



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“PINTURA Y UN TEMA COMO PRETEXTO”

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A :
IRMA PEDRAZA DOMÍNGUEZ



DEPTO. DE ASESORÍA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICA.
XOCHIMILCO D.F.

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. RENATO ESQUIVEL ROMERO

MÉXICO, D.F. 2005

m. 343682



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.

Agadezco al Mtro. Renato Esquivel por su valiosa asesoría e interés en la revisión del presente trabajo de investigación teórica, también quiero agradecer su excelente labor durante el proceso de mi formación como artista visual.

Agradezco también a la Mtra. Ingrid Fuguelli Gezan, al Mtro. Aureliano Sánchez, al Mtro. Salvador Herrera y al Lic. Gerardo Medrano por haber asignado tiempo y dedicación a la revisión del presente trabajo.

*A Maria Elena Pedraza Domínguez
por toda su incondicionalidad y amor paciente.*

*A Irma Nichte Luna Pedraza
por toda la luz que trajo a mi vida.*

*A mi madre
Creadora de vida.*

A mi padre

A Margreth

No hubiera deseado aventurarme por aquellos rincones del sentimiento, de hecho hubiera elegido no entrar nuevamente en ellos, pero tu muerte lo hizo inevitable.

A Yadira

Fiel amiga.

INDICE.		
	Introducción.	1
	Capítulo 1	7
	Manifestaciones expresionistas en el siglo XX.	
1.1	Historia de los principales movimientos expresionistas en Europa	7
1.1.1	Expresionismo Alemán, Die Brücke y Der Blaue Reiter.	7
1.1.2	Expresionismo en Francia.	13
1.1.3	Expresionismo en Italia.	14
1.1.4	Expresionismo en Bélgica.	16
1.2	Historia del expresionismo en Norteamérica.	17
1.2.1	Expresionismo Abstracto.	17
1.2.2	Pintura Gestual.	24
1.2.3	Pintura Color-Field.	28
1.3	Expresionismo en México, Latinoamérica y el Caribe.	30
1.3.1	Escuela mexicana de pintura.	30
1.3.2	Expresionismo en Latinoamérica y el Caribe.	36
1.4	Neoexpresionismo en Europa y Norteamérica.	42
1.4.1	Neoexpresionismo alemán.	44
1.4.2	Transvanguardia italiana.	49
1.4.3	Neoexpresionismo en Norteamérica.	51
1.5	Art Brut, grupo Cobra en Europa y su variante en México.	54
1.5.1	Art Brut y grupo Cobra en Europa.	54
1.5.2	Rodolfo Nieto y Rufino Tamayo, manifestaciones del Art Brut en México.	55
1.6	Otras manifestaciones expresionistas.	57
1.6.1	Tachismo.	57
1.6.2	Rayonismo.	58

Capítulo 2	60
Procedimientos técnico pictóricos en el expresionismo	
2.1. Definición de algunos conceptos básicos en la pintura.	63
2.1.1. Luz y color.	63
2.1.1.1. Luz.	63
2.1.1.2. Color.	63
A) Colores fisiológicos.	64
B) Colores físicos.	64
C) Colores químicos.	64
2.1.1.3. Atmósfera.	64
2.1.1.4. Forma.	65
2.1.1.5. Textura.	65
2.1.1.6. Sensación visual.	65
2.1.2. Luz y espacio.	66
2.1.2.1. Modelado y modulado con materiales pictóricos.	66
2.1.2.2. Armonía cromática.	66
2.1.2.3. Tensión espacial.	66
2.1.2.4. Reposo espacial.	67
2.1.2.5. Valores cromáticos y valores acromáticos.	67
2.1.2.6. Definición de tema.	67
2.1.2.7. Definición de mancha.	68
2.1.3. Procedimientos técnico-pictóricos.	68
2.1.3.1. Pintura directa.	68
2.1.3.2. Mezcla de color.	69
2.1.3.3. Pintura por capas (veladura)	69
2.1.3.4. Diluyente.	69
2.1.3.5. Aglutinante.	69
2.1.3.6. Procedimiento óptico-partitivo	70
2.1.4. Expresión y temperamento del color.	70
2.1.4.1. El color como recurso expresivo.	70
2.1.4.2. Figura y fondo.	71
2.1.4.3. Sintaxis del discurso pictórico.	71
2.1.5. Técnicas pictóricas y graficas, uso y significado del color en el expresionismo.	72

2.1.5.1	La renuncia a las técnicas académicas, uso del color y liberación de las formas.	72
	A) Técnica pictórica al óleo.	74
	B) Técnica pictórica a la acuarela.	74
	C) Técnica gráfica, xilografía.	74
	Capítulo 3.	
	Análisis y exposición de la obra plástica en el expresionismo.	75
3.1	Contexto socioeconómico.	75
3.2	Contexto cultural, estilístico y estético filosófico.	78
3.3	Desarrollo del lenguaje y planteamiento plástico.	80
3.4	Concepción formal, evolución y desarrollo del expresionismo en la historia del arte.	82
3.5	El tema en la pintura expresionista.	84
3.6	Aportación del arte expresionista al contexto del arte.	86
	Capítulo 4.	
	Conceptos formales de la obra plástica.	
4.1	Lenguaje y planteamiento plástico.	89
4.2	Contexto socioeconómico.	91
4.3	Concepción formal y desarrollo de la propuesta plástica.	93
4.4	Contexto cultural, estilístico y estético filosófico en la obra.	94
4.5	Procedimientos y técnicas pictóricas en la propuesta.	96
4.5.1	El tema dentro de la serie de pinturas de la presente obra.	101
4.5.2	Utilización de recursos plásticos en la obra.	102
	a) Mancha.	102
	b) Esgrafiados.	104
	c) Soportes.	106
	d) Herramientas y materiales utilizados.	107

e) Paleta de color.	108
Conclusiones.	112
Bibliografía.	119
Laminas.	124

Introducción.

Podemos figurarnos lo que queramos, pero siempre nos imaginamos viendo. Pienso que el hombre sueña para no dejar nunca de ver. Pudiera suceder también que la luz interior irradiase algún día en nosotros, de suerte que no hubiésemos menester ninguna otra.
V.W. Goethe.

Un lenguaje nuevo nace en diferentes regiones del continente europeo, una propuesta plástica cuya intención principal resguarda para sí misma un descontento y una protesta contra el positivismo.

Principalmente caracterizado como un movimiento de oposición, el expresionismo surge en Europa, se propaga por diferentes regiones de este continente, postulándose en desacuerdo con los valores estéticos, sociales y políticos del siglo XIX; los síntomas que finalmente dieron forma al expresionismo se advirtieron en artistas como Vincent van Gogh, Edward Munch y James Ensor.

El positivismo intentó apagar los conflictos surgidos en el seno de la sociedad europea, trató de convertir todo movimiento político en filosófico, precisamente lo opuesto de la propuesta de Marx; * la transformación del filósofo en hombre político"¹; esta doctrina positivista no significó, más que la intención de mantener un orden, un matiz de espiritualidad y entusiasmo entre la sociedad burguesa, para que esta continuara en su fase de imparable desarrollo económico. Sin embargo, tal doctrina no fue capaz de ocultar las contradicciones latentes en el seno de la sociedad europea y que de manera veloz concluyeron en la masacre de la Primera Guerra Mundial. Así como los artistas, también los

¹Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, p. 71.

escritores y filósofos se preocuparon por evidenciar la falsedad del positivismo, el expresionismo surgió de esta protesta como lo opuesto al propio positivismo.

Pero el expresionismo no sólo se dio de manera contundente en Alemania, sus fronteras e influencias se extendieron más allá del continente europeo; la emigración de muchos artistas europeos hacia América del norte, concluyó en la formación del expresionismo abstracto, corriente que convirtió a Nueva York en la capital del arte, alrededor de los años cuarenta. El expresionismo abstracto se transformo en un estilo de características muy peculiares; fue para algunos artistas, la renuncia a la forma que se advertía como obstáculo para la creación plástica, siendo uno de los momentos más álgidos del siglo pasado, se mostró como un cambio que alteró la mentalidad del ser humano impactado por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, donde la conciencia universal del hombre, de ninguna manera podía ser la misma, y evolucionó hacia un mayor entendimiento de sí mismo y de su existencia, dicho entendimiento fue crucial, pues repercutió en la actividad creadora, produciendo una renovación del arte, esta renovación del arte se manifestó en las diferentes vanguardias artísticas del siglo XX, extendiéndose hasta los diferentes neoexpresionismos alrededor de los años ochentas en Europa y Norteamérica.

Las características de las diferentes manifestaciones expresionistas y neoexpresionistas durante el siglo xx, se analizaron en el capítulo uno, quedando definidas las particularidades del primer expresionismo de 1906 en Alemania, y posteriormente en Latinoamérica y Norteamérica hasta 1980 con la presencia del neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana y la situación en Norteamérica.

En el capítulo dos, se definieron teóricamente una serie de términos que aplican para el arte académico, no así para mi pintura, ni para la corriente expresionista, pero que orientan al lector sobre la terminología pictórica de uso frecuente en esta tesis. Este capítulo, también fue un estudio de los procedimientos técnico pictóricos de los primeros expresionistas europeos; que se refiere a la paleta de color, la liberación de la forma y los nuevos usos que dan a los materiales y recursos pictóricos estos artistas. En la primera sección del capítulo, se encuentra una síntesis histórica que ayuda a situar al lector, en las manifestaciones modernas del color, forma y concepto que ya se daban en artistas como Leonardo, Caravaggio, El Bosco, Rembrandt y los manchistas, entre otros, que se concretaran a la llegada del expresionismo.

Para el capítulo tres, se realizó un análisis y exposición de la pintura expresionista, revisando el contexto socioeconómico como punto de partida que fundamenta los cambios estético filosóficos, el desarrollo del lenguaje expresionista y las aportaciones del expresionismo a la historia del arte.

El capítulo cuatro hace referencia a los conceptos formales de mi obra plástica, en este capítulo situó el lenguaje y planteamiento plástico desde mi posición, frente al entorno socioeconómico que repercute en el contexto cultural, estético, filosófico y estilístico, que determinó mi proyecto de trabajo y su desarrollo, donde intenté establecer mi posición como artista plástica influenciada del Art Brut y sus raíces expresionistas. Para una mejor comprensión, la obra se organizó en una secuencia de veintiocho fotografías, en donde la utilización del color, la técnica, la composición y la temática, se muestran en pequeñas series, que a juicio personal

muestran los aspectos estéticos de mi posición plástica y mi visión personal al traducirlos al soporte.

La intención del presente trabajo, no pretende ser solamente el análisis detallado del expresionismo, también pretende ser el encuentro con mi visión particular sobre esta vanguardia; las experiencias del expresionismo finalmente las entiendo muy relacionadas con mi trabajo plástico, no se trata de una propuesta plástica de innovación, tampoco de un avance en el terreno teórico, pretendo entrar en comunión con mi obra artística y hacer patente la referencia clara y evidente que guarda con mi trabajo, relación demasiado íntima entre lo que entiendo como expresionismo y expresionismo abstracto. Desde esta perspectiva los usos que hago de conceptos como luz, color, tema, forma, técnica, etc, son traducciones de una realidad que sólo refiere la alternativa de mi predilección, interpretaciones sencillas que intentan ser reflejo de todo mi mundo emocional, de todas las sensaciones que percibo en la simpleza del ordinario acto de vivir; es pues, dar un poco de sabor a la sensación existente del momento, involucrándome con ella e intentando traducirla en mis soportes, para una satisfacción personal. Mi proyecto plástico no se encontró, al menos en ese momento, con la necesidad de renunciar a la forma, ni a la realidad, de hecho me serví de ambos elementos para mostrar y dirigir mi trabajo creativo tan sólo como interpretaciones. Encontré muy bien definidas las bases de mi enfoque pictórico, observando la relación existente también con elementos gestuales y abstractos, reconociendo un deleite en la conjugación de ambas tendencias, como punto de partida para el desarrollo de mi obra.

Aunque he dedicado grandes esfuerzos en la sección teórica del capítulo uno, la intención fundamental del mismo, no debe ser confundida, ya que el sentido único de esta investigación ha sido desde siempre el proceso pictórico planteado en mi obra y su justificación que no escapa a la razón, pues si bien durante los diferentes capítulos de esta tesis se hacen alusiones al instinto y se entra en una especie de contradicción con lo racional, que pudiera no quedar clara, las siguientes palabras intentarán borrar dichas contradicciones. El proceso creativo de mi pintura ha sido una evolución, no del conocimiento teórico: a la definición de mi pintura llegué de manera instintiva y emocional, sin establecer juicios ni planteamientos académicos como método de trabajo; todos aquellos elementos presentes en mi obra fueron fruto de una detallada experimentación y un profundo respeto a los impulsos emocionales que me provoca el acto pictórico; no obstante, considero mi instrucción académica como una influencia que se refleja, ¿pero, quién dijo que el instinto depende de la ignorancia ó del conocimiento académico?, por sí mismo, el instinto es conocimiento y sabiduría de un modo que la razón no acepta, pues no existe una valoración del ser humano como ser instintivo y emocional. El conocimiento teórico, desde mi punto de vista, no hace pintores; en los inicios de mi proceso pictórico establecí claramente las diferencias entre teoría y práctica, esta orientación me llevó a una consideración del arte como expresión de las emociones; a la fecha he tenido que justificar mi obra que contiene elementos instintivos, con argumentos racionales, situándola en el contexto filosófico y estético expresionista, que me parece lo más acercado a mi posición estética. Las proyecciones de mi posición estética pudieran ser una alternativa del arte en su forma espiritual y emocional, y la calidez que ésta

plantea como respuesta a la frialdad estética que observamos desde el proceso de desmaterialización del arte y lo conceptual, hasta el retorno a la pintura en la época de los setentas que continúa su avalancha de frialdad.

En la observación de los aspectos contradictorios de la sociedad moderna y el desarrollo de la ciencia y la tecnología, estructuré diversas opiniones personales que serán aclaradas dentro del segmento dedicado a las conclusiones.

Capítulo 1.

Manifestaciones expresionistas en el siglo XX.

La palabra escrita me enseñó a escuchar la voz humana, un poco como las grandes actitudes inmóviles de las estatuas me enseñaron a aprender los gestos. En cambio y posteriormente la vida me aclaró los libros.
Marguerite Yourcenar.

1.1 Historia de los principales movimientos expresionistas en Europa.

1.1.1 Expresionismo Alemán, *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*.

El siglo XIX llega con la consigna de consolidar las formas de producción capitalista; la paz, aparentemente cuidada, poco tardaría en tornarse en la Primera Guerra Mundial; ni siquiera la doctrina positivista de Auguste Comte permaneció como alternativa a las discordancias sociales y políticas de la época. Los artistas expresionistas adoptaron una posición en contra del positivismo, ya que el expresionismo, como dice Mario de Micheli¹, fue un arte de oposición, tanto al desarrollo de la modernidad en su vertiente capitalista, donde el sujeto representó un objeto de producción y ante el auge del desarrollo científico y tecnológico; se manifestó contra el academicismo y la razón exacerbada. El descontento de los expresionistas quedó evidenciado en el tratamiento que dieron a la obra pictórica, adoptando nuevas alternativas plásticas en su búsqueda por expresar la realidad, por lo que este movimiento artístico se presentó como uno de los más rebeldes, dentro de las vanguardias artísticas del siglo XX.

Los artistas expresionistas plantearon la idea de trabajo desde el sentimiento que les produjo la realidad de su tiempo, estaban lejos de trabajar con la

¹ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p.72.

imitación como tema, excavaron hasta las profundidades del alma para relacionarse con las emociones y la naturaleza humana.

Desde Nietzsche hasta Wedekind, una parte de los filósofos alemanes tendía a señalar la falsedad del positivismo, rompiendo sus rígidas estructuras para descubrir que dentro del mismo, se albergaban las contradicciones que hacían imposible la realización de una condición de paz, libertad, estabilidad económica y política; sobre este presupuesto de crítica y oposición, se proyectaron las líneas de fuerza del arte expresionista; los expresionistas fueron hasta el interior para encontrarse con una realidad que debía ser experimentada, apelando así a vivencias corporales y emocionales del mundo, más allá de la simple observación. *Die Brücke* fue la primera agrupación artística que adoptó características expresionistas en el año de 1905 en Dresden; "el núcleo, la célula revolucionaria estaba compuesta de cuatro estudiantes de arquitectura: Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erick Heckel y Karl Schmidt-Rottluff"². El origen de *Die Brücke* se fundamenta en la síntesis de la fuerza de voluntad y la creencia en las emociones, sus iniciadores renunciaron a toda instrucción académica, comprendían al arte como creatividad original y no como técnica. Convencidos de que el objetivo que ellos pretendían no podía enseñarse por estar basado en las emociones, dicho objetivo se mostró como la esencia misma de este arte unido a la forma y el color; la pintura no fue más importante para su misión que las artes gráficas, de las cuales la xilografía resultó ser la más conveniente para el desarrollo de su ideal, ya que se convirtió en un medio de expresión autónomo; la pintura y la xilografía sirvieron como recursos de expresión que permitieron a los integrantes del grupo,

² Wolf-Dieter Dube, *Los expresionistas*, p. 23.

los medios para plasmar los ideales plásticos del equipo. Paul Gauguin y Edward Munch realizaron logros importantes, siendo los primeros en explorar el potencial expresivo de la xilografía para sus propios fines artísticos y pictóricos. A su vez, Kirchner, Heckel y Schmidt-Rottluff, encontraron en esta misma técnica el medio y las formas más directas y económicas para expresar la esencia de un tema e hicieron de esta técnica artística, un medio de expresión característico del expresionismo alemán. La técnica de la acuarela fue también uno de los más importantes recursos plásticos de la corriente expresionista, las características propias de esta técnica les permitió desarrollar la anhelada libertad plástica que estaban buscando. Esta referencia es completamente evidente en la obra de Emil Nolde.

La temática de los artistas de *Die Brücke* consistía en el dibujo de desnudos en interiores, así como la realización de paisajes exteriores. Esta práctica fue para ellos una forma de acercamiento a la naturaleza, razón por la que cultivaron el dibujo al desnudo, tanto el modelo al natural como el artificial, les significó el camino a seguir para superar la fosilización de todas aquellas posturas burguesas, y que los llevó al encuentro con la idea de un nuevo ser humano.

Durante la existencia del grupo, fueron convocados artistas no sólo de nacionalidad alemana, la invitación incluía a todos aquellos artistas que compartían los ideales de *Die Brücke*. Así, el grupo crecía y se consolidaba cada vez con mayor fuerza; primaba la necesidad de agrupar las fuerzas progresistas del arte, más allá del mérito artístico individual. La motivación expresionista, su compromiso con la realidad social y política, su búsqueda sobre aspectos emocionales y la necesidad de pintar sobre estas bases intelectuales, quedó

manifiesta en la obra de cada uno de los integrantes de *Die Brücke*, quienes concibieron una propuesta plástica que difería de las antiguas formas académicas, reorientando al arte hacia nuevas posibilidades auténticamente comprometidas con todo aquello a lo que se oponían. Los artistas de *Die Brücke* fueron influenciados por la pintura de Van Gogh, Paul Gauguin y Edward Munch. Pero su situación y la necesidad de agruparse no fue única: en Munich surgió un grupo llamado *Der Blaue Reiter*, en 1909, que coincidió con *Die Brücke*, en buscar soluciones diferentes a las actividades plásticas predominantes, de acuerdo a sus planteamientos en contra de la razón y la apariencia de la representación académica en pintura. *Der Blaue Reiter* realizó diversas exposiciones y actividades artísticas multidisciplinarias, y sus integrantes fueron Jawlenski, Alexander Kanoldt, Adolf Erbslöh, Marianne Werefkin y Gabriele Münter, siendo Kandinsky elegido para dirigirla. Con él al frente, este grupo mantenía entre sus objetivos más contundentes la búsqueda de la síntesis artística. La formación del grupo *Der Blaue Reiter*, se da poco después de la tercera exposición de la asociación de artistas Munich, contó con sólo dos exposiciones y la última se limitó a la exhibición de obra gráfica; en ella expusieron Braque, Derain, Picasso, Vlaminck y los integrantes de *Die Brücke*; así como todos aquellos que habían participado en la primera muestra, también organizada por los directores de *Der Blaue Reiter*, Franz Marc y Kandinsky.

El sentido de *Der Blaue Reiter* se define, específicamente, con la aparición de un almanaque en el que Kandinsky escribió algunas de las ideas más significativas de la propuesta del grupo; éstas se basaron en la elaboración de un libro que contenía artículos escritos por los integrantes de la agrupación. En esa

época, la música de Schönberg, músico que formó parte de los oponentes a las prácticas académicas de la época, así como la expansión de los ísmos en las artes, que no eran bien recibidos por los espectadores que se encontraban ocupados en asuntos relacionados con las guerras civiles. Schönberg era un defensor de los presupuestos de *Der Blaue Reiter*; él como otros simpatizantes y colaboradores del grupo, acordaron ser implacables respecto a la libertad absoluta que debía existir para la realización y encarnación de los ideales que defendían. Para los artistas de este grupo surgido en Munich, no se trató de agrupar artistas con el sólo sentido de una asociación, sino que sus integrantes compartían deseos similares, sobre todo por su intención de elaborar un trabajo multidisciplinario que reflejara la situación artística por la que todos atravesaban, expresar sus sensaciones y sentimientos comprometidos con la realidad del momento, captar lo esencial de la verdad y traducirla en su obra; de esta manera, el almanaque del grupo se publicó en 1912, con artículos de pintura, música y teatro que sus integrantes escribieron; contenía también reproducciones de obra gráfica y plástica de Cézanne, Van Gogh, Matisse y los artistas de *Die Brücke*, entre otros. El objetivo de este trabajo era la ruptura con aquellos límites existentes, reflejados en las esferas del arte, para dar paso a la libertad de expresión artística, y con Kandinsky al frente, se abre un rotundo canal hacia la abstracción. Vasily Kandinski, cuyas proyecciones tanto de su pintura, como de sus estudios realizados sobre la línea, el plano, el color y su profunda necesidad sobre los aspectos espirituales en el arte, cimentó las bases para el expresionismo abstracto que más tarde se desarrolló en Norteamérica, específicamente en la pintura gestual.

Kandinsky había concebido un objetivo artístico específico; la representación de la realidad social no le satisfacía como resultado pictórico, y buscó nuevas formas para representar contenidos espirituales y emocionales; para ese momento él pretendía la ruptura con los temas. En esa época, Munich era el centro donde empezaba a nacer la idea de un arte abstracto; "en 1918, Endell escribió que los artistas se hallaban en los comienzos del desarrollo de un arte totalmente nuevo, un arte sin formas que no significaba nada, ni representa nada ni evoca nada, un arte que nos conmueve tanto y tan profundamente como solo lo habían conseguido hasta ahora los sonidos en la música".³ En su proceso, Kandinsky comenzó por construir, inadvertidamente, sus paisajes con tan sólo manchas de color, subordinando las formas naturales al conjunto de la composición, y de esa manera, descubrió el equilibrio en su trabajo, compartiendo semejanzas con las inquietudes de *Die Brücke*, ya que tanto los miembros del grupo como él persiguieron intensificar la expresión por medio de las impresiones que extrañan de la naturaleza y no tan sólo de la apariencia. Kandinski encontró en la obra de Matisse y de los artistas de *Die Brücke* estímulos para ejecutar su propio trabajo, incluso declaró que su llegada a la pintura abstracta no hubiera sido posible sin el conocimiento del expresionismo. Aunque en su pintura se encontraban vestigios figurativos, la obra de Kandinsky se acercaba cada vez más a lo que más tarde sería denominado como abstracción expresionista.

El camino recorrido por Kandinsky no fue en absoluto sencillo, requirió de una búsqueda inagotable entre los recovecos de la emoción, la espiritualidad y la razón en el arte. En la obra de este artista se encuentra una racionalidad

³ Wolf-Dieter Dube, *Los expresionistas*, p.108.

entremezclada de espiritualidad que, finalmente, encuentra el control de sus medios.

El expresionismo abstracto se inaugura con el trabajo de Kandinski, quien experimentó con diversos recursos plásticos que no habían sido manejados en pintura; el juego de líneas presentes en su obra, sugirió tempranamente los esgrafiados, pareció ser el principio hacia lo que posteriormente se conocerá como rayonismo y una pintura construida por manchas de color que insinuó el tachismo. Kandinski tiene en su pintura logros plásticos de los cuales posteriormente derivaron otras manifestaciones artísticas.

La preocupación por la espiritualidad, así como el talento intelectual de este artista, permitieron que mantuviera un proceso constante de enriquecimiento tanto teórico como práctico en su obra plástica, desarrolló su experimentación y la concreción pictórica, mostrando un profundo respeto y compromiso hacia sus propios ideales.

1.1.2 Expresionismo en Francia.

La pintura fauvista es la posición francesa y su variante con respecto al expresionismo alemán. Conocido como fauvismo, la pintura *fauve* es una variante del expresionismo en donde se utiliza el recurso del color como forma de expresión; los fauvistas recibieron esta enseñanza de Paul Gauguin. La situación del expresionismo en Francia tiene sus propias reflexiones sobre la experiencia social y la ruptura con los valores decimonónicos; los artistas más comprometidos con su propio pensamiento no querían seguir repitiendo dichos valores ni aceptar las contradicciones de su presente histórico. La pintura *fauve* significa la

liberación total del temperamento y del instinto por medio de la impresión que les causaban los objetos y la representación de éstos mediante el color, recurso que, para los fauvistas es un medio de desencadenar sobre el lienzo la violencia de sus emociones; el cuadro no es decoración, composición, orden, tan sólo expresión. Estos elementos se acentuaban no sólo en el pensamiento de Gauguin, sino también en la otra influencia para los fauvistas que fue Van Gogh.

Vlaminck fue influenciado por Gauguin y por Van Gogh; sostenía que "la ciencia mata la pintura", lo que es una manifestación concreta de su rechazo a las viejas teorías académicas. La traducción de su pintura era más que artística, una traducción de la verdad humana. Casi todos los artistas expresionistas, con la utilización de recursos diferentes, buscaron un reencuentro con la naturaleza y el instinto; tenían modos de vida muy relacionadas con el humanismo y no dudaban en la utilización de cualquier motivo o recurso para expresar su descontento hacia la aparente "calma social", que fue el elemento detonante para manifestar su posición, misma que queda fuera de toda apariencia, sometiéndose a las profundidades del alma, del espíritu y del instinto. Asimismo, rechazaron el impresionismo por estar vinculado a la apariencia.

1.1.3 Expresionismo en Italia.

En Italia, las pinturas de Modigliani con sus estilizadas anatomías humanas y su constante manifestación de la problemática social, inauguraron el expresionismo influenciado del ambiente parisino, Modigliani absorbe rasgos de las sugerencias estéticas que comenzaban a formarse en París, tanto en su dibujo como en su paleta, no se observó la estridencia del color, ni la explosión de los

sentimientos; Modigliani fue más pausado, pero no menos contundente, tradujo, desde su emotividad la realidad de la verdad humana que él observó; sus cuadros, en los que aparecieron obreros, niños y mujeres, reflejaron una pintura expresionista sentida en el fondo del alma, donde desplegó una gama de sentimientos relacionados con el amor, la simpatía y la ironía.

Desde una posición diferente y opuesta a la de Modigliani, Viani el pintor anarquista de raíz plebeya e influenciado por los textos de Marx y Bakunin, despertaron en él resentimientos y pasiones mucho más radicales que en algunos expresionistas italianos. El anarquismo fue para él, como para otros intelectuales de su grupo, una forma de existencia y de expresión más inmediata de rebelarse en contra de la injusticia. Inmerso entre vagabundos, gente de mar y todos los desheredados sociales, se mimetizó con ellos, y mediante sus recursos plásticos, adquirió un lenguaje propio que manifestó su descontento y representó su propia visión de los despojados por el sistema.

Viani repugnó el arte celebrativo y académico, así que recurrió a uno más tosco, un arte que contenía los mismos elementos violentos y brutales, con los que la vida deformó a sus personajes y amigos de dolores compartidos. Siempre atento a representar el dolor, el sufrimiento y la rebelión, Viani encontró la mínima distancia entre la emoción y la expresión. Sin distraerse de sus objetivos, atacó directo hasta donde quiso hacerlo. Él, a diferencia de sus contemporáneos y del grupo de anarquistas al que perteneció, creó un lenguaje que extrajo y recreó, entre los grupos que padecían el ambiente de crisis que no sólo se vivía en Italia sino en toda Europa, su pintura parece anunciar la crisis que arreciaba sobre Europa; Viani rompió los límites del anarquismo y quizá fue este rompimiento el

que le permitió llegar más allá que sus colegas anarquistas, su obra se manifiesta como un símbolo viviente de esta crisis.

1.1.4 Expresionismo en Bélgica.

Aunque de manera tardía y en un ambiente totalmente figurativo, el expresionismo hizo presencia en Bélgica, Gustave de Smet, Permeke y Albert Servaes fueron tres de sus representantes, quienes no atendieron a las mismas características del expresionismo alemán, ni se influenciaron de la progresiva disolución de la forma; por el contrario, estos artistas, en especial Permeke, sin renunciar a la corriente figurativa que todavía predominaba en Bélgica, manifestó sus experiencias expresionistas por medio de una forma más plástica y sintética, sin separarse de su pasión humana. En su obra no asomaron rasgos abstractos ni resonancias de color puro, su actitud expresionista se reflejó en la fatiga y la fuerza de la existencia, acompañada de un sentimiento trágico.

El expresionismo belga y su muy particular desarrollo, se consideró como una de las aportaciones más importantes dentro de las primeras corrientes expresionistas, compartieron los puntos de partida más álgidos de la realidad social de aquella época, y formaron parte del cambio social que comenzaba a gestarse en Europa y que terminó por unificar a los artistas que rechazaron el arte cuyo fin era la apariencia.

1.2 Historia del expresionismo en Norteamérica.

1.2.1 Expresionismo Abstracto.

Las crisis sociales, económicas y políticas parecen, en determinadas épocas de la historia del arte, no influir en las conceptualizaciones plásticas de algunos creadores de imágenes; aún y cuando muchos de ellos se resistieron a involucrarse en aspectos que no fueran puramente estéticos o artísticos, los efectos de la problemática social terminan siempre por determinar las actividades creativas; tal fue el caso de los expresionistas abstractos, quienes después de una cultura involucrada con la realidad política y social, pretendieron una individualidad en la que más que renunciar a determinados esquemas que se venían practicando por las diferentes asociaciones artísticas de América del norte, terminaron comprometiéndose desde sus propias perspectivas con los contenidos sociales de la época en que desarrollaron su trabajo plástico.

Anterior al desarrollo del expresionismo abstracto, se encuentran diversas asociaciones de artistas, involucradas en corrientes estilísticas propias de la tradición americana, otras tantas auspiciadas por los partidos políticos, en específico el partido comunista quien empleaba a los artistas otorgándoles apoyos económicos, pero convirtiendo sus actividades plásticas en simples medios de comunicación para las masas. Así, durante el periodo denominado por los historiadores como la gran depresión, sufrida en E.U. por el impacto del crash en la bolsa, y en el extranjero por el asenso de Hitler al poder, el pacto de No agresión Nazi-Soviético y, en 1939, el estallido de la segunda guerra mundial, la comunidad artística decidió realizar trabajos orientados hacia lo social, los denominados "artistas regionalistas" adoptaron una ideología derechista,

aislacionista; los realistas sociales continuaban motivados por dogmas marxistas; los artistas de izquierda tomaron como ejemplo a los revolucionarios sociales mexicanos, que eran muy reconocidos en Estados Unidos; de hecho, artistas como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera realizaron en esa época, diversos murales para instituciones norteamericanas.

Posteriormente, el museo de arte moderno abrió sus puertas con una colección de arte moderno de todo el mundo, en la que se encontraba obra de Picasso, entre otros. Asimismo, organizó exposiciones con obra de Cézanne, Gauguin, Seurat y Van Gogh, exposición que fue seguida por un profundo análisis de la escuela de París. Muestras de la misma importancia fueron "Cubismo y arte abstracto", en 1936, "Arte fantástico", "Dada y Surrealismo" en 1936-37; "Bauhaus", 1919-1928; así como exposiciones retrospectivas de Van Gogh, Picasso y Toulouse Lautrec, entre otros. Estas exposiciones y la disposición que tenían los artistas de Nueva York por conocer y desarrollar un arte de vanguardia que igualara las propuestas realizadas por los europeos, les permitieron hacer contacto con los intelectuales destacados de Europa para desarrollar su postura ante la necesidad de evolucionar hacia un arte moderno, sus principales maestros fueron Hans Hoffmann, las concepciones estéticas de Léger, el cubismo, el neoplasticismo y la Bauhaus, que contenían elementos vanguardistas y que significaban todo lo contrario a la formalidad de los estilos americanos comprometidos con la política y la sociedad.

En 1930, los artistas americanos habían adoptado ya la abstracción, pero la mayoría de las galerías no se atrevían a mostrar este tipo de trabajo rechazando esta tendencia; fue hasta 1935 que el museo Whitney anunció una muestra de

arte abstracto, en la cual se observaban todavía las marcadas deficiencias de los artistas que se habían quedado en conceptos básicos en torno al impresionismo y la vanguardia europea. Debido al poco éxito de esta exposición, y el interés que los museos mostraban por los pintores europeos, los artistas norteamericanos se vieron obligados a organizarse para mostrar un arte abstracto americano. Surge la Asociación de Artistas Abstractos, quienes promovieron el arte abstracto con ilustraciones y folletos, donde expresaban su pensamiento sobre este tipo de manifestación plástica que, según ellos, no invalidaba al arte figurativo, si no que era auténtico y concreto reflejo de la época y de la cultura internacional contemporánea.

Hacia los primeros años del decenio de 1940, cuando los Estados Unidos entran a formar parte de la Segunda Guerra Mundial, los partidarios del realismo social encontraron una nueva causa; esto les motivó a crear un grupo denominado artistas por la victoria. Este grupo de artistas confió en la representación figurativa de la realidad como elemento de denuncia y crítica social; no obstante los esfuerzos realizados, les fue imposible resucitar los estilos tradicionales de encarnar la situación social, pues la ilustración académica, por muy patriota que fuera, era estéticamente irrelevante, en cuanto a los planteamientos estéticos que la situación demandaba y que los mismos artistas buscaban.

La posibilidad del holocausto y la guerra fría, pusieron de relieve que el lado oscuro de la humanidad era propio de su naturaleza. Asimismo, se puso de manifiesto la irracionalidad del hombre, no como algo pasajero, sino como algo

inherente a la condición humana, en los momentos de angustia y tensión se evidenciaba la trágica condición del ser humano.

Con la experiencia de la Primera Guerra Mundial, en donde la decadencia de la posguerra había descubierto una mentalidad de crisis en contra de la razón, los dadaístas alabaron la irracionalidad; la mayoría de sus ataques estaban dirigidos al arte, pero pronto encontraron que sus medios de expresión no podían resistirse a éste, ya que, como dijo Motherwell: "cómo expresarse sin arte cuando todos los medios de expresión son potencialmente artísticos"⁴.

Algunos artistas, como Duchamp, dejaron de producir obras; otros decidieron modificar los aspectos negativos de la razón en positivos, como hicieron aquellos que se convirtieron en surrealistas, quienes continuaron alabando la irracionalidad, pero crearon vínculos con la razón freudiana y marxista, que se convirtió para ellos en un dogma de fe.

Después de que la revolución rusa renovara la popularidad de la razón, renacieron los estilos del neoplasticismo, el constructivismo y el arte social de la Bauhaus; el lado oscuro del ser humano se ocultó de entre los artistas que desarrollaron proyectos mesiánicos, otorgando a la razón aspectos esperanzadores, sin rechazar la irracionalidad, aun y cuando trataban de negar todos estos rasgos en su arte y tenían la aspiración de purificar lo universal y lo eterno, a partir de la experiencia.

El optimismo no duró mucho tiempo, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial se vino abajo, los esquemas dejaron de tener credibilidad y validez; el

⁴ Irving Sandler, El triunfo de la pintura norteamericana, p. 59.

marxismo, así como el nacionalismo y aquellas fórmulas que con anterioridad les habían permitido abrazar una esperanza, terminaron por derrumbarse.

Los expresionistas abstractos comenzaron a confiar en sus propias emociones y experiencias, transmitiéndolas directamente al lienzo; sin restricciones al contenido emocional de su pintura, aceptaron la irracionalidad y la ambigüedad como factores implícitos de la condición humana; con su gran deseo de equilibrio humano, estos artistas reaccionaron en contra de las utopías sociales preconizadas por la Bauhaus, el constructivismo y el neoplasticismo; repudiando la glorificación de la tecnología y sus artefactos.

Al caer París en manos de los nazis en 1940, el centro mundial del arte quedó aislado del mundo, los artistas que aún no habían abandonado París se trasladaron a Nueva York; así, esta ciudad se convirtió, en parte por azar, en la capital mundial del arte.

El surrealismo fue definido por Bretón "como automatismo psíquico puro"⁵, por medio del cual se podía expresar ya, fuera verbal, plásticamente o por medio de la escritura, el funcionamiento real del pensamiento.

Para Roberto Matta, "el automatismo era la parte más liberadora del surrealismo"⁶, pues ésta permitía la expresión y la espontaneidad del inconsciente; insistió en que no debía ser forzosamente orientado hacia la figuración. Como Matta señaló, el automatismo abstracto fue la parte inexplorada del surrealismo; ya otros artistas compartían estos puntos de vista, Wolfgang Paalen que había emigrado a México, escribió: "que la pintura de Dalí jamás podría calificarse de automática, en vez de ser automática su obra representaba

⁵ Ibidem, p.67.

⁶ Ibid.

una copia académica de imágenes oníricas experimentadas de modo automático”⁷, argumentó que el valor de una obra no radica en la capacidad de representación sino en la capacidad de prefigurar, es decir, un nuevo orden para expresar las cosas confiados al instinto y dedicados a recrear tanto imágenes oníricas como automáticas; sin una pauta amparada en el academicismo, el rechazo a las fórmulas puristas les otorgó la calidad y la libertad pictórica en la obra. El reciente hallazgo permitió a los artistas de Nueva York a experimentar este biomorfismo aplicado a la abstracción, dejando atrás la figuración como tema central. Este método de trabajo se acercó más hacia contenidos humanistas, Arshille Gorky, Baziotés y Pollock ya habían sido anteriormente conscientes de estos recursos, incluso antes de conocer a Matta. Así, el naciente expresionismo abstracto en América del norte, comenzó a practicar, en vez de un automatismo psíquico, un automatismo plástico tal como era empleado por Masson, Miró y Picasso, considerados los maestros del modernismo.

Los expresionistas abstractos argumentaron que el automatismo plástico apenas tenía que ver con el inconsciente, fue un recurso con el que podían inventar nuevos métodos de expresión plástica. Hoffmann, Gorky, De Kooning, Pollock, Rothko, Baziotés, entre otros, se ocuparon de estas cualidades plásticas, explorando el automatismo, y por medio de éste, pretendían alcanzar sus formas artísticas con mayor libertad y de manera más directa; en el reconocimiento de las influencias plásticas que tenían de Miró, Picasso, Matisse y Mondrian, tomaron consciencia de la calidad en el arte y de cómo debía ser elaborado,

⁷ Ibid.

aproximándose a la idea de arte moderno que buscaron, tanto estos artistas como las generaciones que les precedieron.

Gorky trabajó con innumerables objetos imaginarios que deformó y formó; incluyó símbolos eróticos, tomó algunas influencias de Matta, Miró y otros artistas que admiraba.

Rothko, Gottlieb, Pollock, Motherwell y Baziotes revaloraron el surrealismo al experimentar el automatismo, utilizando este método de trabajo basado en la libertad pictórica de manera diferente y con otros objetivos; así como también Gorky.

A excepción de Motherwell, los expresionistas abstractos se sintieron atraídos por el mito y el arte primitivo, emplearon el automatismo para dar a luz símbolos universales que, desde su punto de vista, habitaban los recovecos de la mente.

En 1942, Gottlieb y Rothko trabajaron cuadros inspirados en el misticismo; ellos, junto con Barnett Newman, hicieron público su punto de vista, en el que argumentaron su experiencia sobre el arte, que para ellos significó una aventura al interior de un mundo todavía por descubrir en la imaginación. Al trabajar con formas abstractas y deformar la figura, encontraron que la forma grande era inequívoca, ya que ésta les permitía hacer menor referencia temática y construir su obra por medio de grandes planos de color, defendiendo las formas planas, pues consideraban que destruían la ilusión y fomentaban la verdad, lo que reafirmó la modernidad de su arte, siendo el automatismo su recurso principal para la construcción de mitos y de este modo realizaban sus imágenes.

El rechazo al arte occidental era cada vez más pronunciado, confiaban en las fuentes primitivas de inspiración y esta búsqueda respondió también a su deseo

de originalidad y de un arte propiamente americano. La corriente del expresionismo abstracto, experimentó dos líneas de trabajo la denominada pintura gestual y la pintura *color field*.

1.2.2 Pintura Gestual.

Los cambios que se advirtieron en la nueva tendencia plástica, dejaron de pasar inadvertidos para aquel público que de manera consciente se interesaba en el nuevo arte; después de 1947, los expresionistas abstractos alcanzaron un estilo maduro e independiente que se diferenciaba de las categorías existentes. Se enfrentaron con los problemas de la representación y no quisieron añadir el estilo cubista para diseñar las estructuras del cuadro; la pregunta era: ¿de qué manera iban a crear pinturas coherentes sin la presencia de la forma?

Pollock, De Konning y Hoffmann, quienes mantenían tendencias del expresionismo y el automatismo, ofrecieron una respuesta; cada uno creó desde su propio estilo, con gestos libres y pintando cada detalle con la misma intensidad un campo abierto de posibilidades; el desafío consistió, según Greenberg, en saber organizar los campos de expresión sin formas distintivas o específicas: “el canon de la forma cerrada – el canon de la forma perfilada, circunscrita- establecida por Matisse, Picasso, Mondrian y Miró, cada vez parece menos capaz de incorporar el sentimiento contemporáneo. Aunque no se ha roto totalmente con este canon, da la impresión de que la posibilidad de originalidad y grandeza

para la generación de artistas que actualmente cuentan con menos de cincuenta años depende de tal ruptura.”⁸

En contraste a este canon de la forma cerrada, se propusieron formas abiertas y entrelazadas que según McNeil denominó como “imagen maciza”⁹ en donde no existe objeto o forma individual que destaque del impacto global que la obra completa produce; esta “imagen maciza” elaborada con argumentos de color móviles y abiertos, resultó impulsiva y dinámica, prolongándose más allá de los límites del enmarcado de una pintura.

Los artistas de Nueva York que siguieron esta tendencia fueron reconocidos y su obra se definió como “pintura gestual”, para diferenciarla de otros estilos que se desarrollaron en el expresionismo abstracto; estos artistas se interesaron más en lo que expresaban dentro de las conexiones con sus experiencias instintivas que en asuntos formales de la pintura.

De Kooning definió su propio trabajo argumentando que pintaba de “ese modo”, ya que podía introducir sentimientos y figuras, tanto como sus propias ideas sobre el espacio. Para él, la pintura no fue sólo un objeto visual que identificaba el ojo, la pintura tenía el significado de lo que existe detrás y dentro de estos objetos; su interés no radicó en la eliminación de formas ni redujo su pintura a diseño, línea o color; lo importante para De Kooning fue lo significativo, la intensidad y la integridad de una obra. El contenido fue también para Motherwell la parte más significativa de la obra; él lo relacionaba como la expresión de la “realidad como sentimiento”¹⁰. Dio gran importancia al

⁸ Ibidem, p.121.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibidem, p.124.

procedimiento pictórico, ya que generaba sentimiento y reflexión; la resolución de una obra debe surgir del proceso de la propia obra; estos puntos de vista de Motherwell coincidían con los de otros pintores del gesto, estos pintores omitieron preconcebir significados e ideas concretas para realizar un cuadro; Motherwell comentó que comenzaba sus pinturas con una serie de errores que después corregía por medio del sentimiento y de pronto los significados que buscaba aparecían ante su vista, quedando concluido el cuadro.

Pollock, por su cuenta, negaba la existencia del error en su pintura, trabajó en diversas direcciones y posiciones, cuando comenzó a incluir la técnica de *dripping* en su obra, él escribió acerca de la importancia que tenía el ser directo, ya que esta actitud le permitía mayor libertad. Él, como los demás expresionistas abstractos, intentó trabajar sin ideas preconcebidas; Motherwell y Harold Rosenberg, escribieron para una revista llamada *Possibilitis*, sus más significativos argumentos, en ellos mencionaban que la revista era de artistas y escritores que realizaban su obra según sus propias experiencias, sin la pretensión de trascendencia a ideas políticas, académicas o de grupos; no tenían la intención de adivinar el resultado, como dijo Juan Gris: "en el momento en que sabes cuál va a ser, estás perdido"¹¹.

A finales de 1950, Motherwell resume estas ideas de la siguiente manera: "El proceso pictórico se concibe pues como una aventura, sin ideas preconcebidas por parte de personas de inteligencia, sensibilidad y pasión. La fidelidad a lo que ocurre entre uno mismo y el lienzo, no importa lo inesperado que sea, se convierte en algo crucial... durante el proceso pictórico las principales decisiones se toman

¹¹ Ibid.

en razón a la verdad, no al gusto... ningún artista acaba un cuadro con el estilo que esperaba tener cuando lo empezó... solamente abandonándose completamente al medio pictórico se encuentra uno a sí mismo y encuentra su propio estilo."¹² Aunque él valoró la acción del inconsciente en su pintura, no dejó de lado la importancia de la toma de decisiones, igual que los artistas del gesto quienes negaban la asociación libre de imágenes sometiénola a un proceso de elección desde la acción compulsiva, suprimieron la voluntad para no bloquear el flujo de energía, los efectos no previstos no tenían mucha importancia, ya que el artista podía modificarlos o simplemente eliminarlos; incluso para Pollock que trabajó más espontáneamente y que sus pinturas parecían accidentales, insistió en el valor de la elección.

Los artistas del gesto pensaban que cuando la obra era profundamente sentida, sus cualidades emotivas se transmitían a los espectadores; consideraron el cuadro como una progresión de experiencias cambiantes, sabían que la pintura no podía detenerse en un estilo determinado, y que ésta tenía que ser renovada frecuentemente para no perder contacto con su esencia mutable. Estos artistas creaban un orden, a partir de un desorden determinado y variable de elementos que, finalmente, desecharan o integraban a la obra según sus propias necesidades.

Los pintores gestuales se decidieron más por una concepción existencialista de la libertad que por el automatismo del surrealismo que según creían, otorgaba demasiados permisos a la obra: aceptaron el existencialismo, ya que éste negaba la idea de que el hombre poseía una naturaleza definible; el artista participaba de

¹² Ibid, p.124.

una manera auténtica en la aventura humana, viviendo con un espíritu de expectación y receptividad hacia cualquier cambio.

El misticismo de Kandinsky, así como su obra, no tocó cuerdas sensibles en los artistas del gesto, aunque su insistencia en que el arte debía basarse en una necesidad interna, sí logró interesarlos. Kandinsky puede considerarse el primer expresionista abstracto, ya que dejó de pintar impulsivas improvisaciones; pero parece haber dejado en manos de los pintores gestuales el desarrollo tardío de esta tendencia, aún y cuando los pintores gestuales no lo admiraron particularmente como pintor.

1.2.3 Pintura *Color Field*.

La pintura gestual fue una de las dos tendencias que se desarrolló dentro del expresionismo abstracto; en 1947, Still, Rothko y Newman se esforzaron por encontrar los recursos expresivos del color que fue la segunda vertiente de este movimiento vanguardista que se desarrolló en Norteamérica; de esta manera nace la pintura *color field* que omite el uso de la línea, la forma, el simbolismo y la figura, abandonándose al color.

Con medios pictóricos diferentes a los de los artistas gestuales, pero de alguna manera identificados en la búsqueda por encontrar elementos expresivos, los pintores del *color field* mantuvieron vínculos y compartieron intereses con sus colegas del gesto; el principal recurso de la pintura gestual fue la línea y la versatilidad encontrada en este elemento; los problemas formales con los que tropezaron los artistas *color field* eran en resumen más complicados, ya que la carencia de técnica sería irremediabilmente notoria en su obra, se alejaron

radicalmente de la base estructural del arte occidental que era ya costumbre en esa época, y, en vez de trabajar con los valores de luz y sombra, implementaron un aspecto ilusorio de volumen en el espacio. Tanto los artistas *color field*, como de la pintura gestual, no se interesaron en los valores formales, más bien hicieron énfasis en la importancia del contenido de la obra, lo que finalmente marcó entre ellos la diferencia de estilo.

Newman, Still y Rothko se interesaron en abstracciones de inspiración mítica, más tarde decidieron hacer símbolos más universales e inmediatos transformando sus medios pictóricos. Su aversión hacia el arte occidental que intentó llegar a la forma perfecta, llevó a Newman a buscar en las profundidades del instinto primitivo del hombre; la salvación para liberarse de las ataduras de la belleza en el arte y trascender más allá de la cortina de humo sus perspectivas pictóricas y su proyección al futuro de lo sublime; habrá de renunciar a la ilusión para desplazarla y en su lugar establecer la "idea pura", que Newman equiparó a lo sublime y además incompatible con la belleza. Lo que indicó que estaban liberándose de alguna manera de los objetivos tradicionales de la pintura y en su lugar establecieron los nuevos hallazgos, reafirmando el deseo de concretar los aspectos emocionales del hombre; no requerían los accesorios obsoletos de las leyendas pasadas del hombre y sus mitos, fue a través del hombre mismo y su proyección que la promesa llegó a cumplirse por medio de los sentimientos sin la contemplación ciega de los ojos de la historia.

La propuesta de los expresionistas abstractos, influenciada del pasado artístico, les permitió trascender su trabajo plástico, por medio de la expresión del

sentimiento que, para ellos, significó el ideal a alcanzar desde sus diferentes medios gestuales o con los recursos expresivos del color.

La solución que estos artistas otorgaron al arte se basaba en dar fin a las agotadas soluciones formales del arte anterior, la evolución de la escuela de Nueva York se reduce a una búsqueda y una batalla por la libertad, a partir de las cuales crearon una propuesta vanguardista al nivel de la pintura practicada por los artistas europeos de la época.

1.3 Expresionismo en México, Latinoamérica y el Caribe.

1.3.1 Escuela mexicana de pintura.

Todavía en América del norte, los artistas plásticos se encontraban en la búsqueda de una integración artística al parejo de la vanguardia europea; en México se desarrolló un movimiento plástico, que influenciara gran parte del continente americano, se trata del Muralismo Mexicano, encabezado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, estos artistas comenzaron a incursionar en un tipo de arte definido como "Arte Público", que se relacionó con los ideales expresionistas que, casi de manera simultánea, y en circunstancias políticas y sociales semejantes, se estaba dando en Europa.

Tomando el tema del muralismo en la América precolombina, principalmente en las culturas mayas, aztecas, moche, la inca (al sur), existen testimonios que evidencian un muralismo que evolucionó al punto técnico del fresco y de otras técnicas que eran desconocidas en la cultura europea. Poco después de la conquista española, estas técnicas fueron olvidadas quedando sólo algunos vestigios de murales destruidos que existieron en palacios o templos, de los

cuales en la actualidad únicamente se conservan algunos que dan fe de lo que éstos fueron.

A la llegada de los españoles a América, la obra mural que se desarrolló, tenía principalmente un carácter religioso con fusiones de imaginería autóctona, el punto geográfico del desarrollo del muralismo quedó situado en México, lugar que después de la independencia del dominio de España y consolidada la república, aparece la dictadura porfirista.

Durante el mandato de Porfirio Díaz, el muralismo no se práctico, la ruptura se dio con la Revolución mexicana que derribó al régimen porfirista y permitió una nueva manera de concebir el arte en México.

El muralismo aparece como resultado de la Revolución, interesado por el pasado prehispánico y colonial, resurgió con el apoyo del ministro de educación José Vasconcelos en 1920, quien estaba convencido de la importancia del muralismo y la función que debía cumplir como herramienta del arte social para dar a conocer ese pasado y proyectar el futuro de la democracia en México; de este modo artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, fueron convocados para la realización de decenas de murales en diferentes espacios públicos o edificios gubernamentales de la ciudad de México, como fueron la Secretaria de Educación Pública y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Los grandes logros del muralismo se reflejan en el contagio y proliferación en Norteamérica y Latinoamérica, así como su concepción de arte mural en un espacio público, arte para todas las clases sociales, de carácter histórico, humanista y marcadamente contestatario.

Los muralistas se consideraron artistas al servicio del pueblo, pintaron escenas cargadas de pasado, presente y futuro, representando la historia de México en la conjugación de los diversos elementos que dieron origen al México moderno y del futuro.

El mural generó consciencia política y cultural al pueblo, además de ser una de las formas de expresión más antiguas, en donde se relatan hechos históricos, se narran fábulas y fantasías para cuestionar y confrontar los pensamientos y sentimientos humanos.

1911 es una fecha importante y con sentido político, ya que los estudiantes de la Academia de San Carlos, comandados por el Dr. Atl, comenzaron una huelga, pidiendo la destitución del director Rivas Mercado.

Gerardo Murillo, conocido como el Dr. Atl, recientemente llegado de Europa y quien traía fermentos de novedad en su propuesta plástica, comenzó por sacudir el ambiente artístico en México; desde 1910 los artistas encabezados por él pedían una exposición de pintura mexicana, paralela a la que se presentaba en aquella época de pintura española. La huelga no trajo a México resultados espectaculares, el cambio de director de la Academia de San Carlos, posteriormente dirigida por Alfredo Ramos Martínez, y la creación de escuelas de pintura al aire libre, significaron nuevos rumbos; los estudiantes más talentosos estaban dispersos entre los diversos acontecimientos políticos. Saturnino Herrán, artista solitario que adoptó el viejo ideal de una pintura mexicana que representara el carácter y las aspiraciones nacionales, ideal que consistía en la recuperación de lo propio y no en el reflejo del viejo continente europeo. Este artista resultó ser un "moderno" en su momento, abandonó el academicismo,

tomó elementos de Zuloaga, Chicharro y los españoles de esa época, mantuvo una síntesis formal con cargas expresionistas y un colorido variado y novedoso. En su pintura aparecieron criollas, tehuanas y chinampas llenas de flores mostrando con estos temas, la aspiración más ferviente de dar razón, de las diferentes realidades históricas de México. En cierto sentido, su pintura comienza por anunciar la dimensión épica que, poco después, dio a esos temas el muralismo. “Vasconcelos hace venir de Europa a Rivera y Roberto Montenegro, convoca a los que aquí se encuentran, ofreciéndoles los diferentes muros de edificios públicos, realizando un programa ambicioso sin precedente”¹³.

Los pintores se agruparon formando un sindicato de artistas revolucionarios, que tuvieron como fin, mostrar su manifiesto dirigido a los campesinos, obreros y soldados de la revolución, así como a los intelectuales no comprometidos con la burguesía. Las propuestas de este manifiesto fueron muy precisas: proponían un arte público y descalificaban la pintura de caballete, reconociendo, como fuente inspiradora, al arte popular mexicano y pidiendo un arte para la revolución, que actuará sobre el pueblo para encaminarlo a adelantar el proceso revolucionario. El hecho de esta agrupación que incluyó las diferencias entre los artistas que conformaron la escuela mexicana de pintura, dejó claras muchas de las intenciones y prácticas que, ni siquiera en la vanguardia parisiense se habían pensado.

Proponer un arte público traía el añejo problema de volver al arte una función específica en el medio social, siendo éste uno de los esfuerzos mayormente estructurados que se realizaron en este siglo.

¹³ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del sigloXX*, P.16.

La Escuela Mexicana de pintura no tuvo como únicos integrantes a los tres artistas mencionados aquí, otros pintores de esta escuela fueron: Alva de la Canal, Javier Guerrero, Manuel Rodríguez Lozano, González Camarena y Alfredo Zalce; artistas que buscaron sus propios medios en la expresión plástica, ante una problemática social y política que, de alguna manera, obligaba a tomar una posición y a ofrecer respuestas ante la situación de grandes cambios que no solamente se dieron en México.

El muralismo mexicano de contenidos expresionistas, tanto en ideales intelectuales, plásticos como emocionales, ofreció una de las aportaciones más significativas al arte de nivel vanguardista internacional.

Si bien se ha mencionado el proceso de formación de la Escuela Mexicana de Pintura, propio es señalar una contracorriente que se desarrolló de manera alterna a ésta, entre los integrantes de esta contracorriente se encuentran artistas de la talla de Julio Castellanos, Carlos Mérida, Agustín Lazo y Alfonso Michel. Con cierta afección al arte fantástico, estos artistas encontraron un foro afín a su obra en la gran exposición internacional de surrealismo, que se llevó a cabo en la galería de Arte Mexicano en 1940, año que coincidió con la emigración de artistas europeos como Katy Horna, Wolfgang Paalen y Leonora Carrington, por mencionar algunos. Estos artistas recién llegados, junto con los artistas nacionales de la contracorriente, desarrollaron una labor ajena a la Escuela Mexicana de Pintura.

De esta corriente alterna a la Escuela Mexicana de Pintura, destaca la obra pictórica de Alfonso Michel, que causó gran impacto en Rufino Tamayo y Diego Rivera, aunque su obra se conoce poco entre las generaciones posteriores, su

trabajo conjugó resonancias poéticas e imaginativas, así como un colorido que unifica gran parte de su pintura.

La obra de Alfonso Michel y la de los demás artistas de la contracorriente que, oponiéndose a la Escuela Mexicana de Pintura, lograron realizar un arte de dimensiones individuales, con carácter vanguardista, fue poco valorada.

El gran efecto de la Escuela Mexicana de Pintura consiste en la agrupación y asociación de artistas mexicanos comprometidos con un arte político de trascendencia social, que al revisar la historia del arte en México, por primera vez se observa una agrupación que conjuga la visión de los artistas mexicanos, tanto en ideales político-sociales, como estéticos, dejando para el resto de los artistas sólo visiones individuales. Aparte de la Escuela Mexicana de Pintura, en México no se realizó un arte de características vanguardistas, más bien se observa una serie de propuestas individuales que predominan hasta la actualidad; esto se reafirmó con la llamada generación de Ruptura que surgió alrededor de los años cincuenta; de esta generación de Ruptura, uno de los artistas que gozó del reconocimiento oficial hasta la actualidad es José Luis Cuevas. Entre propuestas dispares que ofrecieron visiones imaginistas, interioristas, abstractas y figurativas, José Luis Cuevas junto a Lilia Carrillo, Vicente Rojo y Alberto Gironella, recrearon imágenes que dieron muestra de que el México de la vieja escuela de pintura se transformaba para consolidar la nueva escuela de pintura que rechazó profundamente el nacionalismo del muralismo y su sentido de Arte Público.

La figura de Rufino Tamayo, recién llegado a México de Estados Unidos, contribuyó para consolidar las nuevas ideas individuales y cerrar filas contra el Muralismo. Tanto los artistas de Ruptura, como Rufino Tamayo inscribieron su

obra en una especie de restauración de la forma, similar a la sucedida en los grandes embates de los años veinte en Europa. El rasgo que caracterizó y homogenizó las tendencias de la nueva escuela de pintura, es únicamente su oposición a la vieja escuela, de esta manera para el arte mexicano, lo que se encuentra es una serie de individualidades con una riqueza artística muy particular dotada de un gran esfuerzo consolidado casi aisladamente. De estos datos que nos ofrece la historia del arte mexicano, se parte hacia el entendimiento del fenómeno expresionista de principios del siglo XX, en Alemania y las influencias que recibieron los artistas mexicanos a partir de posturas individuales o de un grupo de artistas que adoptó una posición vanguardista para integrarse al sentimiento artístico internacional.

1.3.2 Expresionismo en Latinoamérica y el Caribe.

Más allá de Alemania, capital del expresionismo, y de toda Europa, el grito expresionista se extiende en las artes y sobre todo en pintura hacia América Latina, de México hasta Chile y continuando con Argentina, sin omitir los países del Caribe; el expresionismo adopta las angustias y desgarramientos de sus inicios en 1904, es por naturaleza el movimiento del descontento y de las crisis; las formas que adopta en los países de Latinoamérica son muchas veces sus raíces, si consideramos el legado amerindio y las influencias afrocubanas que este movimiento contiene en sus inicios. Desde la década de los veinte, el expresionismo cobra conciencia y toma vida en diversas regiones latinoamericanas, integrándose a toda la experiencia del desarrollo del arte moderno. Las variaciones estéticas sufridas por el expresionismo, han sido

frecuentes entre sus seguidores de origen latinoamericano; es el movimiento vanguardista que sobrepasó los límites de cualquier otro, transmitiendo una cosmovisión tanto individual como colectiva; rebelión, grito de protesta son sinónimos de expresionismo y Latinoamérica el caldo de cultivo por excelencia de estas constantes de opresión y devaluación de la condición humana; el mensaje de la formulación y exteriorización principal del expresionismo, queda claro en el expresionismo alemán y su vigencia permanece en Latinoamérica y África; las soluciones estéticas han variado, el expresionismo se sirve de la pintura para mostrar sus principales descontentos. Jean Michel Palmier enfatizó "que sin maestro ni escuela el expresionismo fue el grito de una juventud contra un mundo que le precipitaba al abismo"¹⁴, parcialmente esto fue lo sucedido en América Latina, en un ambiente de represión y dictadura sufrida por los artistas, quienes pidieron una reivindicación de justicia y derechos humanos; en este ámbito José Clemente Orozco se muestra como uno de los artistas más contundentes de Latinoamérica, las imágenes de sus murales, así como su pintura de caballete fueron una denuncia constante que se refleja en el empleo del color, texturas, imágenes agresivas y punzantes en su obra. Aunque el expresionismo es un movimiento de origen europeo al servicio de la emancipación tanto del arte como de la realidad social, el pintor latinoamericano lo toma y ajusta a su propia situación, desarticulándolo y digiriéndolo en colaboración con sus propias raíces culturales fundamentalmente no occidentales; bastante conocidas son las fuentes primitivas y el arte africano, como las primeras influencias del expresionismo alemán, (estas influencias reconocidas por el expresionismo alemán como: el

¹⁴ XVII Coloquio Internacional de historia del arte, varios autores. UNAM.

instinto, la intuición, el sueño y la emoción, que son fuerzas activas de la creación africana); él artista latinoamericano, así como el caribeño las retoma y las capta para traducirlas en una figuración expresionista, convirtiendo el arte de estas regiones en actual y dinámico, integrándolo a la modernidad cultural con claras referencias de sus huellas ancestrales. Las influencias de Europa al expresionismo latinoamericano fueron mestizadas de manera local, los diferentes maestros del expresionismo en Latinoamérica influenciaron a los artistas del caribe, estos maestros son Roberto Matta, Wilfredo Lam, Diego Rivera y José Clemente Orozco. En el ambiente artístico internacional, Cuba era el único país que contaba con un reconocimiento; Haití le sigue, el centro de arte fundado en Puerto Príncipe quiso orientar la pintura local hacia la "haitianidad", reivindicando sus fuentes africanas y la temática local entre los pintores que no tenían escuela, antes que estos dieran un salto a la modernidad dejando para más tarde el encuentro hacia un arte con fundamentos europeos, que llegará pronto mediante las vías de comercialización artística y los apoyos otorgados a los artistas sin escuela; aunque finalmente los artistas locales nunca se sometieron a las influencias de las corrientes extranjeras, manteniendo en su obra esencialmente la temática, los desgarramientos y contradicciones de su sociedad. Jamaica es otro de los países donde se encuentran los rasgos entre el expresionismo y la pintura primitiva, el arte de este país muestra en su temática influencias del expresionismo alemán y un nacionalismo, que ha ido fortaleciendo las manifestaciones plásticas de la región. De hecho una secta llamada los "rastafari" filosófica y religiosa, reivindica la superioridad y los vínculos con los orígenes africanos y la raza negra, con la explosión del color y la vibrante interiorización de

las formas, constituye uno de los aportes más auténticos del arte contemporáneo. Prácticamente los diferentes países que integran el Caribe guardan este tipo de relación estrecha entre sus antecedentes culturales, religiosos y míticos en relación con lo que han absorbido del expresionismo alemán, que recurrió constantemente a la utilización de máscaras y elementos míticos propios de África y de algunas regiones del Caribe, como la práctica del Vudú en Cuba y las celebraciones del Junkanno, exaltando en su lenguaje las correspondencias con la música y la danza, culminando con la creación colectiva del "Jammings"; los integrantes forman parte del grupo B-cause, con artistas de todas las generaciones, dedican su esfuerzo a la investigación de la herencia africana fundida en la mitología y tipología racial, en soluciones contemporáneas con carácter universal, el canto del colorido, "el barroquismo formal, la explosión de alegría y su introspección étnica, hacen coincidir aspectos expresionistas, simbolistas y realistas, mestizaje común y frecuente en el arte del Caribe, reconociendo que cada isla o país del Caribe ha atravesado su proceso distintamente en el surgimiento del arte moderno"¹⁵.

"En Puerto Rico el expresionismo se manifestó en la pintura, pero más contundente fue su manifestación en la gráfica, sobre todo la xilografía que era una de las técnicas favoritas de los artistas del Brücke, la gráfica puertorriqueña muestra influencias del muralismo mexicano y los grabados de la artista gráfica Kate Kollwitz de origen alemán"¹⁶, con elementos ideológicos en contra de la colonización y las injusticias sociales la pintura puertorriqueña no temía expresar la violencia y la mordacidad, alrededor de los años sesenta, en este país comienza

¹⁵ Ibidem, p.544.

¹⁶ Ibid.

hacer presencia una corriente de arte abstracto considerada extranjerizante que poco a poco ganó terreno hasta consolidarse el expresionismo abstracto alrededor de los años setenta, con matices particularmente locales; triunfa el expresionismo abstracto con la generosidad de los empastes, la aplicación del color y su aspecto profundo además del lirismo que caracteriza a cualquier corriente estética de raíces expresionistas, los artistas representantes de esta etapa del expresionismo abstracto fueron: Lorenzo Homar, Torres Martinó, José Alicea, Antonio Martorrel y Luis Hernández Cruz; hacia la década de los ochenta y noventa, entrada la posmodernidad, los artistas puertorriqueños se suman a la neoexpresión y comienzan a tener sus logros en pintura y grabado conservando las reminiscencias del expresionismo.

Cuba, desde los años veinte tenía en su arte bien cimentados los rasgos de una vanguardia estética, "Arte nuevo", fue el título de la primera exposición realizada en 1927 en la asociación de pintores y escultores, quedó manifiesto en esta exposición el rechazo a la academia tradicional y a los gustos de una sociedad artísticamente anquilosada. Los artistas se condujeron hacia una fogosidad mezclada a las deformaciones expresionistas en su renovación formal, conducida hacia planos conceptuales y sociales, la integración de movimientos europeos contribuyó en Cuba a la formación de un arte nacionalista, así lo demuestra el expresionista Fidelio Ponce de León y en la década de los treinta la importancia que tiene la creación del Estudio Libre de Pintura, espacio abierto a la libertad y a los estremecimientos ideológicos del expresionismo; pronto vendrá el gran artista Wilfredo Lam con su surrealismo expresionista de factura afroantillana y sincrética, a hacer patente el surgimiento de un movimiento

vanguardista propio y enraizado en lo más profundo de la cultura y el misticismo del expresionismo latinoamericano en comunión con lo propio.

El expresionismo en la pintura dominicana tiene décadas de evolución, en la República Dominicana se experimenta desde hace años, un expresionismo que parece no tener influencias del arte expresionista europeo, debido a que los artistas de esta región han tenido un contacto casi nulo con occidente. La fase inicial del expresionismo europeo consiste como ya sabemos, en contra del deterioro político y social del momento, sumado a la crisis de la academia y los valores culturales impuestos por ésta; el expresionismo en la República Dominicana surge durante la dictadura de Rafael Trujillo, inspirado al parecer en el expresionismo con las mismas constantes de occidente; no obstante estas condiciones de opresión son las que evitan la agrupación de artistas para manifestar su desacuerdo que se manifestó en la plástica de la república dominicana. En 1961, fecha en que muere Trujillo, se abre una época de violencia, después de una década de variados acontecimientos, se logró finalmente la estabilización de la democracia, la politización de la nación se reflejó en el arte, en medio de una frágil libertad apenas recuperada y constantemente amenazada, el arte comprometido logró ser realidad y declaración de principios, la emotividad expresionista continuaba siendo el vehículo de la pintura dominicana con la confianza de ser exhibido y exteriorizado, este periodo es ciertamente el más comprometido intelectualmente e ideológicamente por los artistas que pintaban bajo impulsos colectivos sus pulsiones individuales. Así, esta región latinoamericana mantuvo un arte encausado en su propio proceso, una conducta artística comprometida, crítica e

innovadora, un arte sobre todo de afirmación, reivindicando los valores vernáculos ó lo que Marta Traba calificó de "Arte de resistencia".

Contrariamente a lo sucedido en otras regiones latinoamericanas, el arte dominicano se mantenía ajeno a la moda y la intervención de movimientos nacidos en las grandes capitales del arte; el pintor dominicano interesado en mantenerse con plena libertad para encontrarse con las fuentes culturales populares, quería afirmarse en la sociedad, irreverente, siempre en contra de la superficialidad, lo banal y el conformismo complaciente, afianzó un arte considerado de ruptura que mantenía vigente su compromiso expresionista. Ahora bien, la constante expresionista ha evolucionado, asumiendo una variada diversidad de aspectos estéticos fundiéndose con los diversos movimientos artísticos del siglo XX, perfilándose sobre todo en la exaltación de la emotividad y plasmándola, experimentó con el Pop Art o el Fauvismo resultante del mestizaje artístico; pero finalmente se encausó sobre la nueva figuración expresionista, nacida de la hipersensibilidad de sus autores en consonancia con el arte dominicano. Así pues, el arte expresionista latinoamericano logró tener presencia en el ámbito internacional con una propuesta auténtica y original, alcanzó por méritos propios el desarrollo con sus recursos culturales, tradicionales, míticos en comunión con el mestizaje cultural.

1.4 Neoexpresionismo en Europa y Norteamérica.

El surgimiento del neoexpresionismo en Alemania formó parte de un intento por recuperar la identidad del artista alemán con su tradición histórica; los centros en donde se creó esta nueva tendencia están en Berlín, Dusseldorf, Hamburgo y

Colonia. Italia no permaneció ajena ante el surgimiento de esta tendencia, así que la transvanguardia italiana se sitúa dentro de la corriente neoexpresionista que supone un fin con los conceptos plásticos e intelectuales del expresionismo de comienzos del siglo XX; por su parte los artistas norteamericanos se igualaron a los europeos mostrando al mundo un arte de corte neoexpresionista, cargado de sus propias experiencias que difieren quizá en forma, pero no en contenido. Aún y cuando los neoexpresionistas, mostraron un desinterés por problemáticas sociales y políticas, éstas siguieron determinando el arte, tal parece que ninguna posición artística, ya sea desde la modernidad o desde el posmodernismo, ha logrado liberarse de la alienación capitalista, la conexión que aquí se pretende establecer, es relacionar los diferentes expresionismos con los neoexpresionismos para determinar que aunque las posturas artísticas son diferentes en cuanto a contenidos intelectuales, finalmente la constante presencia de la alineación capitalista determina la producción artística, pues quedó claro en el caso de Norteamérica con los artistas del graffiti, a los cuales finalmente la industria comercializadora del arte absorbió. En ese presente estético las corrientes neoexpresionistas encabezaron un retorno a la figuración y una desmitificación del arte, encontrando en estas actitudes un ir y venir entre conceptualizaciones estéticas, en donde la mezcla de diferentes razas, determinó las prácticas artísticas en su intento de establecer la idea contemporánea del arte. Este esfuerzo de relacionar el primer expresionismo con los neoexpresionismos, también corresponde a fundamentar dentro de estas corrientes pictóricas, mi proyecto plástico, desde una posición arraigada en el expresionismo, con los matices propios de la cultura latinoamericana; mi posición pictórica situada

dentro del posmodernismo, es la síntesis de una serie de influencias en mi trabajo, pero que intentan establecer la idea individual sobre los fenómenos expresionistas, que desde mi punto de vista, tanto las motivaciones sociales, económicas y políticas de los primeros expresionistas, se parecen a las de las clases sociales marginadas actualmente. A continuación, se hará un breve resumen sobre las características estéticas, filosóficas y sociales del neoexpresionismo en Europa y Estados Unidos de Norteamérica, para ir definiendo en capítulos posteriores la relación de mi posición pictórica frente a los fenómenos estéticos actuales que se dieron a partir del expresionismo alemán.

1.4.1 Neoexpresionismo Alemán.

Berlín, Dusseldorf, Hamburgo y Colonia, como los principales centros de creación neoexpresionista, dieron existencia a una recuperación del arte alemán que después de la presencia nazi, mostró carácter de urgencia; influenciados por corrientes internacionales y principalmente del expresionismo abstracto, los artistas alemanes comenzaron una nueva fase para poner al arte alemán a nivel mundial, después del rezago artístico que significó la presencia de Hitler en el poder. "Los artistas alemanes, alejados de la tradición formalista y poco afines a los valores de abstracción y espiritualidad que se difundieron tras la segunda guerra mundial, entendieron la vuelta a la pintura como el medio más eficaz para hallar la razón histórica de su presente y, en cualquier caso como la manera más

inmediata y directa de asimilar la modernidad y reencontrarse con sus raíces y con su tradición cultural".¹⁷

Una primera generación de neoexpresionistas nació antes de la Segunda Guerra Mundial, en Dusseldorf y Berlín; a la segunda generación pertenecen los artistas nacidos en la posguerra, también conocidos como los nuevos salvajes de Berlín; de esta segunda generación no hay que olvidarse de los artistas de Colonia y los artistas políticos de Hamburgo. Los artistas de la primera generación neoexpresionista Sigmar Polke y Gerhard Richter, junto con otros pintores, organizaron una exposición donde manifestaron su oposición ideológica y formal, al arte pop norteamericano, tanto como al realismo de la Europa del este, pues con anterioridad estos pintores habían replanteado la crisis de estilo, autenticidad, autoría y expresividad.

Con la intención de anular la diferencia entre abstracción y representación, "Gerhard Richter utilizó referencias fotográficas"¹⁸ para realizar sus pinturas al óleo; la naturaleza de la representación estaba cuestionada por esta relación fotografía-pintura, que representaba al objeto sin ser propiamente éste, en su primera fase elimina el uso del color y reduce su paleta a escalas de grises, evitando de este modo referencias emocionales o interpretativas. Él, llegó a afirmar "que entre la pintura abstracta y la representacional no se encuentran diferencias, ya que ante el espectador crean un efecto semejante",¹⁹ en toda su obra se puede observar un marcado rechazo a cualquier tipo de estímulo emocional, más tarde comenzará a trabajar obra abstracta reproduciendo cartas

¹⁷ Anna Maria Guasch, El arte del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural, p. 241.

¹⁸ Ibidem, p. 251.

¹⁹ Ibidem, p. 253.

industriales de color en grandes formatos y retomando algunas actitudes gestuales del expresionismo abstracto norteamericano, en donde siguió la huella del pincel haciendo alusión a fenómenos naturales como la lluvia, la nieve etc.

Parodiando el consumismo capitalista y la tendencia decorativa del arte-mercancía Sigmar Polke, se apropió de una temática banal en su pintura, reciclando imágenes de periódicos y revistas, adoptó técnicas de otros artistas incluyendo los del pop. Entre los setentas y ochentas, Sigmar Polke comenzó a utilizar técnicas de pintura sobre cristal, serigrafía con una temática orientada en la política y la sociedad alemana del momento, aun y cuando afirmó que su interés está en y por los procedimientos plásticos²⁰, digamos que también se advierte en su pintura una oposición sobre lo emocional.

El neoexpresionismo en Berlín destacó por agrupar a diferentes personalidades, que en una primera generación de artistas neoexpresionistas, replantearon los valores expresionistas de comienzos del siglo XX, en algunos trabajos parece evidente su antiimperialismo o anticapitalismo. En una mezcla entre los valores tradicionales de la pintura germánica y una apropiación sobre los valores de la modernidad, la pintura alemana mostró su rostro ante los procesos artísticos, desmitificando el arte y conduciéndolo ante los nuevos valores internacionales. Encontrando en esta posición neoexpresionista alemana, ya el comienzo de una actitud posmoderna, que se nutre de la vanguardia y muestra un arte de contenido sumado a la experiencia histórica del propio país. De este modo, la obra pictórica de G. Baselitz contiene planteamientos que muestran la autosuficiencia de la pintura, adornos con

²⁰ Ibid.

contenidos; para este artista la obra continuó siendo una especie de oposición y toma de conciencia sobre las problemáticas sociales y políticas; él formalizó sus ideas invirtiendo las imágenes, tanto en pintura como en escultura. Otro artista que siguió más o menos esta línea, fue Anselm Kiefer, en su obra reflejó la contradicción y la tensión entre el artista y su sociedad, retomó lo ancestral y la huella que esto dejaba con elementos nuevos de creación, superponiendo capas de pintura en un proceso de creación-destrucción, tratando de mantener distintos fragmentos de la historia que siempre son relatos; como él dijo: "nunca lo transmitido nos llega en su forma auténtica, sino después de pasar por las manos de diversos intermediarios que con sus interpretaciones han hecho desaparecer numerosos aspectos del contenido inicial de la obra"²¹. Así, este artista intentó la permanencia de lo histórico en su obra, en comunión con lo actual. Jörg Immendorff, hizo de su pintura una herramienta de lucha contra el sistema imperialista, contra la dividida Alemania; el espacio pictórico lo convirtió en un espacio social, rompiendo las jerarquías de orden plástico, reafirmando el carácter autárquico de la obra de arte, ante otros medios como la fotografía y el cine, recobrando el valor de la pintura como medio de expresión y comunicación de sus ideas.

Conocidos como los nuevos salvajes, la segunda generación de artistas neoexpresionistas alemanes, tuvieron diferencias con la primera generación, ya que estos estaban más interesados en problemáticas orientadas sobre aspectos existenciales y de identidad, los nuevos salvajes se orientaron por temas sociales que difícilmente se diferencian de los personales, los problemas de estilo e

²¹ Ibidem, p.264.

imagen ocupaban a estos artistas de la segunda generación. Los artistas berlineses que padecieron la separación de la ciudad en constante crisis, optaron por "la potenciación del "yo" como fuente máxima de lo instintivo y por la práctica de una pintura agresivamente satírica respecto a la pequeña burguesía y a todo tipo de convención social".²² Aunque en actitud individualista, estos artistas unificaron su trabajo en lo colectivo manteniendo una iconografía, una estética primitivista y agresiva que caracterizó su trabajo; sus integrantes Rainer Fetting, Salomé, B. Zimmer entre otros, fundaron una galería donde mostraron su trabajo y despertaron gran interés internacionalmente, alentados por un momento extremadamente conflictivo; sus pinturas de rápida ejecución retomaron aspectos gestuales, en una especie de ambivalencia sobre aspectos formales y de contenido; estos pintores proyectaron impulsos espontáneos, tanto como vitales; reflejaron sus experiencias personales sobre la problemática en Alemania antes mencionada.

Interesados en aplicar a la pintura las experiencias del arte conceptual, el grupo de artistas conocido como *Mühlheimer Freiheit*, residentes en Colonia, conservaron un estilo libre, una actitud rebelde y agresiva, un máximo de subjetividad y una actitud deliberadamente marginal; "la estructura de este arte no es ya metafórica, sino metastática: un reino de abundantes referencias que juega con cada referencia concebible aportada tanto por la propia historia como por las obsesiones y los puntos de vista individuales. Estamos ante un arte

²² Ibidem, p. 266.

peligroso, pero curiosamente optimista, que muestra lo que quiere, sin revelar lo que conoce”²³. Afirma W. M. Faust.

1.4.2 Transvanguardia italiana.

Del mismo modo que los neoexpresionistas alemanes retomaron aspectos del pasado histórico, la transvanguardia italiana se sitúa dentro del neoexpresionismo que comenzó a modelar una primera posmodernidad, en 1980, los artistas italianos estaban ligados a los discursos de eclecticismo, citacionismo, negación y progreso. La citación fue para los artistas italianos de esta década, el principal modelo de creación, retomando motivos formales de la antigüedad clásica, algunos aspectos de las vanguardias históricas y posturas antimodernas de la obra tardía de Marc Chagall y Giorgio de Chirico; la transvanguardia italiana comenzó a estructurar una posición artística enfocada a la recuperación de la pintura como medio creativo, desvinculando el arte de ideologías y con una actitud apolítica que era la sintomatología del momento no sólo en Italia. A mediados de los años setenta, Achille Bonito Oliva, agrupó a varios artistas italianos en una exposición que mostró estas tendencias y la recuperación del instinto en la obra de arte; este arte posconceptual y neovanguardista representado por Bagnoli, Remo Salvadori, Sandro Chia y Francesco Clemente mostraba la evidencia de una desideologización y un rechazo al experimentalismo vanguardista, que desde la época de los sesentas era repetitivo, mostrando que la actividad evolucionista de la vanguardia se había agotado, posicionando al arte en una crisis de evolución en los lenguajes artísticos; partiendo de este conocimiento

²³ Ibidem, p. 270.

sobre la actividad vanguardista, los artistas transvanguardistas inauguraron un sin fin de posibilidades en donde la obra artística se movía con libertad, conjugando experiencias del pasado y del momento actual. Casi a comienzos de los ochentas se incluyen otros artistas representantes de la transvanguardia: Enzo Cucchi, Nicola De Maria y Mimo Paladino.

A modo de manifiesto A. Bonito Oliva, publicó dentro de un texto la afirmación siguiente: " la transvanguardia aparece como la única vanguardia posible a la vez que como la única tendencia capaz de recuperar el *genius loci*—las raíces del territorio cultural del artista—y de proyectar las citas del pasado en el presente. La transvanguardia se presenta – no como una anti-vanguardia sino como un recorrido a través de toda la historia del arte, incluyendo las vanguardias e incluso las culturas menores [...], como la respuesta a la catástrofe generalizada de la historia y la cultura—cuya voluntad es superar – el puro experimentalismo de técnicas y materiales- y recuperar —la inactualidad de la pintura, entendida como capacidad de devolver al proceso creativo un intenso erotismo y el espesor de una imagen que no se prive del placer de la representación y de la narración—"²⁴, dejando en claro que a diferencia del expresionismo de comienzos del siglo, la transvanguardia pretendía recuperar lo histórico integrándolo a los recursos actuales, sin carácter innovador, de ahí que se derive citar obras de la antigüedad clásica fragmentándolas, dando fin a la innovación, experimentación y a la carga ideológica tanto como social y política que dominaba la obra de los primeros expresionistas del siglo XX, sin que esto suponga un abandono a la tradición vanguardista, es decir: la transvanguardia no observa la idea de futuro, sino que

²⁴ Ibidem, p. 276.

trata de reivindicarse con su propio pasado, el del periodo moderno. La internacionalidad de la transvanguardia italiana se conjugó con el neoexpresionismo alemán y norteamericano, en una unificación de criterios internacionales como locales, con un marcado respeto por la identidad cultural de cada país que a su vez evitaba un provincialismo en la obra de arte.

1.4.3 Neoexpresionismo en Norteamérica.

Entre dos tendencias: por un lado; una pintura apropiacionista dependiente de los medios de comunicación y supeditada a la teoría de la imagen, centrada en la crítica de la representación, en la interpretación y uso de imágenes a partir de otras, y por el otro lado, la corriente neoexpresionista que se dio en Norteamérica a la par del neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana; artistas como Julian Schnabel y David Salle buscaron en la tradición y la historia, una pintura mezcla de figuración y abstracción relacionada con aspectos emocionales, se observa también una ruptura con la modernidad y una actitud que poco a poco ganaba terreno imponiéndose de este modo la posmodernidad en Norteamérica. Posterior a la desmaterialización de la pintura llevada a cabo por el arte conceptual, los artistas norteamericanos delinearon con su trabajo una rematerialización, sirviéndose de imágenes apropiadas tanto de la fotografía, como de fragmentos extraídos de imágenes televisivas, o bien de diferentes medios filmicos en combinación con imágenes de pinturas de épocas anteriores, las situaciones políticas tanto como sociales y la comercialización de la obra de arte pusieron en el mercado la obra pictórica, como un bien de consumo, no obstante la posición de los artistas norteamericanos ante estos fenómenos

ofreció una postura en donde con su obra plástica parece que denuncian su inconformidad ante tales hechos, otorgándole al arte un significado nuevo, aunque éste provenía de la apropiación de imágenes; entre los artistas apropiacionistas destacan sobre todo por su particular gusto de refotografiar, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo, Sherrie Levine y Louise Lawler, pertenecientes a una generación que en los años ochenta ofrecieron referencias que simbolizaban el síndrome de la vida urbana moderna, dominada por la opresión, el caos social y la imborrable lucha de clases. Es a través de maneras expresionistas subjetivas y emocionales que se reclama un retorno a la pintura.

Para algunos críticos de arte norteamericanos, el neoexpresionismo carecía de bases teóricas, algunos pintores como Julian Schnabel fueron calificados de reaccionarios e incluso conservadores, el ambiente en museos como en algunas galerías era de rechazo ante esta actitud, tachando a los neoexpresionistas de marchantes de la obra de arte; por otro lado, el apoyo de galeristas y coleccionistas de arte impulsaron este movimiento, razón por la cual la obra neoexpresionista elevó sus cuotas sobre todo en pintura, convirtiéndola en un objeto de consumo. Los neoexpresionistas norteamericanos desarrollaron una propuesta que en lo esencial comulgaba con las posturas adoptadas por el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana, desde prácticas artísticas diferentes y la utilización de recursos pictóricos combinados con fragmentos de obras pictóricas de diversos periodos de la historia, junto a Julian Schnabel y David Salle; otros artistas como Eric Fischl, Malcom Morley y Jonathan Borofsky, fueron algunos de los integrantes del neoexpresionismo norteamericano, que si bien absorbido por el mercado del arte, manifestaba en sus contenidos la realidad

del estilo de vida norteamericano y una protesta ante las estructuras sociales, económicas y políticas de un sistema que era adverso a una gran parcela de la sociedad norteamericana; básicamente sobre este presupuesto, los grupos de jóvenes graffitistas de las zonas marginales como el Bronx y Brooklyn, se apropiaron de grandes espacios públicos, para manifestarse y dejar evidencia de su existencia en una sociedad que no los consideraba parte de sí misma, los artistas del ghetto extraían sus imágenes principalmente de cómics y videojuegos consideradas de la baja cultura. “La expansión del arte del graffiti y, en cierta manera, el hecho de dejar de ser exclusivamente una manifestación marginal, se produjo a raíz de una serie de artistas desvinculados en principio del sistema *mainstream*, es decir, de la cadena comisario/galería/crítico, exhibieron sus obras en la exposición Times Square Show (1980), presentada en un edificio, antiguo garaje de autobuses y salón de masajes, situado en la confluencia de la Séptima Avenida y la Calle 41 (Midtown),”²⁵ exposición que combinaba obra de artistas profesionales desconocidos y muestras de graffiti en un trabajo multidisciplinario, ya desde los años setenta, estos artistas pretendían crear una alternativa a los tradicionales muros blancos y limpios de las galerías, esta exposición permitió que los artistas comenzaran a tener un reconocimiento y una integración dentro del sistema del arte; de los artistas que se integraron completamente al sistema del arte; cabe señalar la obra de J.M. Basquiat, K. Haring y K. Schærf con los artistas del ghetto A One, Bear, Crash, Daze, Futura 2000, entre otros.

²⁵ *Ibidem*, p.369.

1.5 Art Brut, grupo COBRA en Europa y su variante en México.

1.5.1 Art Brut y grupo COBRA en Europa.

De raíz expresionista, el Art Brut definido por Jean Dubuffet, al referirse a un tipo de arte creado por niños, enfermos mentales, gentes sin preparación ni cultura artística ó marginados, arte que fue extraído del interior humano sin los estereotipos del arte clásico o de moda, desvinculado de la formación académica, el artista representante de esta tendencia muestra un potencial de originalidad que todo ser humano posee, pero que la educación y las normas sociales han ahogado en la mayoría de las personas. Junto a André Breton y Michel Tapié, Dubuffet creó en 1945 la Compagnie d'Art Brut, en donde enfatizaba las diferencias entre este tipo de arte que no busca reconocimiento, realizado tan sólo para el uso propio del artista. En la primera mitad del siglo XX, los pintores expresionistas habían reconocido ya las posibilidades de expresión del arte primitivo, inspirándose en estas observaciones Dubuffet comienza a interesarse y coleccionar obras de niños y enfermos mentales que le servirán para sus propias creaciones que denominó como Art Brut, pretendiendo liberarse de toda adaptación a principios creadores convencionales y a conceptos estéticos, declarando el carácter superfluo de parámetros estilísticos, semánticos y temáticos de una cultura occidental que despreciaba, esta idea antitradicional encontró su correspondencia en los mundos imaginados por enfermos mentales. Otro grupo de artistas interesados en estos conceptos fueron los integrantes del grupo CoBrA: Asger Jorn, Karel Appel, Constant y Pierre Alechinsky, observaban al igual que Dubuffet una marcada originalidad proveniente del arte creado por niños y los citados enfermos mentales, que en la obra de arte clásica no

encontraban, exigiendo la liberación de la pintura y pidiendo la abolición de toda norma estética o académica.

1.5.2 Rodolfo Nieto y Rufino Tamayo, Art Brut en México.

Constantemente relacionada con la obra de Jean Dubuffet, la pintura de Rodolfo Nieto contiene elementos del Art Brut creado en 1945. Rodolfo Nieto pintor oaxaqueño, construyó su dibujo con las proporciones propias de una enseñanza académica, pero dotado de una gran libertad, así como de un lirismo muy cuidado, parte a una pintura informal de cualidades puramente instintivas. Gran admirador de la obra de Dubuffet y el grupo CoBrA, parece influenciarse por este movimiento, no obstante en la temática como en la construcción de su obra se observa una independencia que permite diferenciar un trabajo profundamente enraizado en lo instintivo y emocional, matizado de cierta violencia que se sublima en imágenes pintadas como las realizadas por niños, con una paleta de color en alto contraste, permite ver las reminiscencias de su origen y el arraigo del pintor con su natal Oaxaca.

En México no se desarrolló una corriente como tal, que nos acercara a un Art Brut de factura mexicana, sin embargo en la obra de Rodolfo Nieto se encuentran rasgos en el manejo del color, la temática y el dibujo de características infantiles, que evocan al Art Brut, conjugado no a un arte nacionalista, pintoresco o folklorista, como mencionaba Tamayo al referirse a la escuela mexicana de pintura o a los muralistas, en especial a la pintura de Diego Rivera.

La pintura de Picasso, y el Art Brut de Dubuffet, marcaron profundamente las ideas pictóricas de Rodolfo Nieto quien expresó lo siguiente: "aquí se me acabó el

sentido de la materia cuidadosa, de los cuadros y los dibujos tan bien hechos como aburridos. Para mí fue necesario ver la pintura descuidada de Picasso, la materia fascinante de Dubuffet para acabar con la pintura tradicional".²⁶ Rodolfo Nieto se caracterizó por ser un pintor apegado a la libertad pictórica, encontró en las influencias por él recibidas del Art Brut de Dubuffet y el grupo CoBrA, elementos que le permitieron desarrollar su obra fuera de los límites académicos, "para 1966, Nieto, inspirado por el ejemplo de libertad total preconizado por el grupo CoBrA, comenzó a pintar con lacas. Con esta nueva técnica y con los materiales por él recién descubiertos Nieto logró una libertad de expresión que antes sólo le había brindado la acuarela".²⁷

Tamayo afirmó constantemente con su obra, un nacionalismo que desmitificó la desgastada temática del muralismo, acercándose a un nacionalismo auténtico cargado de emotividad, arraigo e identidad que el pintor supo conjugar con un arte vanguardista de primerísimo nivel. Rufino Tamayo, tiene en su primera etapa pinturas que reflejan un colorido íntimamente relacionado con la cultura mexicana, posteriormente su obra se influenció de Cézanne, su pintura contiene temas extraídos del periodo prehispánico. Aunque nunca se ha observado una influencia que determine su obra, poco a poco pasó de referencias cubistas a una figuración que mantiene elementos expresionistas sin que esto lo llevará a una abstracción pictórica, básicamente lo que se puede reconocer en su trabajo es una orientación sobre el color que marcará definitivamente su pintura; Tamayo fue un pintor que utilizó el recurso expresivo del color como temática central en su obra, con el color construyó tanto la figura como el fondo, en donde los límites los

²⁶ Alberto Blanco, Rodolfo Nieto, Los años heroicos, p. 20.

²⁷ Ibidem, p.22

estableció más por el uso del color que por el dibujo que define las figuras, esto permite observar una tendencia que poco a poco va sugiriendo un dibujo de factura infantil, características que pueden ser relacionadas con el Art Brut, sin olvidar hacer mención que nunca se le enmarcó dentro de este movimiento, pero que quizá su admiración por Dubuffet y su marcado lirismo lo condujeron hacia un arte moderno que guarda muchas semejanzas con el Art Brut, rechazó el muralismo por su carácter nacionalista que le resultaba folklórico, en su temática de predilección prehispánica, combinó impecablemente los dos aspectos que determinan la historia y la cultura mexicana, nos referimos a la mezcla y reconocimiento de la cultura occidental que magistralmente combina con lo propio, el mestizaje cultural es claro en la obra de Tamayo pero resuelto de una manera que no tiene precedente, pues Tamayo con su gran colorido y sus motivos prehispánicos encontró la fórmula que lo hizo un pintor moderno con una propuesta de extrema calidad.

1.6 Otras manifestaciones expresionistas.

1.6.1 Tachismo.

“Término introducido en 1954 por el crítico francés Charles Estienne para designar el abstraccionismo europeo lírico y expresivo de después de la guerra, diferenciado del geométrico, que se desarrolló paralelamente a la obra de EXPRESIONISTAS ABSTRACTOS americanos tales como Jackson POLLOCK y Sam FRANCIS. El tachismo hacía más hincapié en la interacción espontánea de toques o manchas de color (más que en la organización consciente de armonías de color) como, “signos” o “gestos” que expresaran el estado emocional del artista.

En su sentido más estricto, el Tachismo es la aplicación de manchas de color por sí mismas y sin tener en cuenta cual sea el tema de la obra."²⁸

1.6.2 Rayonismo.

Esta tendencia pictórica se desarrolló entre 1912 y 1914 en Rusia, sus exponentes más representativos fueron Larionov y Goncharova, se manifestó como una interpretación del futurismo; su manifiesto postulaba "Los rayos que emanan de los objetos y se cruzan entre sí dan lugar a formas rayonistas. El artista transfigura estas formas adaptándolas y sometiendo a su deseo de expresión estética"²⁹ las obras rayonistas encuentran mucho parecido con las futuristas, descomponiendo el tema en haces de líneas oblicuas, la propuesta del rayonismo se manifiesta como una corriente de factura expresionista dentro de la modernidad clásica, pero estos artistas al interpretar las formas por medio de rayos de luz, descomponen las formas inaugurando un sentido de arte abstracto con raíces ideológicas propias del expresionismo; en el manifiesto rayonista se encuentran ideas que enaltecen la cultura oriental arremetiendo en contra del concepto artístico occidental, aseguraban que su estilo pictórico era la síntesis del cubismo, orfismo y futurismo; haciendo hincapié en la libertad pictórica que debía establecerse entre los artistas, enfocados básicamente por una reinterpretación de la forma auxiliados por el color y la incidencia de los rayos solares sobre los objetos, " la pintura se manifiesta como una impresión fugaz. En sus comentarios sobre el arte contemporáneo, Maiakovski definió el rayonismo como una interpretación cubista del impresionismo. Se trata de una impresión que se

²⁸ Harold Osborne, Guía del arte del siglo XX, p. 791.

²⁹ Ibidem, p. 681.

percibe fuera del tiempo y del espacio, suscitando lo que se podría llamar "cuarta dimensión", es decir la longitud, la anchura y el espesor de los estratos de color. De este modo, la pintura se convierte en algo paralelo a la música, conservando, no obstante, su propia identidad. Empieza, así, una manera de pintar que sólo es posible efectuar persiguiendo las peculiares leyes del color en su aplicación sobre el lienzo. A partir de este momento comienza la creación de las nuevas formas, cuya expresión y significado dependen únicamente del grado de saturación de una tonalidad cromática y del lugar que ocupa en relación con las distintas tonalidades.³⁰ " Esta verdad encierra, naturalmente, todos los estilos y todas las formas plásticas del pasado, ya que tales formas, al igual que la vida, no son más que puntos de partida hacia la perfección rayonista y hacia la construcción de un cuadro. La verdadera liberación del arte comienza hoy: una vida que se desarrolla sólo según las leyes de la pintura como entidad autónoma: una pintura que tiene su forma, su color, su timbre."³¹

³⁰ Mario de Micheli, op. Cit. , p. 384.

³¹ Ibid.

Capítulo 2.

Procedimientos técnico pictóricos en el expresionismo.

Mucho me costaría vivir en un mundo sin libros, pero la realidad no ésta en ellos, puesto que no cabe entera.

Marguerite Yourcenar.

El arte académico fundamentado en la realización impecable de la obra plástica y sus temáticas al servicio de la razón, subordinadas a la iglesia y la burguesía, experimentaron diversos momentos que podrían entenderse como formas de acercamiento a una liberación tanto intelectual como expresiva en el arte; diversos ejemplos dentro del arte académico que incluye sus diferentes periodos, nos muestran que algunos pintores inconformes frente a temáticas condicionadas, se enfocaron sobre otros aspectos pictóricos que más tarde evolucionaron al nivel de vanguardias, tal resulta el caso del Bosco y sus obras surrealistas cargadas de fantasía que mostraban cierta irreverencia a los temas religiosos de la Edad Media; más tarde encontramos a Caravaggio, de técnica impecable y con una temática desvinculada de lo permitido por la iglesia.

Varios son los ejemplos que se encuentran al realizar un recorrido por los diversos periodos del arte clásico, poco a poco, aunque con limitaciones temáticas, los artistas fueron introduciendo a la obra características más apegadas a la representación de la realidad, omitiendo aspectos fantásticos presentes en la obra de corte religioso de los siglos XIII y XIV; para el siglo XV, aunque prevalece la temática religiosa encontramos ya efectos de profundidad logrados por medio del color y la perspectiva, así como representaciones más realistas logradas por la implementación del claroscuro y el uso de colores intensos en un primer plano y colores atenuados en los planos secundarios; el momento histórico donde podemos situar este cambio en la conceptualización estética se da en el Romanticismo "que expresó su propio temperamento, caracterizado por un creciente individualismo, plétórico de sensibilidad y de imaginación".¹ El siglo XVI inaugura una sensación atmosférica en pintura con la

¹Raymond Bayer, Historia de la estética, p..271.

Monna Lisa de Leonardo Da Vinci, donde tempranamente este pintor refleja en su obra la ambición de consolidar cambios estéticos que se efectuarán más claramente en el Romanticismo, como se ha mencionado anteriormente. Con una experimentación constante en su obra y la capacidad para representar ya conceptos expresivos del color no utilizados con anterioridad, la época renacentista se encarna en Leonardo da Vinci, mostrándonos los primeros acercamientos a una pintura atmosférica y al uso “sensible-moral” del color que utiliza para crear efectos de frío y calor, sensaciones experimentadas desde la emoción entre emisor y receptor; aun y cuando Leonardo da Vinci afirmó que “el arte es inseparable de la ciencia,”² mostrando plenamente su devoción a la doctrina racionalista, pero, conjugada a una actitud naturalista tanto como humanista, dijo lo siguiente: “ el artista debe darse cuenta de la libertad absoluta que tiene para crear y para añadir a la naturaleza la humanidad de su imaginación. Lo que tiene interés en una obra no es la obra misma, sino el artista que se encuentra detrás de ella, el hombre que ha refractado de manera única la naturaleza”³. Sus palabras tanto como su obra dan clara evidencia del cambio que sufrirá la estética en el Romanticismo, pero que él ya proponía dos siglos antes; de esta manera el arte subsiguiente al Renacimiento se orientó hacia Dios y el arte moderno hacia el interior del hombre. Para el siglo XVII, tenemos dos grandes acontecimientos: uno de ellos, la obra de Rembrandt y el otro los primeros vestigios de la desaparición de la temática religiosa, que le otorga a la pintura mayor libertad tanto como una actitud más humana. Algunos pintores se permitieron expresar sentimientos en los rostros y escenas, ejemplos que se pueden observar en la obra de Vermeer, José de Rivera y Esteban Murillo. Por su parte, Rembrandt define más precisamente el claroscuro y la pintura por capas; de este periodo pasa visiblemente a un periodo que se puede considerar expresionista, aunque no utiliza una paleta de color agresiva en su obra y mantiene bien definidos los aspectos técnicos propios del academicismo; una serie de pinturas de su último periodo son construidas por meras manchas de color que representan rostros y definen los espacios atmosféricos dotados de

² Ibidem, p.119.

³ Ibid.

texturas visuales y matéricas. El siglo XVIII, muestra otros enfoques sobre el estudio del paisaje y el desnudo al aire libre; se comienza por experimentar con una mayor libertad y las temáticas religiosas comienzan a desaparecer del panorama artístico ya con mayor evidencia; el tratamiento que se da a la figura comienza a reflejar el erotismo, la sensualidad que solo habían manejado en su obra Caravaggio y Rembrandt al tratar la figura humana; en este siglo encontramos el trabajo de Goya quién después de trabajar con retratos específicamente de la burguesía sufre un periodo de confrontación y comienza a pintar a comienzos del siguiente siglo; motivos que expresan un valor emocional contundente sobre la realidad experimentada durante los sucesos bélicos en España, situación que lo lleva a un cambio radical de temática y a plasmar las emociones recogidas de estos acontecimientos. Los manifiestos de Delacroix, que muestran un rompimiento con lo académico, son los primeros indicios sobre la transformación que sufrirá el arte en el siglo XIX y que se prolongará de manera indefinida hasta nuestros días. William Turner, John Constable y Richard P. Bonington, comienzan un periodo casi expresionista que toca los bordes de la pintura abstracta; en sus paisajes, estos tres maestros ingleses, trabajaron con una pincelada más libre y grandes extensiones de color que bien pueden interpretarse como abstracciones de la forma; basta citar para este caso los cuadros "paisaje con un río y lontananza" de Turner, "la bahía de Weymouth al llegar la tormenta" de Constable y "vista de las costas normandas" de Bonington. Este primer rompimiento con los valores académicos del arte clásico, no podía desencadenar más que en un interés por la liberación total del arte de sus formas clásicas; los impresionistas más tarde liberarán el color, permitiendo a los expresionistas liberar la forma y mostrar su oposición a lo académico, sumado a su rechazo por las prácticas sociales y políticas que convulsionaron a toda Europa a mediados del siglo XIX, dando la pauta para la liberación total del arte, inaugurándose así las innumerables vanguardias que dan forma al arte del siglo XX. Al referir una pequeña sinopsis sobre los diferentes periodos del arte clásico y la evolución de los procedimientos pictóricos hasta la actualidad, encontramos que tanto el uso del color, la forma y la técnica, así como la temática, fue experimentando modificaciones que se ajustaron a las circunstancias propias del

expresionismo, que dadas sus características intelectuales de rechazo y renuncia a lo académico, se orienta por nuevas prácticas y usos de las técnicas, el color, la forma y la figura. En las siguientes secciones de este capítulo se abordará más detalladamente los aspectos técnicos, el uso del color, la forma y la temática en el expresionismo, ya que en éste movimiento vanguardista se justifica la segunda parte del presente trabajo de investigación, teórico-práctico.

2.1 Definición de algunos conceptos básicos en la pintura.

2.1.1 Luz y color.

2.1.1.1 Luz

La luz es una radiación energética con longitudes de onda comprendidas entre 400 nm, y 700 nm, las ondas de luz que puede captar el ojo como sistema de recepción, son las que oscilan entre estas cantidades. Existen diversas maneras de conseguir físicamente los colores por medio de la luz; éstas son por interferencia, por reflexión, por polarización y por fluorescencia. En 1676, Newton prueba experimentalmente la descomposición de la luz solar blanca, sirviéndose de un prisma triangular, permitiendo la formación de los colores del espectro. Si bien, una descomposición de la luz solar hace posible el reconocimiento del color al ojo humano, sin la luz los colores no existirían, así el color, es posible sólo a través de la luz y se ve constantemente influenciado por ésta en la realidad.

2.1.1.2 Color.

Los objetos en general contienen una forma, un material y un tamaño específico, no así un determinado color, pues el color que observamos en los objetos depende de la iluminación existente; así que el color sólo existe como impresión sensorial en el espectador. De esta manera, el color es solamente un efecto de la luz sobre los objetos y no una propiedad de éstos, pues el color de los objetos depende de la capacidad de absorción de luz del material. Cabe mencionar que los estudios realizados por Newton, reflejan solamente la explicación del fenómeno físico entre el ojo y la luz; a través de diferentes manipulaciones realizadas por él, con diversos materiales sobre la proyección de

la luz. Goethe se destaca como uno de los oponentes más significativos de la teoría física de los colores de Newton; los estudios realizados por Goethe sobre el color nos orientan hacia una teoría naturalista que otorga mayor importancia a los aspectos naturales que físicos o científicos sobre el color; Goethe basa su teoría del color en tres clases:

- a) Colores fisiológicos: son aquellos colores que se producen por diferentes efectos y modificación de la luz, en reflejos que no se pueden hacer permanentes ni fijarlos; en diferentes épocas de la historia se les considera como ilusión o defecto, pero según Goethe estos colores muestran el funcionamiento normal del órgano visual y nos revelan una armonía cromática, de este modo el órgano visual produce toda la gama de colores.
- b) Colores físicos: "Denominamos colores físicos a aquellos cuya producción requiere determinados medios materiales, que sin embargo pueden ser incoloros y transparentes, traslúcidos u opácos. De modo que tales colores son producidos en nuestra retina por determinadas causas exteriores o, si ya existen de un modo u otro fuera del ojo, reflejados en ella. Si bien, ya en razón de esta circunstancia les atribuimos una especie de objetividad, en general se caracterizan por el hecho de que son pasajeros y no pueden ser fijados."⁴
- c) Colores químicos. Estos colores se producen en diferentes grados de intensidad mediante procesos industriales, son los únicos que se pueden considerar permanentes y reales.

2.1.1.3 Atmósfera.

Este término encuentra su definición en la pintura, como una manera de trabajar mediante el color y la técnica, las sensaciones experimentadas al observar ciertos efectos de profundidad y reconocimiento de los diversos planos de una obra, sensación que produce diferentes estados de ánimo en el espectador.

⁴ Wolfgang V. Goethe, Teoría del color, p. 95.

2.1.1.4 Forma.

La definición de *forma* tiene diversas interpretaciones, pues si bien se denomina forma cerrada a todas aquellas figuras dentro del cuadro pictórico que observan un límite dentro de la obra, existen también las que se consideran abiertas, como las manchas de color que se extienden por la superficie de la obra; la pintura *color field* ejemplifica estas formas abiertas de manera muy adecuada. En la definición de *forma* se crea un debate que alcanza conceptos filosóficos, pues cabe mencionar que un trazo con carbón sobre el lienzo, ya nos enseña un tipo de forma dentro de la obra, claro que esta definición más bien es sustentada en el arte moderno y no se había aplicado al caso del arte clásico.

2.1.1.5 Textura.

Una textura puede ser visual o real, la textura visual se refiere a texturas inexistentes que se crean en el ojo humano por sensaciones producidas a través del color, el claroscuro, pinturas diluidas y otras sensaciones únicamente visuales. Una textura real, es aquella que se produce mediante la adición de materiales como la arená, el polvo de mármol, periódico, telas, plásticos, metales o cualquier tipo de desechos que otorgan a la obra y al color mayor calidad matérica.

2.1.1.6 Sensación visual.

Todas aquellas emociones que podemos experimentar al observar una pintura, son absolutamente visuales y tienen relación con la aplicación de una determinada paleta de color, el trazo, la pincelada, la saturación y la tensión. El color, así como todos los elementos que componen una pintura acabada, permiten un juego y una interacción emisor-receptor, que comunica tanto emociones agradables, como desagradables a la vista, ya se ha establecido el uso "sensible-moral" del color, pero en un campo más amplio las formas ya, sean cerradas o abiertas, proporcionan al espectador sensaciones visuales, así mismo, la pincelada y todos aquellos ingredientes y materiales que intervienen en la obra pictórica cumplen de cierto modo esta función, aunque la presencia de las sensaciones visuales han sido constantes desde el comienzo de la historia del arte, no es sino hasta los principios del arte moderno, que este concepto de

sensación visual se aplica con mayor exactitud y es plenamente valorado, pues mucha de la pintura vanguardista se refugia en estas cualidades expresivas.

2.1.2 Luz y espacio.

2.1.2.1 Modelado y modulado con materiales pictóricos.

El color se manifiesta como el elemento más importantes de una pintura, así mismo la forma cumple con esta función, pero el color, la forma ó la técnica, por sí solas, no logran determinar el resultado armónico de la pintura en todo su contexto. El modelado se refiere a la utilización del color y otros medios pictóricos que auxilian en la construcción de una determinada forma dentro de la obra; el claroscuro en este contexto se convierte en un elemento esencial, pues mediante la aplicación de luz y sombra se crean efectos que modelan las figuras o simplemente destacan una mancha de color; la modulación tiene que ver con una aplicación correcta de los colores para lograr armonías cromáticas, podemos llegar a la construcción de una obra que se considere terminada; de modo instintivo, el instinto nos dirige hacia armonías cromáticas.

2.1.2.2 Armonía cromática.

Una armonía cromática, es la compensación fisiológica que el ojo humano produce ante la presencia de un color; es decir, el ojo humano compensa un color creando su complementario; las armonías cromáticas en pintura se refieren también a este tipo de compensaciones, sólo que éstas se dan de manera real por medio de los colores químicos, que como anteriormente citamos, son los únicos que pueden ser fijados de manera permanente.

2.1.2.3 Tensión espacial.

La tensión del color y de la forma en la obra, se pueden crear desde diferentes recursos técnicos, o simplemente con el color; la tensión es un término que está más relacionado con los efectos sensibles-morales del color o de los materiales que intervienen en el proceso pictórico, son efectos que se pueden conseguir, ya sea por estridencia o grandes extensiones de color que se contrastan fuertemente

entre sí en los diversos espacios de una pintura, ó bien, la utilización de ciertos materiales que sirven también a estos fines; cabe considerar para el cumplimiento de éstos, la necesidad de jugar también con el tamaño, la proporción y la posición, de formas cerradas o abiertas que contiene un cuadro, pues la intervención de éstos arriba citados: conceptos como espacio, tamaño, proporción y posición, determinan la tensión en una pintura.

2.1.2.4 Reposo espacial.

Es importante tomar en cuenta, que si bien en una pintura se crean tensiones, es necesario compensar con formas y colores reposados; un color o una forma reposada crea una sensación de equilibrio dentro de la obra, esto se puede obtener mediante la aplicación de colores más atenuados junto a los que son puros, o formas más pequeñas o en diferentes planos que no compitan con las principales del cuadro.

2.1.2.5 Valores cromáticos y valores acromáticos.

El valor cromático de un color está determinado por su grado de máxima intensidad y pureza; al contrario sucede con los colores acromáticos, pues estos colores son atenuados o enturbiados, no saturados por medio de otro color o la mezcla de blanco o negro, que hace que pierdan su pureza.

2.1.2.6 Definición de tema.

El tema es una idea, un asunto ó materia sobre la cual se habla. El tema en la obra pictórica es el desarrollo de esta idea con medios pictóricos que reflejen el discurso del autor. Durante el desarrolló de los diferentes periodos comprendidos dentro del arte clásico, moderno y posmoderno, el tema se presenta como una parte substancial de la pintura, ya que al volverse parte fundamental de la obra apoya al discurso pictórico ofreciendo un punto de inicio. Específicamente en lo que se refiere al expresionismo, el tema estaba relacionado a problemas sociales que los artistas trataron de denunciar mediante su obra, esto no solamente se puede apreciar en pintura, si revisamos el libro de Thomas Mann, titulado *la montaña mágica*, encontraremos claramente referenciado este ejemplo en

literatura. Así pues, la importancia del tema en la parte práctica de este trabajo de investigación, funciona como pretexto, pero este aspecto será más claramente definido en el capítulo 4, donde se explican las características formales de mi obra.

2.1.2.7 Definición de *mancha*.

Es la impresión que deja un objeto sucio sobre otro. En el arte expresionista la mancha de color fue utilizada como parte de trabajar las formas o figuras; posteriormente en el arte abstracto la mancha se convirtió en un recurso muy utilizado que sustituyó a la forma, de esta sustitución nace el concepto de formas cerradas y abiertas, pues una mancha representa una figura que puede ser por sí misma cerrada o abierta, dependiendo de su extensión en el espacio pictórico.

2.1.3 Procedimientos técnico-pictóricos.

2.1.3.1 Pintura directa.

Para definir este término, contamos con varias acepciones, una de ellas es que la pintura directa puede ser una mezcla de colores que se aplica sobre el lienzo, sin tomar en cuenta las aplicaciones tradicionales de pintura por veladuras o capas que se realizaban en el periodo clásico del arte. También puede ser la aplicación sin mezclas previas en la paleta, que se obtiene directamente del tubo de color y que se aplica en el soporte, ya sea mediante espátula, pincel o cualquier otra herramienta; los expresionistas franceses hicieron un alto uso de este recurso. El expresionismo alemán tuvo una predilección por aplicaciones de pintura directa que incluían mezclas en la paleta, olvidándose del método tradicional; medio siglo después los artistas abstractos como Jackson Pollock reinterpretarán el término y su obra será compuesta tan sólo por grandes escurrimientos de pintura, este método de aplicación de pintura permite por sobre posición diferentes mezclas de color sobre el soporte.

2.1.3.2 Mezcla de color.

La paleta de color tiene una importancia decisiva en el proceso pictórico, pues ésta nos ayuda a planear al menos tentativamente, los colores que han de utilizarse en la realización del cuadro, y por otro lado permite crear ciertos colores que sólo pueden obtenerse por mezclas de colores entre sí; la mezcla de color nos permite crear un color con mayor presencia de uno que de otro; es decir; si queremos un naranja más cercano al rojo, mezclamos una mayor cantidad de rojo y una menor de amarillo; las mezclas de color ofrecen diferentes posibilidades, pues es menos factible si se quiere trabajar con colores limpios, que esto se logre si la mezcla es en la paleta y no directamente en el cuadro, aunque los colores sucios también pueden crearse en la paleta de color mezclándolos y ensuciándolos previamente.

2.1.3.3 Pintura por capas (veladura).

Se refiere a la aplicación de un color sobre otro, previamente diluido para permitir la transparencia y combinación de éstos, o bien se pueden aplicar veladuras secas sin que éstas oculten el color anterior. La diferencia entre una veladura y una veladura seca es la intervención de un diluyente en la primera y su ausencia de éste en la segunda.

2.1.3.4 Diluyente.

Los diluyentes permiten una mayor transparencia de color y una mezcla de las diferentes capas aplicadas por sobre posición; existen diferentes clases de diluyentes dependiendo de la técnica que se elija para trabajar. Estos diluyentes permiten hacer diferentes efectos sobre los soportes, como por ejemplo; escurridos, dar mayor brillantez u opacidad a un color, o simplemente crear sensaciones visuales. Existen diferentes clases de diluyentes, los de bases aceitosas, resinosas, de agua o sintéticos, como el aguarrás.

2.1.3.5 Aglutinante.

Un aglutinante es la base resinosa, acrílica o aceitosa que une los pigmentos de color. Las diferencias técnicas entre el óleo y acrílico tienen que ver con su

aglutinante y esto le da diferente comportamiento matérico, brillantez, opacidad, permeabilidad, transparencia, entre otras características.

2.1.3.6 Procedimiento óptico-partitivo.

“Goethe llama a esto mezcla aparente”⁵. El procedimiento óptico-partitivo es la mezcla que fusiona puntos de color reticular y es realizada por el ojo humano, ya sea que dos colores como amarillo y azul, estén juntos y a cierta distancia el ojo crea el verde, o bien se trabaje de manera intencionada como en la técnica del puntillismo, para crear estos efectos ópticos mediante la mezcla de color en la superficie del cuadro.

2.1.4 Expresión y temperamento del color.

2.1.4.1 El color como recurso expresivo.

Goethe nos habla tempranamente de un efecto “sensible-moral” del color, desde su visión naturalista apuntala las bases para el arte moderno que encuentra sus más amplias posibilidades en esta teoría naturalista del color. Los expresionistas reconocieron estas cualidades del color y no dudaron en aplicarlas a su obra; de hecho, pintores como Paul Klee y Vasyli Kandinski realizaron diversos estudios sobre teoría del color y sus connotaciones espirituales. Por su parte, los impresionistas logran liberar el color con nuevos métodos de aplicación, que hasta entonces no había sido posible incluirlos en la pintura. Tenemos muchos ejemplos dentro del arte moderno que explican acertadamente estos procedimientos, la pintura fauvista es una clara manifestación de este nuevo uso que se le da al color como recurso expresivo. Pero, específicamente nos referimos al color como recurso expresivo, en un sentido emocional, espiritual o de cualquier ámbito sentimental, que permite la transmisión de sensaciones al espectador por medio de una paleta de color; de hecho, cada color tiene un efecto individual sobre las emociones y se puede catalogar dentro de grupos cálidos y fríos, y en la combinación de estos grupos se pueden crear, como ya se ha

⁵ Johannes Pawlik, Teoría del color, p. 93.

mencionado, diferentes efectos emocionales entre emisor-receptor, al estar frente a una obra.

2.1.4.2 Figura y fondo.

La relación entre figura y fondo determina la composición dentro de una obra y se encuentra estrechamente relacionada con el color, pues no podemos hablar de una buena composición si ésta no armoniza con la paleta de color que se va a emplear; para llegar a la totalidad armónica en un cuadro. Esta totalidad armónica incluye el uso adecuado del color, las figuras ó formas y el fondo como parte unificadora de la totalidad de la obra, que se puede aceptar como terminada, una obra se puede calificar como finalizada, cuando en ella se encuentran estas relaciones que manifiestan la solvencia pictórica del autor.

2.1.4.3 Sintaxis del discurso pictórico.

Cuando nos referimos al discurso pictórico, queremos explicar lo siguiente: un discurso pictórico se refiere a la conjugación del color, la forma y el fondo de manera armónica dentro del cuadro; para lograr esta armonía es necesario contar con ciertos elementos, tanto teóricos como prácticos que definen y caracterizan un estilo propio; la manera de llegar a ello, puede ser por conocimiento intelectual o instintivamente. Al referirnos a la parte instintiva, es otorgarle su justo valor a una serie de emociones y sensaciones que nos permiten valorar el trabajo pictórico como algo armónicamente terminado, podemos decir que el arte expresionista utiliza recursos instintivos más que intelectuales. Desde la antigüedad clásica algunos filósofos afirman que la razón mata al arte, Goethe considera lo mismo y rebate profundamente la teoría newtoniana del color por ser solamente científica y no darle importancia a la naturaleza, que según mencionó Goethe, se impone sobre la razón. Pues bien, los debates sobre razón e instinto son amplios y se encuentran en diversos momentos dentro de la historia del arte, pero la parte que aquí nos ocupa, precisamente se refiere a estos juicios críticos en combinación con un desarrollo de la obra pictórica que tiene diferentes acepciones; el ejercicio racional ha hecho grandes conceptualizaciones que de pronto invalidan las características que involucran a la naturaleza con el arte,

relación que se considera como principio fundamental del arte moderno; la modernidad propicia un ambiente de mayor tolerancia artística que se desprende de grandes conflictos sociales y políticos y del rompimiento con los valores decimonónicos, permitiendo el surgimiento de las vanguardias artísticas que se desarrollan dentro del siglo XX, el expresionismo es precisamente, como ya se ha mencionado; por su oposición, la vanguardia que inicia un rompimiento total con las prácticas pictóricas académicas y que revalora totalmente la naturaleza y el instinto, dentro de este movimiento podemos encontrar básicamente las primeras manifestaciones artísticas opuestas a la tradición y la pauta para el desarrollo del arte moderno. Pues bien, con esta breve semblanza hemos querido hilar una serie de componentes que tienen que ver con el discurso pictórico, pues este se encuentra sujeto a miles de variantes, que como ya hemos visto comienzan por aspectos sociales y van haciendo un recorrido por la razón, la naturaleza, el instinto y el conocimiento técnico, así como teórico, que si bien, estos elementos no se conjugan, queda pues, difícil hablar de un discurso pictórico y cabe decir que todo discurso pictórico obedece a conceptualizaciones individuales; eso que llamamos estilo.

2.1.5 Técnicas pictóricas y graficas, uso y significado del color en el expresionismo.

2.1.5.1 La renuncia a las técnicas académicas y uso del color, la liberación de la forma.

Con una paleta de color estridente, y fundamentalmente haciendo uso del recurso sensible-moral del color, los expresionistas llegan a un escenario que viste su pintura de verdadera oposición al concepto académico; pero la verdadera innovación del arte expresionista y su contribución al arte moderno no es el color, sino la liberación de la forma que da origen al desarrollo del arte abstracto. La presente sección explicará las técnicas pictóricas y gráficas del movimiento expresionista, detallará el uso y significado del color que para ellos fue determinante cambiar, así como la liberación de la forma. Los diferentes grupos expresionistas en Europa que paulatinamente fueron surgiendo compartieron un

interés semejante por la práctica de la pintura al óleo; esta técnica se convirtió en un recurso de bastas posibilidades, dadas las nuevas aplicaciones que surgían de su combinación con otros materiales. Dicha técnica fue realizada sobre soportes de tela sin experimentar cambios esenciales en sus características; los expresionistas renunciaron al trabajo por veladuras e hicieron aplicaciones directas de color o mezclas, pero con un trabajo espontáneo, permitiéndose todas las licencias que les otorgara la renuncia al academicismo. La acuarela fue una técnica también representativa del arte expresionista, aunque su uso no fuera practicado por la mayoría de los expresionistas; la presencia de Emil Nolde y sus pinturas en acuarela, reafirmaron esta técnica significativamente dentro del estilo expresionista; las acuarelas realizadas sobre papel de Emil Nolde son parte de los trabajos expresionistas mayormente valorados. Muchos expresionistas incursionaron sobre técnicas gráficas de la xilografía; ésta se convirtió en un recurso que dio altas posibilidades al expresionismo, pues acentuaba todo el ideal expresionista dadas sus características que permitieron representar las formas liberadas hacia nuevas interpretaciones estéticas. Entre los ideales de los pintores expresionistas cabe destacar la liberación de la forma, es gracias a este movimiento vanguardista que la forma puede ser valorada en un sentido estético que se refleja hasta la actualidad en la posvanguardia expresionista; el arte expresionista abstracto encuentra sus bases gracias al expresionismo que posibilitó la apertura hacia nuevas incursiones sobre la forma, y de ahí se tiende un amplio camino hacia el neoexpresionismo alemán, entre otras corrientes neoexpresionistas de Europa que se desarrollaron alrededor de los años ochenta. Aunque el color no fue liberado por los expresionistas, el uso que hicieron de este recurso, fue verdaderamente trascendental para el arte moderno, con una paleta de color en alto contraste y con la aplicación directa del color sobre el lienzo; los pintores fauvistas dieron toda una simbología a sus obras gracias al color, cambiando los colores reales de sus formas, pues no importaba tanto la representación como la labor instintiva que permitía reflejar mediante el color y la forma sus emociones, siendo este el verdadero sentido del arte expresionista. El uso "sensible-moral" del color, funcionó para todo el arte expresionista, pero fue para los "fauves" la mejor herramienta de trabajo, ya que la liberación total del

color, se dio en los lienzos de los expresionistas franceses, otorgándoles nuevas posibilidades pictóricas, al aplicar el color sin mezclas, acentuando y transmitiendo las emociones que percibían de la naturaleza plasmándolas en el lienzo; los demás expresionistas europeos no hicieron grandes transformaciones al uso del color, pero si se sirvieron ampliamente de éste como recurso expresivo.

a) Técnica pictórica al óleo. Mezcla de pigmentos de color con bases aceitosas y resinosas, sus cualidades matéricas han hecho de esta técnica una de las favoritas desde el periodo clásico.

b) Técnica pictórica a la acuarela. Su base es un aglutinante derivado de azúcares que se mezcla con pigmento y se diluye en agua, se trabaja sobre papeles de algodón.

c) Xilografía. Técnica que corresponde a la gráfica, se realiza sobre madera de diferentes suavidades y se imprime sobre papeles de algodón; la impresión de la xilografía puede ser en diferentes colores o en blanco y negro con una amplia gama de grises.

Para este capítulo se ha hecho una revisión de los procedimientos pictóricos del arte clásico y académico, definiendo varios conceptos, con la intención de mostrar su utilización en el arte expresionista, que se fundamenta en la renuncia al academicismo. El expresionismo se proyecta como una vanguardia que concreta la idea de arte moderno, ofreciendo mediante la nueva utilización de recursos pictóricos, una evolución en conceptos estéticos y filosóficos, que generan una proyección al futuro, sobre las nuevas formas de producción estética. Las características de la evolución del arte por medio del expresionismo se analizarán en el capítulo 3, partiendo del análisis socioeconómico; el contexto cultural, filosófico y estético, se definirá, dando un giro radical, la gestación de lenguajes completamente innovadores y desarrollados dentro de la historia del arte, en donde revisaremos las aportaciones del expresionismo al arte.

Capítulo 3.

Análisis y exposición de la obra plástica en el expresionismo.

3.1 Contexto socioeconómico.

El fenómeno del arte expresionista se da sobre todo en Alemania; desde el régimen imperial, militar y feudal de Guillermo II, se marcan todas las contradicciones modernas sociales y políticas que se reflejaban en toda la sociedad europea; el sueño alemán de supremacía, dominio y gloria caminaba con enormes pasos hacia la guerra; ciertas actitudes en los artistas, ya mostraban los primeros rasgos del expresionismo; en la obra literaria de Franz Wedekind y Thomas Mann se manifiesta el desencanto de los artistas por los regímenes sociales y políticos guillerminos, que no sólo habían contaminado a la burguesía, pues los estratos populares daban muestra de esta descomposición social y sus contradicciones; reinaba un ambiente de falsa moral; los artistas por medio de sus obras plásticas y literarias denunciaban el desencanto por estos regímenes y la situación social, refugiándose en un espiritualismo y manteniéndose alejados de este ambiente, oponiéndose activamente con objetivos políticos definidos, todas sus acciones iban encaminadas a mostrar la descomposición de las instituciones, tanto religiosas como militares, burocráticas y asociaciones políticas; este es el panorama que precede a la Primera Guerra Mundial donde surgen los primeros síntomas del expresionismo, poco tiempo después los artistas se unen y surgen los primeros grupos expresionistas.

Esta situación social y política, como ya se ha mencionado, reinaba en todo el continente europeo, de este modo los diferentes países en donde surgieron

grupos expresionistas tienen características específicas, propias de cada país, su cultura y su problemática particular.

Un antecedente claro de las transformaciones estéticas dentro de la obra de arte, se puede identificar en un grupo de pintores italianos del siglo XIX, mejor conocidos como "los manchistas", en la obra de estos pintores italianos se observan rasgos estilísticos que sugieren actitudes gestuales, abstractas y expresionistas; este grupo de pintores desarrolló su propuesta antes del impresionismo y con su obra establecieron los primeros síntomas de la idea de arte moderno, fundamentada en el interior del hombre y las nuevas formas de representación estética; la importancia al hacer mención de estos pintores italianos, tiene trascendencia en tanto que ofrecen una lectura, como una utilización de recursos pictóricos como el color, la forma y la composición orientada hacia rasgos más humanos representados por la mancha, en donde muchas veces, si se seleccionan detalles de estas obras, encontramos pinturas abstractas que omiten el uso de la línea y el dibujo, utilizando el color para dar sentido de unidad figurativa a toda la obra; si bien, estos pintores no han renunciado a la figuración, con el nuevo tratamiento que dan a los recursos plásticos se adelantan a los impresionistas para mostrarnos que la idea de arte abstracto y gestual estaba naciendo antes del impresionismo, como ejemplo tenemos una pintura de Telémaco Signorini, titulada *Studio presso la Spezia* de 1858¹, en esta obra toda la composición se muestra como una abstracción temprana, compuesta de manchas de color amarillo de Nápoles claro, verdes en diferentes matices y manchas de color negro; otro ejemplo es *Studio di paese* de

¹ Silvestra Bietoletti, *I Mancchiaioli*, p. 205.

Vito D'Ancona² realizado con manchas de colores claros superpuestas a tonos oscuros para dar la sensación del conjunto de ramas que componen a un árbol; en la parte baja de la pintura, se simboliza la tierra tan sólo con pinceladas de color café oscuro aplicadas en diferentes direcciones, permitiendo la transparencia de la capa anterior de color; estos dos ejemplos en donde existe un tratamiento de la pintura por medio de manchas con sugerencias gestuales, nos muestran las intenciones de trabajar en un sentido que rompe con la pintura académica; no obstante, estos pintores no renunciaron a la figuración, de hecho dentro de su obra se observan pinturas realizadas en un estilo muy conservador, donde la importancia del dibujo, la paleta de color y la composición, reflejan una tendencia que permanecerá hasta comienzos del siglo XX, pero que, empezaba a desdibujarse, como es claro si recordamos la pintura titulada, *Campesina de Montemurlo* obra de Vincenzo Cabianca³; aunque muchos son los ejemplos que podemos citar para fundamentar la eclosión de tendencias gestuales y abstractas, nos limitamos tan sólo a mostrar pequeñas referencias que nos permitan contextualizar de mejor manera la idea fundamental del presente apartado, que consiste en esbozar los antecedentes socioeconómicos que involucran también cambios estéticos, que hemos visto reflejados más claramente con el impresionismo y el expresionismo. Si bien los expresionistas habían evidenciado el desapego de los impresionistas (ó más bien, del hombre con su espíritu), también habían dejado clara su oposición al positivismo y al naturalismo, sumada a esta oposición, proveniente de un rompimiento con los valores promovidos por las doctrinas filosóficas positivistas, que alentaban una falsa felicidad por medio

² Ibidem, p. 177.

³ Ibidem, p. 94.

de la tecnología, los expresionistas mantenían una fe en el progreso y en la creación de una nueva generación de artistas y amantes del arte. Bajo este clima social y económico, la sociedad europea mostraba sus lados más endeble y era ciertamente imposible mantener la paz. Este fue el panorama socioeconómico dominante de Europa, y bajo este contexto las bases y propuestas del movimiento expresionista se gestaron, por su carácter y respeto a la primacía de la libertad pictórica, los pintores expresionistas rechazaron realizar un manifiesto representante de sus ideales, que no eran pocos. Los artistas expresionistas tenían bien claro el rumbo que debía tomar su propuesta, ajena a toda intención de protagonismo, se fundamentó en la realización de un arte absolutamente libre y desvinculado de la herencia cultural del academicismo; es pues, que de esta manera y proveniente de un rompimiento con los valores del siglo XIX, que el arte expresionista surge de la gestación de un ideal de libertad largamente anhelado por la sociedad europea. Los artistas del expresionismo mantuvieron dentro de su propuesta el compromiso social, pues muchas de las temáticas reflejan este hecho que se convirtió en el ideal expresionista.

3.2 Contexto cultural, estilístico y estético filosófico.

Básicamente, pendientes de las sensaciones percibidas, los expresionistas renuncian a fundamentar su obra en apariencias tomadas de la realidad exterior; lo que interesa al pintor expresionista es una filosofía que conecte al hombre con sus emociones y las haga explotar en el lienzo; tal es el caso fundamentalmente en los expresionistas franceses influenciados por Gauguin, quien renunció a pintar bajo conceptos estéticos provenientes del periodo académico,

influenciados por él y su negación a plasmar las apariencias, los fauvistas confiaron en el instinto, a falta de una filosofía adecuada para sus más radicales propuestas, estos artistas permanecían atentos a sus emociones que rebasaron las doctrinas filosóficas de corte racionalista. Apasionados por la obra Gauguin, el decadentismo de Redon y el espiritualismo, se orientaron sobre una filosofía instintiva, que los condujo a una liberación total de las formas y las apariencias estéticas de periodos artísticos que consideraban cáducos por ser sólo representantes de un arte burgués, que no comulgaba con las urgencias de transformación que el arte y la sociedad exigían. Sus formas ya no eran estilizadas hasta la representación realista, por el contrario eran deformadas y acentuadas por un encendido cromatismo que revelaba el nacimiento de un nuevo estilo estético, nacía un nuevo concepto de belleza, una innovación estilística proveniente del instinto, "la ciencia mata la pintura"; sostenía Vlaminck. Y algunos años después confesaba: "mi pasión me permitía todas las audacias, todas las desvergüenzas contra los convencionalismos del oficio de pintor. Quería provocar una revolución en las costumbres, en la vida cotidiana, mostrar la naturaleza en libertad, liberarla de las viejas teorías y del clasicismo. No tenía otra exigencia que descubrir con la ayuda de nuevos medios las profundas relaciones que me vinculaban a la vieja tierra. Era un bárbaro tierno y lleno de violencia. Traducía, instintivamente y sin método, una verdad no artística sino humana".⁴ Es pues, evidente de sobremano, que el contexto cultural, estilístico y estético filosófico del periodo clásico se derrumbaba ante la propuesta expresionista, permitiendo resplandecer en el animo de los pintores, el nuevo panorama estético, filosófico y

⁴Mario de Micheli, op, cit., p.77.

cultural, profundamente arraigado en el instinto, actitud que orienta al arte hacia nuevos fundamentos en el periodo moderno, sujeto a una estética humanista y a una revaloración de la naturaleza, comienza el arte moderno un verdadero sentido de innovación y fuerza expresiva que durante el periodo de las vanguardias mantendrá su carácter de autenticidad y vigencia. La sintomatología de la crisis europea se reflejó con anterioridad en artistas que aun no pertenecían a una tendencia expresionista, como Van Gogh y Edvard Munch; los expresionistas se influenciaron ideológicamente de Nietzsche, el nihilismo neorromántico fue uno de los principales pensamientos que adoptaron también como parte de su ideología y que determinará en gran parte a la filosofía expresionista, que se da de manera diferente en cada país europeo, aun y cuando compartían los mismos ideales estéticos y condiciones sociales y políticas similares.

3.3 Desarrollo del lenguaje y planteamiento plástico.

El lenguaje expresionista emana de la emoción, "El mundo ya existe; no tiene ningún sentido hacer una réplica de él. La función principal del artista consiste en indagar sus movimientos más profundos y su significado fundamental, y en recrearlo. Cada hombre ya no es un individuo vinculado al deber, a la moral, a la sociedad o a la familia. En este arte el hombre es sólo una cosa, la más grande y la más mísera: es hombre."⁵ Aquí se inaugura un debate que separa la realidad aparente de la realidad interna, es decir; el lenguaje expresionista se revela contra la representación exterior de las cosas y se interesa por la representación interna del hombre en todas sus manifestaciones, dejando en claro su actitud

⁵ Ibidem, p. 89.

antiimpresionista, pues para los expresionistas los impresionistas seguían repitiendo las actitudes burguesas y capitalistas con nuevos métodos pictóricos en el uso del color.

Con bases sociales y políticas tan bien definidas, el arte expresionista se tuvo que orientar hacia un lenguaje pictórico que le permitiera la representación del hombre en todo su significado; el espiritualismo era el camino, la denuncia y la demanda reclamaba un nuevo lenguaje pictórico que pudiera representar la urgencia de los cambios que experimentaba su sociedad, en este debate el enemigo a vencer era la carencia de compromiso y la representación figurativa que no emanara del sentimiento, esta posición fue la clave para una reorientación sobre las nuevas dimensiones que el arte tomara. Cabe considerar que todo cambio social, político y económico influye determinadamente en las actitudes artísticas, permitiendo el desarrollo de nuevas tendencias estilísticas y la formación de lenguajes representantes de estos cambios, el lenguaje expresionista proviene del compromiso social de los artistas y de una necesidad interna de revalorar el significado del hombre como ser humano, este lenguaje se sirve del color y las nuevas formas de aplicación, distorciona la forma en virtud la inclusión de contenidos espirituales, utiliza la técnica y la subordina a su servicio, que es completamente espiritual e instintivo. "Una prostituta ya no se representa arreglada y maquillada como su oficio requiere: aparecerá sin perfumes ni colorete, sin bolso ni pierna que se contonee, pero la naturaleza de su carácter deberá resaltar tan viva en la sencillez de la forma que aparezca como saturada de todos los vicios, las pasiones, las bajezas y las tragedias de que ésta hecho su corazón y su oficio. No tiene importancia conocerla en su existir cotidiano: el

sombrero, el modo de andar, los labios son eventualidades que no agotan la esencia de su carácter”.⁶ El desarrollo del lenguaje expresionista es completamente instintivo y emocional, permitiendo un planteamiento plástico que analiza las nuevas posibilidades del color, la forma y los recursos técnicos.

3.4 Concepción formal, evolución y desarrollo del expresionismo en la historia del arte.

“Para ello era precisa una configuración realmente nueva del mundo del arte; era necesario construir una nueva imagen del mundo que no fuera sólo un campo de experiencias como habían hecho los naturalistas, ni tuviese nada que ver con el espacio fragmentado al modo impresionista: era necesario, en cambio, que poseyese una sencillez propia y que por eso fuese bella”.⁷

Situar el expresionismo dentro de la historia del arte como un movimiento contrario a la tradición artística académica, proviene de su carácter innovador de valores estéticos en donde los pintores no encuentran la libertad plástica anhelada, en la búsqueda de esta libertad plástica los expresionistas tuvieron que emplear nuevas estructuras que delimitaran su propuesta y que les permitieran estructurarla coherentemente; el desarrollo del expresionismo dentro de la historia del arte surge de una necesidad que no simpatizaba con las viejas fórmulas de periodos estilísticos anteriores. La importancia del expresionismo en de la historia del arte se explica debido a características propias de la transformación estilística, pues el expresionismo rompe todas las viejas

⁶ Ibid.

⁷ Ibidem, p. 87.

estructuras y se enlaza con una proyección al futuro, que cambiará radicalmente la historia y desarrollo del arte, dándole un carácter que realmente permite la evolución artística. Mediante el conocimiento teórico, la renuncia a la razón y la valoración del instinto, esta vanguardia viene a promover dentro de la historia del arte nuevas formas de ejecución plástica, que no habrían sido posibles, si estos artistas hubieran desconocido el arte académico y sus postulados; el arte desde principios de la historia de la humanidad se manifiesta como una necesidad representacional de sus modos de vida en comunión con sus mitos y creencias; la razón operó en contra de todas estas manifestaciones, limitando las posibilidades estéticas y artísticas; cansados de la razón, los expresionistas se orientaron por propuestas que no habían sido practicadas por el arte académico. La concepción formal del expresionismo se da en el conocimiento y experimentación de la técnica y la aplicación de impulsos emocionales, con una propuesta que tiene relación estrecha en el descubrimiento de las posibilidades espirituales, estos artistas conocedores de la técnica y el color, se aventuraron por nuevos senderos que incluían el conocimiento teórico sin limitarse a éste; es pues, de esta manera que su concepción formal se orienta a servirse de la forma, la composición, el color y la técnica hacia nuevas posibilidades expresivas. La evolución del arte no podía retrasarse por más tiempo; en el desarrollo de la historia del arte encontramos desde la antigüedad clásica, filósofos como Aristóteles que ya se orientaban por un valor sensible moral del color; la necesidad de reformar el arte proviene desde la antigüedad clásica y evoluciona en una serie de cambios que finalmente en el arte expresionista se ven nítidamente reflejados, tomando en cuenta que las presiones sociales y políticas del momento histórico de la

humanidad, les permitieron revelarse y liberarse como nunca antes se había observado; una vez liberados de ideas filosóficas racionalistas que incluyen conceptos religiosos, morales y estéticos, los expresionistas crean su concepción formal permitiendo la evolución del arte, que enlaza a toda la humanidad en una continuidad que ahora permite todas las tendencias que incluyan una propuesta de calidad sin importar el origen de su procedencia.

3.5 El tema en la pintura expresionista.

Dentro del desarrollo de la historia del arte, el tema es uno de los elementos más importantes en pintura; la temática realista logró por siglos sobrevivir sin ser cuestionada, en la pintura religiosa el tema omitía reflexionar otras temáticas que aun estando presentes dentro de un mismo cuadro carecían de significado e importancia, ya que eran tratados como complementos de la temática principal, los cuadros de temas religiosos contenían paisajes de gran factura que no eran valorados, pero que muchas veces rebasaban la idea principal, considerándose sólo complementos de la composición total de la obra; esta sobrevivencia de los temas realistas tiene su fin cuando los expresionistas conscientes de la realidad, rechazan un arte representativo y sus temas se enfocan a la representación espiritual de los acontecimientos que marcan su momento histórico; la preocupación expresionista sobre el tema como instrumento de denuncia fomentó profundas transformaciones estéticas, pues estas temáticas vienen a modificar el significado clásico del tema; para el artista expresionista el tema se vuelve fundamental, es su principal arma de ataque y de la cual se sirven ampliamente para evidenciar la falsedad de un sistema político enraizado en las más absurdas

contradicciones; la denuncia de las actitudes burguesas y la descomposición social, quedaban al descubierto mediante el tema. Dentro de los diferentes grupos expresionistas que se organizaron, las temáticas diferían profundamente, así como el ánimo, la ejecución y el lenguaje utilizado, pues aunque el tema era un arma de denuncia, no todos los artistas concebían de manera uniforme los cambios sociales; se encuentran muchas semejanzas en todo el arte expresionista, pero no todos lograron contagiarse del ánimo y el deseo de una transformación inmediata de la sociedad y el arte. Los temas utilizados por los expresionistas comúnmente son análisis de las vivencias humanas, el ser humano es analizado en diferentes fragmentos que lo involucran con su situación social, política y cultural; en el momento de mayor algidez, los expresionistas trabajaron con temas que representaban la vida cotidiana de los seres humanos, complementando con el color y la técnica las impresiones del mundo interno de la sociedad, sin embargo esta temática no fue común en todos los artistas expresionistas, Franz Marc por su parte, decidió trabajar con temas relacionados con animales en un estilo geométrico y haciendo énfasis en el volumen, hizo algunas declaraciones como la siguiente en donde trata de explicar su visión del tema con respecto al arte: " Me esfuerzo y lucho por aprender la forma y la expresión. En arte no existen los <temas> ni <los colores>, ¡sólo existe la expresión! En su uso convencional, las palabras <colorista> y <colorístico> son una necesidad. Yo ya sabía que la expresión es lo único que importa en el análisis final".⁸ La religión para Marc era un componente importante del arte, afirmo que no existía un arte puro sin religión, consideraba de este modo que entre más

⁸ Wolf-Dieter Dube, *los expresionistas*, p. 131.

religioso fuera el arte más artístico se convertía. Otro artista que trabajó con temáticas religiosas después de haber formado parte de El puente, fue Emil Nolde, en su obra se puede ver el más acentuado tratamiento expresionista, sus primeras temáticas estuvieron muy relacionadas con retratos interiores de la sociedad, sobre todo escenas que relataban la vida en restaurantes, cabarets y cafés, para después de su aislamiento, comenzar a trabajar temáticas religiosas que fueron rechazadas por intervención de la iglesia para la exhibición internacional de Bruselas en 1912; quizá este rechazo se debió al objetivo de Emil Nolde de representar la original y auténtica expresión de las emociones humanas, actitud manifiesta en toda su obra.

Las temáticas expresionistas con su fundamental sentido de espiritualidad iniciaron un recorrido, permitiendo el desarrollo de infinitas posibilidades estéticas, pero las aportaciones expresionistas al arte serán más propiamente estudiadas en el siguiente apartado.

3.6 Aportación del arte expresionistas al contexto del arte.

Muchas son las aportaciones del expresionismo que se pueden agrupar y que hasta la actualidad continúan manifestándose en pintura. Una pequeña retrospectiva de las manifestaciones artísticas anteriores al expresionismo, nos mostraría la notoria evolución que sufrió el arte después de la experiencia expresionista. Estas aportaciones incluyen cambios filosóficos, artísticos, estéticos y técnicos. Una gran revuelta se inaugura con la presencia del arte expresionista dentro del contexto del arte; el arte sufrirá tremendas transformaciones, una de ellas es que desde el siglo XIX comienza la modernidad como hecho tangible,

como realidad, pues la modernidad ha sido un concepto utilizado desde el siglo V, pero en realidad la modernidad se relaciona con avances sociales y éstos se dan como parte de un proyecto que surge con la Ilustración, pero que encuentra su realización a finales del siglo XIX, al menos teóricamente; en este ámbito la vanguardia expresionista tiene singular importancia, ya que los artistas se revelan en contra de toda normatividad social, política y artística, pues el desarrollo tecnológico que abanderaba la modernidad, no había cumplido la promesa de emancipar al ser humano, el incumplimiento de las promesas de la modernidad en su vertiente capitalista, no otorgó la anhelada libertad, provocando en los ambientes sociales y artísticos un sentimiento de transformación profunda, había que reformar el arte y las sociedades, arrancando a la burguesía su máscara y evidenciando la falsedad de sus ideales que sólo alienaban al ser humano, esta mentira de la modernidad capitalista no pudo contener todo el descontento social económico y político, de tal modo que inevitablemente, al no existir un capitalismo humanista, los artistas y la sociedad comienzan a rebelarse mientras se gesta la Primera Guerra Mundial. La inconformidad queda bien explicada, inherentemente los cambios dentro de la obra artística eran impostergables, en esta búsqueda el arte se manifiesta como necesidad humana, se reconoce el carácter instintivo del arte, las emociones y la espiritualidad por fin son consideradas como parte integrante de una totalidad armónica dentro de la obra; partiendo del expresionismo y sus artistas, la transformación estética es ampliamente notoria, los estudios realizados por artistas como Kandinsky y Paul Klee, son una referencia manifiesta de esta nueva necesidad artística y filosófica. El pensamiento filosófico que se genera con el expresionismo, aportará a la teoría

del arte nuevas interpretaciones, como pueden observarse en el arte abstracto expresionista de los años cincuenta y el neoexpresionismo alemán de los ochenta, que provocará reacciones similares en países como Italia y Norteamérica, en donde la forma, el color y la técnica evolucionan; los artistas desde los años noventa comienzan a incursionar en medios fotográficos y virtuales; aquí el desarrollo de la tecnología aporta a los artistas nuevas herramientas de representación plástica que se conjugan con experiencias vanguardistas y clásicas del arte; cabe considerar que esta evolución no hubiera sido posible si el expresionismo, aunado del impresionismo no hubieran aportado su resistencia a seguir utilizando los medios pictóricos del arte académico. Concretamente, lo que se puede considerar como aportaciones del arte expresionista al contexto general del arte, se desprenden de su actitud opositora y su compromiso social, generado por el desgaste político, económico y social del siglo XIX.

Capítulo 4

Conceptos formales de la obra plástica.

En cuanto a mí, busqué la libertad más que el poder, y el poder tan sólo porque en parte favorecía la libertad.
Marguerite Yourcenar.

4.1 Lenguaje y planteamiento plástico.

Dentro del presente trabajo pictórico se han seleccionado veintiocho pinturas de un total aproximado de sesenta, en todas trabajé con un lenguaje expresionista, con técnica mixta, que incluye pinturas realizadas sobre litografías impresas en papel de algodón. La utilización de un lenguaje expresionista dentro de la obra que aquí se menciona, tiene la intención de revalorar aquellos conceptos e ideas propios del expresionismo, sobre todo los de carácter emocional y espiritual que considero "instintivos"; desde mi propio enfoque el arte es absolutamente "instintivo" y la razón le resta libertad pictórica, libertad que ha sido para mí indispensable, ya que sería una gran limitante trabajar con lenguajes propios del academicismo; se ha afirmado, sobre todo en el expresionismo, que "la razón mata la pintura", me gustaría mencionar que las representaciones figurativas realistas o hiperrealistas de algún modo también lo hacen, sobre todo desde la aparición de la fotografía. Esta predilección por un lenguaje instintivo, tiene como objetivo la representación de las formas, pero nunca de manera figurativa, más bien prefiero expresar con el color la noción temática, con un trazo representar una forma completa y repetir una serie de actos gestuales que lleven a la totalidad armónica de la obra; en la realización de mi pintura, por medio de este lenguaje, experimenté mayor riqueza y libertad pictórica.

El planteamiento plástico en esta serie de veintiocho pinturas, muestra tanto en el uso del color, como en las temáticas y las técnicas empleadas, absoluta libertad plástica; la temática se divide en diferentes series, el por qué de la aparición de diferentes temáticas, es la consideración del tema sólo como pretexto en la pintura; la paleta de color ha variado constantemente en la totalidad de la obra, he trabajado con colores primarios, como se puede observar en las láminas 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 y 27; con la intención de contrastar el color primario con negro, blanco o cualquier otro color acromático que me permita indagar sobre las características sensibles morales del color; en otra decidí trabajar una pequeña serie de cuatro cuadros acromáticos que corresponden a las láminas, 11, 12, 13 y 14, en donde el tema y el color cambian, pero la unidad pictórica se logra por medio del lenguaje y la técnica; más adelante se abordará detalladamente el uso del color, la temática y la técnica que aquí serán brevemente explicadas. La técnica empleada ha sido básicamente óleo sobre tela, carbón y esgrafiados, con algunas variaciones como en los cuadros que corresponden a las láminas 1, 2, 11 y 12 de la serie, que son pinturas al óleo, realizadas sobre litografía impresa en papel de algodón. Durante la realización de la serie de pinturas que integran la presente investigación, tuve como prioridad fundamental la experimentación, gracias a ésta, logré enriquecer, con recursos provenientes de otras técnicas, el lenguaje pictórico presente en mi obra, sirviéndome de éste para unificarla. No existe dentro de mi posición, una renuncia a la figura, aunque sí a las representaciones figurativas realistas; he preferido trabajar las figuras más como formas abstractas o de poca definición, para acentuar su carácter expresivo y permitir el discurso propio de los materiales. De

la libertad presente en todo el trabajo pictórico, he construido tanto el lenguaje como el planteamiento plástico, fundamentado en el expresionismo y mis propias ideas sobre su utilización, dentro de un contexto socioeconómico actual, que considero, guarda enormes semejanzas con las de fines del siglo XIX. El contexto filosófico, cultural y estético propio de la posmodernidad, en donde se desarrolla mi obra, permite mayor libertad pictórica, en mi opinión, la apropiación de recursos correspondientes a otras manifestaciones artísticas, ofrece un planteamiento plástico que considero de mayor riqueza.

4.2 Contexto socioeconómico.

El contexto socioeconómico latinoamericano actual, experimenta diversas analogías con el de fines del siglo XIX en Europa; teóricamente al aplicarse un proyecto de avances sociales se inaugura la modernidad, y en esta inauguración se rompe con las viejas prácticas del capitalismo burgués; los artistas, así como la sociedad europea en general, se rebelaron en contra de los métodos políticos y sociales que dominaban el panorama socioeconómico del siglo XIX, permitiendo en el ambiente estético, una profunda transformación del arte; estas contradicciones del modelo capitalista, considero que siguen vigentes para Latinoamérica; mucho se dice sobre una modernidad inconclusa o inexistente en estos países, discurso que posibilita el desarrollo de un proyecto de modernidad adaptado a las características culturales, sociales, políticas y económicas, propias del entorno latinoamericano. La situación socioeconómica actual en Latinoamérica, tiene repercusiones en el campo artístico, pues al menos en el desarrollo del presente trabajo de investigación plástica, estas características han

influido y determinado en gran medida mi trabajo pictórico, ya que según creo, un artista es en esencia un ser comprometido con su sociedad y su entorno económico, político y social, debe a estos fenómenos mucho de la evolución que se ha dado en el contexto estético, pues como se mencionó anteriormente, las posibilidades estéticas que nuestro tiempo ofrece con relación a periodos artísticos anteriores, son extremadamente superiores. Para mi es de esencial importancia el contexto socioeconómico actual de Latinoamérica, pues si bien México es un país con una situación económica que difiere a la del resto de Latinoamérica, existen en nuestro panorama todavía presencias con amplio poder económico de países del primer mundo, que fomentan una sociedad carente de identidad, circunstancias que me invitan a trabajar por la modificación de nuestro panorama socioeconómico desde mi posición como artista plástica y que entra en comunión con los ideales expresionistas de comienzos del siglo XX.

Al referir la importancia del contexto socioeconómico en Latinoamérica y más concretamente en México, me he limitado a ser consciente de esta problemática, evitando incluir temáticas relacionadas a conflictos sociales, económicos y políticos dentro mi obra, ya que considero que no es mediante la inclusión de estas temáticas en la obra, que se da la respuesta significativa en la actualidad, opto por ser consciente de la necesidad de plantear un trabajo plástico de calidad, con tintes de actualidad que permitan sacar una propuesta representativa de un arte latinoamericano que ya alcanza altos niveles de ejecución y calidad.

4.3 Concepción formal y desarrollo de la propuesta plástica.

Aunque proveniente de una formación académica, mi concepción formal y mi propuesta plástica se derivan de la renuncia al arte académico y racional. Valoro en mucho el conocimiento teórico que enriquece el lenguaje de la pintura, pero sólo como información y no como método de trabajo, la supremacía de los recursos "instintivos" es de vital importancia en el desarrollo del arte; desde mi concepción, una obra que carezca de este recurso no puede considerarse artística; en mi propuesta he trabajado con diversos materiales y recursos, incluyendo medios fotográficos y audiovisuales, como el video o la pintura digital, sin que en la experimentación de estos recursos haya encontrado las bases de mi propuesta, pues aun creo profundamente en la pintura y su método tradicional, es decir; que en el desarrollo de mi propuesta pictórica, la pintura se me ha revelado, como un oficio todavía con muchas posibilidades que puede ser integrada y complementada con recursos tecnológicos actuales. He decidido trabajar con figuras y formas que no se limiten a la abstracción, ni sean completamente realistas; apliqué una paleta de color fundamentada en la teoría de los colores de Goethe, debido a que este autor es uno de los primeros que se atreve a rebatir la teoría física de Newton y da importancia al recurso expresivo del color. Todo esto, sumado a mis ideas poco académicas sobre el arte, me permitió formalizar un proyecto pictórico que se desarrolla en la renuncia a la razón. Como bien puede observarse en mi trabajo pictórico, las veintiocho pinturas que conforman la serie están fundamentadas en la renuncia al arte académico, otorgando el valor justo a las actitudes gestuales y trazos "instintivos", que bien pueden ser figuras por sí mismos; aparecen también chorreados al estilo de algunos pintores del

expresionismo abstracto norteamericano, incluí rasgos del tachismo y rayonismo en la presencia constante de esgrafiados y extensas manchas de color, que muchas veces juegan como figuras dentro del cuadro, o simplemente enriquecen la idea expresionista e instintiva que prefiero como método de trabajo; las manifestaciones del Art Brut han sido parte de las influencias pictóricas más importantes en mi obra, la fascinación que experimento por un arte liberado de la razón, me conduce por experiencias absolutamente espirituales y cargadas de una gran fuerza, que intento representar en mi trabajo plástico y a las que no pretendo renunciar.

4.4 Contexto cultural, estilístico y estético filosófico en la obra.

La actualidad estética del periodo posmoderno en la que se desarrolla el presente trabajo plástico, posibilita y facilita enormemente las propuestas actuales; antes de hablar de mi trabajo como una propuesta, prefiero referirme a él como una posición frente a la problemática estética propia de mi tiempo, considero que en Latinoamérica es difícil referirse a modernidades estéticas, mucho más grave es hablar de posmodernidad; concluyo para estos términos y su uso en países latinoamericanos, sólo la utilización de éstos como referencias asimiladas que parten de una moda, ya que para Latinoamérica, aun queda por definirse la modernidad, según Juan Acha y Samuel Arriaran¹. De esta manera, prefiero establecer mi pintura en un ámbito de desarrollo estético y cultural, que se ha definido dentro de las diferentes influencias culturales europeas y estadounidenses condimentada con sus propios ingredientes; desde la

¹ Op,cit, en bibliografía, p.119.

colonización española en México, el arte nacional ha sufrido diversas transformaciones, estableciéndose un arte de características muy particulares; de hecho, en la actualidad la multiculturalidad es un fenómeno que determina profundamente al arte, pues en las ciudades de mayor importancia, la presencia de diferentes razas ésta creando todo un sentido estético y artístico que ya no puede incluirse en la idea de un arte regionalista, sólo en aquellas culturas que permanecen vírgenes, o mejor dicho aisladas, la necesidad artística continúa experimentando las formas estéticas tradicionales. Ahora bien, hemos tenido durante todo el siglo XX un desarrolló artístico innovador de la tradición estética, los conceptos artísticos, filosóficos y estéticos han experimentado grandes modificaciones y enfrentamos un periodo de cierta opacidad con respecto al desarrollo de las vanguardias que ahora no permite, bien a bien, tener una idea más acertada del arte, en donde propuestas carentes de calidad llenan las salas de galerías y museos; si revisamos una parte de la década de los años ochenta y analizamos el trabajo de los llamados artistas simulacionistas, estos artistas se identifican entre las frontera del comercio y el arte, ya que reproducen el poder de seducción de un objeto de consumo sobre el público y lo aplican al arte; pero bien, debemos mencionar de dónde provienen los cambios estéticos y filosóficos que determinan la obra de arte desde finales de los sesentas, con la presencia del posminimalismo se comienza un periodo de desmaterialización de la obra de arte, simbolizando el final del formalismo dentro de la obra de arte, de este punto pasamos a diferentes estilos de la posmodernidad que se reflejan en los neoexpresionismos y las transvanguardias en Europa y Estados Unidos de Norteamérica; hasta una posmodernidad vinculada a la democracia que mantiene

un compromiso con lo étnico, el feminismo y la diversidad sexual; esta posmodernidad atraviesa un periodo de apropiacionismo, simulacionismo e inexpresividad en donde argumentada en la "muerte del autor" y las influencias del posestructuralismo francés, básicamente de Roland Barthes y de Jean Baudrillard, fomenta las críticas de la representación y se orienta por los sistemas de reproducción. En este panorama estético filosófico que determina al periodo posmoderno, he elegido y definido un proyecto de trabajo enraizado en la supremacía del "instinto", ya que en mi concepto, el ser humano necesita reconciliarse con su entorno ecológico y este retorno a los ecosistemas en equilibrio, parece ser la única salida, ya que la razón instrumental ha causado un profundo desequilibrio en la humanidad y el planeta, y el desarrollo del pensamiento no ha logrado situar a los seres humanos en su justa dimensión, cabe revalorar otras formas de existencias al menos más justas y equilibradas.

4.5 Procedimientos y técnicas pictóricas en la obra.

El método de trabajo y las técnicas empleadas para la obra pictórica, corresponden a un programa de trabajo que no incluye bocetos previos ni materiales determinados; muchas de las obras seleccionadas para el trabajo final, se realizaron en bastidores reciclados de otras pinturas o impresiones de litografías que no cumplieron la calidad adecuada; en este proceso de trabajo, realizado con materiales reciclados, los fondos sobre los que se trabajaron colaboraron a la formación de una propuesta final para el cuadro; en las láminas 1, 2, 11 y 12 se pueden observar algunas imágenes gráficas que decidí respetar como parte del discurso pictórico; en estas pinturas trabajé con óleo y carboncillo

sobre litografía impresa en papel de algodón; la combinación de ambas técnicas necesitó de una imprimatura sobre el papel, en las zonas en donde se aplicó pintura al óleo, para conservar técnicamente la obra; en la parte trasera del papel cubrí la superficie con esmalte mate para sellar el poro y evitar que el aceite del óleo se separase del pigmento y las capas se craquelaran; la idea general sobre estas pinturas no provenía de una temática determinada, en realidad como sucede casi en todos los cuadros que conforman esta serie, las temáticas fueron sugerencias del mismo método de trabajo, que muchas veces sólo fueron grandes extensiones de color que formaron manchas y así se crearon algunos cuadros abstractos con reminiscencias figurativas que se construyeron con la intervención de las formas del cuadro anterior. En la última serie de pinturas que corresponden a las laminas de la número 15 a la 28, involucré figura humana, animal y otros objetos; se puede leer ya una intención temática compuesta de pequeñas series de experimentación; con los recursos expresivos del color; cito para estos ejemplos, específicamente las láminas 23, 24, 25, 26, 27 y 28, donde se puede observar una temática taurina, realizada con los tres colores primarios y los contrastes entre ellos; auxiliados de esgrafiados, colores acromáticos combinados con líneas y manchas de blanco y negro; para las láminas 24 y 25 decidí trabajar con azul medio desde el fondo, contrastes rojos y naranjas que me permitieron abordar el tema sólo con el recurso expresivo del color; estos cuadros representan las sugerencias temáticas sin que exista una composición figurativa que defina el tema, los resultados que se pueden observar de este método trabajo son, a mi juicio, solventes pictóricamente y manifiestan un sentido del color y los materiales pictóricos; las láminas referentes a las pinturas 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10, son

composiciones abstractas, en ellas el lenguaje expresionista abstracto se concretó con la presencia de manchas de color, esgrafiados con espátula y carbón, pintura chorreada y salpicaduras de color puro para crear los diferentes planos en el cuadro, que sugieren algunas formas figurativas, como resulta el caso de la lámina 7. El procedimiento pictórico de toda la serie de pinturas fue básicamente intuitivo, en muchos de los cuadros, con la existencia determinada de un tema y una paleta de color, los resultados variaron impresionantemente al concluir las pinturas, desde mi percepción, he llegado a un uso del color, así como todos los demás recursos pictóricos, como resultado de una vasta experimentación. La paleta de color y su aplicación tiene muy pocas mezclas en la paleta, los colores mezclados que se observan en las obras se mezclaron por sobreposición; veladuras secas y húmedas, y la intención del color sucio se logró enturbiando el color puro con negro. En la presente obra, el trazó con barras de carboncillo rojo y negro, acentuaron una actitud gestual con matices del rayonismo que dieron fuerza y carácter al resultado final, que es totalmente expresionista. Para esta serie de pinturas, fue determinante trabajar con manchas de color que construyen formas por sí mismas, las formas no sólo se construyen mediante el dibujo ni la representación real de los objetos; el color en combinación con otros materiales como el polvo de mármol, permitieron dar la sensación de texturas propias de objetos y figuras representadas con recursos figurativos mínimos. El prescindir de conceptos academicistas en la obra, encuentra su fundamento en consideraciones extraídas del Art Brut, una vez experimentado el arte académico, construido con composiciones previas, paletas de color determinadas y un dominio del dibujo realista, opté por la eliminación del

arte racional y enfocar mi posición pictórica por un ámbito más libre que sólo me fue permitido en la confianza del "instinto". En el desarrollo de mi trabajo pictórico trabajé con conceptos académicos que poco a poco me fueron guiando por una orientación plástica que considero más válida para el oficio de pintor; no quiero ser una representante de los eventos sociales ni crear un arte folklórico, deseo mostrar tan solamente mi punto de vista sobre el fenómeno estético actual.

Las técnicas pictóricas de mi proyecto de trabajo se orientaron por la pintura al óleo, en combinación con otras técnicas como la litografía; las calidades matericas del óleo hicieron de ésta, mi técnica favorita de trabajo. Los soportes pictóricos son bastidores de madera entelados con loneta de algodón, otros soportes son madera de pino y papel de algodón; en todos estos soportes apliqué una imprimatura de base acrílica; las imprimaturas se realizaron con una base de color primario o restos de color de trabajos anteriores, la intención de trabajar con un color previo en la imprimatura fue un descubrimiento que me permitió crear un fondo de color que desde el principio propuso una paleta, aunque en muchas de las ocasiones la propuesta de color inicial sufrió modificaciones en la terminación de la obra. Las características técnicas del óleo, su alta capacidad matérica, la brillantez del color y su excelente resultado en combinación con esmaltes de uso comercial, ofrecieron ciertas características en los trazos que no logré conseguir con la intensidad del carbón vegetal y su permanencia, si no existe una buena fijación con solventes; la aplicación del óleo se adelgazó para las veladuras húmedas con aguarrás bidestilado y un poco de barniceta; la aplicación de barnicetas se cuidó mucho, ya que con el uso indiscriminado, oscurece el pigmento y aumenta la brillantez del óleo, que con el reflejo de la luz impide una

buena observación del cuadro. Una serie de cuadros fueron realizados en acrílico sobre tela, cito las láminas 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 23, en donde el método de trabajo y el lenguaje fue el mismo que con respecto a las pinturas al óleo; en esta serie la opacidad del acrílico, trabajado también con manchas de color y trazos de carboncillo, ofrecieron resultados similares aunque menos mátericos y poco ricos en texturas reales, logrando la integración para el conjunto total de obras. Encuentro difícil elegir una determinada técnica pictórica, ya que todas las técnicas ofrecen recursos y resultados diferentes, en algunos casos el trabajar con acrílico me permitió una elaboración más rápida de los cuadros pues su secado es muy acelerado, para la aplicación de veladuras, la rapidez de secado del acrílico permite corregir una y otra vez el color hasta llegar al tono adecuado y la transparencia del color, que ofrece mayores matices y tonalidades. Otro recurso de extraordinaria importancia es la presencia del carbón vegetal que en la actualidad podemos encontrar en varios tonos, aunque los que prevalecen en mi obra es el negro, blanco y rojo indio; para lograr trazos gestuales que muchas veces se convirtieron en formas, el carboncillo fue imprescindible dentro de mi trabajo; éstos trazos se pueden observar prácticamente en la totalidad de mi obra; el esmalte de uso comercial tuvo esta misma importancia que el carboncillo para los cuadros realizados en óleo, aunque su combinación, técnicamente expresándome, con el acrílico ofrece excelentes resultados que de igual forma se pueden ver en mi pintura. Las imprimaturas se aplicaron en tres capas, cada una de ellas en dirección opuesta a la anterior para cubrir totalmente el urdimbre de la tela, así como el poro del papel de algodón.

4.5.1 El tema dentro de la serie de pinturas de la presente obra.

Sin una temática definida o determinada, el tema fue apareciendo como un pretexto en la obra; nunca trabajé con un solo tema en la presente serie de trabajos, porque consideré que de algún modo podría haber sido ésta una limitante de trabajo; los títulos de las pinturas fueron el resultado de las referencias temáticas que cada obra ofreció una vez terminados los cuadros; la similitud de algunos cuadros en cuanto al tema se debió al momento de su realización; los cuadros que corresponden a las láminas 17, 18, 19, 20, 21 y 22, fueron trabajados directamente del modelo, en una postura que duró más de diez sesiones de trabajo en el taller, mi método de trabajo exige mayor rapidez, en ese sentido tomé la decisión de ubicarme en diferentes posiciones frente al modelo; como se puede observar en estos cuadros, la figura se fragmentó y se tomaron diferentes partes del cuerpo, para algunos casos el tronco de la figura humana masculina; al ser trabajado con esgrafiados y experimentando sobre las diferentes tonalidades de rojo medio, contrastadas con verdes, blancos y negros, me dio la sensación del tema de Cristo; cabe mencionar que esto fue absolutamente inconciente y del resultado de este accidente temático, tomé la decisión de hacer referencia a esta imagen cristiana en los títulos de las obras 17, 18 y 19. La temática taurina de los últimos cinco cuadros fue tomada de una serie de pequeñas fotografías encontradas en una revista, de estas fotografías tomé solamente algunos fragmentos que me posibilitaron hacer referencias temáticas tan sólo con el uso del color. Como mencioné con anterioridad, las temáticas son variadas; en esta serie de trabajo no pensé en utilizarlos como recurso que diera

unidad a mi obra, dada esta razón sólo cumplieron una función dentro del trabajo pictórico; ofrecer un pretexto o ser simplemente un recurso pictórico para el desarrollo del trabajo.

El tema es sólo un pretexto en mi obra y aparece como el título de esta tesis, con el recurso temático quise expresar que la pintura no está condicionada a una temática determinada y que el tema es solamente un método de trabajo que se suma a los diferentes recursos pictóricos para ofrecer una totalidad armónica de la obra; de este modo, en mi obra las diferencias temáticas se observan y se resuelven como parte del proceso pictórico.

4.5.2 Utilización de recursos plásticos en la obra.

Muchos son los recursos plásticos que pueden ser utilizados e integrados en una pintura, en la actualidad contamos con la fotografía y el video; omití trabajar con estos recursos, ya que para mi planteamiento, estos carecen de la fuerza expresiva que requería para esta serie de trabajo. Desde mi punto de vista, los recursos que mejor me auxiliaron son casi todos de uso frecuente y tradicional, no intento innovar, ni tampoco para este caso, proponer más allá de una intención que se fundamente en el instinto y la emoción, como método de creación artística, además de creer profundamente en la pintura de caballete encuentro un lenguaje profundamente rico y con grandes posibilidades de experimentación todavía en ésta.

a) Mancha.

En el capítulo 3 de la presente investigación, se cita brevemente obra pictórica del siglo XIX, que corresponde a un grupo de pintores italianos recordados como los manchistas, las referencias hacen alusión a este grupo de artistas, debido a la intervención y presencia de la mancha en mi pintura, como recurso plástico, que dentro de mi trabajo cobra decisiva importancia. Podemos también recordar el último periodo de la obra de Rembrandt, dentro de esta época encontramos un trabajo académico de alto nivel, definido con la intervención de la mancha; esta obra de finales del siglo XVII, así como la pintura italiana del siglo XIX, específicamente la de los manchistas, muestra que la mancha como definición de la figura puede ser utilizada para definir una imagen académicamente figurativa, de igual modo como define una composición abstracta, así que partiendo de este estudio sobre la mancha y limitándome a precisar solamente dos ejemplos, advierto que uno de los recursos plásticos más importantes en mi obra ha sido la utilización y un método de trabajo a partir de la mancha, este recurso aparece constantemente en toda la pintura de este proyecto. Dentro de mi obra la mancha es una estructura primaria de trabajo, busqué diferentes maneras de hacerla funcionar dentro del contexto estético de mi posición artística; intenté para cada espacio en donde apliqué manchas un ritmo diferente que pudiera otorgar sensaciones de fuerza y movimiento, a partir de la mancha, pude también encontrar la figura; en el proceso formativo de la obra, encontré ciertas aplicaciones que variaron en fuerza e intensidad para establecer un diálogo entre todas las pinturas de esta serie. Como se puede observar en todas las láminas del presente trabajo práctico, la mancha aparece como parte de la definición pictórica, la variedad de posibilidades que otorga la mancha da un ritmo y

movimiento particular a todas las obras; las pinturas que contienen figuras humanas ó animales, son síntesis y extensiones de manchas; en la lámina 28, la figura principal es el toro que se encuentra situado casi al centro de la composición y abarca la mayor superficie del cuadro; se puede observar que toda la figura aunque delimitada con trazos de carboncillo y esmalte, se construyó de manchas de color rojas y sus tonalidades hasta llegar al amarillo claro; estas manchas se contrastaron con azul, que al mezclarse con el rojo dan tonalidades violetas que a su vez crearon el color complementario del amarillo; de igual manera, sucede con el cuadro de la lámina 26, en donde las formas figurativas son todavía más evidentes, en estas figuras trabajadas al principio de manera realista, son también formas figurativas trabajadas con pequeñas manchas individuales que dan la totalidad de la figura; en ésta lámina la figura del torero construida a partir de manchas de color, observa una mezcla de color y diferentes tonalidades para lograr el volumen del rostro; posteriormente realicé una serie de trazos y pintura de esmalte aplicada con espátula a gran velocidad para romper la rigidez e integrar este módulo al políptico; en la lámina 24, la sensación de una escena taurina se logró con la paleta de color distribuida en manchas y trazos por toda la superficie del cuadro; básicamente seccionando las formas figurativas por medio de manchas o integrándolas también por medio de manchas, logré construir armónicamente todas las pinturas de esta serie, es decir; que la mancha es uno de los recursos plásticos que dio unidad a la obra, con un diálogo fresco, que ofrece libertad pictórica y que define con gran carácter el sentido de la posición pictórica del presente trabajo.

b) Esgrafiados.

Un recurso no menos importante que la mancha, pero si menos utilizado en esta serie de pinturas, son los esgrafiados, por medio de éstos logré dar textura visual a plastas de color que aplanaban las secciones de manchas trabajadas con un color puro y que por medio de éstos, generaron una tensión dentro del cuadro; éstas aplicaciones de esgrafiados se pueden ver en las láminas 1, 2, 3, 5, 6, 7, 10, 17, 18, 22 y 26, donde la presencia de esgrafiados define parte del lenguaje expresionista, gestual e instintivo que persigo. En la lámina 17, los esgrafiados y las manchas presentes en el manto y el cuerpo de la figura forman parte de un juego de luces en color blanco, son síntesis de mi interpretación de la luz sobre las figuras. Con la integración de esgrafiados, uso de la mancha y el color, intenté para la definición de la obra, crear un tipo de lenguaje que si bien está fundamentado en el expresionismo y el Art Brut, contara con elementos propios que hicieran notar la presencia de estas influencias en mi obra, sin que esto determinara la obra o hiciese una copia de estas manifestaciones artísticas. La integración de esgrafiados en estas pinturas fue un hallazgo también accidental, me parece oportuno hacer hincapié en que la participación de todos los recursos plásticos se fueron manifestando intuitivamente como una manera de complementar las composiciones de la obra; en diversas ocasiones esta serie de cuadros que contienen esgrafiados lucían planos y eran escuetos compositivamente antes de la presencia de este recurso; no existe una narrativa fácil de conciliar en mi obra, porque mi intención no es narrativa, mi intención es propiamente pictórica; como he mencionado en repetidas veces, la pintura se me muestra como un deseo de expresar mis emociones y en la integración de

recursos gestuales pude encontrar la mayoría de las respuestas que estaba buscando para establecer mi propio discurso pictórico.

c) Soportes.

Los soportes plásticos en mi obra ofrecieron cada uno de ellos resultados y características diferentes, al trabajar una pintura sobre un soporte de madera como es el caso de las láminas 16, 17, 18 y 26, las marcas dejadas por el pincel, la espátula y el carboncillo levantaban las capas de pintura anteriores y podía dejar no solamente marcas visuales, sino restos de color de las capas anteriormente aplicadas; ésta variante en los soportes enriquece de un modo distinto cada parte de la obra, le otorga cualidades matéricas que definen de manera diferente las secciones de esgrafiados y líneas trazadas solamente con espátula; éstas marcas ofrecen lecturas diferentes y cabe mencionar que le aporta a la obra una riqueza que se suma a otras, en los soportes de tela, láminas 9, 10, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27 y 28, cambian radicalmente las huellas de esgrafiados, estas son más superficiales y se necesita de una aplicación espesa de color, para dejar una huella visible en el cuadro; los soportes de tela permiten por ejemplo una mayor transparencia del color, se trabaja mejor con veladuras que en los soportes de madera, ya que la madera al absorber mayores cantidades de agua hace más lento el secado de las capas de pintura y debido a la presencia de mayor humedad en ocasiones funde las capas de color si se trabaja con acrílico; casi estos mismos resultados que se observan con la madera y el acrílico suceden con el acrílico sobre papel de algodón, pues aunque siendo un papel 100% de algodón y de un calibre grueso, la humedad se mantiene por mucho tiempo y el acrílico no seca rápidamente. Cada una de las técnicas

aplicadas en soportes diferentes, otorga características especiales y ricas en recursos plásticos; yo experimenté con diferentes soportes encontrando en cada uno de ellos una riqueza expresiva muy característica; el soporte para trabajar que más satisfizo los resultados fue el óleo sobre tela, por las pocas complicaciones y su fácil manejo, sobre todo si se trabajan dos o tres cuadros simultáneos. Para el caso de los cuadros trabajados en papel de algodón que corresponden a las láminas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, y 14, el óleo se fija de manera diferente, mostrándose más opaco que en los soportes de madera; al aplicar óleo sobre papel de algodón se tiene que estar muy pendiente de la imprimatura, ya que debido a las cualidades de absorción del papel se debe procurar sellar perfectamente el poro, para impedir que el papel absorba totalmente el aceite y se separe del pigmento. Todos los soportes utilizados en la serie de pinturas para esta investigación tienen una imprimatura de base acrílica saturada de acetato de polivinilo, aplicada en tres capas y cada una de ellas en dirección diferente.

d) Herramientas y selección de materiales utilizados.

Las herramientas de trabajo en la realización de una pintura, ofrecen cada una, características diferentes dejando impresiones que enriquecen de manera muy particular el discurso pictórico.

En todas las pinturas utilicé las mismas herramientas, éstas fueron pinceles, brochas, espátulas, la aplicación directa de pintura con la mano y los dedos, puntas de madera, lijas, etc; el uso de diferentes herramientas son sus características gráficas diferentes, cada una de estas herramientas deja su propia

impresión sobre los soportes que enriquecen el discurso pictórico, una obra terminada también es el discurso plástico entre herramientas, soportes y materiales. Estas herramientas de trabajo se utilizaron para todas las obras en proporciones diferentes y para resaltar las intenciones de cada obra en particular.

e) Paleta de color.

Las veintiocho pinturas de esta investigación pictórica, se realizaron en una paleta de color de alto contraste, fundamentada en la teoría naturalista del color de Goethe; la elección de esta teoría, es debido a su gran sentido humanista y la valoración del color como recurso expresivo, el uso de esta teoría será constante en la serie de veintiocho pinturas, en donde para algunos trabajos decidí trabajar sin una paleta específica de color, simplemente la combinación de colores que instintivamente fui encontrando, hasta lograr armonías cromáticas, como ejemplo cito las láminas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10. Otra pequeña serie de cuatro cuadros que corresponde a las láminas 11, 12, 13 y 14, trabajé con valores acromáticos, y utilicé amarillo de Nápoles enturbiado en diferentes tonos con blanco, haciendo sólo algunas pequeñas referencias cromáticas como son pequeñas manchas de rojo en los cuadros no. 11 y 12, y la presencia de pequeñas manchas de color naranja para los cuadros 13 y 14, donde existe una mayor saturación de negro para dramatizar y contrastar mayormente los colores acromáticos.

De la lámina 15 a la 28, realicé diversas experimentaciones con los tres colores primarios que Goethe cita como amarillo, azul y púrpura; Goethe define al

púrpura como “el color más valioso y más representativo de la visión”²; en su teoría, el amarillo es un color activo y el azul actúa como un color inactivo; “con el círculo cromático Goethe regresa sobre el primer móvil que le había llevado al estudio naturalista del color: el de las cualidades expresivas de éste”³. De la revisión del texto de Goethe, encontré la relación de mi pintura con el color; mi interés por el color como recurso expresivo se deriva del estudio de la teoría del color de Goethe, sobre todo por sus características naturalistas y el gran valor que le otorga al instinto en el proceso creativo, pues él también afirmó, que la razón y la ciencia mata a la pintura.

Los trabajos realizados con púrpura (rojo medio), se refieren a las láminas 15 a 22 y 27, en éstas se puede observar las diferentes cualidades expresivas del púrpura al contrastarse con su color complementario verde, cito la lámina 17 para este ejemplo, y con trazos y manchas de carboncillo y esmalte negro para las láminas 15, 16, 18, 19, 20, 21 y 22, en donde se puede encontrar la presencia del blanco y amarillo ocre en mayor cantidad para las láminas 21, 22 y 16, estas pinturas además de compartir una experimentación del color púrpura, compartieron temática con el resto de la obra que hace referencia a la tauromaquia, específicamente en la lámina 27, ya que en esta lámina se trabajó el color púrpura como representación de la sangre, el dolor, la crueldad y la tristeza que padece el toro en los ambientes taurinos. Las láminas 23, 24 y 25 son pinturas trabajadas con azul medio, aquí utilice un color inactivo como cita Goethe, pero de grandes cualidades expresivas, en donde la tensión cromática existe, con la sensación de violencia que se acentúa con los diferentes tonos de

² Johann Wolfgang Von Goethe, Teoría de los colores, p. 26.

³ Ibid

rojo y naranja, las líneas y trazos en blanco y negro contribuyen también contrastando las pinturas, junto con la aplicación de los tres colores primarios, que logran altos contrastes entre sí. La misma fórmula se repite en los cuadros de las láminas 26 y 28, en estas dos pinturas el color principal que se extiende por toda la superficie del lienzo es el amarillo medio, considerado por Goethe como el color más activo y de mayor luminosidad; como sucede con las pinturas que tratan el tema taurino, también éstas se contrastan entre sí, con la presencia de los dos restantes colores primarios, púrpura y azul, en estas dos pinturas existe un menor dramatismo debido a que el color amarillo tiene cualidades expresivas más cálidas, "la experiencia enseña que el amarillo causa una impresión decididamente grata y confortante, de ahí que en la pintura corresponde al lado iluminado y activo".⁴ Como se puede observar, Goethe dedica todo un capítulo en su teoría, que incluye las diferentes características de lo que él denomina " el efecto sensible moral del color", de este uso del color como recurso expresivo, las láminas realizadas en color amarillo medio, ofrecen una lectura menos dramática, por las características particulares del amarillo, pero estas características se degeneran con la presencia de rojo y azul, que junto a los esgrafiados, las manchas y trazos de esmalte negro acentúan el drama del ejercicio taurino que sufre el toro. Al realizar estas experimentaciones con amarillo medio, pude encontrar que las características expresivas de cada color pueden ser alteradas por otros colores, sobre todo los que crean altos contrastes, que obviamente esto tiene que ver con las cualidades expresivas que tienen todos los colores. Al trabajar con los recursos expresivos del color las pinturas de esta serie se

⁴ Ibidem, p.,204.

unificaron también por medio de este recurso, que enriqueció ampliamente el lenguaje al conjugarse con la forma, la figura, la técnica y todos los recursos plásticos que se utilizaron para realizar las pinturas que forman parte de esta serie.

Conclusiones.

Al revisar las diferentes tendencias expresionistas y neoexpresionistas durante el siglo XX, observo que por un lado los expresionistas pugnaron por un rompimiento con los valores académicos, la razón instrumental y generaron un arte de oposición; mientras que los neoexpresionismos que surgen posteriormente, provienen de actitudes apolíticas, retomando fragmentos del pasado en conjugación con elementos del presente como son; la fotografía, el video y otras herramientas propias del desarrollo tecnológico; en un deseo por recuperar una identidad histórica frente al internacionalismo en las artes, el neoexpresionismo, aunque en apariencia desvinculado de circunstancias sociales y políticas, terminó también por representar los momentos de algidez que cincuenta o sesenta años después del primer movimiento expresionista, se repiten en las sociedades capitalistas que han tenido como prioridad el desarrollo de la ciencia y la tecnología, sin un proyecto cultural, social y político que respete las diferencias geográficas que marcan la diversidad de la especie humana, diversidad que proyecta la imposibilidad de unificar en un mismo proyecto a toda la humanidad, pues la raza humana bajo este proyecto de modernidad capitalista es esclava en su totalidad, algunos de sí mismos, es decir: los empresarios multinacionales y los que no teniendo más opción, se esclavizan por conseguir los recursos mínimos de subsistencia, otros más, aquéllos sometidos al deseo y a las necesidades creadas por una sociedad capitalista de consumo, que jamás logra satisfacerlos. Dentro de todas estas características antes mencionadas, los diferentes expresionismos y neoexpresionismos han manifestado por medio de su arte un retrato encargado de mostrar las contradicciones del sistema capitalista,

sistema que a su vez ha hecho del arte un objeto de consumo, una mercancía que alimenta el deseo pero que jamás satisface la necesidad, en este recorrido lo que parece pertinente y necesario recuperar, es que finalmente el arte de raíces expresionistas, plantea en lo profundo la recuperación de la emotividad y el sentimiento, aspectos puramente humanos de los cuales por más que se intente no pueden sustituirse por objetos, ni éstos, convertirse en satisfactores de esta necesidad humana.

En la recuperación de un arte emocional e "instintivo", es decir humanista, como fue el planteamiento del expresionismo de principios del siglo XX, se trata de encontrar una reconciliación armónica entre las sociedades y su ecosistema, que respete las diferencias culturales y dosifique el desarrollo tecnológico por medio del cual la emancipación de la especie humana se concrete. La posibilidad de un encuentro con una modernidad capitalista de factura humanista, no es lejana, si se desarrollan proyectos individuales por países, al menos para los que aun tienen una resistencia autóctona marcada, como es el caso de países latinoamericanos y africanos, no se trata en ningún momento de parar el desarrollo tecnológico y científico, la opción plantea una recuperación de valores para luego, conciliar al ser humano con su entorno natural y en consecuencia lo respete.

Una de las conclusiones de este trabajo plástico y de investigación histórica que personalmente considero entre las más destacadas, tiene como prioridad mostrar que fundamentándonos en el respeto y tolerancia a la diversidad humana se pueden adaptar conceptos de la modernidad capitalista a un proyecto de características humanistas. Más aún, el hombre bajo estas circunstancias se ha

convertido en el depredador de sí mismo, y como consecuencia de estos actos y actitudes, destruye la presencia de otras vidas en el planeta. Sería conveniente entonces, al menos como un ejercicio de verdadero raciocinio y humildad, valorar el proyecto de modernidad capitalista actual y ajustarlo a un proyecto humanista. En la observación de los aspectos contradictorios de la sociedad moderna y el desarrollo de la razón instrumental como proyecto, estructuré las siguientes conclusiones que deseo expresar como opiniones personales.

El desarrollo de la ciencia y la tecnología ciertamente ha aportado beneficios, pero éstos sólo se reflejan en una parte de la totalidad de la sociedad humana, no así en el planeta, ni entre las demás especies vegetales y animales que lo cohabitan con nosotros; es decir, que por un lado este desarrollo otorga ventajas que se limitan a quienes tienen los recursos económicos para hacer uso de éstas, que por otro lado devastan el planeta y ponen en riesgo no sólo nuestra existencia en él, cabe mencionar los desastres ecológicos que ya padecemos, la discriminación social en las grandes urbes, el lamentable desarrollo armamentista que tiene divididos a los seres humanos y que termina por hacer de este planeta un espacio dedicado a la hostilidad colectiva; ante esta situación y obviando las muchas que se pueden derivar del desarrollo científico y tecnológico, me pregunto: ¿que tanto la razón instrumental ha contribuido a una armonía del hombre con la naturaleza? Me parece que muy poco, de ahí mi valoración por una posición estética fundamentada en lo emocional, “instintivo” y espiritual como método de encuentro que concrete el equilibrio en el planeta, desde mi posición como artista visual considero que el arte tiene una función social, que el artista debe comprometerse con la problemática de su tiempo, así como todos los seres

humanos, " aun y cuando no puede negarse el "instinto" de destrucción presente en la especie humana, y que desafortunadamente o quizá como forma de equilibrio, ha estado presente en el hombre y la mujer históricamente",¹ el estudio del "instinto" de destrucción, podría contribuir en la explicación de las grandes contradicciones de nuestra especie y colaborar a la formación de un mejor ser humano.

Bajo estas observaciones, concluyo lo siguiente: el arte en general es un lenguaje y una filosofía, la pintura expresionista en consecuencia es lenguaje y filosofía de magnitudes estéticas todavía explorables, en este sentido el expresionismo como lenguaje, me permitió entender los fundamentos básicos que dan carácter a su propuesta como son: su carácter innovador en la utilización del color como recurso expresivo, la liberación de la forma y el uso de la técnica, que al liberar estos tres aspectos del orden purista, otorgaron libertad al proceso creativo en donde se integran aspectos emocionales e "instintivos" como parte de este proceso.

En el análisis del color utilizado por los expresionistas, encontré uno de los recursos plásticos más importantes y explorables, la posibilidad de modelar la figura, la forma y la composición con color, determinaron mis conceptos en pintura, de ahí que, la idea fundamental de mi posición frente al arte, no es hacer un refrito de experiencias pasadas, ni mucho menos, cobijarme al abrigo de un arte académico de dimensiones cáducas. El encuentro con el arte expresionista me llevó a la renuncia de los valores académicos como método de creación artística, que en la posición pictórica adoptada por mí, imposibilitaban mis

¹ Conversación personal, Ingrid, Fuguelli Gezan. Marzo 2005.

planteamientos estéticos sobre la ejecución de una obra, ya que considero que el arte requiere de libertad para que el pintor pueda darse todas las licencias que requiera en su método de trabajo.

El encontrarme con las posibilidades expresivas del color y su función formadora, me permitió andar por caminos nunca transitados, concluyendo que el color es una experiencia "instintiva", y sabiéndolo escuchar habla lentamente al corazón para ofrecer sus sugerencias, mismas que con aceptación y respeto trabajé en mis lienzos hasta concluirlos, infiriendo que el color en pintura lo es todo.

Referenciar la forma, componerla de pequeñas y grandes manchas de color, articularla, desarticularla; parece toda esta labor más bien un juego, un eterno diálogo con mi naturaleza interna, es pues un recorrido por un bosque de colores que construyen formas y se manifiestan a nuestros ojos, la forma se filtra, se desvanece y posee el lienzo, se hace trizas en él y se recompone, rompe la representación de una realidad que aburre por obvia, desprecia la figura y la ennoblece en la posibilidad de su abstracción, ofreciéndole vida y discurso propio; la forma y el gesto se complementan, danzan estableciendo un diálogo, una función, preparan su escenario y en él actúan, son experiencia y representación interna, nos hablan de mundos por descifrar, mundos que se integran y organizan desde la emoción, espejos que constantemente cambian de imagen.

Como filosofía, la pintura expresionista continúa ofreciendo un sentido de reflexión profundo, pues si bien desde el siglo XVII, la razón ha sido ponderada sobreponiéndose al "instinto", ha desconectado al ser humano de sus emociones y lo orienta por un sendero de individualidades, en donde todo viene a reafirmar

el máximo o mínimo poder, que pueda ejercer como forma de dominio sobre los demás, actitud que lo deja en completa soledad, pues el ser humano característico de nuestra época, no sólo se ha olvidado de los demás sino de sí mismo, enraizado en una productividad y como único fin pretende encontrar satisfactores en los bienes de consumo, para eso ha creado sus redes del capitalismo, al abrigo de la razón, pues no todos podemos consumir los bienes que éste produce ni acceder a una igualdad que capciosamente promete, pues el fin último del modelo capitalista instrumental, no es precisamente el de benefactor. De este modo el expresionismo me permitió el reconocimiento de mis emociones, de mi interés por la humanidad no como especie que simplemente debe sobrevivir, sino como individuos emocionales e “instintivos”, todos competentes, pero con pocas oportunidades reales.

En lo que se refiere a pintura, el estudio del expresionismo cimentó mi posición ante los fenómenos estéticos actuales, abriendo una oportunidad que para este caso cumple mis expectativas y me permite generar nuevas para seguir formándome en el oficio de artista visual.

Como posible propuesta, mi posición revalora el proceso creativo emocional y espiritual, que desde el proceso de desmaterialización de la obra y el arte conceptual, parece extinto. Pues, si bien se observa el retorno a la pintura y a la figuración a finales de los setentas, se evidencia la frialdad en las manifestaciones plásticas; en este sentido mi posición puede funcionar como propuesta didáctica en pintura, ya que ofrece una valoración de lo emocional y espiritual dando un matiz de calidez que ya formaba parte de la propuesta

expresionista, en su carácter de humanizar el arte, no obstante su fe en el progreso.

La conclusión final para mi proceso pictórico, es el encuentro con recursos poco valorados en la actualidad, estos recursos fueron encontrados por mí durante la realización de las pinturas, que al renunciar a la aplicación de técnicas y procesos creativos académicos encontraron en lo emocional, "instintivo" y espiritual los medios expresivos que constantemente busqué mediante la experimentación; de este modo, el estudio del expresionismo y posteriormente del neoexpresionismo así como en el Art Brut y otras manifestaciones expresionistas, me permitieron reconocer que el arte no está sujeto a la razón, que no deben establecerse juicios afirmativos en ningún caso; personalmente encontré una riqueza excepcional en la integración de elementos "instintivos" y emocionales, que funcionaron para mi posición estética, reconociendo que existen otras opiniones, que no niego ni devalúo, pero con las cuales no comulgo.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. Introducción a la creatividad artística. México Ed. Planeta, 2a ed, México, 1998. 169,pp.
- Arriaran, Samuel (1997) -Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina. México UNAM 2000. 246,pp.
- Bachelard, Gaston. El aire y los sueños. México, F.C.E. 6a reimpresión 1993. 237 pp.
- Bachelard, Gaston. La poética del espacio. México, F.C.E. 8a edición, 1974. 327 pp.
- Ball, Philip. La invención del color. España, 1a edición en castellano, noviembre de 2003. F.C.E. 460 pp.
- Baudrillard, Jean. Crítica de la economía política del signo. México, Siglo XXI, editores 7a edición, 1987. 263 pp.
- Bayer, Raimond -Historia de la estética. México, Ed. F.C.E. 1995. 476 pp.
- Bell, Daniel. Las contradicciones culturales del capitalismo. Madrid, Alianza editorial, S.A., 1977. 287 pp.
- Berger, Rene. Arte y comunicación. México, Ed. Colección punto y línea, 2a edición, 1980. 235 pp.
- Berman, Marshall -Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México, Ed. Siglo XXI editores. 2000. 386 pp.
- Bietoletti, Silvestra. I Mancchiaoli. Firenze, 1a edizione: Giunti gruppo editoriale, 2001, 180 pp.

- Blake, Robin.(1992)-Essencial Modern Art. Madrid, Ed. Parragon. 2000, 130 pp.
- Cassirer, Ernst (1932)-La filosofía de la ilustración. México Ed. F.C.E. 1997, 403 pp.
- De Kooning, Willem. Institut valencià D'art modern, Valencia 6-IX/2 - XII 2001. Fundació "La Caixa", Madrid 20-XII-2000/25-III 2002.
- De Micheli, Mario (1996) -Las vanguardias artísticas del siglo xx. Madrid Ed. Alianza. 1990, 440 pp.
- Dorfles, Gillo. (1961)-Últimas tendencias del arte. Madrid, Ed. Gedisa. 5a edición 1976, 156-240 pp.
- Dube, Wolf-Dieter -Los expresionistas. Singapur, Ediciones Destino. 1a edición 1997, 215 pp.
- Eco Humberto (1968)-La definición del arte. México, Ed. Roca. 1990, 285, pp.
- Elger, Dietmar (1990) -Expresionismo. Italia, Ed. Taschen. 2002, 285 pp.
- Fiorini, Héctor Juan. El psiquismo creador. Argentina, Ed. Paidós, 1a edición, 1995, 222,pp.
- Freud, Sigmund. Psicoanálisis del arte. México, Ed. Alianza. 7a edición 1984, 247pp.
- Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Madrid, Ed. Alianza 11a impresión en el libro de bolsillo 1986, 240, pp.
- Goethe, J.W. -Teoría de los colores. Madrid, Celeste ediciones 1999, 420 pp.
- Guasch, Anna Maria (2000) -El arte último del siglo xx. Madrid, Ed. Alianza Forma. 2003, 527 pp.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Madrid, Ed. Debate dos tomos 1998, pp, 232-532.

- Hauser, Arnold. Teorías del arte. Barcelona, Ed. Guadarrama/punto omega, 5ª edición: 1982, 422 pp.
- Hegel F. (1989)-De lo bello y sus formas. México, Editorial. Espasa-calpe mexicana, colección austral. 7a edición. 216pp.
- Huizinga, Johan. Homo ludens. Madrid, Alianza Editorial, 3a reimpression 1990, 269 pp.
- Itten, Johannes (1970) -El arte del color. México, Noriega editores. 1994, 145 pp.
- Jung, C. G. Arquetipos e inconsciente colectivo. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2ª edición, 1974, 182 pp.
- Kandinsky, Vasily. De lo espiritual en el arte. México, Premia editora de libros, 2a edición, 1998, 160 pp.
- Kandinsky, Vasily. Punto y línea sobre el plano. México, Premia editora de libros, 2a edición, 1996, 166 pp.
- kant, Emmanuel. Prologómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio. México, Editorial Porrúa, S.A. 4a edición, 1985, 404 pp.
- Küppers, Harald -Fundamentos de la teoría de los colores. Barcelona, Ed. GG Diseño 1980, 180 pp.
- Longino. De lo sublime. Buenos Aires, Aguilar editora, 2a edición 1980, 156 pp.
- Lotte André. -Tratado del paisaje. Barcelona, Ed. Poseidón, 1985, 220 pp.
- Lyotard, Jean Francois (1968)-La posmodernidad explicada a los niños. España, Ed. Gedisa. 2a edición 1992, 123 pp.
- Lyotard, Jean-Francois -La condición posmoderna. Madrid, Ed. Cátedra. 6a edición. 1998, 119 pp.

- Manrique, Jorge Alberto. (2000) Arte y artistas mexicanos del siglo XX. México, Editorial CONACULTA, 1a edición, 168pp.
- Moreno, Rafael -La filosofía de la ilustración en México y otros escritos. México, UNAM. 2000, 311 pp.
- Murdoch, Iris. El fuego y el sol. México, F.C.E. 1982, 162 pp.
- Osborne, Harold (1961) -Guía del arte del siglo XX. Madrid, Harold Osborne. Ed. Alianza, 1990, 937 pp.
- Pawlik, Johannes Pawlik. (1969) -Teoría del color. Barcelona, Ed. Piados Estética 23. 996, 139 pp.
- Paz, Octavio (1974) -Historia de la literatura Latinoamericana.-Los hijos del limo/vuelta (1969). México, Ed. Oveja negra. 1985, 151 pp.
- Pico, Josep. Copilacion de Modernidad y posmodernidad. Madrid, Ed. Alianza 1998, 385 pp.
- Rousseau J. Jacobo. (2002) "Discurso sobre el origen de la desigualdad", en: Rousseau J. Jacobo El contrato social o principios de derecho político. Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen de la desigualdad. México, Editorial. Porrúa, pp.125-222.
- Sandler, Irving. El triunfo de la pintura norteamericana. Madrid, Alianza Forma. 1996, 319 pp.
- Subirarts, Eduardo. El final de las vanguardias artísticas. México, Ed. Océano, 2a edición 1980, 189 pp.
- XVII coloquio internacional de historia del arte. Arte, historia e identidad en América/visiones comparativas. Tomo I,II,III. Varios

autores. México, UNAM. 1994, tomo II, 534-562 pp, tomo III, 857-1039 pp.

LÁMINAS.

Lámina 1

Título: Tríptico 17.

Técnica: Mixta, óleo sobre litografía en papel.

Dimensiones: 38x84cm.

Fecha: Febrero, 2003.

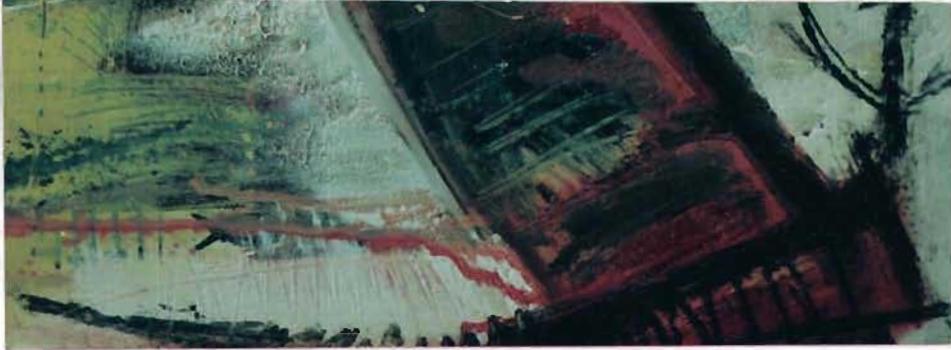


Lámina 2

Título: Offertoria.

Técnica: Mixta, óleo sobre litografía en papel.

Dimensiones: 40x57 cm.

Fecha: Febrero, 2003.



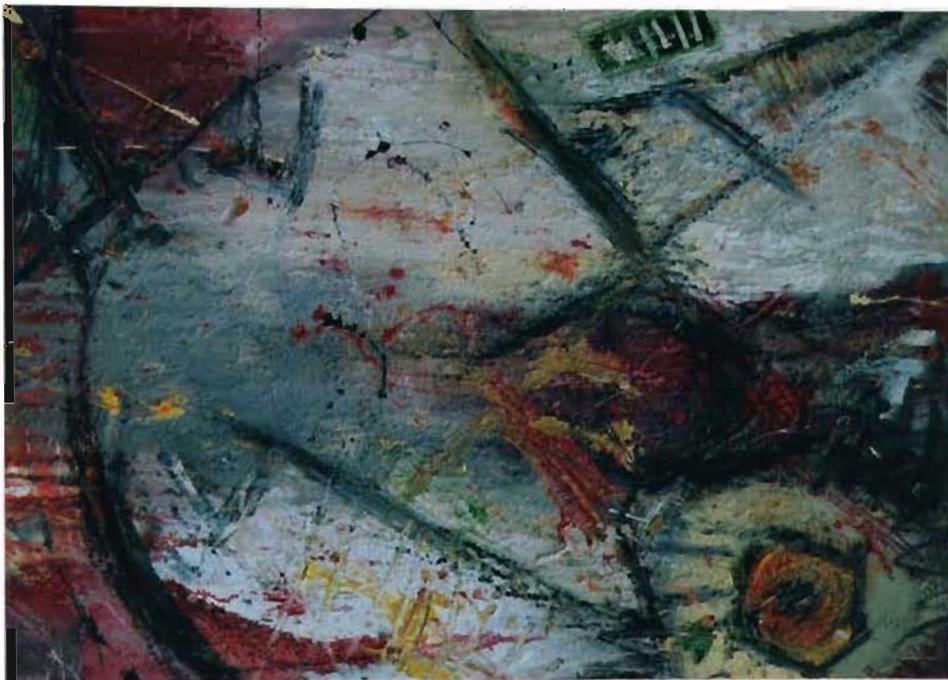
Lámina 3
Díptico.

Título: Largos trayectos del movimiento I.

Técnica: Óleo sobre papel.

Dimensiones: 70x102cm.

Fecha: Febrero, 2003.



Abstract painting with dark, expressive brushstrokes and a palette of red, blue, and yellow.

Lámina 4

Título: El accidente I.

Técnica: Óleo sobre papel.

Dimensiones: 56x77cm.

Fecha: Febrero del 2003.



Lámina 5
Díptico.

Título: Largos trayectos del movimiento II.
Técnica: Óleo sobre papel.
Dimensiones: 56x77cm.
Fecha: Marzo, 2003.

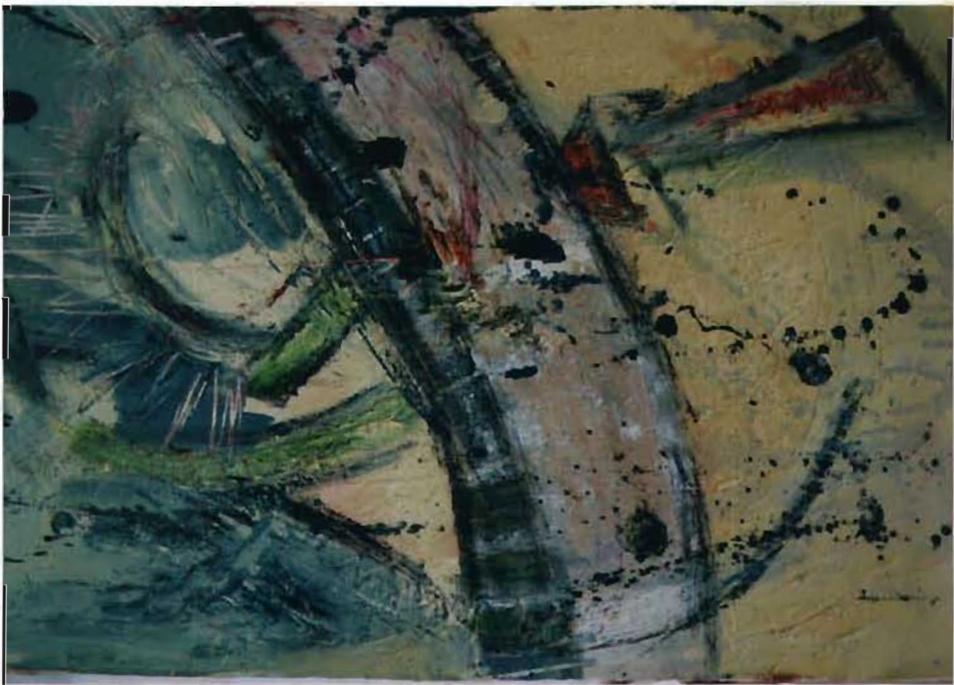


Lámina 6

Título: Manos y herramientas del pintor.

Técnica: Óleo sobre papel.

Dimensiones: 106x79cm.

Fecha: Enero, 2003.

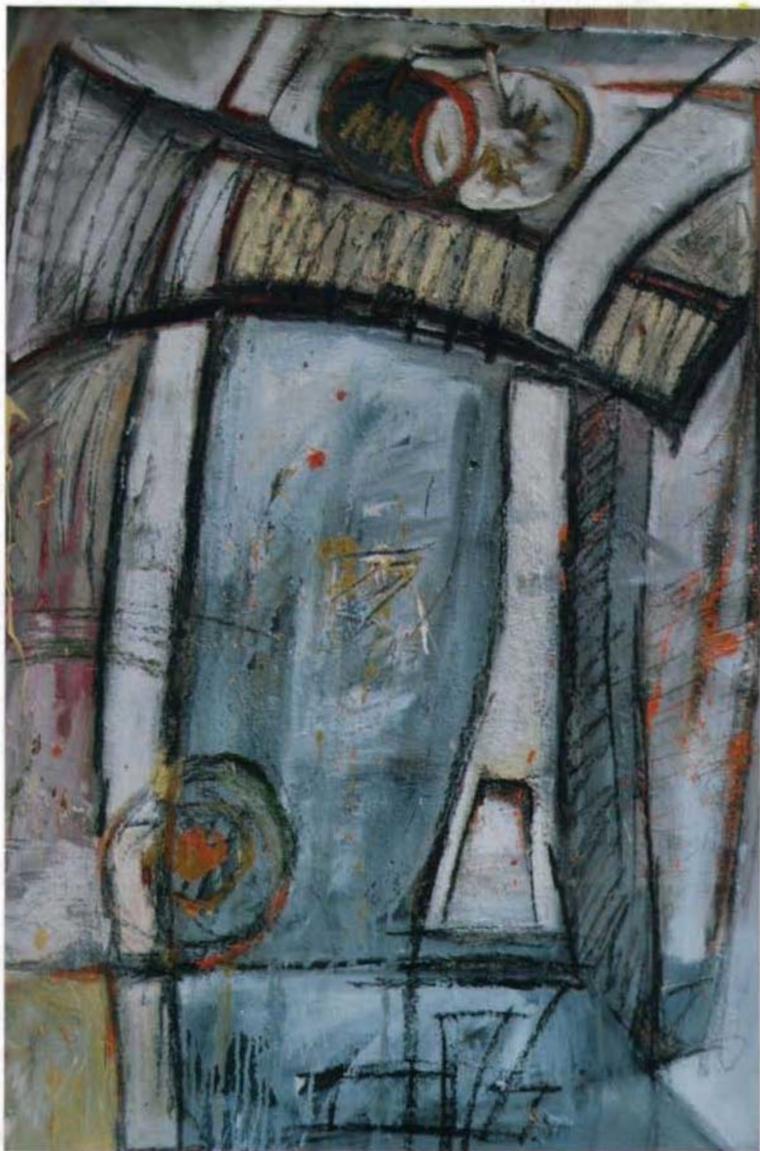


Lámina 7

Título: Autorretrato en la playa.

Técnica: Óleo sobre papel.

Dimensiones: 79x107cm.

Fecha: Mayo, 2003.



Lámina 8

Título: La tarde, Elisa y el mar.

Técnica: Óleo sobre papel.

Dimensiones: 107x79cm.

Fecha: Mayo, 2003.

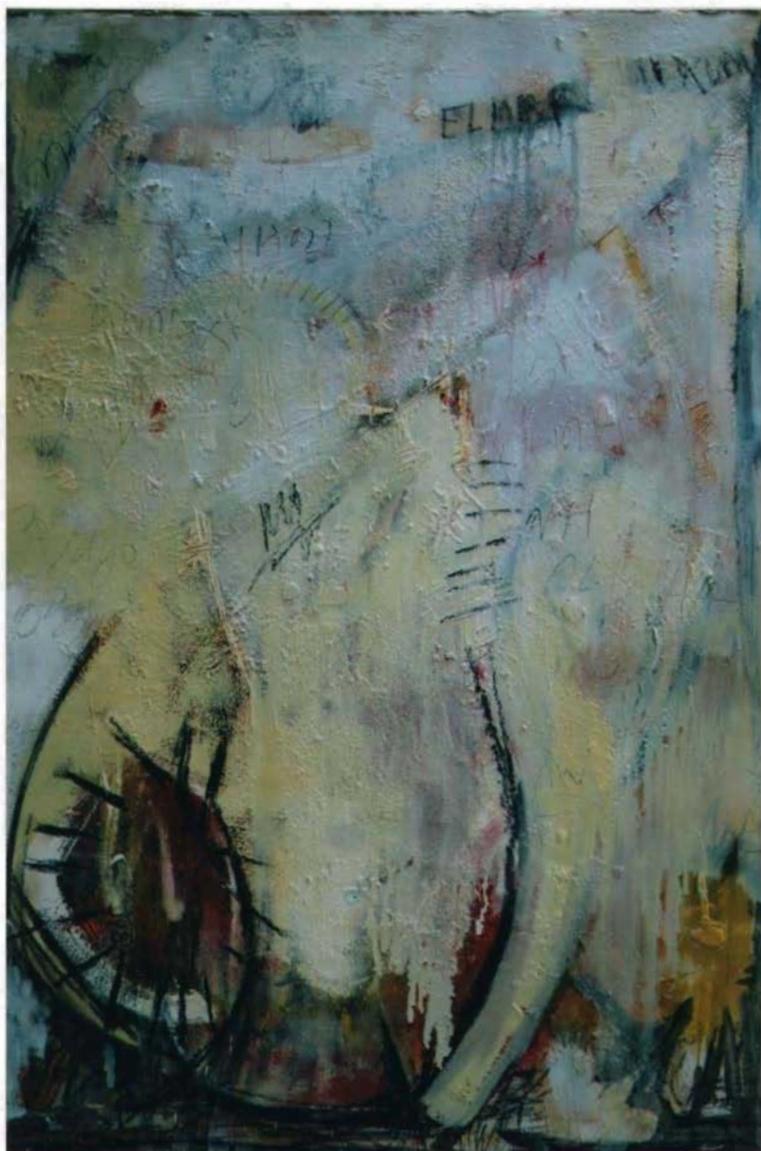


Lámina 9

Título: Secretos entre el mar y yo.

Técnica: Óleo sobre tela.

Dimensiones: 100x120cm.

Fecha: Mayo, 2003.



Lámina 10

Título: Niño y silla giratoria.
Técnica: óleo y esmalte sobre tela.
Dimensiones: 100x80cm.
Fecha: Mayo, 2003.

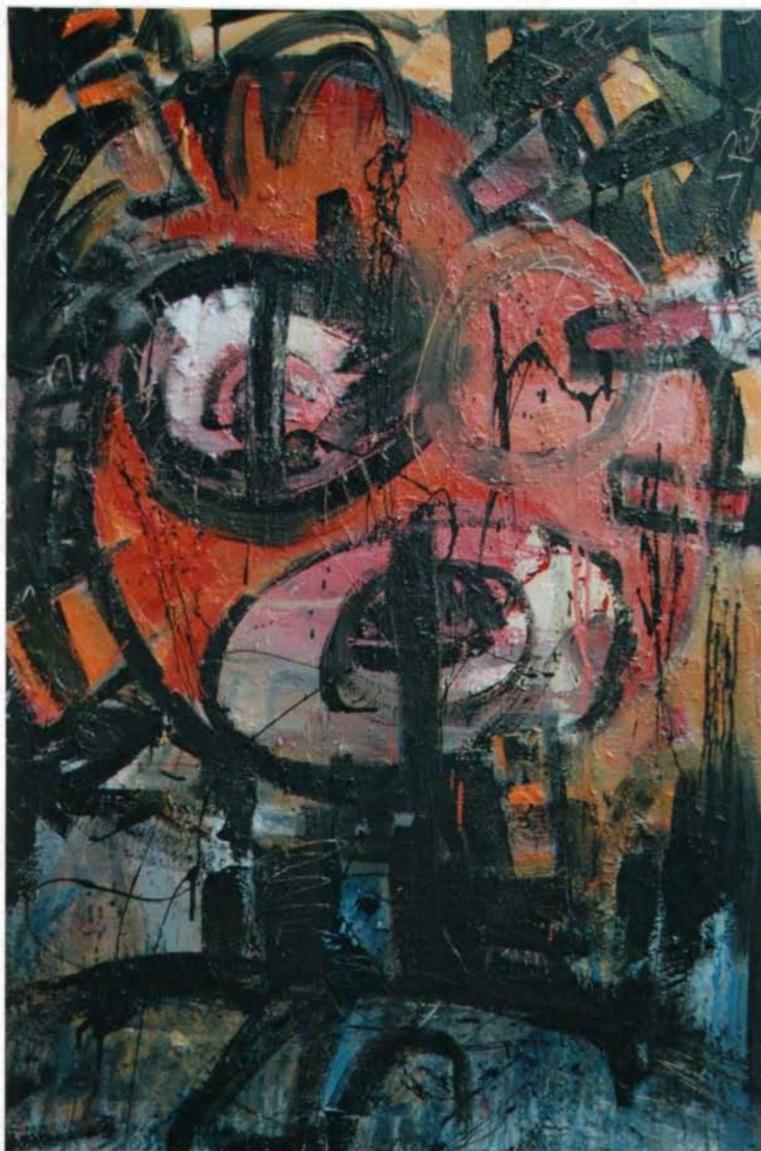


Lámina 11

Título: Uno.

Técnica: Mixta, óleo sobre litografía en papel.

Dimensiones: 38x57 cm.

Fecha: Diciembre, 2002.



Lámina 12

Título: Dos.

Técnica: Mixta. Óleo sobre litografía en papel.

Dimensiones: 38x57cm.

Fecha: Diciembre, 2002.



Lámina 13

Título: El dedo del pintor.
Técnica: Óleo sobre papel.
Dimensiones: 107x79cm.
Fecha: Mayo, 2003.



Lámina 14

Título: Margreth y la playa.

Técnica: Óleo sobre papel.

Dimensiones: 107x79cm

Fecha: Mayo, 2003.



Lámina 15

Título: *Él primer deseo.*
Técnica: Acrílico sobre tela.
Dimensiones: 118x140cm.
Fecha: Octubre, 2002.



Lámina 16

Título: Pequeños demonios.
Técnica: Óleo sobre madera.
Dimensiones: 60x80cm.
Fecha: Octubre, 2002.

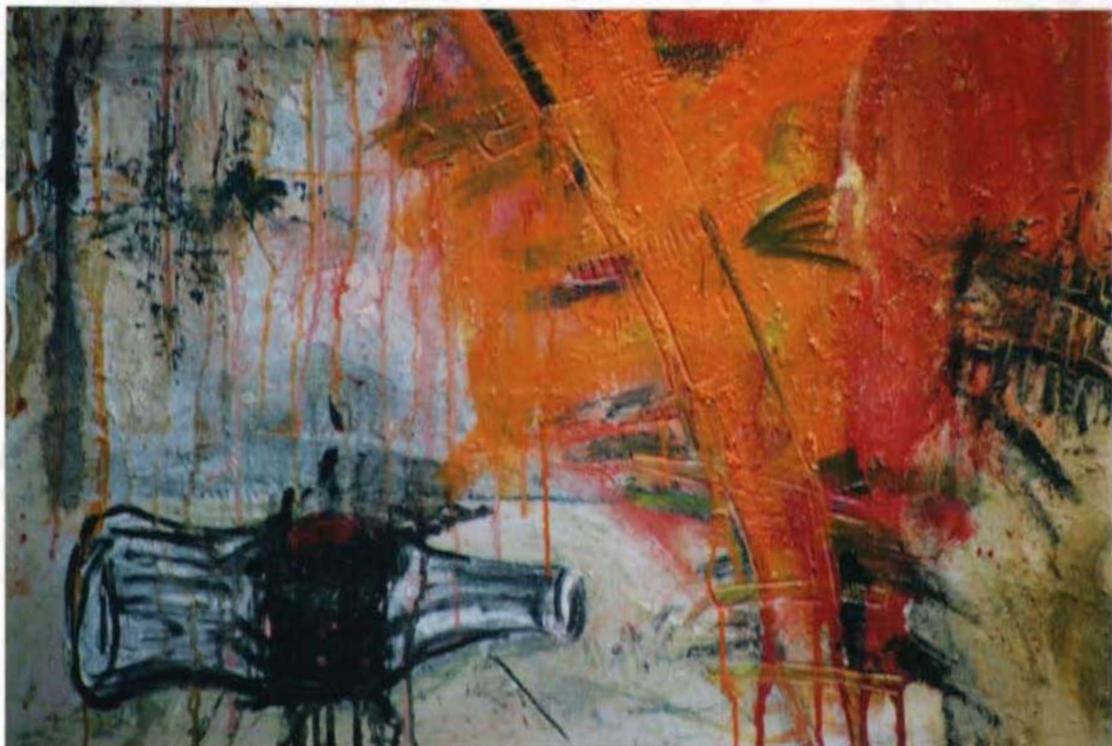


Lámina 17

Título: Miseria o Jesucristo moderno.

Técnica: Acrílico sobre madera.

Dimensiones: 80x60cm.

Fecha: Marzo, 2003.



Lámina 18

Título: Cristo negro moderno, atado de manos.

Técnica: Acrílico sobre madera.

Dimensiones: 80x60cm.

Fecha: Marzo, 2003.

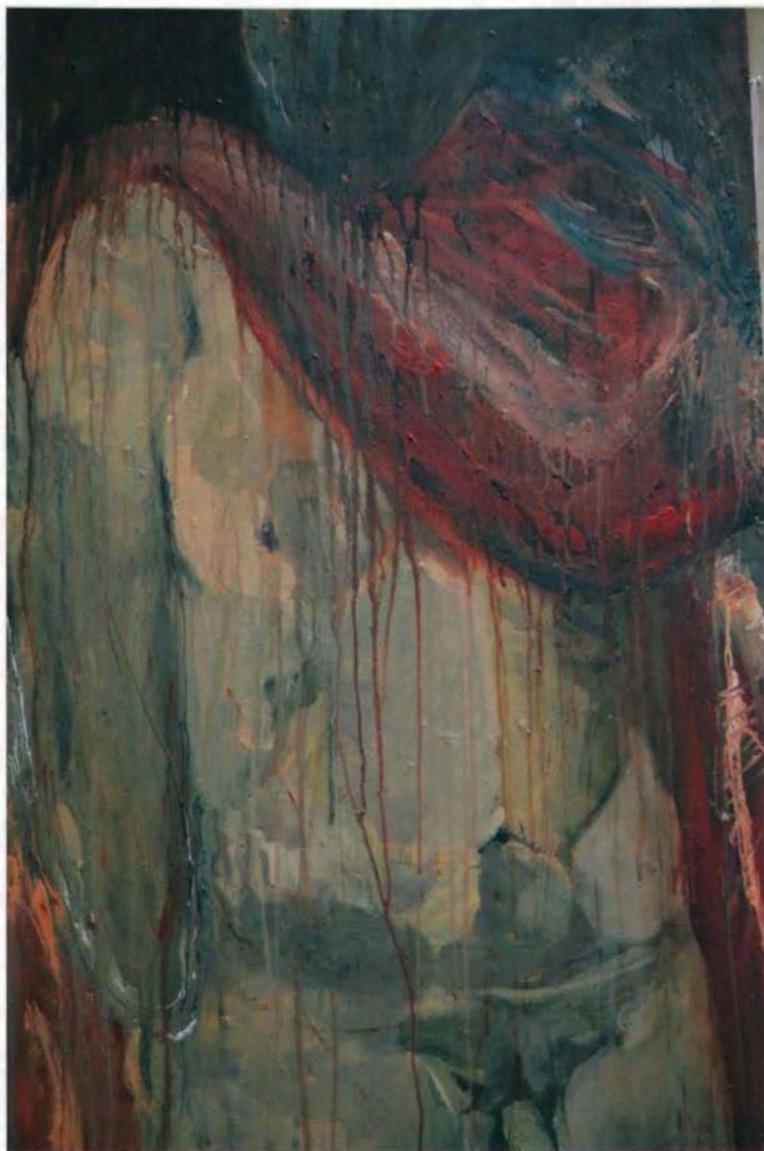


Lámina 19

Título: Cristo en rojo.
Técnica: Acrílico sobre tela.
Dimensiones: 100x80cm.
Fecha: Abril, 2003.

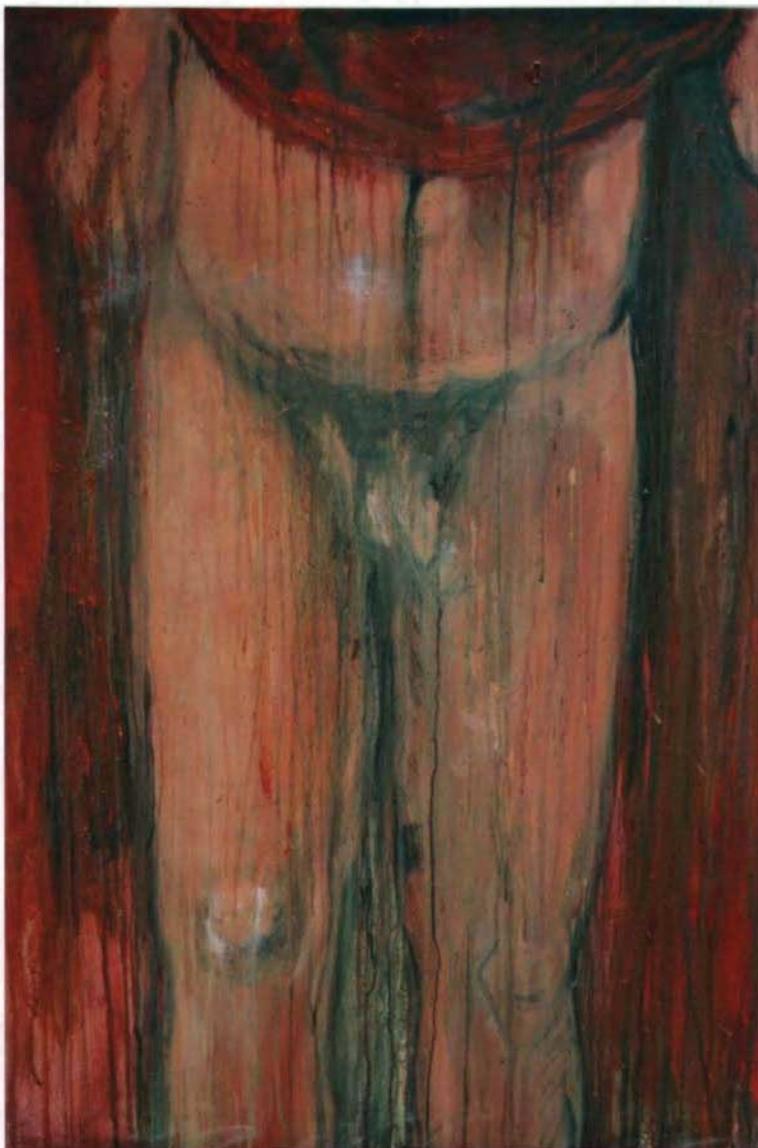


Lámina 20

Título: Naturaleza muerta.
Técnica: Acrílico sobre tela.
Dimensiones: 100x120cm.
Fecha: Abril, 2003.



Lámina 21

Título: hombre en rojo.

Técnica: Acrílico sobre tela.

Dimensiones: 120x100cm.

Fecha: Abril, 2003.



Lámina 22

Título: Atleta.
Técnica: Acrílico sobre tela.
Dimensiones: 120x100cm.
Fecha: Mayo, 2003.



Lámina 23

Título: Torero.

Técnica: Acrílico sobre tela.

Dimensiones: 120x100cm.

Fecha: Junio, 2003.

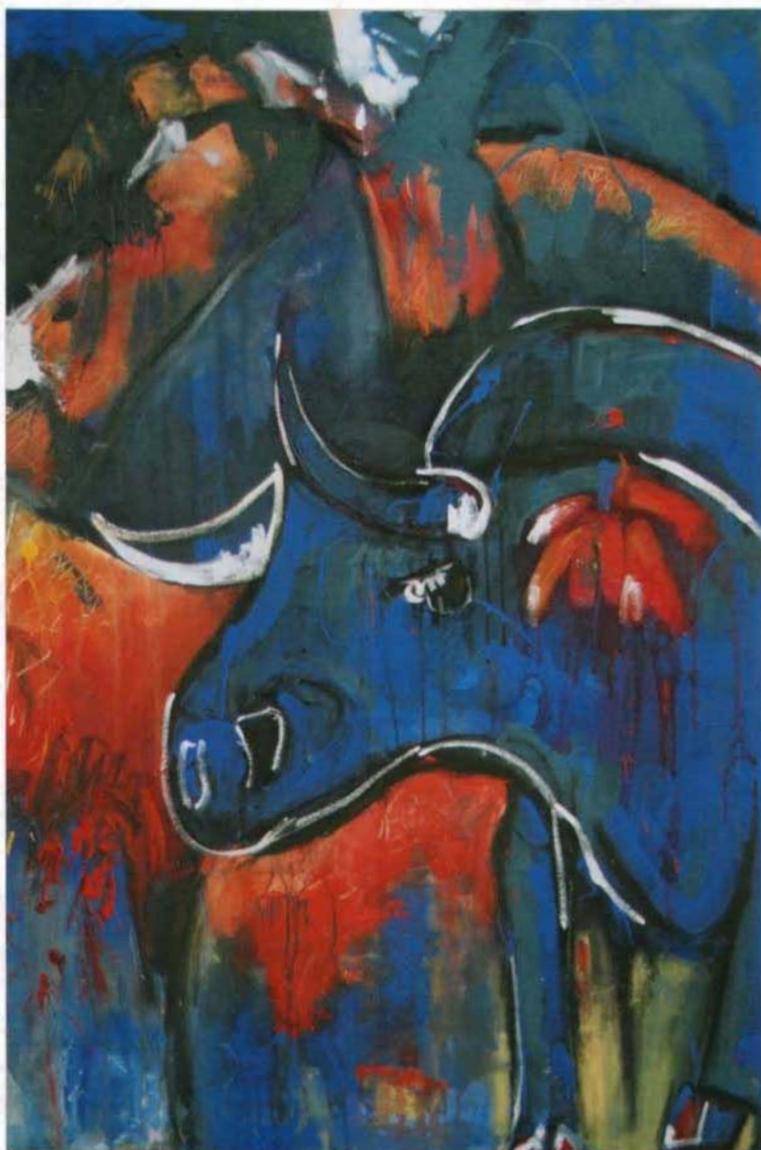


Lámina 24

Título: Toro, torero.

Técnica: Óleo y acrílico sobre tela.

Dimensiones: 120x100cm.

Fecha: Julio 2003.



Lámina 25

Título: Mata, matador.

Técnica: Acrílico y óleo sobre tela.

Dimensiones: 175x87cm.

Fecha: Julio, 2003.





Lámina 26
Políptico.

Título: Autorretrato en los toros.
Técnica: Óleo sobre Madera.
Dimensiones: 200x60cm.
Fecha: Agosto, 2003.

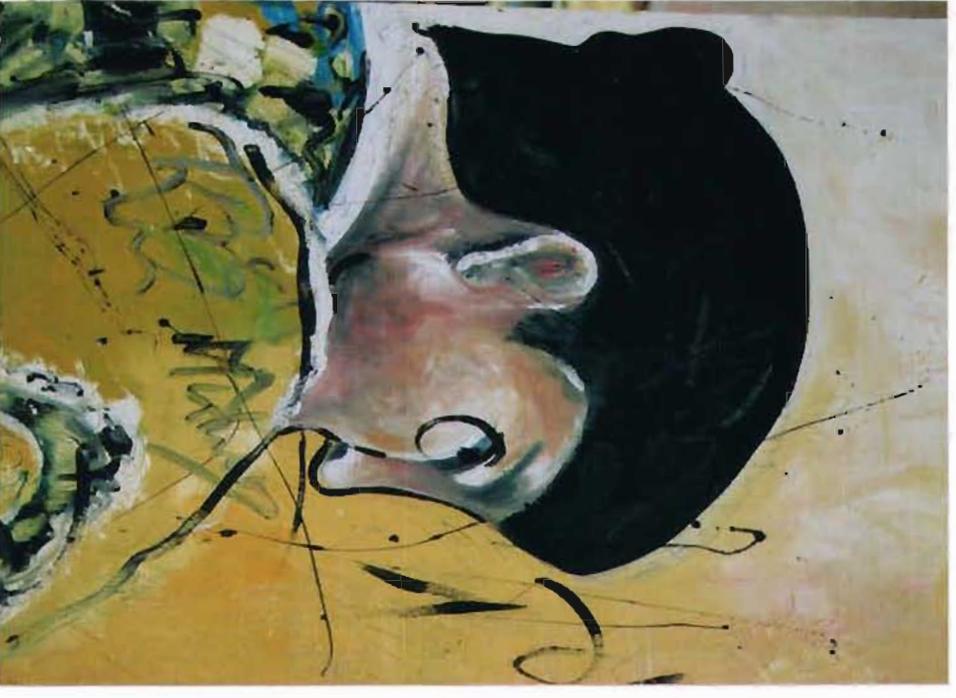


Lámina 27

Título: Toro que esta triste.

Técnica: Óleo sobre tela.

Dimensiones: 110x140cm.

Fecha: Agosto 2003.



Lámina 28

Título: Tarde de toro.

Técnica: Óleo sobre tela.

Dimensiones: 100x120cm.

Fecha: Agosto, 2003.

