

11
zej

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA**



DE MEXICO.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

***"EL ESTUDIO SOBRE LOS ELEMENTOS
FORMALES Y EL MANEJO DE LA MATERIA
DENTRO DE UNA PROPUESTA PLASTICA".***

***TESIS
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES.***

***PRESENTA: SILVIA EUGENIA
LOELA GALAVIZ GARCIA***



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.**

***DIRECTOR DE TESIS: LIC. LUIS RENE ALBA ROSAS.
MTRO. DANIEL MANZANO AGUILA.***

XOCHIMILCO, D.F.

NOVIEMBRE 1997.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A CALMEX Y SUS SARDINAS ENLATADAS, A
LOS MUNDOS MARINOS POR RECORRER Y A LOS ORIGENES DE
MI SER

UN PINTOR MENTAL.

_AMO MUCHO A ALGUNAS DE SUS PESADILLAS, SUS SINTESIS MENTALES CONCEBIDAS COMO ARQUITECTURAS (O SUS ARQUITECTURAS DE CARACTER MENTAL), Y CIERTAS SINTESIS COSMICAS DONDE TODA LA OBJETIVIDAD SECRETA DE LAS COSAS ES HECHA SENSIBLE, AUN MAS QUE EN LAS SINTESIS DE GEORG GROSZ. SI SE LOS CONSIDERA CONJUNTAMENTE, SURGE LA DIFERENCIA PROFUNDA DE SU INSPIRACION. GEORG GROSZ TAMIZA EL MUNDO Y LO REDUCE A SU VISION; EN PAUL KLEE LAS COSAS DEL MUNDO SE ORGANIZAN Y PARECIERA QUE SOLO ESCRIBE BAJO SU DICTADO. ORGANIZACION DE VISIONES, DE FORMAS, Y TAMBIEN FIJACION, ESTABILIZACION DE PENSAMIENTOS, INDUCCIONES Y DEDUCCIONES DE IMAGENES, CON LA CONCLUSION QUE DERIVA DE ELLAS, Y TAMBIEN ORGANIZACION DE IMAGENES, CLARIFICACION DE LAS VISIONES DEL ESPIRITU, TAL SE ME APARECE ESTE ARTE, LA SEQUEDAD, LA PRECISION DE GROSZ, ESTALLAN FRENTE A ESTAS VISIONES ORGANIZADAS EN LAS CUALES SU ASPECTO DE VISIONES, SU CARACTER DE COSA MENTAL, PERMANECE.

ANTONIN ARTAUD.

INDICE

	Págs.
Introducción.....	2.
Capítulo .I.	
I.1.El Material, su significado y su participación en la obra de arte.....	5.
I.2. El Collage.....	13.
I.3.La Materia en la pintura.....	18.
I.4. Abstracción.....	33.
I.5.Artistas.....	38.
Capítulo .II.	52.
II.1 Acerca de los elementos formales.....	54.
II.2. Revisión del uso y manejo de los elementos formales que constituyen la obra de Loela Galaviz.....	56.
Conclusión.....	82.
Bibliografía.....	86.
Fotografías.....	88.

INTRODUCCION.

La relación que se da entre el cuadro y el observador es una magia que resume una gran cantidad de sentimientos, emociones y conocimientos. Donde el observador comunmente se encuentra ante la conclusión de un proceso, que dió como resultado la obra terminada.

Cada obra concluida tiene detrás de sí un bagaje de trabajo, donde el autor fué determinando los elementos técnicos y formales sustentados por un concepto; que él consideró necesario y tal es la importancia de este proceso creativo en la obra de cualquier artista que su estudio es imprescindible para el entendimiento total de su creatividad.

Explicar el proceso creativo en mi obra, es el objetivo que persigue el siguiente trabajo. Donde los materiales han sido muy importantes en el proceso de construcción de mis cuadros; en este proceso he logrado encontrar una gran gusto en usarlos, he aprendido a conocerlos y a utilizar sus “propiedades” plásticas, que sirvan a mi trabajo encontrando placer al experimentar con ellos al tocarlos, observarlos y usarlos.

Es como recordar a Picasso y a Braque durante su periodo cubista, quienes encontraron en los materiales no propios de la pintura unas nuevas vertientes en los caminos de la expresión plástica.

También en el collage, camino en el cual ellos buscaron y yo encontré el medio propicio para trabajar con diferentes posibilidades para alimentar la creatividad, donde tomo y retomo y sigo gozando de ver toda aquella obra que rompe, que busca con trabajo llegar a una propia concepción de su entorno.

He aprendido a admirar a todo aquel artista que con su trabajo ha abierto puertas y ventanas por donde entre la luz. Como Jean Dubuffet, quien amó y respeto los materiales, creó y desarrolló sus propios mundos de expresión,

donde las texturas hablan.

Así bajo la misma luz de la creatividad de Dubuffet, se alumbran los integrantes del grupo Cobra, quienes a su vez (de manera individual o colectiva.), no dieron cabida a las limitaciones, abriendo un mundo de expresión, usando todo aquel material que encontraban, hallando en él, la sugerencia, la emoción, la propuesta.

De igual manera la obra de Paul Klee, Joan Miró o Robert Motherwell, son parte importante en las referencias de mi trabajo, aunque no por esto las únicas, encontrando en ellos puntos de coincidencia, puntos equidistantes; buscando asimilar sus procesos creativos, revisando sus textos, sus obras, para formar una conclusión y poder retomar todos estos datos importantes en sus aportaciones y amalgamar, comparar o desechar en mi trabajo.

Captando el sentido poético, pasando de un mundo a otro tras la idea de entender y desarrollar su proceso creativo, su propia manera de abstraer sus ideas.

Poco a poco el manejo del material requerirá de mayor destreza, de igual manera la forma irá cambiando; en mi trabajo, al abstraer la forma, recorriendo libremente la superficie, repitiéndose, alternándose, enfatizando la intención del cuadro, a través de un proceso de constante observación de los elementos y situaciones que me rodean y que aparecen en los cuadros, cambiando, transformándose en manchas, líneas, colores y texturas, como producto de la investigación. Así como Joan Miró, observó incansablemente los insectos, sus formas, su desarrollo, para transformarlos en formas cargadas de vida, más aún que los propios insectos.

Tomando principalmente a los artistas mencionados, parto para hacer una revisión de los elementos formales que más importancia tienen en mi trabajo y como principal constante la utilización de materiales diversos.

Tomando ejemplos de cuadros anteriores donde tomo en cuenta el manejo del material, la manera de construir en un soporte ya cargado de textura visual y táctil o la transformación de la forma a través de los cuadros.

Penetrando a mundos con construcciones y extraños seres de delicadas formas abstrayendolas sugerentemente.

CAPITULO I.

I.1. EL MATERIAL, SU SIGNIFICADO Y SU PARTICIPACION EN LA OBRA DE ARTE.

"EL ARTE DEBE NACER DEL MATERIAL Y DE LA HERRAMIENTA HA DE GUARDAR LA HUELLA DE ESTA Y DE LA LUCHA DE LA MISMA CON EL MATERIAL. EL HOMBRE DEBE HABLAR, PERO LA HERRAMIENTA TAMBIEN Y LO MISMO QUE EL MATERIAL." J. DUBUFFET.

Después de hacer un recuento de toda la información visual que he recibido y la clasificación, de todos los objetos y materiales que aun sin darme cuenta, han recibido un pequeño (o largo) momento de escrutinio visual, puedo deducir que los materiales (tierras, metales, papeles, telas, maderas, etc.), por sí solos, pueden proporcionar una satisfacción creando algún efecto en la mirada de cualquier persona y poder así distinguir y tener predilección por cualquiera de ellos, por alguno de los efectos que se crean al estar en contacto con la naturaleza, como la humedad, la oxidación, el desgastamiento, el mancharse, o romperse y es cuando los ojos empiezan a mandar información para ir completando la ubicación de las formas; misma que se da de manera lúdica y espontánea. Existe el caso de muchas personas, entre ellos algunos artistas que han experimentado estas sensaciones al ir caminando por la calle, simplemente divagando su mirada y que de alguna manera han disfrutado esta actividad, haciéndola una extensión de su sensibilidad, incitando a su imaginación a buscar formas dentro de las texturas.

Como un ejemplo, tenemos a Robert Motherwell (1915-1997), a quien le agradaba mucho utilizar estas experiencias y traspolarlas al collage permitiéndole experimentar libremente con su agudísimo sentido de ubicación, que posteriormente serían las composiciones idóneas para alguna de sus obras. Así podríamos hablar de muchos otros pintores, escultores,

grabadores y trabajadores del arte que han apreciado y experimentado con trabajos de collage, ensamble o similares.

Todo esto podría tener su inicio, en ese gozo de observar objetos y materiales de desecho que de igual manera alguna vez hemos experimentado.

"quizá no sea el único en amar tanto el suelo. A lo mejor todos nosotros, mucho más de lo que pudiera creerse estamos gobernados por unos profundos afectos hacia unos objetos de ese tipo y ni siquiera sospechamos. ¿Adonde se dirigen nuestras miradas durante la inmensa parte de nuestro tiempo en que no la controlamos?. Para un instante en que la fijamos sobre cualquier objeto con plena conciencia de hacerlo" .1.

La observación a nuestro alrededor permite ir ejercitando nuestro asombro por objetos, situaciones, formas y texturas, enriqueciendo nuestro acervo visual. Al ir reconstruyendo formas dando énfasis a zonas que texturalmente nos son más agradables, vamos jugando con nuestra intuición acompañada de nuestra sensibilidad.

Este juego de observación se aplica a el manejo de materiales a manera de collage el cual se ha utilizado desde tiempos ancestrales en diversas culturas, pero con un interés diferente: cortando papeles, que eran pegandos y sobrepuestos, haciendo de su trabajo un cierto rito de personalizar y decorar sus escritos, que iban desde lo religioso, lo poético, lo epistolar, hasta los más comunes como recetas curativas y de cocina, pero su sentido (el del collage) va tomando una forma diferente cuando los artistas comienzan a hacer uso de esta manera de trabajar.

"el collage en manos de artistas creativos se transforma en nuevo medio de expresión" .2.

.1. Jean Dubuffet, Escritos sobre arte, 1975, p.7.

.2. Herta, Wescher. La historia del Collage, del Cubismo a la actualidad, 1976, p. 22.

El collage se perfila como una técnica con amplias posibilidades mismas que muchos artistas han utilizado. Podemos hablar de Braque y Picasso, quienes comenzaron a utilizar esta técnica en su obra, se dedicaron a experimentar con diferentes materiales para hallar nuevas texturas, que cargadas de significados eran la representación exacta de su idea e intención; sin importar quien las había utilizado, inventado o había realizado el primer descubrimiento.

El arte se desarrolla con canones a seguir y rupturas que impongan un canon diferente al establecido. Antes del movimiento dadaísta y durante este, se establecieron muchas rupturas en cuanto a concepto artístico se refiere.

Antes de que se presentara el movimiento dadaísta, Boccioni utilizó un marco de ventana para colgarlo, Picasso realiza diferentes tipos de instrumentos musicales con materiales reciclados como el cartón, madera, alambre, papeles, etc. Así varios artistas transformaron el significado de los objetos mostrando lo atractivo de sus formas como tales, revalorizando los medios de expresión artísticos. Posteriormente uno de los representantes mas importantes del dadaísmo, Marcel Duchamp (1887-1968) expuso objetos sin importar su funcionalidad, unicamente como un objeto que sacaba de contexto y cargaba de una connotación diferente, todo un cambio de significado revalorado por él.(por ejemplo, “portabotellas”, ready-made 1914)

Otro artista importante en lo que a uso de material se refiere en esta época era Kurt Schwitters (1887-1948), arduo en su trabajo, también participó en muchas actividades del movimiento dadaísta, fué uno de los primeros artistas que apreciaba los objetos de desecho, ya que estéticamente le proporcionaba formas y figuras cargadas de significado mismas que clavaba en sus trabajos dandole una gran carga poética.

Si se hablase de todos los artistas que han empleado materiales alternos, correríamos el riesgo de dejar a muchos fuera, además de limitar la amplitud de formas de trabajar del artista, es por esto que a lo largo de los escritos siguientes se mencionan a los pintores que han sido los que mas he revisado de acuerdo a mis propios intereses.

Jean Dubuffet, artista de origen francés, amante de los materiales en su factura utilizó materiales tan diversos como las alas de mariposas además de diferentes desperdicios y otros materiales orgánicos plasmando un fondo atexturado para dejar entre mezclar sus figuras; utilizó hojas para ir formando personajes salidos de su imaginaria que combinaba con mezclas pastosas o arenizas.

El espectador puede llegar a encontrar todo un mundo insospechado de posibilidades que ofrece la materia en sí, dejando indicios o rememoranzas a algún hecho, a mitos o simplemente lugares, donde la sensibilidad cobra fuerza y es dirigida a la propia interpretación del espectador, como si se tratase de una obra abierta.

"El arte ha de nacer del material. La espiritualidad debe cobrar el lenguaje del material. Cada material tiene su lenguaje, es un lenguaje. No se trata de adjuntarle un lenguaje o de hacerle servir a un lenguaje" .3.

La pasión y respeto que sentía Dubuffet por los materiales era tan grande que pudo constatar que no había pretexto para no crear un obra sorprendente y además rescata la capacidad de asombro al observar y deleitarse con todo el mundo de texturas y formas que tenemos frente a nosotros.

Al igual que Dubuffet, el grupo Cobra trabajo con materiales olvidados para cargarlos de significado tras esa búsqueda de formas pueriles, primitivas, salvajes, para adueñarse de toda esta fascinación y patentizarla

.3. Jean Dubuffet, op. cit., p. 41.

en su obra. Realizando totems con madera vieja que era pintada en formas abstraídas que rememoran dioses, espíritus, nomos, sin detenerse en la brillantez y en las estridentes combinaciones de color. Los integrantes del grupo Cobra constituyen hoy, uno de los aportadores más seguros al nuevo figurativismo; conformados los integrantes del grupo de una manera más oficial en 1948, ellos trabajaban sin marcar actividades específicas, lo mismo podían escribir poesía que pintar, esculpir o fotografiar, por otro lado no tenían un canon definido a seguir, esto les permitió realizar realmente un movimiento artístico experimentalista. Siguiendo y estudiando a artistas como Klee, Kandinsky, Picasso y Miró, quienes coinciden con alguno de los aspectos estéticos de su interés.

Otro artista que tal vez no explotó diferentes materiales alternos; pero si le dió una gran importancia a el trabajo del collage fué Robert Motherwell, quien ha sido un pintor que ha aportado mucho al desarrollo del lenguaje de la pintura abstracta; la mayor parte de sus trabajos dejan entre ver un proceso de quitar, poner, cambiar de lugar o transformar, con una espontaneidad (que en su mayor parte ha sido trabajada con collages), en su resultado final, manejando como proceso de confección el pegar papel o telas, por que le permitía rápidamente alcanzar hallazgos en formas y sensaciones, (ya que utilizaba el automatismo psíquico en sus dibujos, dejando libremente que su mano recorra el papel evitando cualquier bloqueo mental que domine la figura), componía y ubicaba su trabajo un sin número de veces, interactuando con el mundo externo de una manera mas rápida y directa.

En América del norte los artistas comienzan a trabajar cuadros abstractos, introduciendo elementos del collage siguiendo a Motherwell; por otro lado existen otros que comienzan a explorar los materiales heterogéneos y trabajan

exclusivamente con ellos como Dubuffet, quien ha sido considerado por algunos como el antecesor del informalismo, el cual se basa no en la negación de la forma como posibilidad, sino en la negación del valor tradicional que tiene otorgado dicha forma, haciendo una selección a nivel intelectual por el artista, donde el material y su presentación son la síntesis de su concepción. El resultado del trabajo hecho en un plano mental del material tomado del exterior, pero a su vez, reuniendo este material conjuntamente con lo interior dando un sistema lingüístico no necesariamente figurativo, pero si con una concepción ideológica muy intencionada y personal del artista, pero por otro lado la explotación de materiales orgánicos y de desperdicio, siendo propicios para realizar esa transformación, entre un concepto (social, político, etc.) y una materia con características ya muy propias para lograr la abstracción del propio lenguaje del artista.

"Informal quiere decir negación de la formas clásicas de dirección unívoca, con abandono de la forma como condición base de la comunicación. El ejemplo de lo informal, como de toda obra abierta, nos llevará pues, no a decretar la muerte de la forma sino a una noción más articulada del concepto de la forma, la forma como campo de posibilidades!!".4.

Todas estas posibilidades obtenidas por la forma serán buscadas y transformadas através de la selección de materiales heterogéneos que es una de las principales fuentes para realizar su obra, es esa necesidad de reafirmar el impacto ideológico del artista sobre el espectador, creando texturas que permitan ser acariciadas por los ojos del mismo.

"La consigna ya ha sido realizada basta ver sus cuadros llenos de tantas impurezas, extrañas a la pintura misma: El pensamiento y, tras el, la vida, la del pintor y la que transcurre cerca de él, el drama de vivir y del

.4.Lourdes Ciriot, La pintura Informal en Cataluña 1951-1970, 1983, p. 18.

existir....” .5.

El desarrollo informalista se va dando principalmente con la agrupación de materiales que van desde un carácter matérico como las arenas, polvos de mármol, cemento, carbonato de calcio, etc. para a texturar la consistencia de la pintura. Materiales que se utilizan integros o con modificaciones en su aspecto físico como papel, tela, metales, maderas, plásticos ya sea rotos, astillados, cortados, quemados, pintados, rayados, etc; Con soportes tan comunes en su utilización como los bastidores, utilizados de manera normal o modificados en alguna de sus partes, tablas completas o modificadas en su presentación (hinchadas, apolilladas, cortadas, separadas, juntas o amontonadas), papel (reutilizado o con algunas modificaciones en su presentación o preparación), plásticos que funcionen como soporte o sobre otro más rígido (permitiendo crear realmente transparencias).

La posibilidad es infinita, como infinitos son los artistas que han realizado y siguen haciendo de este trabajo su propio lenguaje, su propia pasión.

Los objetos han ido cambiando de connotación, adquiriendo sentimientos y significados para el artista y para el observador: han existido quienes usen a los objetos integros sin ninguna modificación física sólo cambiándolos de contexto para reafirmar la belleza de sus formas como objetos en sí; sin alguna utilidad en específico.

Otros retoman partes de objetos que han sido rescatados de algún basurero o sitio donde se les abandonó, para formar parte de algunas formas que completen la idea sin tener necesariamente que representar al objeto que originalmente estaba designado. De igual manera pasa con los materiales orgánicos: como trozos de madera, hojas, alas de mariposas o arenas, estos enriquecen con sus textura visual y táctil la idea y conceptos que el

.5. José, Moreno, Manolo Millares, 1989, p.9.

artista quiere explotar de una manera más espectacular.

La utilización de los materiales con lleva siempre una relación trilateral entre objeto-espectador-creador.

I.2. EL COLLAGE.

... ESA ES LA RAZON POR LA QUE AHORA TRABAJO CON RECORTES, PARA CONSEGUIR UNA EXPRESION MAS FUERTE DE COLOR PURO POR MEDIO DE LA NITIDEZ DE LOS CONTORNOS H. MATISSE.

¿Qué es el collage?

La alucinación simple, según Rimbaud, la colocación bajo whisky marino, según Max Ernst. Es algo parecido a la alquimia de la imagen visual. *el milagro de la transfiguración total de los seres y objetos con o sin modificación de su aspecto físico o anatómico.*

"Las antiguallas poéticas tenían una buena parte de mi alquimia del verbo.

"Me acostumbre a la alucinación simple: veía sin la menor vacilación una mezquita en vez de una fábrica, una escuela de tambores formada por los angeles, calesas por los caminos del cielo, un salón al fondo de un lago; los monstruos, los misterios, un título de vodevil alzaban espantajos ante mí.

"¡Pues explique mis sofismas mágicos con alucinaciones de las palabras!

(Arthur Rimbaud, *une saison en*

enfer)

¿Cuál es el mecanismo del collage?

Estoy tentado de ver en el la explotación del encuentro fortuito de dos realidades distintas en un plano no-conveniente (dicho sea parafraseando y generalizando la celebre frase de Lautreamont:

Hermoso como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una maquina de coser y un paraguas) o, para usar una expresión mas concisa, el cultivo de efectos de un extrañamiento sistemático según la tesis de Breton :"

La surrealidad dependerá por lo demás de nuestra voluntad de extrañamiento completo de todo (y por su puesto puede llegarse hasta extrañar una mano asiendola de un brazo, esta mano puede salir ganando con ello como tal

mano, y por supuesto también que al hablar de extrañamiento no pensamos tan solo en la posibilidad de actuar en el espacio)"(aviso al lector para la mujer de 100 cabezas.)

Una realidad completamente consolidada, cuyo ingenuo destino parece haber sido fijado para siempre (un paraguas) al encontrarse de pronto en presencia de otra realidad muy distinta y no menos absurda (una máquina de coser) en un lugar donde ambas deben sentirse extrañadas (en una mesa de disección) Escapará por esta misma circunstancia a su ingenuo destino y a su identidad: pasará de su falso absoluto, a través de un relativo, a un absoluto nuevo, verdadero y poético: el paraguas y la máquina de coser harán el amor. El mecanismo de procedimiento me parece que queda desvelado mediante este sencillo ejemplo. La transmutación completa seguida por un acto puro como el del amor se producirá forzosamente cada vez que los hechos dados conviertan las condiciones en favorables: acoplamiento de dos realidades en apariencia inacoplables en un plano que en apariencia no les conviene. Marx Ernst.

Por los años de 1911-1912, Picasso y Braque se dedicaron a explorar en el campo de los materiales, percatándose de las posibilidades de cambios que se realizaban en su obra al utilizar sellos postales, trozos de maderas y tapices, como figuras protagonistas de su trabajo sin tener que pasar por un proceso de perspectiva o tratamiento especial para parecer "real", simplemente introducirlos crudamente a su trabajo.

Utilizando elementos directos como el periódico o trozos de papel, tela, etc; para hacer "texturas falsas" , por así decirlo, haciendo más verídico al objeto, Picasso comenzó a darse cuenta que lograba grandes cambios en su pintura ya que no era necesario depender de la figura para lograr que el espectador

los identificara como tal, además el volumen fué perdiendo densidad, ya que la textura del papel y la materia era más exacta que el modelado y el espacio iba perdiendo su homogeneidad y su isotropía.

Braque decía: Transformar el propio color en materia, con tal objeto mezcló con los colores, arenas, aserrín o limaduras metálicas, descubriendo la fuerte dependencia del valor del color, de la naturaleza de la materia. Esta necesidad de romper con la forma establecida, de crear un lenguaje mas personal lleva a encontrar y trabajar con diferentes elementos plásticos que les proporcionaba el pegar y recortar papel y tela.

Una de las innumerables aportaciones que dió el movimiento dadaísta al arte contemporáneo, fué explotar el azar e introducirlo en su proceso creativo, algunos artistas como Kurt Schwitters, quien comenzó a realizar collages por el año 1920, siendo anti-tradicionalista como lo fué el movimiento al que pertenece, debido a las condiciones históricas: el Dadaísmo nace durante la primera Guerra Mundial. Rompiendo en el plano intelectual, tras muertes y desmoralización, surge esa rebelión dadaísta.

Schwitters estaba tras una renovación del lenguaje, transformando el significado de sus envolturas, notas, papeles y objetos, que con gran sutileza y refinamiento iban formando la poesía de su trabajo, es por esto que se le denomina el precursor del arte pobre. (arte povera)

Denominando a sus trabajos con la palabra Merz (palabra que él había encontrado, igual que sus objetos), llegó a realizar enormes trabajos (Merz-Säule) que ocuparon dos pisos del lugar donde en ese momento habitaba, compuesto por objetos diversos, adquiridos de sus amigos o encontrados en su camino..

Otro artista interesado en los collages por la época del surrealismo fué el pintor y escultor Marx Ernst, realizando en Colonia, Alemania, collages con recortes de revistas de ciencias naturales, anatomía e ilustraciones con grabados, con estos mismos creaba personajes extraños que formaban parte de una situación dentro de su obra, así realizó muchas obras que después trasladaba a la pintura.

A partir de que se le dió más formalidad al collage, desde el cubismo, muchos artistas utilizan la técnica de "papier collé", para desarrollar la técnica como parte de un proceso creativo, o para ejercitar su creatividad, muchos de estos artistas se dividen dependiendo de como han ido agregando materia a su trabajo, el collage esta denominado a la aplicación de papel o tela dentro de una obra, posteriormente habrá quienes utilicen objetos u otro tipo de material acompañando incluso al color haciendolo más pastoso, granulado, etc, Pero será que esa manera de acomodar y de cambiar cuantas veces sea necesario los objetos, de jugar con el espacio y enriquecerlo con objetos que van cobrando lugar en la obra.

Max Ernst, definía al collage como instrumento hipersensible y rigurosamente justo, parecido al sismógrafo capaz de registrar con exactitud las posibilidades de felicidad humana en todas las épocas.

Este instrumento exacto en la intensión del artista sobre su obra va transformandose para reflejar fielmente y apoyar sin modificar el objetivo de la obra, de ahí la exactitud y precisión que encontraron Picasso y Braque al utilizar el periódico y los tapices en sus cuadros.

El collage poco a poco al ir recortando, rasgando o pegando va dando forma a ese sueño.

Muchos se han encargado de establecer las diferentes especialidades de acuerdo al material que utilicen y como lo utilicen además de establecer diversas corrientes:

Mixturas, grattages, dripping, ensamblage, etc, Tachistas gestuales, informalistas, matéricos, espacialistas, etc; Todo esto va haciendo una manera más fácil y abundante en información, para estudiarlos, aunque también se etiqueta al artista por que en algún período de su trabajo se haya dedicado a ser por ejemplo: tachista y tal vez el trabajo a realizar después ya no sea tan tomado en cuenta por la historia del arte.

Durante todo el proceso en el que se realiza el collage, existen tiempos de completa abstracción y concentración en el trabajo al ir colocando y escojiendo los colores en papeles, formas, texturas, etc, que recorren el cuadro, al ir dando forma, al rayar con grafito para crear composiciones, ocultar, descubrir, iluminar, es un proceso en el que podría uno abstraerse del exterior para asomarse a esa ventana que forma el cuadro, como si se gestara toda una personalidad latente que sale por todo el cuadro.

I.3. LA MATERIA EN LA PINTURA

Por muchos periodos, el uso de determinado material era sólo un aspecto sin demasiada relevancia, en otros tiempos las técnicas se transmitían con rigurosa exactitud, se tenían ya designados los materiales para las técnicas y efectos como recetas seguidas con escrupuloso rigor.

Pero en nuestros días el material ha formado parte también de la tecnología, estando de su lado ó en contra de ella y como ya se dijo antes, podríamos hablar de la infinidad de términos que se aplican a los artistas o corrientes según el material utilizado y la manera en que lo maneja, esto es todo un reflejo de el campo que ha ido ganando la materia como elemento expresivo.

Es quizá esa necesidad de encontrar mayor exactitud en la intensión, sin embargo a lo largo de la historia, existen casos aislados, en los que el artista disfrutaba dejando plastas de óleo para reafirmar su trabajo, por ejemplo, el movimiento del cabello, como en algunos autorretratos de Rembrandt. Donde la plasta se ajustaba a esa libertad de movimiento, o en las carnes abultadas de Frans Hals, que también dejaban entrever las direcciones de las pinceladas en el sentido de la carne. Es por esto que es difícil precisar cuando realmente surge la importancia del material como tal, ya que podríamos recordar que no existiría obra sin materia.

Podríamos nombrar nuevamente a los cubistas, dadaístas, surrealistas, etc, quienes utilizando collages, pronto empezaron a utilizar objetos e "ingredientes", para alterar la pastosidad de sus colores y presentación de su trabajo, quienes además se preocupaban no unicamente por poner o pegar, sino además crear toda una estética de su trabajo, pero el interés por la

I.3. LA MATERIA EN LA PINTURA

Por muchos periodos, el uso de determinado material era sólo un aspecto sin demasiada relevancia, en otros tiempos las técnicas se transmitían con rigurosa exactitud, se tenían ya designados los materiales para las técnicas y efectos como recetas seguidas con escrupuloso rigor.

Pero en nuestros días el material ha formado parte también de la tecnología, estando de su lado ó en contra de ella y como ya se dijo antes, podríamos hablar de la infinidad de términos que se aplican a los artistas o corrientes según el material utilizado y la manera en que lo maneja, esto es todo un reflejo de el campo que ha ido ganando la materia como elemento expresivo.

Es quizá esa necesidad de encontrar mayor exactitud en la intensión, sin embargo a lo largo de la historia, existen casos aislados, en los que el artista disfrutaba dejando plastas de óleo para reafirmar su trabajo, por ejemplo, el movimiento del cabello, como en algunos autorretratos de Rembrandt. Donde la plasta se ajustaba a esa libertad de movimiento, o en las carnes abultadas de Frans Hals, que también dejaban entrever las direcciones de las pinceladas en el sentido de la carne. Es por esto que es difícil precisar cuando realmente surge la importancia del material como tal, ya que podríamos recordar que no existiría obra sin materia.

Podríamos nombrar nuevamente a los cubistas, dadaístas, surrealistas, etc, quienes utilizando collages, pronto empezaron a utilizar objetos e "ingredientes", para alterar la pastosidad de sus colores y presentación de su trabajo, quienes además se preocupaban no unicamente por poner o pegar, sino además crear toda una estética de su trabajo, pero el interés por la

materia y sus diferentes significados han sido presentes de diversas formas en la historia.

Muchos son los que han recorrido este camino matérico con su obra, pero hay quienes además han logrado esa exactitud simétrica con tan particular estilo. Dentro de los muchos apartados del arte matérico existe el arte informal, considerado como uno de sus iniciadores, se encuentra Jean Dubuffet, este interesante personaje de constante inventativa, siempre buscando, e investigando innovadoras técnicas, aunque existe algo todavía más auténtico en él, que es a pesar de que estuvo trabajando arduamente en una época donde la moda a seguir era el tachismo, él jamás abandonó su figura de carácter "infantilista", jamás perdió su gran capacidad de asombro ante la naturaleza y asombramos a nosotros con su trabajo:

"Yo mismo me dedico a pintar, a veces con colores al óleo, otras veces con una cajita de colores al agua, como las que usan en los colegios, o bien me conformo con unos simples dibujos, con un lápiz cualquiera, o con una tinta, lo que sea -en un pedazo de cartón, un trozo de papel, hasta de diario si se presenta, y entonces me deleito, me olvido de todo lo demás, nada cuenta para mí a no ser mi trabajito" .6.

Sus "trucos del oficio" fueron siempre una alquimia inagotable, es por esto que se ha comparado a Dubuffet con Paul Klee por su gran capacidad creadora, pero siempre Dubuffet, será un raudal más violento por su personalidad tan singular.

Su trabajo iba del papel a la esponja, donde realizaba finas esculturas

.6. Jean Dubuffet, op.cit., p.7

con contornos negros sin importar la larga o corta duración del material, llegando a ser obsesiva la búsqueda de todas las posibilidades que le puede dar el material: la madera, el polvo de vidrio, carbón triturado, aserrín, cal, arena, todos estos son sometidos a una transformación por el mismo, para que en muchos casos, sean vistos en los cuadros sin reconocer el material que utilizó, para dar esa pastosidad tan singular a su color, este constante escrutinio, demuestra el gran respeto que sentía por los materiales y por su oficio.

"Quien crea que esas pastas estan inertes, se equivoca totalmente. Informe no significa inerte, ¡ni mucho menos!, mis relaciones con el material que utilizo son las de un bailarín con su pareja, del jinete con su caballo, de la adivina con sus tarots.

Entonces es posible comprender el interés que siento por un nuevo material enlucido y mi impaciencia por probarlo".⁷.

De ahí que la verdadera importancia de Dubuffet, matéricamente hablando, radica en la manera en que aplica estos materiales dejando toda su vida y sentimiento en ellos, es por esto que hoy es considerado uno de los artistas líderes que han surgido de Francia, aunque Dubuffet, antes de 1945, ya era un pintor consolidado, pocos meses después de la liberación en este mismo año, realiza su primer exposición individual.

Dubuffet siempre tuvo como constante tratar de utilizar todo a su paso para transformarlo en esa pasión pictórica que el sentía por su "trabajito".

Otros compulsivos de la materia y las pastosidades fueron los integrantes del grupo Cobra que han dado una indudable aportación al

⁷. Jean Dubuffet, op. cit., p. 153.

nuevo figurativismo, aunque también es importante mencionar que al igual que Dubuffet siempre tuvieron preocupación por el material con el que realizaron sus trabajos.

Karel Appel, Asger Jorn, Cornielle y Alechinsky, no fueron los únicos integrantes de este grupo, pero sí los que más han sobresalido y trabajaron constantemente para alentar a todos sus demás compañeros.

Tomando las iniciales de sus lugares natales formaron el nombre de Cobra (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam), que posteriormente fue este mismo animal-serpiente-peligrosa y sagrada su emblema representativo.

Como movimiento artístico su existencia está marcada aproximadamente de noviembre de 1948 a noviembre de 1957.

Por 1939 comenzaron a trabajar algunos pintores daneses bajo la influencia de las máscaras picassianas. Egill Jacobsen durante un viaje a Paris tuvo la oportunidad de apreciar dichas máscaras. Jacobsen junto con el pintor y teórico Ejler Bille comenzaron a trabajar de una manera más esporádicamente expresionista tratando de emular las deformaciones de las máscaras de Picasso, pero no tomando su desarticulación analítica de este sino la deformación fantástica que se producía en sus rostros.

Jacobsen formó un grupo de compañeros que compartían sus ideas, cada uno a su manera buscaba un lenguaje de formas primigéneas salidas de sus propios subconcientes, para lo cual estaban en constante contacto con el arte prehistórico de Escandinavia además de su propio arte popular, también utilizaron métodos psicoanalíticos. Ya para estos momentos se autodefinían como “artistas mitologizantes” o “experimentalistas”, siempre tras la búsqueda de liberar ese deseo de expresión que tenían dentro, rompiendo con

· las figuras atormentadas del surrealismo dando sitio a una explosión vibrante de los sentidos transformada en calor, forma y materia.

Debido a los incontables daños causados por los conflictos bélicos, el arte pasaba por una crisis de indiferencia, dado que los mismos artistas apenas tenían con que mantenerse, pero siempre existían inconformidades y ganas de expresarlas, de no dejar que la guerra acabara con todo su ser interior aniquilando poco a poco su árbol creativo, buscando fuentes de creación puras, intactas, primitivas y salvajes. El grupo Cobra busca en otras artes esa estética que sentían arrancada de su ser.

Las primeras contribuciones del movimiento Cobra a ese expresionismo tan particular, se remonta a Dinamarca antes y durante la guerra, realizando su manifiesto y haciendo oficial el movimiento en París en el año de 1948.

Aspirando a la creación de un arte nuevo, auténticamente humano, basado en la plena liberación de la creatividad, marcando una tendencia marxista; Carl Henning Pedersen fundador del grupo Cobra en 1944 escribió: “Tenemos que hacer artistas a todos los hombres y todas las mujeres, por que lo son. Aunque no lo crean. La gente piensa que el arte es algo que se aprende y además, que sólo unos pocos seres excepcionales son capaces de aprenderlo. No sabe que el arte está en el interior de todo hombre y toda mujer y que sólo se manifiesta a fuerza de palpar con las manos, de jugar con las piedras, colores, palabras y sonidos”.

Trabajando como grupo, buscaron esas formas irracionales con todos los medios a su alcance para poder hacerlo: madera, vidrio, papel, tierra, barro, sonidos, palabras, movimiento, etc.

Sus colores violentos en grandes manchas que se extendían sobre cualquier material a su paso, contrastando con las diferentes texturas y sus colores fantásticos; en muchas ocasiones sus agrupamientos con maderas y

representaciones de dioses son verdaderos totems con una embestida de color y vibración de formas a la vez.

En un extracto de su manifiesto, Cobra se expresa sobre el material de la siguiente manera:

"Un arte sugestivo es un arte materialista, por que la materia es la única que hace trabajar a la creatividad mientras que, por el contrario, la precisión conceptual de la forma reduce la intervención del creador. Si es verdad que en la época actual la tarea principal del artista es estimular el impulso creador, entonces hay que esforzarse en hacerlo todo lo material y por la misma razón, todo lo sugestivo que se pueda"

Muchos de los artistas integrantes del grupo, hoy son reconocidos por la tenacidad y persistencia en sus fundamentos, y por toda su montaña de obra realizada a lo largo de su permanencia con el grupo y fuera de él.

Tal vez Cobra fué un sueño de tiempos cortos pero con ideas muy largas que hacen guardar con recelo sus formas que de alguna manera pasan a ser nuestras.

Toda esta necesidad de expresión se puede palpar en los trabajos del grupo Cobra, debido a la libertad con que exploraron diferentes materiales. La materia en la pintura abre la posibilidad de un insospechado e inmenso mundo para quienes se acercan a ella.

Por otro lado, en una panorámica totalmente distinta encontramos: "Una nueva materialidad" que pareciera ser a veces la constante que persigue Antoni Tàpies, llegando por momentos a transportarnos a un naturalismo que recorre nuestra vista por esos enormes lienzos de sensible superficie.

Tàpies nace en Barcelona en 1923 y comienza su actividad pictórica por 1945, (anteriormente existen dibujos familiares); estudio a muchos pintores y en un principio su obra estuvo inmersa en un período surrealista, posteriormente se centra en los problemas de la pintura enfocandola precisamente en la materia y todo un proceso que le permitía dominar su manipulación, es aquí cuando comienza su formación como pintor informal, como actualmente esta catalogado.

En sus primeros trabajos de esta etapa existe todavía esa presencia de la figura, en este caso, la humana, desproporcionada, rostros deformados y sintetizados a la vez de frente que se extienden por toda la tela, sus colores irán acompañados de raspaduras con espátula, de cargas como arenas o carbonatos utilizando telas, cartón, papel, hilos pegados haciendo más irregulares sus formas aún, como si buscara en la revuelta de materiales, la síntesis exacta a la que posteriormente llegaría . Y así utiliza pinceles, manos u objetos que le permitan explorar e inventar: los soportes que en ocasiones serán perforados, rasgados o rayados, estos serán los más usados durante ese período.

Por 1947, conoce todo un mundo poético con Joan Brossa, también conoce a Breton, Eluard, Peret, Arp, creando así, Tàpies, toda un aura mágica que comienza a reflejarse cada vez más simbólicamente en su trabajo: Soles o puntos blancos, estrellas negras, formas irregulares, y pronto aparecerán sus inconfundibles cruces, tomándolo como un tema esencial en muchos de sus cuadros por la connotación que les trasmitía.

Poco a poco la obra de Tàpies va perdiendo límites haciendo sus cuadros más espaciales, su gama cromática es amplia pero a la vez selectiva. Por medio de una beca, se instala en Paris, donde concibe toda una ideología revolucionaria, eliminando por completo su figura, abriendo entonces con

gran fuerza esa capacidad de amalgamar a su misticismo su proceso artístico, haciendo gala de una selecta manipulación del material.

Eduardo Cirlot mencionaba que Tàpies sabía que la materia es espíritu(...), que puede ser manifestado mediante la estructura y el orden.

"La materia -la realidad exterior- no tendría una experiencia propia si no es como proyección de nuestra razón o de nuestra psique. En el arte del pintor catalán, la materia se convertiría en el pensamiento hecho objeto" .8.

Es esa fina exactitud de la obra, que transmite correctamente la idea del pintor, donde la materia se vuelve participante indispensable de la experiencia humana, por su largo proceso Tàpies ha hecho representación aparentemente ilusionista de las texturas, la trasposición de estas mismas, la presentación de objetos reales, huellas, grafismos, imágenes, donde en cada recurso existen modulaciones tridimensionales, haciendo reproducciones sensibles de superficies, rugosas, granuladas, corroidas, veteadas, rasgadas que bien pudieron verse en puertas viejas de madera, en muros, o metales oxidados y desgastados, es esto quizá lo que atrapa la mirada del espectador haciendolo dudar y penetrando entonces a su universo, confundiendolo entre esa atmósfera ligera de pintura-objetos-masas que se desprenden de estas, toda una significación misteriosa que poco a poco envuelve entre su sencillez y aparente facilidad.

En una entrevista realizada a Antoni Tàpies por Luis Permanyer en el año de 1973 para la revista Vanguardia, Tàpies refiere de manera sencilla como fué que empezó la búsqueda de su lenguaje através de la utilización de materiales diversos y modificaciones a este material:

“Llegue a la conclusión de que tanto los colores como las formas tenían muchas limitaciones (...) la crisis se concretaba en una reacción en contra del

.8.Victoria, Combalia, Tàpies, 1989, p. 15.

mundo excesivamente literario del surrealismo (...) trabajé con intensidad realmente agotadora. Empecé por hacer un araño en la tela; luego otro y otro ... Hasta mil... El resultado era que la obra daba un resultado inquietante a causa de la lucha material que allí se reflejaba.

Tenia el aspecto de una pared desconchada o de un viejo pergamino. Descubrí entonces que cuando en lugar de un sólo araño se realizaban mil, se produce un cambio cualitativo, la obra da la sensación de serenidad”

Los elementos como formas u objetos manejados por Tàpies tienen una intención muy definida y encaminada a que el espectador cree asociaciones con su claro valor simbólico de estos, no es en valde la metamorfosis de su material, la síntesis en su gama crómica y los efectos que crea al manipular su material. Tal vez no sea precisamente una experiencia de serenidad la que experimente el espectador, pero si implica que el participe en la obra traduciendo así mismo las diferentes sensaciones que produzcan la obra de Tàpies. Quizá la serenidad encontrada por Tàpies aparezca después de la constante búsqueda de un rompimiento a sus limitaciones de forma y color.

Llegamos a un punto en que podemos encontrar coincidencias de intereses entre un artista y otro; sabemos muy bien que muchos pintores encuentran su camino buscando en diferentes lugares y diferentes intereses, pero en ese largo camino encuentran compañeros pintores con similitud de ideas, encuentran parámetros y artistas que admirar. Ampliando su panorama y concepción del arte.

Muchos han sido los artistas que se han inspirado en los pintores mencionados anteriormente, han condensado este proceso creativo de acuerdo a sus inquietudes y concepciones propias, formando toda una manera de exteriorizar esa realidad que toma consistencia materially; aunque no hay que dejar de señalar que también estos artistas no han tenido una formación

gratuita, pues muchos son los que han hecho uso de todo tipo de material para conformar su lenguaje.

Entre algunos ejemplos de pintores nacionales menciono:

A Rodolfo Nieto pintor nacido en Oaxaca en 1936, estudió en la ciudad de México en la escuela de pintura, escultura y grabado la Esmeralda. Tras ver sus cuadros, no se puede dejar de ver su admiración en su obra por el pintor Jean Dubuffet, y teniendo una gran producción plástica, demostró su afecto al material trabajando con colores acrílicos y óleos, que mezclaba con las texturas veteadas del papel, con los colores sueltos por el cuadro como luces que recorren sus animales o formas.

Su formación fué en México, pero pronto emigró a Europa; su corta vida no impidió que realizara una cantidad considerable de exposiciones, donde sus cuadros demuestran ese recorrido que lleva rápidamente a través de diferentes materiales que salen y entran en forma de bestias, figuras creadas en su memoria, transformando la tela en una pista de texturas, colores y esa incansable búsqueda pictórica de la inventativa humana en crudo, como sello característico siempre tuvo la espontaneidad.

Su desarrollo en un principio estuvo dirigido por el pintor Juan Soriano, trabajando Nieto y compartiendo con este su gusto por la literatura, muy pronto Nieto irá definiendo su propio lenguaje. Posteriormente la influencia que Soriano ejerció en él, se irá amalgamando con el Informalismo, la estética Cobriana, incluso la vanguardia Española.

El viajar a Paris, le dió la oportunidad de conocer diversos países como Italia, Bélgica, Alemania, Holanda, España, etc; donde obtuvo referencias directas de lo que conocemos como nueva figuración, marcando un fuerte interés por la obra de Jean Dubuffet.

Su obra tiene un fuerte colorido que reforzaba con texturas agregadas a este. Existe una serie de obras donde trabaja con recortes de papel marmoleado para encuadernar con un vasto colorido, la textura visual crea un constante movimiento en la obra remarcados por tachones grafismos y formas de animales.

Su trabajo dibujístico esta condensado en una serie de dibujos que realizó al visitar un zoológico en Suiza, hechos con carbón y grafito, estos extraordinarios dibujos realizados con líneas que reflejan la misma fuerza y carga de energía de sus cuadros con líneas que no se despejan del papel, que salen y entran para formar pelo, patas, ojos, colmillos, cuerpos y colas, haciendo que los animales vivan en su papel, marcando y remarcando articulaciones entre una y otra parte del cuerpo aprovechando asperezas del pelo, partes blondas del cuerpo para hacer juegos necesarios que forman cuerpos en actitudes berstiales. A la par trabaja sus collages con el papel para encuadernar haciendo la serie de “Laboratorio en papel”.

En 1972 retorna definitivamente a vivir a México, donde sigue pintando, logra una figuración propia, un lenguaje cargado de fuerza y de signos tal y como lo describe los títulos de sus trabajos realizados en acrílico sobre papel: “zoologías mentales”.

Nieto muere en 1985, sus zoologías mentales hoy viven para nosotros.

Nieto al igual que Tamayo encontraron en Dubuffet una figura que inspiraba a explorar todo un mundo infinito de medios.

Rufino Tamayo nace en Oaxaca en 1899, podría decirse con toda seguridad que fueron años, que a partir de su oficio como pintor, de constante trabajo, como incansable amante de su oficio y pintor siempre asombrado ante todo lo que ocurrió a su alrededor, cuestionador en su obra de toda las actitudes humanas.

Tamayo no fué un obsesivo matéricamente hablando, no implementaba diferentes texturas en su trabajo, pero si tenía una paciencia minuciosa con la que explotaba sus cargas como el polvo de mármol.

Su admiración por Dubuffet era más inclinada a la espontaneidad y diversidad de expresión en sus figuras.

Tamayo trabajaba sus obras como si escarbaba en el cuadro, moviendo tierras coloreadas, zona por zona, con un trabajo laborioso y delicado que acompañaba esa síntesis de figuras exactas.

En 1917 se traslada a la ciudad de México donde ingresa a la Academia de Bellas Artes, tres años después sale de ella para pintar en su propio estudio. Su concepto de la pintura va teniendo una situación más propia con un cierto sabor a tradición, logrando una síntesis poética arraigada y universal. Abriendo su propio camino entre estas dos vertientes encontró sin esfuerzo aparente esa naturalidad en sus temas con esa espontaneidad al pintarlos, donde su voz se eschucha en su materia, en la forma en que la deslizaba y raspaba en sus cuadros.

La perfección y depuración en sus cuadros se va marcando en su color y la textura, donde fué ganando habilidad, refinamiento y exactitud en su tratamiento, a través de su constancia y de saber disfrutar de su oficio.

Otro personaje con una fuerte carga ideológica es el oaxaqueño Francisco Toledo, nacido en Juchitán en 1937; quien dibujando seres extrañamente eróticos en las palmas de sus manos se ha adueñado del material, al igual que de su historia y las memorias de su propia tierra, tomando con toda solemnidad impresionante, la madera, el amate, el barro, el papel, los granos , el petate o los objetos que ha encontrado en algún lugar solos, para llegar a ser convidados a participar como partes veladas de su obra tan propia y mística a la vez, como si fuera una manta que encantara

volando por los alrededores, sintiendo que por muchas influencias que se perciban, Toledo, solamente conserva esa peculiaridad en su estilo, esa magia que invita a ver más.

La inocencia en su obra a ido tomando un carácter espontáneo que através del estudio de diferentes artistas y constante trabajo propio a podido lograr.

Es evidente que ha visto y reflexionado en torno a las obras de artistas como Paul Klee y que a manejado la materia con el mismo mistisismo que Tàpies. Esta conjunción de estudio y trabajo ha permitido tener un reencuentro entre Toledo y las obscuras leyendas de su tierra natal, él las asimila dandoles una carga de ironía donde aparecen espectadores que se entrelazan nupcialmente en encuentros eróticos que no cansan, cubiertos por colores polvosos de texturas arenosas.

Siendo ajeno al pudor, pues no conoce el pecado. Toledo trabaja con signos, fálicos que salen y entran en vaginas o entre lenguas juguetonas, sus formas se extienden en la superficie volando entre repeticiones de líneas kleeanas, juega con tamaños diversos en sus formas y deja a veces formas inconclusas veladamente desvanecidas para ser completadas o encontradas entre la textura, por el espectador.

Sus soportes no son unicamente la tela de un bastidor, o la madera grabada; lo son también la tierra, el barro, la arcilla de sus cerámicas, la tela bordada, las cajitas viejas encontradas, las conchas de tortugas, el metal oxidado y corroído, los botones encontrados, los hilos de colores y así podriamos pensar que es material muy diverso, pero en realidad es material muy específico: material de su tierra, material de su historia, de sus recuerdos, de su pasado; material que como Tàpies tiene una carga de significado y un misiticismo muy especial.

Toledo obedece a su instinto y lo hace sabiduría que permite enriquecer su imaginaria. Tomando entre sus manos la materia de su tierra.

Tal vez el haber hecho mención de Nieto, Tamayo y Toledo resulte un poco extraño, pero existe un punto en el que todos estos artistas han representado de alguna u otra manera una intensa manera de utilizar el material, quedando asentado que no es de mi interés tomar a alguno como ejemplo a seguir, siempre ha sido la reflexión y búsqueda apartir de un trabajo hecho, ya que es muy difícil precisar quienes son los mas influyentes en el trabajo que uno realiza, siempre se encuentran datos interesantes en alguno que no aparecen en otro. Los Museos al igual que la calle, siempre tendrán ese encanto que llame a la curiosidad.

Frente a la obra se extiende un insospechado y enorme universo de miles de encantos que ofrece la materia en sí, como uno de los principales elementos que funcionan como la base, para la conformación artística

Si recordamos a Picasso y a Braque al encontrar que su trabajo se volvía de una realidad insospechada al no tener que emular periódicos o tapices, sino colocarlos en los cuadros; podremos entender entonces que la esencia del arte sería ponerse en operación de la verdad exterior -interior.

"Buscamos la realidad de la obra de arte para encontrar ahí el arte verdadero que está en ella. Se comprobó que lo real más patente en la obra es su cimiento cósmico (lo cósmico de la obra es notoriamente la materia de que esta hecha)" .9.

El artista se complace al utilizar medios como el collage, el dripping,

. 9.Martin, Heidegger, El origen de la obra de arte, en arte y poesia, 1973, p.65.

ensamble o grattages, para que participen de la propia obra hasta ser la materia la propia obra artística, pero siempre existirá ese frágil tramo en que los procesos técnicos silencien esa cualidad esencial de la materia llegando tan solo a ser un acompañante molesto, y es aquí donde se hace mención de estos artistas, aquellos que han sabido llevar exactamente el material.

I.4. ABSTRACCION.

"UNA COSA QUE QUEDA EXPLICADA DEJA DE INTERESARNOS" NIETZSCHE.

Desde tiempos ancestrales ha existido una manera de conceptualizar el exterior, muchas veces pasado por el filtro de los canones estéticos que predominen en ese momento.

No existe pues, una representación que sea "normal", realista o verídica; el historiador Riegl, decía que cada estilo tiene su propia concepción de la naturaleza, cada época ve de manera distinta.

Para Aristóteles, fundador de toda la doctrina de la imitación. La realidad, podría representarse tal cual es, pero sobre todo, mejor (tragedia) o peor de lo que es (comedia); traspolandolo a la pintura diríamos que podría ser idealización o expresión.

El ejemplo de los renacentistas es muy claro, quienes con su invención de la perspectiva y su depuración en el sfumato hacían que las imágenes se vieran mucho más cercanas a lo que nuestros propios ojos ven, además de hacer una idealización de gestos, actitudes y proporciones en los personajes, en este caso con matices del arte griego clásico, del cual tomaban toda su filosofía; y así el renacimiento como cualquier otro arte estará sujeto a convenciones y a vivencias de la tradición; podemos ver a un Miguel Angel en ese incansable intento de expresar tal vez todo un conflicto personal-religioso, distorsionando las figuras, desafiando todo un canon ideal impuesto por la época.

Para llegar a lograr romper con lo establecido y proponer cambios como lo hizo Miguel Angel y como lo han hecho muchos otros artistas, es importante estar siempre rodeados y/o buscar muchas otras ideas e informaciones en la

filosofía, la religión o cambios políticos y sociales ya que tal vez sean formas indirectas pero forman un fuerte motivo para que el artista refuerce sus intentos de cambiar y que tal vez con el paso del tiempo se vuelva tradición a romper.

Muchos pintores fueron experimentando diferentes procesos, esbozando e inventando, para llegar a formas puras y es que la abstracción es más que una combinación de formas, colores o texturas, ya que todas estas simplificaciones o deformaciones son toda un forma de percibir el mundo. Es por esto que la abstracción da nuevas pautas para poder representar toda una realidad o inventar una nueva distorsionandola através de sentimientos y sensaciones.

Umberto Eco mecionaba al respecto, que cualquier obra de arte es abierta, en el sentido de que puede tener diversas lecturas que dependen de las distintas metodologías que se empleen para analizarla, pero no por esto la obra de arte no tendrá caracter propio, tal y como la fue llevando el autor.
.10.

Existen, quienes no precisamente basan su trabajo en un reduccionismo haciendo manejo de texturas que pasan por distintos niveles de la realidad incluyendo trabajos de collage tras la búsqueda de su propia versión de realismo y hay formas de arte abstracto mismas que nacen de la mente del artista como si se tratara de un sistema de símbolos.

El pintor ruso Vassily Kandinsky describía que el color azul ultramar era aterciopelado, el azul- verde duro y seco... "y al lado, una pequeña mancha, pero no de azul (¿que significa azul?), sino de unos polvos muy distintos, de óxido de cobalto, que tiene toda clase de

.10.Umberto,Eco, La estructura Ausente, 1975, 159-177 pp.

propiedades, entre ellas, la de ser azul!!" .11; como si percibiese ese ánimo dentro de los objetos y las formas con su propio cristal, todo esto lo patentizó en sus textos, como en "lo espiritual del arte", donde defendía esa espiritualidad que vibra en la obra..12.

Sus escritos son las pruebas de sus investigaciones realizadas en diferentes campos de las artes, como la música, donde buscaba la abstracción de los sentimientos, haciendo relaciones entre notas musicales, colores, posiciones, sentimientos, etc.

"Todas estas formas de ser auténticamente artísticas, cumplen una finalidad y son (también en el primer caso) alimento espiritual, y especialmente en el caso tercero, en el espectador encuentra una relación con su alma. Naturalmente tal relación (o re-sonancia) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y modificar el estado de ánimo del espectador" .13.

Kandinsky y Mondrian fueron de los principales artistas que teorizaron al rededor de lo que era la abstracción, hoy podemos encontrar diferentes artistas que han trabajado bajo estos preceptos. Aunque como se ha mencionado anteriormente: siempre ha existido una manera de ver la autenticidad y abstraerla de acuerdo a nuestras experiencias y vivencias, es así como tampoco podemos marcar una abstracción a partir de una fecha definida, hay quienes piensan que los cuadros abstractos son aquellos que están conformados por figuras geométricas y no que el artista haya realizado en la obra su propia abstracción.

Kandinsky veía la abstracción como medio para extraer su contenido místico

.11.Jean, Dubuffet, op. cit., p. 45.

.12.Vassily, Kandinsky, De lo espiritual en el Arte, 1981, p. 166.

.13.Vassily, Kandinsky, De lo espiritual en el Arte, 1981, p.10.

y espiritual, haciendo explotar su propia identidad, misma que podría encontrar hasta en un color; como decía Motherwell, que era imposible que por mucho que se absrayece una forma, esta dejaría de estar cargada de significados, por ejemplo, un rojo "puro", no podría existir, sin que alguien tuviera reminiscencias a la sangre, al vino, a las gorras de los cazadores y a muchos otros fenómenos menos obvios. .14.

Al ir ampliándose la idea de abstraer y todo lo que con esto surgía, como actitud hacia los trabajos de los diferentes pintores fue marcándose un cambio de ambiente mas amplio para los artistas, su manera de ver el arte del pasado cambio, se fueron acercando y gozando con la visión de colores y formas "libres de objetos (envases)", además de ampliar su estética virando su mirada a los dibujos de los niños y locos, pero principalmente a las artes primitivas, lo que anteriormente era considerado como deformaciones monstruosas pasaba a ser forma y expresión. Dando así pauta a que muchos artistas desarrollaran esa imaginería.

Podemos mencionar a muchos artistas que sin pertenecer a las corrientes expresionistas o abstractas, han tenido procesos similares que han ajustado para desarrollar su propio lenguaje que han manejado toda una fantasía o jauría desatada en su trabajo llena de gritos de formas y colores, que revolotean llevando una magia en su trabajo.

Si en otro tiempo Jung, demostró que el arte primitivo era una "caldera virgen de símbolos", no debían permitir que estos mitos y fantasías se perdieran encerrando a la imaginación, como si un mundo al lado de otro mundo en el que se encuentra un hombre con su manera de sentir, sus vivencias y su visión, son huellas latentes en la obra de arte..15.

.14.Jack, Flam, Motherwell, 1991, p. 58.

.15.Gillo, Dorfler, Ultimas tendencias del arte hoy, p. 147.

Por otro lado es importante remarcar que también en los trabajos con reminiscencias a la realidad, siempre existe una manera de abstraer la figura y no por que exista figura dejará de haber una abstracción.

Joan Miró, se dedicó a observar incansablemente los insectos, sus formas, su desarrollo, su muerte, su naturaleza, su alimento (las plantas); reconociendo así en esta naturaleza detalles que revelan, la unidad fundamental de lo grande y lo pequeño llegando al más profundo de su misterios, transformando en formas orgánicas de colores vivos, de tentáculos largos y cabezas pequeñas, flotando en el universo que delimitado por asteriscos negros son un conjunto de individuos abstraídos por su mente. .16.

La idea principal, es , hablar de todo un proceso latente a lo largo de mucho tiempo, donde los artistas a través de su óptica crean su estética, abstrayendo su propia verdad. Misma que no se lograría sino existiese ese constante e incansable interés por su oficio, dibujo tras dibujo, obra tras obra son huellas que quedan de su cuestionamiento mental.

.16.Sir. Roland, Penrose,Creación en el espacio. Miró, 1972, p.10.

I.5. ARTISTAS.

Considero importante señalar que los artistas que a continuación se mencionan son de alguna manera seleccionados, en primer lugar por la utilización que estos tienen de la materia en su obra, por otra parte el lenguaje que han logrado crear con sus formas tan peculiares. Es por esto que hago mención de ellos ya que han sido a los que he manifestado mayor interés como referencia.

Engendrando esta unión entre el espíritu y la forma podemos enlistar a muchos artistas, cada uno con sus conceptos a sus formas.

Extrayendo poesía de las formas que se sirve la naturaleza en el momento que se dispone a crear, Paul Klee, camino por el tiempo con un espíritu creador de gran libertad y audacia, trayendo como relicario en la memoria ese acuario de la estación zoológica en Nápoles. En alguna ocasión hizo mención de que quería ser como un recién nacido, ignorando acontecimientos de su continente, modas o hechos, y actuar como un primitivo, decía:

"...quiero hacer algo muy modesto, procurarme a solas un diminuto motif formal, uno que mi lápiz pueda abarcar sin técnica alguna... según veo las cosas, los cuadros llenarán más mi vida entera..."

En 1911 Klee establece contacto con Kandinsky, Franz Marc, Jawlensky, Hans Arp, Gabriele Münter, Heinrich Campendonk, uniéndose a ellos pero participando modestamente en sus diferentes actividades. (der blaue reiter).

Der Blaue Reiter (“El jinete azul”), nace en Munich en contra del impresionismo, el positivismo y la sociedad de su tiempo, buscaban una purificación de los insitintos y una manera de captar la esencia espiritual de la realidad, rechazando la deformación física de las formas para lograr el objetivo del artista, como lo hacían durante el expresionismo.

La vida del jinete azul fué corta, aproximadamente por 1914, se organizó su última exposición. Tendiendo a la abstracción estaban más interesados en la teoría y más cerca filosóficamente de Shopenhauer; Kandinsky era quien dirigía y alimentaba teóricamente al grupo, quien ya para entonces había escrito su libro “De lo espiritual en arte”.

Su gráfica, sus dibujos, acuarelas, poemas, artículos musicales y reproducciones de piezas cortas; formaban parte del Almanaque de Der Blaue Reiter, publicado por primera vez en mayo de 1912 en Munich, dirigido por Kandinsky y Franz Marc, incluían importantes declaraciones de estos artistas; a la par de esta publicación realizaron exposiciones con los demás integrantes del grupo.

Revisando los tabajos de cada integrante del “Jinete azul”, observamos una gran diferencia estilística, ya que su concentración de trabajo estuvo en sus textos, y análisis teóricos sobre el arte, realizados para el almanaque.

Paul Klee no tuvo una integración completa al grupo, aunque estaba muy interesado en las teorías del pintor Delaunay, incluso hizo una traducción al alemán de su ensayo sobre la Luz y lo publicó en la revista de Walden Der Sturm en 1913.

Klee ya contaba con un estilo mas propio y definido, dedicandose a pintar y dibujar incansablemente, su proceso de trabajo era ordenado, la mayoría de las veces sobre papeles o cartones que preparaba y manchaba con gran cuidado donde desfilaban elementos de la naturaleza.

En noviembre de 1920 Walter Gropius invita a Klee a participar en la Bauhaus, para formar parte del personal de enseñanza, fundada por Gropius en 1919 tras la búsqueda de su ideal: lograr la síntesis de todas las artes.

La Bauhaus tuvo una duración aproximada de doce años de trabajo, durante el cual congregó a diferentes artistas.

En su primer escrito realizado y dado a conocer en Weimar en el año de 1919; se proclaman como una escuela integral, donde manifiestan que “Arquitectos, pintores y escultores deben reconocer de nuevo el carácter compuesto de un edificio, como entidad. Sólo entonces su trabajo estará imbuído del espíritu arquitectónico que ha perdido como Arte de salón. Arquitectos, escultores, pintores: tenemos que volver todos a las artesanías. Creemos un nuevo gremio de artesanos, sin las distinciones de clase que levantan una arrogante barrera entre el artesano y el artista. Concibamos y creemos juntos el nuevo edificio del futuro, que abarcará la arquitectura, la escultura y la pintura en una unidad y que se levantará un día hacia el cielo, de las manos de un millón de trabajadores, como el simbolo cristalino de una nueva fé.” (Escrito editado por Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius. Nueva York y Londres, 1939).

Muchos de los artistas que participaron impartiendo clases como Kandinsky o Klee, partiendo de las experiencias que obtuvieron en la Bauhaus y se dedicaron a escribir sus reflexiones entorno al arte. Klee escribe los libros. “Bosquejos pedagógicos” y “Teoría del Arte Moderno”; haciendolo reflexionar sobre los principios del arte y el proceso creativo de un artista, escribe textos teóricos publicados en tres volúmenes, más un ensayo no publicado, escrito en 1918. .17.

La mayor parte de su obra escrita, se encuentra condensada en sus diarios

.17.Mario de Micheli, Vanguardias artísticas del siglo XX, 1996, p.118.

(1898-1918), realizados cuidadosa y detalladamente estaban fechados y numerados, testimonios de sus ideas participaron también sus planes y dibujos a la par de poemas y gráfica, además de estudios generalizados sobre estética.

Estos diarios no fueron manejados para ser publicados como libros, hechos para reflexionar de una manera personal, hasta que por 1956 cuando su hijo Félix Klee edita y publica los diarios.

Tal parece que esta conjunción de diversos temas en sus diarios no es una mera casualidad; música y poesía están presentes en su pintura, grabados y dibujos: los ritmos en sus imágenes, sus composiciones con acordes colorísticos, intervalos de formas: aglomeradas y espaciadas, los manejos tonales y su utilización de estos para reforzar la intención en su obra. La pintura para Klee estaba íntimamente ligada a la música y la poesía.

Klee realizaba experimentos con técnicas y materiales para encontrar resultados muy específicos para lograr una uniformidad y armonía. Realizaba dibujos sobre vidrio preparado de distintas maneras, una de ellas era recubrirlo de una capa asfáltica donde esgrafiaba con líneas su dibujo y después hacía impresiones fotográficas de este mismo; él expresaba que el resultado era muy parecido al de un grabado, las líneas con las que trabajaba en el vidrio ahora eran luz, blancas en relación al asfalto, ya no era la línea negra de la tinta o el grafito.

Realizó diferentes experimentos que lo fueron llevando a la búsqueda de nuevos caminos. “Lo productivo es, pues, el camino, lo esencial. El devenir está por encima del ser.” Paul Klee.

Descubriendo gráficamente su naturaleza subjetiva, Klee explota en sus formas los elementos formales como la línea, el punto, el plano y el espacio, él “a veces inventa tragedias en tinta china o en color. una línea asciende y de

pronto aparece -tiburón voraz- otra línea más fuerte que se la traga. Aventura emocionante, de gran suspenso, para quien sabe leer el lenguaje de las formas." .18.

Sus cuadros estaban hechos de una "economía", con una sutil operación intelectual, haciendo de un sentimiento agudo, transparente y exacto, un instrumento para penetrar a través del "mundo fenoménico" en el "mundo nouménico", formando él mismo parte de esta naturaleza creadora, siempre interesado en el movimiento y en los procesos de la naturaleza para crear haciendo que su espíritu se conectará con los procesos formadores de esta, siempre se refería a la naturaleza diciendo:

"Hay que crear no del natural (es decir, imitando a la naturaleza), sino como la naturaleza".19.

Como si crease otra naturaleza paralela, en este caso la suya propia, haciendo que su trabajo adquiriera una poesía especial, poniendo en juego su imaginación plástica, como si expresara poesía de las formas de que se sirve la naturaleza a la hora de la creación.

En una conferencia en Jena, Paul Klee expone su concepción del arte:

"Permitidme-dice- que use una imagen, la imagen del árbol. El artista se preocupa de este mundo complejo y, de alguna manera, se oriente en él, podemos darle crédito, bastante bien. Así, le ha sido posible ordenar la serie de los fenómenos y de las experiencias. Este orden diverso y múltiple, este su conocimiento de las cosas de la naturaleza y de la vida, me gustaría compararlo a las raíces del árbol.

"De las raíces afluye al artista la línea que le atraviesa a él y a sus ojos. De este modo, realiza la función del tronco. Impulsado y conmovido por la

.18.Paul Westheim,Mundo y vida de los artistas II,1985, p. 121.

.19.Paul Westheim,Mundo y vida de los artistas II,1985, p. 118.

potencia del flujo de la línea, lo dirige en la obra según su visión.

"Así como se ve el follaje de los árboles extenderse en todas las direcciones, en el tiempo y en el espacio, del mismo modo ocurre también en la obra.

"A nadie se le ocurriera pretender que el árbol forme su follaje sobre el modelo de sus raíces. Es fácil comprender que no puede haber una igual correspondencia entre la parte inferior y la superior. Funciones distintas que se ejercen en dos campos distintos deben, a la fuerza provocar formas distintas.

"En cambio, injustamente, se quiere negar al artista el derecho a alejarse del modelo y, por ello, también el derecho a crear. Además se llega, con celo verdaderamente excesivo, a acusarlo de impotencia y de deliberada falsificación.

"En realidad, al cumplir su función de tronco, el no puede hacer más que recoger lo que le viene de las profundidades y transmitirlo más lejos. Así pues, el no sirve ni manda; solo actúa como mediador.

"En consecuencia, ocupa una posición extremadamente modesta. No reivindica la belleza del follaje, por que ella sólo pasó a través de él.

"Ahora quisiera considerar la dimensión de lo objetivo en un sentido nuevo, en sí mismo, e inventar demostrar, como el artista llega a menudo a una "deformación" a primera vista arbitraria de las naturales formas fenoménicas.

"El no atribuye a estas naturales formas fenoménicas El significado que se impone a los realistas que ejercen la crítica. El no se siente ligado a estas realidades de esta misma manera, por que no ve en lo definido de tales formas la esencia del proceso natural de la creación en efecto, le interesan bastante más las fuerzas formativas de esa misma forma.

"Acaso sea un filósofo sin quererlo. Y si, como los optimistas, no proclama ante un mundo como el mejor de los mundos posibles, tampoco quiere

afirmar que el mundo que nos rodea es demasiado malo para poder tomarlo como modelo. El sólo dice: tal como se presenta en un aspecto actual, este no es el único mundo que existe.

"En consecuencia, con mirada aguda, el artista penetra las cosas que la naturaleza le coloca, ya formadas, ante su vista. Cuanto más en profundidad mira, tanto más fácilmente relaciona los puntos de vista de hoy con los de ayer, y tanto más se graba en el, lugar de la imagen definida de la naturaleza, la imagen esencial de la creación como génesis...

"¿Acaso no es verdad que el microscopio crea ante nuestros ojos imágenes que llamaríamos fantásticas y paradójicas si las vieramos por ahí, por casualidad, sin comprender su espíritu?" .20.

Fragmentos de esta conferencia exponen su admiración constante por todos los fenómenos que en la naturaleza ocurren, quien como gran alquimista de la forma, se dedicó a pintar el alma de las cosas.

Con toda una vida dedicada al arte, Klee se sumerge tras una aventura, con gran modestia y esmero nada en un mundo más cerca de la creación de lo que es usual. Con un dominio en el dibujo, sus grabados invitan a invención de historias, sus cuadros son ventanas que muestran una naturaleza completamente viva.

Como anteriormente se menciona, Dubuffet ha sido comparado con Paul Klee, debido, a su gran capacidad creadora y a que la historia reconoce que aunque han tenido reminiscencias de alguna corriente o movimiento, siempre se estudiarán por separado a estas, debido a su autenticidad como artistas.

Jean Dubuffet considerado como uno de los valorizadores del

.20. Mario de Micheli, Vanguardias artísticas del siglo XX, 1996, 108-110 pp.

nombrado art brut, (equivalente a “arte espontáneo), colección de objetos encontrados, creados o pintados por "primitivos", niños, locos, todos estos, presentando como característica la inmediatez ingenua o la curiosidad casual. Podemos decir entonces que sus principales objetivos radicaban en dos grandes búsquedas: una, el constante indagar en materiales amorfos y cromáticos, la otra, la obtención de una imagen que se "encarnara" en tal material.

"El hombre llama bello a lo que lo embelesa; así lo hace el erotómano con el objeto de sus apetencias; pero el arte nada tiene que ver ni con las llamadas del sexo ni las del estómago. De la utilización desconocida del vocablo "bello" dimana la confusión instituida por los griegos de la belleza con la venustidad, la confusión, tan singular, del arte con el erotismo. Los griegos se divirtieron con lo que dicha asociación tuvo en su origen, de insólito y escabroso, mientras que en la actualidad esa utilización de los temas del amor en el arte es tan gastada que, al rechazarlos, es cuando el arte se escandaliza. No hay nada que decir ante el hecho de que una pintura sea erótica, pero de la misma manera que otra cualquiera fuese, por ejemplo, católica, o gastronómica o bonapartista o igualmente antierótica, anticatólica, etc." .21. Dentro de las figuras de Dubuffet hay momentos que podemos pensar que recorreremos con los ojos una especie de graffitis hechos por manos inexpertas, como los que se ven en los callejones o baños públicos, cargados de símbolos captados rápidamente llenos de accidentes, en parte por el material utilizado y por la manera de dibujar sobre ellos con líneas quebradas o repetitivas que se resbalan en la fangosa materia, esa materia

.21. Jean, Dubuffet, *op. cit.*, p.70.

de abstracción orgánica que va formando la iconografía de sus formas, personajes con una "comicidad melancólica y embrollada", sus mujeres de grandes cuerpos, abundantes y de extremidades delgadas y frágiles, tal vez pareciesen inocentes trabajos formando toda una posibilidad a encontrar en otras formas, en otra estética un placer diferente. El y su trabajo siempre demostraban que había mas seriedad en el arte infantil y primitivo que en la mayoría de la pintra llamada seria.

"Las manchas casuales, la falta de habilidad forman claramente colores equivocados, anti-reales, que no funcionan y no son apropiados, todo este tipo de cosas que para algunos deba resultar insoportables, y me molestan también a mi un poco, por que comprometen muchas veces el efecto. Pero yo las acepto, por que atestiguan que la mano del pintor en su obra, y evitan el dominio del objeto, impidiendo que las cosas tomen una forma demasiado clara" (declaraciones del artista en el catálogo de la exposición de Dubuffet, Tate gallery 1966).

De los periodos más importantes en Dubuffet está el cual tiene designado el título de "barbes", donde explota en investigaciones textuales, amalgamando a su lenguaje figurativo, tal vez su trabajo haya llegado a tener una carga tan fuerte al representar, no verídicamente su imagen, sino en esa íntima necesidad formal.

Su línea que recorre libremente el papel, es la misma línea esgrafiando sobre la pasta fangosa, dejando incisiones que delimitan cuerpos, mapas o animales. Su materia es indudablemente viva, como él lo dijo, es necesario avivar la materia, despertarla y no unicamente adherirla.

Dubuffet trabajaba incansablemente con el ímpetu de un niño, pero no con la inocencia de un tonto, sabía muy bien la intención de su trabajo y el impacto exacto de sus formas. En su constante admiración por el hombre como ser

sociable, en sus actitudes al relacionarse con otras personas, deja ver una crítica que se refleja con ironía y sarcasmo en sus obras, donde sus críticas no hieren pero hacen reflexionar.

Grupo COBRA.

Criaturas-hombre, animales, bestias, criaturas infantiles, seres primitivos, son reminiscencias del grupo Cobra, igualmente mencionado en escritos anteriores; ellos se expresaban de su pintura como un animal, una noche, un hombre o todo esto junto, pareciese la consigna para apoderarse de un espíritu buscado.

Históricamente Cobra surge en tiempos de posguerra, rechazando todo tipo de cultura racionalista del occidente, que para ellos había muerto en dicha guerra, fatigados de los constantes cánones impuestos, con ese agotamiento y aletargamiento de creatividad, buscan afanosamente esa enorme caldera de fuentes primigenias de la creación humana en lugares aun "no contaminados" por convencionalismos y normas, tales eran, las culturas primitivas, con toda esa atmósfera mágica de dioses, la caligrafía oriental como formas con valor estético, el arte prehistórico y sus innumerables interrogantes hacia el significado de objetos además del arte medieval, no solamente voltearon al pasado, ya que en su propio tiempo existían visiones marginadas como el arte naïf, las manifestaciones infantiles, el arte popular además de el arte de los locos o disminuidos psíquicos.

El grupo Cobra siempre estuvo en defensa de una regresión consciente, a esas imágenes arquetípicas que "permanecen ocultas en la capa del subconciencia

humano" como lo menciona Jung. Y buscaron, todas esas formas guardadas en su memoria para exteriorizarlas por todos los medios posibles surgiendo con inconfundible lenguaje-Cobra.

A pesar de que uno de los anhelos siempre perseguidos por el grupo, fué el trabajo colectivo y anónimo, este ideal romántico se llevó a cabo en varios trabajos, pero el estilo de cada uno de ellos era inconfundible, en el fondo eran grandes individualistas; pero en general presentaban rasgos comunes que los identificaban, como su manera espontánea y directa de pintar, la utilización de colores puros sin mezclas, además de escoger los más vivos o estridentes colores.

Durante la guerra y después de esta, su manera de trabajo era por medio de manchas que iban uniendo entre si por líneas que se entrelazaban varias veces como madeja de estambre desordenada y saliendo de estas, líneas, que a veces son contornos de los seres tan característicos de Cobra, a veces hombres o animales o plantas representadas en sus formas de manera muy simbólica.

En un principio, durante el trayecto del grupo, sus formas son alimentadas por dioses, gnomos, brujas o seres diabólicos que participaban en leyendas o mitos que recurrentemente eran socorridos por Cobra. Su obra era dominada por una atmósfera de mundo extraño, tenebroso de mucha imaginación que abarca toda la tela del cuadro; todas estas constantes son representativas de los iniciadores de Cobra, en su mayoría daneses.

Por otro lado comienzan a integrarse también artistas holandeses al grupo, alimentando tanto su temática como sus posibilidades e intereses, estos se interesaron mas por el trabajo de los niños, como su figura tan peculiar y aparentemente desalineada, también se enfocaron en artistas afines como Picasso, Kandinsky, Klee o Miró.

Su trabajo se hace mas llamativo menos mitológico y narrativo. En Appel y en Constant explota de manera exuberante la paleta de colores sin tonos medios, utilizando brochazos de color puro, con manchas que abarcan mayor espacio en el soporte, salen las formas quiméricas protagonistas de un fondo multicolor.

Pronto se complementarán estas formas de alimentar su creatividad para ir desarrollando un lenguaje común y dejando poco a poco de imitar ese efecto infantilista en su obra, van cargando de fuerza y simbolismo sus figuras, cada vez con características mas propias. Alechinsky comenzaba a introducir letras y grafismos en su obra, elaborando cuadros con una escritura auténticamente Cobra.

Dejando historias y mitos, cuentos o leyendas, Cobra va dominando su obra por una fuerza mas salvaje en intención y en color aplicandolo de una manera directa. Jorn decía a Constant, que tenían que definirse a si mismos y pintar como animales. (bêtes humaines)

De todos los artistas que formaron parte del grupo Cobra podemos hablar de Asger Jørgensen (1914-1973), conocido como Asger Jorn, fue uno de los artistas predominantes en el grupo quien fué colaborador principal de la revista Helhesten (caballo infernal) que dará paso posteriormente a la formación de dicho grupo.

Tras una lucha constante por contrarrestar las influencias de su maestro Leger Fernand, logró ir adquiriendo algo de la libertad perseguida, siempre inspirado en los mundos mágicos de Klee y Miró para lograr crear un lenguaje, que aunque estuviera de acuerdo a los manifiestos del grupo Cobra, tuviera un verbo propio, es por 1945 donde comienza a realizar trabajos dominados por líneas interminables y serpenteantes que llamaban a un mundo

vegetal donde pequeños seres míticos parecen hormigear por doquier, compuesto por partes amorfas a veces delimitadas por plastas de color.

Otros miembros activos del grupo fueron Karel Appel (1921), Constant (1920), Corneille (1922).

La constante explosión en el color fue siempre característica de Appel, sus formas, casi siempre humanas, pueriles cargadas de gestos y signos que motivan a seguir jugando con sus cuadros, ya que la libertad con la que desarrollaba sus figuras y las composiciones que permitían darle mayor importancia a sus personajes nunca dejaban ver una obra cansada y vacía "Mi tubito de colores - dijo Karel Appel en 1956- es como un rayo que describe el propio espacio. Yo intento hacer posible lo imposible. no puedo prever lo que está sucediendo; es una sorpresa. Como una pasión, la pintura es una emoción plena de verdad y el eco de un sonido vivo, como el rugido que sale del pecho de un león ".²².

Corneille se siente atraído más por el paisaje que por crear personajes en su trabajo, aunque también existen trabajos con tales, realizando panorámicas en sus telas y papeles donde quedan huellas y vestigios de sus viajes. componiendo formas compuestas por otras que contienen un sinúmero de tramas que se empalman como partes de un bloque cerrado.

Constant hasta 1950 desarrollo con gran interés una fiel angustia representada en sus formas agresivas, burdas con líneas intencionalmente torpes consiguiendo una violenta expresividad palpitante que culminaría en una fábula sin moraleja.

²².Eduard, Lucie, El arte hoy,1981, p.129.

"La objetividad y la abstracción de la mentalidad burguesa son las que han reducido la obra pictórica a los elementos físicos de que esta hecha., pero la imaginación creadora aspira a reconocerse en cada forma e incluso en el estéril campo de la abstracción consigue crear nuevas relaciones con la realidad basadas en el poder de sugestión que emana de toda forma, natural o artificial, y que el espectador activo sabe percibir. ese poder de sugestión es ilimitado, y puede decirse que , después de un periodo en el que el arte visual no representaba nada, hemos encontrado en una frase en la que lo representa todo" (fragmento del manifiesto Cobra publicado en 1948).²³.

Todos sus cuadros conforman una gran esfera de referencias con mitos y magías alimentados de signos y símbolos que permitan que hoy no se vuelva a olvidar a los primitivos locos de la creación en el universo interno

23. Stokvis, Willemijn, Cobra, 1987, p. 74.

CAPITULO II.

"COMENZAR UN CUADRO ES UNA AVENTURA QUE NO SE SABE HASTA DONDE NOS LLEVARA" J. DUBUFFET.

Son las dieciséis con dieciocho minutos; la mayoría de las veces comienzo a manchar trazando la tela para ir formando la construcción del cuadro, el tiempo es corto y la luz pronto dejará de ser clara, no existe el tiempo para esperar.

Pronto el cuadro irá bailando a la par con el pintor en su desarrollo, donde en la mayoría de las veces el azar juega un papel primordial. Recorriendo un camino nuevo con destinos no conocidos, en ocasiones inciertos, sin embargo a lo largo de su trayecto va despertando cada vez más ese instinto por no abandonarlo, este quehacer sonará siempre interesante: permitiendo un diálogo abierto entre uno y otro (pintor-cuadro) sincero, respetando las cualidades de uno (el material) y las intenciones del otro (el artista).

Los trazos imprecisos, rodeando a su presa, buscando el punto clave, recorriendo una y otra vez la entrada principal para abordar su plácida tela, donde se dan cita la concepción y la ejecución del artista creando un encuentro de diversas emociones y sensaciones, tanto puede hacerse presente una fogsidad inagotable como una timidez o apatía. La respuesta del pintor es la diferencia.

Esta diferencia se representará en las diversas soluciones al ejecutar la obra, haciendo uso de los elementos que tengan esas propiedades y características que requiera en ese momento. Y que permitan sintetizar la intención principal de él. Es difícil imaginarse a un pintor con un manual de diferentes soluciones antes de concluir su cuadro puesto que terminaría resolviendo un cuadro a manera de un crucigrama, dejando a una lado su propia intuición, y la personalidad del artista.

La importancia de los diversos elementos formales radica en hacer un uso exacto de acuerdo a nuestra intención sin que por esto, exista una estricta dependencia hacia ellos.

II.1. ACERCA DE LOS ELEMENTOS FORMALES .

La presentación constante de los elementos, propiedades y expresiones así como de signos y formas, que se presentan en un cuadro (o en una serie de cuadros), son lo que va a caracterizar lo que llamamos estilo; hablar del estilo o haberlo mencionado tiene un sentido, el de revisar y ordenar minuciosamente la obra de un autor. Para encontrar los elementos que lo constituyen así como las propiedades y expresiones que sostienen el contenido temático y conceptual de la obra, así como la utilización de los signos y formas descubiertas, de una manera constante (y no sólo en su repetición, sino también en su utilización) nos dan la pauta a conocer con cierta veracidad los elementos formales que lo conforman y así con el conocimiento y entendimiento de los reguladores plásticos poder comenzar una nueva tarea, la de analizar la obra.

Desde la inspiración del artista hasta los procesos técnicos, teóricos y conceptuales que van formando parte para crear un estilo, el artista y su mundo van formando una unidad indestructible.

El análisis y estudio de la pintura tienen lugar en todo un conjunto de imágenes donde se recoge información y posteriormente, realizando un proceso de operaciones cognitivas, mismas que serán una constante experimentación e investigación tanto en la práctica como en la teoría que se representarán en un lenguaje de carácter sensible además de visual, que constituyen una transformación simbólica de todas las experiencias que nos permitan manifestar realidades internas y/o externas de la naturaleza.

Es cuando el artista hace uso de sus categorías de formas y color para capturar en lo particular algo universalmente significativo, el arte surge como un producto de "organismos" muy particulares.

Nuestro ojo actúa sobre el cuadro en proceso, reivindica, incrimina y se va ejerciendo un diálogo con la obra, donde las investigaciones se multiplican y así van formando un método donde harán presencia los valores, que al pintor le permitirán percibir más y mejor; valiéndose de una sensación privilegiada conectada directamente a una educación progresiva que permite la utilización del orden, no como una limitante en rigor, sino como un abanico de posibilidades para llegar a obtener esa exactitud en la interpretación de la obra.

II.2. REVISION DEL USO Y MANEJO DE LOS ELEMENTOS FORMALES QUE CONSTITUYEN LA OBRA DE LOELA GALAVIZ.

Uno de los principales problemas a resolver por el artista, es el crear un espacio, que se atrape en la superficie de la tela, formando una nueva dimensión. Espacio que puede ser real, y a la vez imaginario, para que se cumpla es importante disponer de un espacio definido por sus lados y dimensiones además de la forma en que se emplea la materia: realizando empastes, sobre poniendo materiales, rasgando y cortando, dejando huecos o tapando algunas partes del cuadro; es la materia la responsable de crear y representar ese espacio pictórico.

En los últimos cuadros que he realizado (1997), tiene un lugar importante, la manera de utilizar los soportes, al voltear el bastidor y utilizando la tela por el lado contrario, es así como comienza el proceso de delimitar el espacio físico, para implementar en el cuadro la ventana que se forma con las maderas y travesaños en el cuadro, usandola de manera anticipada para ir construyendo una composición, ya que este marco formado por la madera permite crear espacios donde físicamente se pueden colocar sobre ellos otros materiales pegados o clavados a diferentes distancias de la tela, estos pueden ser recortados en formas diversas, que se colocan y cambian de un lado a otro; tal vez por eso Motherwell asociaba su proceso de confección con el collage a la inmediatez y el hallazgo, al ir colocando formas evocadoras de imágenes que se van manifestando como una invitación a seguir en la búsqueda, participando con su medio exterior, tomando fragmentos de este mismo.



ROBERT MOTHERWELL (1)

Estas implementaciones de elementos como el voltear el bastidor, forrarlo de plástico, o colocar maderas que se salgan del formato del marco, crean un juego espacial nada extraño al cuadro, haciendo que la mirada del espectador entre y salga por la obra.

Este juego de armar, colocar y cambiar materiales en el cuadro se irá estructurando a la par de trazos que van construyendo la colocación de las formas, sobre un soporte como plano bidimensional que a lo largo de su extensión, permitirá que broten formas de diferentes tamaños con objetos pequeños y grandes, de formas redondas, angulares o irregulares que además estarán indicando dirección y orientación, llegando a una conquista bidimensional que traerá consigo la búsqueda y ganancia de un espacio

tridimensional creado con la participación de la materia que lo constituye, conviviendo tela-soporte y materiales en un espacio real de la naturaleza, pero además estos materiales localizados en un espacio pictórico. Esta es una necesidad experimentada por casi todos los artistas de esta época, cambiando la relación entre el hombre y el espacio físico que lo rodea, esta relación a estado implícita desde los trabajos renacentistas pasando por los cubistas, futuristas hasta nuestros días.

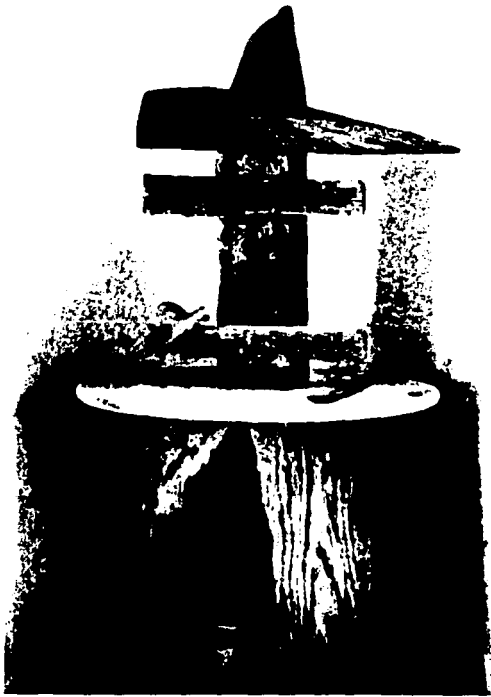
La búsqueda de espacios se orienta desde el principio en una tentativa de salir de las dos dimensiones sin que implique esto que se trate de una escultura, mediante alteraciones a la materia: como esgrafiarla, introducir cargas, incluir elementos como maderas y elementos gráficos como papeles impresos.

Andar entre formas y colores inmersos en materiales diversos, es darse cuenta de un gran número de posibilidades mismas que han sido usadas e incluso desgastadas, pero que aun hoy pueden formar lo cósmico de una pintura, que así bajo la voluntad misteriosa del pintor la creación persistirá cuadro tras cuadro.

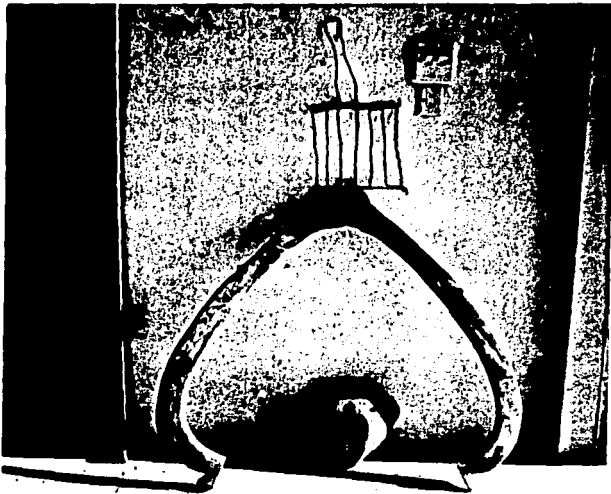
Si recordamos los juegos que realizaba Miró, como proyectos para esculturas con materiales diversos, podemos ver que son resultado de la exploración espacial, que con una mirada poética podía sintetizar y concretizar en un acomodamiento de formas, con una intención, sin rebuscamientos, que podría contener en esa sencillez, todo el peso de una construcción concretamente formada.



LOELA GALAVIZ (II).



JOAN MIRÓ (III)



JOAN MIRÓ (IV).

Por lo cuál podemos decir, que el artista enfrentado ante el problema de representar un espacio, asume una actitud donde por medio de la “intuición” llegará a concretar su propio espacio. Esa intuición esta ligada a todos los estados interiores: las sensaciones, los sentimientos e ideas, mismos que estarán sujetos a una constante metamorfosis.

Partiendo de que un cuadro es una estructura del espacio, concebida por el artista, se presentan diferentes resoluciones que el artista va adecuando de acuerdo a esas necesidades e intereses del mismo.

Al manejar, en mi trabajo, en los últimos cuadros (1997), existen componentes que recortan una parte del otro haciendo una superposición de la tela o madera, por ejemplo, puedo ir dejando formas ocluidas, ocultas y superpuestas, o salientes; formando un traslapo que aún crea una secuencia de objetos visuales en la dimensión de profundidad.



LOELA GALAVIZ (V)

Existen casos donde la superposición que manejé, hace que la oclusión no se cumpla totalmente ya que aunque los objetos visuales se encuentren traslapados, podrán de todos modos seguir siendo visibles por detrás del objeto ocluser.

La transparencia puede tomar forma material en las veladuras aplicadas al comenzar manchando la superficie a pintar, estas manchas sobrepuestas, diluidas que cubren otro color o sólo alguna parte, dejando pasar através de ellas el color anterior, incluso en ocasiones también el de la tela, obteniendo físicamente la transparencia cuando una superficie en forma de capa deja pasar la luz lo necesario para que el esquema contenido debajo pueda ser visible a simple vista.

Cuando la obra esta en un proceso avanzado ya con zonas definidas formas y color, tengo la necesidad de reorganizar o insistir en algunos lugares y comenzar a trazar dibujos lineales sobre estas manchas constructivas, dichos trazos enmarcan formas diversas que estarán delimitadas por líneas frágiles que permiten de alguna manera también atrapar las manchas constructivas como parte de algunas formas, dejando entrever lo que hay “debajo” de su cuerpo.

Paul Klee recurría constantemente a las transparencias, para apagar o resaltar algún color, creando lugares en el mismo cuadro mas llamativos que otros, posteriormente utilizando herramientas como un pincel fino realizaba tramas de líneas que eran irregulares pero constantes permitiendo que los colores pintados anteriormente se vieran debajo de esta telaraña.



PAUL KLEE (VI).

La profundidad la puedo ir manejando por gradientes de color y de forma; por disminución o aumento gradual en el espacio y en el tiempo, cuando más exacto maneje el gradiente en forma, color y movimiento el efecto de profundidad es más intencionado. Uno de los gradientes que más he estado usando, es el de marcar tamaños en aumento o disminución gradual de distancia, tanto en el de tamaños de formas, como de intervalos.

En ocasiones también manejo los gradientes por color que se hace más claro al ir cerrando la paleta que estoy utilizando en esos momentos. Normalmente los colores estarán en constante relación unos con otros, asociándolos, contrastándolos, tomando conciencia de ellos através de la materia que los compone llegando con la luz-color, el color-materia (o materia que soporta el

color), definiendolo como una calidad de sensaciones que conforman la mayor parte de la realidad, así que es difícil que se tome conciencia de los colores aislados por que siempre existirá una asociación de un color con otro, al efectuar estas relaciones se presentán diferentes efectos Partiendo de estos puedo manejarlos concientemente para reformar la idea del cuadro.

En trabajos anteriores realizados entre 1992 y 1993, llevaba la profundidad de espacio por medio de una paleta donde los objetos sobresalían del plano al manejar contrastes cálido-frío, aunque en obras recientes sigo recurriendo a este contraste no es tan marcado como anteriormente trabajaba.



LOELA GALAVIZ (VII).

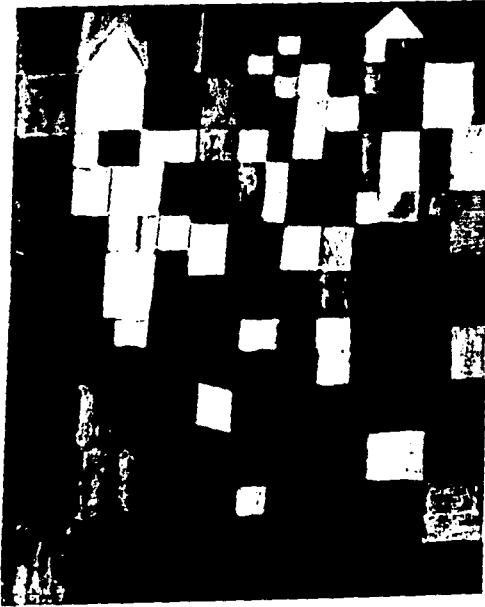
Ahora utilizo el color en una escala valorística haciendo más sensible a los colores claros y oscuros, profundizando en planos, marcando zonas más claras o más oscuras donde con frecuencia dejo acentos que sirvan como

medidores de la luminosidad del color, esta es una de las partes que más me gusta explotar, llegando a crear contrastes tan especiales entre el color y alguna materia como el papel y el color del acrílico, diferenciados por su intensidad propia del color.

El color en mí trabajo, siempre ha sido muy importante, por que la intención con la que los dispongo en la superficie del cuadro va de una manera azarosa que al ir desarrollandose el trabajo, el color enfatiza la intención y sensación que estoy pintando, la tela puede sentirse impasible cuando los colores son puestos sin la mínima intención de trasformarla, sin permitir actuar al color.

Al poner acentos de color en algunas partes del cuadro, como anteriormente lo menciono, voy estableciendo un recorrido sobre el trabajo dando mas importancia a alguna parte del cuadro.

Paul Klee realizó cuadros donde el color y la manera de construir con este, era totalmente evocativo al tema de la pintura, en algunos trabajos como “arquitectura”, las formas cuadradas van llevando un ritmo y seguimiento con acentos de color amarillo que al contrastar con los tonos violetas no es necesario ver ventanas o puertas para percibir una arquitectura ascendente, de atmósfera nocturna.



PAUL KLEE (VIII).

Estos acentos son utilizados con mayor frecuencia en mi trabajo, cuando restringo la paleta, manejando estos acentos como puntos de apoyo donde el color es variado por la textura del material que ha sido pintado de la misma gama, el ritmo constante de tonos se rompe al llegar algún blanco del papel de algodón o la textura polvosa de algún pastel o el color del papel recortado o rasgado.

Permitiendo que la armonía participe con marcadores de tiempo, formando además un recorrido que es seguido por la mirada del espectador. En este

parte del proceso las decisiones son tomadas ya no de una manera tan azarosa pues ya llevan una intención implícita.



LOELA GALAVIZ (IX).

Anteriormente hago referencia a los contrastes de color, empleando dicho contraste para hacer un juego con los colores haciendo que unos sobre salgan mas que otros, pero también es importante señalar los contrastes efectuados entre los diferentes tipos de materiales, donde las calidades lisas, rugosas y granuladas crean un peso visual. Al usar espátula raspando el óleo, dejando libre el color que estaba debajo de este, o al usarla de manera burda o salvaje al cuadro, dejando raspado o rasgado el color, no sólo se asoma tímidamente este debajo, sino que participa con una cualidad diferente al otro color acompañante, las cargas, de igual manera alterando la pastosidad del color haciendolas ver mas abundantes y sugerentes al tacto saltan del cuadro

contrastando con lugares lisos o pulidos, o con telas pintadas de colores transparentes que muestran el grano del tejido.



LOELA GALAVIZ (X).

Para Jean Dubuffet el material era la esencia de su lenguaje, siempre tras la búsqueda de formas que se encuentren en su material, a veces sus superficies llanas dejan de tener la necesidad de serlo, para que los ojos que descansan en sus formatos rectangulares comiencen un viaje al encuentro de materia, que conforma la riqueza del cuadro.

Los contrastes entre un material y otro, cada uno con sus cualidades propias puede ser la diferencia entre un cuadro cansado y abigarrado a una verdadera evocación. Al seleccionar los materiales y dejarlos hablar por si solos también representa un diálogo de respeto entre el artista y su obra, ya que cada material esta cargado en si de una connotación propia.



JEAN DUBUFFET. (XI.).

“En el país de la pintura... para tener derecho de ciudadanía, los objetos deben renunciar a su cualidad de extranjeros, la que tienen en la naturaleza, para tomar la de su país de adopción. Así es como los objetos se incorporan a la pintura naturalizándose en formas carentes de población autóctona, la pintura se compone sólo de objetos mixtos que, sacados de la realidad por el genio del artista, se asimilan a las exigencias plásticas” .24.

En la medida que el artista vaya llegando a una purificación de su lenguaje, la expresión será cada vez más precisa, de ahí la importancia del manejo de los elementos formales; debido a que cada realidad reclama su propio

.24. René, Berger, El conocimiento de la pintura, como verla y apreciarla, p. 198

lenguaje y es aquí donde la forma es parte indispensable en el resultado de la obra, las “deformaciones” que el artista emplea, son transformaciones que se van introduciendo.

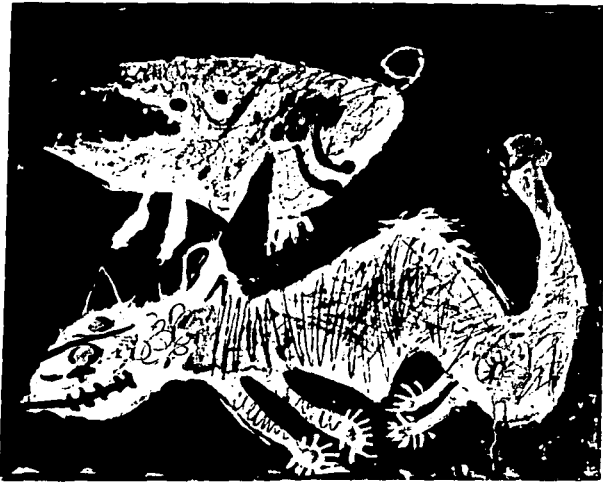
Al ir recorriendo la tela con líneas que se doblan formando seres vivos que pertenecen a un mundo tan maravilloso como extraño, como lo es en el caso de Paul Klee, o la autenticidad en la pintura figurativa de Jean Dubuffet con sus a veces grotescas formas humanas que se transforman en una síntesis pura de inocente asombro, que también existe en las radiantes formas del grupo Cobra que atrapan ese sentimiento animal que se agita en sus trabajos. una forma puede contener la síntesis mas profunda del artista, dejarla saltar y pasear por la tela; es esa la causa por la cual existe ese engolosinamiento de asombro al ver la obra de dichos artistas.



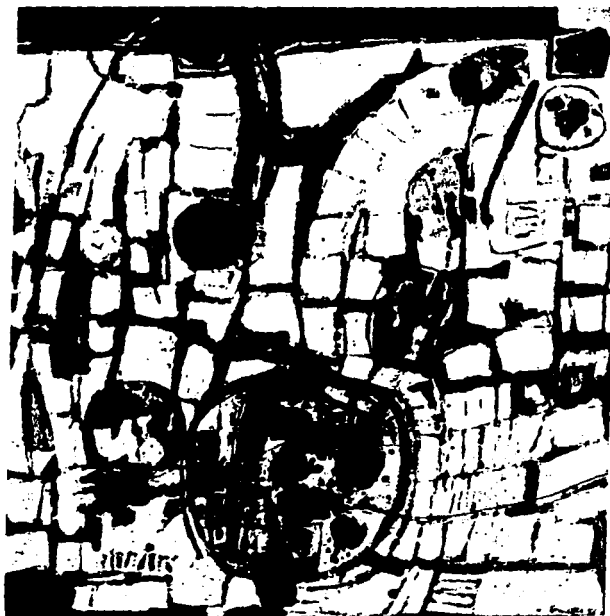
JEAN DUBUFFET.(XII).



KAREL APPEL (XIII).



CONSTANT (.XIV).



CORNEILLE.(XV).

La imagen ira enfocada, de acuerdo a las experiencias visuales que hayamos tenido del objeto relacionado con las experiencias e ideas vividas quedando plasmadas por características muy especiales, llevando las formas intimamente ligadas en el espacio por una secuencia de elementos formales que iran desarrollando la historia de un cuadro; asi las líneas o trazos que fueron dejando rastro en un inicio en el trabajo de mi cuadro, poco a poco irán formando estructuras donde empezarán a brotar formas amorfas, estilizadas, diluidas entre la pintura y la tela, formas que nadarán acompañadas de seres marinos, de aguas calmadas bordeadas por lugares extraños, con insectos flotantes que vuelan entre casas o edificios no definidos

tal vez existan quienes vean cosas diferentes puesto que en realidad, esa es la invitación.

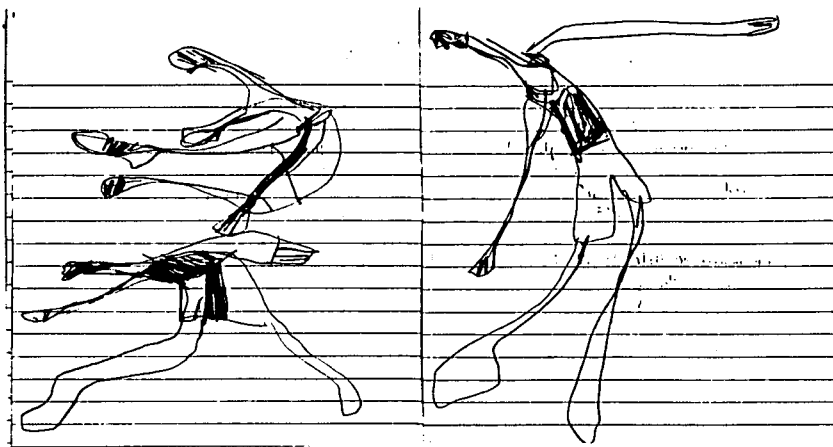
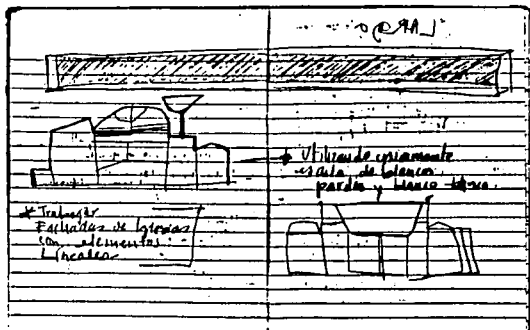
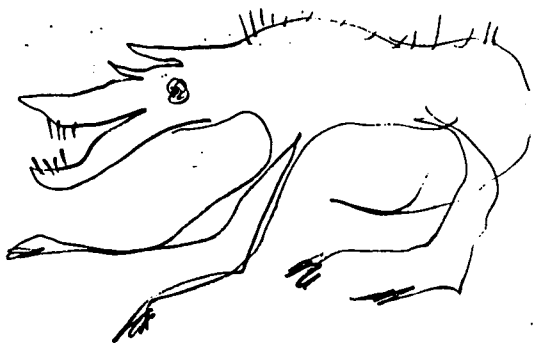


LOELA GALAVIZ (.XVI.).

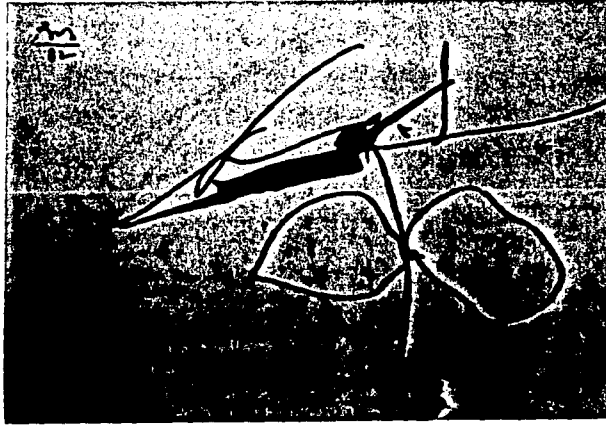
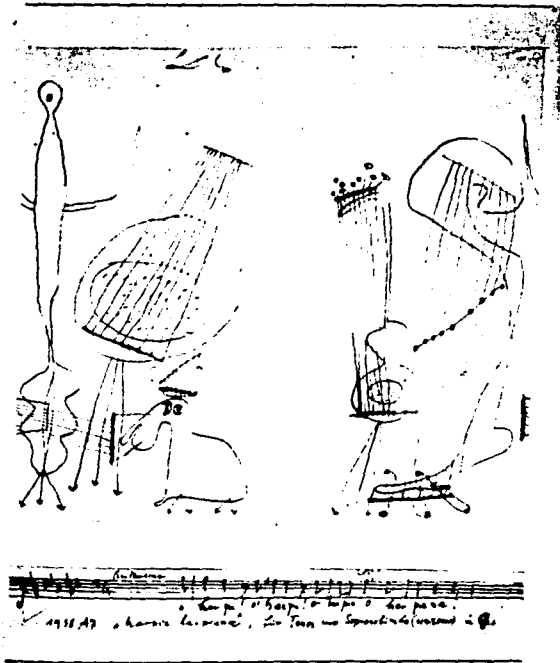
No se podría decir que mi proceso creativo va guiado por una secuencia de pasos ordenados, a veces las ideas se van desarrollando una a una tras los dibujos realizados previamente en la tela, aunque es difícil que yo decida hacer un diseño previo a mi trabajo, los diferentes cambios de una idea van quedando debajo de las capas de colores o materiales.

Pero los dibujos siempre serán constantes inspiradores de ideas, incitando así el placer por dibujar esos gestos tan esenciales de nuestra existencia haciendo abstracción de nuestras costumbres. Estas ideas que en ocasiones

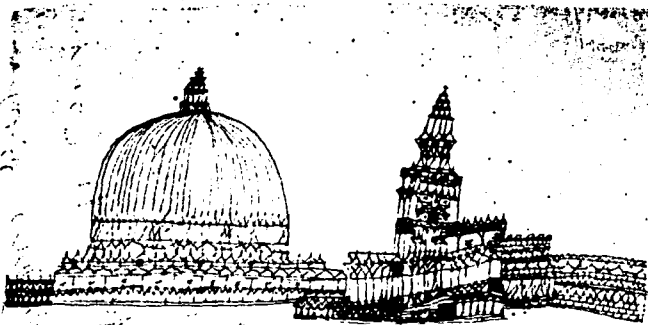
pueden seguir la secuencia de una serie, son dibujos hechos en libretas u hojas sueltas, son apuntes realizados en rápidos trazos que en ocasiones resultan frustrados intentos o la justa interpretación de la idea.



LOELA GALAVIZ. (XVII).



PAUL KLEE (.XVIII.), ROBERT MOTHERWELL (XIX).



PAUL KLEE.(XX.).

El soporte dicta lo que sigue y lo que esta dispuesto a permitir; si es de madera, ser grabado con gubias, manchando con chapopote con plastas ligeras de este material, colocar esmalte en algunas partes, utilizando óleo con cera, y lo más importante ordenar este caos para evitar ver un muestrario de texturas visuales y táctiles, esto podría ser una manera de definir la forma en que realizaba parte de los primeros cuadros (1992). Donde la experimentación con materiales fue creando en mi la satisfacción por pintar.



LOELA GALAVIZ (.XXI.).

En muchas ocasiones no es necesario cargar de diversos materiales un cuadro, siempre es mas preciso explotar las texturas que uno sólo pude proporcionar, al desbastar gruesas capas de yeso, ir quitando lo que estorba los contrastes son mas dinámicos al finalizar el cuadro.



..... LOELA GALAVIZ (XXII).

A veces el material se acaba y la idea sigue ahí, latente y es entonces cuando reviso cuadros pasados que son importantes por haber llegado a lo que en este momento estoy realizando, pero que ya no es necesaria su permanencia y es así cuando se repintan; la acumulación de pintura anterior forma plastas, que será textura, que se podrá raspar en algunos lados o ser utilizada en otros, cuando la tela con pintura debajo molesta se puede quitar esta colocar un lienzo nuevo o sencillamente pintar del lado contrario al bastidor, conforme el trabajo va desarrollandose las diferentes posibilidades van surgiendo como diversas alternativas; cuando volteaba el cuadro y pintaba utilizando la madera del bastidor, colocaba entonces en algunos cuadros plástico, para pintar encima de este y utilizar dos planos fisicos alternativamente para trabajarlos como uno sólo.

La variedad de materiales puede dar mucho, pero también hay que respetar las características de cada material, dejarlo respirar y participar en el cuadro, permitiendo ir a la par con los demás elementos.

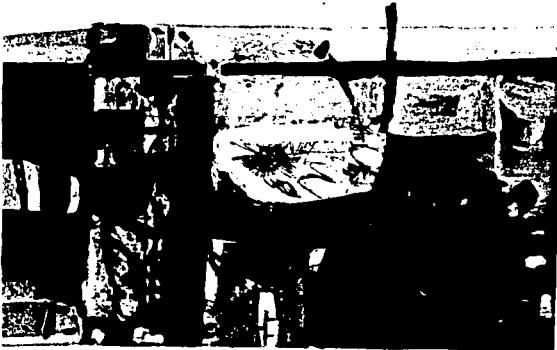


LOELA GALAVIZ (.XXIII.).

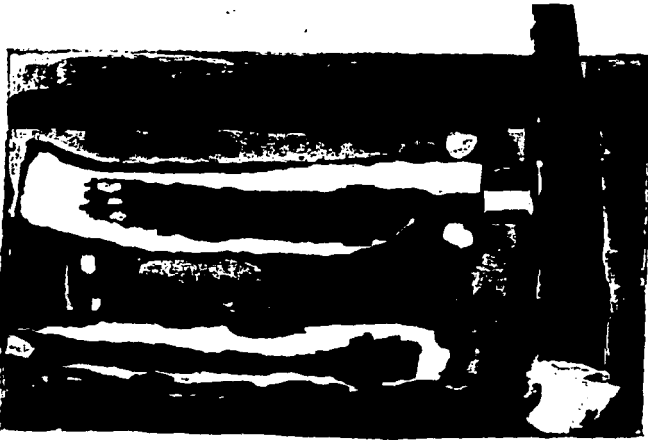
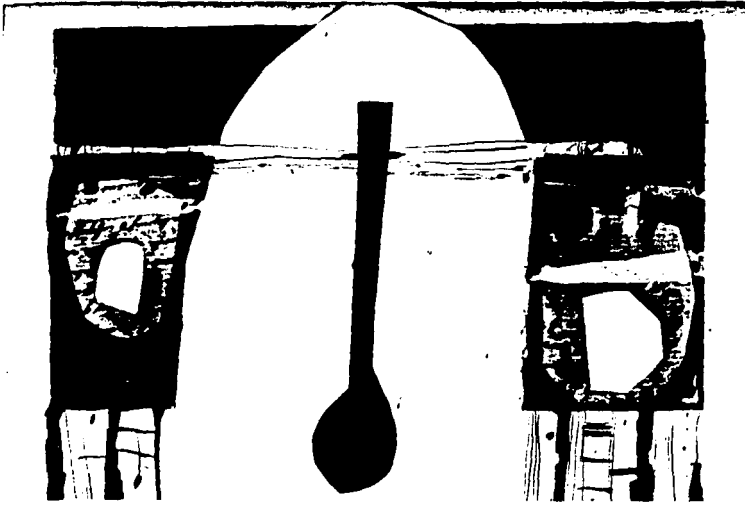
El trabajar los collages de formato pequeño (1996), me permitió jugar y experimentar con otros materiales como el papel, pero el utilizar unicamente este elemento exigía que el cuidado y el detenimiento en cada uno de ellos fuera mayor, por momentos chocando con la manera de desarrollo anterior, pero al implementar papeles y pintar otros o usar grabados hacia que el juego al componer fuera cambiando constantemente, el tabajo se volvía mas frágil y delicado, pero el color ya no contrastaba de manera tan azarosa y las formas iban complicando su existencia, que como un acto de equilibrista, a veces totalmente intencionado, iban ocupando su espacio entre el color y la

estructura tratando de mantener un equilibrio y no romper esa intención de fragilidad.

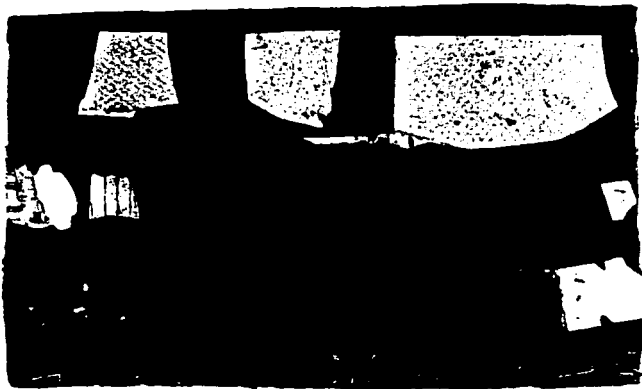
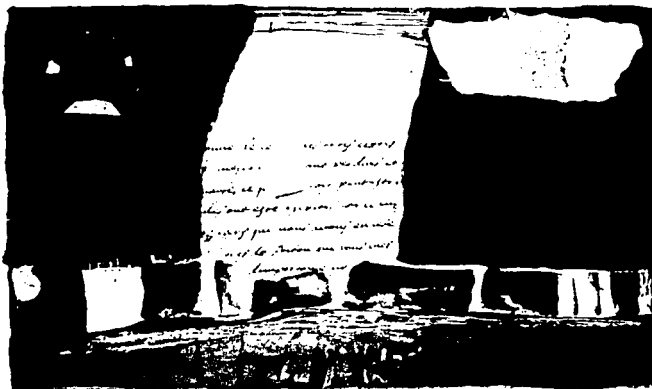
En ocasiones las formas sólo tenían algunos elementos como referencias, que al observarlos nuevamente ya terminados representan esa intimidad microscópica.



LOELA GALAVIZ (XXIV),(XXV).



LOELA GALAVIZ.(XXVI).(XXVII).



LOELA GALAVIZ (XXVIII), (XXIX).

En 1991 comencé a pintar utilizando materiales como el óleo, poco a poco fui implementando materia al óleo como la cera y el polvo de mármol, siguiendo con una exploración por diferentes técnicas; me he dado cuenta de que mi proceso aún hoy no a cambiado: Primero mancho, coloco materia y después ordeno, voy conviviendo con el cuadro, por que al final pintar es vivir una aventura.



LOELA GALAVIZ (XXX).

CONCLUSION

En el nacimiento y desarrollo del cuadro se recorre un proceso que es incierto donde diferentes aspectos del cuadro van dominando la situación de acuerdo a la dirección del pintor. Este proceso creativo puede ser desconocido, ya que, no se camina como una ruta sabida con destino fijo, puesto que cuando se tiene una idea clara del objetivo del cuadro en ocasiones los resultados pueden ser repetitivos o cansados; es sólo cuando se termina la obra, el momento en que podemos ver a la lejanía si se cumple la intención que tras largas series de trabajos se ha intentado llegar.

La idea puede estar fija en la razón, pero el control de los materiales, la intención para manejar las herramientas y la solución de diferentes aspectos a resolver en el cuadro, tal vez no surtan el efecto o la intención que se tenía fija en la razón.

La experimentación en el desarrollo de mi trabajo es importante, no solo en una utilización constante de diversos materiales, sino también, al utilizar formas diversas complicando o depurando las formas.

En un principio manchar en grandes extensiones, poner plastas de alguna carga, raspar o grabar eran efectos que por si solos causaban sensaciones agradables al observarlos, que permitían ir sintiendo confianza y presencia en el trabajo; es como poder observar dos acordes diferentes dos ritmos no acompazados, por que el material puede ser tan fuerte y atrayente en un cuadro, puesto que por si solo tiene características muy específicas.

Uno aprende a observar el exterior detectando cambios de formas, de tonos, texturas, etc., acumuladas por zonas donde pueden estar aglomeradas como en una parte urbanizada que se extiende a lo largo de un cerro y que termina acendiendo en textura terza en pasto, hojas y troncos verdosos con cordilleras

de largas y delgadas líneas que forman los árboles que permiten la entrada de tonos azules donde largas y blonadas formas blancas pasan ligeramente a través de este azul, como si no pesaran para él; el conjunto se va desarrollando por diferentes caminos donde nuestra vista se aguza al encontrar agrupamientos y se relaja en extensiones homogéneas. Y de este aprendizaje al observar la naturaleza, intuitivamente el material se va acomodando en el lugar correcto evitando hacer una saturación innecesaria y pesada donde habrá un equilibrio entre forma y textura, aunque existirán casos en que necesariamente haya el dominio de alguna de estas sobre la otra. Entre el material y el artista, existe una comunicación continua donde cada uno debe expresarse libremente para cargar de vitalidad la obra utilizando esos azares que se producen al manipular libremente el material con una exactitud milimétrica, para lograr esa intención buscada, al momento de reorganizar el material.

El usar los materiales, no resulta en mi trabajo una consigna a cumplir, saber animarlo con diferentes herramientas y buscar las indicadas, saber disfrutar de su presencia, cargarlo de un significado propio, es más honesto para mí, que hacer un uso apresurado y sin sentido de el mismo, frenar el ritmo ir buscando sin prisas el movimiento en trazos que se requiera, para el trabajo. Podría pensarse entonces que aun falta mucho en mi trabajo por experimentar, el proceso puede ser ágil y rápido en un inicio, como lo menciono anteriormente; para dar parte a un estado donde el análisis del trabajo me permita revisar que las formas requieren de más trabajo y que capten esa espontaneidad que se complementa con los materiales y que si anteriormente me funcionó la utilización de diferentes cargas a manera de búsqueda, ahora esa búsqueda tiene que tener más esencia en forma y contenido. La utilización de recursos tan variables resuelve una cuestión planteada en un principio de

mi proceso creativo. Siendo parte importante la utilización del material ahora es más importante explotar el material que ha sido elegido, acompañándolo con una forma más instantánea y espontánea.

El camino no se agota y hasta ahora el trabajo está presente con esa intención de manipular el material, de transformarlo y llegar a un lenguaje propio, donde la observación se traduce en bocetos o dibujos que podrán ser ideas para realizar un cuadro, o vestigios de mi propio asombro, parte del diálogo que se realiza entre el exterior y mi interior.

Viendo a través de mi mirada todo se va transformando en estos momentos en construcciones largas, con infinitud de caminos, con acentos de pequeños cuerpos o cabezas, que pueblan o habitan estos espacios y así desmenuzando las formas un simple insecto puede ser pretexto de forma.

El pintar para mí, representa la posibilidad de transformar mi propia realidad, volverla símbolos, abstraerla, captar la transformación del exterior, de la naturaleza, en formas que se modifican y metamorfosean; explicar el placer que experimenta mi vista, mis sentidos al seguir una forma en mi trabajo; donde puedan ser frágiles, grotescas, desalineadas, depuradas, con alguna referencia a la naturaleza, únicamente perceptibles por las sensaciones que se traduzcan, y así puedan ser las constantes que se resuelven cuadro tras cuadro, por que al final el objetivo principal será siempre pintar, pintar ahí donde la tela contiene en su mayoría animales comunes o extraños, personas, casas, edificios, Juan Carlos, Jorges, Benjamines, Subcomandantes, Zapatistas, alas, barrotes, ventanas, objetos, albercas, nadadores, Loelas, bailadores, personajes, alrededores, vivencias que perduran y necesitan salir a pasear.

Hoy mi forma ya no se delimita por la forma misma, ni esta tras la búsqueda de una representación que ilustre una realidad que no me pertenesca. La

forma se vuelve más sensación del color, las composiciones son más espaciales y dinámicas. Los procesos creativos no han cambiado siguen siendo la experimentación y la exploración un recurso donde la espontaneidad del principio ahora es más estudiada, sin por esto dejar de ser emocional, las experiencias anteriores sirven para llegar más rápidamente a lo deseado. Donde el material sigue induciendo al cuadro.

El proceso se va estableciendo de diversas formas, estar en contacto con el exterior permite hablar en mi trabajo y dar un punto de vista a momentos vividos, anhelos perseguidos, sueños encubridos, a personas conocidas y a ganas de describir lo que vivir es al pintar, esto se transforma durante el proceso, en líneas que recorren miles de veces la superficie del cuadro, donde en mi trabajo siempre he realizado el apunte y el diseño de un cuadro compartiendo el mismo espacio, elaborando uno y llegando a otro.

Puedo concluir que al revisar mi proceso en la pintura, que abarca un periodo de seis años, mismos que son relativos al total de trabajos que he de realizar en toda mi vida y que también al comparar procesos de otros artistas como los que se mencionan en la presente tesis, el material es parte fundamental en el desarrollo de un artista siendo un instrumento que me ha permitido encontrar mi expresión.-

Coincido que solamente el experimentar sin miedos crea en un inicio la posibilidad de encontrar y en un camino transcurrido reafirmar una espontaneidad sincera.

BIBLIOGRAFIA

- *Acha, Juan. Introducción a la creatividad artística, México, Trillas, 1992, 253pp.
- *Alariste, Sealtiel. La estética de Gilberto Aceves Navarro. Catalogo Museo de Arte Moderno, Septiembre 1986- Enero 1987.
- *Arheim, Rudolf. Arte y percepción visual, psicología del ojo creador, 11ª ed., Barcelona, Alianza, 1993, 503 pp.
- *Berger, Rene. El conocimiento de la pintura, como verla y apreciarla, Madrid, 401 pp.
- *Brunsati, Manlio. Historia de los colores, Barcelona, Páidos, 1987, 146 pp.
- *Cardoza y Aragón, Luis. Ojo y voz, México, Era, 1987, 146pp.
- *Cirlot, E. La pintura de Tàpies, Barcelona, Seix Barral, 1962, 233pp.
- *Cirlot, Lourdes, La pintura informal en Cataluña 1951-1970, Barcelona, Anthropos, 1983, 323 pp.
- *Comte, Philippe, Paul, Klee, New York, Mallard Press, 1989, 106pp.
- *Cor, Blok. Historia del arte abstracto, 3ª ed. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1992, 283 pp.
- *Chuhurra, López. Estética de los elementos plásticos, Barcelona, Nueva Colección Labor, 162 pp.
- *Dorfles, Gillo. Últimas tendencias del arte de hoy, Barcelona, Editorial Labor, 169 pp.
- *Dubuffet, Jean. Escritos sobre arte, Barcelona, Seix Barral, 1975, 367 pp.
- *Eco, Umberto, La estructura ausente, Barcelona, Lumen, 1975, 510 pp.
- *Ernst, Max, Escrituras, Barcelona, Polígrafas, 1982, 382 pp.
- *Gombrich, E.H. Historia del Arte, Tomo II, Barcelona, Garriaga, 1995, 535 pp.
- *Heidegger, Martin. El origen de la obra de arte y poesía, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 148 pp.
- *Hiriart, Hugo. Augusto Monterroso, México, Editorial Era, 1992, 62 pp.
- *Historia del Arte, Vanguardias Artísticas I, Barcelona, Salvat, 1991, 112 pp.
- *Historia del Arte, Vanguardias Artísticas II, Barcelona, Salvat, 1991, 112pp.
- *Itten, Johannes, El Arte del Color, Madrid, Alianza, 1988, 95 pp.
- *Jack, Flamm. Motherwell, Barcelona, Polígrafas, 1991, 98pp.
- *Kandinsky, Vassily, De lo espiritual en el arte, 4ª ed., México, La nave de los locos, Premia, 1981, 132 pp.
- *Kandinsky, Vassily, Punto y línea sobre el plano, México, La nave de los locos, Premia, 1986, 166 pp.
- *Klee, Paul. Bosquejos pedagógicos, Venezuela, Editorial Arte, 1974, 55 pp.

- *Klee, Paul. Konstruktion-intuition, Stuttgart, editorial Verlag Gork Hatje, 1990, 87 pp.
- *Klee, Paul. Teoría del arte moderno, Argentina, Calden, 1976, 119 pp.
- *Lucie, Smith. El arte hoy, 11ª ed., Madrid, Cátedra, 1981, pp.
- *Lucie, Smith. Movimientos artísticos desde 1945, Buenos Aires, editorial Emece, 1979,
- *Maizels, John, Raw Creation, Londres, Phaidon, 1996, 515 pp.
- *Meyer, Shapiro. El arte moderno, Madrid, Alianza, 1988 248 pp.
- *Micheli, Mario de. Vanguardias artísticas del siglo XX, 9ª ed. , Barcelona, 1992 415 pp.
- *Miró, Joan. Creación en el espacio, 2ªed. Barcelona, Polígrafas, 1972, Texto Sir. Roland Penrose. 76pp.
- *Moreno, Galván. Manolo Millares, Barcelona, Gustavo Gilli, 1989, 138 pp.
- *Nieto Rodolfo-catálogo para la exposición Bestiario, galería López Quiroga. mayo-junio 1993.
- *Nieto, Rodolfo-catálogo para la exposición Seres Fraternos, Museo Dolores Olmedo. abril-junio 1977
- *Pintura Estadounidense. Expresionismo Abstracto, Fundación Cultural Televisa, A.C., Centro Cultural de Arte Contemporáneo, catálogo de la exposición 1996,
- *Read, Herbert. Breve Historia de la Pintura Moderna, Barcelona, Serbal, 1988, 387 pp.
- *Selección de 60 obras, The Berggruen Klee collection, The Metropolitan Museum of Arte, (Entrevista con Félix Klee), Prólogo por Rewold, Sabine, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1989, 489 pp.
- *Tamayo pendiente.
- *Tàpies, Antoni. Ô Le Escarnidor de Diademes, 3ª ed. Polígrafas, Barcelona, 1986, Texto. Francesc, Vicens. 82 pp.
- *Tibol, Raquel. Textos de Rufino Tamayo, Recopilación y prólogo, textos de Humanidades Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura U.N.A.M, México, 1988, 146 pp.
- *Toledo, Francisco. catálogo México 68, Programa cultural de las XIX olimpiadas de México.
- *Weschel, Herta. La Historia del Collage, Barcelona, Gustavo Gilli, 1976, 276 pp.
- *Westheim, Paul, Mundo y vida de Grandes Artistas II, México, Fondo de cultura económica, 1985, 162 pp.
- *Willemijn, Stokvis. COBRA, Barcelona, Polígrafas, 1987 156 pp.

FOTOGRAFÍAS

- I. Motherwell, "Yo te amo nº. II", óleo/tela, 132,2x18,2 cms. 1955 Tomada de Motherwell ed.. Polígrafas pag. 33.
II. "Composición I" Madera y yeso, 15x 40 cms. 1996.
III. Miró, Proyecto para escultura, Tomada de Creación en el Espacio ed. Polígrafas, pag. 23
IV. Miró, Proyecto para escultura, Tomada de Joan Miró-Joaquim Gomis, ed. Gustavo Gili, pag.131.
V. "Mar de renacuajos", mixta/tela, 80x 120cms. 1997.
VI. Klee, "Estructura I", 1977. Tomada del catálogo. Paul Klee, Centro Cultural Arte Contemporáneo, pag. 150.
VII. "Cabeza rosa", óleo/tela, 70x80 cms. 1993.
VIII. Klee, "Arquitectura", óleo/cartón, 57 x 37 cms. Tomada de Paul Klee, ed. Mallard Press, pag. 125.
IX. "Negra Noche", mixta/tela, 59x 70 cms 1997.
X. S/T, mixta/madera, 80 x 120 cms, 1997.
XI. Dubuffet, "Personaje", mixta/terla, 20 x 13 cms. Tomada de Raw Creation, ed. Phaidon pag. 23.
XII. Dubuffet, "Piedras pequeñas esparcidas por el camino" mixta/tela, 1230x 148 cms. 1957- Tomada de El Arte Hoy, ed. Cátedra pag. 130.
XIII. Appel, "Hicp, hicp, huera!", óleo/tela, 82x 129 cms. 1949. Tomada de Cobra ed. Polígrafas pagl 72.
XIV. Constant, "Dos animales" óleo/tela, 60x65 cms 1946. Tomada de Cobra ibidem, pag.81.
XV. Corneille, "El puerto blanco o la hora matinal", 64x 53cms. 1956. Tomada de Cobra, ibidem, pag.99.
XVI. "Pescando al nadador" acrílico/tela 80x 120cms. 1997.
XVII. Dibujos de 1994 a 1997.
XVIII. Klee, dibujos, tinta/papel 27x11 cms. y 27x10 cms, 1938. Tomada de Paul Klee, ed. Mallard Press, pag. 340.
XIX. Motherwell s/t, tinta/papel 1982, Tomada de Robert Motherwell, ed. Abrams pag. 9.
XX. Klee "La gran cúpula", tinta/papel 26x30cms, 1927, Tomada de Paul Klee, ed. Mallard Press, pag.235.
XXI. "Metamorfosis de zorro a chivo", encáustica/madera 15x 32cms. 1992.
XXII. "Clases de Danza", mixta/madera, 200x300cms. 1994.
XXIII. "Perro negros" mixta/tela 80x 120 cms. 1995.
XXIV "Edificios raros", 70x97 cms, mixta/papel 1996.
XXV. "Caracoles", 10x17 cms, mixta/papel 1996.
XXVI. "Cuchára" 14x13 cms. mixta/papel, 1996.
XXVII. "3Gusanos", 12x13 cms, mixta/papel, 1996.
XXVIII, "2Extraños" 11x13cms. mixta/papel, 1996.
XXXIX. "2Muertes", 11x12 cms. mixta/papel, 1996.
XXX, "Tres escenas de amor", 120x80 cms. Mixta/tela y plástico, 1995.