en París, en la que logró reunir obras pictóricas de Hans Hartung (n. 1904-), Wols (Wolfgang Schulze 1913-1951), Camille Bryen y Jean Paul Riopelle (n. 1923-) entre otros, señaló que con dicha exposición había nacido la abstracción lírica. En la obra presentada se puede hablar de la constante constituida por el uso de trazos espontáneos y violentos. Al respecto G. Mathieu dice que para tal realización se debe excluir conscientemente las experiencias previas del artista con el fin de que no haya contaminación en el nuevo trabajo y procurar que la creación de una obra emerja de lo desconocido, lo espontáneo, es decir en el mismo acto de pintar.

G. Dorflès ubica a la mayor parte de estos protagonistas (Hartung, Wols y Mathieu) en la pintura gestual, añadiéndoles a Pierre Soulages.

I) .- EL ESPACIALISMO (MOVIMIENTO SPAZIALE)

El movimiento espacial fue fundado por el argentino Lucio Fontana (1899-1968) en el año 1947 en Milán, Italia, reuniendo a un grupo de artistas que proclamó el "Manifiesto Blanco", firmado por Joppolo, Gianni Dova (n. 1925-) Tullier y por supuesto el propio L. Fontana.

Este movimiento tuvo como antecedente el "Manifiesto Blanco" realizado por L. Fontana cuando aún vivía en Buenos Aires (1946), en el cual hacía alusión a un arte que pretendía se desarrollase en el espacio y en el tiempo, y como es lógico, producto de ambos: el movimiento.

A partir del segundo manifiesto, de los siete realizados entre 1947 y 1954, se concretaron únicamente a la exaltación de la utilización del espacio.

L. Fontana expuso por primera vez trabajos con la idea de arte espacial en febrero de 1949 en Milán, utilizando entre otras cosas luz ultravioleta y líneas luminosas de neón. A partir de ese mismo año este artista empezó a abrir las telas (monocromadas) con agujeros y cortes, produciendo a partir de ello sensaciones de paredes agujereadas o rajadas.

En el año 1952 se realizó la primera exposición colectiva del grupo que conjuntaba a los pintores del Movimiento Spaciale en la Galería del Naviglio, en la que participaron: Carozzi, Roberto Crippa (1921-1972), De Luigi, Dova, Fontana y Cesare Peverelli (n. 1922-).

Pertenecieron también al espacialismo los italianos Giuseppe Capogrossi, Alberto Burri (n. 1915-) Toti Scialoja (n. 1914-), destacando entre ellos este último por el sello que imprimió a sus obras a partir de 1958 mediante el uso de matrices llenas de color sobre una tela virgen. En los Estados Unidos de Norteamérica, en la Costa del Pacífico Mark Tobey (1890-1976 (en Seattle), Clifford Still (1904-1980) y Mark Rothko (1903-1970) en San Francisco, produjeron obras pictóricas que son catalogadas como espaciales; en tanto que en Francia hicieron lo mismo los franceses Ilse, Pierre Garnier y Bellegarde, el italiano Gianni Bertini, el australiano Halpern, el alemán Brüning y el austríaco Fritz Hundertwasser (n. 1928-).

m) EL ESTRUCTURISMO.

Las revistas Structure (estructura) y The Structurist, editadas por Joost Baljeu y Eli Bornstein en 1958 la primera, y sólo por Bornstein la segunda (a partir de 1961), permitieron que el estructurismo se conociera como un movimiento a nivel internacional surgido en Norteamérica. Mediante estas publicaciones se logró difundir obras e ideas de Charles Biederman (n.1906-) y sus seguidores: De Gorin (n. 1899-), Kenneth (1905-) Mary Martin y Anthony Hill.

El norteamericano Charles Biederman fue quien llamó estructurismo al movimiento del cual fue pionero; inspirado en las obras realizadas por P. Mondrian en 1918, que partían de la idea de la ordenación de las leyes estructurales, comunes a la naturaleza y el arte, mismas que materializó en sus

obras a base de líneas y planos horizontales y verticales. Para Ch. Biederman su medio de expresión artística fue estructurar el espacio y la repartición de la luz, a base de relieves contruídos con rectángulos de color, que se articularan de una manera perpendicular entre sí mismos y sobre una superficie que servía de soporte.

n) ARTE INFORMAL (INFORMALISMO).

Los artistas de esta tendencia producen obras con las que se oponen a todo tipo de forma cotidiana o convencional, se rebelan contra estructuras preconcebidas y racionales, con las que también se niegan a crear obras geométricas y constructivistas.

El informalismo nace en París, en el año 1951 y se considera como su creador a Jean Fautrier (1898 - 1964). Las obras de este pintor se caracterizaron por los gruesos empastes o carga máterica que imprimía a las superficies en las que pintaba.

Jean-Paul Riopelle (n. 1923-) y Schneider (n. 1896-) complementan al trío de pintores más prestigiados del informalismo en Francia. Se precisa señalar que en varias obras de J. Fautrier se encuentra huella de elementos figurativos, en tanto que las obras de J. - P. Riopelle prescinden totalmente de tales elementos.

o) ARTE CINETICO Y OP ART (ARTE ÓPTICO).

En un amplio sentido la acepción generalizada de arte cinético comprende aquellas obras artísticas que están basadas tanto en el movimiento real como en el movimiento virtual. Así, se puede afirmar que el cinetismo, abarca aquellas obras que: crean en la percepción óptica del espectador la impresión de un movimiento ilusorio; las acciones de desplazamiento del espectador a través de un espacio, para la realización de la lectura de una obra por medio de la secuencia y la provocación de movimientos reales por medio de motores o de emisores móviles de luz. El llamado arte óptico (Op Art) comprende a las obras cuyas características se ubican en los dos primeros tipos citados y que se refieren a las realizadas en dos dimensiones (obras pictóricas), en tanto que el término arte cinético a pesar de contener al arte óptico es más frecuentemente usado para referirse a obras tridimensionales (esculturas).

La expresión arte cinético fue usada por primera vez por Naum Pevsner "Gabo" en el año 1921, en su manifiesto realista al referirse al repudio de un arte de ritmos estáticos y al proponer como alternativa los ritmos cinéticos. El mismo "Gabo concreta sus declaraciones al respecto con una obra construída con una varilla de acero movida por un motor.

Entre 1950 y 1955, en París, el pintor húngaro Víctor Vasarely (n. 1908-), cuya formación artística tuvo lugar en la Bauhaus de Budapest (academia Műhely) y el venezolano Jesús Rafael Soto (n. 1923-) realizaron sus primeros trabajos de búsqueda, en torno a los efectos ópticos por la interacción del color. Sin embargo fue hasta 1964 cuando se empleó por primera vez la expresión Op Art (de optical art) para enunciar ese tipo de obras producidas por los pintores citados y otros de sus seguidores.

El Op Art nos dejó de manifiesto la necesidad de ruptura de barreras entre el arte y la tecnología, el deseo del establecimiento de relaciones arte-ciencia y el interés por el diseño industrial.

Además de V. Vasarely y J. R. Soto figuran en la lista de connotados pintores de arte óptico Bridget Riley (n. 1931), Jaacov Agam (n. 1928), Carlos Cruz-Diez (n. 1923) y Gregorio Vardanega.

De los productores de arte cinético con más prestigio se pueden citar: Alexander Calder (1898-1976), Laszlo Moholy Nagy (1895-1946), Thomas Wilfred (n. 1889), Nicolas Schöffer, Kowalsky, Martha Boto (n. 1925), Hugo Rodolfo Demarco (n. 1932) y los grupos "Dvizenie" y el "Groupe de Recherches d'art visuel" (Grupo de investigaciones de arte visual).

p) "HARD-EDGE" ("FILO-DURO") Y ABSTRACCIÓN POSTPICTORICA.

La abstracción del "hard-edge" comprende al tipo de pintura abstracto-geométrica cuyas formas tienen límites netos, bien definidos, que separan con precisión los fragmentos en que fue dividida el área pictórica.

Josef Albers (1888-1976), estudiante y posteriormente maestro en la Bauhaus, es considerado el padre de este tipo de pintura gracias a sus estudios y experimentos que realizó con el

color y la relación que estableció con la psicología de la gestalt y los efectos de la sensorpercepción del color.

Entre los artistas que figuran notablemente dentro de la abstracción "hard-edge" están los suizos Max Bill (n. 1908) y Richard Lohse (n. 1902), los norteamericanos Al Held (n. 1928), Jack Youngerman (n. 1926) y Ellsworth Kelly (n. 1923).

La diferencia entre la abstracción postpictórica y la abstracción "hard-edge" es que en esta última existe una marcada limitación entre un color-superficie y otro (a), habiendo un choque firme entre ambos colores; en tanto que en la primera lo que interesa es la calidad del color, sin importar si se funde o se diferencia con el color más próximo; su encuentro suele ser sutil.

La lista de creadores de obras que integran la corriente abstracción postpictórica la encabezan Morris Louis (1912-1962), Kenneth Noland (n. 1924), Frank Stella (n. 1936), Julius Olitski (n. 1922), Larry Poons (n. 1937), Edward Avedisian (n. 1936), John Hoyland (n. 1934) y Robyn Denny (n. 1930). Tanto el "hard-edge" como la abstracción postpictórica son movimientos pictóricos que se gestaron en los Estados Unidos de Norteamérica entre los años 1959 y 1960.

q) MINIMALISMO (MINIMALISM O MINIMAL ART)

El minimalismo se desarrolla primeramente en los Estados Unidos de Norteamérica en los años 1960, prolongando su vida hasta mediados de los setentas. Participaron en este movimiento artístico los norteamericanos Carl Andre (n. 1935), Dan Flavin (n. 1933), Donald Judd (n. 1928), Sol Lewitt (n. 1928), John Mc. Craken (n. 1934), Robert Morris (n. 1931), Clark Murray (n. 1937), Frank Stella (n. 1936) y otros. Además de ellos, también producen obras minimalistas el italiano Gianni Colombo (n. 1937), el polaco radicado en México desde 1949 Mathias Goeritz (n. 1915) y los alemanes Reiner Jochims (n. 1935) y Raimund Girke (n. 1930).

El término Minimalismo (minimalism) fue usado la primera vez por Barbara Rose a mediados de los años sesenta, para designar al movimiento plástico cuyas características son: reducir la pintura y escultura al mínimo de elementos esenciales, eliminación (en la pintura) de las imágenes representacionales, comprensión de la necesidad que sus objetos (esculturas) sean formados a partir del

ambiente que les rodea, retorno de la forma a las estructuras primarias (cubo, envoltura, enrejado, etc.) se desembaraza de cualquier accesorio ornamental y el uso de la monocromía en obras pictóricas.

El surgimiento del Minimalismo fue una reacción a la forma expresiva directa e hiperrealista del Pop Art., consistente en una plástica abstracta que limita su potencial expresivo a unas pocas categorías de formas axiomáticas.

1.3.- EL ARTE ABSTRACTO EN MEXICO.

Las primeras páginas de la historia del arte abstracto en México se empezaron a escribir en los últimos años de la década de los 50, aunque las primeras líneas las remontemos a los inicios de los años 30, correspondiéndole éstas al guatemalteco Carlos Mérida (1911-1986) radicado en México desde 1919 hasta su muerte.

Un conocimiento somero de la historia del arte nos permite saber que las rupturas no se dan de una manera súbita, sino que requieren de tiempo para su gestación, maduración, reconocimiento y aceptación, y que normalmente son un eslabón que cuenta con antecedentes y consecuentes.

Se necesitaron aproximadamente 50 años para que en México tomara vida esta tendencia artística, conformada en Europa como tal, al concluir la primera década del presente siglo. Medio siglo en el que si bien es cierto que varios artistas mexicanos viajaron a diversas ciudades europeas, conocieron las nuevas tendencias artísticas y hasta las practicaron en algún momento de su carrera -recuérdese a Diego Rivera y su época cubista-, otros artistas por su parte, se vieron privados de esas experiencias y no tuvieron acceso la información sobre las mismas, ya que entonces no se contaba con los medios y el ritmo de información y de difusión con los que ahora contamos, con los que a pesar de no viajar nos podemos enterar de lo que están trabajando los productores plásticos de diversos puntos de la geografía, con mucha facilidad y rapidez.

Además de lo citado, se dieron en México una serie de circunstancias que favorecieron la creación de lo que se etiquetó como "Escuela Mexicana de Pintura", en la que se encumbraron los llamados "tres grandes de la pintura mexicana": José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera

(1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), conformando una muralla prácticamente infranqueable por las nuevas generaciones, durante unos 30 años.

Con la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) por parte del General Alvaro Obregón (1880-1928) y la designación de José Vasconcelos (1882-1959) como ministro de esa Secretaría, nace lo que a la postre sería llamada Escuela Mexicana de Pintura; ya que precisamente J. Vasconcelos haría venir de Europa a México a Diego Rivera (y a Roberto Montenegro, 1885-1968) y le ofrecería los muros de los edificios públicos para que plasmará en ellos los triunfos de la Revolución Mexicana.

Diego Rivera aprovechó la situación uniéndose posteriormente a D. A. Siqueiros y a J. C. Orozco para crear el sólido bloque ("nacionalista") que sellaron con la conocida frase de D. A. Siqueiros "no hay más ruta que la nuestra".

Para lograr la ruptura, en primera instancia hacia la aceptación de nuevas temáticas que rebasaran el sentido nacionalista de la Escuela Mexicana, y en segunda, hacia la aceptación de nuevas tendencias artísticas que se venían sucediendo tanto en Europa como en los Estados Unidos de Norteamérica, hubo que bregar por diversos medios, amén del trabajo constante que aisladamente estaban realizando diversos artistas mexicanos (y extranjeros) tanto dentro del país como fuera de él. Así tenemos que en esta lucha destaca el hecho que de 1928 a 1931 se editó la revista literaria y cultural "Contemporáneos" desde la que se atacó al muralismo y se apoyó a los "artistas contemporáneos" escribiendo abundantes artículos sobre su obra. Entre dichos artistas figuraban Agustín Lazo (1898-1971), Julio Castellanos (1905-1947), Manuel Rodríguez Lozano (1895-1971), Abraham Angel (1905-1924) y Rufino Tamayo (1899-1991).

Cabe citar otros hechos importantes que participaron de estas rupturas, como la estancia de Rufino Tamayo en Nueva York, en donde logró un renombre cuyo eco sobrepasó el Atlántico y se escuchó en Europa. La Segunda Guerra Mundial, que entre otras de sus muchas consecuencias, produjo el hecho que artistas europeos buscaran asilo en México, entre los cuales figuran: Wolfgang Paalen (1905-1959, Austria), Alice Rahon (n. 1910, Francia), Leonora Carrington (n. 1917, Inglaterra),

Remedios Varo (1913, España - 1963, México), Mathias Goeritz (n. 1915, Alemania) y los críticos Paul Westheim (1885-1963, Alemania) y Margarita Nelken (1894-1968 España).

Una figura importante en el medio artístico de esa época fue Inés Amor, quien por medio de la Galería de Arte Mexicano, inteligentemente supo dar cauce a las nuevas generaciones de pintores y manipular hasta cierto punto a los "tres grandes", quienes intentaron hacer lo propio con ella sin tener ningún éxito, ya que era ella únicamente la que decidía con qué pintores trabajar y cuáles exposiciones realizar; entre éstas la que se lleva las palmas es la Exposición de Surrealismo inaugurada el 17 de enero de 1940, en la que se exhibieron obras, entre otras de René Magritte (1898-1967), Ives Tanguy (1900-1955), W. Paalen, Max Ernst, Frida Kahlo, Agustín Lazo y Guillermo Meza.

Del 12 al 14 de mayo de 1952 se realizó en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México la Primera Asamblea Nacional de Artes Plásticas, en la que participaron además de artistas y críticos de manera individual, unos 25 organismos e instituciones tanto del Distrito Federal como de diversas entidades de la República Mexicana, de la cual surgió el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) y de cuyos pronunciamientos destacan: "El FNAP sustenta el principio democrático de la libertad de expresión" (5) y "El FNAP es un movimiento de los trabajadores de las artes plásticas, amplio y abierto para todas las tendencias artísticas, filosóficas o políticas, sin discriminación alguna" (6).

5.-TIBOL, Raquel. Documentación sobre el arte mexicano. p.104.

6.-Ibidem.

Este acontecimiento sentó las bases para que abiertamente los productores plásticos tuvieran la posibilidad de crear y exponer su obra sin importar la tendencia de su predilección, sabedores que contaban con un apoyo de grupo (el FNAP) en el caso de ataques de los integrantes o defensores de la "Escuela Mexicana". Ese mismo año de 1952, Vladimir Kibalchich Rosakob "Vlady" (n. 1920), Héctor Xavier (n. 1921) y Alberto Gironella (n. 1929) fundaron la Galería Prisse, que se constituyó en "El primer grupo cohesionado de disensión ante el arte nacionalista" (7). A la fundación de esta galería le siguieron en 1954 la Galería Proteo, en 1956 la Antonio Souza, en 1958 el Museo Nacional de Arte Moderno y en 1961 la Galería Juan Martín, todas estas galerías (y el Museo) permitieron a los artistas que trabajaban al margen de la "Escuela Mexicana" exhibir sus obras y paralelo a esta ruptura con la "Escuela" se gestó un espacio (oficial) para el arte abstracto, cuyas primeras obras pictóricas reconocidas como tales, creadas en México, se le deben al pintor Carlos Mérida (1891-1986); y baste a guisa de ejemplo citar: "Abstracción" gouache, 1932. Colección de la Señora. A.J. Mack; "Cristalización", acuarela, 1935. Colección de la Señora Elizabeth Stein y "Claro de tierra", óleo 1936, Colección del Señor Moisés Sáenz (8).

7.-CONDE, Teresa del. Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría. p.24.

8.- NELKEN, M.- "Carlos Mérida". Ilustraciones 16, 18 y 20.

Después de C. Mérida se puede citar al austriaco Wolfgang Paalen, quien a partir de 1944 llevó su lenguaje pictórico hacia el terreno de la abstracción. A este pintor le seguirán el escultor y pintor alemán Mathias Goeritz, quien llegó a México, a la Universidad de Guadalajara en 1949 con otros extranjeros.

En la década de los años 50 entran al escenario del arte abstracto los mexicanos Manuel Felguérez (n. 1928), Lilia Carrillo (1930-1974) y Fernando García Ponce (1933-1987).

Manuel Felguérez viaja a Europa en 1949 visitando los países escandinavos, Alemania, Bélgica y Francia; seleccionando París para una primera estancia de dos años, periodo en el que tuvo la oportunidad de aprender parte de su oficio de escultor con Ossip Zadkine (1890-1967) en la Academia Grande Chaumière. A su regreso a México, en 1953 trabaja como ayudante de Francisco Zúñiga (n.1914). En 1955 de nueva cuenta reside en París, becado por el gobierno francés. En 1957, un año después de su retorno de Francia, expone esculturas en la Galería Antonio Souza y al año siguiente realiza su primera exposición individual de pintura, muestra que marcó el inicio de una interminable (hasta la fecha) lista de exhibiciones en esta área.

La obra de Felguérez parte de una influencia postcubista y abstracta informalista; pasa a una etapa geométrica y en los últimos años ha retomado elementos informalistas, pero manteniendo en la estructura compositiva elementos del geometrismo.

Lilia Carrillo (1930-1974), nacida en la ciudad de México, inicia su formación académica en su ciudad natal, posteriormente viaja a París, donde realiza estudios de pintura en la Academia Chaumiere. Su primera exposición individual la realiza en la Maison du Mexique (La Casa de México) en París, Francia.

En México participa en exposiciones colectivas en 1956 (Galería Café Carmel), en 1957 en la Antonio Souza, en 1958 en el Museo Nacional de Arte Moderno y otras galerías; en 1959 realiza su primera exposición individual en México, en la Galería Antonio Souza. Además de las exposiciones citadas participa en "Confrontación 66" y la "Expo-67".

La obra de L. Carrillo en términos generales se puede describir con las palabras de Rita Eder: "Sus composiciones que intentan la pintura como escritura automática presentan formas relativas al paisaje, reminiscencias de ciudades mitológicas o simples manchas y caligrafías envueltas en remolinos o nubes de colores que expresan distintos humores" (9).

Fernando García Ponce (1933-1987), nace en Mérida Yucatán, después de estudiar arquitectura en la UNAM (1952-55) y pintura con el español Enrique Climent (1897-1980) en la ciudad de México, en 1956 viaja a Europa, donde se pone en contacto tanto con las obras postimpresionistas, las cubistas (descubre a Georges Braque (1882-1963) y a Juan Gris (1887-1927)) y por ende con el arte abstracto. Conoce algunos de sus productores, destacando entre otros Kurt Schwitters por quien sintió gran admiración, reconociendo la influencia que éste ejerció en su formación y en su obra. En 1959 expone individualmente en la Galería de Arte Mexicano y a partir de entonces, tanto en forma individual como colectiva su obra ha sido expuesta en México y en el extranjero. En una muestra de sus interminables exposiciones se pueden citar el Salón ESSO, Museo de Arte Moderno 1965, "Confrontación 66", Palacio de Bellas Artes, "Expo-67" pabellón de México en Montreal, Canadá, Bienal de Sao Paulo, Brasil, 1973; "Contemporary Mexican Art", Museum of Modern Art, Tokio, Japón 1974 y "Tres décadas de Pintura Mexicana", La Habana, Cuba, 1983.

9.-EDER,R. En "Ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta", en el *Arte Mex., Arte Contemp.* III p.2211.

Para hacer una aproximación a la obra de Fernando García Ponce, he aquí algunas apreciaciones de importantes personalidades del medio artístico en México: "hay que subrayar la importancia de su obra como un todo, y el hecho que aporte una contravención, o por lo menos un alejamiento de nuestros hábitos de simetría, armonía y totalidad establecidos (manidos), aún cuando éstos dificulten la lectura de esta obra: " Juan Acha (10), "no es un geometrta ortodoxo y nunca lo fue. Imposible imaginarse que haya sido o sea capaz de limitarse al ángulo recto; que su temperamento de hombre sensual y emotivo haya podido renunciar, por ejemplo, a la diagonal" : Mariana Frenk-Westheim (11) y "Utilizó manchas, chorreados, pegotes comerciales, letreros, cartón corrugado, veladuras, arenas, linóleo pintado, siempre cuidando (¿Cuidando?) que un elemento encontrara su compensación en otro, que un plano encontrara su contrapartida o que en un color se hiciera valer al máximo en su efusiva inserción con otros colores": Teresa del Conde (12).

Fernando García Ponce murió -como cita Manuel Felguérez- en el trabajo total, pues se encontró una obra recién terminada y otra a medio pintar el día de su fallecimiento, 11 de julio de 1987, en la Ciudad de México.

Como se puede apreciar, en los tres pintores y su obra comentada encontramos la constante de que estuvieron en Europa y como consecuencia se hizo presente en su obra la influencia del arte europeo, centrándose ésta en parte de la trayectoria que había recorrido el arte abstracto.

10.-ACHA, Juan, en catálogo de Exposición Homenaje Fernando García Ponce. p.6.

11.-FRENK-WESTHEIM, M. Idem. p.7.

12.-CONDE, Teresa del, Idem. p.8.

Después de que Felguérez, Carrillo y García Ponce hicieron su presencia en el ámbito artístico de México, han participado un nutrido número de pintores y escultores que han atestado salas y salas de arte con su obra abstracta, desde los inicios de los años sesenta hasta la fecha. Justino Fernández en su libro "La pintura moderna mexicana" (1964) considera como pintores creadores de obras abstractas a Lilia Carrillo, Alvar Carrillo Gil (1898-1974), Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Luis García Guerrero (n. 1921), Fernando García Ponce, Gunther Gerzso, Mathías Goeritz, Maka, Carlos Mérida, Leonardo Nierman, Luis Nishizawa, Antonio Peláez y Vicente Rojo.

En la edición "Tendencias del arte abstracto en México" publicada en 1968 por la UNAM se incluyen como productores plásticos abstractos a Lila Carrillo (1930-1974), Enrique Climent (n.España, 1897), Arnaldo Cohen (n. 1940), Pedro Coronel (n. 1923), Enrique Echeverría (n. 1923), Germán Cueto (n. 1893), Manuel Felguérez (n. 1928), Luis García Guerrero (n.1921), Gunther Gerzso (n.México, 1915), Gastón González (n. 1940), Raúl Herrera (n. 1941), Herbert Hoffmann-Ysenbourg (n. Alemania 1907), Peter Knigge (n. Holanda, 1936), Francisco Icaza (n. 1930), Luis López Loza (n.1939), James Metcalf (n. Nueva York, 1925), Carlos Mérida, Roberto Montenegro (1885-1968), Wolfgang Paalen (n. Viena, 1905), Antonio Peláez (n. España, 1921), Antonio Peyri (n. España, 1924), Gabriel Ramírez (n. 1938), Vicente Rojo (n. España, 1932), Kasuya Sakai (n. Buenos Aires), Olivier Seguin (n. Francia, 1927), Juan Soriano (n. 1920), Waldemar Sjolander (n. Suecia, 1908), Kiyoshi Takahashi (n. Japón, 1925), Rufino Tamayo (1899-1991), Cordelia Urueta (n. 1908) y Vlady (n. Leningrado, 1920).

En agosto de 1980, en el Palacio de Minería se realizó una exposición titulada "El informalismo en México" en la que participaron Pedro Ascencio (n. 1951), Teresa Aguilar Suro (n. 1931), José Barbosa (n. 1948), Lilia Carrillo (1930-1974), Rafael Calzada (n. 1951), Francisco Castro Leñero (n. 1954), Miguel Castro Leñero (n. 1956), Manuel Felguérez, José

Miguel Esparza (n. 1951), Fernando García Ponce, Gunther Gerzso (n. 1915), Esther González (n. 1936), Raúl Herrera (n. 1941), Teresa Iturralde (n. 1940), Ignacio Miranda (n. 1931), Carlos Nakatani (n. 1934), Wolfgang Paalen, Irma Palacios (n. 1943), Antonio Peyri (n. 1924), Alberto Quinto (n. 1947), Rodrigo Ramírez (n. 1945), Ricardo Rocha (n. 1937), Carol Roland (n. 1936), José Luis Serrano (n. 1947), Susana Sierra (n. 1942), Cordelia Urueta (n. 1908), Beatriz Zamora y Guillermo Zapfe (1933-1992).

La última exposición colectiva importante de pintura abstracta que hasta ahora se ha realizado es la llamada "Aparición de lo Invisible", organizada por el Museo de Arte Moderno, de septiembre de 1991 a enero de 1992, en la que tomaron parte Miguel Angel Alamilla (n. 1955), Francisco Castro Leñero (n. 1954), Beatriz Ezban (n. 1955), Ilse Gradwohl (n. Austria, 1943), Raúl Herrera (n. 1941), Luis López Loza (n. 1939), Alfonso Mena Pacheco (n. 1961), Irma Palacios (n.1943), Juan Manuel de la Rosa (n. 1945), Ignacio Salazar (n. 1947), Susana Sierra (n. 1942), Pete Smith (n. Inglaterra, 1962), Teresa Velázquez (n. 1962) y Guillermo Zapfe (1933-1992).

Es difícil marcar un año o una fecha de surgimiento del abstraccionismo en México, pues inclusive uno de los pioneros de éste -Manuel Felguérez- en un momento señala 1956 (13) y en otro a 1957 (14) como el año del nacimiento de arte abstracto en México; pero se puede decir que en el declinar de la década del 50 se reconoce oficialmente a esta tendencia artística en este país.

Cabe hacer mención que la participación en este reconocimiento se le debe a Manuel

13.- FELGUEREZ, M., en Ruptura 1935-55, Nov. de 1987, en Ruptura 1952-1965, Cátalogo de exposición. Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil p. 102.

14.- FELGUEREZ, M. en las Academias de Arte. UNAM . En comentario a ponencia de José de Santiago S. en el VII Coloquio del Instituto de Inv. Estéticas. Guanajuato, Gto. 1981. p.339.

Salas Anzures (1911 - 1966), quien en 1957 fue nombrado Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA y desde la Primera Bienal Interamericana -que tuvo a bien organizar-permitió (en galerías oficiales) la participación de las nuevas generaciones y en la Segunda Bienal incluyó obras abstractas de autores mexicanos. Esas decisiones a la postre fueron determinantes en el cese de su puesto, que de antemano -por las presiones que existían- sabía que se lo estaba jugando y a pesar de ello mantuvo firme su apoyo a la nueva pintura mexicana que se estaba gestando en esos años.

Por último, un acontecimiento importante no sólo en la historia del arte abstracto en México, sino en la historia general del arte mexicano fue "Confrontación 66", evento en el que de una vez por todas, la nueva generación de artistas, con gritos y arrebatos (hasta físicos) reclamó y se ganó un lugar necesario para la difusión y reconocimiento de su obra. A partir de entonces, a pesar de que los espacios de promoción del arte joven no son suficientes e idóneos, se le ha prestado una considerable importancia.

1.4 RESEÑA HISTORICO- VISUAL



W. KANDINSKY.- Sin título. (1a. acuarela abstracta). Lápiz, acuarela y tinta sobre papel. 49.6 X 64.8 cm 1910



ORFISMO

R. DELAUNAY
"Formes circulaires sol
No. 2" Pintura a la
cola/lienzo 100 X 68 cm
1912-13

SINCROMISMO

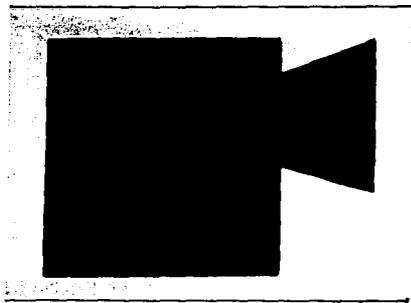
MORGAN RUSSEL. "Sincromía".
1914-15.



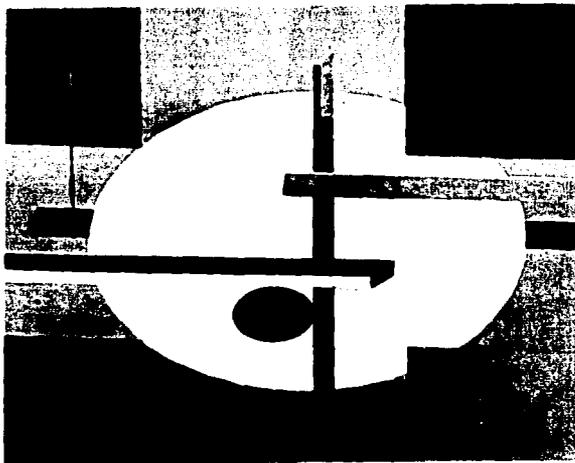
RAYONISMO

MICHAIL LARIONOV.
"Rayonismo azul", óleo/tela
196 X 130 cm 1912

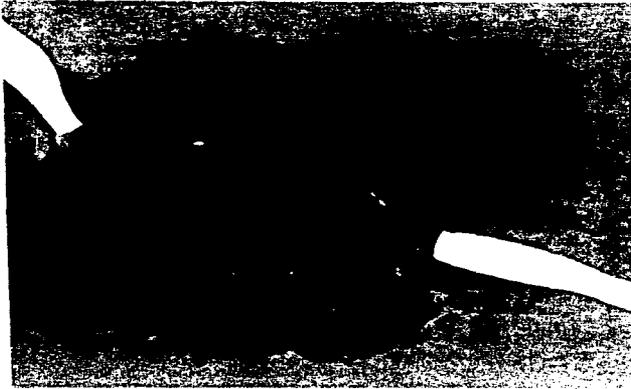




SUPREMATISMO
KASIMIR S. MALEVITCH. "Suprematismo 418"

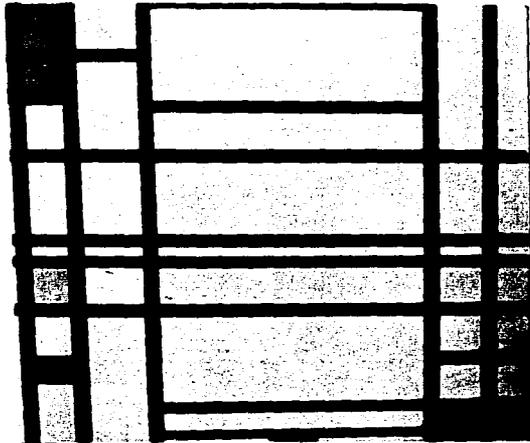


CONSTRUCTIVISMO
LAZAR LIZICKIG.
"P.V.N. Proun" 1923



DADA

JEAN ARP. "Forma unida al infinito" 1923

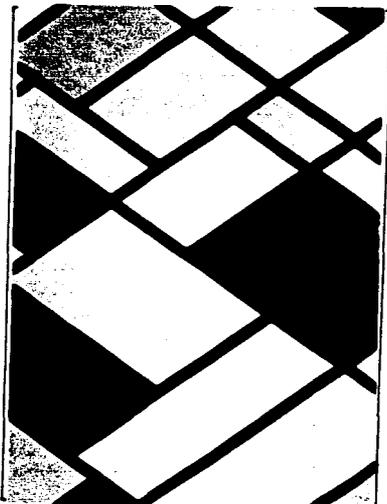


NEOPLASTICISMO

PIET MONDRIAN
"Composición"
1935-42

ELEMENTARISMO

THEO VAN DOESBURG
"Contracomposición de
disonancias XVI"
1925



UNISMO

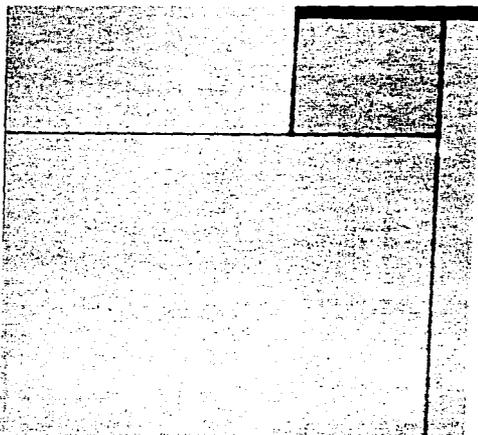
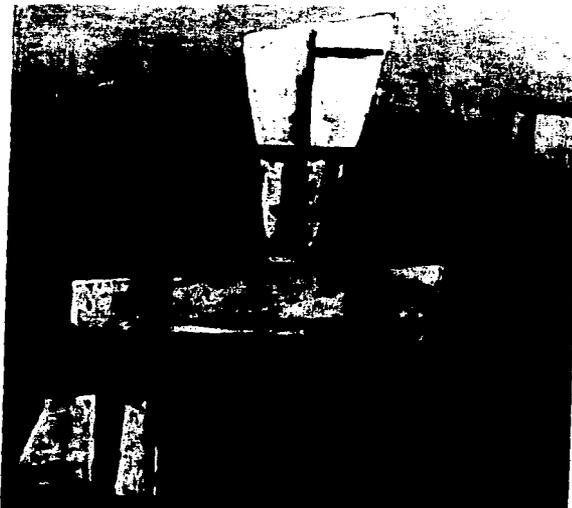
VLADYSLAV STRZEMINSKY
"Composición unística 9"
óleo/tela 48 X 32 cm
1931

CERCLE ET CARRÉ
(CÍRCULO Y CUADRADO)

JOAQUIN TORRES-GARCIA

"Formas abstractas meta-
físicas" óleo/lienzo

146 X 114 cm 1930



ABSTRACTION - CRÉATION
(ABSTRACCION - CREACION)

GEORGES VANTONGERLOO

"Composición Y= X en rojo"

2

óleo/tela 34.2 X 25.5 cm

1931



ART CONCRET (ARTE CONCRETO)

RICHARD PAUL LOHSE. "15 series de colores sistemáticas entrelazadas con densidad disminuyendo verticalmente hacia abajo" óleo/tela 72 X 135 cm 1955-56

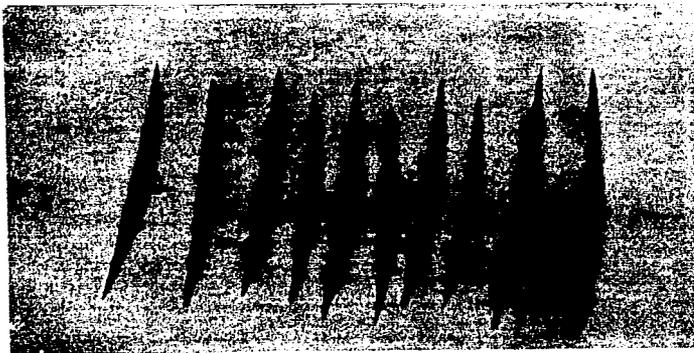


ACTION PAINTING
(PINTURA DE ACCION)

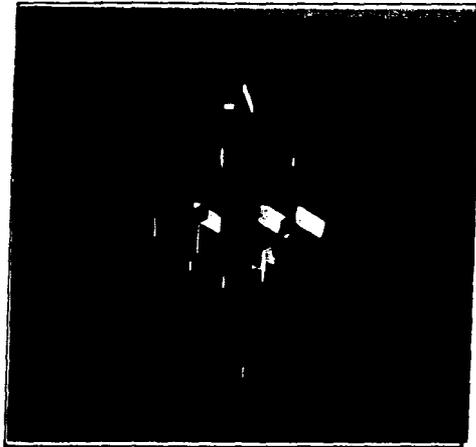
JACKSON POLLOCK
"Número 3, 1949"
óleo, esmalte,
esmalte metálico,
fragmentos de cuerda
y cigarros/lienzo
62 X 37.5 pulg. 1949

ABSTRACTION LYRIQUE
(ABSTRACCION LIRICA)

WOLS (WOLFGANG SCHULZE)
"La Turquoise"
1947



MOVIMENTO SPAZIALE (EL ESPACIALISMO)
LUCIO FONTANA. "Concetto spaziale attese"



EL ESTRUCTURISMO

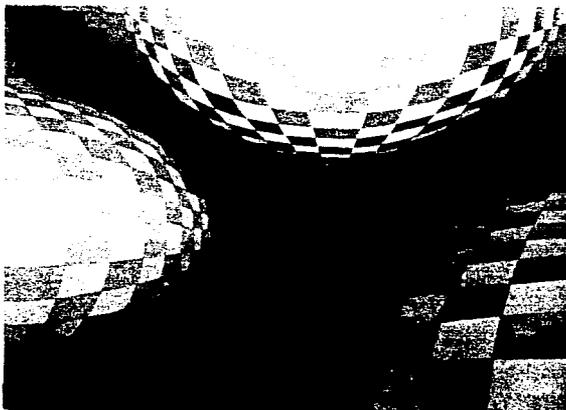
CHARLES BIEDERMAN
WORK No. 9 MKM 1980-82
44 1/2 X 32 1/4 X 13 1/4"
Aluminio pintado.



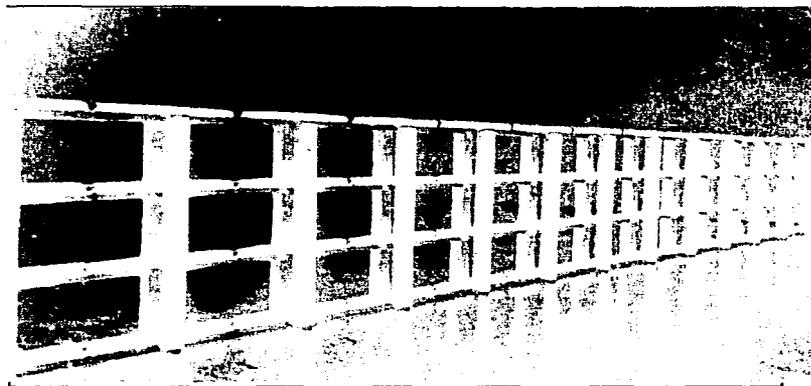
INFORMALISMO JEAN FAUTRIER. "La Judía" 1945

OP ART
(ARTE OPTICO)

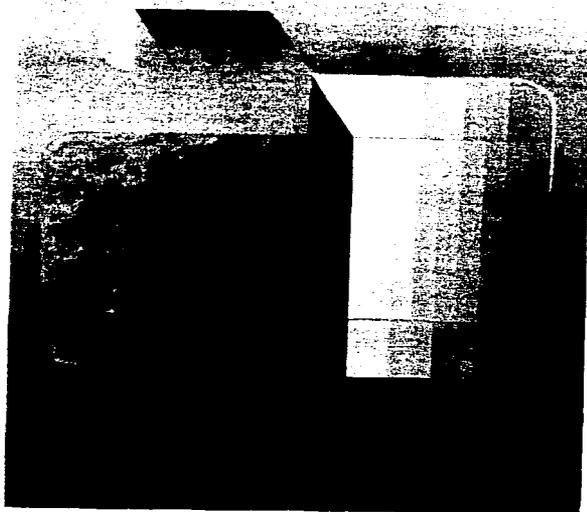
VICTOR VASARELY
"Triond" 1973



HARD-EDGE (FILO-DURO) JOSEF ALBERS. "En la noche"
60.5 X 60.5 cm 1958



MINIMALISM (MINIMALISMO) DAN FLAVIN "Sin título"
(para Alejandra) 1973



ABSTRACCIONISMO
EN MEXICO

MANUEL FELGUÉREZ
"Transferencia en gris"
óleo/tela 155 X 120 cm
1979

II MARCO TEORICO

2.1.- AREAS DE DESARROLLO.

Con el fin de conocerse a sí mismo el hombre ha creado diversas disciplinas, mismas que constantemente están aportando sus frutos, aunque dada la complejidad del ser humano no se puede hablar de productos o conocimientos acabados, sino de un estado actual de las ciencias que lo estudian.

Tales disciplinas, a fin de delimitar su objeto de estudio -en torno al hombre- han señalado varias áreas, de las cuales se consideran a continuación, la cognoscitiva, la motora, la afectiva y la social. Como es sabido, estos aspectos importantes de los que integran la personalidad del individuo interactúan frecuentemente en toda acción que éste desarrolla, sobresaliendo alguno de ellos, pero con la participación de los otros tres a diferente nivel.

Se presentan generalidades de las 4 áreas de desarrollo señaladas a fin de tener un punto de partida para la comprensión de cómo el hombre creador, por medio del color y de la forma, llega a materializar su pensamiento y vivencias en concreciones llamadas pinturas abstractas.

2.1.1.- AREA COGNOSCITIVA

De las propuestas hechas por los científicos que han canalizado sus esfuerzos al conocimiento del ser humano, en esta área destacan las aportaciones de Jean Piaget (1896 - 1980), quien estructuró su teoría en torno al desarrollo intelectual en cuatro periodos, mismos que, según señaló, están concatenados y es necesario superar el anterior para avanzar al subsecuente. Dichos periodos los llamó; sensoriomotriz, preoperacional, de las operaciones concretas y de las operaciones formales.

Es mediante los procesos de asimilación y acomodación que el individuo va modificando esquemas que le permitan avanzar al siguiente periodo de desarrollo. Por asimilación se entiende la admisión e interpretación coherente de la información que procede del medio ambiente, en tanto que acomodación es considerada como el entendimiento o la comprensión de nuevas cosas o situaciones.

2.1.1.1.- Periodo Sensoriomotriz.

Este periodo abarca desde el nacimiento hasta los dos años aproximadamente y se divide en 6 subetapas: la primera se inicia con un ser que carece de conceptos de tiempo, de espacio y de los objetos. Sus primeras acciones son guiadas y controladas por esquemas de reflejos innatos. Gracias a la experiencia que va acumulando el bebé se producen alteraciones de sus esquemas, mismas que modifican su orientación hacia estimulaciones semejantes en el futuro.

La segunda subetapa es caracterizada por la notoriedad que manifiesta el bebé, gracias a sus experiencias, en la modificación de sus primeras acciones innatas de comportamiento. De esta manera realiza lo que J. Piaget llamó las "reacciones circulares primarias", en las que por ejemplo controla el hecho de llevarse un objeto a la boca y succionarlo.

Tercer subetapa.- Se inicia aproximadamente a los cuatro meses de edad y se caracteriza por la capacidad que muestra el niño de poner el marcha e interrumpir a voluntad un patrón de conducta. En la segunda subetapa era incapaz de dejar de succionar el pulgar que se hubiera introducido en su boca, en cambio en esta subetapa inicia y se detiene a voluntad. A éstas las llamó también reacciones circulares secundarias.

Cuarta subetapa.- En ésta encontramos a un bebé que además de lograr establecer o descubrir la relación entre una acción y la otra que le sigue, logra crear una intención; por ejemplo cuando se le esconde un juguete atrás de una pantalla transparente, él realiza varias acciones para recuperarlo.

Quinta subetapa.- Está comprendida entre los 12 y 13 meses de edad, en ella el niño se vuelve un experimentador, es decir provocador de situaciones. Así realiza acciones de tirar, dejar caer, recoger, sacudir, jalar, etc, articulando algunas de éstas a fin de conocer mejor los resultados de sus experimentaciones.

Sexta subetapa.- La tarea que en esta subetapa tiene que realizar el pequeño, es la de organizar sus logros a manera de que le sirvan para resolver problemas, por ejemplo usar un objeto para llegar a otro que con la sola mano no podría alcanzarlo.

2.1.1.2.- Periodo Preoperacional.

Se ubica este periodo entre una edad aproximada de los 2 y los 7 años. Se dice que el niño avanza del periodo sensorio motriz al preoperacional cuando es capaz de adquirir ideas y transformar sus actos sensoriomotores en representaciones mentales simbólicas. Presentan pensamientos egocéntricos excluyendo a los demás, teniendo en consideración sólo su propio campo perceptual. Concentran su atención en un solo aspecto del pensamiento y son incapaces de prestar atención a aspectos menores.

2.1.1.3.- Periodo de las Operaciones Concretas.

Este periodo comprende entre los 7 y 11 años de edad, teniendo como signos propios el hecho que el niño muestra conocer nociones de pertenencia a una categoría y de no pertenencia a otra, así como comprender las relaciones entre ellas, por ejemplo: un pollo pertenece a las aves y no a los reptiles. También se pueden considerar otras operaciones dentro de este apartado: las clasificaciones, las seriaciones, la simetría, las correspondencias uno y uno o entre uno y varios, etc. Sin embargo a esta edad aún se precisa de la ejemplificación con objetos, personas o animales reales o de aquéllos que su experiencia y memoria le permitan recordar.

2.1.1.4.- Periodo de las Operaciones Formales.

El último de los periodos del desarrollo intelectual se sitúa entre los 11 años y la edad adulta, en él el ser humano es capaz de comprender y explicar las clases y categorías que en la etapa anterior clasificaba, así como de establecer las relaciones que entre ellas pudieran existir. Cuando esto ocurre se puede afirmar que la acción de la realidad ha sido sustituida por la acción de la imaginación o del pensamiento.

El pensamiento en este periodo es de tipo hipotético deductivo, con lo que se logran manejar síntesis o abstracciones de la realidad , se establecen relaciones de causas y efectos o se realizan operaciones algebraicas.

Para concluir ésta, que azarosamente fue elegida como primera área de desarrollo del hombre, se puede comentar que para un aprendizaje de la pintura abstracta se precisa de un logro de maduración del individuo que lo ubique en el último periodo de desarrollo, estructurado y llamado por J. Piaget "de las operaciones formales", ya que una vez que se ha alcanzado este nivel se pueden trabajar y combinar elementos tanto de carácter azaroso e intuitivo como lógicos, teniendo con ello las herramientas básicas intelectuales que permitan la comprensión y explicación de los fundamentos teóricos en los que se sustenta la pintura abstracta.

2.1.2.- AREA MOTORA.

En esta área de desarrollo la carga genética que el individuo heredó de sus progenitores es un factor determinante, el que a la par del tipo de alimentación y estimulación-atención que se le preste serán los elementos básicos que coadyuvarán a la conclusión de este producto: el desarrollo motor del individuo.

El punto de partida que se tiene para el desarrollo físico y motor es un peso promedio de 3.5 kg y un talla de 45 cm aproximadamente. En condiciones normales el peso se duplica luego de transcurridos los 6 primeros meses de vida y, al concluir el año se tiene un peso que corresponde al triple del peso en el momento del nacimiento. Respecto a la estatura, ésta aumenta aproximadamente unos 20 cm al término del primer año de vida.

Diane E. Papalia y Sally Wendkos Olds hacen una adaptación a las aportaciones de varios autores para presentarnos un esquema (ver apéndice 1) del curso normal del desarrollo motor, del cual se pueden hacer las siguientes consideraciones:

El comportamiento motor del recién nacido es sumamente inestable y pasajero, no puede sostener la cabeza erguida y muestra conductas reflejas.

Poco a poco va logrando coordinar movimientos motores como el de asir, sostener la cabeza erguida y seguir con la mirada los objetos o las personas distantes; es decir va dejando atrás las conductas reflejas y adquiriendo las voluntarias o aprendidas (a los 4 meses aproximadamente).

Su desarrollo motor continúa concatenadamente desde poder sentarse con ayuda, por sí solo y gatear hasta lograr caminar a una edad aproximada de los 15 meses.

A los 2 años ha logrado un desarrollo tal en su coordinación motora que ya puede correr, patear, jalar, empujar, asir y voltear las páginas de un libro una por una.

A la edad de 3 años posee una coordinación mano-dedos que le permite dibujar círculos, puede abotonar y desabotonar, tiene buena manipulación de los objetos y sube y baja las escaleras alternando los pies.

Las primeras representaciones de la figura humana las puede realizar a los 4 años, y a los 5 posee un buen manejo del lápiz y la crayola, mostrando a esta edad su preferencia por el uso de su mano derecha o izquierda.

De los 6 a los 12 años muestra aptitudes para el desempeño de actividades deportivas, andar en bicicleta, aprender ballet o gimnasia en aparatos.

De los 12 años en adelante, en los varones, existe un aumento consistente en sus habilidades motrices mediante el cual tratan de destacar en actividades deportivas. Un número significativo de varones presenta cierta torpeza para el desempeño de actividades nuevas para ellos, tales como el baile, por ejemplo.

Alcanzada esta edad (o madurez), se puede decir que potencialmente se cuenta con la capacidad para el desarrollo y control motor en la elaboración de trabajos pictóricos de pequeño (coordinación muñeca-mano), mediano (coordinación brazo-antebrazo-mano), y gran formato (coordinación de todo el cuerpo).

2.1.3 .- AREA AFECTIVA.

A pesar de que el área emotiva no sea un campo que se preste para la investigación experimental se han logrado estudios dignos de crédito, como los de Bridges (en Lefrancois G.R.) (15), que al respecto cita: el ser humano a los...

3 meses - Muestra evidencias de aflicción y contento.

6 meses - La capacidad de sentir aflicción se ha refinado más y entonces se manifiesta en reacciones de temor, disgusto y enojo.

12 meses - El contenido se diferencia entre júbilo y amor.

2 años - Ha adquirido una gama adulta de reacciones emocionales.

15.-Lefrancois, G. R. -Acerca de los niños. p. 288.

En el desarrollo afectivo, el contacto entre la madre o padre reales o sustitutos y el niño, juega un papel de primera importancia para un desenvolvimiento normal.

Liublinskaia por su parte nos aporta: "Entre los pequeños cuya edad no supera el año los sentimientos son muy elementales. Encuentra en ellos expresión el grado en que se ven satisfechas las necesidades orgánicas" (16). Cuando sus necesidades biológicas no se ven cumplidas manifiesta insatisfacción. Al término del primer año de vida reestructura y diferencia reacciones emocionales ante diferentes estímulos. Adquiere un carácter selectivo en sus sentimientos.

Durante los 2 y 3 años, producto de la interacción con el medio y la asimilación del lenguaje, surgen sentimientos como el orgullo, la satisfacción de sí mismo, la autonomía, la inseguridad, el titubeo, la alegría por el éxito, etc.

Si a los 5 años de edad se le ha estimulado adecuadamente serán capaces de gozar estéticamente una obra musical o pictórica, un paisaje, etc.

"Cuanto más fundamento tengan los sentimientos que se educan, tanto más firmes serán y tanto más han de determinar el comportamiento, los juicios y las acciones aisladas del niño" (17).

Es oportuno citar en esta área el excelente trabajo que lograron conjuntar un grupo de estudiosos norteamericanos coordinados por Benjamin S. Bloom, en torno a los objetivos del dominio afectivo (18).

16.- LIUBLINSKAIA, A.A. Desarrollo psíquico del niño. pp. 376-378.

17.- LIUBLINSKAIA, A.A. Op Cit. p. 379.

18.- BLOOM, B.S. Taxonomía de los objetivos de la educación.

Dentro de este dominio B. S. Bloom considera aquellos objetivos que se caracterizan por un tono emocional, un sentimiento, un grado de aceptación o rechazo, y nos asevera "Los objetivos afectivos van desde la simple atención ante fenómenos seleccionados hasta cualidades de carácter y conciencia, complejas pero internamente coherentes" (19).

Actitud, valor, apreciación y adaptación son términos básicos para la comprensión de la propuesta de Bloom. Define actitud como la participación emocional de un sujeto dispuesto a reconocer que experimenta un sentimiento positivo respecto de algo (20). Valor lo utiliza para hacer alusión a conductas con referentes específicos como objetos. En tanto que apreciación la concibe como un comportamiento simple como el tener conciencia de un fenómeno - ser capaz de percibirlo - y experimentar una sensación agradable. Por último, adaptación es un término para referirse a "la interrelación de un aspecto de la persona con otros, de tal modo que dentro de esta organización se dé algún tipo de equilibrio" (21).

B. S. Bloom nos marca como punto de partida al individuo que es capaz de tomar conciencia de los estímulos que inician el comportamiento afectivo y configuran el contexto en que éste ocurre. A partir de ello considera aplicable su propuesta de taxonomía de los objetivos de dominio afectivo (ver apéndice 2) de la cual se sintetiza lo siguiente:

CATEGORIAS	SUBCATEGORIAS
1.0.- Recibir	1.1.- Conciencia
	1.2.- Disposición a recibir
	1.3.- Atención controlada o selectiva

19.- BLOOM, B. S.- Op. Cit. p. 182.

20.- BLOOM, B. S.- Op. Cit. p. 200.

21.- BLOOM, B. S. - Ibidem.

2.0.- Responder

2.2.- Consentimiento en responder

2.2.- Disposición a responder

2.3.- Satisfacción al responder

3.0.- Valorizar

3.1.- Aceptación de un valor

3.2.- Preferencia por un valor

3.3.- Compromiso

4.0.- Organización

4.1.- Conceptualización de un valor

4.2.- Organización de un sistema de valores

5.0.- Caracterización

5.1.- Conjunto generalizado

5.2.- Caracterización

Al proceso de internalización que viene a constituir el hilo conductor de esta taxonomía lo resume Bloom así: "El proceso comienza cuando algún fenómeno, característica o valor atrae la atención del estudiante. Al prestarle atención lo diferencia de otros, también presentes en su campo perceptivo. Con la diferenciación se produce la búsqueda del fenómeno, así como se le otorga gradualmente significado emocional y se llega a valorizarlo. En esta evolución, el alumno relaciona ese fenómeno con otros, a los cuales también responde, y valoriza de modo similar. Estas respuestas son bastante frecuentes, por lo que el sujeto llega a reaccionar en forma regular, casi automática, ante ese fenómeno u otros semejantes. Finalmente, los valores se y integran en una estructura interrelacionada, o en una visión

del mundo, que se aporta como "conjunto" a los nuevos problemas". (22)

2.1.4. DESARROLLO SOCIAL.

Dentro de los elementos que en un principio participan en el desarrollo social del ser humano, tenemos la mirada mutua, la sonrisa, el contacto físico, la búsqueda de la proximidad, reacciones a los extraños, la separación y las situaciones desconocidas.

Rheingold, H. L. (1968) observa que la conducta del lactante produce, mantiene o modifica la conducta de otras personas, así como que el quehacer diario del custodio se modifica sustancialmente para responder a las exigencias del lactante (23).

De lo anterior se deduce que como producto de una interacción constante y necesaria del lactante con su medio ambiente, se da ese desarrollo social, intrínsecamente a la par de la satisfacción de sus necesidades físicas, fisiológicas y psicológicas de los primeros años de vida.

Entre los 3 y los 6 años de edad, manifiesta una fuerte tendencia a la sociabilidad, empezando por la familia, continúa estableciendo relaciones con el lechero, cartero, dependiente de la tienda y otros, mostrando interés por lo que hace cada uno de ellos. Aproximadamente a los 4 años prestan una mayor atención a las actividades que realizan los compañeros de su misma edad.

22.- BLOOM, B. S.- Taxonomía de los objetivos de la educación. p. 207.

23.- Rheingold, H. L. en Fitzgerald, H. E. et al, Psicología del desarrollo. El lactante y el preescolar. p. 242.

Es hasta los 6 años que empieza a alejarse o desprenderse de la familia, ya que aún en el jardín de niños el ambiente es todavía muy familiar; en tanto que con su ingreso a la escuela primaria se inicia una nueva etapa, en la que la relación de autoridad con el profesor lo enrola en un juego distinto al que hasta los 5 años había venido desempeñando. En esta relación tiene que asumir una actitud de obediencia ante una persona que hasta el momento era un desconocido para él, así como aprender que en el profesor está depositada la autoridad absoluta en el aula y en las horas de clase.

En los primeros años de vida en la escuela primaria - más que las calificaciones obtenidas - la fuerza, las habilidades corporales, la popularidad en trato social y la posición de objetos codiciados (juguetes por ejemplo) son rasgos característicos que favorecen la interacción y el desarrollo social durante esta época.

Una característica que se observa en los últimos años de la educación primaria es, reuniones entre iguales es decir, niños con niños y niñas con niñas; para evitar ser objeto de burlas entre sus compañeros (as) y con el fin de ir adoptando una actitud de definición de su propio sexo.

En el periodo de la adolescencia el ser humano trata de liberarse de los lazos que lo sujetan a la familia, debido a la necesidad de independencia que experimenta, y manifiesta una actitud sólida de compañerismo entre los muchachos de su misma edad.

R. J. Havinghurst (24) señala como tareas que debe cumplir el adolescente, las siguientes:

24.- Havinghurst, R. J. en Horrocks, John E. Psicología de la Adolescencia. p. 43.

- 1.- Lograr relaciones nuevas y más maduras con personas de la misma edad y de ambos sexos.
- 2.- Conseguir un papel social masculino (o femenino) que sea aprobado socialmente.
- 3.- Aceptar la psique propia y el uso adecuado del cuerpo.
- 4.- Alcanzar independencia emocional con respecto a los padres y a otros adultos.
- 5.- Lograr la seguridad de independencia económica, en el sentido de que la persona sienta que puede mantenerse por sus propios medios si es necesario.

- 6.- Seleccionar una ocupación y capacitarse para ésta.
- 7.- Prepararse para el matrimonio y la vida familiar.
- 8.- Desarrollar conceptos y habilidades intelectuales necesarias para la competencia cívica.
- 9.- Desear y conseguir un comportamiento socialmente responsable.
- 10.- Adquirir un conjunto de valores y un sistema ético como guía de la conducta.

En la adolescencia es peculiar que se tomen modelos de conducta, vestido, lenguaje y otros del medio ambiente, en el que destacan su influencia los medios de comunicación masiva: la televisión, las revistas y la radio.

La conformidad es una actitud que asume el adolescente con el fin de obtener seguridad y aceptación de su grupo. En la medida que más actúe como sus compañeros, mayor aceptación tendrá de parte de ellos. El temor a perder esa aceptación (de su grupo) lo hace asumir la actitud de

conformidad, ésta lo lleva a perder ciertos valores y metas propias, consiguiendo a cambio de ello un mayor ajuste social en su grupo.

En las postrimerías de la adolescencia pretenden , más que esconderse en el grupo, llamar la atención entre los integrantes del mismo, esto es gracias al aumento de la seguridad en sí mismos.

En el desarrollo social -en la adolescencia- es cuando ocurre la necesidad de valorar socialmente las profesiones o actividades del ser humano y hacer la elección de una ocupación o carrera, entre las posibilidades de ello se cuenta con la carrera de pintor y ya en el desarrollo de ésta haciendo uso de sus escalas de valor, puede optar por seguir una línea figurativa, abstracta o ambas.

2.2. VALORES PICTÓRICOS.

Las obras plásticas son depositarias de cualidades perceptibles por el hombre, a través de los sentidos de la vista y el tacto, dichas cualidades en tales obras son llamadas valores plásticos. Si los significantes de éstos son obras pictóricas, reciben entonces el calificativo de valores pictóricos.

Han sido considerados como principales valores pictóricos la composición, el cromatismo y la factura. O bien para precisar más, como dice Arean González "El verdadero valor, en el caso de la composición, es el equilibrio, la correspondencia entre las diversas formas. En el caso del cromatismo, el valor es la pureza, la armonía cromática o la sutileza de los contrastes. En el caso de la factura, el valor es el refinamiento con que la pasta pictórica ha sido utilizada o la capacidad expresiva de la misma".
(25)

25.- Arean González, Carlos A. Comprender la Pintura. p. 15.

2.2.1. LA COMPOSICION .

Herbert Gemz Claire define a la composición como "Una disposición organizada de líneas, masas, tonos y colores que tiene como fin la transmisión de un efecto unitario preconcebido y de acuerdo con el propio sentimiento; es crear un movimiento dentro de la superficie del cuadro para orientar y conducir los ojos del espectador hacia el punto más focal o principal y es disponer convenientemente los elementos de un conjunto para que sean interesantes y tengan la mayor expresión y el más alto valor estético" (26); sin embargo para que el término sea mejor comprendido habría que agregar dos elementos importantes: la factura y la libertad de ruptura de la postura ortodoxa del punto focal o principal, superada ésta por los expresionistas abstractos en la década de los 40.

A la composición pictórica, en un amplio sentido, la podemos definir como la distribución de elementos figurativos o no figurativos, sobre una superficie, de tal manera que debido a la interacción e influencia de los 3 valores pictóricos citados tengamos un producto estructurado armónicamente equilibrado, tanto en su cromatismo como en su factura y su morfología.

En un enfoque más restringido, la composición es conceptualizada como la organización de elementos formales (figurativos y/o abstractos) sobre una superficie, entre los cuales debe haber un equilibrio configurado en una armonía de masas, líneas y tonos o matices.

Desde esta perspectiva, de acuerdo a los testimonios con los que aún se cuenta, se deduce que, desde la época de las pinturas rupestres de Altamira y Lascaux, allende el Atlántico y entre los 2300 y 1700 años A.C. en textiles y estampados en piedra en Mesoamérica y de los años 200 a 350 D. C. en los murales de Tepantitla, en Teotihuacan, los productores plásticos de esos momentos históricos tuvieron que resolver problemas de carácter compositivo para crear sus obras.

En la época clásica de los griegos (siglo V A. C.) utilizaban el término "simetría" para referirse a la serie de relaciones de tipo armónico que exigieron para sus composiciones espaciales, cuyo modelo fue tomado de las dimensiones del hombre.

Realizando un gran salto en el tiempo, nos ubicamos en la Edad Media, en la que la composición se centró en la utilización de octágonos (formados con dos cuadrados dentro de un círculo), triángulos inscritos en un círculo, círculos circunscritos y el pentágono en cuanto a esquema general y en la sección de oro en lo que se refiere a estructura interna particular.

Corresponde a Leonardo Da Pisa Fibonacci en el año 1200 D. C., el mérito de haber encontrado la relación matemática (serie Fibonacci) que permite el esclarecimiento de la proporción áurea y número de oro (27). En aquellos años fue celosamente guardada esta información pues era transmitida de maestro a discípulo (selecto). En el año 1500 Lucas Paccioli Di Borgo (1445-1508) y Leonardo Vinci (1452-1519) lanzaron "La Divina Proporción o " Proporción Aurea " cuya esencia se sintetiza en una relación .618 para el segmento mayor y .382 para el menor, del todo o la unidad; proporciones que a la postre se convertirían en un dogma, cuya secuela todavía nos ha tocado vivir, como parte de la herencia que los académicos clásicos de nuestra época aún se empeñan en mantener vivo, pero que afortunadamente ya fue superada y ahora podemos considerar a dicho conocimiento tan sólo como una alternativa más en la composición y no más como dogma.

Después de la Edad Media la perspectiva fue el elemento importante en sus composiciones. Entre 1415 y 1430 Van Eyck la realizó empíricamente, en tanto que en Florencia, Brunellesco fue el primero en enseñar la perspectiva matemática; transmitiéndose dichos conocimientos sucesivamente a Massaccio (1401-1428) Donatello, Ghibert, Fra Angélico, Paolo Uccello y Piero della Francesca entre (1410 y 1420-1492).

En Francia, en el Siglo XVIII se observan preocupaciones compositivas por realizar estructuras dinámicas y para tal fin se usaron las rectas diagonales (Watteau, Chardin, Fragonard y Goya) y en el Manierismo y Barroco se agrega a éstas las curvas en forma de S (El Greco y Rubens). En el mismo periodo Barroco se plantea la necesidad de representación de escenas que consideraron la perspectiva de representación en la que había que destacar la profundidad, el encadenamiento de planos y el ilusionismo.

El siglo XIX, en la estructura pictórica, nos ofrece dos aportaciones: la construcción ortogonal (usada por David, Ingres y Géricault entre otros) y el "efecto sorpresa", iniciado por Degas y consolidado por Manet, quien lo habría de llamar "el gusto por lo instantáneo" (28).

En los primeros años del presente siglo "La pintura literalmente estalló y los pintores del siglo XX encontraron frente a ellos: unos, el problema de la 3a. y 4a. dimensión, otros las armonías de tonos puros, otros en fin, las líneas geométricas que regulan la composición plana" (29). El primero de los problemas citados fue abordado por los futuristas italianos, quienes intentaron representar la 4a. dimensión por medio de la insinuación del movimiento en la pintura. El uso del color puro fue una de las preocupaciones por resolver en la tela por parte de los fauvistas, pues llegaron a suprimir toda idea de volumen, para dejar al color toda posibilidad de expresión, incluso llegando a usar éste tal como salía del tubo. El último de los problemas citados fue tomado por los neoplasticistas.

28.- Bouleau, J. *La Géométrie Secrete des Peintres*. P. 206.

29.- Bouleau, J.- *Op. Cit.* P. 223.

2.2.1.1. Unidad, Ritmo y Equilibrio.

La unidad, el equilibrio y el ritmo son elementos básicos en las configuraciones que integran la composición y que conjuntamente con el cromatismo y la factura conforman esa totalidad llamada obra pictórica.

Unidad, es la coherencia que deben tener los elementos que integran el conjunto plástico, que le permitan mostrar homogeneidad, armonía y comprensión del tema abordado. Dichos elementos requieren ser seleccionados de tal manera que, obedezcan a una lógica de relaciones clásicas o estereotipadas - excepto en el surrealismo - para lograr integrar con ellos conjuntos unificados, de una lectura accesible para los consumidores.

Además, se debe contemplar que para elaborar cualquier tema es preciso pensar en el número de elementos que lo integran y la relación figuras - fondo - espacio pictórico; así como el uso de pinceles de acuerdo al tamaño del cuadro; todo ello con el fin de que al concluir la obra tengamos esa sensación de unidad de la misma.

Gemz Claire H. nos define al equilibrio como " la sensación de estabilidad que debe producir una obra por la debida compensación de pesos de sus elementos" (30), así mismo nos cita que existen dos tipos de equilibrio: el simétrico y el asimétrico, entendiéndose por el primero como el resultado de la disposición de igual peso de una manera equidistante a cualquier eje del cuadro, usándose éste principalmente en obras de tipo decorativo; el equilibrio asimétrico se conceptualiza como una

30.- Gemz Clair, H. Op. Cit. P. 21.

disposición de elementos, de diferente peso en relación a un eje o centro, lográndose ello por medio de compensaciones de tamaño, tono, color o distancia. Por ejemplo, si se tiene a un lado una gran masa cerca del eje, se puede equilibrar con una masa pequeña, pero distante del centro. Así también se puede hacer con el color una gran superficie pintada con un color frío se puede equilibrar con una pequeña zona de cálido.

El ritmo es considerado como el movimiento que se desarrolla o describen los elementos (o parte de ellos) que componen una obra, o bien la forma en la que se enlazan para integrar la unidad de la misma. Es el ritmo quien nos permite una lectura fluida de la obra, conduciendo ésta por medio de una línea, oculta con frecuencia, que nos lleva al ojo por ejes, contornos o directrices que nos marca el autor en la estructura compositiva de su obra plástica.

Pablo Tosto nos cita dos tipos de ritmos: los estáticos y los dinámicos, dice de los primeros que son puramente formales y que " están constituidos ya por una o varias, iguales o diferentes líneas, figuras geométricas o cuerpos poliédricos, de tamaños y formas iguales o diferentes, simétricos o uniformemente variadas, cuyo aspecto no obstante es hierático, monótono" (31). Los ritmos dinámicos - dice Tosto - "son los únicos que prestan real y eficaz ayuda al problema de la plástica viva, sobre todo en lo concerniente a su aspecto de palpitación, agilidad, movilidad, que le confieren a los objetos que intervienen y que fatalmente deben ser inmovilizados en la obra". (32).

El ritmo lineal es formado por un mínimo de dos movimientos de líneas, si se compone de dos rectas (en distinta dirección) recibe el nombre de ritmo rectangular, si es una recta y una curva las que

31.- Tosto, Pablo. La composición áurea en las Artes Plásticas. p. 42.

32.- Tosto, Pablo. Op. Cit. P. 44.

lo forman, entonces es llamado rectocurvado y por último, el ritmo curvo está integrado por dos arcos del círculo que llevan una dirección distinta cada uno. Principalmente de este último tipo de ritmo (el curvo) es de donde se origina el arabesco rítmico, elemento que aparece en innumerables obras en diversas épocas y corrientes de la pintura ya sea en forma de ocho, "ese", curva serpentina, bucle, lazo, formaciones concéntricas o en espiral, etc.

2.2.2. CROMATISMO.

El segundo de los valores pictóricos citados es el cromatismo, es decir, las cualidades o características que presentan las obras de acuerdo al colorido (y la distribución del mismo) que se utilizó en su construcción.

2.2.2.1. Mezclas de Color: Aditiva y Sustractiva.

Existen dos métodos para la obtención de la gama de colores, uno es por medio de la adición y el otro por vía de la sustracción. La mezcla aditiva se realiza con luces, en tanto que la sustractiva lo hace por medio de cuerpos absorbentes coloreados (cristales de colores diferentes) o bien por la mezcla de pigmentos.

Hablar de una mezcla aditiva de color equivale a considerar la suma de luces de color para la obtención de otros colores; es decir, en la medida que anexamos una luz de color a otra de diferente color, se van sumando las diversas longitudes de onda que cada una de ellas tiene, hasta llegar a su máxima adición que equivale al blanco. Para lograr la gama de color a través de los haces luminosos, se parte de 3 colores primarios: el rojo, verde y el azul. La suma de longitudes de onda del haz verde más las del rojo, nos da el amarillo, si se mezclan las del azul y el rojo tendremos el magenta, y si adicionamos el azul al verde, nos dará el cianico.

La mezcla aditiva del color, además de darse por medio de luces (de color) proyectadas en una superficie blanca, se obtiene también mediante las siguientes maneras: el uso de un disco pintado

en dos partes iguales de diferente color, haciéndolo girar rápidamente, varios hilos de colores diferentes sobre un tejido y de varias líneas, puntos o motivos de color sobre otro. °

La mezcla sustractiva del color se realiza básicamente de dos maneras: una mediante el uso de micas o filtros de colores y la otra, a través de la combinación de pigmentos en sus diversos medios (en polvo, agua, aceite, etc.). Este tipo de mezcla resulta distinta a la aditiva, pues de inicio, sus colores básicos o primarios son diferentes: rojo, azul y amarillo, como se cita previamente los colores básicos de la mezcla aditiva son el rojo, verde y azul. Las combinaciones también difieren, ya que como su nombre lo indica, en la primera se suman las longitudes de onda, en tanto que en esta última se restan. Así tenemos que de la mezcla del rojo y el azul obtenemos el violeta, del azul y el amarillo, el verde y del amarillo y rojo el anaranjado.

Los colores obtenidos de las mezclas aditivas son más luminosos que los de las sustractivas (éstos son más oscuros y menos luminosos), y de la mezcla aditiva de los tres primarios se obtiene el blanco, mientras que de la mezcla sustractiva obtenemos un color oscuro (casi negro).

2.2.2.2. Color Local y Tono o Valor.

El color local es la característica o cualidad propia (longitudes de onda luminica) que nos muestran los objetos, animales o cosas ante la incidencia de la luz. Por ejemplo la corteza de una manzana es roja (amarilla o verde), el plumaje de un perico es verde y el pelo de algunos caballos es ocre rojizo.

El tono o valor - no dice J. Bay - "Es la mayor o menor elevación de un matiz en la escala entre el negro y el blanco o la cualidad clara u oscura de un color junto a otro" (33). Los valores del color en los objetos están determinados por la cantidad de luz que incida sobre ellos, pues si un color oscuro es iluminado por una potente luz, aparecerá claro y en sentido inverso, un color claro parecerá oscuro si se expone a una luz amortiguada o tenue.

33.- Bay J. Cómo se armonizan los colores. p. 8.

Ante la incidencia de las sombras el color local se pierde y el objeto adquiere, en esas zonas de sombra, alguna luz refleja o la coloración inducida por el contexto en el que se encuentre situado dicho objeto.

Existe otra forma de pérdida del color local, ésta ocurre cuando un objeto de un determinado color es situado en un cierto contexto e iluminado por una luz de color. Dicho objeto se observará influenciado por el color de la fuente luminosa, de la base o del contexto y por la intensidad de la fuente. Peter J. Hayten nos cita al respecto "todo color está influido por la luz, por los reflejos y por los colores adyacentes". (34).

2.2.2.3. Relatividad del color.

Tanto en las obras más representativas del arte universal como en nuestra vida cotidiana, el uso del color se hace en razón de un contexto o de un motivo, esto debido a que -como estudiosos de este tópico en particular han comprobado- el color en un lienzo o en una prenda de vestir actúa o impresiona influido por su ambiente inmediato, tanto por la proximidad de elementos del mismo u otro color, como por la cantidad y tipo de luz que rodea al mismo. Es decir, un color con un determinado tono e intensidad será percibido de una manera distinta si lo ubicamos en un fondo blanco, en uno negro o en uno de color análogo o bien complementario. Misma cualidad del color, mismo tono e intensidad en un contexto, su percepción será diferente si se observa con luz natural en la mañana, al medio día o por la tarde, y también será diferente su percepción si se ilumina con luz artificial.

Una de las aportaciones más importantes que nos lega Josef Albers, como producto de su actividad docente - investigador, es la que se refiere a la comprobación de la relatividad del color,

34.- Hayten, Peter J. El color en las artes. p. 48.

pues nos insiste que "el color es el más relativo de los medios que emplea el arte y que casi nunca percibimos lo que es físicamente"(35); citándonos además que "un mismo color nos evoca innumerables lecturas" (36). Para complementar esta afirmación de J. Albers en la que por supuesto se refiere al contexto (colores adyacentes y luminosidad), cabe citar otros factores de incidencia en la percepción - lectura de un color - tales como el estado psíquico del individuo, su historia, capacidad visual y preferencia o rechazo por dicho color.

2.2.2.4. Principios de la disposición del color.

Si la disposición del color se realiza de acuerdo a un cierto orden, dictado por factores de equilibrio, proporción y ritmo, se tendrá entonces la seguridad de que una obra pictórica sea aceptada por un público consumidor exigente.

El equilibrio, como se cita previamente, se refiere a la sensación de estabilidad producida por la compensación de áreas de color - en este caso -, considerando intensidades y valores de las mismas. Así tenemos por ejemplo que "Cuanto más grande sea el área a cubrir, tanto menos intenso, neutro y quieto debe ser su color y cuanto más pequeña sea aquella, tanto mejor lo acepta en su pureza o máxima intensidad". (37).

En lo que a valores se refiere, para su equilibrio se deben tener en cuenta que una área de reducidas dimensiones de color oscuro es equilibrada por otra de grandes dimensiones de color claro, y en sentido inverso, una masa de escasas dimensiones de color claro será compensada por una gran masa oscura.

35.- Albers, Josef. La interacción del color. p. 94.

36.-Albers,Josef.Op.Cit.p.13.

37.- Bay, J. - Op. Cit. p. 26.

Los colores que son utilizados de fondo con la intención de unificar y equilibrar, y que mejor desempeñan su función, son el amarillo (solo o con el anaranjado) y el negro; este último si de varios colores intensos se trata.

La proporción de colores que debe presentar una obra pictórica para que resulte más atractiva debe ser desigual (en su color predominante) obedeciendo ésta a las relaciones establecidas por la Regla de Oro o por la serie Fibonacci (.618 a .382 y 1 a 2, 2 a 3, 3 a 5, 5 a 8, etc.). De acuerdo a estas reglas tenemos que existe un color predominante en la obra, concediéndose a éste el derecho a ser el de mayor intensidad o valor que a los restantes de la misma.

El ritmo cromático es la disposición de color que conduce a nuestra vista de una manera ordenada y cómoda a través del lienzo, pasando de un color a otro sin que ello entorpezca o dificulte su lectura. "Una combinación rítmica es aquella en la que los colores o valores se repiten con sentido de equilibrio y variedad armónica" (38) dice Bay.

2.2.2.5 Armonía del color.

De los estudios que sobre armonía del color existen destaca el trabajo de J. Bay (39), quien nos señala las siguientes formas de armonización: Armonías de neutrales, de valores de un color o monocromáticas, de colores afines, de matices iguales de colores diferentes, de análogos, de complementarios, de doble complementarios y de tríos armónicos.

38.- Bay, J. Op. Cit. p. 28.

39.- Bay, J. Op. Cit. pp. 29-39.

Armonías de neutrales.- La utilización del blanco, el negro y de los grises que de la mezcla de éstos se obtiene, no sólo es importante por la armonización en tonos de grises, sino que es necesaria para que intervenga en esquemas con colores. El negro por ejemplo, al ser usado como fondo, nos sirve para destacar la intensidad de un color puro, en tanto que un gris lo debilita. El blanco, gris y negro influyen para modificar una armonía o bien para destacar o separar colores de ésta.

Armonías de valores de un color o monocromáticas.- Como su nombre lo indica, estas armonías son producto del uso de un solo color en sus diferentes valores, su utilización sólo se recomienda para esquemas de pequeñas extensiones, por ejemplo en una alfombra o un tapiz; ésta en azul cobalto se armonizaría monocromáticamente con tonos de dicho color más $3/4$ de B, $1/4$ de B y $1/2$ de N.

Armonías de colores afines. Este tipo de armonía se logra mediante la combinación de un color con todos los que participan de la obra. Al color que es combinado con el resto de los colores integrantes del cromatismo de un cuadro, es llamado color clave.

Esta mezcla se puede lograr de 3 maneras principalmente: neutralizándolos todos, pintando en fresco sobre el color clave y mediante una veladura. El efecto producido por cualquiera de las mezclas señaladas permitirá la unificación cromática por el color usado como clave (croma común).

Armonía de matices iguales de colores diferentes. Para lograr estas armonías se toma como referencia el círculo cromático, seleccionando de éste diferentes colores que presenten los mismos valores y a una distancia de 2, 4, 6 y 9.

Ejemplo a distancia de 2, un naranja (N) $1/2$ de B con un rojo naranja $1/2$ de B y un rojo $1/2$ de B, y a distancia de 4, un violeta (T) $1/4$ N, con un azul (Z) y un verde $1/4$ N.

Armonías de análogos.- Tomando nuevamente al círculo cromático como referencia, tenemos que, se le llama colores análogos a aquellos que se encuentran más cercanos en tal círculo y que por lo tanto tienen cierta semejanza entre sí. Ejemplos rojo - naranja, rojo y rojo - violeta; amarillo,

amarillo - naranja y amarillo - verde. Se recomienda que se use un color que domine, es decir que envuelva al esquema armónico. También debe considerarse que las armonías que aparecen como más agradables son aquellas que se limitan a los colores primarios y sus adyacentes.

Armonías de complementarios.- Armonizar colores complementarios presenta un grado de dificultad mayor que las alternativas de armonía ya citadas, pues como es sabido, los colores complementarios se encuentran en sentido opuesto en el círculo de colores y la utilización de 2 de éstos en su mismo valor produce un contraste en el que se exaltan mutuamente. Por ejemplo el rojo junto al verde provoca que el primero se perciba más rojo y que el segundo aparezca más verde.

La forma en que se puede lograr una armonización entre complementarios es alterar el contraste máximo y utilizar colores cercanos al complementario. Por ejemplo el azul y el naranja pueden armonizarse usando los binarios amarillo-naranja y el rojo-naranja, es decir, el opuesto al azul (el naranja) es dividido en sus dos colores componentes: el amarillo y el rojo.

Armonías de dobles complementarios.- Estos se logran con la intervención de un primario, un binario y sus opuestos. Ejemplo, el rojo y el rojo - naranja con el verde y el azul - verde. Una sugerencia en esta armonización es que haya un color predominante, pero que éste sea de baja intensidad, el color que le siga a éste en extensión, también será de baja intensidad aunque un poco menor que el anterior y así el que le suceda.

Tríos armónicos.- Se parte de la utilización de un triángulo equilátero (pues si se usa el isósceles se logra una armonía de complementarios) que se coloca encima del círculo cromático para así seleccionar los colores que participarán de la terna armónica, y al igual que en la armonización con dobles complementarios, se deben usar el color de menor intensidad para cubrir la superficie mayor y así en orden decreciente hasta llegar al que cubra la superficie más pequeña que puede ser el más vivo del esquema.

2.2.2.6. Uso del Color.

En la creación de toda obra pictórica el uso del color reviste una especial importancia, ya que ello se constituye en un factor fundamental, que le permitirá al productor plástico realizar sus obras pictóricas con una mayor o menor calidad, dependiendo del dominio que de ello se tenga. Mediante el uso del color se persiguen dos objetivos: crear sobre una superficie la ilusión de realidad (o combinaciones de elementos de ella) y ofrecer una propuesta pictórica en base a composiciones cuya conformación no requiere de elementos que hagan alusión a formas encontradas cotidianamente en la realidad.

La forma de resolver la aplicación del color sobre una superficie, así como las características de ésta, influirán de una manera determinante en la obra realizada; por ejemplo, un pincel de pelo suave y un soporte liso, ofrecen posibilidades de ejecución y acabado de color, muy distintas a las que puede darnos una superficie rugosa tratada con un pincel de cerdas o una espátula.

Las cualidades que nos ofrece la materia para colorear y la técnica para usarla, permiten una amplia gama de posibilidades de expresión, que va desde la transparencia de una acuarela hasta un empaste de óleo o encáustica.

Recomendaciones de expertos nos señalan que la pincelada nunca debe ser tímida, o insistida, ya que esto provoca una sensación de inmadurez o llega a ensuciar el color. Un trazo o una pincelada segura, sea con ligereza o con mucho vigor, ofrecen un acabado que demuestra la madurez del pintor.

Generalmente el pintor dispone en la paleta los colores que forman el esquema básico de la obra a resolver, siendo esta gama normalmente reducida, pues una cantidad excesiva de colores puede provocar desconcierto o complicación al momento de ejecutar la obra. Peter J. Hayten al respecto nos dice "Demasiados colores, como demasiadas voces e ideas, obstaculizan la expresión y ésta termina siendo incoherente y hasta irritante" (40).

40.- Hayten, P. J. El color en las artes. p. 75

Otro aspecto a considerar en el uso del color es, la correspondencia que éste tiene con los valores tonales, pues a cada color se le relaciona con un valor en la escala de blanco y negro (41):

Blanco -		
Luz alta	1	amarillo
Luz clara	2	naranja
Luz mediana	3	verde
Gris intermedio	4	rojo
Sombra clara	5	azul verde
Sombra media	6	azul
Sombra oscura	7	violeta
Negro --		

Siendo así, se debe tener cuidado al momento de configurar una obra, de que ésta tenga un equilibrio o una armonía de valores tonales (sus correspondientes cromáticos).

Se sugiere usar los colores correspondientes a los números 2, 4, 6 ó bien 3, 5, 7, etc.

En cuanto a la sensación - impresión de profundidad o acercamiento, que el pintor provoca con sus obras (además de la aplicación de la perspectiva), está el uso de los colores fríos para entrar o retroceder, contando para ello con el azul - violeta y el azul - verde, en tanto que los colores cálidos (el rojo, naranja y amarillo) sirven para acercar, salir o adelantar elementos en la obra pictórica.

41.- Idem. p. 83.

2.2.3. FACTURA.

Se considera a la factura como las características físicas que tiene una obra (de las artes visuales) como producto de la relación externa que guardan los elementos que la forman, tanto entre sí, como con el plano de la base.

Con base en lo anterior se tiene que la factura está determinada por los 4 factores: el soporte, las herramientas, los materiales y sus formas de aplicación. El soporte, que es la base sobre la que se aplicará el material de expresión, puede ser lienzos (de algodón, lana, lino, sintéticos, etc.), madera, papel, cartón, muro, cristal, acrílico, yute, etc. Las herramientas a usar son pinceles, espátulas, aerógrafo, etc.; los materiales y técnicas para su aplicación son tan diversos que van desde una amplia gama de pigmentos, aglutinantes (aceites de linaza, nueces, girasol, resinas, cera de abejas) diluyentes y disolventes (aceite de trementina, bencina, alcohol, glicerina, etc.) hasta la diversidad de técnicas que en la actualidad se usan, tales como el temple, óleo, acrílico, acuarela, fresco, pastel, mixtas, etc.

A los tres factores expuestos se le agregarían el temperamento del productor plástico, así como las vivencias que ha experimentado, las necesidades que tiene en el momento de la facturación de su obra y el oficio que ha logrado, para en su conjunto dejar la huella que observaremos en la materialización de sus proyectos.

2.3. FUNDAMENTOS TEORICOS DE LA PINTURA ABSTRACTA.

2.3.1. LA FORMA EN LA PINTURA ABSTRACTA.

Como generalmente se puede apreciar, todo cuerpo teórico se conforma de preceptos surgidos tanto de la experiencia humana en sus prácticas cotidianas, como de sus reflexiones acerca o más allá de la misma. Es decir, conforme el hombre evoluciona va dejando huellas de su desarrollo, siendo algunas de éstas más perennes y otras fácilmente delebiles, dependiendo de los sustentos sobre los cuales se hayan erguido.

Así tenemos que hasta el momento se cuenta con un cuerpo teórico - emanado de prácticas y reflexiones - que permite dar respuesta a innumerables preguntas que sobre la pintura abstracta pudieran formularse; sin embargo, como el pensamiento humano es muy dinámico no se puede hablar de un conocimiento "terminado", pues la historia de la ciencia y del arte nos demuestra constantemente la relatividad de gran parte del saber humano.

El referirse a la forma en el arte abstracto y más concretamente en la pintura, pareciera que existe una contradicción, ya que la ruptura total con la forma mimética ha sido uno de los principios en los que se ha apoyado esta corriente de la pintura. Pero el hecho de romper con la forma imitativa de la realidad a la que está acostumbrada el ojo, no implica que se destruya la forma en sí. Esto es, se rompe con la forma preconcebida, pero se genera una nueva, cuya exigencia es que no remita a imagen alguna aprendida por el cerebro - ojo - humano.

De esta manera se puede concebir a la forma, en la pintura abstracta, como las estructuras que conforman la obra pictórica; siendo éstas limitadas o constituidas por puntos, líneas, superficies o volúmenes (piénsese en el arte matérico o algunos "collages"), tanto regulares como irregulares.

2.3.1.1. Orígenes de la Forma en la Pintura Abstracta.

Fueron diversas las fuentes que dieron origen a la multiplicidad de formas dentro de la pintura abstracta, mismas que han integrado la caracterización de las diferentes corrientes en esta tendencia pictórica. De dichas fuentes las más significativas que se pueden citar son: lo orgánico, lo inorgánico, lo geométrico, el gesto y la síntesis llevada al extremo.

Lo orgánico.- El llevar nuestra vista a observar la parte viva de la naturaleza - animales y vegetales - y centrar nuestra atención a pequeñas superficies de ésta o al observar en un microscopio al microcosmos viviente, se encuentran formas a las que no está acostumbrado el ojo y que al representarlas, con cierta fidelidad o haciendo una interpretación de esta realidad, dará origen a obras que por sus formas no cotidianas las llevaremos a la categoría que hemos llamado pintura abstracta. El nivel mesocosmos viviente también puede ser fuente de creación de este tipo de obras, baste observar

parte de la epidermis de nuestra mano, ampliémosla considerablemente y llevémosla al lienzo con otro color diferente al real y he ahí una nueva obra pictórica abstracta.

Algo análogo ocurre respecto al mundo inorgánico, aunque a éste habría que agregarle el macrocosmos y de igual manera que se cita en lo orgánico, mediante acercamientos a zonas no vistas o no observadas cotidianamente, nos generan fuentes de interpretación de realidades a las que se les puede llamar pintura abstracta.

Lo geométrico.- Esa fragmentación - arbitraria o racional - tanto regular como irregular, que hacemos de la superficie y que en una actitud a veces lúdica y en otras racionalizada, lleva a estructurar la superficie a pintar, y a plasmar ideas o mensajes sobre ella, que surgen como necesidad de expresión de muchos pintores. Para realizar dicha fragmentación se recurre de inicio al elemento mínimo geométrico que es el "punto" y a partir de éste, ya sea por su amplificación o por su movimiento se empiezan a generar - si es por su amplificación - una superficie y - si es por su movimiento - una línea, que al moverse ésta genera una superficie: el cuadrado, el círculo o el triángulo. Jugar con estas formas geométricas (y con las que de ellas se deriven) en una superficie, repetirlas, girarlas, agrandarlas, empequeñecerlas, superponerlas, perspectivarlas, etc., ofrecen al creador plástico un número infinito de posibilidades de expresión.

Lo gestual.- Un elemento más de expresión en el abstraccionismo es el gesto, actitud espontánea y violenta que se materializa en la obra, sea por medio del uso de pinceladas largas o de escurrimientos por diversos medios (bolsas y botes agujereados, palos mojados en pintura, etc.); práctica que en sí misma ha sido sustentada, ya que el productor valora la acción misma, el momento que vive en la ejecución, muchas veces más que al mismo producto.

El último de los elementos citados para la génesis de una obra pictórica abstracta es la síntesis, pero ésta llevada al extremo, es decir una forma de tomar o seleccionar algún motivo de representación en el cual sólo se rescatará un elemento pretexto (o varios), pero cuya representación de éste no emparente con la realidad a la que se esté aludiendo. Esto es, se puede referir a un ambiente del cual se retome el movimiento, la dirección de la estructura que lo conforme, el color, etc. y con

estos referentes estructurar una obra, ya sea utilizándolos como se hayan sintetizado o bien invirtiéndolos, combinándolos, etc. pero siempre y cuando el espectador - consumidor no encuentre formas figurativas que lo remitan a una realidad anecdótica.

2.3.2. LA FACTURA EN LA PINTURA ABSTRACTA.

2.3.2.1. Las Texturas.

En páginas anteriores se hacen algunas consideraciones en torno a la factura, mirando a ésta como un producto; veámosla ahora como un proceso. Desde el momento en que el pintor selecciona el soporte sobre el que trabajará existe una intención en cuanto a la posibilidad de uso para dar ciertos acabados o aplicar determinadas cargas, y aún cuando no se tenga la intención, hay alcances y límites que ofrecen los distintos soportes posibles de usar; piénsese en una delgada hoja de papel, en un bastidor con tela, en una hoja de triplay o en un muro de concreto; tendremos que cada uno de ellos ofrece diversas posibilidades y límites de uso, tanto para recibir, como para resistir las "cargas" que se les pretenda aplicar y como consecuencia, ofrecer luego apariencias que provocan distintas impresiones.

Una hoja de papel nos ofrece una textura que puede ser lisa, de grano medio o de grano grueso; si sobre ella se trabaja con acuarela o acrílico, tendremos al final una textura tanto real como visual, influida en primera instancia por el soporte. Algo semejante ocurre cuando como soporte se usa un bastidor con tela, loneta o yute y es trabajado con óleo o acrílicos.

Sobre los soportes se suelen usar cargas muy variadas que van desde los más finos granos de arena o tierras hasta los más toscos materiales o desechos de éstos que se le ocurran al creador de este tipo de obras; utilizando éstas como base para luego colorear encima o bien usar dichos materiales, tal cual los adhirió, aprovechando el color y la textura de los mismos.

La textura que se elabora a través del uso del material y los instrumentos de aplicación, al trabajar ciertas zonas del cuadro, adquiere valores en sí; cuando es aplicada en grueso sugiere peso o cuerpo y normalmente se utiliza en áreas claras y de altas luces. En cuanto a los colores oscuros no es necesario usar material grueso o cargas para sugerir peso, pues el mismo color lo lleva en sí.

Tanto en la elaboración de obras figurativas como en las abstractas, la textura ha sido desde siempre un elemento básico, usada muchas veces con delicadeza y otras con violencia, generada por el mismo material pictórico, sirviendo como base, o como color - por el material usado -, es uno de los 3 valores fundamentales de toda obra pictórica.

2.3.2.2. El color en la Factura .

Incluir al color como elemento integrante de la factura parecería un error, sobre todo cuando en páginas anteriores se han citado como valores pictóricos a la composición, al cromatismo y a la factura. sin embargo, se requiere en este apartado considerar al color como un recurso que forma parte del acabado de una obra pictórica, recurso que independientemente de la armonía que pueda lograr como totalidad, tiene un valor en sí, es decir, proyecta impresiones determinadas según su uso, sean éstas por medio de yuxtaposiciones, aislamiento, contigüidad o en la mezcla con elementos de carga, produciendo sensaciones de ligereza o pesadez y/o de frialdad o calidez.

El color como elemento expresivo autónomo - divorciado de formas narrativas - ha sido empleado desde los supematistas en 1913, hasta nuestros días.

Entre otras intenciones el color es utilizado para crear contrastes y efectos psicológicos, en los primeros Adolf Hoelzel (1853 - 1934), en Hess, W. 1959, nos cita: "Existen en el color 8 grupos de contrastes: contraste del color en y por sí mismo; contraste entre el color claro y oscuro; contraste entre el color cálido y frío; contraste complementario; contraste de intensidad; contraste de cantidad (tamaño de la superficie cubierta); contraste de color y no color; contraste simultáneo". (42)

42.- HESS, Walter. Documentos para la comprensión de la pintura moderna. p. 119.

En lo que a efectos de respuesta conductual se refiere, se han realizado diversas propuestas, entre las que destaca la señalada por Peter J. Hayten, 1976: "El color afecta a todos los humanos y provoca reacciones de muy diverso carácter, aunque muchas personas no muestren una sensibilidad o gusto por el color todas manifiestan una acción consciente ante determinados colores" (43), luego señala los significados de los colores primarios, secundarios y del blanco, gris y negro. (Se verán más adelante).

2.3.2.3. Los " Accidentes" en la Pintura Abstracta .

En pintura se conoce con el nombre de "accidentes" a las diversas acciones que realiza el pintor para llevar el color al soporte, las cuales en ocasiones pueden ser controladas por el sujeto, pero en otras se encuentran fuera de su control, ejemplos de accidentes son: el goteo, salpicado, chorreo, raspado, frotado y yuxtaposición de color (en seco o en húmedo).

Una de estas acciones puede ser, que se deposite sobre una superficie a pintar, una gota grande de tinta y se le empiece a soplar en distintas direcciones hasta que ésta tome una forma interesante o agradable para el pintor. Se puede también auxiliar de una paja para distribuir la tinta o bien soplando a través de un popote o de un aspersor. Luego que la primera mancha ha secado se le pueden agregar o superponer otras en diferentes tonos o colores.

Algunos pintores también han utilizado ventiladores, turbinas, pistolas de aire, etc. para realizar sus obras, dejando en ocasiones las obras tal y como resultaron producto del "accidente" y en otras agregando algunas pinceladas, chorreos o goteos controlados para complementar su trabajo.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

El empleo de técnicas mixtas, materiales e instrumentos de aplicación diferentes a los comúnmente usados, ofrecen posibilidades de resultados inesperados, agradables e interesantes, tanto para el productor como para el consumidor de arte.

2.3.3. Aspectos Racionales en la Pintura Abstracta .

El abstraccionismo como corriente artística de gran trascendencia irrumpió en diversos ámbitos del ser y del quehacer humano; así tenemos que en diferentes disciplinas científicas y filosóficas se le ha tomado como objeto de estudio desde su aparición hasta nuestros días.

A continuación se abordan algunos aspectos desde la perspectiva de dichas disciplinas, sin que por ello se pretenda agotar o profundizar sobre el tema, más bien con la intención de aportar algunos elementos que permitan clarificar este fenómeno.

2.3.3.1. Aspectos Filosóficos .

En 1939, el filósofo italiano Antonio Banfi (1886-1957) al referirse al mundo del arte, dice que éste no es objeto de placer para ociosos, ni para la conmoción de almas delicadas, sino que constituye un problema de creación artística que se materializa por diversos medios.

Partiendo de esta idea y al ubicarse en el campo de la pintura abstracta, se tiene que efectivamente el problema de creación artística ha sido uno de tantos que se han planteado y resuelto a su manera los pintores, desde los albores del siglo XX hasta nuestros días; radicando su esencia en la creación de obras de ruptura total con las imágenes del mundo, es decir la elaboración de trabajos en los que se niega el recurso de la lectura narrativa de una realidad conocida por el ojo humano.

Todo acto de creación conlleva o surge a partir de necesidades y/o intereses del individuo, cuya satisfacción le permiten su realización personal.

W. Kandinsky formuló el principio de la necesidad interior, considerando a éste como " uno de los fundamentos más sólidos de todo el arte abstracto" (44). Dicha necesidad, nos dice, está constituida por tres necesidades místicas: cada artista debe expresar: 1: lo que es propio de su persona, 2: lo que es propio de su época y 3: como servidor del arte, lo que es propio del arte, sin obedecer a ninguna ley del espacio o del tiempo.

De este principio se puede derivar lo siguiente: 1.- Si cada artista debe expresar lo que es propio de su persona, es normal que como ser creativo se manifieste en él un deseo constante de crear una nueva realidad, misma que tenderá a provocar emociones - más libres en el caso de la pintura abstracta -; así mismo vive en él un deseo de liberación, el cual intenta materializar mediante la búsqueda infinita de la "forma".

2.- Si todo individuo es en gran medida un producto de su época, el artista no escapa a esta máxima y como tal, va a plasmar en su obra una visión global del mundo, propia por supuesto del momento que le tocó vivir, en este caso cuando, se habla del abstraccionismo, es referirse al siglo XX, periodo en el que se han destacado tanto guerras civiles en diversos países, como las dos grandes Guerras Mundiales, mismas en las que el hombre ha proyectado deseos de libertad, caos, miseria, inconformidad, ambición, etc. Impulsos que han movido a varios artistas, que en lugar de tomar un fusil y asesinar a sus hermanos, toman el lienzo, el pincel y los colores para proyectar con estas "armas" esos deseos de libertad (maniatada por cánones de la academia, tanto en lo referente a la forma como al uso del color); manifestar un caos pero por medio de sus nuevas propuestas "formales" que no son otra cosa que el deseo de ruptura con lo establecido, inconformidades que se empezaron a dar desde algunos años antes de la primera conflagración mundial. Al respecto Kandinsky nos dice "¡El pintor se «alimenta» de impresiones externas (vida exterior), las transforma en su alma (vida interior), la realidad y el sueño!" (45).

44.- W. Kandinsky.- en J.C. Lambert. La pintura Abstracta. p. 23.

45.-Kandinsky. La gramática de la creación. p. 115.

3 -. Como servidor del arte debe expresar lo que es propio del arte. Al respecto se puede citar a J.C. Lambert quien dice: "Tras una cultura secular de la forma limitada, el arte ha logrado establecer esta expresión plástica: reside en la clara realización de un ritmo liberado y universal, que estaba deformado y oculto en el ritmo individual de la forma limitada" (46). Este ritmo liberado y universal del que habla Lambert es una de las alternativas necesarias y propias de la producción plástica en el siglo XX.

Por otro lado A. Banfi cita "Nuestro arte se nos aparece así en una posición de osadía y riesgo: sin prejuicios y sofisticado a la vez, despreciador de toda corrupción fácil, buscador de puros efectos artísticos . ." (47). De esta posición de osadía y riesgo en pos de puros efectos artísticos, cabe señalar la valorización que se ha hecho en el presente siglo, sobre la cualidad expresiva por se del color, la materia (textura), la pincelada, etc., elementos fundamentales de los que ha hecho uso la pintura abstracta como medio de expresión propios de este siglo, en un principio como alternativas de ruptura y posteriormente como fuentes de consolidación.

Dos elementos más de la psique humana: lo racional y lo irracional, esa dialéctica que como señala Erich Kahler (48), entre la conciencia en la acción y los impulsos inconscientes, se ha acelerado en el presente siglo, dando como resultado una intensa lucha de la razón contra las pasiones y las emociones, sostenida por artistas y teóricos antagónicos que con sus obras han validado sus posturas y que en términos generales - un tanto arbitrarios - se pueden dividir en dos: los geometristas y los no geométricos.

46.- Lambert J.C. Pintura Abstracta. p. 110.

47.- Banfi, A. Filosofía del Arte. p. 320.

48 KAHLER, E.- La desintegración de la forma en las artes. p.41.

2.3.3.2. Aspectos Psicológicos .

La psicología como disciplina que tiene por objeto el estudio de la conducta del hombre, de acuerdo al área o fenómeno en donde actúe el ser humano, es el complemento al nombre de ésta, por ejemplo psicología del aprendizaje, psicología social, psicología clínica, etc., en este estudio, cuya parcela del conocimiento se refiere al fenómeno artístico, se puede convencionalmente llamar psicología del arte, bajo el entendido, que el arte o el fenómeno artístico requiere de la participación de 3 elementos centrales para su manifestación: el creador de la obra, la obra en sí y el espectador o consumidor artístico.

A la obra de arte, pictórico abstracta en este caso, se le puede designar como la materialización de la conducta artística.

Esta se constituye en el eje rector del fenómeno, que para su creación requirió de un proceso de maduración de parte de su productor y también requiere para su consumo, de un proceso educativo cultural muy particular del consumidor.

Liev Semionovich Vigotski cita: "El psicólogo examina naturalmente toda obra de arte como un sistema de estímulos, organizados consciente y deliberadamente, de forma que provoquen una reacción estética. Además, al analizar la estructura de los estímulos reconstituimos la estructura de la reacción" (49). La organización y materialización de dicho sistema de estímulos, producto de un proceso formativo profundo por parte del productor plástico, ofrece como dice L.S. Vigotski la posibilidad de reacción estética, pero habría que agregarle otro tipo de reacción: la artística, es decir, una obra pictórica puede provocar una conducta sea artística, sea estética o ambas. La primera debe entenderse como una actitud analítica, en la que el espectador aprecie de la obra la manera en que el

pintor plasma los valores pictóricos - composición, cromatismo y factura - o algunos de éstos, en tanto que la segunda (conducta estética), es la reacción convertida en un estado de contemplación en la cual se da una sensibilización o hipersensibilización de parte del espectador y se goza de la obra sin cuestionar el manejo de valores pictóricos, sólo se llega a un estado de placer sin preocuparse de las particularidades que integran ese sistema de estímulos llamado obra pictórica; se ve y se siente la totalidad sin preguntar el ¿Cómo? o el ¿Por qué? de ella.

Regresando a los protagonistas del fenómeno artístico: el creador, la obra y el consumidor, la interacción que se da entre ellos está influida por factores temporales, geográficos y sociales entre otros.

El creador de obras de arte en general ofrece algunos rasgos que lo caracterizan, tales como: ser un pensador creativo, rebelde, partidario de rupturas y proyectador de su personalidad en las obras que crea. De estas características la primera citada puede considerarse como la imprescindible, pues es la fuente generadora de su obra: la creatividad, entendida ésta como "Capacidad de producir cosas nuevas y valiosas" (50), o bien como "La capacidad de desestructurar la realidad y reestructurarla en formas nuevas" (51).

Mauro Rodríguez Estrada, en su obra "Manual de Creatividad" (52) nos señala que la creatividad se da en 6 etapas: El cuestionamiento, el acopio de datos, la incubación, la iluminación, la elaboración y la comunicación.

50.- Rodríguez Estrada, M. Manual de Creatividad" p.22.

51.- Rodríguez Estrada, M. Op. Cit. p. 25.

52.- Rodríguez Estrada, M. Op. Cit. p. 38 - 43

El cuestionamiento es la percepción de algo como problema y normalmente surge de la inquietud intelectual, de la curiosidad, del interés o del hábito de la reflexión, factores que dotan al individuo de una capacidad de percepción que va más allá de las apariencias, es decir llega hasta las esencias de las cosas o los fenómenos. El acopio de datos se logra mediante observaciones, lecturas, viajes, experimentos e intercambio de experiencias con personas doctas en el área o tema. Dada la relación que tienen las dos siguientes etapas se abordan conjuntamente: la incubación, considerada como el periodo de digestión inconsciente de ideas, de intensa actividad que concluye en una iluminación. Dicha iluminación se da en algún momento de distensión de la frecuente dialéctica que se presenta en el individuo a partir de que se planteó el problema a resolver; esta dialéctica oscila entre fases de tensión y distensión. La elaboración se realiza cuando se da el paso de la idea luminosa a la realidad externa, esto es, la materialización u operativización de la idea. Por último, la comunicación del logro es necesaria para cerrar el proceso creativo, ya que el reconocimiento y/o aceptación de ese logro se convierte en un reforzador positivo que impulsará al ser creativo a plantearse un nuevo cuestionamiento.

La rebeldía y el impulso a la ruptura de cánones, son conductas que caracterizan a los artistas, y que en ocasiones algunos de éstos las llevan a su actuación en el ámbito social, pero la generalidad las manifiestan en sus obras, materializándolas en nuevas propuestas plásticas.

Generalmente la obra artística de cada productor maduro lleva su sello caracterizador, esto es, ciertas constantes de forma, color y trazo, que permiten identificar la obra como una realización de tal o cual artista. Estas peculiaridades de la obra, conducta artística materializada, es parte de la personalidad del autor, particularmente su temperamento o bien de un resultado de vivencias. Así tenemos obras pictóricas caracterizadas por el trazo fuerte o violento de colores intensos otras al contrario: suaves, sutiles, de colores tenues.

Esto puede obedecer a un reflejo fiel de la personalidad del pintor o bien de una sublimación de lo que no puede hacer en su vida social cotidiana, lo materializa en su pintura; aunque lo más frecuente es lo primero.

Respecto a la psicología del artista, Samuel Ramos dice: "El artista vive la vida con una cierta profundidad y seriedad, y su relación con ella se establece principalmente por medio del sentimiento. . . . Su pensamiento y su conducta son determinados por sus reacciones emocionales" (53). Aunque como él mismo aclara, que no se excluye su capacidad para entender al mundo por medio de la inteligencia.

La obra pictórica. Es el puente de comunicación entre su creador (pintor) y el consumidor (espectador), sobre ésta se han comentado previamente algunas de sus características o valores plásticos: la composición, el cromatismo y la factura; ahora resta señalar cómo algunos de estos elementos se convierten en factor (es) de interacción entre el pintor y el espectador.- La obra se constituye y se muestra al espectador como un estímulo que pretende originar una respuesta. Esta no va a ser única, sino muy variada, obedeciendo a factores tanto de constitución como de recepción; esto es, de acuerdo a los valores pictóricos que ofrece y conforme al tipo de persona que los recibe (edad, sexo, nivel de cultura, tipo de educación, inteligencia, etc.).-

Las líneas que conforman una estructura pictórica (sean ocultas o visibles) nos sugieren o nos inspiran diferentes reacciones, de acuerdo a su posición o disposición. Emilio Freixas (54) al respecto señala que: la línea vertical sugiere: equilibrio, firmeza, elevación espiritual y vida; la horizontal: calma, reposo y seguridad; la inclinada: acción y peligro; dos inclinadas opuestas: compensación; rectas entrecruzadas ablicuamente: la lucha; Línea quebrada: dificultad, peligro; líneas curvas: vida, movimiento; círculo: plenitud, rotundidad; círculo radiado: concentración, irradiación; espiral: el máximo dinamismo.

53.- Ramos, Samuel. Filosofía de la Vida Artística. p. 43

54.- Freixas, Emilio.- Las Líneas y su lenguaje.- pp. 9-53.

El color por sí mismo es capaz de producir diversas reacciones en el ser humano, en términos generales se hace una gran división de los colores: los cálidos y los fríos, produciendo los primeros sensaciones excitantes, ardientes, alegres y activos, en tanto que los segundos son quietos, sedantes, frescos, silenciosos y pasivos. Ya en lo particular Peter J. Hayten (55) nos hace la siguiente propuesta:

Amarillo: Es el color de la luz, el sol, la vida, la acción y el poder y simboliza arrogancia, oro, fuerza, voluntad y estímulo, es el color más intelectual y puede ser asociado con una gran inteligencia o con una deficiencia mental. Significa envidia, ira, cobardía y bajos impulsos. Es muy tolerable y alegre en pequeñas áreas, pero en las grandes puede llegar a ser irritante.

Naranja: Es más cálido que el amarillo y actúa como estimulante de los tímidos, tristes o linfáticos. Simboliza entusiasmo y exaltación y cuando es muy encendido o rojizo, ardor y pasión. Utilizado en pequeñas extensiones o como acento es un color muy útil, pero en las grandes áreas es demasiado atrevido y afectado, hasta puede crear una impresión impulsiva, agresiva. Por su mezcla con negro sugiere engaño, conspiración e intolerancia y cuando es muy oscuro sordidez y opresión. Mezclado con blanco expresa sensualidad.

Rojo: Se considera asociado con una personalidad extrovertida, el temperamento vital, ambicioso y material y se deja llevar más por el impulso que por la reflexión. Simboliza sangre, fuego, calor, revolución, alegría, acción, pasión, fuerza, disputa, desconfianza, destrucción, impulso, crueldad y rabia. Por su potencia de excitación en las grandes áreas cansa rápidamente.

Violeta: Significa martirio, misticismo, misterio, tristeza, aflicción, profundidad y experiencia, en su variación al rojo realeza, dignidad, suntuosidad y representa el alto rango de reyes y cardenales. Mezclado con negro es deslealtad, desesperación y miseria; y mezclado con blanco: muerte, rigidez y dolor.

Azul: Se le asocia con los introvertidos, está vinculado con la circunspección, la inteligencia y las emociones profundas. Es el color del infinito, de los sueños y de lo maravilloso; simboliza sabiduría, fidelidad, verdad eterna e inmortalidad. También significa descanso, lasitud, recogimiento, juicio y seguridad. En heráldica castidad, lealtad y buena reputación. Mezclando con blanco es pureza, fe y cielo y con negro desesperación, fanatismo e intolerancia. Puede ser utilizado en grandes extensiones sin causar fatiga a los ojos.

Verde: Es un color de gran equilibrio porque está compuesto por colores de la emoción (amarillo: cálido) y del juicio (azul: frío) y por su situación transicional en el espectro. Se le asocia con las personas superficialmente inteligentes y sociales que gustan de la banalidad y de la oratoria, simboliza la primavera y la caridad. Es el color más paradójico porque aunque es ponderado incita al desequilibrio y es el favorito de los psiconeuróticos porque produce reposo en el ansia y calma, y también porque sugiere amor y paz, por ser al mismo tiempo, el color de los celos, de la degradación moral y de la locura. Sugiere humedad, frescura y vegetación, significa realidad, esperanza, razón, lógica y juventud. Mezclado con negro constituye en matiz verde oliva, misterioso pero grato; con blanco expresa debilidad o pobreza.

Blanco: Símbolo de lo absoluto, de la unidad, de la pureza y de la inocencia; también significa la infalibilidad papal y paz o rendición. Mezclado con cualquier color reduce su croma y cambia sus potencias psíquicas; la del blanco es siempre positiva y afirmativa.

Gris: No está considerado como un color, sino como la transición entre el blanco y el negro y el producto de la mezcla de ambos. Simboliza neutralidad, puesto que no suscita sensación

alguna de color, sugiere tinieblas, penitencia y tristeza. Es una fusión de alegrías y penas, del bien y del mal.

Negro: Símbolo del error y del mal. Tiene algunas acepciones negativas del azul y significa luto, muerte, duelo, tristeza, pena profunda y superstición.

El espectador-consumidor, participante del fenómeno artístico. Se puede dividir en 3 apartados a los consumidores de arte: los especialistas (productores plásticos, críticos de arte, historiadores de arte, curadores, etc.), los aficionados y los consumidores casuales.

Las diferentes respuestas que provoca una obra pictórica, amén de los valores plásticos que la conformen, estarán en gran medida determinadas por el tipo de persona que se acerque a consumirlas; pues los especialistas para satisfacer su necesidad artístico - estética tendrán mayores exigencias que las de un aficionado o de un consumidor casual; por lo tanto sus respuestas diferirán de las que presenten estos últimos, y sus juicios serán más severos. Al respecto Juan Acha cita "El consumo objetivase propiamente en la relación objeto - sujeto y aquí se conjuga el valor potencial del objeto y la valoración de un sujeto portador de la orientación axiológica que ha elegido entre las muchas que le impone la sociedad" (56).

Todo ser humano presenta múltiples necesidades, entre las que no puede faltar la necesidad estética, misma que puede llenar al contemplar algunos fenómenos naturales o bien recurriendo a los objetos artísticos producidos por el mismo hombre. Para satisfacer esa necesidad estética, en su recurrencia al objeto artístico, será más exigente en la medida que sea más especialista; en tanto que el consumidor casual requerirá particularmente de un trabajo anecdótico, ya que necesita de un lenguaje conocido para poder consumir la obra y llenar su necesidad estética. Citando nuevamente al maestro J. Acha se tiene que "El consumo artístico es, pues, igual al consumo estético, al que se le suman conocimientos históricos, conceptos de arte y experiencias visuales, vivencias formales y vibraciones artísticas" (57).

56.- ACHA, Juan. El Consumo artístico y sus efectos. p.85

57.- ACHA, J. Op.. Cit. p.90.

Una última consideración en lo que a los efectos producidos por la obra pictórica en el consumidor se refiere, es la coincidencia o la discordancia entre la intención que tiene una obra y la necesidad que quiere llenar el espectador al contemplarla. Acerca de esto el soviético M. Kagan en J. Acha (58) señala cuatro funciones de la obra de arte: la comunicativa, la cognoscitiva, la educativa y la hedonista. Habrá algunas obras que cumplan con las 4 funciones, otras sólo algunas de éstas, dependiendo ello de 2 factores: uno, el tipo y la calidad de obra, y otro, el tipo de consumidor, aunado a su marco de referencia.

2.3.3.3. Aspectos Estéticos .

La estética como disciplina cuyo objeto de estudio es la sensibilidad y la belleza, en un trabajo como éste, no puede quedar excluida, ya que en el consumo artístico de cualquier obra plástica un enfoque estético se hace necesario.

Considerando que la estética es una disciplina del orden humanístico - filosófico se debe tener en cuenta que sus apreciaciones y/o valoraciones se realizan y tienen vigencia de acuerdo a una relatividad temporal y espacial, y toda norma que de ellas surja está sujeta a dicha relatividad. Nicolai Hartmann (1881 - 1950) al respecto dice: "...Parece que lo bello no es más que una norma mudable y aún arbitraria, condicionada por factores extra-estéticos, por las circunstancias sociales, las tendencias prácticas predominantes, por su utilidad para la vida o también por las direcciones de preferencia surgidas de lo biológico y que buscan una expresión en un tipo determinado de ideales. " (59).

58.- ACHA, J. op. cit. p. 93.

59.- HARTMAN, N. Estética. p.28.

Al entrar en contacto el consumidor con la obra - acto receptivo - se dan 3 momentos (Hartmann, 1953): de la intuición, del goce y de la valoración. Esos momentos surgen en una interacción estética, y su valoración dependerá de la calidad de la obra y la experiencia estética del sujeto. Sin embargo, si esta aproximación se quiere enfocar desde el punto de vista artístico, para que se den los dos últimos momentos, habrá necesidad de que el consumidor cuente con aprendizajes de valores plásticos y experiencias visuales artístico - estéticas, para emitir un juicio lo más próximo a la realidad.

En la pintura abstracta sus creadores decidieron, en una de sus tantas rupturas, pasar de la autonomía de la representación lograda en el Renacimiento, a la autonomía de la forma y de esta manera darle al signo artístico su propio valor, sin que necesite representar ninguna forma real. "No hay que representar el gesto sino presentar el gesto; algo en movimiento sino el movimiento mismo." (60)

Esto es, el tema de una obra no será el "representar" o modificar, sino presentar o actuar, continúa X.R. de Ventós "se debe aprender a ver las formas como tales, como datos visuales y no como formas de algo." (61).

La obtención del placer estético en el arte abstracto debe ser buscada mediante una actitud de disposición contemplativa, en la cual no se pretenda encontrar intención, representación o significado alguno, sino debe asumirse la obra en espera de recibir datos plásticos que provoquen una respuesta hedonista.

60.- De Ventós, R. X. Teoría de la sensibilidad. p. 73.

61.- De Ventós, R. X. Op. Cit. p. 79.

La pintura abstracta después de su aparición como corriente pictórica creó la necesidad de una reorganización de sistemas intelectuales en los que se incluyen los del orden estético. Para ello se recurrió a hacer consideraciones tales como: comprender las sensaciones estéticas a las que no se está acostumbrado, implicaba olvidar la cultura al respecto aprendida. Esto nos conduce a la creación de nuevos códigos, que aunque flexibles sirvan de parámetros en los consumos artísticos de obras abstractas.

El abstraccionismo es la corriente pictórica que nos puso en el lugar adecuado para cuestionar alguna (s) de las funciones de la pintura, para que se tomara conciencia de sí misma, y tratar de superar lo circunstancial y lo anecdótico para llegar al descubrimiento de los valores plásticos, Ventós cita..."es legítima una obra en tanto que aprovecha y potencia la expresividad propia de los elementos que en ella existen, y no cuando los emplea poniéndolos al servicio de algo ajeno a ellos mismos: intenciones, representaciones, etc." (62)

De lo anterior se deriva la idea que el signo artístico tiene su valor en sí, sin necesidad de recurrir a forma física o anecdótica alguna.

2.3.3.4. Ordenes y Desórdenes. Lo lógico e Ilógico. El Caos, La Incoherencia, Lo Absurdo, La Entropía y La Incertidumbre.

Para interpretar verbalmente parte del fenómeno artístico llamado arte abstracto - concretamente la pintura - se tienen dos caminos: El lógico (racional, ordenado) y el ilógico (incierto, desordenado); el primero empleado por los creadores de abstracciones geométricas como los suprematistas, neoplasticistas y de algunos del op art por ejemplo; en tanto que el segundo incluye a un número más amplio de seguidores: abstraccionistas líricos, expresionistas abstractos, gestuales, informalistas, etc.

62.- De Ventós, X. R. Op. Cit. p.445.

Se dice del orden que es una condición necesaria para el buen funcionamiento de una estructura y que es un requisito para la supervivencia humana, sin embargo se deduce también que ello conduce a una mecanización y/o automatización del ser, que tal vez sea necesaria para ciertas actividades productivas del hombre, pero que para la creación artística no sería requisito indispensable, llegando en ocasiones a ser un obstáculo en lugar de un auxiliar.

El desorden se refiere a los caminos que toman diversos elementos físicos que rompen con ideas preconcebidas o pre - establecidas de rumbos precisos. Se yerguen en unidades desarticuladas, de muy difícil o imposible relación.

Cuando se habla de desorden o de la inexistencia de un orden (lógico), se puede decir que hay un caos en el referente al que se haga alusión, puede ser producto de la incoherencia, la incertidumbre, la entropía o de lo absurdo.

La incoherencia y lo absurdo son estados de conciencia, producto de una ruptura con lo establecido de una manera racional y funcional, que son utilizados y materializados en las pinturas abstractas, con el único requisito de no aludir formas narrativas o anecdóticas. El azar y la aleatoriedad pueden ser el hilo conductor que nos lleva a las creaciones incoherentes y absurdas. Al respecto Erich Kahler nos dice: "Somos testigos de un verdadero culto de la incoherencia del sinsentido y de la desorientación" (63).

Una de las formas probables de interpretación o de rescate aplicables a la pintura abstracta es la entropía, misma que Rudolf Arheim define como: "La medida cuantitativa del grado de desorden de un sistema" (64). Continúa éste, la entropía se encarga de la distribución global de tipos de elementos en un ordenamiento dado. "Cuanto más alejado está el ordenamiento de una distribución al azar tanto menor será su entropía y mayor su nivel de orden" (65).

63.- Kahler, E. La desintegración de la forma en las artes p. 114.

64.- Arheim, R. Hacia una psicología del arte. p. 340.

65.- Arheim, R. Op. Cit. p. 348.

La entropía es usada como una manera de percepción global de la forma, - sin referirse a su estructura - para ver "El grado de disipación de la energía que supone, la cantidad de tensión disponible para el trabajo en el sistema" (66).

La última consideración necesaria de realizar es respecto al principio de incertidumbre; si en las llamadas ciencias exactas, en el área de la física, particularmente en la mecánica cuántica se habla de una incapacidad de predicción y aleatoriedad en dicha ciencia, ¿Qué podremos decir en el arte?

Stephen W. Hawking refiriéndose a Heisenberg y su principio de incertidumbre, cita que éste " implica que las partículas se comportan en algunos aspectos como ondas: no tienen una posición bien definida, sino que están «esparcidas» con una cierta distribución de probabilidad" (67).

66.- Arheim, R. Op. Cit. 349.

67.- Hawking, S.W. La historia del tiempo. p.85.

III

**MARCO DE REFERENCIA E
INVESTIGACION DE CAMPO**

3.- INVESTIGACION DE CAMPO .

Con la finalidad de completar el objetivo general del presente trabajo "Analizar los fundamentos teórico-prácticos que intervienen en el proceso enseñanza - aprendizaje de la pintura abstracta", - ya que la primera parte de éste se considera que está lograda en los contenidos teóricos plasmados en las páginas anteriores - se realizó la presente investigación de campo, para que mediante los resultados que la misma arroje, se compruebe el planteamiento hipotético establecido o se le declare nulo. Esto es, tener una aproximación lo más cercana posible al quehacer cotidiano del trabajo pictórico-abstracto realizado por estudiantes, docentes y pintores.

HIPOTESIS

A mayor percepción, conocimiento, práctica y experimentación en torno a los fundamentos de la pintura abstracta; mayor será la posibilidad de creación en esta forma de expresión plástica.

Partiendo de esta necesidad, se toma como universo o población al conjunto formado por los estudiantes de pintura (interesados en el abstraccionismo), de los 6º, 8º y 10º semestres de Licenciatura en las escuelas: Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" del INBA, así como a los docentes de pintura de dichas instituciones. En tanto que al universo de estudio de los pintores se le considera a los que por su prestigio lograron participar en alguna (o ambas) de las dos exposiciones más importantes en materia pictórica-abstracta en la ciudad de México: "El Informalismo en México" Arte abstracto no geométrico, realizada en Agosto - Septiembre de 1980 en el Palacio de Minería. Y "La Aparición de lo Invisible" Pintura abstracta contemporánea en México, en el Museo de Arte Moderno, de Septiembre de 1991 a Enero de 1992. De este universo se tomó una muestra aleatoria de 20 estudiantes, 10 docentes y 10 pintores, mismos a los que se les aplicaron los siguientes cuestionarios:

ESTUDIANTE DE PINTURA:

El presente cuestionario tiene por objeto auxiliarme en mi trabajo de investigación en torno al proceso enseñanza-aprendizaje de la pintura abstracta. ¿Serías tan amable en colaborar conmigo contestando las siguientes preguntas? . . .

1.- ¿Quién (o qué) influyó para que te inclinaras a realizar pinturas abstractas? ...

- A) Tu maestro B) Tus compañeros
C) Ver la obra de algún pintor D) Otro (a) _____

2.- ¿De qué calidad consideras que fueron tus primeros trabajos pictóricos abstractos? . . .

- A) Muy buenos B) Buenos C) Regulares D) Malos

¿Por qué? _____

3.- ¿Y los últimos trabajos de este tipo cómo los catalogas?

- A) Muy buenos B) Buenos C) Regulares D) Malos

¿Por qué? _____

4.- Aproximadamente cuántas pinturas abstractas has realizado (incluye hasta los primeros ensayos)

- A) 1 a 10 B) 11 a 20 C) 21 a 40 D) 41-80
E) más de 81

5.- ¿Tuviste algún maestro que te enseñara sistemáticamente (o con cierto orden) cómo pintar abstracciones?

Sí _____ No _____, en el caso de Sí. . . ¿Cuál fue dicho orden? _____

6.- ¿Recibiste algunas orientaciones, que no hayan sido sistemáticas en el desarrollo de tu pintura abstracta?
Sí _____ No _____, en el caso de Sí... ¿Cómo fueron? o ¿Cuáles fueron? _____

7.- ¿Tienes algunos fundamentos teóricos sobre tus trabajos pictóricos-abstractos? _____ ¿De qué tipo? (explicalos):
Filosóficos _____

Estéticos _____

Psicológicos _____

Otros _____

8.- ¿Consideras imprescindible primero aprender a pintar figurativo o realismo antes de pintar abstracto?
Sí _____ No _____ ¿Por qué? _____

9.- ¿Cuál es la razón principal por la que pintas abstracto?

10.- ¿Para iniciar a pintar abstracto consideras forzoso haber realizado algunos cursos? Sí _____ No _____
¿Cuáles o por qué? _____

11.- O bien, ¿Crees que paralelamente al proceso de enseñanza-aprendizaje de la pintura abstracta son necesarios algunos cursos o enseñanzas? Sí _____ No _____
¿Cuáles? _____
¿Por qué? _____

12.- ¿A partir de qué (elementos, motivaciones, propósitos o pretextos) haces tu trabajo pictórico-abstracto?

13.- ¿Cuántas vertientes pictóricas conoces del abstraccionismo? _____
¿Cuáles? (cita sus nombres) _____

Por tu colaboración . . . ¡GRACIAS!

DISTINGUIDO MAESTRO

El presente cuestionario tiene por objeto auxiliarme en mi trabajo de investigación en torno al proceso enseñanza-aprendizaje de la pintura abstracta. ¿Sería tan amable en colaborar conmigo contestando las siguientes preguntas? . . .

- 1.- ¿Su enseñanza de la pintura abstracta parte de su iniciativa?
- A) Siempre B) Casi siempre C) Algunas veces D) Nunca
- ¿Por qué? _____

- 2.- ¿Su enseñanza de la pintura abstracta surge a petición de sus alumnos? . . .
- A) Siempre B) Casi siempre C) Algunas veces D) Nunca

- 3.- Las primeras pinturas abstractas terminadas de sus alumnos generalmente las considera:
- A) Muy buenas B) Buenas C) De regular calidad
D) De baja calidad

¿Por qué? _____

- 4.- Aproximadamente después de cuántos trabajos terminados se puede observar una buena calidad artística en la pintura abstracta de un alumno . . . de:

A) 1 a 10 B) 11 a 20 C) 21 a 40 D) 41-80
E) más de 81

5.- ¿Tiene usted algún método o sistema para la enseñanza de la pintura abstracta? Sí _____ No _____ ¿Parte de las propuestas o necesidades del alumno? _____

6.- En caso de haber contestado afirmativamente la primera parte de la pregunta anterior, ¿cuáles son de manera general los pasos que sigue en dicha enseñanza? _____

7.- De los fundamentos teóricos que apoyan su práctica educativa en torno a la pintura abstracta ¿Cuáles podría citar? (explíquelos):

Filosóficos _____

Estéticos _____

Psicológicos _____

Otros _____

8.- ¿Considera imprescindible que primero el alumno aprenda a pintar figurativo, o realismo antes de empezar a pintar abstracto? Sí _____ No _____ ¿Por qué? _____

9.- ¿Cuál considera que sería la razón principal de la enseñanza-aprendizaje de la pintura abstracta? _____

10.- Para iniciar el proceso enseñanza-aprendizaje de la pintura abstracta ¿Considera como requisito forzoso que el alumno haya tomado algunos cursos? Sí _____ No _____ ¿Cuáles y/o por qué? _____

11.- O bien, cree que paralelamente al proceso enseñanza-aprendizaje de dicha pintura se requeriría de algunos cursos o enseñanzas? Si _____ No _____ ¿Cuáles? _____

¿Por qué? _____

12.- ¿A partir de qué (motivos, propósitos o pretextos) puede generarse un trabajo pictórico abstracto? _____

Seguro estoy de que su colaboración me será de gran ayuda...
por lo tanto... ¡Muchas GRACIAS!

DISTINGUIDO PINTOR:

El presente cuestionario tiene por objeto auxiliarme en mi trabajo de investigación en torno al aprendizaje y la génesis de la pintura abstracta. ¿Sería tan amable en colaborar conmigo contestando las siguientes preguntas? . . .

1.- ¿Quién (o qué) influyó para que se inclinara a realizar pinturas abstractas? . . .

- A) Su maestro
B) Sus compañeros
C) Ver la obra de algún pintor
D) Otro (a) _____

2.- ¿Tuvo usted algún maestro que le enseñara sistemáticamente (o con cierto orden) cómo pintar abstracciones?

Sí _____ No _____, en el caso de Sí..

¿Cuál fue dicho orden? _____

3.- ¿Recibió algunas orientaciones, que no hayan sido sistemáticas en el desarrollo de su pintura abstracta?

Sí _____ No _____, en el caso de Sí..

¿Cuáles fueron? _____

4.- ¿Tiene algunos fundamentos teóricos sobre sus trabajos pictóricos abstractos? _____ ¿De qué tipo? _____
(Explíquelos por favor).

Filosóficos _____

Estéticos _____

Psicológicos _____

Otros _____

5.- ¿Considera imprescindible primero aprender a pintar figurativo o realismo antes de pintar abstracto?

Sí _____ No _____ ¿Por qué? _____

6.- ¿Cuál es la razón principal por la que pinta abstracto?

7.- ¿Para iniciar a pintar abstracto considera forzoso haber realizado algunos cursos? Sí _____ No _____

¿Cuáles o por qué? _____

8.- ¿A partir de qué (elementos, motivaciones, propósitos o pretextos) hace su trabajo pictórico-abstracto? _____

I POR SU COLABORACION, GRACIAS!

Por tratarse de una área (el arte) del conocimiento que no requiere, para patentizar su existencia, de una comprobación matemática exacta, se juzga suficiente emplear para el análisis de datos, sólo una de las medidas de tendencia central: la media, y gracias a ésta y los datos de los cuestionarios se llega a los siguientes:

RESULTADOS

A pesar de manifestar que diversos elementos de influencia participan en la toma de decisión para pintar abstraccionismo (tanto de estudiantes como de pintores) existe un predominio absoluto, que el factor de mayor incidencia es el haber visto la obra de alguno o más pintores.

La calidad de las obras pictóricas realizadas en un principio (tal como sucede en el figurativismo) es considerada por la mayoría de los estudiantes como regular, debido a carencias como el conocimiento del color, de la composición y la manera de desintegrar la forma, en tanto que los pocos que afirman haber realizado desde el inicio obras de buena calidad, señalan que se debe a que contaban con elementos técnicos, compositivos y de teoría del color. El número de trabajos requeridos para alcanzar una buena calidad pictórica depende de antecedentes, habilidades individuales y a la entrega al estudio de tales obras.

El 75% de los estudiantes encuestados dicen no haber recibido orientaciones sistemáticas, en tanto que el 25% restante afirma lo contrario, pero el orden de la sistematización de la enseñanza de la pintura abstracta que les presentaron es totalmente diferente, ya que algunos empezaron por la composición, terminando con el color, otros lo hicieron a la inversa. Lo coincidente es respecto a los elementos de enseñanza; en síntesis: la composición, el cromatismo y la factura, tanto a nivel teórico como práctico. Los docentes contradicen a los estudiantes, pues en sentido inverso a éstos, un 80% afirma aplicar un método, siendo éste en esencia coincidente con los elementos centrales - valores plásticos - que manejan los alumnos: la composición, el cromatismo y la factura.

Los pintores encuestados coinciden con los estudiantes al afirmar - en un 80% - no haber recibido orientaciones sistemáticas.

Entre un 50 y 60% de pintores y estudiantes aceptan haber recibido orientaciones asistemáticas en torno al aprendizaje de la pintura abstracta.

De los encuestados respecto a la fundamentación teórica de su trabajo pictórico-abstracto o de su enseñanza, dicen tener fundamentos: pintores en un 80%, estudiantes en un 60% y docentes en un 54%. De estos resultados se deduce: a medida que aumenta el interés por este quehacer pictórico, aumenta el porcentaje de preocupación por fundamentarlo, ya sea en el aspecto filosófico, el estético, el psicológico u otro.

El interés general por fundamentar el trabajo quedó de manifiesto en las respuestas de los estudiantes, pues en los 3 aspectos cuestionados (filosófico, estético y psicológico) dan propuestas de elementos teóricos que apoyan su práctica, en tanto que los pintores centran su atención en el interés de orden estético, dejando el filosófico y psicológico en un segundo y tercer plano respectivamente. Dicho interés parece satisfacerse más en el orden pragmático que en el teórico, pues lo citan como producto de vivencias o experiencias estéticas al contemplar tanto la naturaleza como obras pictóricas de pintores antecesores o contemporáneos.

El 80% de los pintores encuestados consideran necesario o conveniente que primero se aprenda a pintar figurativo y luego se pase a la abstracción. Los estudiantes por su parte tienen opiniones divididas, al 50% que sí es necesario, en tanto que el otro 50% dice que no lo es. Y tan sólo el 30% de los docentes piensan en esa necesidad previa, quedando el 70% de éstos con la idea que no se requiere de esa formación.

Las razones por las que los involucrados pintan abstracciones se pueden resumir en tres: dos de orden filosófico a) necesidad de una libertad total de expresión y b) proyección de la vida interior del pintor; y una de orden estético, necesidad del desarrollo y proyección de su sensibilidad estética.

Existe una conciencia clara respecto a la necesidad de cursos, que antecedan o complementen el quehacer o aprendizaje de la pintura abstracta, éstos en términos generales se pueden decir son: los que se refieren a la adquisición de habilidades, capacidades y conceptos en torno al tema, es decir: composición, cromatismo, técnicas, teoría e historia de esta área artística.

De la historia del arte abstracto los estudiantes desconocen la gran variedad de vertientes que se han manifestado a través del siglo XX, pues sólo destacan conocer el expresionismo abstracto, la abstracción geométrica, el minimal art y el constructivismo.

Los motivos y elementos que mueven a los productores plásticos a pintar abstracciones pictóricas, son mucho más que los que hacen lo mismo con los figurativos, pues además de partir de cualquier elemento visible de la naturaleza, pueden crear sus obras tomando como motivo cualquier elemento psíquico como por ejemplo emociones, dudas, cuestionamientos, problemas existenciales, etc.

Como un resultado de análisis teóricos y prácticos realizados en la investigación presente se elabora la siguiente:

PROPUESTA

*** SUGERENCIA ESTRATEGICA PARA LA ENSEÑANZA APRENDIZAJE DE LA PINTURA ABSTRACTA***

A decir de estudiantes y pintores no existe una sistematización en lo que se refiere al aprendizaje de la pintura abstracta; pues en general, la forma de llegar a pintar abstracciones se ha logrado asistemáticamente: por intereses personales, asesorías sobre proyectos, contemplación de obras de prestigiados pintores, etc.

A pesar que los docentes afirman tener un método para la enseñanza de la pintura abstracta (contradiendo a estudiantes y pintores), no figura ésta como asignatura o taller obligatorio.

Ante tal situación y con la finalidad de fortalecer la calidad de preparación en esta área específica de la pintura y de ofrecer una opción (orientación o especialización) a los estudiantes de pintura de nivel Licenciatura (o maestría) interesados en el no figurativismo, se elabora la siguiente propuesta:

Considerando que:

"Un punto de partida para la comprensión de cómo el hombre creador, por medio del color y de la forma, llega a materializar su pensamiento y vivencias en concreciones llamadas pinturas abstractas" (p. 41)*.

"Para un aprendizaje de la pintura abstracta se precisa de un logro de maduración del individuo, que lo ubique en el último periodo de desarrollo intelectual: de las operaciones formales; ya que una vez alcanzado este nivel, se pueden trabajar y combinar elementos tanto de carácter azaroso e intuitivo como lógicos, teniendo con ello las herramientas básicas intelectuales que permitan la comprensión y explicación de los fundamentos teóricos en los que se sustenta la pintura abstracta" (p. 44).

"Alcanzada esta edad - 12 años - (o madurez), se puede decir que, potencialmente se cuenta con la capacidad para el desarrollo y control motor en la elaboración de trabajos pictóricos de pequeño (Coordinación muñeca - mano), mediano (Coordinación brazo - antebrazo - mano) y gran formato (Coordinación de todo el cuerpo) (p. 46).

* Estas citas se refieren a fragmentos anteriores del presente texto.

"Si a los 5 años de edad se les ha estimulado adecuadamente, serán capaces de gozar estéticamente una obra musical o pictórica, un paisaje, etc." (p. 47). Aunque para la conceptualización, organización y caracterización de valores, se requiere de la participación de un desarrollo intelectual que les permita las abstracciones y deducciones, éste se logra aproximadamente a los 12 años de edad.

"En el desarrollo social - en la adolescencia - es cuando ocurre la necesidad de valorar socialmente las profesiones o actividades del ser humano y hacer la elección de una ocupación o carrera; entre las posibilidades de ello se cuenta con la carrera de pintor, y ya en el desarrollo de ésta, haciendo uso de sus escalas de valor, se puede optar por seguir una línea figurativa, abstracta o ambas" (p. 53).

- Existe un vacío - detectado en encuestas aplicadas a estudiantes y pintores - en la sistematización de la enseñanza de la pintura, en el renglón referente al abstraccionismo.

- Hay una preocupación - manifiesta o encubierta - de los interesados en esta corriente pictórica, por una mejor fundamentación teórica que apoye su quehacer pictórico - abstracto.

- Los estudiantes de pintura (de nivel Licenciatura) de grados avanzados carecen de un conocimiento histórico amplio, de las diferentes vertientes dadas en el seno del abstraccionismo.

Por lo tanto:

Se propone la creación de un taller educativo donde se fomente el diálogo, la discusión y la práctica para la comprensión de la pintura abstracta, con un primer requisito para las personas participantes: que posean un nivel de maduración (en las áreas cognoscitiva, motora, afectiva y social) y conocimiento característicos de un egresado del bachillerato en México.

Objetivos: - Estimular el desarrollo de la creatividad pictórica en el área del abstraccionismo.

- Que los participantes desarrollen la capacidad y habilidad de facturar obras pictórico-abstractas.

- Que los estudiantes logren estructurar su concepto de pintura,

como un medio de expresión plástica, que no requiere necesariamente de la figura mimética de la realidad.

Participantes: - Dirigido a estudiantes de pintura de nivel Licenciatura, especialización o maestría.

Tiempo: - Tentativamente de 2 a 3 semestres, con un trabajo semanal de 15 horas como mínimo (organizados en principiantes, intermedios y avanzados), divididas en 12 horas prácticas y 3 teóricas.

Contenidos Temáticos:

A) Estudio de la forma.

1.- Cognoscitivamente:

- La forma como punto, línea, plano y volumen.
- Repetición.
- Estructura.
- Similitud.
- Gradación.
- Radiación, etc.

2.- Intuitivamente:

- Gesto.
- Accidente.
- Estimulación sensorial, etc.

B) Geometría y sección áurea.

C) Teoría y práctica del color.

D) Fundamentos:

- 1. Filosóficos.**
- 2. Psicológicos.**
- 3. Estéticos.**

E) Sensopercepción- acción.

F) Dibujo no figurativo.

G) Datos históricos de la pintura abstracta.

H) Composición plástica y análisis de la forma.

I) Teoría del arte (enfocada al abstraccionismo).

Con el trabajo práctico en un taller del tipo propuesto y el desarrollo de las sugerencias de contenido teórico mínimo, se infiere que se fortalecería considerablemente la formación de pintores abstraccionistas.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- ACHA, Juan.
El Consumo Artístico y sus Efectos
Editorial Trillas
México 1988 290 pp.

- 2.- ADAMS, Hugh.
Modern Painting
Mayflower Books
New York, 1979. 80 pp. Ilust.

- 3.- ALBERS, Josef.
La Interacción del Color
Alianza Forma
Madrid, 1984 4a. ed.
115 pp. Ilust.

- 4.- AREAN Glz. Carlos Antonio
Comprender la Pintura
L.E.D.A.
Barcelona, 1979 46 pp.

- 5.- ARHEIM, Rudolf.
Hacia una Psicología del Arte
Alianza Forma
Madrid, 1988.

- 6.- ARTE MEXICANO.
Arte Contemporáneo III
SEP - Salvat.
Mexicana de Ediciones
México, 1982

- 7.- ATKINS, Robert
ART SPEAK
Abbeville Press Publishers
New York, 1990. 176 pp. Ilust.
- 8.- AUPING, Michael
Abstract - Expressionism
The Critical Developments.
Harry N. Abrams, Inc. Publishers
New York, 1987 302 pp. Ilust.
- 9.- BALLABRIGA, Miguel A.
Tapiés. Los genios de la
pintura española.
Ediciones Rayuela
España 1992 93 pp. Ilust.
- 10.- BAMZ, J.
Movimiento y Ritmo en Pintura.
L.E.D.A.
Barcelona, 1965 48 pp. Ilust.
- 11.- BANFI, Antonio.
Filosofía del Arte
Ediciones Península
Barcelona, 1987 434 pp.
- 12.- BARR, Alfred H.
La Definición del Arte Moderno
Alianza Forma
Madrid, 1989 347 pp. Ilust.
- 13.- BAY, J.
Cómo se Armonizan los Colores
L.E.D.A.
Barcelona 1979 46 pp.

14.- BAYON, Damián.

Arte de Ruptura.
Edit. Joaquín Mortiz.
México 1973 122 pp. Ilust.

15.- BLOK, Cor

Historia del Arte Abstracto
(1900 - 1960)
Ediciones Cátedra
Madrid, 1982 289 pp. Ilust.

16.- BLOOM, Benjamín.

Taxonomía de los Objetivos de
la Educación.
El Ateneo
Buenos Aires, 1981 352 pp.

17.- BONET Correa, Antonio.

Vieira de Silva
Ediciones Polígrafa.
Barcelona 1980 70 pp. Ilust.

18.- BOULEAU, Charles.

La Géométrie Secrète des
Peintres. Charpentier.
Editorial Le Seuil.
Paris, 1978 267 pp. Ilust.

19.- CARDOZA y Aragón, Luis.

Pintura contemporánea
de México.
Ediciones Era.
México 1991 232 pp. Ilust.

20.- CASSOU, Jean.

Panorama de las Artes
Plásticas Contemporáneas.
Guadarrama.
Madrid, 1961 773 pp. Ilust.

21.- CATALOGO

Aparición de lo Invisible
Museo de Arte Moderno
México, 1991 107 pp. Ilust.

22.- CATALOGO

Abstractions Lyriques
Paris 1945-1955.
Éditeur: Presence de l'art
contemporain en ANJOU
Angers, France 1988 64 pp.

23.- CATALOGO

ALBERS IN BOTTRUP
Rathaus Der Stadt Bottrop
März - April 1973.

24.- CATALOGO

Colección de Arte Abstracto
Español.
Museo de las casas colgadas
de Cuenca.
Cuenca, España 1966.

25.- CATALOGO

Estève

Galeries Nationales Du Grand
Palais
Paris Oct. 1986-Janvier 1987
Ministère de la Culture et de
la Communication.
Éditions de la Réunion des
Musées Nationaux.
Paris 1986 267 pp. Ilust.

26.- CATALOGO.

Exposición Homenaje
Fernando García Ponce
Museo de Arte Moderno
INBA - C.N.C.A.
México 1992

27.- CATALOGO.

Josef Albers
The Museum of Modern Art.
New York 1964.

28.- CATALOGO.

Kurt Schwitters
VI Bienal de Sao Paulo
Brasil 1961
Museu de Arte Moderna
Sao Paulo Brasil 1961
44 pp. Ilust.

29.- CATALOGO.

Kurt Schwitters
The Tate Gallery
London 1985 64 pp. Ilust.

30.- CATALOGO.

Lucio Fontana
Centro de Arte Visuales
Del Instituto Torcuato Di
Tella.
Buenos Aires, Argentina.
1966 24 pp. Ilust.

31.- CATALOGO.

Ruptura 1952 - 1965.
Museo de Arte Alvar y Carmen
T. Carrillo Gil.
INBA - SEP.
México, 1988 185 pp.

32.- CIRLOT, Juan - Eduardo.

El Espíritu Abstracto.
Desde la Prehistoria a la Edad
Media.
Editorial Labor
Barcelona, 1965 151 pp. Ilust.

33.- COLLINS, Judit et al.

Técnicas de los Artistas
Modernos.
Blume.
Madrid, 1984. 192 pp. Ilust.

34.- COMBALIA, Victoria, et al

El Descrédito de las
Vanuardias Artísticas.
Editorial Blume
Barcelona, 1980 141 pp. Ilust.

35.- CONDE, Teresa del y Manrique,
J. ALBERTO.

Una Mujer en el Arte Mexicano
Inés Amor.
UNAM, México, 1987. 271 pp.

36.- CONDE, Teresa del.

Un Pintor Mexicano y su Tiempo
Enrique Echeverría (1923-1972)
I.I.E. UNAM, México, 1979. 232 pp.

37.- CORREDOR - MATHEOS, José.

Guinovart. El Arte en Libertad.
Ediciones Polígrafa
Barcelona, 1981 369 pp. Ilust.

38.- CORREDOR - MATHEOS, José
y Giralt Miracle, Daniel.

La Pintura en el Siglo XX
Biblioteca Salvat de Grandes
Temas No. 97.
Salvat Editores.
México 1973 143 pp. Ilust.

39.- DE MICHELI, Mario.

Las Vanguardias Artísticas del
Siglo XX.
Alianza Forma 4a. ed.
Madrid, 1984 419 pp.

40.- DONDIS, D.A.

La Sintaxis de la Imagen.
Introducción al Alfabeto Visual.
Gustavo Gili.
Barcelona, 1980 208 pp. Ilust.

- 41.- DORFLES, Gillo. Últimas Tendencias del Arte de Hoy.
Editorial Labor.
Barcelona, 1965 195 pp. Ilust.
- 42.- DÜCHTING, Hajo. Wassily Kandinsky
Editorial Benedikt Taschen
Alemania, 1991 96 pp. Ilust.
- 43.- ECO, Umberto. La Definición del Arte.
Martínez Roca Ediciones
Barcelona, 1970 285 pp.
- 44.- ENCICLOPEDIA Historia del Arte
Volúmenes 11 y 12
Salvat Mexicana de Ediciones
México, D.F. 1979
- 45.- FERNANDEZ, Justino. La Pintura Moderna Mexicana.
Pomarca
México, 1964 207 pp.
- 46.- FITZGERALD, Hiram E. et al. Psicología del Desarrollo.
El Lactante y el Preescolar
Editorial El Manual Moderno
México, 1981 314 pp.

47.- FREIXAS, Emilio.

Las Líneas y su Lenguaje.
Sucesor de E. Meseguer, Editor
Barcelona, 1970 80 pp.

48.- GARCIA Morente, Manuel.

Lecciones Preliminares de
Filosofía.
Editorial Porrúa
Sepan cuantos No. 164
México, 1979 304 pp.

49.- GARCIA Ponce, Juan.

La Aparición de lo Invisible.
Siglo XXI, Editores
México, 1971 (1a. ed. 1968)
218 pp. Ilust.

50.- GARCIA Ponce, Juan.

"Manuel Felguérez"
Ediciones del Equilibrista
España, 1992 160 pp.

51.- GEAY, Jean - Pierre.

Goetz.
Ediciones Polígrafa
Barcelona, 1989 208 pp. Ilust.

52.- GEMZ, Claire, Herbert.

La Vida Oculta del Cuadro
L.E.D.A.
Barcelona, 1971 47 pp.

53.- GERSTNER, Karl.

Las Formas del Color.

Blume

Madrid, 1988 179 pp. Ilust.

54.- GONZALEZ Quijano, José.

Manuel Felguérez. Obra en Monterrey.

Promoción de las Artes, A. C.

Monterrey, N.L.

México, 1984 116 pp. Ilust.

55.- GORE, Frederick.

Arte Abstracto.

Editorial Hermes.

México, 1957 68 pp. Ilust.

56.- HAWKING, STEPHEN W.

Historia del Tiempo. Del big bang a los agujeros negros.

Editorial Crítica.

México, 1988 238 pp. Ilust.

57.- HAYTEN, Peter J.

El Color en las Artes

L.E.D.A.

Barcelona, 1976 95 pp.

58.- HERBERTS, Kurt.

The Complete Book of Artists Techniques.

Frederick A. Praeger Inc.

Publisher.

N. York 350 pp. Ilust.

- 59.- HESS, Walter. Documentos para la Comprensión de la Pintura Moderna
Editorial Nueva Visión
Buenos Aires, Argentina 1959
166 pp.
- 60.- HOGG, James. Psicología y Artes Visuales.
Editorial Gustavo Gili
Barcelona, 1969 363 pp.
- 61.- HOMMY T. Pintismo.
L.E.D.A. Las Ediciones de Arte
Barcelona, 1980 55 pp. Ilust.
- 62.- HORROCKS, John E Psicología de la Adolescencia
Editorial Trillas
México, 1984 441 pp.
- 63.- JAFFÉ. H.L.C. El Grupo "de stijl".
N.V. Drukkerij G. J. thieme
de Nimega
Amsterdam
64 pp. Ilust.
- 64.- KAHLER, Erich. La Desintegración de la Forma en las Artes
Siglo XXI Editores
México, 1975 3a. ed. 131 pp.

65.- KANDINSKY, Wassily.

De lo Espiritual en el Arte.
Premia Editora.
La nave de los locos.
México, 1981 132 pp. Ilust.

66.- KANDINSKY, Wassily.

La Gramática de la Creación
El Futuro de la Pintura.
Editorial Paidós.
Barcelona, 1987 160 pp.

67.- KANDINSKY, Wassily.

Punto y Línea sobre el Plano.
Barral Editores
Barcelona, 1983 211 pp. Ilust.

68.- KANT, Manuel.

Prolegómenos a toda metafísica
del porvenir. Observaciones
sobre el sentimiento de lo
bello y lo sublime.
Editorial Porrúa.
México, 1981 400 pp.

69.- KEPES. Gyogy (Compilador)

La Educación Visual.
Organización Editorial Novaro
México, 1968 233 pp. Ilust.
(Johannes Itten... Mi curso
Introdutorio en la Bauhaus).

70.- KLEE, Paul.

Bases para la Estructuración
del Arte.
Premia Editora.
México, 1981 71 pp. Ilust.

- 71.- KLEE, Paul. Teoría del Arte Moderno.
Editores Caldén.
Buenos Aires, 1979 122 pp.
- 72.- LAMBERT, Jean-Clarence Pintura Abstracta
Aguilar
Madrid, 1969 203 pp.
- 73.- LAMBERT, Rosemary. Introducción a la Historia del
Arte: el siglo XX.
Gustavo Gili.
Barcelona, 1985 86 pp. Ilust.
- 74.- LANDAU, Myra. Ritmos.
UNAM
México, 1985 78 pp. Ilust.
- 75.- LAS ACADEMIAS DE ARTE VII Coloquio del Instituto de
Investigaciones Estéticas.
UNAM
México, 1985 362 pp.
- 76.- LEFRANÇOIS, Gay R. Acercas de los Niños
Fondo de Cultura Económica.
México, 1978 482 pp.
- 77.- LIUBLINSKAIA, A.A. Desarrollo Psíquico del Niño
Edit. Grijalbo
México, 1986 413 pp.

78.- LUCIE - SMITH, Edward.

El Arte de Hoy. Del Expresionismo
Abstracto al Nuevo Realismo.
Ediciones Cátedra
Madrid, 1983 512 pp.

79.- LUCIE - SMITH, Edward.

Movimientos en el Arte desde 1945.
Emecé Editores
Buenos Aires, 1979 277 pp. Ilust.

80.- LUPASCO, Stéphane.

Nuevos Aspectos del Arte y de la
Ciencia.
Guadarrama
Madrid, 1968 167 pp.

81.- LLOVERA, José y Oltra, Román

Pintar es Fácil.
Ediciones Alfa
Barcelona, 1963 293 pp. Ilust.

82.- MANRIQUE, Jorge Alberto
y Conde, Teresa del.

Una Mujer en el Arte Mexicano.
Memorias de Inés Amor.
U.N.A.M.
México, 1987. 267 pp.

83.- MENA, Filiberto.

La Opción Analítica en el Arte
Moderno.
Editorial Gustavo Gili
Barcelona, 1977 160 pp. Ilust.

84.- MUSSACCHIO, Humberto

Diccionario Enciclopédico de México
Ilustrado.
4 Tomos
Andrés León Editor
México, 1989.

85.- NASH, J.M.

El Cubismo, el Futurismo y
el Constructivismo.
Labor.
Barcelona, 1975 59 pp. Ilust.

86.- NELKEN, Margarita.

"Carlos Mérida".
UNAM
México, 1991 65 pp. Ilust.

87.- OLEA, Oscar.

Estructura del Arte Contemporáneo.
UNAM
México, 1979 177 pp.

88.- PAPALIA, D.E. y
Wendkos O.,S.

Psicología del Desarrollo
De la Infancia a la
Adolescencia
Mc. Graw Hill
México, 1983 591 pp.

89.- PEVSNER, Nikolaus.

Academias de Arte: Pasado y
Presente.
Ediciones Cátedra
Madrid, 1982 239 pp.

90.- PLEYNET, Marcelin.

La Enseñanza de la Pintura
Colección Comunicación Visual
Edit. Gustavo Gili
Barcelona, 1978 210 pp.

91.- PRIETO, Daniel.

Elementos para el Análisis
de Mensajes.
Editorial Instituto
Latinoamericano de la
Comunicación Educativa.
México, 1982 186 pp. Ilust.

92.- PUENTE J. Rosa.

Dibujo y Educación Visual.
Gustavo Gili
México, 1990 95 pp.

93.- RAMOS, Samuel.

Filosofía de la Vida Artística
Espasa - Calpe Mexicana
México, 1976 145 pp.

- 94.- RESTANY, Pierre.
Une Vie dans l'Art.
Editions Ides et Calendes
Neuchâtel, Suisse.
131 pp. Ilust.
- 95.- RODRIGUEZ Estrada, Mauro.
Manual de Creatividad
Editorial Trillas
México, 1985 133 pp.
- 96.- RODRIGUEZ Prampolini, Ida.
El Arte Contemporáneo: Esplendor
y Asonía.
Ed. Pomarca
México, 1964 191 pp.
(Col. Pomarca I)
- 97.- ROSELL, Luisa; Barassi,
Mónica y Domínguez Neira,
Sergio.
Pintura de Estados Unidos.
Centro Editor de América
Latina.
Buenos Aires, 1986 64 pp. Ilust.
- 98.- RUBERT, de Ventós, Xavier.
Teoría de la Sensibilidad.
Ediciones Península
Barcelona, 1979 3ra. Edición.
562 pp.
- 99.- SALAS Anzures, Miguel.
Textos y Testimonios.
Imprenta Madero
México, 1968 132 pp.

100.- SAXTON, Colin (director).

Curso de Arte.
Hermann Blume
Madrid, 1982 213 pp. Ilust.

101.- SCHAPIRO, Meyer.

El Arte Moderno.
Alianza Forma
Madrid, 1988 208 pp. Ilust.

102.- SCHAPIRO, Meyer.

Estilo.
Ediciones 3
Buenos Aires. 69 pp.

103.- SEUPHOR, Michel y Hazan, F

Dictionnaire de la Peinture
Abstraite.
Paris, 1957 305 pp. Ilust.

104.- STANGOS, Nikos (Compilador)

Conceptos de Arte Moderno.
Alianza Forma
Madrid, 1986 314 pp. Ilust.

105.- TARABUKIN, Nikolai.

El Ultimo Cuadro.
Editorial Gustavo Gili.
Barcelona, 1977 168 pp. Ilust.

106.- TATE, Elizabeth.

The North Light Illustrated Book of
Painting Techniques.
North Light Books
Cincinnati, Ohio, U.S.A., 1987
203 pp. Ilust.

- 107.- Tendencias del Arte Abstracto en México.
Edit. UNAM.
Dirección de Difusión Cultural.
México, 1967
- 108.- TERRON, Eloy. Posibilidad de la Estética como Ciencia.
Editorial Ayuso.
Madrid, 1970 102 pp.
- 109.- THOMAS, Karin. Hasta Hoy. Estilos de las Artes Plásticas en el siglo XX.
Ediciones del Serbal.
Barcelona, 1988 315 pp. Ilust.
- 110.- TIBOL, Raquel. Documentación Sobre el Arte Mexicano
Fondo de Cultura Económica
México, 1974 135 pp.
- 111.- TONEY, Anthony. Creative Painting and Drawing.
Dover Publications, Inc.
Ney York, 1966 195 pp.
- 112.- TORRES García, Joaquín. Universalismo Constructivo.
Alianza Forma
Madrid, 1984 (V. I) 834 pp.

113.- TORRES Michua, Armando.

"El Arte a Cien Años del
Impresionismo".
Revista de la Universidad de México
V. XXVIII n. 11
México, UNAM Jul de 1974.

114.- TORROELLA, Rafael Santos.

Hartung. 1973 - 1977.
Ediciones Polígrafa.
Barcelona, 1978 104 pp. Ilust.

115.- TOSTO, Pablo.

La Composición Aurea en las
Artes Plásticas
Librería Hachette
Buenos Aires, 1969 299 pp. Ilust.

116.- TOUSSAINT, Laurence.

"El Paso" y el Arte Abstracto en
España.
Cátedra
Madrid, 1983 260 pp. Ilust.

117.- VALLIER, Dora.

Zao Wou - Ki. En Torno
al Gesto.
Ediciones Polígrafa.
Barcelona, 1978 96 pp. Ilust.

118.- VARGAS, Montoya, Samuel.

Estética o Filosofía del Arte y de
lo Bello.
Porrúa
México, 1982 (3a. Edición) 665 pp.

119.- VARIOS AUTORES.

HISTORIA GENERAL DE MÉXICO.

El Proceso de las Artes: 1910-1970
pp. 1357 - 1373 Tomo II
Colegio de México
México, 1981

120.- VICENS, Francesc.

Arte Abstracto y Arte

Figurativo.

Biblioteca Salvat de Grandes

Temas.

España, 1974 140 pp. Ilust.

121.- VIGOTSKY, Liev Semionovich.

Psicología del Arte

Barral Editores

Barcelona, 1970 516 pp.

122.- WICK, Rainer.

Pedagogía de la Bauhaus.

Alianza Forma

Madrid, 1986 288 pp. Ilust.

123.- WINGLER, Hans M.

La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín

(1919 - 1933).

Gustavo Gili

Barcelona, 1962 572 pp. Ilust.

124.- WONG, Wucius

Fundamentos del Diseño

Bi y Tridimensional.

Editorial Gustavo Gili

Barcelona 1979 204 pp. Ilust.

125.- WORRINGER, Wilhelm.

Abstracción y Naturaleza.
Fondo de Cultura Económica.
Breviarios No. 80.
México, 1983. 137 pp.

DATOS BIOGRAFICOS

NOMBRE: JOSE GUADALUPE ZAVALA ESCOBEDO

FECHA DE NACIMIENTO: 8 DE NOVIEMBRE DE 1952

LUGAR DE NACIMIENTO: VILLA DE CASAS, TAMAULIPAS, MEXICO

ESCOLARIDAD

NORMAL: BENEMERITA ESCUELA NORMAL, FEDERALIZADA DE TAMAULIPAS. CIUDAD VICTORIA TAMAULIPAS. PROFESOR DE EDUCACION PRIMARIA 1970 - 1974

NORMAL SUPERIOR: ESCUELA NORMAL SUPERIOR DE MEXICO ESPECIALIDAD: EN PSICOLOGIA EDUCATIVA 1975-1980, EXAMEN PROFESIONAL: AGOSTO DE 1984.

CARRERA DE PINTOR: ESCUELA NACIONAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO, "LA ESMERALDA" I.N.B.A. - S.E.P. MEXICO, D.F. 1976 - 1981

MAESTRIA EN ENSEÑANZA SUPERIOR: INSTITUTO SUPERIOR DE CIENCIAS DE LA EDUCACION DEL ESTADO DE MEXICO, DIVISION ECATEPEC, MEXICO. 1984 - 1986

LICENCIATURA EN LA CARRERA DE PINTOR: ESCUELA NACIONAL DE PINTURA ESCULTURA Y GRABADO, "LA ESMERALDA" I.N.B.A. - S.E.P. MEXICO, D.F. 1987 - 1989

MAESTRIA EN ARTES VISUALES: ORIENTACION PINTURA. DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO, ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS (ACADEMIA DE SAN CARLOS) U.N.A.M. MEXICO, D.F. 1989 - 1990

OTROS ESTUDIOS

AGOSTO - SEPTIEMBRE DE 1982

- ANALISIS DE MENSAJES AUDIOVISUALES C.I.S.E. U.N.A.M. MEXICO, D.F.

ENERO - ABRIL DE 1987

- CURSO - TALLER GRUPOS OPERATIVOS ESCUELA NORMAL No. 17 DEL EDO. DE MEXICO COACALCO DE BERRIOZABAL, MEXICO.

AGOSTO DE 1991

- CURSO: ASPECTOS PSICOLÓGICOS DE LA INTER-RELACION ADULTO-ADOLECENTE: POSIBLES APLICACIONES EN LA RELACION MAESTRO-ALUMNO.
UNIDAD ACADÉMICA PROFESIONAL ZUMPANGO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MEXICO
ZUMPANGO, MEXICO.

AGOSTO - SEPTIEMBRE DE 1993

- RELACIONES HUMANAS EN EL AULA
UNIDAD ACADÉMICA PROFESIONAL ZUMPANGO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MEXICO
ZUMPANGO, MEXICO.

AGOSTO - 1994

- CURSO: EL PAPEL DE LA MOTIVACION DE LA ENSEÑANANZA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MEXICO
ZUMPANGO, MEXICO.

DICIEMBRE - 1995

- CURSO: INTRODUCCION AL USO DE LOS MULTIMEDIOS EN EDUCACION,
CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES. MEXICO, D.F.

DISTINCIONES

FELICITACION: MAYO DE 1971
POR HONOROSA DISTINCION QUE OBTUVO UNA DE MIS OBRAS PICTORICAS, EN
EL CONCURSO NACIONAL PARA ESTUDIANTES DE ARTES PLASTICAS EN
AGUASCALIENTES.
INSTITUTO TAMAULIPECO DE BELLAS ARTES.
CIUDAD VICTORIA, TAMAULIPAS.

MENCION HONORIFICA: JUNIO DE 1974
EN EL EXAMEN PROFESIONAL AL RECIBIR EL TITULO DE PROFESOR DE EDUCACION
PRIMARIA. BENEMERITA ESCUELA NORMAL FEDERALIZADA DE TAMAULIPAS.
CIUDAD VICTORIA, TAMAULIPAS

PRIMER LUGAR EN PINTURA: AGOSTO DE 1976
A NIVEL SECTOR DEL VALLE DE MEXICO, EN LOS TERCEROS JUEGOS DEPORTIVOS
Y EVENTOS CULTURALES DEL S.N.T.E.

DIPLOMA: AL MERITO POR EXCELENTE LABOR DOCENTE
ESCUELA NORMAL SUPERIOR No. 2 DEL ESTADO DE MEXICO
ECATEPEC, MEXICO

RECONOCIMIENTO: NOVIEMBRE DE 1992
POR PARTICIPACION COMO JURADO EN EL CONCURSO DE LOGO Y LEMA PARA
LA FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ZARAGOZA. UNAM.
MEXICO, D.F.

RECONOCIMIENTO: OCTUBRE DE 1993
POR DESEMPEÑO ACADÉMICO EN LA LICENCIATURA EN DISEÑO INDUSTRIAL LA
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y ARTE, DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DEL
ESTADO DE MEXICO. U.A.P.Z.
ZUMPANGO, MEXICO

RECONOCIMIENTO: MAYO DE 1995
POR TRAYECTORIA ACADEMICO-LABORAL FEDERACION DE ASOCIACIONES
AUTONOMAS DEL PERSONAL ACADEMICO. UNIVERSIDAD AUTONOMA DEL
ESTADO DE MEXICO. TOLUCA, MEXICO

DIPLOMA: MAYO DE 1995
POR DESEMPEÑO ACADEMICO SOBRESALIENTE EN LA FACULTAD DE
ARQUITECTURA Y ARTE, UNIDAD ACADEMICA PROFESIONAL ZUMPANGO.
U.A.E.M. ZUMPANGO, MEXICO

RECONOCIMIENTO: NOVIEMBRE DE 1995
POR LA PARTICIPACION COMO SECRETARIO DE LA COMISION
DICTAMINADORA EN CONCURSO DE OPOSICION, DE UNA PLAZA DE TIEMPO
COMPLETO, EN LA LICENCIATURA DE DISEÑO INDUSTRIAL.
TOLUCA, MEXICO.

EXPERIENCIA DOCENTE Y ADMINISTRATIVA:

- 1982 - 1983 PROFESOR DE ASIGNATURA "A" EN EL COLEGIO DE CIENCIAS Y
HUMANIDADES DE AZCAPOTZALCO, DE LA UNAM, IMPARTIENDO EL TALLER DE
EXPRESION GRAFICA

- 1984 - 1989
PROFESOR DE PSICOLOGIA Y ARTES PLASTICAS EN LA ESCUELA NORMAL SUPERIOR
No. 2 DEL ESTADO DE MEXICO.
CIUDAD ECATEPEC, MEXICO.

- 1987 - 1989 PROFESOR DE ASIGNATURA "B" IMPARTIENDO MATERIAS: TECNICAS
Y RECURSOS DE INVESTIGACION I, II y III, DE TIEMPO PARCIAL EN LA
UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

- 1990 - A LA FECHA PROFESOR DE DIBUJO, TECNICAS DE INVESTIGACION Y REDACCION, SEMINARIO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACION Y TESIS EN LA F.A.A. DE LA U.A.E.M.
UNIDAD ACADEMICA PROFESIONAL ZUMPANGO. ZUMPANGO, MEXICO.

- 1995 - A LA FECHA PROFESOR DE DIBUJO Y PINTURA EN LA ESCUELA NACIONAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO "LA ESMERALDA" DEL INBA, CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES.
MEXICO, D.F.

EXPOSICIONES COLECTIVAS:

- 1980 FORO CULTURAL COYOACANENSE MEXICO, D.F.

- 1987 EXPOSICION ITINERANTE DE ARTES PLASTICAS DE MAESTROS NORMALISTAS EN 20 MUNICIPIOS DEL ESTADO DE MEXICO.

- 1991 VIII FESTIVAL DEL CENTRO HISTORICO "MINERIA: FAUSTO E INFAMIA" DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS "SAN CARLOS" UNAM, MEXICO, D.F.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES:

- 1983 GALERIA DEL INSTITUTO TAMAULIPECO DE BELLAS ARTES
CIUDAD VICTORIA, TAMAULIPAS.

- 1988 CASA DE LA CULTURA DE ECATEPEC, MEXICO

- 1989 COLEGIO DE BACHILLERES PLANTEL No. 2, MEXICO, D.F.

- 1990 CENTRO CULTURAL TAMAULIPAS,
CIUDAD VICTORIA, TAMAULIPAS.

APENDICE 1

Cuadro del curso normal del desarrollo motor, adaptado de varios autores por D. E. Papalia y S. Wendkos O.(1).

Nacimiento	<ul style="list-style-type: none">-El comportamiento motor es altamente variable y pasajero.-La vigilia no se diferencia marcadamente del sueño.-El bebé no se queda en una posición por mucho tiempo.-Muestra conductas reflejas.-Voltea la cabeza de un lado para otro mientras está acostado boca arriba, levanta la cabeza por poco tiempo cuando está boca abajo pero la deja caer cuando no tiene apoyo.
1 mes	<ul style="list-style-type: none">-La cabeza todavía no se sostiene por sí sola.-Mira fijamente a su alrededor.-Empieza a seguir con la mirada.-Levanta el mentón cuando está boca abajo.

1.- PAPALIA, D. E. y Wendkos O., S.- Psicología del Desarrollo. "De la infancia a la adolescencia". pp.139-141, 247, 248, 376 y 377.

- 2 meses
- Levanta el tórax.
 - Mantiene la cabeza erguida cuando se le sostiene.
- 3 meses
- Sienta los pies cuando se le sostiene erguido.
 - Sostiene la cabeza erguida y estable.
 - Trata de alcanzar una pelota pero no lo logra.
 - Cuando está de lado se voltea hasta quedar boca arriba.
- 4 meses
- La cabeza es estable y autosostenida, puede levantarla cuando está boca abajo y la mantiene estable mientras se le sostiene.
 - Abre y cierra las manos.
 - Trata de alcanzar los objetos que están cerca pero todavía no logra agarrarlos muy bien.
 - Contempla los objetos que sostiene en la mano.
 - Reconoce el biberón.
 - Sus ojos siguen objetos más distantes.
 - Juega con las manos y la ropa.
 - Sostiene el tórax.
 - Hace sonar y mira fijamente el sonajero que le colocan en la mano.
 - Se sienta con ayuda.

- 5 meses
- Se sienta en el regazo.
 - Agarra los objetos.
 - Se pone de lado estando boca arriba (no en forma accidental).
- 6 meses
- Cuando está sentado, se dobla hacia adelante y usa las manos como apoyo.
 - Puede soportar el peso cuando se le pone de pies, pero aún no puede pararse agarrándose de algo.
 - Alcanza objetos con una mano. Todavía no hay oposición del pulgar cuando agarra.
 - Puede pasar los objetos de una mano a la otra.
 - Suelta el cubo que sostiene en la mano cuando se le da otro.
- 7 meses
- Se sienta solo, sin apoyo, por un momento.
 - Levanta la cabeza.
 - Intenta arrastrarse.
 - Estando boca abajo da la vuelta y queda boca arriba.
- 8 meses
- Se para con ayuda.
 - Se arrastra (con el abdomen en el suelo, los brazos tiran del cuerpo y las piernas).
 - Incluye el pulgar en el movimiento de los dedos.

- 10 meses -Gatea con las manos y pies (el tronco libre: los brazos y piernas se alternan).
 -Se sienta fácilmente.
 -Es capaz de pararse.
 -Puede poner un objeto encima de otro.
- 12 meses -Camina con apoyo.
 -Puede sentarse solo, en el piso.
- 13 meses -Sube los peldaños de la escalera.
 -Se sienta.
- 14 meses -Se para solo.
- 15 meses -Camina solo.
- 18 meses -Corre torpemente: se cae mucho.
 -Puede construir una torre con 2 o 3 objetos.
 -Puede jalar y empujar juguetes.
 -Las acciones de alcanzar, agarrar y asir están totalmente desarrolladas.
- 2 años -Camina bien.
 -Corre bastante bien, con amplitud en el paso.
 -Patea una pelota grande.
 -Sube y baja las escaleras solo.
 -Construye una torre de 3 objetos.
 -Salta 30 cm.
 -Voltea las páginas de un libro, una por una.

2 años y
medio

- Salta con los dos pies.
- Se para en un pie durante dos segundos más o menos.
- Da unos pocos pasos en las puntas de los pies.
- Salta desde una silla.
- Tiene buena coordinación mano-dedos.
- Puede mover los dedos independientemente.
- Construye torre de 5 bloques.

3 años

- Se para en un pie.
- Monta en un triciclo.
- Dibuja círculos.
- Puede servir de una jarra.
- Sabe abotonar y desabotonar.
- Camina en las puntas de los pies.
- Tiene buena manipulación de los objetos.
- Puede construir una torres de 6 cubos.
- Corre fácilmente.
- Sube y baja las escaleras alternando los pies.

4 años

- Salta y brinca en un pie.
- Atrapa con facilidad un balón que se le lance.
- Corta con tijeras a lo largo de una línea.
- Puede dibujar a una persona.
- Puede doblar un papel en forma de triángulos.

- 5 años
- Salta el lazo en la acera.
 - Comienza a patinar y a nadar.
 - (hombres) mayor coordinación, que las niñas, de músculos mayores.
 - Maneja bien el lápiz o la crayola.
 - Hábil para ensartar cuentas.
 - Muestra su preferencia por el uso de la mano derecha (o izquierda).
- 6-12 años
- Salta lazo.
 - Juega en equipos diferentes deportes.
 - Patina, monta en bicicleta, se desliza, nada.
 - Aprende ballet o gimnasia en aparatos.
- 12 años
en adelante
- Tratar de destacar sus aptitudes atléticas o deportivas (más los varones).
 - Existe un aumento consistente en las aptitudes motrices de conjunto en los varones.
 - Las mujeres no muestran aumento (en las aptitudes se manifiesta una fase de meseta alrededor de los 14 años).
 - Aparente torpeza en los muchachos, pero sólo en actividades nuevas para él, como el baile por ejemplo.

APENDICE 2

Taxonomía de los objetos de dominio afectivo (1).

"La categoría más baja es 1.0 Recibir. Se divide en tres subcategorías. Al nivel de 1.1 Conciencia, el individuo simplemente siente que el estímulo atrae su atención (por ejemplo, Desarrolla algún grado de conciencia acerca del uso del sombreado para representar profundidad y matizar la iluminación en un dibujo o pintura). La segunda subcategoría, 1.2 disposición a recibir, describe el estado en el cual el estudiante ha diferenciado un estímulo de otros y está dispuesto a prestarle atención (por ejemplo, llega a tolerar formas extrañas de usar el sombreado en algunas de las obras de arte moderno). En 1.3 Atención controlada o selectiva, busca el estímulo (por ejemplo, se mantiene atento para descubrir casos donde el sombreado ha sido utilizado al mismo tiempo para crear la ilusión de profundidad tridimensional y para iluminar una obra, busca palabras pintorescas en sus lecturas).

En el nivel siguiente, 2.0 Responder, el individuo respondería de manera regular a los estímulos afectivos. En el nivel más bajo de "respuesta", 2.1 Consentimiento en responder, simplemente complace las expectativas (por ejemplo, cuando el profesor lo sugiere, cuelga reproducciones de obras famosas en su cuarto de estudio u obedece las normas de tránsito). En el nivel inmediato 2.2 Disposición a responder, sigue cada vez más su impulso interior (por ejemplo, busca por sí mismo aquellas obras de arte en las que el sombreado, la perspectiva, el color y el diseño han sido bien usados, o denota interés por problemas sociales que van más allá de los límites de su comunidad local, pueblo o barrio). En 2.3 Satisfacción al responder, también actúa emocionalmente (por ejemplo, trabaja con arcilla en particular si se trata de crear piezas de alfarería para satisfacción personal).

1.- BLOOM, B.S.- Taxonomía de los objetivos de la educación pp. 208 y 209.

Hasta este punto ha venido diferenciando los estímulos afectivos: ahora comienza a buscarlos y les da significado y valor emotivo.

Al ampliarse el proceso, los niveles siguientes de 3.0 Valorizar describen una internalización cada vez mayor. El comportamiento del sujeto es más consistente y llega a estar en condiciones de sostener un valor, 3.1 Aceptación de un valor (por ejemplo, el deseo sostenido de aumentar la capacidad de escribir con riqueza de medios expresivos y conservarla más firmemente). 3.2 Preferencia por un valor (por ejemplo, busca ejemplos de buen arte para su placer personal, según el nivel en que se encuentra y con el fin de progresar en esta dimensión de su comportamiento), y 3.3 Compromiso (por ejemplo, confianza en el poder de la razón y en el método experimental).

A medida que el estudiante internaliza sucesivamente distintos valores llega a encontrar situaciones en las cuales hay más de un valor cuya pertinencia acepta. Esto hace indispensable la organización de los valores en un sistema, 4.0 Organización, y puesto que un prerrequisito de la interrelación de valores es su conceptualización en forma tal que permita ese ordenamiento, este nivel se divide en dos: 4.1 Conceptualización de un valor (por ejemplo, desea evaluar obras de arte apreciadas por el público, o descubrir y cristalizar los supuestos básicos subyacentes en un código de ética) y 4.2 Organización de un sistema de valores (por ejemplo, aceptar el lugar que ocupa el arte en la vida como uno de los principales intereses, o sopesar las diferentes políticas posibles, de acuerdo con el marco de referencia del bienestar social).

Finalmente, la internalización y los progresos en la organización alcanzan un punto en el que el individuo responde de manera muy coherente ante situaciones cargadas de valor, en referencia a un conjunto interrelacional de valores, una estructura, una visión del mundo. La categoría que describe este comportamiento es 5.0 Caracterización por un valor o complejo de valores, e incluye las categorías 5.1. Conjunto generalizado (por ejemplo, juzga todos los problemas en términos de sus aspectos estéticos, o está dispuesto a revisar sus juicios o a modificar sus actitudes a la luz de nuevas evidencias) y 5.2 Caracterización (por ejemplo, desarrolla una filosofía coherente de la vida)".