

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

**PENSAMIENTO ROMÁNTICO NATURALISTA Y
EXPERIENCIA PROCESUAL EN EL EXPRESIONISMO
ABSTRACTO. INFLUENCIA EN EL INFORMALISMO
VASCO.**

GENOVEVA LINAZA VIVANCO.

2008

ISBN: 978-84-9860-126-8

**UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de pintura**

**PENSAMIENTO ROMÁNTICO NATURALISTA Y EXPERIENCIA PROCESUAL EN EL
EXPRESIONISMO ABSTRACTO. INFLUENCIA EN EL INFORMALISMO VASCO.**

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:
GENOVEVA LINAZA VIVANCO.**

**DIRECTOR
JULIÁN IRUJO ANDUEZA.**

Leioa, enero de 2008.

A Loreto y Olivia

PENSAMIENTO ROMÁNTICO NATURALISTA Y EXPERIENCIA PROCESUAL EN EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO. INFLUENCIA EN EL INFORMALISMO VASCO.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.	
1.1	MOTIVACIONES.	p. 7
1.2	OBJETIVOS.	p. 10
1.3	CONTENIDO (INTERÉS Y ACOTACIÓN DEL TEMA).	p. 15
2	EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y SU VINCULACIÓN CON LA ESTÉTICA NATURALISTA.	
2.1	INTRODUCCIÓN.	p. 19
2.2	ORIGEN DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y SU DESARROLLO INTERNACIONAL COMO MOVIMIENTO PROCESUAL NATURALISTA.	p. 21
2.2.1	Generalidades.	p. 22
2.2.2	Origen y desarrollo del expresionismo abstracto.	p. 25
2.2.2.1	Contexto social y político de la época.	p. 27
2.2.2.2	Antecedentes europeos y la influencia amerindia.	p. 30
2.2.2.3	Evolución del expresionismo abstracto como sistema procesual naturalista.	p. 40
2.2.2.3.1	proceso – acción.	p. 45
2.2.2.3.2	proceso – contemplación.	p. 47
2.2.3	El informalismo vasco como ejemplo de la repercusión internacional del expresionismo abstracto.	p. 50
2.2.3.1	Contexto social y político de la época.	p. 51
2.2.3.2	Origen y evolución del informalismo vasco.	p. 54
2.2.3.3	El informalismo vasco: activismo social y vivencial.	p. 65
2.3	LA ESTÉTICA NATURALISTA EN EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO.	p. 72
2.3.1	Generalidades.	p. 73
2.3.2	La estética naturalista en el s. XX.	p. 78
2.3.2.1	El ideal romántico en la estética naturalista.	p. 79
2.3.2.2	La experiencia como conocimiento del mundo sensible.	p. 88
2.3.2.3	El pensamiento oriental: experiencia e interacción procesual.	p. 100
2.3.3	Influencias de la estética naturalista en el expresionismo abstracto.	p. 109
2.3.3.1	La experiencia romántico naturalista como estímulo procesual pictórico.	p. 110
2.3.3.2	Representación de códigos procesuales a partir de la noción de paisaje.	p. 125
2.4	CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 2.	p. 141

3	ANÁLISIS DE LAS INTERRELACIONES ENTRE SUJETO - PROCESO CREATIVO PICTÓRICO Y NATURALEZA.	
3.1	INTRODUCCIÓN.	p. 145
3.2	SÍNTESIS INTERPRETATIVA DE LOS CONCEPTOS PLÁSTICOS FORMALES.	p. 149
3.3	RELACIONES ESPACIO PICTÓRICO – ESPACIO NATURAL – SUJETO.	p. 165
3.3.1	Relaciones formales / materiales. Configuración morfológica de los espacios pictóricos y naturales.	p. 166
3.3.2	Relaciones procesuales. Estructuras pictóricas - Estructuras naturales.	p. 169
3.4	SÍNTESIS INTERPRETATIVA DE LOS SISTEMAS PROCESUALES EMPLEADOS EN RELACIÓN CON EL ESPACIO NATURAL.	p. 171
3.5	CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 3.	p. 172
4	ANÁLISIS DE LAS INTERRELACIONES ENTRE SUJETO – PROCESO CREATIVO PICTÓRICO Y NATURALEZA EN OBRAS DEL INFORMALISMO VASCO.	
4.1	INTRODUCCIÓN.	p. 174
4.2	CRITERIO DE SELECCIÓN DEL CORPUS REPRESENTATIVO DE ARTISTAS Y OBRAS.	p. 175
4.3	ANÁLISIS DE LAS OBRAS.	p. 177
4.4	CONCLUSIONES A LOS ANÁLISIS REALIZADOS.	p. 324
5	CONCLUSIONES.	p. 345
6	BIBLIOGRAFÍA.	p. 356

Anexo: Entrevistas y documentación de artistas elegidos.

1.1 MOTIVACIONES

La idea inicial de este proyecto nace del interés por adoptar una postura reflexiva y crítica sobre el propio quehacer pictórico.

Debemos realizar previamente una pequeña explicación de los elementos y factores que desde un comienzo motivan el desarrollo de la investigación. Esto nos ayudará a entender la propuesta planteada.

Este proyecto está potenciado por la perplejidad e interés que despierta en nosotros los procesos de creación naturales, en donde sensaciones de asombro se instalan en nuestro ser para dotarnos de sentimientos contradictorios.

Desde el siglo XIX los románticos sacan a la luz este sentimiento de asombro, lo que provoca una reacción en cadena de actitudes que a través de la experiencia en el entorno natural, dan lugar a diversas manifestaciones estéticas de la expresión.

La estética naturalista surge como estudio que trata de ofrecer una explicación y consuelo a los fenómenos naturales y a los sentimientos sublimes que estos a veces provocan.

El naturalismo trata de acercar la naturaleza al hombre. La experiencia en la naturaleza es el motor que activa la curiosidad del hombre por entender y asimilar los fenómenos y elementos que la componen. Esto suele provocar, en ciertas ocasiones, una sensación de sentimientos contrapuestos.

Nuestra investigación adopta una postura que se nutre de ideas procedentes del naturalismo. Nos interesa establecer un planteamiento que observe tanto las ideas provenientes del romanticismo, que investiga el sentido de la vida a través de la belleza, así como la postura que defiende la estética como un elemento cognitivo capaz de conferir un sentido finalista a la vida. Estas ideas delimitan la estructura sobre la cual se forja nuestro interés pictórico y nos ayudan a responder las dudas y cuestiones planteadas al observar la naturaleza.

Si observamos la filosofía Zen oriental, podemos encontrar relaciones en paralelo con la estética naturalista. Así mismo existen diferencias muy claras, y que las separan totalmente. La filosofía Zen no pretende encontrar ninguna explicación lógica, lo que resulta totalmente incomprensible en occidente. Los orientales transforman lo sublime en paradoja huyendo de cualquier conclusión racional. Por otro lado cambian la angustia romántica por placer.

Siendo conscientes de estas diferencias entre oriente y occidente, nos resulta interesante acercarnos a los procesos de creación naturales manteniendo un hilo conductor entre ambas propuestas para ampliar nuestro conocimiento y no caer en un reduccionismo occidental.

La práctica pictórica de nuestra investigación quiere acercarse a la filosofía Zen, en cuanto admite la paradoja o la incapacidad de aportar conclusiones racionales a los problemas planteados por los romántico naturalistas.

Del mismo modo, utiliza el elemento procesual como el factor clave para acercarse a la naturaleza y proporcionar así conocimiento estético.

La estética naturalista occidental y el pensamiento Zen se sitúan en caminos que pueden parecer diferentes pero que en realidad están conectados por un factor común y de vital importancia en nuestro estudio como es la experiencia.

En este estudio es importante observar cómo las ideas romántico naturalistas así como el pensamiento Zen, tienen en común el uso de la experiencia para obtener el conocimiento. Ambos trabajan con la misma necesidad de llegar al entendimiento ante la grandiosidad natural.

Nuestro interés pictórico se centra en aunar el Zen con la estética naturalista mediante la utilización por parte de ambas de la experiencia. Una de las motivaciones principales se centra en ver cómo se establecen similitudes y diferencias dentro de un interés común, como es, el comprender y acercarse a la naturaleza. Entendemos que estableciendo una relación comparativa entre ambos pensamientos, se nos abrirán más opciones y respuestas.

En nuestra investigación la experiencia es el motor de arranque para establecer las bases estructurales del proceso pictórico, el cual adquiere coherencia, al relacionarse con los procesos naturales observados in situ.

El elemento clave en este trabajo es la utilización de la experiencia, para entrar en contacto con la realidad natural.

Nos parece interesante establecer un recorrido en paralelo de las dos corrientes filosóficas que buscan un acercamiento a los fenómenos naturales. Se trata de una visión occidental y otra oriental, que pretende una búsqueda primigenia del origen a través de la experiencia. El motivo de este estudio en paralelo, es observar cómo a veces se producen convergencias y otras divergencias entre estas dos opciones, lo que a nuestro entender, nos ofrecerá un conocimiento más amplio y rico sobre el tema.

Nuestro trabajo pretende abordar este tema a través de una práctica pictórica que nos permita un acercamiento a la realidad desde la expresión plástica.

La práctica pictórica de nuestro estudio se trata del expresionismo abstracto. El expresionismo abstracto nos interesa en cuanto nos ayuda a acercarnos a un sistema procesual pictórico que puede relacionarse con los procesos naturales, lo que nos aporta una posible conexión con la naturaleza.

El punto de partida, por lo tanto, se sitúa en la pintura expresionista abstracta surgida en los años cuarenta en Estados Unidos.

Históricamente se produjo una fuerte reactivación del sentimiento romántico naturalista en aquella época, convirtiéndose dicha práctica pictórica en un movimiento idealista de gran repercusión internacional. Los ideales del expresionismo abstracto fueron utilizados por artistas de diferentes países para promover un sentimiento de libertad a través de la búsqueda del origen de la propia existencia.

Nuestro interés se centra en estudiar la evolución que se produce en dicho movimiento artístico, y ver cómo se manifiesta en nuestro entorno, acercándonos así al fenómeno ocurrido en nuestra comunidad, y que adopta el nombre de informalismo vasco. El motivo de la elección de este entorno geográfico, responde a la intención de indagar e investigar dentro de una comunidad artística de la que formamos parte y en la cual pretendemos seguir compartiendo con otros artistas práctica artística e intercambio de ideas y sentimientos.

Observaremos cómo la experiencia con la realidad continúa siendo imprescindible como factor potencial de los recursos expresivos, para los pintores que se agrupan bajo este nombre.

Este planteamiento pictórico, queda relacionado con nuestra práctica pictórica experimental, de la que nos consideramos deudores. Nos interesa acercarnos a las obras pictóricas del informalismo, con un conocimiento teórico práctico que nos permita leer e interpretar dichas obras en clave reflexiva y sensible, teniendo en cuenta las ideas y valores del naturalismo.

Nuestra investigación, por lo tanto, posee un interés por acercarse a la naturaleza y tratar de comprenderla.

Este interés nos lleva a acercarnos a la estética naturalista, que como hemos dicho, se relaciona con la filosofía Zen mediante un aspecto de vital importancia tanto para occidente como para oriente: la experiencia. Una experiencia que se concreta

en la acción de contemplar, recorrer y actuar en la naturaleza; de proyectar sentimientos y vitalidad en las fuerzas y movimientos del paisaje.

La experiencia conecta ambas opciones proporcionando un método de acercamiento a la realidad natural.

Esta experiencia, obtenida a través de un conocimiento directo de la realidad, la transformamos en expresión plástica gracias a la utilización de un método procesual que conecta la práctica pictórica con la naturaleza. La experiencia, continúa al manejar los materiales, las formas y los colores de la pintura. Dichos materiales que se manejan, se conjugan en una acción creadora que reproduce, en cierta manera, esas tensiones y esa vida activa que percibimos en las fuerzas de la naturaleza.

Nos resulta interesante observar cómo éste método pictórico se utiliza tanto por los orientales como por nosotros, para enfrentarnos a un mismo problema: la asimilación de los fenómenos naturales que provocan en el ser humano sentimientos de asombro y perplejidad, al ser percibidos sensiblemente.

El arranque de esta investigación parte por lo tanto, de una intención por ahondar en la pintura informalista vasca como un movimiento pictórico que demuestra una inclinación hacia planteamientos estético naturalistas, así como un interés por planteamientos filosóficos orientales en torno al Zen. Todo ello con la intención de establecer un sistema de análisis que nos ayude a elaborar una lectura de dichas obras en clave procesual; es decir, que nos permita ver la obra desde dentro y comprender desde la experiencia creativa, el hacer pictórico.

Esto que llamamos sistema de análisis, no pretende ser tanto un método cerrado y con pretensiones descodificadoras, sino más bien una propuesta, una vía que ayude a comprender y a sentir esta pintura. Pensamos que es imposible el estudio estrictamente analítico, que deje al margen la sensibilidad.

1.2 OBJETIVOS

Nuestro objetivo de estudio queda delimitado dentro de las prácticas pictóricas deudoras del expresionismo abstracto. Más concretamente, centraremos nuestro estudio en las obras pertenecientes al informalismo vasco.

Pretendemos analizar las obras informalistas teniendo en cuenta la estética romántico naturalista y la filosofía Zen. Nuestra intención es acercarnos al conocimiento natural a través del proceso pictórico del expresionismo abstracto.

Somos conscientes de que el hecho de vincular el informalismo con la estética naturalista no es novedoso. El aspecto innovador de esta investigación se centra en el hecho de introducir en la metodología de análisis un enfoque pictórico que parte del conocimiento experimental de los procesos creativos. Se trata de incorporar los conocimientos y la sensibilidad de quien conoce la experiencia de dar forma a los materiales pictóricos.

En este apartado dividimos y ordenamos nuestros objetivos de la investigación en objetivos metodológicos, objetivos analíticos y objetivos didácticos.

1 Objetivos metodológicos:

El objetivo metodológico principal pretende elaborar un sistema de análisis que nos permita relacionar aspectos formales y procesuales del hacer pictórico, con aspectos formales y procesuales del hacer natural, estableciendo así un entendimiento de carácter procesual de las obras expresionistas abstractas. El método de análisis lo construiremos relacionando planteamientos teóricos y estéticos, con un enfoque experimental basado en la práctica pictórica.

Pese a no tratarse de un trabajo de investigación basado en la experimentación pictórica personal, sí queremos utilizar nuestra propia experiencia como pintores deudores del legado expresionista abstracto, para aportar el conocimiento práctico de los procesos de creación, considerándolo necesario para establecer una correcta metodología que estudie dicha creación.

Así mismo realizaremos una serie de entrevistas a los pintores pertenecientes al informalismo vasco, que nos aportarán un valioso conocimiento de su experimentación pictórica. Dichas entrevistas podrán servir para comprobar la hipótesis de la importancia del sentir naturalista en este grupo de pintores.

Los objetivos metodológicos definen y establecen conceptos relacionados con la estética naturalista, así como ideas de la filosofía Zen. Se irá configurando un método de trabajo en clave procesual, en base a dichas ideas y pensamientos, con la intención de adentrarnos en la propia práctica pictórica a través de la experimentación del pintor. Queremos matizar la importancia de tratarse de un estudio en clave procesual, ya que a través del proceso pictórico podemos entender desde la experiencia la propia creación, así como comprender el modo en que el pintor se posiciona ante los fenómenos naturales. Será en el propio acto de pintar cuando surja el diálogo entre el pintor y la naturaleza. Creemos que la manera en que el pintor asimila un determinado entorno natural, se manifiesta a través de las acciones pictóricas que realiza sobre la tela, originando un diálogo entre el proceso natural y el proceso pictórico.

Estas definiciones irán encaminadas en todo momento a comprender la pintura expresionista abstracta bajo el interés de acercamiento a la naturaleza. Observaremos cómo se establecen relaciones entre este tipo de pintura y corrientes filosóficas derivadas del naturalismo o pensamiento Zen.

Según se vayan explicando los conceptos que definen a dichas prácticas filosóficas se irán aportando datos que servirán para establecer el sistema de análisis.

El principal objetivo metodológico se centra en relacionar las prácticas filosóficas del naturalismo occidental con los pensamientos orientales pertenecientes al Zen. De

este modo se pretende superar el etnocentrismo occidental, siendo conscientes de la diversidad de actitudes ante un mismo planteamiento de investigación. El investigar tanto la estética naturalista como el pensamiento Zen nos sirve para estudiar la experiencia tanto vivencial como creadora que acompaña al artista, encauzando el trabajo dentro de parámetros procesuales, y por lo tanto guiados por la experiencia.

El relacionar ambos pensamientos filosóficos nos servirá para encontrar un nexo común como es la experiencia, a través de la cual se irá confeccionando un método de análisis procesual en relación con la naturaleza.

El método establecido por el estudio de dichos pensamientos filosóficos se aplicará a una práctica pictórica expresionista abstracta, en donde encontraremos una necesidad e interés manifiesto por estudiar y comprender la realidad natural. Observaremos como utilizan el proceso pictórico, como elemento vinculante a la naturaleza.

El sistema de análisis que queremos presentar se basa en las interrelaciones entre el sujeto (pintor), el proceso creativo pictórico y la naturaleza. Al enfrentarnos a las obras elegidas, se examinarán en un primer momento los datos plásticos formales, como son el soporte, la forma, el color y la textura, que nos servirán posteriormente para elaborar un sistema de relaciones entre la creación pictórica y la naturaleza. No obstante, pretendemos no limitar el estudio a una evaluación atomizada de las unidades plásticas. Lo fundamental será mostrar de qué manera se sintetizan dichas unidades, creando estructuras de armonía o de contraste y tensión. Estructuras dinámicas que configuran movimientos e interacción entre direcciones, masas y colores.

Posteriormente, nos centraremos en el plano de los posibles contenidos asociables a la relación sujeto – obra – naturaleza, que establecerá el universo semántico, creando conexiones con los datos sensibles anteriormente analizados.

Aquí se pone de manifiesto nuestro intento de relacionar el proceso pictórico del expresionismo abstracto con estructuras naturales.

Por último se realizará una síntesis interpretativa de la obra, describiendo desde nuestro punto de vista la escenificación pictórica del espacio natural experimentado, subrayando posibles contenidos emotivos de lo analizado. Dicha síntesis interpretativa, lejos de ser una interpretación concluyente, se centrará en la observación de los contenidos estéticos naturalistas que se puedan manifestar a través del proceso creativo.

Nos parece de gran interés detenernos en los aspectos procesuales del análisis como un elemento clave para comprender y adentrarnos en las obras analizadas desde el hacer pictórico. Al estudiar el sistema procesual que rige cada una de las obras del análisis, se nos abre una puerta al modo de hacer y entender la pintura por parte del pintor; nos sitúa ante la acción misma que pone en marcha el engranaje del cuadro. Nos resulta importante en cuanto posiciona al espectador en la parte activa de la creación pictórica, permitiéndole participar en la propia experiencia del pintor. La lectura que se establece se aleja por lo tanto de un enfoque analítico “pasivo” para adentrarse en la propia creación.

Al centrarnos en el sistema procesual de esta pintura, queremos propiciar una lectura que realce una posible semiótica de la expresión plástica, en donde se valoren los movimientos y actitudes del pintor ante la tela y ante la naturaleza como proyección de su estado anímico. Al hablar de semiótica, no pretendemos hacer uso de un estructuralismo ortodoxo; simplemente recurrimos a cierto apoyo metodológico y a un enfoque que considera la pintura como un acto cuyo objetivo es dar sentido a la expresión. En otras palabras, partimos de la base de suponer un objetivo informativo en la expresión plástica.

Como se ha indicado en el apartado dedicado a las motivaciones, nuestro interés por la filosofía Zen nos aproxima a la utilización del elemento procesual como el factor clave para acercarse a la naturaleza y proporcionar así conocimiento estético. El estudio de la filosofía Zen dentro de sus parámetros procesuales complementa

las dos variantes de la estética naturalista occidental que pretendemos desarrollar en la investigación, permitiendo aunar mediante la experiencia la idea romántica de la belleza con la idea de belleza como elemento cognitivo capaz de conferir un sentido finalista a la vida.

2 Objetivos analíticos:

El sistema de análisis lo aplicaremos a obras de artistas pertenecientes al informalismo vasco para establecer una lectura en clave naturalista de las mismas. Como se ha comentado, el análisis abordará primero los aspectos formales de cada obra, observando las cualidades formales más relevantes y destacables en cada pintura.

Cada obra nos ofrecerá un diálogo distinto dependiendo de los elementos formales más acentuados, lo que nos guiará de una determinada manera hacia una lectura naturalista característica según el caso. Así, relacionaremos procesualmente estructuras pictóricas y estructuras naturales, estableciendo un paralelismo entre ellas. Con ello pretendemos establecer una conexión de la pintura que investigamos con la naturaleza a través del proceso pictórico, propiciando la participación por parte del espectador, de la experiencia en el hacer pictórico a la vez que nos adentra en la experimentación natural.

Por último se realizará una síntesis interpretativa de los sistemas procesuales empleados con relación al espacio natural. Cada interpretación estará guiada por los contenidos emotivos que surgen durante el análisis.

Se pretende estudiar las conexiones entre la estructura formal y los objetivos naturalistas de las obras del informalismo vasco, es decir, cómo se manejan los elementos formales, cromáticos texturales, espaciales y rítmicos, dependiendo del modo en que el pintor asimila o experimenta los fenómenos naturales.

Nuestra intención es establecer relaciones entre el sujeto pintor, los procesos pictóricos y los procesos naturales; para ello se valorará la experiencia vivencial de cada artista dentro del contexto socio político e histórico en el que se desenvuelven. Al analizar las obras pictóricas se pretende abrir una relación alegórica entre los procesos pictóricos y los procesos naturales. En ningún momento se pretende equiparar ambas realidades, sino poder proyectar la experiencia natural en la expresión pictórica.

El procedimiento a seguir pretende buscar efectos naturalistas y afectivos, preguntándonos cómo actúan los elementos formales, estructurales y procesuales que dan lugar a esos efectos. Durante este estudio queremos comprobar cómo el modo en que se utilizan los elementos plásticos responde a un determinado estado emocional por parte del pintor, quien utiliza la naturaleza como una proyección de su estado anímico.

Observando las obras expresionistas abstractas, creemos que gran parte del juego formal en su proceso pictórico, se encuentra relacionado con las pugnas y oposiciones entre los diversos elementos; podríamos afirmar que dichas obras emplean en su creación estructuras que originan fuertes tensiones de diferentes tipos, como una manera de conseguir representar la energía y vitalidad propia de este movimiento pictórico. Al observar el procedimiento pictórico de dichos pintores, podemos pensar que éstos se enfrentan al lienzo descargando en él toda su energía interior. Esta energía se manifiesta a través de choques o pugnas entre elementos formales que activan y tensionan la composición.

Por ello, nos resulta de gran interés establecer una lectura analítica a través de las diferentes tensiones que podamos encontrar en cada obra.

De este modo queremos observar los conceptos plásticos estructurales que se generan, creando un juego de oposiciones, tensiones, direcciones y contrastes. Para ello analizaremos las diferentes relaciones formales, cromáticas y texturales

que conforman cada composición y observaremos las pugnas y tensiones que se originan entre ellos. Estos elementos estructurales serán los que nos guíen en nuestra lectura naturalista. Cada uno de los procesos pictóricos observados en dichas relaciones nos permitirán apreciar diferentes posturas ante la tela, así como la posible proyección del estado anímico del pintor ante la naturaleza.

Pretendemos abrir un diálogo en clave fenomenológica, a partir de la interpretación emotiva de las imágenes pictóricas en relación con la naturaleza, y estudiar así las posibles relaciones formales y materiales que puedan surgir entre ambas realidades.

Al realizar cada uno de los análisis tendremos en cuenta los elementos formales más caracterizantes de cada obra, sin seguir un esquema predeterminado. Será la propia obra la que nos dirija hacia los elementos más relevantes. Creemos conveniente realizar una síntesis de los elementos plásticos que nos ayuden a establecer una lectura que nos aleje de un sistema de análisis fragmentado, manteniendo en todo momento un sentido global de las mismas. Nos alejaremos así de un sistema de análisis atomizador, sin perdernos en cada una de sus unidades constituyentes. No obstante no queremos basarnos únicamente en una intuición global no contrastada, por lo que iremos de lo global a lo particular y viceversa, empleando sensibilidad y reflexión.

Será objetivo de nuestro estudio llegar a evocar desde la razón y la sensibilidad, la actitud del artista ante el espacio natural. Queremos mostrar que la naturaleza sirve de pantalla en donde proyectar el estado emocional del pintor. Veremos cómo en cada uno de los procesos pictóricos que analicemos se aprecia un modo diferente de relacionarse con la naturaleza, adoptando diferentes posturas ante la tela.

3 Objetivos didácticos:

Este trabajo de investigación pretende ayudar a mejorar el conocimiento de la pintura informalista. Pretendemos hacer una revisión de ciertos tópicos ideológicos y estéticos sobre el informalismo vasco en concreto.

Queremos mostrar la importancia del empleo de los recursos plásticos de tensión, contraste y dirección que rigen dicha pintura, y potenciar el desarrollo de la sensibilidad, así como propiciar el contacto con la naturaleza y con la materia pictórica como medio que potencie el aprendizaje pictórico.

Además, los objetivos didácticos que giran en torno a esta investigación nos remiten a una redefinición e identificación del entorno natural que nos rodea.

El paisaje como proyección de nuestra cultura y de nuestra mirada educada, está implícito en esta investigación, proponiendo un método pictórico y analítico, como manera o modo de entrar en contacto con la realidad natural.

Se establece una reflexión sobre la naturaleza mediante un método procesual que basa su creación en la experiencia obtenida en la observación natural.

Las posibilidades didácticas de este trabajo pueden centrar sus objetivos expresivos en un replanteamiento del entorno, bien natural, bien urbano, estableciendo una reflexión y análisis de los lugares elegidos.

Esta reflexión y análisis conllevan un necesario acercamiento a la realidad que nos rodea, utilizando la experiencia obtenida in situ para establecer los parámetros pictóricos posteriores.

La práctica didáctica que se plantea dota al sistema procesual pictórico de gran importancia, siendo éste el codificador de la experiencia hacia la expresión plástica. Por lo tanto las posibilidades didácticas de esta investigación abren un camino hacia el replanteamiento del entorno natural, estableciendo redefiniciones e identificaciones con el paisaje. Para ello se proponen tomas de contacto con la naturaleza, trabajando en lugares pertenecientes al propio paisaje. Se indica de igual modo la importancia del aspecto procesual de la pintura para establecer una

conexión con la naturaleza; se origina una relación a partir de los procesos pictóricos, que funcionan por analogía con los procesos naturales.

Por otro lado la práctica experimental (proceso) como trabajo realizado en la naturaleza, puede ser un planteamiento interesante para abrir o dejar al descubierto una fase del quehacer pictórico, que a menudo queda oculto por el peso de las obras finales. La primera fase de un proceso pictórico, como es en este caso la toma de contacto con la realidad, nos parece de vital importancia para comprender y poder analizar las obras realizadas con posterioridad. Es en este periodo cuando el artista forja sus ideas y aboceta sus futuras obras. Hablar de esta fase del trabajo como preludio de lo que va a pasar, nos parece objeto interesante de estudio. Significa investigar desde dentro las ideas del pintor. El objetivo es por lo tanto enseñar a mirar; mirar más allá de la superficie de las cosas, enseñar a observar, aunando reflexión analítica, estética y sensibilidad.

1.3 CONTENIDO (INTERÉS Y ACOTACIÓN DEL TEMA)

Este trabajo de investigación consiste en establecer relaciones tanto formales como procesuales entre la realidad natural y la pintura derivada del expresionismo abstracto.

Partimos del interés por las poéticas pictóricas deudoras del naturalismo y su necesidad de trabajar mediante una experiencia conectada con la realidad natural.

Nuestro estudio se centra en la pintura perteneciente al expresionismo abstracto, centrándonos en el informalismo vasco como ejemplo particular de la evolución internacional de dicho movimiento pictórico.

Estudiaremos el desarrollo de la estética naturalista y veremos cómo influye en el expresionismo abstracto y en el informalismo vasco en concreto.

El trabajo de investigación está dividido en seis capítulos.

En primer lugar, tras esta introducción, en el capítulo segundo, definimos el movimiento pictórico expresionista abstracto a partir del cual se desarrollará la investigación.

En la primera parte del capítulo estudiaremos el origen del expresionismo abstracto y su desarrollo internacional como movimiento procesual naturalista. Intentaremos comprender el origen de dicho movimiento a través de una contextualización socio política y filosófica.

Investigaremos los antecedentes tanto europeos como amerindios que hicieron del expresionismo abstracto un movimiento procesual naturalista.

Nos centraremos en el factor procesual del expresionismo abstracto como elemento distintivo del movimiento pictórico; veremos cómo dentro de su contexto social y político se propicia una utilización del proceso como herramienta para acercarse a la realidad natural. Dicho proceso pictórico será el vehículo expresivo para canalizar la experiencia con la naturaleza.

El distintivo procesual del expresionismo abstracto estará conectado con la creación del método de análisis englobado en el capítulo tercero de ésta investigación. Hemos tenido en cuenta los distintos procesos que se adoptan en las prácticas expresionistas abstractas surgidas en los años cincuenta, para elaborar un sistema de análisis que nos permita relacionar los procesos pictóricos con los procesos naturales. Por cuestiones sociales y políticas que veremos en este segundo capítulo, observaremos la afinidad y necesidad de dichos pintores por acercarse e intentar comprender la realidad natural circundante.

Nos centraremos en el informalismo vasco como ejemplo de la repercusión internacional del expresionismo abstracto. Veremos cómo el expresionismo abstracto se trata de un movimiento pictórico cuyos ideales son utilizados por artistas de diferentes territorios para promover un sentimiento de libertad a través de la búsqueda del origen de la propia existencia.

El expresionismo se convierte en un movimiento artístico capaz de reafirmar los valores originarios a través de un naturalismo humanista, adoptando un compromiso con la búsqueda de identidad y permitiendo el resurgimiento de discursos de afirmación nacional. Los ideales del expresionismo abstracto son utilizados para acercar la realidad que le es propia a cada individuo, propiciando una experiencia vivencial abierta y afín a las necesidades políticas, culturales y sociales específicas de cada lugar, convirtiéndolo en un movimiento de gran popularidad.

La segunda parte del segundo capítulo se centra en la estética naturalista y su influencia en el expresionismo abstracto.

Estudiaremos en primer lugar la estética naturalista en el s. XX, analizando el ideal romántico así como el pensamiento estético como elemento cognitivo del mundo sensible. Estableceremos una confrontación con el pensamiento oriental Zen, ampliando el modo de acercarnos al naturalismo. Podremos observar cómo los objetivos occidentales entran en conexión con el pensamiento oriental. Nos interesa matizar la existencia de un elemento afín a ambas corrientes, como es la experiencia.

La experiencia, será el factor clave que activará el proceso pictórico como método de expresión estética.

Una vez desarrollada la estética naturalista en el s. XX, observaremos las influencias de este pensamiento filosófico sobre el expresionismo abstracto. Esta conexión se enfoca desde parámetros procesuales, lo que establece vínculos directamente con el pensamiento Zen.

El proceso en el expresionismo abstracto, será el vehículo para acercarse a la realidad natural, y por lo tanto nuestro elemento clave para establecer el análisis.

Por último, utilizaremos la noción de paisaje para establecer la representación de los códigos procesuales.

El capítulo tercero consta del procedimiento de análisis propiamente dicho.

El sistema de análisis se establecerá para ser utilizado por obras pertenecientes al informalismo vasco y se relacionará con la estética naturalista. Se utilizará la tendencia de acercamiento al naturalismo por parte de los pintores informalistas vascos y el consiguiente método procesual adoptado por ellos para establecer vínculos con la realidad natural. El sistema de análisis estudiará las interrelaciones entre el sujeto (pintor), el proceso creativo y la naturaleza.

Este procedimiento de análisis consta de dos bloques:

El primer bloque analiza formalmente los datos plásticos de la obra (soporte, estructura general de formas, colores y texturas). Esto nos aporta los datos formales pertinentes para utilizarlos en aras de un empleo naturalista en la segunda parte del análisis.

El segundo bloque es el más importante ya que será en donde se establezcan las relaciones entre las estructuras pictóricas y las estructuras naturales.

Las estructuras pictóricas y las naturales se relacionarán en dos niveles.

Por un lado se establece una relación formal y material, en donde se tiene en cuenta la interacción entre los elementos formales, así como los materiales, atendiendo a los resultados texturales y el modo de aplicación de éstos.

Por otro lado se establece una relación procesual, que estudia la estructuración de la composición pictórica con la intención de establecer conexiones con posibles procesos de formación natural.

Las estructuras pictóricas del informalismo se caracterizan principalmente por configurar movimientos, tensiones y contrastes. Analizaremos la organización de esas interacciones entre direcciones, masas y colores.

Al finalizar el análisis se realizará una síntesis interpretativa de los sistemas procesuales empleados con relación al espacio natural que puede evocar.

Este método de análisis se aplicará a obras de los artistas seleccionados para nuestra investigación pertenecientes al informalismo vasco. No se pretende establecer un sistema de análisis cerrado, sino que queremos que cada una de las obras permita una lectura libre y emotiva de los elementos formales y de los aspectos procesuales analizados.

El capítulo cuarto engloba los análisis realizados.

Se trata de aplicar el método de análisis establecido en el capítulo tercero, analizando obras pertenecientes a un corpus representativo de artistas

pertenecientes al informalismo vasco, cuya pintura es deudora de la pintura expresionista abstracta.

Se establecerá un criterio de selección tanto de los artistas como de las obras elegidas para el análisis.

Se aportarán entrevistas realizadas a algunos de sus miembros, que demuestren el interés del artista por planteamientos romántico naturalistas o el pensamiento Zen, y que los vincule con ideas del expresionismo abstracto.

Las obras de estos artistas irán adaptándose y respondiendo al sistema de análisis elaborado en el capítulo tercero, ofreciendo respuestas que nos permitan establecer relaciones con la realidad natural. El esquema de análisis permitirá establecer relaciones análogas entre los procesos de creación pictórica y los procesos de configuración de estructuras naturales.

Finalmente el capítulo quinto y sexto, corresponden a las conclusiones finales y bibliografía respectivamente.

**2 EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y SU VINCULACIÓN CON LA
ESTÉTICA NATURALISTA.**

2.1 INTRODUCCIÓN

En este capítulo se exponen las razones por las cuales defendemos una vinculación entre el expresionismo abstracto y la estética naturalista.

Proponemos un enfoque del expresionismo abstracto como movimiento procesual que posibilita una búsqueda existencial a través de la experimentación de la naturaleza.

Según esta hipótesis, los orígenes y el posterior desarrollo del expresionismo abstracto estarán condicionados por la estética naturalista.

El movimiento de nuestro estudio se asienta por lo tanto, sobre las bases del naturalismo como elemento que activa el proceso pictórico. La relación del sujeto (artista) con la naturaleza, se manifiesta a través de códigos procesuales que le acercan a la comprensión del entorno natural y por lo tanto al entendimiento de su propia realidad existencial.

Desde el comienzo de la revisión histórica del expresionismo abstracto, nos resulta notoria la necesidad del artista de pensarse así mismo a través de la naturaleza, con el fin de obtener un conocimiento profundo de su realidad.

Si observamos las influencias y los antecedentes a partir de los cuales se forja el expresionismo abstracto, podremos notar una continua necesidad por encontrar una reafirmación personal de los valores originarios a través de un naturalismo humanista. El expresionismo abstracto adopta un compromiso con la búsqueda de identidad, permitiendo el resurgimiento de discursos de afirmación nacional.

A lo largo de la historia del arte encontramos numerosos ejemplos de países que adoptan el expresionismo abstracto como punto de referencia para el conocimiento y desarrollo de su origen cultural y existencial.

Los ideales del expresionismo abstracto son utilizados por artistas de diferentes territorios para promover un sentimiento de libertad a través de la búsqueda del origen de la propia existencia. Entendemos que esta popularidad del movimiento puede deberse a su poder de incitar a la ruptura de convencionalismos mediante la defensa de un espíritu libertador, en contra de los valores sociopolíticos y culturales establecidos. En el fondo, el expresionismo abstracto nunca deja de formar parte del sistema, evidenciando, en muchas ocasiones, su manipulación por parte de los cargos políticos de la época. No obstante, el expresionismo abstracto se forja como un movimiento abierto y libre que propugna el acercamiento de la realidad que le es propia a cada individuo, desarrollando una experiencia vivencial afín a las necesidades políticas, culturales y sociales específicas de cada lugar.

Nos resulta interesante ejemplificar el resultado de esta repercusión internacional, acercándonos al fenómeno ocurrido en nuestra comunidad, que adoptó el nombre de "informalismo vasco".

Estableciendo un recorrido por lo que ha constituido el naturalismo a lo largo del siglo XX, nos damos cuenta de la valiosa aportación que éste ofrece al movimiento pictórico que tratamos. La estética naturalista permite al pintor establecer determinados códigos procesuales para su acercamiento a la realidad natural.

Para definir lo que entendemos por naturalismo, proponemos su desarrollo estético a lo largo del siglo XX. Nos centramos en el paisaje como acotamiento del término naturaleza, entendiendo el paisaje como un espacio asequible para el pintor, en donde manifestar la relación de códigos procesuales que le acercan al mundo sensible.

Nos resulta interesante observar como se establecen paralelismos entre el naturalismo occidental y el pensamiento oriental Zen, abriendo nuevas vías de conocimiento.

Se pretende por lo tanto, establecer un vínculo entre el expresionismo y el pensamiento naturalista para comenzar a adentrarnos en una posible lectura e interpretación de las obras pictóricas de dicho movimiento en clave procesual naturalista.

**2.2 ORIGEN DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y SU DESARROLLO INTERNACIONAL
COMO MOVIMIENTO PROCESUAL NATURALISTA.**

2.2.1 GENERALIDADES

El apartado 2.2. que a continuación desarrollamos, está dedicado al origen y desarrollo del expresionismo abstracto.

Al hablar del expresionismo abstracto nos referimos al movimiento artístico surgido en Norteamérica, como consecuencia del desplazamiento cultural de París a Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial.

Nueva York pasa a ser la cuna de un movimiento artístico que recoge la tradición del arte europeo, pero que no puede ocultar su enraizamiento con la cultura indígena norteamericana.

La primera parte del apartado está dedicado a la contextualización social y política de la época que hizo de Nueva York el lugar propicio para el desarrollo de las nuevas ideas y actitudes ante la vida y la pintura. Gracias a unas condiciones sociales, económicas y políticas propicias, permitió el albergue y promoción de ideas, que harán del movimiento en cuestión algo internacional y de alcance mundial.

Conoceremos la situación social y política de los Estados Unidos, cuando por causa de la Segunda Guerra Mundial el centro cultural occidental abandona París y se traslada a Nueva York, estableciendo una nueva vanguardia.

Así mismo, desarrollaremos los antecedentes europeos que sirvieron de modelo y estudio a la nueva generación de pintores, observando al mismo tiempo cómo el movimiento no sólo se origina por la influencia europea, sino también por el fuerte espíritu indígena americano, resultando la influencia mexicana de gran interés.

Debido a la Segunda Guerra Mundial muchos artistas de la vanguardia europea huyeron al exilio refugiándose en Nueva York. Para los artistas americanos este acercamiento resultó muy gratificante ya que entraron en contacto directo con sus ídolos y fueron testigos del trabajo de vanguardia y las nuevas ideas. Artistas como Hofmann, predicaron las enseñanzas de Kandinsky, Klee, Cézanne y Matisse entre otros. La llegada masiva de surrealistas como Breton, Matta, Dalí, Tanguy, Chagall o Ernst supuso la apertura de un nuevo modo de pensar la pintura y entender la realidad.

Por otro lado encontramos en México un foco primordial de influencia para el desarrollo de actitudes experimentales de carácter procesual, que aportarán nuevos datos a la vanguardia europea, avivando la necesidad de una búsqueda naturalista en el arte.

La influencia mexicana en Estados Unidos llegó a acaparar en los años 30 gran parte de las discusiones artísticas en la prensa y revistas de arte. Las obras de los artistas mexicanos tuvieron un gran impacto sobre los jóvenes artistas estadounidenses. Muchos de éstos jóvenes que formarán parte de la llamada Escuela de Nueva York, se iniciaron en la práctica del muralismo y acudieron a conferencias impartidas por grandes maestros como Rivera. Del mismo modo, Siqueiros revolucionó las técnicas artísticas de la pintura abriendo un taller experimental en Nueva York en 1936.

Ese mismo año se celebró el primer Congreso de Artistas Americanos en Nueva York, en el que participaron Siqueiros, Orozco y Tamayo. México será el lugar de donde provengan no solo aportaciones socio políticas como el denominado plan del Proyecto de Trabajo y la W.P.A (Work Progress Administration), sino estímulos vivenciales que despertarán nuevos enfoques estéticos y filosóficos, sobre los que se edificarán el nuevo pensamiento expresionista abstracto.

Estudiaremos la influencia mexicana a través de los dos grandes focos que a nuestro modo de ver supusieron una gran atracción no solo para los estadounidenses sino para los europeos de vanguardia. Nos referimos a la pintura

mural y al expresionismo mexicano, que si bien este último, constituía un desarrollo artístico de la vanguardia europea, propició un estímulo para la experimentación procesual e impulsó aspectos fundamentales del naturalismo.

Al igual que México, la propia cultura indígena de Estados Unidos resultó de gran interés para los jóvenes pintores, quienes encontraron en ella un reflejo de las enseñanzas primitivistas del cubismo o del expresionismo figurativo.

Para terminar con este primer apartado, advertiremos un desdoblamiento en la línea expresionista, que separará acción y contemplación, comenzando de este modo, a hablar del expresionismo abstracto como movimiento procesual para una escenificación naturalista. Las dos líneas de desarrollo del expresionismo (proceso – acción, proceso – contemplación) nos abrirán dos vías posibles de actuación ante los estímulos de la realidad natural.

La segunda parte del apartado está dedicada al estudio del informalismo vasco como ejemplo particular del desarrollo internacional del expresionismo abstracto.

El expresionismo abstracto tuvo una gran trascendencia de ámbito mundial.

Como se ha comentado en la introducción, son muchos los países que adoptan el movimiento con la intención de otorgar nuevos valores y libertad a su modo de pensar y pintar. Se trata de un movimiento que pretende acercar la realidad que le es propia a cada individuo, propiciando una experiencia vivencial abierta y afín a las necesidades políticas, culturales y sociales específicas de cada lugar. El expresionismo abstracto puede tratarse como un movimiento homogéneo, que se origina y evoluciona sin fronteras, adaptándose a las distintas necesidades e ideologías de aquellos artistas que lo asumen como modo de expresión.

El País Vasco, es uno de esos lugares en donde se asimilan las enseñanzas provenientes de Europa y Nueva York, posibilitando un nuevo camino para la creación vasca.

El informalismo vasco da nombre propio a un movimiento de amplia repercusión en el País Vasco, originando obras que pretenden un gran compromiso cultural, político y social.

Como se ha comentado en un principio, nos resulta interesante investigar en este entorno geográfico, ya que se trata de la comunidad artística de la que formamos parte y a la cual pretendemos seguir impulsando artísticamente.

Consideramos que el proceso informalista en el País Vasco consigue resultados estético filosóficos de interés para completar el conjunto de nuestra investigación y es un claro ejemplo del alcance internacional del movimiento de nuestro estudio.

El influjo de dicho movimiento originó grupos artísticos de vanguardia dentro de la comunidad vasca, impulsando tanto la actividad artística como el desarrollo social y político de la época.

Veremos cómo los artistas vascos realizan una pintura que se vincula a la práctica expresionista española, europea (sobre todo francesa) y norteamericana y observaremos cómo otorgaron personalidad propia al movimiento internacional, entendiéndolo como un vehículo para la creación de una plástica comprometida con la ideología nacionalista vasca.

Para ello explicaremos el contexto político y social de la época que permite el origen y evolución del llamado informalismo vasco.

Observaremos así mismo, cómo se convierte en un movimiento regido por el activismo social que a través de la práctica pictórica asume experiencias vivenciales.

Hoy en día son muchos los artistas que se nutren del legado informalista intentando continuar un camino que genere nuevas vías de expresión.

Pretendemos explorar el expresionismo abstracto estableciendo un recorrido desde lo general a lo específico. Abarcar la totalidad del movimiento pictórico, partiendo desde el núcleo originario, observando su desarrollo internacional, hasta llegar a un punto geográfico concreto, el País Vasco, como ejemplo de las numerosas culturas que adoptan este lenguaje pictórico para expresarse ante su realidad existencial.

2.2.2 ORIGEN Y DESARROLLO DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO.

2.2.2.1 CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO

Los artistas que permiten consolidar el expresionismo abstracto como movimiento de vanguardia en los Estados Unidos, pertenecen a la generación nacida entre los años 1900 y 1920.

La Primera Guerra Mundial y la gran depresión de 1920 en Norteamérica, así como problemas transmitidos desde el siglo XIX, marcan el carácter y personalidad de esta nueva generación. Uno de los problemas más complicados resultó ser la indiferencia artística de la sociedad americana.

La figura del artista ocupaba un papel meramente funcional (historiador de la moral y las costumbres, adulator de la condición social o glorificador de las aspiraciones nacionales) siendo reconocido rara vez por su espiritualidad imaginativa.

Fuera de la ciudad de Nueva York, la cultura se redujo al establecimiento de círculos musicales, bibliotecas o sociedades literarias, relegando las artes plásticas a un segundo plano casi sin importancia.

Hasta la Segunda Guerra Mundial los hombres de letras también sufrían el recelo puritano, pero eran sin duda los pintores y escultores americanos, los que se encontraban solos ante una sociedad que desconfiaba del trabajador manual.

Las clases altas que podían sustentar la cultura no veían con buenos ojos a los artistas plásticos, según ellos trabajadores manuales y obreros. Eran considerados inferiores y embrutecidos. *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, pp. 15 - 18.

Así mismo el artista plástico norteamericano rechazaba en ocasiones el arte europeo considerando sus sofisticadas importaciones poco viriles, haciendo por su parte, que aflorase aún más el provincianismo. *Ibid.* p. 21.

Según afirma Dore Ashton, existían prácticamente dos tendencias recurrentes que representaban a la sociedad artística del momento: por un lado los realistas que trataban la crudeza de Estados Unidos y por otro los románticos, que bajo un velo de indiferencia social, trataban la incertidumbre de la existencia.

La mayoría de los artistas de Estados Unidos se quejaban de la ausencia *"de intercambio verbal y camaradería entre los pintores"* *Ibid.* p. 24.

En los años veinte, en Norteamérica, el arte estaba totalmente desvalorizado. El único foco artístico en donde se podía encontrar una escuela <<decente>> era Nueva York, pero aún así existía una despreocupación total hacia el arte.

El Greenwich Village constituía el único foco de bohemia artística por aquella época. Allí se podía interpretar un pequeño atisbo de libertad, considerándose *"la sede de una revolución moral, cuyos aspectos más superficiales se extendían por todo Estados Unidos: el derecho de las mujeres a fumar, a pintarse, a besar, a llevar el pelo muy corto y a conducir coches, y el de los hombres a beber como si no hubiera mañana y a comprar a crédito."* *Ibid.* p. 24.

El Village era sinónimo de libertad y apertura social. Se fue forjando un pequeño ambiente artístico, en donde comenzaron a atacar el puritanismo, el cual entorpecía la libertad del hombre y la mujer para realizarse y expresarse como individuos.

Igualmente se destapó la idea de vivir el momento, el presente, como ayuda para liberarse de los problemas pasados y futuros.

A pesar de este intento aperturista, existía muy poca posibilidad de ver obra en directo proveniente de la cultura europea y escaseaban las galerías o museos. Los pocos existentes eran muy cautos a la hora de admitir arte moderno.

La mayoría de los pintores no podían abrirse camino en el mundo del arte en Nueva York, haciéndoles dudar de su papel como artistas. El ambiente revolucionario del Village les hizo pronto asociar la libertad artística con el radicalismo. *Ibid.* pp. 29 - 30.

Por esos años llegaban a Norteamérica ecos de la Revolución Rusa; la bolsa de Estados Unidos quebró y el Ku klux klan recordaba el nacimiento del fascismo europeo.

El Gobierno de aquella época condenaba el comunismo y el sindicalismo, persiguiendo y procesando todo tipo de elemento político subversivo. No obstante, en ciertas regiones del país, como fue el caso del Sur de California, existía un pasado radical que se vio agudizado por la presencia de tendencias fuertemente anarquistas, legadas por los Obreros Internacionales del Mundo IWW (International Workers of the World) y las filosofías ocultistas. *Ibid.* p. 59.

La depresión dejó a millones de personas sin trabajo, sin hogar y sin comida. Los precios sufrieron un alza y los ingresos eran mínimos. Se produjo una gigantesca emigración. A esto hay que añadirle las numerosas huelgas y protestas.

El ambiente desolador también penetró en el pequeño reducto artístico de Nueva York, y aunque algunos artistas llevaban una vida distinguida y económicamente desenvuelta gracias a algunos mecenas liberales, eran testigos de la pobreza y falta de recursos de sus contemporáneos. Con todo, los artistas de Nueva York reaccionaron de manera distinta al resto de la población. Lejos de sentir el miedo, pensaron en la posibilidad del surgimiento de una América nueva después del cataclismo.

“La Depresión llevó a los artistas a una relación enteramente distinta con la sociedad. Algunos, incluso, consideraban que la Depresión que muchos describían con amargura como <<la gran niveladora>>, era el tan esperado cataclismo del cual podría venir una América humanista” *Ibid.* p. 30.

Este clima se vivía en Norteamérica cuando Hitler subió al poder, cuando España entra en guerra civil o Italia entra en conflictos fronterizos con Etiopía.

Esta sensación terrible que se vivía en Europa, añade más tensión a la situación socio política de Estados Unidos. Según Dore Ashton, la turbación psicológica arrojó incluso a los americanos más reflexivos a una conmoción sin precedentes. *Ibid.* p. 31.

A lo largo de los años 30 el presidente Roosevelt emprende amplios programas para mejorar y construir de nuevo el país. En 1935, una agencia gubernamental crea la W. P. A (Work Project Administration) cuyo objetivo primordial era dar trabajo a los desempleados. Esta fue rediseñada en 1939, siendo el Proyecto Federal de Arte uno de sus programas. *Ibid.* p. 15.

“El Gobierno había iniciado un <<Proyecto de Arte>>, pagarían a pintores por pintar, <<tenías que inscribirte aquel mismo día; (..) No podíamos creer que te fuesen a pagar un precio fijo, veintitrés dólares a la semana, sólo por pintar. Era la cosa más disparatada que habíamos oído en toda nuestra vida.>>” Jackson Pollock. Steven Naifeh y Gregory White Smith. Ed. Circe, Barcelona 1991, p. 227.

El Proyecto de Arte pagaría a los pintores por pintar, y significaba, en términos políticos, la posibilidad de una regeneración social.

El gobierno estadounidense se fijó en los pintores mexicanos y la creación de su importante escuela nacional de pintura mural. Vieron como el gobierno mexicano, dotando de salarios a los pintores, hizo posible expresar el ideal social de la revolución mexicana.

Los estadounidenses siguieron sus pasos, dando más facilidades a los pintores que se dedicasen a la pintura mural. En Nueva York se llegó a formar incluso un protectorado para artistas abstractos que trabajasen la pintura mural.

Hª Mínima del arte mexicano en el s. XX. Teresa del Conde. Ed. Attame, México D.F. 1994, p. 22.

El pintor George Biddle, antiguo amigo del presidente Roosevelt, le hizo llegar el siguiente escrito:

“Hay una cuestión sobre la que he reflexionado mucho y que podría interesar a su administración. Los artistas mejicanos han creado la mayor escuela nacional de

pintura mural desde el Renacimiento italiano. Diego Rivera me ha dicho que ello fue posible porque Obregón permitió a los artistas mejicanos trabajar con salarios de fontanero para expresar en los muros de los edificios gubernamentales el ideal social de la Revolución mejicana. Los artistas jóvenes de estados Unidos son más conscientes que nunca de la revolución social que está viviendo nuestro país y nuestra civilización y desearían expresar estos ideales en una forma permanente de arte...". George Biddle, carta a Franklin Roosevelt, 9 de mayo de 1933, reimpresión en William F. McDonald, *Federal Relief Administration and the Arts* (Columbus, Ohio State University Press, 1969). Citado en *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, p. 69.

Durante la década de los treinta que duró el proyecto federal se reactivaron los servicios culturales mejorando la educación y la calidad de vida de los estadounidenses. *Ibid.* pp. 67 – 68.

Pero los Proyectos Federales se encontraron durante la totalidad de su corta existencia con las amenazas de la derecha política y finalmente, Roosevelt no se vio con fuerzas de continuar defendiendo el proyecto. La derrota por parte de Roosevelt y la presión de la derecha, hizo que la comunidad de artistas, ya consolidada, se uniera para defenderse. Se llegó a sermonear al presidente dando a entender su inconsciencia sobre la importancia de las artes, y haciéndole ver como el arte había cambiado el sentido de la vida de los ciudadanos estadounidenses.

"Despedir a los trabajadores de los proyectos artísticos y dismantelar los proyectos no <<liberará>> una gran cantidad de gente para el empleo comercial o industrial. Nunca ha habido un sitio en nuestro actual sistema para el artista, excepto como adulator de los ricos y los ociosos, o como simple sirviente de las empresas de negocios... Ahora que la comunidad misma ha ideado formas apropiadas de patrocinar y fomentar las artes y darles un hogar público permanente, es hora de que el arte se tome por lo que es: un terreno, como el de la educación, que requiere activo y constante apoyo público." *Ibid.* p. 73 – 74.

Surgió entonces un espíritu auténtico de comunidad. La posibilidad de una continuidad artística dio al pintor estadounidense la fuerza para considerarse así mismo como un profesional a la altura de los artistas europeos del arte moderno. *Ibid.* p. 77.

La identidad de grupo, por otra parte, se forjó en base a la virilidad, poniendo fin a la idea del artista como algo antimasculino. El machismo, lamentablemente, desembocó en disputas y enemistades personales. Así mismo surgieron manipulaciones políticas del dinero, haciendo resurgir el descontento social. *Jackson Pollock*. Steven Naifeh y Gregory White Smith. Ed. Circe, Barcelona 1991, p. 227.

Lo poco que duro la W. P. A. sirvió al menos para arraigar una conciencia artística en la cultura norteamericana. Fue fundamental para los artistas de la década de los años treinta. La W. P. A. desapareció en 1941.

Poco después de la caída del Proyecto Federal de Arte, surgió una nueva esperanza para los artistas norteamericanos.

En 1940 comenzó la crisis política y cultural europea, y empezaba a quedar claro que el papel protagonista caería en manos de los Estados Unidos.

La Segunda Guerra Mundial cortó las posibilidades de evolución cultural en Europa. Hasta aquel momento, París había sido la cuna del arte, donde se gestaban los cambios y avances más importantes.

Estados Unidos comenzó a vislumbrarse como la tierra limpia y clara donde todo estaba por hacerse; el lugar perfecto para establecer el nuevo hogar de la cultura europea. Los más importantes artistas europeos emigraron a causa de la guerra a los Estados Unidos, con el fin de encontrar un lugar tranquilo y libre donde

continuar creando. De este modo, los movimientos de vanguardia europeos fueron por primera vez observados de cerca por los artistas norteamericanos.

La política dio un giro hacia el liberalismo, aunque dentro del mundo artístico se abogara por una sociedad libre y apolítica. Los expresionistas abstractos forjaron su base artística alejados de los ideales políticos, tanto de la izquierda como de la derecha. Su empeño se centraba en establecer un diálogo con la tradición cultural europea que les ayudase a establecer su personalidad propia. El compromiso social de estos artistas se contrastaba con su desprecio por el arte de propaganda y la ilustración. *La pintura de acción como procedimiento*. Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999, p. 17.

2.2.2.2 ANTECEDENTES EUROPEOS Y LA INFLUENCIA AMERINDIA

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial surge en Nueva York una fuerte escuela artística que influirá esta vez en Europa: el expresionismo abstracto. Por primera vez se observa un cambio importante y enérgico en la cultura norteamericana.

Durante la década de la Depresión, los artistas americanos se habían dividido en conservadores y liberales. Artistas regionalistas unos, abiertos a influencias europeas los otros.

Los liberales fueron internacionalistas y tenían a París como punto de mira.

La muerte artística europea, debido a la guerra, hizo que la vanguardia parisina se trasladara a los Estados Unidos. Así, figuras como Matta, Dalí, Tanguy, Leger, Mondrian, Ray, Breton, Chagall, Ernst, Lam, Lipchitz, Masson o Zadkine, entre otros, se instalaron en Nueva York.

La llegada de estos artistas o figuras emblemáticas como John Graham o Hans Hofmann, permitió la entrada de las ideas y proyectos de vanguardia, provocando un nuevo ambiente en donde se mezclaba el pensamiento surrealista, el expresionismo europeo, la influencia de artistas mexicanos, el arte amerindio y por consiguiente un arte que empezaba a mostrar una cierta tendencia abstraccionista. La consolidación del arte expresionista abstracto se formó, por lo tanto, mediante una mezcla de la abstracción europea proveniente del trabajo de pintores emblemáticos como Cézanne, Matisse o Kandinsky, el surrealismo y el fuerte impulso primitivista derivado del cubismo de Picasso y que los estadounidenses desarrollaron a través de las enseñanzas del arte amerindio o el arte mexicano.

La herencia del sentimiento del Greenwich Village de los años 20, había inclinado políticamente hacia la izquierda al arte que emergía de la bohemia, comprometiéndolo con el radicalismo artístico. No obstante, estos artistas liberales, que a finales de los años treinta se encontraban en la vanguardia pictórica, transformaron su radicalismo político en radicalismo estético, alejándose de las disputas políticas para centrarse en acercar el arte moderno europeo a Nueva York. *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, pp. 35 - 38.

Debemos mencionar aquí las figuras de tres artistas representativos procedentes de Europa, que permitieron la entrada en Nueva York, de las ideas de vanguardia del viejo continente. Nos referimos a John Graham, Frederick Kiesler y Hans Hofmann. Por un lado, "Graham se convirtió en una fuente irresistible de información estética refinada" *Ibid.* p. 41.

Graham estaba en estrecho contacto con la vanguardia parisina, conociendo de primera mano la tradición de la pintura moderna, cuyo origen, según su criterio, se remontaba casi siempre a Cézanne. Su interés por el fauvismo procedente de Gauguin y desarrollado por Matisse, el amor por el arte africano proveniente del cubismo y su estrecha relación con el surrealismo, entre otras preferencias, situaba a Graham en una posición excéntrica entre el marxismo y el freudismo. *Ibid.* p. 42 - 43.

Al lado de Graham encontramos la figura de Frederick Kiesler, austriaco de nacimiento, con un fuerte espíritu luchador radical. Aportó a los Estados Unidos ideas revolucionarias respecto al teatro y contaminó Nueva York con las últimas noticias de los círculos más avanzados de toda Europa. Su espíritu expresionista le llevó a luchar contra el provincianismo y la incultura.

Kiesler dedicó sus escritos a favorecer la comprensión del arte moderno. De este modo recorre las enseñanzas de Picasso, Chirico, Leger, Mondrian, Van Doesburg, Klee, Kandinsky, y un largo etc. *Ibid.* p. 44- 48.

Hans Hofmann, por su parte abrió una escuela de arte en Nueva York.

Por dicha escuela pasaron los artistas que componen el grupo expresionista abstracto americano.

Hans Hofmann enseñaba principios artísticos basados fundamentalmente en Cézanne, el cubismo y Kandinsky.

Su enfoque pictórico era sistemáticamente estético, manteniendo la confianza europea del carácter autónomo del arte. Hofmann introdujo en Estados Unidos la expresión de "el arte por el arte". *La pintura de acción como procedimiento*. Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999, pp. 70 – 71.

Las enseñanzas de Hofmann se basaban en el uso de una gramática de la pintura, algo muy conocido en Europa pero totalmente desconocido en Norteamérica.

Por lo tanto, podemos observar cómo gracias a Graham, Kiesler y Hofmann y a la presencia de muchos otros artistas europeos, se introduce una herencia europea inasequible hasta ese momento. En apartados posteriores trataremos sus teorías con el fin de aproximarnos al expresionismo abstracto como sistema procesual que nos acerca al pensamiento romántico naturalista.

Según lo dicho hasta ahora, podemos pensar que la influencia europea que asimilaban los estadounidenses puede remontarse a la pintura romántica germana, que influyó en los expresionistas figurativos posteriores. La obra de Cézanne, Gauguin y el fauvismo, así como el cubismo, el surrealismo, el minimalismo, pasando por la abstracción europea y que reúne a figuras tan importantes como Klee y Kandinsky, supuso una revolución artística para la futura escuela de Nueva York.

De todo este amplio recorrido por el arte moderno europeo, el artista americano intenta asimilar unas enseñanzas que le ayuden a construir un arte propiamente americano, que le permita consolidar unas bases sobre las que edificar su propio pensamiento artístico.

El problema de identidad era sin duda lo que más preocupaba a los artistas estadounidenses, incluso más que los problemas sociales. Los pintores de Nueva York querían evitar el ser moldeados por las normas chovinistas americanas o lanzarse sin reparos en brazos de los valores europeos. Esta incertidumbre les hizo girarse hacia el país mexicano que parecía desenvolverse correctamente con su legado cultural e integrarse sin problemas en su sociedad. La solución parecía estar en los indios americanos. Mediante el acercamiento a su cultura ancestral, creyeron encontrar una tradición verdaderamente americana con la que identificarse.

Según Dore Ashton, antes de la década de los años veinte ya aparecieron los primeros artistas americanos que buscaban en la tradición amerindia una identidad que no podían encontrar en Europa. Es el caso del pintor Paul Burlin, cuya actitud ejemplifica las posteriores experiencias que buscarán las posteriores generaciones.

La escuela de Nueva York. Dore Ashton. Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, pp. 64 - 65.

"En realidad, el sudoeste de los estados Unidos fue prácticamente el comienzo de mi interés por la pintura. Mi introducción en el arte del indio levantó extraños conflictos. Yo desconocía al indio y no sabía nada sobre su trabajo. Y como no le conocía, le temía... Viajé a lugares lejanos para aprender, oí sus cantos; vi extraños ritos ceremoniales en remotos lugares de Nuevo Méjico. Estaba extasiado con sus médicos hechiceros y con todos los aspectos de apropiación metafísica de las fuerzas de la naturaleza. La arquitectura y la escultura mayas me sobrecogieron. Deseaba comprender aquellas configuraciones que eran circunstanciales al carácter de la tierra. ¿Cómo podía traducirlas? ¿Qué hermandad étnica producía aquellos dibujos bidimensionales en objetos utilitarios? ¿Por qué se decoraba el cuenco de esa forma abstracta? Por comparación, toda otra forma de pintar parecía de una

trivialidad anecdótica. Estos factores perturbadores, ninguno de los cuales tenía nada que ver con la <<representación>> eran vagos comienzos de un credo estético..." Paul Burlin, citado en *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, p. 65.

En 1927, Marsden Hartley, artista perteneciente al círculo de Stieglitz "*alababa el carácter de la cultura indígena americana, especialmente su espiritualidad y su relación íntima con la naturaleza. Hasta llegó a sugerir que los artistas estadounidenses volvieran la vista hacia ese modo de vida y esas formas de expresión de búsqueda de medios artísticos propios auténticamente americanos.*" *The red man. Adventures in the arts*. Marsden Hartley. Nueva York. Ed. Boni and Liveright, 1921, pp. 13 – 29.

México resulta ser un país que sabe combinar con éxito el legado de la cultura amerindia y la modernidad europea, convirtiéndose por lo tanto en el punto de mira de los artistas estadounidenses, que si bien eran conscientes de la ironía burguesa de la revolución artística mexicana, aportaba un nuevo valor a la pintura y a la escultura, abriendo nuevas vías de experimentación artística. Los murales mexicanos suponían una importante denuncia social, procurando un gran ímpetu moral. *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, pp. 62 – 63.

La pintura mural mexicana supuso una fuente de enriquecimiento imprescindible para los artistas de la denominada Escuela de Nueva York.

"Muchos de los artistas norteamericanos no sólo fueron influidos por el arte y las doctrinas de los mexicanos sino que colaboraron directamente con ellos, como ayudantes. El caso de Pollock es el más conocido pero no es el único; Philip Guston también fue ayudante de Siqueiros, en Los Ángeles, hacia 1932; Isamu Noguchi, el gran escultor, colaboró con Rivera, vivió en México una temporada y aquí dejó un mural; otra notable escultora, Louise Nevelson, fue ayudante de Diego Rivera en Nueva York, en 1930. (...) La influencia del movimiento mural mexicano en los artistas de los Estados Unidos se ejerció en la década que precede a la iniciación de la segunda guerra mundial. Fueron los años de la reputación internacional de Rivera, Orozco y Siqueiros. Su fama nunca llegó del todo a Europa pero sus nombres conquistaron a los Estados Unidos. Muchos pintores angloamericanos visitaron entonces nuestro país con el mismo fervor con que en el siglo pasado los ingleses iban a Italia y alguno, como ya dije, trabajaron en México o en Estados Unidos como ayudantes de los muralistas." *El precio y la significación*. Octavio Paz. Los privilegios de la vista. Arte de México. Obras completas Vol. IV. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores. Barcelona 2001, p. 898-899.

La pintura mural permitió y favoreció el desarrollo de nuevas técnicas pictóricas que contribuyeron a una mejora de las representaciones y a alcanzar una mayor dramatización y realismo.

Fue Siqueiros uno de los mayores investigadores de nuevas técnicas. Todos los experimentos realizados tenían como finalidad mejorar y modernizar la pintura mural.

El muralismo promovió el uso de diferentes técnicas pictóricas y preparó el terreno hacia la liberación técnica tradicional de la pintura, llegando a utilizar utensilios y materias primas insospechadas.

"Todos estos experimentos e investigaciones estaban dirigidos a la modernización de la pintura mural. Los contenidos revolucionarios debían expresarse mediante formas revolucionarias. El artista tenía que trabajar como un pintor de coches y el público debía comportarse como en la calle." *Siqueiros / Pollock / Siqueiros*. (Cat. Exp.) Kunsthalle Düsseldorf. 30 septiembre – 3 diciembre de 1995, p. 35.

"A parte de los encargos para fines políticos, el trabajo se concentraba en la modernización de la producción artística, mediante nuevas técnicas de

procedimiento. Se ensayaban las posibilidades de empleo de barnices sintéticos de uso corriente, se probaban nuevos soportes y mezclas de materiales como arena, tornillos, etc.; se inventaron técnicas manuales y mecánicas de vertido y goteo; se utilizaba la pistola neumática para aplicar el color y se trabajaba con proyecciones fotográficas, fotomontajes y plantillas. Los experimentos con pinturas y materiales se realizaban según el <<principio del accidente controlado>> y se investigaba una <<perspectiva cinética>>, cuya misión era dotar de dinamismo al cuadro.”

Ibid. p. 31.

En 1936, convencido de la necesidad de conseguir nuevas formas de expresión plástica, Siqueiros funda un Taller Experimental en Nueva York para la investigación de distintas técnicas pictóricas. La mayoría de sus alumnos serán los futuros integrantes del expresionismo abstracto.

El taller estaba dirigido a la investigación de las propiedades de nuevos materiales como la piroxilina, su aplicación a través de pistolas de aire o a la experimentación mediante la superposición de diferentes sustancias. Por primera vez en Estados Unidos, se registra la palabra “accidente” para referirse al azar pictórico (esto ya había sido experimentado por los surrealistas europeos como Ernst.). Se realizaron así mismo “vertidos” de pintura líquida sobre la superficie pictórica.

En el Taller Experimental, cualquier acto que se producía al realizar una pincelada o los movimientos mecánicos de la mano podían desembocar en una nueva vía de producción pictórica.

“<<La laca tenía tantas posibilidades – recordaba Horn - que lo probamos todo. La desparramábamos, la hacíamos gotear, la rociábamos, la cortábamos con hachas, la quemábamos, solo para ver lo que pasaba>> La aplicaban en capas muy finas pulverizándola y en grumos densos y viscosos. Para conseguir un borde duro, la pulverizaban a través de plantillas y frasquetas. Para darle textura, añadían arena y papel, trozos de madera y fragmentos de metal. <<Era como una clase de química del instituto – decía Horn –cuando el profesor abandona el aula y hay una carrera loca hacia el armario de química. Coges cosas y las echas en la fregadera y tiras una cerilla luego para ver lo que pasa>>” Jackson Pollock. Steven Naifeh y Gregory White Smith. Ed. Circe. Barcelona, 1991, p. 243.

El taller de Siqueiros, así como los numerosos murales que se realizaron en EE.UU., tuvieron una importante repercusión en el arte estadounidense, influyendo de manera directa en aquellos artistas que formarían el grupo expresionista abstracto. La apertura hacia una libertad de técnicas y tipos de materiales supuso una revolución esta vez de corte puramente artístico, que se avino como anillo al dedo a las necesidades surrealistas que poblaron poco después a Norteamérica.

“Nosotros habíamos anunciado ya la muerte de la pintura de caballete. Los nuevos materiales exigían nuevos métodos, nuevos medios de crear imágenes. Un pintor debía trabajar igual que un trabajador, según Siqueiros. Para aplicar la pintura, debía utilizar un rociador; para yeso, una pistola de enyesar” Ibid. p. 243 – 244.

Siqueiros abrió el camino a materiales y herramientas que si bien ya existían hacía mucho tiempo, nunca se habían utilizado para realizar obras de arte.

Octavio Paz ejemplifica en Pollock la influencia estética y moral que tuvo la experimentación mexicana sobre los estadounidenses:

“La influencia de Siqueiros sobre Pollock fue tanto la de una sensibilidad como la de una estética. En primer término la concepción del espacio: Siqueiros rompe los límites del cuadro, que deja de ser una dimensión estática para convertirse en una superficie dinámica. El espacio es movimiento: no es aquello sobre lo que se pinta sino que él mismo engendre, por decirlo así, sus figuraciones. Es materia en movimiento. De ahí la importancia de la teoría de la mancha de pintura, principio que Pollock recoge de Siqueiros y que le abre las puertas de un universo físico que es, asimismo, un mundo psíquico (...) Para Siqueiros la materia es movimiento, energía en lucha consigo misma, dueña de una dialéctica. Pollock aprovechó esta

intuición y la llevó hasta sus últimas consecuencias.” La pintura Mural. Octavio Paz. Los privilegios de la vista. Arte de México. Obras completas vol.IV. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores. Barcelona 2.001, p. 905.

Por otra parte, la gran escala utilizada por los muralistas resultó de vital importancia para los futuros jóvenes artistas que formaron parte del expresionismo abstracto. Los expresionistas cambiaron la pintura mural por la pintura de gran formato, estableciendo una conexión e interacción con los espacios arquitectónicos. Según Octavio Paz *“el movimiento mural mexicano fue una de las fuentes del cambio en la escala de las obras del expresionismo abstracto. Este cambio fue una rebelión saludable en contra del formato europeo, cuyas proporciones corresponden casi siempre al interior de los apartamentos burgueses. Sin el ejemplo de los muralistas (Les Gouaches découpées de Matisse aparecen más tarde) los norteamericanos quizás no se hubiesen atrevido a cambiar las dimensiones de sus obras; al mismo tiempo, la adopción de la nueva escala reveló una real y espontánea afinidad entre mexicanos y norteamericanos. La vastedad de nuestro continente y la inmensidad de sus espacios son una realidad que se impone por sí misma, por encima de las diferencias históricas y culturales de nuestros pueblos.”* Ibid. p. 902.

Así mismo, nos resulta interesante observar el modo en el que el artista mexicano asimila la tradición europea, adaptando a sus propias necesidades culturales los ideales surrealistas y la pintura expresionista. Podríamos encontrar un nuevo punto de vista a través de las ideas y el trabajo artístico de los mexicanos, que ayuda a los estadounidenses, en cierto modo, a acercarse al legado europeo y transformar sus enseñanzas en algo que le es propio.

“Los artistas latinoamericanos desempeñaron un rol decisivo en la difusión del surrealismo en los Estados Unidos, ya sea como visitantes periódicos o como emigrados. El surrealismo, por su parte, fue esencial para lograr nuevas aperturas conducentes a una autovaloración que hiciera viable la sensibilidad <<latina>> como parte de la expresión artística. (...) El surrealismo fue una técnica específica de investigación intelectual que buscaba liberar a la burguesía europea de tratamientos habituales y convencionales de la realidad empírica, cultivando el interés en las asociaciones libres logradas<<al azar>> o por el pensamiento del subconsciente”

El dada en Nueva York y el surrealismo en el Nuevo Mundo. Lowery Sims. Cat. Exp. El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970. Museo de las Artes del Bronx, Nueva York. Del 29 de septiembre de 1988 al 29 de enero de 1989, pp. 152-53.

El surrealismo, fue entendido en México como un modo de vida, *“como una concepción de lo humano, como un modo de hurgar o escarbar la verdad (...) un arte de profundo realismo ya que su sentido es reconsiderar en profundidad lo humano.”* Conferencia *“Surrealismo y surrealismos en México”* Jorge Alberto Manrique. Ciclo de conferencias *“El surrealismo en México y América Latina”* Casa Universitaria del Libro. México D.F.

El surrealismo como movimiento artístico, surgió en París a finales de los años veinte. Tuvo una pronta aceptación internacional, formándose grupos afines en países como España, Checoslovaquia, Bélgica, Inglaterra, Suiza...

André Breton fundó el movimiento con un manifiesto en 1924 donde se hacía un llamado al subconsciente, al automatismo o a la doctrina freudiana. El surrealismo no solo concentró sus energías en el terreno artístico sino que se implicó fuertemente con la política socialista internacional. El surrealismo se planteó como una actitud ante la vida que cuestionaba de manera crítica y a la vez constructiva la realidad.

La inmigración de los artistas europeos a América por causa de la Segunda Guerra Mundial, permitió expandir las bases del movimiento por el nuevo continente, aumentando el número de artistas afiliados a la doctrina.

No es de extrañar que el movimiento surrealista y expresionista cuajase tan bien en los círculos de artistas mexicanos, si tenemos en cuenta que México había forjado una tradición milenaria que diluía los límites entre la vida y la muerte, la fantasía y lo real, creando un surrealismo expresionista innato, libre de las manipulaciones intelectuales europeas.

El culto a la muerte del México prehispánico o el politeísmo de una civilización que adoptó el catolicismo y lo mezcló con sus antiguas creencias, dio como resultado *"un país surrealista por excelencia"* *Historia mínima del arte mexicano del s. xx*. Teresa del Conde. Ed. Attame, México D. F., 1994, p. 37.

Al igual que ocurrió con el muralismo, el surrealismo y el expresionismo resultó de fácil y rápida expansión ya que podía representar la ratificación de los lenguajes internos de la revolución y el origen del pueblo azteca. *"La persecución de lo fantástico y aún de lo irracional, como reducto que es de un romanticismo teñido de excentricidad, se avino como anillo al dedo a nuestras mentalidades mexicanas"* *Ibid.* p. 38.

El poeta Antonin Artaud fue el pionero de las andaduras de los miembros del surrealismo por México. La historia prehispánica mexicana se le antojaba como *"la realidad en otra realidad más profunda"* *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*. Cat. Exp. 21 dic. 99 – 27 feb. 00. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 198.

Artaud estaba convencido de encontrar allí la representación pura del espíritu indígena, libre de las ataduras y prejuicios europeos; una visión abierta y descarnada de la existencia humana. Es sabido que no pudo evitar encontrarse con la contaminación colonial, pero aun así descubrió las maravillas de una raza sumida en el delirio de lo que occidente calificaba como locura.

Artaud incitó a Breton a visitar México. Breton, si bien poco amigo de los viajes, *"pensaba en México desde sus lecturas infantiles de <<La vie sauvage à Mexique>>, de Gabriel Ferry y <<Costal l'Indien>>, de Louis de Bellemare, la historia de un noble heredero de los caciques de Tehuantepec."* *Ibid.* p. 199. Acompañado de su esposa, emprendió un viaje inverosímil por tierras aztecas. Su intención era difundir el surrealismo e intentar vincularlo con la revolución. En poco tiempo de estancia en el país, se percató de lo absurdo de su cometido, al darse cuenta que el llamado surrealismo forjaba las raíces mexicanas, *"los mexicanos eran surrealistas natos que entraban y salían de otros mundos como si tal cosa. En México el surrealismo era un estado mental: existía sin nombre, sin pretensiones, sin conciencia de sí mismo"*

Ibid. p. 201.

Frida Kahlo es buen ejemplo de ello al afirmar que *"no supe que mi pintura era surrealista hasta que André Breton me lo dijo"*. Años más tarde afirmó que *"nunca he pintado sueños, he pintado mi propia realidad"* *Rise of another Rivera*. Bertram D. Wolfe. *Vogue*, 1 de noviembre de 1938, p. 64.

El surrealismo se extendía por la vida cotidiana de los mexicanos sin trabas ni sobresaltos. La realidad y la "surrealidad" se entremezclaban y se confundían en el día a día del ciudadano. La mezcla sangrienta de la cultura prehispánica de México con la imposición bárbara por parte del catolicismo, hizo del país un lugar politeísta, en estrecho contacto con el más allá, situando a sus habitantes en la frontera en donde se encuentran la vida y la muerte. La cultura popular nunca tejió un límite entre la realidad y el más allá, el hombre respiraba una atmósfera que diluía alucinación y realismo, ensueño y objetividad. *Hª mínima del arte mexicano en el s. XX*. Teresa del Conde. Ed. Attame. 1994, p. 37.

A pesar de lo absurdo del objetivo de Breton (difundir el surrealismo en un país regido por éste), la filosofía surrealista, el método de la escritura automática o en el estudio de las teorías del psicoanálisis de Freud, permitió la validación artística del lenguaje interno de la existencia mexicana. El surrealismo ofreció a los mexicanos la posibilidad de ratificar y endurecer una realidad considerada inocente y nostálgica por sus colonos.

Este clima de validación surrealista fue acogido por muchos artistas europeos que peregrinaban al país en busca de insólitas vivencias en un mundo más profundo y verdadero. México y sus alrededores (Caribe y Estados Unidos) supusieron la "meca" de todos aquellos que deseaban encontrar los valores perdidos que Europa había extraviado.

Por otro lado, el arte denominado "primitivo" realizado por los amerindios representaba en términos artísticos la demostración de una vida en plena comunión con la naturaleza. Sus manifestaciones artísticas revelaban una armonía absoluta con el entorno. *"Así, el hombre primitivo mantenía una armoniosa relación con una naturaleza de la que formaba parte indisoluble"*. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*. Cat. Exp. 21 dic. 99 – 27 feb. 00. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 18.

La realidad indígena se hallaba sumida en un continuo existencial en donde nociones como "comienzo" o "fin" perdían sentido al basarse en un devenir natural. Esta realidad en continuo movimiento, entremezclaba y fundía los límites diferenciadores de la realidad occidental. Esta ausencia de barreras supuso el paraíso de surrealistas, expresionistas y de todos aquellos artistas en busca de una nueva experiencia. Pronto comprendieron que la integración total en la naturaleza suponía la posibilidad de eliminar los obstáculos de los prejuicios occidentales. Era necesario un aprendizaje naturalista, para formar parte de ese fluir característico de la madre tierra.

No fue difícil para los artistas europeos o estadounidenses dejarse seducir por la vasta naturaleza que les rodeaba en tierras amerindias.

De este modo los artistas comenzaron una investigación ardua basada tanto en elementos de la naturaleza como en técnicas inspiradas en ella.

"La reivindicación del paisaje, no como motivo pictórico tradicional, sino como parte de la naturaleza, como elemento primigenio que vincula al hombre con sus propios orígenes, manifestación de la <<madre tierra>>, espíritu común a todas las tradiciones y a todos los mitos, iba a ser también un elemento fundamental para los surrealistas. Así el forzado exilio al continente americano, lejos de suponer un desgarró, acabó siendo un viaje a lo maravilloso, hacia el encuentro con una naturaleza inmensa, plena de contrastes, desde los bosques y las praderas a los ingentes desiertos rocosos donde la imaginación podía volar hasta la fusión con los mundos telúricos. La poderosa influencia que sobre los exiliados produjo el impresionante paisaje de Norteamérica, el volcánico mundo de México y las tradiciones de los pueblos nativos, propició una profunda transformación que, en muchos casos, dotó a sus creaciones de una fuerza y una potencia de extraordinaria riqueza" Ibid. p. 18.

Artistas europeos como Wolfgang Paalen, Kurt Seligman, Marx Ernst, André Masson y americanos como Adolph Gottlieb, Barnett Newmann, Richard Pousette – Dart y Jackson Pollock, entre otros, satisficieron esta curiosidad investigando nuevas técnicas y métodos artísticos que reflejaran los nuevos encuentros y descubrimientos de una realidad sin límites.

Obras como "Paisaje Totémico de mi infancia" de Paalen recogen los *"tres grandes mitos surrealistas: el paisaje, como manifestación de la naturaleza; las culturas totémicas de los pueblos primitivos y la infancia, como fase definitiva en la formación del inconsciente"* Ibid. p. 20.

Kurt Seligman describe como sintió en toda su inmensidad la poderosa magia de la naturaleza en un viaje por Arizona y Nuevo México. *"Son paisajes psicológicos con elementos antropomórficos; seres vivos que parecen desprenderse por sí mismos de las tortuosas formaciones geológicas. Es un mundo en formación, no se trata del heroico paisaje prehistórico, sino más bien un paisaje lírico"* Ibid. p. 28.

Marx Ernst comprobó con asombro el parecido de las formaciones rocosas de Arizona con sus pinturas que había realizado con anterioridad.

"Lo primero que llama la atención es la exuberancia de los colores: los rojos ocre y vivo de la tierra y de las rocas, el verde delicado de los inmensos árboles <<que

nievan>>, el suave azul de los cipreses, la corteza rosada de los pinos Ponderosa; acto seguido sorprende la configuración de las rocas, que afectan semejanzas con toda clase de cosas” Escrituras. Marx Ernst. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982, citado en Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York. Cat. Exp. 21 dic. 99 – 27 feb. 00. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 29.

André Masson fue un artista *“en absoluta fusión con la naturaleza, sin la cual parecía no tener aliento” Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York. Cat. Exp. 21 dic. 99 – 27 feb. 00. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 29.*

En su estancia en América, la pintura de Masson se transformó debido a la enorme influencia que la exuberante naturaleza ejercía sobre él. Brotaron en sus lienzos colores radiantes y luminosos, dotando a las obras de ese periodo de gran potencia y lirismo.

Observaba de cerca el crecimiento progresivo del mundo vegetal y se maravillaba ante lo gigantesco de la flora y la fauna. *“La vegetación es formidable. Hay robles tres veces más grandes que los de aquí, las hojas también lo son. En el otoño, parece como si cayeran del cielo botes de pintura brillante sobre el paisaje de Nueva Inglaterra. Me encerré conmigo mismo y algo sucedió en mi pintura. Mi aislamiento tuvo como consecuencia que, por vez primera, conseguí realizar una pintura telúrica. Se me hizo presente allí, frente a aquella prodigiosa naturaleza, esa naturaleza de extremos, demasiado calor, demasiado frío, nunca templado, donde la maleza es tres veces más alta que aquí y los insectos son gigantes, porque allí hay una fauna asombrosa que se mantiene en estado salvaje a doscientos cincuenta kilómetros de Nueva York.”*

Ibid. p. 30.

Fue en concreto las tierras mexicanas las que atrajeron las miradas y pasiones de los artistas surrealistas. Lo extraordinario de sus parajes unido a la fuerte y excéntrica personalidad de sus habitantes hizo del país *“uno de los paraísos soñados por los surrealistas, tierra mítica, de ancestrales y misteriosas culturas, de volcanes, de extraordinaria vegetación y paisajes, verdadero lugar de culto”*

Ibid. p. 31.

Vivir en México era vivir dentro de las entrañas de la doctrina surrealista y expresionista. Esta experiencia condicionó irreversiblemente la vida de aquellos artistas que lo experimentaron, lo cual quedó reflejado, no solo en sus coetáneos, sino en las posteriores generaciones. El artista Gordon Onslow Ford, se asentó en el país, en una pequeña aldea del estado de Michoacán, Erongarícuaro, rodeado de una exuberante vegetación y de los indios tarascos.

“México iba a ejercer una profunda transformación en su visión de la existencia y del arte. Su obra surge de impulsos que crecen en su interior, a través de la meditación y la contemplación de aquella mítica madre – tierra, hermosa y a la vez terrible, la que da todos los frutos y a veces los arrebató con la furia de sus bocas volcánicas, origen de la vida y la muerte” Ibid. p. 32.

El hipnótico dominio que ejerció la naturaleza sobre los artistas surrealistas y expresionistas europeos, continuó ejerciendo su poderío sobre la siguiente generación. Se fue dando paso a un expresionismo abstracto preliminar, en donde la naturaleza era asumida como una necesidad fisiológica; sin ella no se comprendía la expresión artística. Entendían la naturaleza siguiendo las enseñanzas amerindias, como un continuo fluir sin principio ni fin.

“Para los expresionistas abstractos la naturaleza es, de muchas formas, humanidad, un alter ego metafórico. La naturaleza formando parte de la vida humana en un todo inseparable y en proceso sin final, en un flujo continuo de transformaciones y metamorfosis.” Abstract Expressionism and the Modern Experience. Stephen Polcari. Cambridge University Press. Cambridge, 1991, citado en Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York. Cat. Exp. 21 dic. 99 – 27 feb. 00. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 33.

La naturaleza siguió siempre presente en toda su inmensidad y en todas sus manifestaciones, como una de las señas de identidad de la Escuela de Nueva York.

Arshile Gorky es buen ejemplo de ello al poder encontrar reminiscencias naturalistas en sus obras desde un comienzo. *"Connecticut y Virginia le enseñaban a mirar en la hierba y pintar lo que allí se ve"*. Debido a su necesidad naturalista, al igual que *"Masson o Gordon Onslow Ford, pasaba tiempo mirando la naturaleza y meditando"* *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*. Cat. Exp. 21 dic. 99 – 27 feb. 00. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 34.

Artistas como Rothko o Pollock basaron sus obras en elementos naturalistas, utilizando conceptos geológicos o relacionados con el continuo fluir de la naturaleza. *"Pollock toma a la naturaleza como símbolo de la transformación y el cambio"* Ibid. p. 35.

Este desarrollo de los antecedentes expresionistas a través del arte y cultura denominada primitiva, supuso la aparición de los mitos, imágenes inspiradas en lo que se consideraba como verdad universal y que liberaba al artista de las ataduras occidentales o de la puritana sociedad estadounidense.

Los artistas de las nuevas generaciones se vieron ante la imperiosa necesidad de ir más allá de los sueños. No querían crear una sociedad basada en la fantasía o en la mera huella formal innovadora, sino fortalecer la verdadera realidad común al ser humano y en donde se consolida la raza humana. El arte primitivo con sus mitos, acercaba la esencia del ser humano, el origen y convicción de su realidad en comunión con la naturaleza.

"Para nosotros no es suficiente con ilustrar los sueños. Aunque el arte moderno obtuvo su primer impulso del descubrimiento de las formas del arte primitivo, nosotros creemos que su verdadera importancia no está solamente en la disposición formal, sino en el significado espiritual que subyace en todas las obras arcaicas... el que estas imágenes demoníacas y brutales nos fascinen hoy en día no se debe a que sean exóticas, ni a que nos despierten la nostalgia de un pasado que parece encantador a causa de su lejanía. Al contrario, es la inmediatez de sus imágenes lo que nos atrae irresistiblemente a las fantasías y supersticiones, las fábulas de los salvajes y extrañas creencias que fueron tan vívidamente representadas por el hombre primitivo." *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Serge Guilbaut. Biblioteca Mondadori, 1990, p. 147.

La utilización de temas mitológicos en las obras de los futuros integrantes de la denominada Escuela de Nueva York, demostraba una clara influencia por los pintores indígenas amerindios, permitiendo a los futuros expresionistas manifestar sus miedos y necesidades primarias. Era como comenzar desde el principio; les enseñaba a ver la realidad por primera vez.

"Si profesamos una afinidad por el arte del hombre primitivo es porque los sentimientos que él expresa son particularmente pertinentes hoy en día. En épocas de violencia, las predilecciones personales por detalles como el color y la forma parecen irrelevantes. La expresión primitiva en su conjunto revela la incesante conciencia de fuerzas poderosas, la presencia inmediata del terror y el miedo, un reconocimiento de la brutalidad del mundo natural así como de las eternas inseguridades vitales. Que estos sentimientos estén siendo experimentados por mucha gente en nuestro mundo actual es un hecho desafortunado y, para nosotros, un arte que encubra o eluda dichos sentimientos es superficial y carente de significado. Por esta razón insistimos en el contenido, un contenido que comprenda esos sentimientos y permita expresarlos" *El triunfo de la pintura moderna. Historia del expresionismo abstracto*. Irvin Sandler. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1996. p. 96.

El deseo de la mitología como principio de conocimiento de la existencia les lleva a utilizar una abstracción basada en su propia experiencia. Las ideas europeas respecto a la abstracción les resultaron de sumo interés para acercarse a lo que ellos entendían como enseñanzas primitivas. El poder de abstracción de la pintura materializaba el deseo de fusión con la naturaleza, permitiendo al artista eliminar la parte anecdótica de la realidad y permitiéndoles enfrentarse a los aspectos fundamentales y de verdadera trascendencia. El artista estadounidense comprendió

pronto la necesidad de aprender desde sus propias vivencias adaptando el mito a sus propios códigos y necesidades, siempre en continuo enfrentamiento con la naturaleza que les rodeaba.

Rothko afirmaba que *“nuestra presentación de estos mitos, sin embargo, debe estar de acuerdo con nuestros términos, que son a la vez más primitivos y más modernos que los propios mitos – más primitivos porque buscamos las raíces primarias y atávicas de la idea en vez de sus agraciadas versiones clásicas; y más modernos que los propios mitos porque debemos redescubrir sus implicaciones por medio de nuestra propia experiencia.”* *Ibíd.* p. 98 – 99.

Hemos establecido en este apartado un recorrido por los antecedentes del expresionismo abstracto y sus influencias.

Se ha observado como la herencia cultural del arte moderno europeo pudo llegar a manos estadounidenses debido al exilio artístico causado por la Segunda Guerra Mundial, permitiendo la creación de una nueva capital de las artes en Nueva York. Según lo estudiado, establecemos los antecedentes artísticos a partir de la pintura romántica germana, la cual influirá notablemente en los posteriores expresionistas europeos.

El artista americano pretende asimilar las enseñanzas europeas con la intención de consolidar su propia personalidad artística. El problema de identidad constituye la mayor preocupación de la nueva generación de pintores de Nueva York.

Por lo tanto, el objetivo principal consistirá en asimilar unas enseñanzas que le ayuden a construir un arte propiamente americano, que le permita consolidar unas bases sobre las que edificar su propio pensamiento artístico.

Lejos de dejarse eclipsar por la novedosa vanguardia parisina, el artista de Estados Unidos comienza una búsqueda de identidad acercándose a la cultura ancestral de los indios de América. Siendo conscientes de la ironía burguesa de la revolución mexicana, encuentra en el país vecino un ejemplo claro de integración social a través de la acertada fusión de las enseñanzas europeas con su cultura indígena.

La escuela de Nueva York filtra las enseñanzas de los movimientos de vanguardia como el surrealismo o el expresionismo a través del estudio de sus ancestros los indios de América, comenzando a entender como propias las nuevas teorías estéticas provenientes del viejo continente.

Es importante matizar el interés que surge por la naturaleza al entrar en contacto con el modo de creación indígena o arte primitivo. Este acercamiento a los elementos naturales y los mitos despierta la necesidad de búsqueda de nuevos métodos y procesos creativos que se generan en contacto directo con el entorno que rodea al artista, favoreciendo una reivindicación del paisaje como elemento que vincula al hombre con sus orígenes primigenios.

La adopción de una actitud ideológica que funde arte y naturaleza creará los cimientos propicios para edificar la filosofía expresionista guiada en todo momento por la estética naturalista.

2.2.2.3 EVOLUCIÓN DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO COMO SISTEMA PROCESUAL NATURALISTA.

Trataremos en este apartado la evolución de las teorías estéticas y filosóficas del expresionismo abstracto que lo convierten en un movimiento pictórico procesual con el fin de acercarse al conocimiento naturalista.

Hemos comentado en apartados anteriores como el expresionismo abstracto fue consolidándose mediante una fusión entre las vanguardias europeas, el ejemplo mexicano y el fuerte impulso primitivista que obtuvieron al interesarse por las aportaciones culturales de los indios americanos.

Estableceremos aquí un recorrido por el camino que guió a los pintores de la Escuela de Nueva York en su periodo de afirmación estética.

Para ello nos resulta imprescindible nombrar la figura de Hans Hofmann, ya que supuso una fuerte influencia para todos los jóvenes pintores que formaron parte del grupo expresionista abstracto.

Como se ha comentado, los principios de Hofmann se basaban fundamentalmente en Cézanne, el cubismo o Kandinsky.

Las ideas de Hofmann se nutren del legado estético naturalista e ideas existencialistas.

Según Hofmann, el artista debe tener en cuenta tres factores: la naturaleza y sus leyes, la personalidad del artista, esto es, intuición espiritual e imaginación y el medio y las leyes que le son propias.

Las enseñanzas de Hofmann no dejaban de ser algo bastante experimentado en Europa pero supuso una novedad para los nuevos artistas estadounidenses.

Es importante destacar así mismo la figura de John Graham, el cual centró sus enseñanzas igualmente en artistas europeos como Van Gogh, Renoir, Kandinsky, Soutine y Chagall. Introdujo el mito romántico del artista del siglo XIX, estableciendo una conexión en paralelo con el pensamiento Zen.

Graham miraba el arte abstracto como proceso. Un arte nutrido por la experiencia y el existencialismo.

Como se ha descrito anteriormente el surrealismo expresionista y su conexión con el arte amerindio (cultura primitiva) tuvo así mismo una gran importancia a la hora de establecer una conexión con la realidad natural y la idea del mito.

La necesidad del artista estadounidense de comprender sus orígenes y explicarse sus dudas existenciales, hizo que la vista se volviese hacia sus ancestros indígenas. Sus creencias y modo de vida conectaban con el espíritu libre y trasgresor de la vanguardia surrealista. Las enseñanzas indígenas adquirirían consistencia artística dentro del surrealismo, convirtiéndose éste en un movimiento lleno de posibilidades para los norteamericanos.

Debido a la Segunda Guerra Mundial, Nueva York acogió a los artistas surrealistas perseguidos por el fascismo, llenando la ciudad de un nuevo áurea que permitía alejarse del puritanismo y encierro de las ideas

El surrealismo permitía la unión del arte y la vida en lo íntimo del yo, erigiéndose como un claro exponente de la tradición moderna europea que no tardó en fundirse en un variopinto mestizaje. A diferencia de las necesidades europeas que trabajaban un automatismo para alejarse de cualquier tipo de metáfora añadida, los americanos fueron sintiendo la necesidad de entender su origen amerindio comprometiendo su arte con la búsqueda de respuestas existencialistas.

Nueva York, con sus ayudas económicas y libertad de pensamiento permitió que un grupo de artistas con ganas de reactivar la cultura americana diera rienda suelta a sus fantasías. Con la doctrina surrealista como base de todas sus ideas fueron fraguando un nuevo concepto artístico cuyo propósito podemos definir como un deseo de retorno al origen primigenio de la existencia; la unión entre hombre y naturaleza. Un movimiento artístico que permitiera descubrir nuevas vías de expresión a través de nuevos procesos de creación. Surgió de este modo el expresionismo abstracto como sistema procesual para el conocimiento naturalista.

Como hemos señalado en anteriores apartados debemos destacar que el expresionismo abstracto estuvo fuertemente influenciado por el arte mexicano tanto por la pintura mural como por su ideología social y vivencial.

Los artistas estadounidenses estaban obsesionados por encontrar un arte de fuerte espíritu americano y novedoso al mismo tiempo. Según Dore Ashton, volvieron con naturalidad sus ojos hacia México, el país vecino tan elogiado artísticamente por los críticos y con ansias semejantes.

“Entre 1929 y 1939 puede situarse el período de la influencia mexicana sobre la nueva pintura norteamericana. Fueron los años de formación de varios grandes artistas y por eso fueron decisivos. La huella de Orozco es visible en las primeras obras de Tobey y algo semejante puede decirse de Kline, Rothko, Gorky y hasta de un Milton Avery, que durante un momento vio a Matisse a través de Rivera. La pintura mexicana obró como un estímulo y no solo como un modelo.

Puede decirse que la alternativa surrealista fue el paso anterior al expresionismo abstracto.” El precio y la significación. Octavio Paz. Los privilegios de la vista. Arte de México. Obras completas Vol. IV. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores. Barcelona 2.001, p. 898.

En concreto hemos visto cómo en la obra de Siqueiros, la técnica se convierte en un factor importante, libre y de absoluta espontaneidad, que permite traducir el arte a proceso como medio para establecer vínculos con la realidad. Para él el arte era un modo de experimentación. Consideraba la técnica y la materia como los motivos por los cuales crear, experimentando con todo tipo de materiales y utensilios y dejándose seducir por el factor sorpresa.

Siqueiros utilizaba la técnica como proceso pictórico para poder acercarse a una nueva realidad natural.

El resultado de sus investigaciones pictóricas le acercaban hacia el automatismo surrealista.

El automatismo psíquico o el psicoanálisis fue adoptado por los norteamericanos para canalizar el aprendizaje primitivista al entrar en contacto con el arte amerindio consiguiendo así una validación de sus enseñanzas. El automatismo psíquico se convirtió en una manera de indagar el subconsciente y abordar el medio de expresión pictórica.

“Se ha dicho muchas veces que el expresionismo abstracto es un automatismo que viene directamente del surrealismo, en particular de Masson y Matta. Esto es cierto. Sin embargo se olvida el ejemplo de Siqueiros. El pintor mexicano fue uno de los primeros en utilizar sistemáticamente el accidente. Estética cercana al automatismo: arrojar contra el muro un chorro de pintura y pintar a partir de esa mancha.” La pintura mural. Octavio Paz. Los privilegios de la vista. Arte de México. Obras completas vol.IV. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores. Barcelona 2.001, p. 769.

Para una definición completa del expresionismo abstracto debemos tener en cuenta y siguiendo las palabras de O. Paz, que este movimiento pictórico arrastra consigo a tres gigantes. Por un lado tenemos la abstracción europea, intelectual y metafísica, relegando a un lado las emociones y sensaciones concretas. Su abstracción reduce las formas a una geometría, las sensaciones a arquetipos y la vida misma a ritmos. Por otro lado el expresionismo, que aunque su origen es europeo, lo acerca a México en parte y a su gusto por la pincelada brutal, el amor

por las formas desgarradas, la violencia del color, los contrastes sombríos o la ferocidad.

Por último, tenemos el automatismo surrealista, que como hemos señalado se entremezcla con el ímpetu del aprendizaje primitivista. *Ibid.* p. 769 –770.

El expresionismo abstracto en definitiva, se caracterizó por ser un movimiento artístico en donde se trabajaba la expresión de los sentimientos como vía de acercamiento a la naturaleza o comprensión existencial. Al igual que el expresionismo europeo precursor y a través de las enseñanzas de Kandinsky o Cézanne, los aspectos espirituales del ser humano guiaban las actuaciones de aquella nueva generación.

El expresionismo abstracto entendía el arte como contemplación y acción natural. Para estos artistas el arte era una aventura cuyo fin era plantear una nueva visión del mundo, una nueva realidad, abierta a la libertad y el riesgo, y que les permitiera entender su propia existencia.

Para materializar en expresión plástica todos estos sentimientos hacia la naturaleza, los artistas comenzaron a utilizar nuevas técnicas y métodos de expresión. El trabajo de Freud o Jung sirvió como guión para la actuación de los artistas expresionistas abstractos, que tradujeron al lenguaje plástico sus premisas. El psicoanálisis o el automatismo (la asociación libre de imágenes) se pusieron en práctica ayudados por la magia de la naturaleza que les rodeaba.

Comenzaron a aparecer lo que se denominó como efectos accidentales, provocados por el azar o estados de trance.

Las técnicas empleadas eran innumerables y de lo más transgresoras, con el fin de estimular el subconsciente y eliminar los prejuicios que impedían el libre fluir de la existencia. Estas ideas entran en estrecha relación con las ideas del pensamiento Zen, como veremos en apartados posteriores.

“Entre los procedimientos empleados como “ábrete sésamo” del inconsciente estaban los siguientes: el empleo de formas de plantas o insectos como base para la improvisación y la invención; el uso del <<azar ciego>> para obtener efectos accidentales, ya fuera soplando con una paja sobre pintura líquida, sacando calcomanías o haciendo flotar pintura de óleo sobre agua y sumergiendo en ella el papel o la tela. El automatismo psíquico, consistente en tratar de dibujar adelantándose al pensamiento o en un estado de suspensión de la conciencia: el gestualismo, esto es, emplear una pintura de secado rápido u otra sustancia para registrar los movimientos rápidos de la mano; o, en fin, el libre vuelo de la asociación a partir de una imagen encontrada.” *Ibid.* p. 231 – 232.

Los escritos sobre la sabiduría oriental de C. G. Jung, permitió a muchos artistas penetrar en una nueva concepción de la realidad.

“La ciencia debe servir, y yerra cuando usurpa un trono (...) La ciencia es la herramienta del espíritu occidental, y puede abrirse con ella más puertas que con las manos desnudas. Forma parte de nuestra comprensión, y oscurece la penetración sólo cuando toma la concepción que ella permite por el total de la concepción. Es, sin embargo, justamente el Este el que nos enseña una concepción distinta, más amplia, más profunda y más elevada, o sea la concepción mediante el vivir. A esta última realmente sólo se la conoce todavía pálidamente como un sentimiento desnudo, casi fantasmal, del modo de expresión religiosa, a consecuencia de lo cual se coloca también entre comillas, con placer, el <<saber>> oriental y se lo exila al oscuro campo de las creencias y supersticiones. Con eso, empero, queda totalmente mal entendida la <<objetividad>> oriental. No consiste en presentimientos sentimentales, místicamente excedidos, rayanos en lo enfermizo, de habitantes de un mundo aparte y de desequilibrados, sino de penetrantes concepciones prácticas de la flor de la inteligencia china, a la que no

tenemos ningún motivo para subestimar. " *El secreto de la flor de oro.* C. G. Jung. Ed. Paidós, Barcelona 1996, p. 24.

Trataremos en profundidad las ideas naturalistas de Hans Hofmann y John Graham, así como el pensamiento Zen, en el apartado 2.3.3, cuando desarrollemos el discurso que pretende involucrar la estética naturalista con los códigos procesuales del expresionismo abstracto.

Sobre 1948 este movimiento empezó a desarrollar dos tendencias diferentes creando un ambiente de discrepancia entre las dos vertientes. Por un lado algunos pintores necesitaban la pasión y el dramatismo, mientras que otros abogaban por el arte de la idea, intelectualizando la pintura.

De este modo se constituyeron dos líneas diferentes de trabajo dentro de un mismo movimiento, la pintura de acción y la pintura de contemplación.

Por un lado se agruparon los artistas que trabajaban bajo parámetros procesuales cuyo máximo exponente era el gesto. La pintura resultante de este grupo, se denominó "pintura de acción". Por otro lado estaban los pintores de "campos de color", cuya pintura se basaba en la contemplación, consistiendo su proceso en aplicar la pintura mediante grandes y amplias masas de color, de apariencia vasta y provocando efecto de infinitud.

A pesar de estas diferencias en el momento de pintar, ambas corrientes pertenecientes al expresionismo abstracto, comparten una actitud romántica común, fruto del afán de conocimiento a través de la experiencia. Veremos como en ambas apuestas se presenta la necesidad de conocimiento natural a través del proceso pictórico.

Hemos observado en este apartado cómo el movimiento expresionista abstracto se gestó en Nueva York, durante la segunda guerra mundial. La vanguardia parisina trajo consigo las enseñanzas de antiguos maestros como Kandinsky, Cézanne o Matisse. Sus teorías fueron impartidas principalmente por Hans Hofmann, el cual sembró la superficie pictórica de los jóvenes artistas de teorías estéticas en relación al naturalismo.

Hemos querido resaltar la importancia que tuvo el arte amerindio y en concreto, el arte mexicano y hacer ver cómo la condición existencial y cultural propia del país azteca, incentivó a los estadounidenses a explorar terrenos desconocidos hasta entonces. De este modo comenzaron a utilizar nuevas técnicas pictóricas acordes a los nuevos discursos primitivistas adquiridos. Este espíritu "primitivo" que envolvió a los artistas les hizo reencontrarse con la naturaleza circundante, haciendo de las enseñanzas de Hofmann algo rico y pasional.

El expresionismo abstracto fue canalizando las enseñanzas de los movimientos precursores como el surrealismo o el expresionismo, a través del denominado psicoanálisis o el automatismo, lo que le permitió traducir a proceso creativo las teorías filosóficas y psicológicas.

En posteriores apartados veremos cómo estas enseñanzas se relacionan estrechamente con la estética romántico naturalista y el pensamiento Zen, haciendo del expresionismo abstracto un sistema procesual para el conocimiento existencial.

El expresionismo abstracto es por tanto un movimiento pictórico que pretende transmitir sensaciones y emociones, acercándose a la naturaleza para propiciar el conocimiento existencial humano.

Examinaremos a continuación y por separado cada una de las vertientes del expresionismo para poder definir mejor los conceptos clave de cada una. Este desglosamiento nos permite una definición más exacta de la pintura expresionista a

la hora de su análisis, teniendo siempre en cuenta los dos caminos posibles por los que pueden desarrollarse las obras planteadas.

A la hora de analizar las obras podremos distinguir cada una de las corrientes que se plantean, observando cómo el modo de abordar la tela (de manera activa o contemplativa), enfoca una lectura determinada en función de la actitud del pintor.

2.2.2.3.1 PROCESO – ACCIÓN.

La vertiente más gestual del expresionismo abstracto se denomina “pintura del gesto” o “pintura de acción” y se caracteriza principalmente por su automatismo e impulsividad.

Fue el crítico Harold Rosenberg quien acuñó el nombre de “pintura de acción” para referirse al resultado de una pintura en donde lo importante, más que el propio resultado de la obra, era el acto físico de pintar. En 1951 empleó por primera vez este término para referirse al proceso de creación de Jackson Pollock, el dripping.

“Estos artistas eran sumamente individualistas (...) se sentían libres para poder pintar según conviniera a sus emociones. Revelaban así su postura existencialista ante la vida, siguiendo lo que decía Sartre de que la existencia precede a la esencia, el hombre en primer lugar existe, luego se define” La pintura de acción como procedimiento. Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999, p. 173.

El sentido de estas obras pertenecientes a la pintura del gesto, se definen a sí mismas a través de la acción pictórica. El proceso de realización pictórico se convierte en el elemento clave que conecta la pintura y la organicidad vital. La acción como proceso hace que el artista concentre sus fuerzas en la espontaneidad y el inconsciente, permitiéndole interpretar su idea de la realidad sensible, trasladando su experiencia al plano pictórico. Según Hoffman el proceso pictórico era parte de la comprensión de la naturaleza, al tiempo que parte también de la comprensión del proceso creador.

Rosenberg define el espíritu de estos pintores al decir que *“en un determinado momento el lienzo empezó a parecerle, a un pintor estadounidense tras otro, un escenario en el que actuar, más que un espacio en el que reproducir, rediseñar, analizar o <<expresar>> un objeto, real o imaginario. Lo que debía suceder en el lienzo no era un cuadro sino un acontecimiento”* American Action Painters. Harold Rosenberg. Art News, Vol. 51, diciembre de 1952.

Según Rosenberg, el azar juega un papel fundamental en este acontecimiento en el que se realiza el cuadro, ya que la acción sería inútil si se supiese lo que va a ocurrir en ella.

Jackson Pollock se convirtió en uno de los máximos exponentes de esta vertiente del expresionismo abstracto, junto con Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell entre otros.

Este conjunto de artistas trabajan con el inconsciente para verificar la propia personalidad y experiencia emocional ante la realidad.

El interés de estos pintores por el lado del inconsciente se alimentaba de las teorías psicológicas de Carl Gustav Jung. Según éste la individualización de la persona conduce al auto descubrimiento y permite aflorar al máximo el potencial personal. Para él la expresión se desarrollaba no de manera razonable sino a través del instinto.

Teresa del Conde en su libro *Tres maestros. Reflexiones sobre Bacon, Motherwell y Tamayo*, indica cómo la pintura de acción de estos artistas (Kline, Motherwell, Pollock..), guarda relación con las teorías Zen sobre la experiencia intensamente vivida del momento presente. La pintura es concebida como acto vital identificado absolutamente con el proceso creativo.

El método de trabajo de la pintura de acción se basaba en la inmediatez del gesto, considerando el proceso pictórico como el momento clave de la creación. El proceso

pictórico permitía acercar el conocimiento natural a través de la experiencia pictórica.

El acto pictórico establecía una unión entre el pintor y el conocimiento existencial, es decir, el conocimiento de la vida a través de la pintura.

El gesto impulsivo de la pintura de acción se concentra en lo que se denominó como "dripping" o "chorreo", en donde el pintor, colocando su cuadro en posición horizontal, salpica enérgicamente pintura sobre su superficie. Jackson Pollock experimentó con intensidad esta técnica. Gracias a la participación en el Taller Experimental de Siqueiros en Nueva York, Pollock y otros pintores de acción, abrieron ante ellos la puerta de la libertad técnica y procesual.

La posición horizontal del lienzo supone la aparición del concepto de pintura llamado "all over" que permite observar la pintura desde cualquiera de sus lados, ya que el pintor rodea constantemente la obra al pintar. La pintura "all over" posibilita otro paso hacia la libertad de acción y de contemplación.

"Mi pintura no sale del caballete. Casi nunca tenso el lienzo antes de pintar. Prefiero sujetar con tachuelas el lienzo sin tensar en la dureza del suelo o la pared, porque así me siento más a gusto. Me siento más cerca del cuadro, más parte de él, ya que de esta manera, me es posible dar vueltas en torno a él, trabajar en sus cuatro lados al mismo tiempo, estar, literalmente en el cuadro. Esto guarda semejanza con la manera de trabajar de los indios pintores de arena del Oeste... Cuando estoy en el cuadro, no me doy cuenta de lo que hago. Y es sólo después de una especie de período de iniciación que veo lo que he estado haciendo. No me preocupa introducir cambios en la composición, destruir la imagen, etc., porque mis cuadros tienen vida propia y lo que yo quiero es conseguir que esa vida salga a la superficie. Solo cuando pierdo contacto con el cuadro se produce un caos. Si no, lo que resulta es pura armonía, un fluido intercambio, y el cuadro, en consecuencia, es bueno." *My paintings*. Jackson Pollock. *Possibilities 1*, n° 1 (invierno, 1947-48). Citado en Edward Lucie Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, op., cit., pp. 33,34.

Queremos mencionar así mismo a Willem de Kooning. Siendo un pintor figurativo, nos interesa su acercamiento a los planteamientos expresionistas de la pintura de acción al mantener siempre unidos el arte y la vida, a través de la espontaneidad del gesto en su pintura. A través de su proceso pictórico logra transmitir su energía y modo de vida.

Franz Kline investigó con materiales y utensilios diversos, llegando a trabajar incluso sobre papel de periódico o con esmaltes. Sus obras de gran escala mostraban sus experiencias pictóricas fruto de la espontaneidad y la improvisación.

La pintura de Robert Motherwell se interesa tanto por la pintura de acción como por la de contemplación. Si observamos su obra vemos cómo en ocasiones tiende a expresarse bajo parámetros propios de la pintura de campos de color como por el gesto y la espontaneidad. Así mismo podemos apreciar su interés por el Zen y el arte oriental. Su pintura muestra una reducción del color (blanco y negro en su mayoría) y una tendencia por la caligrafía japonesa.

La base teórica de Motherwell se nutre de la obra del filósofo John Dewey, la cual desarrollaremos en el apartado 2.3.2.

Según Dewey la energía expresiva de las obras de arte proviene de las interacciones formales entre los elementos naturales que la conforman.

Esto permitió al artista elaborar una teoría para la comunicación de emociones a través de las formas y colores.

La pintura del gesto se caracteriza por lo tanto por el acto físico de pintar, que es, si cabe, más importante que el resultado final del cuadro. Esta inmediatez en la pintura permite a los artistas entrar en un trance creativo para obtener el conocimiento de la vida a través de la pintura.

2.2.2.3.2 PROCESO – CONTEMPLACIÓN.

Dentro del expresionismo abstracto se abrió una línea de trabajo cuyo proceso pictórico estaba marcado por un fuerte espíritu contemplativo de la obra. Esta actitud mística ante la pintura se denominó "pintura de campos de color" o "color field painting"

Sus lienzos se caracterizan por la gran importancia otorgada al cromatismo y por detenerse en conceptos más trascendentales como "lo sublime".

"A partir de 1947 los artistas de la pintura de campos de color se concentraron totalmente de un modo progresivo en las posibilidades expresivas del color. A diferencia de los pintores gestuales que se preocupaban por el trazo gestual de la pintura en el lienzo, éstos se concentraron en los valores cromáticos y exploraron los efectos del color en la retina como opuesto al impacto expresivo de la línea." La pintura de acción como procedimiento. Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999, p. 165.

La pintura de "campos de color" se denominó así misma pintura contemplativa y trabajaron con el *"color en grandes áreas o campos, valoradores de una espacialidad no exenta de una cierta dimensión trascendental"* Historia Universal del arte (Arte del siglo XX). Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1996, p. 68, Vol. 12.

Fue Clement Greenberg quién acuñó la etiqueta de "pintores de campos de color" a este grupo de artistas, en un artículo de la Partisan Review en 1955.

El proceso de trabajo que define a esta línea del expresionismo abstracto está guiado por la contemplación, esto es, la reflexión del acto pictórico como medio de conocer la naturaleza y sus leyes.

Los más representativos en esta línea fueron Mark Rothko, Clifford Still y Barnett Newman.

Estos artistas querían investigar hasta el límite, las posibilidades del color.

El objetivo de estos pintores era *"crear un arte abstracto que evocara lo sublime, la trascendencia, la revelación"* El triunfo de la pintura norteamericana. Irvin Sandler. Ed. Alianza. Madrid, 1996, p. 178.

Este interés por lo sublime y lo trascendente, demuestra la afinidad de todos ellos por el espíritu romántico. Sus creencias estéticas están teñidas por los valores del romanticismo *"conciendo al artista como un oráculo y su acto creativo como un intento de alcanzar un absoluto personal."* Ibid. p. 182.

Mark Rothko fue el que permaneció más fiel a los hallazgos efectuados en la década de los años cuarenta. Matisse fue una figura muy influyente en su formación.

La obra de Rothko evoca un alto grado de espiritualidad al simplificar el dibujo y reducir la textura al máximo. Sus lienzos se convierten en amplios velos cromáticos que abren el espacio de la sensibilidad natural. La gran escala utilizada por el artista permite al espectador penetrar a través de las finas capas de color intenso haciéndose testigo de las dudas existenciales del pintor.

Por su parte Clifford Still comenzó pintando paisajes del oeste americano, interesándose por la obra de Turner. Así mismo estudió la obra de Gauguin.

La obra de Barnett Newman de los años 40 estaba vinculada al surrealismo y a la abstracción.

Posteriormente realizó una obra que se definió más cercana a sus compañeros de la pintura de "campos de color".

Newman prefería utilizar con precisión la línea recta para delimitar las grandes zonas de color.

A mediados de la década de los años sesenta *“surgirán toda una serie de artistas postpictóricos, según la denominación de Greenberg, que tomarían la trayectoria de Newman como la de un predecesor. En el fondo, su lenguaje limitado y austero no hace más que preludiar soluciones de carácter minimalista.”* *Historia Universal del Arte. Últimas Tendencias.* Lourdes Cirlot. Ed. Planeta. Barcelona, 1993, Vol. p. 84.

La pintura de campos de color da un giro hacia entornos minimalistas. La necesidad de introducir conceptos relacionados con lo sublime en la pintura, hace que estos pintores intenten eliminar todo referente naturalista de sus obras.

La pintura como proceso plástico pasa a segundo plano en aras de una pintura conceptual.

En los años setenta se produce un movimiento en contra del abandono de la posibilidad de la materia sensible de la pintura, manifestándose decepcionados ante el fracaso de la depuración pictórica “greenberiana”.

“Tanto en Estados Unidos como en Europa se producen a principios de los años setenta, en respuesta a las manifestaciones conceptuales, una serie de movimientos plásticos agrupados bajo el lema <<Retorno a la pintura>>, con todo lo que ello implicaba de vuelta al arte de pintar y de recuperación del placer de la pintura. La pintura abstracta americana de los años sesenta – la postpainterly abstraction de Newman, Rothko y Reinhardt, y la Color Field painting de Noland, Louis y Kelly – es sin duda el camino a seguir” *Historia Universal del Arte. Arte del siglo XX.* Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1996, t. 11, p. 170.

En Francia el <<retorno a la pintura>> lo protagonizan grupos de pintores agrupados bajo el título de *Jóvenes pintores de tradición francesa* (École de Paris). Su pintura se define como una abstracción lírica que se esfuerza *“en volver a encontrar lo esencial a través de la violencia, la pasión, la expresión apoyada sobre una elección de colores y formas elementales”* *Abstracción Lírica. École de Paris. 1956 – 1976.* Cat. Exp. Salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Madrid, octubre – noviembre de 1979. p. 7. Son pintores informalistas algunos de ellos de origen surrealista y otros de carácter más conceptual. Entre ellos cabe destacar a Jean Bazaine, Alfred Manessier, Pierre Soulages, Olivier Debre, Hans Hartung, Gerard Schneider, Raoul Ubac, Maria Elena Vieira da Silva, Zao Wou Ki, S. Hantai, Poliakoff, Nicolas de Staël, Arpad Szenes, Fautrier, Bishop, J. Reigl, etc. *“Esta generación se ha caracterizado por una longevidad y una duración excepcionales. Pero es un nuevo proceso de desarrollo de la pintura el que comienza en los años difíciles que han precedido o seguido a la última guerra. Período de extrema tensión ante el estallido de un mundo. Se asiste al agotamiento de las fórmulas consagradas, a la exasperación de las búsquedas individuales, a la dislocación rápida de los grupos apenas formados. Una vez más los jóvenes artistas se sienten malditos, excluidos de un mundo sumergido por la crisis y que se abandona a un destino ciego. Sin embargo ellos solos reaccionan, vuelven a encontrar valores fundamentales.”* *Ibid.* p. 7.

Para ellos se trata menos de *“reconstruir la naturaleza de una manera simplificada que de reencontrar algo en común con ella. Es más urgente estudiar los fragmentos que la constituyen, penetrar en el ser de las apariencias, que traducir en colores la realización de un pensamiento. Ya que la visión es anterior a lo que se capta. Es un modo de existir con colores dominantes (...) Para reencontrar una verdadera comunión con la naturaleza, el artista no duda en aislar y definir las preguntas o los momentos, los paisajes, las cadencias, los ritmos que enlazan estos elementos entre ellos, dándoles un sentido, y que son como la arquitectura del mundo”.* *Ibid.* pp. 7-8.

Este reduccionismo pictórico se sitúa en la órbita de la abstracción norteamericana y al igual que en sus comienzos, es punto de referencia la obra de Matisse o Cézanne, replanteándose el color y el espacio.

Estos jóvenes pintores de la escuela de París están *“obsesionados por la vuelta a las formas esenciales, depuradas y despojadas de toda referencia directa con la realidad, pero abarcando todas las significaciones posibles. Estos elementos esenciales característicos, el artista los encuentra menos en la naturaleza que le rodea que en el misterio de su conciencia, en la mitología que la habita. La pintura encuentra en él mismo grandes signos fulgurantes parecidos a los símbolos de las artes primitivas. Su gesto nos descubre las fuerzas oscuras que rigen el universo y él mismo participa en la elaboración incesante de su germinación que nos insta sobre el ser y su devenir.”* Ibid. p. 8.

Este retorno a la pintura o la recuperación de la pintura de contemplación hace su aparición también en otros países europeos, como Austria (Nueva pintura austriaca formada a principios de los ochenta), Dinamarca (con la figura clave de Per Kirkeby), Gran Bretaña (Scully, Hodgkin) o España con el Grupo Trama, o artistas como Uslé, Baixeras, Carlos Sanz o Zuriarrain entre otros.

2.2.3 EL INFORMALISMO VASCO COMO EJEMPLO DE LA REPERCUSIÓN INTERNACIONAL DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO.

2.2.3.1 CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO DE LA ÉPOCA

La época previa al informalismo vasco, así como el contexto social y político que lo acompaña a lo largo de sus diferentes etapas, puede considerarse no sólo como una introducción al marco histórico, sino como una realidad que hace comprensible el arte vasco, es decir, se trata de algo inseparable del hacer artístico que define y aclara el conjunto de las prácticas artísticas de la comunidad. *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*. Ana María Guasch. Ed. Akal, Madrid 1985, p. 19.

Por lo tanto, antes de comenzar a desarrollar el apartado que trata los conceptos políticos y sociales que determinan la época previa al informalismo vasco, debemos aclarar que en el País Vasco son éstos elementos precisamente los que explican el desarrollo del movimiento pictórico de nuestro estudio. Por ello veremos cómo en apartados posteriores continuaremos haciendo referencia al contexto sociopolítico para apoyar nuestro discurso.

Durante el siglo XIX y el primer tercio del XX, el desarrollo de la pintura vasca responde en cierta medida a intereses ideológicos y de las clases sociales.

Podemos encontrar a lo largo de este periodo cuatro líneas de actuación artística.

Por un lado, el fenómeno de la industrialización trajo consigo una pintura oligárquica que respondía a las necesidades de la clase burguesa adinerada, que paradójicamente demandaba una pintura bucólica de paisaje anti – industrial, con la cual identificar sus elegantes costumbres. Estos pintores poseían una formación ecléctica y muy poco enraizada en los valores autóctonos. Al mismo tiempo la Generación del 98 posibilitó el encuentro con la pintura que se realizaba en aquella época en España, pudiendo encontrar en la pintura vasca una fase de tematización e ideologización castellana.

Una tercera línea artística, se manifiesta a través de la tradición pictórica nacionalista que pretendía exaltar un sentimiento independentista, mediante la representación de un cierto canon de belleza rural.

Por último, durante los años 20, surge una práctica pictórica influenciada por el socialismo que se compromete con la problemática obrera. *Ibid.* pp. 29 – 55.

Como podemos observar, la pintura realizada hasta ese momento en el País Vasco, responde en gran medida a las necesidades políticas e intereses ideológicos de la época. Podemos pensar en el artista vasco, como una persona comprometida ideológicamente, y como tal, implicada en el desarrollo político y social de su comunidad. El arte se convierte en instrumento para despertar emociones y provocar reacciones en la sociedad. El contexto sociopolítico se encuentra constantemente ligado a la praxis pictórica, formando, por lo tanto, parte inseparable del hacer artístico.

Los artistas que conforman el informalismo vasco pertenecen a las generaciones nacidas entre los años 1920 y 1940.

Estas generaciones de nuevos artistas nacen en los años previos o durante la guerra civil española.

Según el enfoque del texto de Javier Viar para la exposición 1979 ERAKUSKETA, celebrada en Madrid en diciembre de 1979, el informalismo vasco engloba a tres generaciones de artistas, que pueden emparejarse y agruparse por edad y por afinidades estéticas comunes. La primera generación que abre las puertas a este movimiento comprende a Chillida, Oteiza, Ibarrola y Basterrechea. La segunda generación que se vuelca en la experiencia informalista lo integran Balerdi, Zumeta, Mieg, Sistiaga, Ortiz de Elgea y en definitiva toda aquella generación que acaba por integrarse en los llamados grupos Gaur, Orain y Emen. Por último, la tercera generación que continúa enfrentándose a los antiguos problemas y prosigue con

nuevas propuestas, pueden ser los alaveses Santos Iñureta y Alberto González, los vizcaínos Gallo Bidegain, Mikel Díez Alaba y Ramos Uranga o el guipuzcoano Ramón Zuriarrain.

Al igual que ocurre en el resto de Europa, debido a la 2ª guerra mundial, los artistas y el mundo de la cultura en general, tanto del País vasco como de España, sufren el proceso del exilio y la represión de la dictadura. Los jóvenes vascos carecían de universidades y en concreto, la Escuela de Artes y Oficios de Atxuri desapareció en 1936 hasta los años setenta. *Ibid.* p. 60.

Siguiendo las palabras de Ana María Guasch, Guernica representa el destrozo de la Guerra Civil en el País Vasco. El bombardeo, simboliza la destrucción de las perspectivas autonómicas y la imposibilidad del pueblo vasco de definirse como realidad cultural e histórica.

“La guerra civil aún en un todo a nacionalistas y socialistas y a todas aquellas fracciones que deben de abandonar voluntaria u obligatoriamente la tierra vasca”
Ibid. p. 57.

En el País Vasco los artistas comprometidos con la izquierda republicana son exiliados a Francia o a países americanos como México o Estados Unidos.

El primer punto de encuentro de la sociedad vasca en el exilio es Francia, en donde se crea en 1938 “La Liga Internacional De Amigos De Los Vascos”.

Cuando Francia es invadida por los alemanes, Nueva York proporciona un punto de reunión para el gobierno de Euskadi, el cual pone su esperanza en la función benefactora de los Estados Unidos.

Finalizada la guerra civil española, las fuerzas de la oposición en el exilio firman el pacto de Bayona en 1945, para definir la trayectoria del gobierno vasco hasta la muerte del caudillo. Los partidos y fuerzas políticas que conforman el acuerdo son el Partido Nacionalista Vasco, Acción Nacionalista Vasca, Partido Socialista Obrero Español, Partido Comunista, Partido Republicano Federal e Izquierda Republicana.

El periodo de posguerra constituye un momento de inquietud política y social para España que intenta revolverse contra las ataduras franquistas. Así, cabe destacar la resistencia de los maquis, las acciones activistas o las huelgas del sector obrero fruto de la difícil situación económica.

En el País Vasco, las insurgencias políticas eran provocadas por los intentos de reorganización del partido nacionalista, la lucha política de izquierdas y los partidos obreros.

En este clima de agitación, el gobierno vasco en el exilio, intenta afianzar una política nacionalista con la intención de fortalecer lo que ellos entendían por “vasco” a través de una “búsqueda de las raíces”. Por el contrario, la cultura promovida por el régimen, instigaba a la pintura vasca a *“abandonar los <<falsos ruralismos>> para mirar al mundo a través de España”*. *Ibid.* p. 58 – 64.

A principios de la década de los 40, se empezaron a formar asociaciones y grupos de pintores, que con la intención de crear frentes sólidos que exigiesen a los organismos políticos una responsabilidad ante sus problemas y necesidades, van investigando y reelaborando su propia identidad cultural como artistas.

Los acontecimientos de Checoslovaquia en 1948 enfrentan a comunistas y nacionalistas. La II Internacional exige por su parte a los socialistas la ruptura con los comunistas. En el País Vasco, el representante del Partido Comunista es separado del Gobierno Vasco, acentuándose un nacionalismo que va abandonando los postulados arañistas y desarrollando paulatinamente un nuevo credo nacionalista. *Ibid.* p. 89.

En 1952, un grupo de estudiantes inicia en Bilbao un movimiento de rechazo contra *"el inmovilismo y el antirradicalismo nacionalista"* Este movimiento se define como patriótico aconfesional, a pesar de lo cual, se une a las juventudes del Partido Nacionalista. Esta unión no dura mucho y en 1959 se separa para consolidarse bajo el nombre de ETA. *Ibíd.* p. 90.

ETA forma un grupo de carácter militar que se define así mismo como un movimiento revolucionario de liberación nacional.

Los acontecimientos internacionales más importantes de la década de los sesenta suponen un fuerte impulso para la actividad de ETA.

Así, en 1959 el modelo cubano se convierte en ejemplo de liberalización nacional, conseguida a través de la fuerza de las armas. Por otra parte, el frente de Liberación Nacional argelino repercutirá decisivamente en su estructuración militar. Influirá así mismo la publicación del libro *"Vasconia"* de Federico Krutwig, en donde propone la guerra revolucionaria como una fuente de espiritualización, otorgando al guerrillero la definición de <<cruzado de su causa>>.

En el seno de ETA se introduce la identificación maoísta, entre liberación nacional y liberación social, provocando la primera división entre una tendencia guevarista y una socialista obrerista. *Ibíd.* pp. 92 - 93.

La evolución y recrudecimiento militar de ETA irá señalando los acontecimientos generales de toda España y del País Vasco.

2.2.3.2 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL INFORMALISMO VASCO

Durante el primer tercio del siglo XX, el arte español se halla sumido en un costumbrismo académico cerrado, y tiene por “degenerados” a los artistas de la vanguardia parisina.

En el País Vasco, la pretensión nacionalista de avivar un sentimiento independentista y recuperar el ideal romántico de la patria a través del arte, supone la validación gráfica del ideal vasquista, pero no autonomía pictórica. Las características estéticas de la pintura vasca a principios del siglo XX, responden en su mayoría a las enseñanzas de la escuela madrileña de San Fernando. Lo mismo podemos decir de la pintura de carácter socialista, fruto de la lucha de clases que surge a partir de la industrialización, para afrontar el compromiso con la situación obrera.

Sin embargo, los artistas vascos, así como los catalanes, eran conocidos por defender la modernidad, movilizándose ante las maneras tradicionales y académicas. *Arte e ideología en el País vasco. 1940-1980*. Ana María Guasch. Ediciones Akal, 1985. Madrid, pp. 9 - 17.

El arte vasco del primer tercio del siglo XX se desarrolla entre Madrid y París, entre el folklorismo, las primeras vanguardias y el realismo social. El impresionismo o el fauvismo, como ejemplo de modernidad, se hacen un hueco en la práctica pictórica vasca a pesar del paulatino aislacionismo, debido al interés político nacionalista, y a los intereses de la oligarquía. *Ibid.* p. 60.

Hasta la década de los 50 la pintura vasca se mantiene bastante alejada, con excepciones aisladas, de la herencia cubista, el constructivismo, el surrealismo o las tendencias abstractas. *Ibid.* p. 79.

Es en tiempos de posguerra cuando se abre un nuevo periodo para los artistas vascos, los cuales comienzan, con tímidas tentativas, a desarrollar un espíritu que pueda sacar del letargo artístico a la comunidad. Con este propósito se forman grupos y asociaciones como el Grupo Del Suizo, o la Asociación Artística Vizcaína. A pesar de esos intentos, la tradición artística vasca sigue anclada en la formación obtenida en Madrid y en los ecos de la vanguardia europea. Son pocos los artistas profesionales vascos, y los grupos artísticos que se forman, se caracterizan por el amateurismo de sus miembros. *Ibid.* p. 67.

Estos tanteos no dejan de ser pequeños amagos de recuperación cultural después de las miserias de la guerra. Por un lado se observa *“un cierto movimiento de recuperación de identidades perdidas en el periodo bélico, y, principalmente, de aquellas que ya en aquellos instantes se enfrentaban al poder de las asociaciones establecidas.”* Por otro lado se pretende el fomento y desarrollo de las Bellas Artes, difundir el arte mediante conferencias, concursos, exposiciones, publicaciones etc. con el fin de recuperar la docencia y actividad artística del País Vasco. *Ibid.* pp. 68 - 71.

Podemos encontrar en la necesidad de recuperación cultural provocada por la guerra, un estímulo para el nacionalismo, el cual toma ventaja de la incertidumbre social para afianzar las premisas románticas de una sociedad perdida, y cuyo valor étnico y cultural es preciso recuperar. Esto, sin duda, marcará las pautas y el desarrollo de las futuras generaciones artísticas, entre las cuales se encuentra el informalismo.

Como se ha mencionado en apartados anteriores, el expresionismo abstracto americano tuvo una gran repercusión a nivel mundial.

El informalismo vasco puede entenderse como uno de los diversos resultados internacionalistas del expresionismo abstracto de Nueva York.

El expresionismo abstracto se consolida en Estados Unidos como un movimiento artístico capaz de afianzar y recuperar la identidad nacional.

Hemos observado como el expresionismo abstracto permite ser moldeado por las necesidades particulares de cada lugar, asimilando los valores propios de cada cultura. Ver apartado 2.2.2.2

Así, el nacionalismo vasco descubre el interés por apoyar una tendencia pictórica, que si bien no se diferencia mucho formalmente de la pintura abstracta de otros países, permite mantener un discurso de afirmación nacional.

En el País Vasco fueron precisos una serie de hechos que despertaron la inquietud creadora y el espíritu de vanguardia de los más jóvenes, que vieron en el expresionismo abstracto la posibilidad de desarrollar una personalidad propia que reflejara los problemas y necesidades de la época. Las enseñanzas expresionistas que venían de América se avinieron como anillo al dedo para aquellos artistas que comenzaban a enfrentarse al sistema social y político del momento.

Podríamos interpretar el “proceso de Aranzazu” como el hecho que permitió germinar a una nueva generación de artistas, que bajo la influencia de los acontecimientos ocurridos durante la realización del proyecto, se agruparon bajo las premisas filosóficas y estéticas de la abstracción expresionista, adoptando un discurso marcadamente nacionalista.

Podemos considerar al llamado Grupo de Aranzazu como el motor de arranque que genera unas ideas sociopolíticas y un desarrollo estético propicio para el informalismo.

El grupo de artistas que llevó a cabo el trabajo de decoración de la Basílica, fue elegido a concurso y lo conformaba la opción más aperturista del momento. Jorge Oteiza representaba la cabeza del grupo, siendo el artista vasco con mayor repercusión internacional de la época. El escultor dedicó su esfuerzo creativo a la recuperación de la esencia que, según él, definía el estilo vasco. Sus teorías buscaban el rastro de la estética vasca en el origen de la creación primitiva, y sirvieron de base para los discursos artísticos de posteriores generaciones. Oteiza *“tomará las aportaciones del constructivismo vanguardista ruso (principalmente de Tatlin y Malevitch), y también de las derivas abstractas y esotéricas de Mondrian y Kandinsky, como referentes para su declinar escultórico y experimental. Sincrónicamente irá estableciendo una peculiar síntesis con otros ámbitos, de donde sobresaldrá su indagación antropológica sobre la esencia estética del alma vasca y la cultura popular. Orientará su interés hacia la determinación final de la obra de arte como servicio metafísico para la existencia, estableciendo uno de los rasgos más relevantes de su programa artístico y vital: su modo de integrar arte, espiritualidad y religión.”* Fernando Golvano. Jorge Oteiza. Cat. Exp. Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco. Fundación Caja Vital Kutxa, del 10 de junio al 4 de julio de 2004, p. 139.

En su obra *Quousque Tandem*, como veremos más adelante, desarrolla un razonamiento poético y mitológico, en donde podemos observar dos líneas de trabajo artístico; una centrada en el constructivismo y la necesidad de desocupación del espacio y otra basada en el “instante 0”, un intento de desocupación del tiempo, que se acerca a los planteamientos de acción del expresionismo abstracto.

La revolución teórica de Oteiza junto con la represión política ocurrida durante la realización de los trabajos de Aranzazu, despierta la necesidad de luchar por la cultura y los valores nacionalistas vascos.

Es preciso aclarar que las ideas estético filosóficas de estos artistas están unidas en todo momento a los intereses políticos de la comunidad, desarrollándose, como veremos en apartados posteriores, un activismo social a través de la práctica pictórica.

Los artistas que en un principio tomaron parte junto a Oteiza en esta decoración, fueron Néstor Basterretxea, Agustín Ibarrola y Eduardo Chillida. Todos ellos compartían una ideología política semejante y comulgaban con los mismos intereses plásticos.

Estos artistas con un espíritu nacionalista significativo y en contra de la dictadura, mostraban en sus creaciones influencias de las vanguardias internacionales, destacando la presencia del muralismo mexicano así como los postulados del expresionismo europeo y el constructivismo espacial.

"En esta época, el estilo pictórico de Basterrechea estaba influenciado por el de los grandes muralistas mexicanos; la tensión y el dramatismo son los principales protagonistas de una figuración sintetista y expresionista, en la que cada uno de los elementos se eleva a categoría de símbolo." *Arte e ideología en el País vasco. 1940-1980.* Ana María Guasch. Ediciones Akal, 1985. Madrid, p. 98.

Por su parte Ibarrola, comenzó sus preparativos con una serie de bocetos en colaboración con Oteiza, el cual le introdujo en el mundo del muralismo mexicano.

"Fue definitiva la colaboración de Oteiza, en la medida en que proporcionó al joven Ibarrola información exhaustiva sobre los escritos de estética y de muralismo mexicano (Orozco, Siqueiros, Rivera y Tamayo). El modo de hacer de los muralistas mexicanos, pero, en especial, las teorías de Siqueiros sobre el movimiento del espectador en relación con los espacios de los muros – en las deformaciones necesarias para que el espectador pueda reconstruir la imagen y la idea del mural – dejó huella en Ibarrola" *Ibid.* p. 99.

A pesar de no llegar a ser exhibidos, las composiciones de estos murales se basaban en construcciones formales que advertían las teorías del expresionismo europeo aportando una concepción escultórica, sin duda fruto de las enseñanzas de Oteiza y de la movilidad espacial de los trabajos de Siqueiros.

La influencia del muralismo en los artistas vascos implicados en el proceso de Aranzazu, puede acercarnos al modo de crear y pensar propio del movimiento expresionista abstracto. Si tenemos en cuenta lo desarrollado hasta ahora sobre los orígenes del movimiento que nos ocupa, podemos interpretar la utilización de los conceptos del mural como parte importante del comienzo del futuro discurso de creación del informalismo.

Siguiendo las palabras de Ana María Guasch, los murales propuestos por Ibarrola *"(...) reflejaban una concepción volumétrica, casi escultórica y un tratamiento en grandes planos y superficies sin apenas detalle. Los elementos de unión, de contacto físico entre objetos, eran ejes, líneas y ritmos, aparte de una serie de guías, también lineales, que enlazaban grupos de figuras y formas, determinando una red general que estructuraba toda la superficie."* *Ibid.* p. 99.

Las obras de decoración de la Basílica se paralizaron debido a la discrepancia entre la sociedad más conservadora y tradicionalista franciscana, que consiguió influenciar al alto clero. Los artistas de Aranzazu eran nacionalistas y no comulgaban con las ideas católicas, declarándose abiertamente ateos. Esta falta de fe, y la muerte en accidente aéreo del Padre Lete, promotor y responsable de la financiación de la empresa, fue la disculpa perfecta para impedir la culminación de los trabajos y abandonar lo realizado al olvido. Según el clero, aquellos artistas ateos no podían reflejar con sus obras el alma cristiana y por lo tanto no estaban capacitados para realizar una obra bella y de religiosidad poética.

La polémica aumentó cuando Agustín Ibarrola hizo pública una declaración en donde manifestaba su ateísmo ante las críticas recibidas *"(...) no pueden inspirar devoción estos bocetos, puesto que están hechos sin inspiración ni devoción, Señor crítico, yo no creo en Dios. Si embargo, quisiera pintar en Aranzazu para que crea*

en los hombres" A. Ibarrola. Sección Cuatro a espaldas. Diario donostiarra *La unidad*, contestando a las declaraciones de J. Arramele, en el artículo *Yo expositor de los bocetos de Aranzazu*, citado en *Arte e ideología en el País vasco. 1940-1980*. Ana María Guasch. Ediciones Akal, 1985. Madrid, p. 103.

En 1954 se destruyeron los bocetos de Basterretxea, que estaban previstos para ocupar unos cuatrocientos metros cuadrados de murales, se descolgó el friso de Oteiza, y se suspendió la decoración mural del pórtico destinada a Ibarrola. Numerosos cuadros de Ibarrola y Basterretxea fueron destruidos por esa época en los locales donde trabajaban en Atxuri.

No ocurrió lo mismo con el proyecto de Chillida, el cual pudo consumir la realización de las puertas de la Basílica.

Finalmente en 1968 se reanudaron las obras, otorgando por concurso a Lucio Muñoz los trabajos pictóricos y recuperando el friso de Oteiza que se hallaba abandonado en el suelo desde entonces.

Los trabajos de Aranzazu suponen el acercamiento de la actividad artística vasca a la vanguardia estadounidense y europea, así como un momento importante para la difusión y consolidación de los valores nacionalistas.

Podemos interpretar este episodio, como el comienzo de un activismo social a través del arte; una toma de conciencia del deber artístico para educar al pueblo en la reafirmación nacional.

"Los dos conceptos básicos que, aunque con diferentes matices, encontrarían eco en Aranzazu serían, por un lado, la valoración del papel histórico del artista, en el sentido de fomentar la inserción del artista dentro del contexto social, y, por otro, la reafirmación de lo nacional como algo consustancial al arte de una época."

Ibid. p. 96.

Aunque previamente ya existían grupos artísticos en el País Vasco y a pesar de que el llamado Grupo de Aranzazu no constituía un grupo como tal, este acontecimiento hizo plantearse a los artistas la necesidad de unirse para endurecer sus ideas políticas y estéticas e impulsar la cultura hacia la búsqueda de un espíritu vasco, autónomo y de vanguardia.

"Nosotros llamamos a la unión para crear frentes sólidos, para exigir de los organismos responsables la consideración de nuestros problemas y de nuestras necesidades que son las de nuestra cultura. Sólo podrá llegarse a esto a través de equipos plásticos de arquitectos, escultores, pintores de todos los países, que comiencen la empresa con un verdadero espíritu de colaboración." Equipo 57, *Idea y Plan*, texto firmado en junio de 1957 y publicado en la revista *Acento Cultural*, Madrid, nº 8 mayo – junio de 1960, citado en *Arte e ideología en el País vasco. 1940-1980*. Ana María Guasch. Ediciones Akal, 1985. Madrid, p. 123.

Chillida llega a afirmar que *"el renacimiento que podemos constatar en el arte vasco, no se hubiese producido en una situación más favorable. Ha sido, pues, una determinada situación de castigo, de represión lo que ha hecho surgir casi de la nada, a una colectividad plástica del carácter y fuerza expresiva que en la actualidad posee el pueblo vasco. ¿Qué explicación tiene? Sin duda, la rebeldía inherente al artista que supera los planteamientos adversos a un determinado pueblo, etnia, mentalidad o época."* *Arte e ideología en el País vasco. 1940-1980*. Ana María Guasch. Ediciones Akal, 1985. Madrid, p. 150.

A mediados de los sesenta, bajo este ambiente de recuperación cultural, pero sometidos a una fuerte represión política, se forma el movimiento de la Escuela Vasca, gracias a la labor de Oteiza e Ibarrola.

La idea era fomentar las manifestaciones artísticas por la provincia para concienciar al pueblo de la existencia de una cultura propia, impulsando una actitud reivindicativa de un arte nacional vasco.

El proyecto de la Escuela Vasca pretendía actualizar el lenguaje artístico para estar a la altura de las vanguardias internacionales.

Este movimiento se articuló en cuatro grupos, representando cada uno de ellos a cada una de las provincias. De este modo, el Grupo Gaur representó a Guipúzcoa, el Grupo Emen a Vizcaya, Danok a Navarra y Orain a Álava.

Estos grupos querían recoger la totalidad de los artistas vascos sea cual fuere su tendencia artística, pero acabaron utilizando criterios selectivos para la integración de sus miembros, a fin de situarse en un nivel equivalente al resultado artístico de la vanguardia internacional. Esto ocasionó escisiones dentro de los grupos, en donde por un lado se quería mostrar una visión amplia de la totalidad del arte vasco, pero por otro se necesitaba demostrar la profesionalidad de sus miembros. Para este último fin, era necesario exigir un nivel estético coherente, excluyendo de los grupos a aquellos artistas que no estuviesen a la altura. Exceptuando al Grupo Emen en Vizcaya, que permitió un criterio indiscriminado, el grupo Gaur y Orain, acabaron convirtiéndose en grupos de artistas de "élite".

El Grupo Gaur fue el primero en organizarse y lo integraron artistas que compartían las mismas premisas artísticas. El conjunto de pintores lo integraban Amable Arias, Néstor Basterretxea, José Antonio Sistiaga, Rafael Ruiz Balerdi y José Luis Zumeta. Todos estos pintores trabajaban bajo criterios expresionistas, guiados por la vanguardia internacional y por un nacionalismo crítico. Sistiaga nos comenta cómo fue el surgimiento de "Gaur":

"Yo creo que desde el arte puedes ir a la política, en cambio desde la política al arte pienso que no. Por eso yo tuve una idea en oposición a lo que realizaba el Centro de Educación y Turismo, que era la exposición de cultura vasca que una vez al año daba un premio en metálico, y que la gente se presentaba porque ese premio en metálico le hacía falta, sencillamente. Pero a mí no me gustaba el sistema. Un abogado que yo conocí y que ha fallecido, que no había pintado en su vida, pintó un cuadro unos días antes para hacer patria. ¡Había que ver el cuadro que llevó a esa exposición, todo fresco y goteando!. Para mí eso fue un absurdo. Pensé en porqué no organizar una exposición paralela a la que realizaba este centro, pero desde el arte y con aquellos que evidentemente no se presentaban a esa exposición. Y al mismo tiempo, que fuesen no figurativos, y al mismo tiempo que viviésemos aquí, de tal forma que tuviéramos una mayor capacidad de acción. Y es como surge lo que Jorge luego le dio el nombre de Gaur. Balerdi no estaba en esa exposición porque estaba precisamente en el Centro de Educación y Turismo. Pero Chillida puso una condición: "no me importa que mi hermano no esté pero Balerdi tiene que estar si queréis que yo participe". Y entendí que tenía que estar. Entonces, en vez de hacerla paralela a la exposición del Centro de Educación y Turismo, lo que se hizo fue retrasarla casi tres o cuatro meses. No hubo ningún problema.. no se consiguió esa confrontación que yo quería crear, pero sirvió. Ese es el comienzo de Gaur desde la estética. Y los demás grupos, que son una idea de Oteiza junto con Ibarrola, surgen desde la política, que es lo que le apasionaba a Ibarrola. Su pasión era la política, en un sentido casi religioso... es decir, tenemos que llevar la buena nueva a todo el mundo... hay que educarle..." Entrevista José Antonio Sistiaga. Ciboure, Francia, 20 de septiembre de 2005.

El Grupo Emen en Vizcaya, permitió la integración indiscriminada de sus miembros, resultando el grupo más numeroso. Este grupo se caracterizó por la disparidad de criterios tanto en lo profesional como en lo ideológico. Dentro de la propuesta de arte informalista, destacan las figuras de Larrea, Carrera, Urrutia, Barceló, Andreu y Urquijo.

El Grupo Orain fue el más selectivo de todos, llegando a excluir en su muestra de presentación a los artistas del Grupo Emen que no se ajustaban a lo estipulado. Este grupo lo integraban tres pintores, Ortiz de Elgea, Mieg y Fraile.

El grupo Danok finalmente no llegó a ver la luz. *Arte e ideología en el País vasco. 1940-1980.* Ana María Guasch. Ediciones Akal, 1985. Madrid, pp. 151 – 159.

Las discrepancias entre las dos grandes figuras de la Escuela Vasca, Chillida y Oteiza, contribuyeron a disgregar el intento de unificación, estableciéndose dos tendencias diferenciadas.

Estas discrepancias entre los artistas y la fuerte represión política de aquella época, frustraron el proyecto de la Escuela Vasca.

Aun así esta experiencia resultó de gran importancia para la colectividad de artistas vascos, en donde se forjó una tendencia de vanguardia que encauzó a sus miembros hacia la reafirmación intelectual.

A partir de ese periodo los artistas vascos se posicionaron ante el panorama artístico nacional e internacional, evidenciando la función política nacionalista del arte.

“Los años sesenta supondrán para la evolución de la pintura vasca tomar un nuevo contacto con el arte de investigación y de vanguardia, al mismo tiempo que una reflexión sobre el propio modo de ver y de sentir el arte. El aspecto más determinante en esos años va a ser el conocimiento por parte de una nueva generación de artistas, nacidos en torno a los años treinta, de la tendencia pictórica más interesante en aquellos momentos: el informalismo” Ibid. p. 234.

Según A. María Guasch, el informalismo vasco supone una ruptura con la tradición que valora el arte únicamente por los aspectos temáticos y narrativos. Por primera vez surge un lenguaje artístico en donde no solo se muestra un interés relacionado con el contexto sociopolítico, sino que por encima de ello se manifestaba una preocupación por la plástica. *“(..) el informalismo o la abstracción significa una ruptura frente a las estéticas ya establecidas y perfectamente definidas y, por consiguiente, permite una reelaboración formal de los datos base.”* Arnau Puig, citado en *Arte e ideología en el País vasco. 1940-1980*. Ana María Guasch. Ediciones Akal, 1985. Madrid, p. 239.

Como hemos observado en anteriores apartados, el lenguaje de la abstracción necesita del retorno ancestral para encontrar los elementos que lo guían hacia el encuentro con la esencia originaria. Los escritos de Oteiza se convierten en un credo para muchos de los pintores informalistas.

Oteiza, cuya teoría desarrollaremos más adelante, retrocede hasta la Prehistoria para definir la esencia vasca. Es posible interpretar en este propósito una búsqueda similar a la que efectúan los integrantes de la Escuela de Nueva York. Ambos consideran imprescindible la comunión con los valores naturalistas originarios del individuo.

Veremos cómo Oteiza, en su *Quosque Tandem* desarrolla una estética personal, en donde entre otras cosas, describe las formas propias de lo vasco. No obstante, resulta evidente la apropiación de símbolos de otras culturas, o la utilización del constructivismo ruso como algo inherente a la estética vasca.

Oteiza, convierte su obra en prototipo de lo vasco, influenciando enormemente en las generaciones futuras, que utilizarán su personal concepto estético en los posteriores discursos artísticos. De este modo, se va forjando una idea prototípica de arte vasco con un fuerte influjo político y social, que ensalza valores difícilmente demostrables pero que poseen una fuerte carga romántica para instituirse como fundamento artístico.

Así, encontramos escritos en donde se pretende demostrar actitudes y comportamientos que van consolidando una teoría concreta respecto a la personalidad y los valores vascos. Encontramos un escrito de Plazaola, en donde afirma que la raíz de la cultura vasca se caracteriza por la prevención contra la figuración plástica. *“(..) ésta afirmación es demostrable por el hecho de que las dos grandes tendencias que, en movimiento dialéctico, se han ido repitiendo a lo largo de la historia de las formas: la tendencia a la representación mimética e icónica de lo real y aquella que, por el contrario, se refugia en el símbolo, el pueblo*

vasco, desde sus orígenes, ha mostrado una clara preferencia por los símbolos y una resistencia a la imaginería plástica." Ibid. p. 239.

El lenguaje simbolista o abstracto se convierte para los integrantes del informalismo, en la base de su estética.

La influencia del informalismo vasco hay que buscarla evidentemente en las enseñanzas americanas del expresionismo abstracto, así como en el legado europeo y las prácticas informalistas de los grupos artísticos españoles como el grupo *El Paso*.

En el País Vasco, la ideología expresionista se filtró mayoritariamente a través de las enseñanzas artísticas de Chillida, Oteiza y Basterretxea. Sin duda, estos trabajos resultaban más cercanos y asimilables que las obras pertenecientes a los artistas americanos.

Somos conscientes de estar haciendo referencia a escultores y no a pintores, pero lo que nos interesa aquí es evidenciar las enseñanzas filosóficas y estéticas en torno a la abstracción que gracias a estos artistas se propagaron por el nuevo panorama artístico. Además, resulta evidente la concepción escultórica de las pinturas de los artistas de nuestro estudio.

Ana María Guasch afirma cómo podemos entender la escultura de Oteiza a través del expresionismo que caracteriza a las obras de Henry Moore y como paulatinamente va desarrollándose hacia el lado de un constructivismo cercano a Gabo, Malevitch etc. Por su parte Chillida llega con su obra a una síntesis entre el gesto azaroso y el caligráfico de la obra de Kline. El concepto de materia en la obra de Chillida será inseparable de las posteriores manifestaciones artísticas del País Vasco.

Hemos mencionado anteriormente cómo Basterretxea inicia su actividad pictórica tras regresar de Argentina a través de las enseñanzas del muralismo mexicano, utilizando recursos pictóricos de gran energía, cercanos al expresionismo europeo.

Podemos entender la pintura informalista vasca como un acercamiento a la pintura expresionista norteamericana, aunque, en parte alejada del concepto puro del acto físico de pintar. La pintura vasca, siguiendo las palabras de Guasch, se aproxima más al signo y a lo orgánico, basándose en el contraste dialéctico entre lo vacío (concepto oriental) y lo lleno (vigente en todo el arte de Occidente).

Podemos observar en las entrevistas realizadas a algunos integrantes del informalismo vasco, que la escuela parisina denominada abstracción lírica, parece ser la vía por la que dichos pintores canalizan los valores del expresionismo americano. Como hemos comentado en la introducción de este capítulo, el expresionismo abstracto se caracteriza por ser un movimiento que se amolda a las necesidades de cada sociedad, extendiéndose a lo largo de la geografía mundial y permitiendo que cada individuo o comunidad lo adapte a su realidad. Así, aunque los pintores que integran nuestro estudio manifiestan su cercanía hacia el expresionismo europeo y se sienten alejados de América, entendemos que su enfoque y su búsqueda artística se encuentra en un mismo ámbito.

En Guipúzcoa, la figura de Mari Paz Jiménez, supone la primera toma de contacto con una pintura informalista, en donde el color deja paso gradual al dibujo y la materia.

Los artistas integrantes del Grupo Gaur demuestran un acercamiento al expresionismo europeo evidente.

Así, Balerdi junto con Zumeta, Sistiaga, Bonifacio Alonso y Ortiz de Elgea, estudian de cerca a maestros como Cézanne, Matisse, Gris, Picasso, Mondrian o Kandinsky. Estos artistas se sienten más cercanos a la abstracción lírica francesa que a los americanos. La proximidad y cercanía, hace de la escuela de París un arte más asequible para los pintores vascos, quienes afirman haber aprendido y asimilado

muchas de sus enseñanzas. *"El arte europeo lo tienes más cerca y has conocido in situ a los artistas europeos, en museos, exposiciones... la pintura europea me gusta más"* Carmelo Ortiz de Elgea. Entrevista. Vitoria, 18 de junio de 2005.

Sus estancias en París contribuyen a entrar en contacto con un nuevo planteamiento abstracto, conociendo de primera mano las obras de Kandinsky o Nicolas de Staël. En concreto Sistiaga afirma haberse sentido muy interesado por la obra de Fautrier. José Antonio Sistiaga. Entrevista. Ciboure, Francia, 20 de septiembre de 2005.

Mikel Díez Alaba, artista perteneciente a una generación posterior, más joven, comenta que la influencia no proviene tanto de los americanos sino de Europa. *"Yo no he sentido cercano ni a Kline, ni a Pollock, ni a Tobbey, ni a ninguno de los informalistas americanos. En el informalismo americano no hay esa carga tan tensa, tan dramática como puede haber en Europa. Quizás por el peso que nosotros tenemos por la historia, que aquí es mucho más complicada (...) Siempre he pensado que en Europa el compromiso es mucho más grande. El sistema americano fagocita... se lo come todo."* No obstante afirma que siempre le han interesado los pintores mexicanos y la escuela muralista. *"Quizás por esa capacidad de mostrar esa vinculación con el pueblo, con la injusticia, con el dolor (...) estos muralistas americanos no estaban al servicio del poder. Había en ellos una crítica del poder que a mí me interesó en su momento."* M. Díez. Alaba. Entrevista. Bilbao 21 de junio de 2005.

Para Balerdi la pintura *"es una herramienta primera biológica que tenemos. Es muy importante porque es el desarrollo de un campo que no conocemos. Todos los críos y crías que antes de hablar casi, les das un papel y unos colores y ya te empiezan a describir, a transmitir mensajes, de cosas, de aquello... un árbol, es una mancha... ¿por qué es eso antes casi de hablar? ¿Por qué ese signo? ¿Por qué esa necesidad que tiene ese crío por ocupar un espacio? (...) El descubrir el otro campo fue... bueno, yo veía corrientes de cosas que no las encuentras sentido... por ejemplo yo veía cosas de Kandinsky y no las entendía... pero me decían algo.. eran manchas, brochazos... no se al fin y al cabo de lo que se trata es de hacer de un dedo un dedo, de una mano la mano... que sepa a mano... es como un cocido ¿no? (...) Yo empiezo con las curvas, pero dominándolas siempre con el recuerdo de nuestra figura humana. Ahí empiezo con unos problemas casi metafísicos, totalmente metafísicos de hacer lo indecible... se trataba ya de explicar y todo bloqueado, todo definido, todo acabado... ya no tenía escapatoria y eso era tremendamente agotador porque no había vibración. Luego empiezas a soltar movimientos... y poco a poco me entró el humor. El humor me fue engañando, me fue llevando a jugar."* R. R. Balerdi. Vídeo realizado por Espe Goikolea para la Galería La brocha.

Bonifacio Alfonso se refugiará en Cuenca, desligándose del desarrollo del arte vasco y acercándose a planteamientos próximos al Grupo Cobra (Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Karel Appel, etc.) y artistas como De Kooning o Pollock.

No así ocurre con la obra de Zumeta, el cual mantenía en aquella época el deseo de conectar con las raíces y esencia de su tierra vasca.

"En el origen del proceso creativo de Zumeta siempre ha existido un deseo de conectar con las raíces, con la esencia de su tierra natal, y, como apunta Santiago Amón: <<tierras y colores, temperatura y pulso nos hablan quizá sin rodeos de Vasconia, pero no como una singularidad tipificada; a manera más bien de un lugar en el universo, enraizado en lo sin fronteras, erigido en una tierra de enigmático fundamento... el latido atávico del pueblo, enunciado y exprimido con el común sentir popular>>" Arte e ideología en el País vasco. 1940-1980. Ana María Guasch. Ediciones Akal, 1985. Madrid. p. 249.

La obra de Zumeta se caracteriza desde sus orígenes por su cromatismo violento. Su pintura se desarrolla entre el gesto y un formalismo geométrico deudor de Chillida y Basterretxea. Para Zumeta *"el entorno más atractivo del paisaje, es el bosque. He trabajado de muy joven con el caballete, al natural, también hace unos diez años estuve pintando en un pequeño bosque que tiene de todo en Aralar."*

Tenía necesidad del mundo vegetal orgánico para desbloquear ciertas durezas y geometrías.” José Luis Zumeta. Entrevista, Navarra, octubre de 2005.

Amable Arias muestra por su parte una abstracción lírica vinculada con su universo particular de entender la realidad. El dibujo será el arma principal de este artista para liberar el subconsciente.

En Vizcaya, hasta los años setenta, no se puede hablar de un resurgimiento de la pintura informalista. Los años setenta significan un periodo de extrema importancia para la evolución del arte vasco. En este momento podemos hablar ya de un modelo de artista vasco, comprometido con su tierra, con la sociedad y con la realidad circundante. Se trata de un modelo de artista que trabaja bajo parámetros políticos, sociales o geográficos. *“La primera necesidad que tenemos es la de observar a aquellos que son igual que nosotros, entonces observamos este mundo y vemos que es un mundo bastante injusto y eso pues produce mucha rabia y mucho descontento. Por eso la primera obra está cargada de referencias figurativas, en las que de alguna manera demuestran todas estas injusticias sociales o desajustes sociales o abusos y violaciones, agresiones. Al mismo tiempo es un tiempo en el que como uno está lleno de rabia personal pues lo traduce y expresa con toda la rabia que tiene dentro entonces, sí es un tiempo en donde estoy implicado, más en la apariencia, de lo que pueda estar implicado ahora. Yo diría que ahora estoy más implicado socialmente. Pero eso es más difícil de contabilizar. El compromiso con la vida ahora es mayor que el que tenía entonces”.* M. Díez. Alaba. Entrevista. Bilbao 21 de junio de 2005.

El informalismo practicado por artistas vizcaínos como Ramos Uranga, Díez Alaba o Iñaki de la Fuente, según Guasch, utiliza el gesto como agresión, como ruptura o acto de libertad frente a la opresión social del momento.

Concretamente, Mikel Díez Alaba junto con Ramos Uranga, utilizan la naturaleza como fuente de inspiración para transmitir sentimientos y vivencias personales.

“La influencia de los elementos (agua, tierra, fuego, aire) de la misma manera, es grande. Nos movemos en un espacio en donde estos cuatro elementos cohabitan. Entonces habrá ocasiones en que habrá un elemento que domina sobre el otro. Pero normalmente los elementos dominantes son el agua. Creo que quizás el agua es el elemento primordial, es el que genera la vida, si no hay agua la tierra no germina y se producen desiertos, entonces el agua sería fundamental. Es el elemento flexible, que se adapta a todo, el elemento que yo diría, necesitaríamos todos los humanos... más agua para poder ser más flexibles. La condición femenina es mucho más agua, que la masculina, y es mucho más flexible por ello. Después el viento. El viento es fundamental. El viento entendido como aquello que se mueve y pues aquello que se mueve es lo que permite que se produzcan relaciones entre las cosas. La tierra es el elemento estático, con el viento y con el agua modifica su estructura. Pero sería el elemento más estable. El fuego sería el elemento generador de la vida (...) La vida familiar la situó en una isla, con lo que nuevamente el agua es poderosa. Estar en un medio acuático, permite disfrutar plenamente del agua. Me gusta mucho pasear. Creo que me es necesario convivir con el entorno. Nuestra casa está exageradamente llena de plantas y moverme entre ellas, mimarlas, tocarlas, acariciarlas, alimentarlas, me gusta. Tenemos animales también... y eso permite que el encuentro con el mundo no se circunscriba única y exclusivamente a los hombres sino que estas rodeado de otras formas de vida.” Mikel Díez Alaba. Entrevista. Bilbao 21 de junio de 2005.

La pintura de Ramos Uranga es descrita como una pintura *“íntima y refinada, impregnada de influencias orientales y erotismo, por la doble indagación en un informalismo radical de gesto minucioso y repetitivo y en el acervo sensitivo de las luces y las conformaciones (principalmente lineales) de la naturaleza.”* Cat. Exp. 1979 Erakusketa – Fundación Faustino Orbeagozo. Palacio de Velázquez, Madrid, diciembre de 1979, p. 52.

Las tendencias abstractas de la provincia de Álava pueden resumirse mediante la obra de Ortiz de Elgea, Mieg o Santos Iñurrieta.

Estos tres artistas muestran una clara tendencia a la geometría, lo cual no se opone a un acercamiento a una abstracción emotiva de corte naturalista.

“En los años setenta hago una pintura del pop, en el año 67, 68. La imagen es mucho más directa. La forma es más acentuada y de ahí paso a la abstracción casi total... donde fundamentalmente son como puzzles y formas... y me doy cuenta de que la forma que la hagan los escultores, que la pintura lo que tiene que hacer es borrar más!. Entonces empiezo a descomponer la forma, allí hay mucha expresión, mucho expresionismo, bueno, mi pintura generalmente es expresionista, desde el punto cero hasta ahora. Yo sigo en el tema del expresionismo. La pintura empieza a volar, empieza a soltarse, las formas se descomponen. Siempre basándome mucho en la naturaleza. Mi pintura tiene mucho de paisaje. Tengo una raíz muy, muy profunda en la naturaleza. Y sigo ahí también. Tengo mis cambios... pero sigo ahí(...) Lo que yo llevo mucho tiempo es, (no fotografiando, nunca he fotografiado, nunca he ido a un pueblo y hacer la iglesia tal cual) recogiendo sensaciones desde el paisaje, entonces, en esto interviene la niebla, el sol, el agua... sensaciones.”

Carmelo Ortiz de Elgea. Entrevista. Vitoria 18 de junio de 2005.

La obra de Elgea muestra *“distintas maneras que conviven en sus cuadros, sucesivamente más violentos, de composiciones más libres, de color más exuberante para componer una obra de exaltación vital y de asombro primordial ante la multiplicidad de la naturaleza y su conformación.”* Cat. Exp. 1979 Erakusketa – Fundación Faustino Orbegozo. Palacio de Velázquez, Madrid, diciembre de 1979, p. 66.

El conjunto de las tres capitales vascas nos ofrece un amplio panorama que refleja el interés por el expresionismo abstracto. Se trata de un planteamiento que sigue la línea de la abstracción lírica francesa, solo que siguiendo quizás un camino no tan analítico sino más intuitivo. *“Partiendo los pintores guipuzcoanos (Balerdi, Zumeta) de una investigación informalista del gesto y los alaveses (Mieg, Ortiz de Elgea) de una matérica (o al menos teniéndola como una de entre sus etapas), la conclusión común es una pintura caracterizada por la tendencia muralista, donde, un espacio múltiple en que queda descrito un acontecer colectivo se inscribe en una radicación cubista, y donde, a veces de manera subterránea y otras manifiesta, una formalización cubista (no siempre: en Balerdi la formalización es más orgánica), muy impregnada de carácter épico, muy dislocada y dramatizada, y también muy embebida de naturalismo –podría decirse que macropaisajista- se alcanza como conclusión final de un origen unitario y ensimismado informalista. (...) Desde el punto de vista de los significados puede decirse que la necesidad de atender a la realidad colectiva, a la multiplicidad y dramatismo de los acontecimientos, a la identidad sensorial y cultural del entorno vasco, ha moldeado el camino de estos artistas.”* Tres generaciones del Arte Vasco de posguerra. Javier Viar. Cat. Exp. 1979 Erakusketa – Fundación Faustino Orbegozo. Palacio de Velázquez, Madrid, diciembre de 1979, p. 23.

El informalismo vasco se consolida como una de las tendencias artísticas que se impone en el panorama pictórico entre los años sesenta y ochenta, consiguiendo instituirse como un movimiento emblemático dentro de la tradición cultural vasca. No obstante no es el único movimiento pictórico de la época, existiendo otras tendencias de gran interés. Si el informalismo logra imponerse como corriente pictórica, es quizás gracias a que toma parte activa en la afirmación de los valores autóctonos.

“Pocos de los pintores y escultores que forman parte de esta generación dejarán de iniciarse en experiencias informalistas. Los nombres de Pollock, De Kooning, Alechisnki, Hartung o Fautrier y una serie de procedimientos de pintura de acción y automatismo gravitan sobre buena parte del arte vasco que se hace en los primeros años sesenta. Balerdi con su gestualismo radical, y después Sistiaga con el suyo, Zumeta con sus franjas en escalera, Mendiburu con sus tapuleros y Juan Mieg con su refinado materismo dejan entrar en su obra la conformación azarosa, el automatismo y el libre ambular de la materia planteados –más teóricamente- por

los surrealistas y ejecutados de manera sistemática por el informalismo. Este es un fenómeno fácilmente explicable sin más que considerar que la irrupción del informalismo es general en Europa y en el mundo entero, que los procedimientos automáticos del Zen, en convergencia con los propiamente surrealistas acusan su presencia teórica y práctica en todo el formalismo europeo.” Ibíd. pp. 21-22.

En ningún momento pretendemos insinuar una superioridad del informalismo vasco respecto a las demás corrientes pictóricas de la época, siendo conscientes de la importancia de las mismas para el completo desarrollo de nuestra comunidad artística.

El informalismo vasco, adopta un discurso nacionalista que posibilita el desarrollo de lo que se estipula como “valores vascos”. La agitación política y social que practican sus componentes, permite mantener vivo un discurso de afirmación nacional, y al igual que ocurría con los artistas estadounidenses, les proporciona una identidad propia y un lugar a la altura de las vanguardias internacionales. El desarrollo existencialista de su discurso pictórico permite dar forma a los intereses nacionalistas del País Vasco, pudiendo entender el éxito informalista gracias a su activismo político y social.

2.2.3.3 EL INFORMALISMO VASCO: ACTIVISMO SOCIAL Y VIVENCIAL

En este apartado pretendemos mostrar cómo las ideas estético filosóficas de los artistas integrantes del movimiento informalista, están unidas estrechamente a ciertos intereses sociopolíticos de la comunidad, desarrollándose de este modo un activismo social y vivencial a través de la práctica pictórica.

Como se ha comentado en el apartado anterior, la herencia histórica del País Vasco y su repercusión nacionalista, involucra a un sector de la colectividad artística en la lucha por la recuperación cultural, política y social de su pueblo. Hemos podido observar cómo la actitud ideológica que guía al artista del informalismo, favorece el impulso de un discurso de afirmación nacional. Según se vaya definiendo este apartado, comprobaremos que al igual que ocurría en el expresionismo abstracto americano, la ideología que marca los valores nacionalistas toma partido de la filosofía romántico naturalista, dada la necesidad de éste por acercarse a un nivel de comunión con el origen natural de la existencia.

Por ello, es posible interpretar el informalismo vasco como un movimiento pictórico que además de poseer un interés estético naturalista, impulsa, en este caso, un modelo nacionalista vasco.

En primer lugar queremos constatar las teorías de Oteiza con el fin de encontrar la base estético filosófica sobre la que se edifica el planteamiento romántico naturalista que guía a los integrantes del informalismo y cómo esto les sirve para evidenciar su compromiso político y social.

Podemos interpretar los escritos de Oteiza como el primer encuentro con un humanismo existencialista que pretende acercar al hombre vasco a su origen natural. Su trabajo, tanto literario como plástico está enfocado a establecer unos determinados valores que se identifiquen con el ideal nacionalista y a partir de los cuales se reconozca la cultura del pueblo vasco. Para ello, dirige su mirada hacia la prehistoria como punto de partida, en donde según él, se forja el destino y las características de los vascos.

Los escritos de Oteiza suponen para los informalistas vascos una puerta abierta hacia los nuevos planteamientos estéticos e ideológicos de vanguardia, que les permite desarrollar su pintura a través del activismo social y vivencial.

Si establecemos un recorrido por sus teorías, podríamos encontrar un planteamiento que posibilita una lectura en clave estético naturalista de las obras pertenecientes al informalismo vasco.

El personal desarrollo estético de Oteiza, además de acercarnos a ciertos planteamientos de tendencia romántico naturalista, permiten a la posterior generación de artistas, y en concreto a los informalistas, encauzar sus trabajos pictóricos en una línea de marcado activismo social que, a través de las vivencias personales del artista, filtra la necesidad de lucha por la libertad cultural de su pueblo.

Veremos como elabora determinadas constantes para crear y definir un estilo de arte propiamente vasco, y como éstas son aceptadas por el informalismo. Oteiza representa un fuerte impulso ideológico para el nacionalismo vasco, que verá en la futura generación informalista el afianzamiento del mismo.

Podríamos hablar de Oteiza como el artista con el que empezó el proceso de autoafirmación de un estilo vasco. Las teorías de Oteiza suponen una importante contribución a la noción de estética vasca, entendida siempre bajo parámetros nacionalistas.

Sus escritos influirán decisivamente en la formación artística de la generación del informalismo vasco, los cuales entienden sus principios como la base desde donde comenzar a trabajar una nueva noción de arte.

Desarrollar el pensamiento de Oteiza y no otro, nos permite acercarnos a la base estética filosófica del movimiento pictórico de nuestro estudio y comprender las ideas que hacen del informalismo vasco un movimiento artístico de marcado activismo social y vivencial.

Es preciso volver a matizar la imposibilidad de demostrar la veracidad de las hipótesis de Oteiza, pudiendo entender muchas de las afirmaciones que implican la definición de valores genuinos vascos como evidentes apropiaciones de otras culturas (sea el caso del cromlech o el símbolo solar) o la utilización de movimientos de vanguardia (como el constructivismo ruso), para definir el estilo representativo del arte vasco. El legado filosófico de Oteiza hay que entenderlo como un idealismo romántico.

Así mismo, debemos ser conscientes en todo momento de la existencia de otros muchos modos de pensar, dada la pluralidad y complejidad del pueblo vasco.

Teniendo en cuenta todo esto, el pensamiento de Oteiza hace sólida la afirmación nacionalista de la existencia de un estilo artístico personal, que se consigue mediante un comportamiento concreto del artista, afín a un cierto estilo de vida del pueblo vasco. La ideología de Oteiza, lejos de poder ser demostrada científicamente, sí posee una sólida cimentación romántica que la convierte en dogma para muchos artistas de generaciones posteriores, que pretendieron participar del particular estilo vasco.

Según Oteiza, para encontrar la base del estilo vasco debemos remontarnos al periodo de formación del cromlech vasco en el neolítico.

De acuerdo con su afirmación, es posible establecer las cualidades que definen al individuo en relación con las características del cromlech existente en el País Vasco. De este modo redacta una ficha estética (antropológica) y tradicional del hombre vasco, en donde se citan los siguientes atributos *“su aplomo existencial, su atracción amorosa (su confianza religiosa) a los grandes espacios vacíos, su apertura social de fundamentación individual, su estilo (vital y artístico) rápido, irracional, continuo (o temporal), su estilo natural, estéticamente confirmado como libertad frente a la inseguridad vital de los estilos (clasicismos) apoyados en la espacialidad razonada o geométrica. En el estilo vasco, el aparente desorden exterior y natural, se ha transformado en el orden (no aparente para el clásico) de su intimidad creadora y existencial.”* *Quousque Tandem. Ensayo de interpretación del alma vasca.* Jorge Oteiza, Ed. Hórdago (Cuarta edición) aptdo. 8.

Oteiza define el cromlech vasco como una obra de arte que concluye un proceso estético, un punto final e inicial en donde el vacío interior permite la aparición de un espacio para la meditación. Según sus palabras, el cromlech significa la aparición de un hombre libre y confiado, cómodo en los grandes espacios y en comunión con la naturaleza, el cual no necesita más el arte ya que su sensibilidad artística y religiosa trasciende en un comportamiento ético y natural. El cromlech alcanza su máximo grado de abstracción, creando el llamado cero – cromlech, que supone un nuevo estilo para la vida y para el arte. Podemos entender el cromlech como evidencia de un primer humanismo existencialista en donde comienza la historia del pueblo vasco. El cromlech aportará confianza y seguridad frente a la naturaleza, supondrá una motivación para la imaginación práctica y el sentido religioso, permitiéndole, en definitiva, adoptar una respuesta espontánea y vital frente al mundo exterior. *Arte e ideología en el País vasco. 1940-1980.* Ana María Guasch. Ediciones Akal, 1985. Madrid, p. 210.

“...Hasta que se define el cero-cromlech y pasa a la vida aquí como el cero de la noche iluminada para el hombre del neolítico, y se marca y repite en nuestro suelo

como ciudad íntima de la persona. En el instinto del vasco nace desde aquí su fondo de naturalidad, de seguridad y confianza frente a la naturaleza, su respuesta espontánea y vital para todo, su aplomo existencial, su sistema de reflejos condicionados en su personalidad por esta su intuición viviente y política del cromlech". Quousque Tandem. Ensayo de interpretación del alma vasca. Jorge Oteiza, Ed. Hórdago (Cuarta edición) aptdo. 100.

"Acaba este hombre de salir de un arte que se ha cumplido enteramente, quiere esto decir que este hombre ya confía en sí mismo y domina la naturaleza exterior. Este hombre funciona sin angustia frente a los grandes espacios, domina la soledad, no vuelve a tener arte, ya que no lo necesita y su sensibilidad artística y religiosa se identifican en un comportamiento ético y natural. Su estilo se hace vital, confiado, libre, personal, temporal y ondulante, como transcurre y sucede (el cambio, el tiempo) en la naturaleza" Ibid. Apto. 114.

Oteiza observa dos fases en el ciclo vital del creador. En un principio se produce el crecimiento físico partiendo del cero inicial, para ir creciendo paulatinamente. El artista va reforzando sus teorías y planteamientos a través de la energía expresiva. Se produce en esta fase la ocupación del espacio, utilizándose una técnica acumulativa, que enriquece la comunicación. Oteiza observa tres principios fundamentales en esta fase. El primero es el arte como expresión; en un segundo principio, esta experimentación artística se completa, llegando a la conclusión de una obra finalizada, donde el cero del comienzo resulta negativo, encontrando por lo tanto un carácter positivo en el primer principio y negativo en el segundo. Esta contraposición del carácter creador permite entrar en contacto con la vida y pasar al campo de la comunicación social.

Aquí empezaría la segunda fase, que se opone a la primera pero al mismo tiempo la completa, desarrollando tres principios negativos y convirtiendo la comunicación expresiva en metafísica.

"Esta ley consta de dos fases. En una primera fase, el arte es un arte de comunicaciones, de información. La expresión va creciendo, enriqueciendo sus motivos y la intensidad con que los cuenta. La técnica es de ocupación del espacio, técnica acumulativa, multiplicante, no importa que sea formalista o informalista. Se cree corrientemente entre los mismos artistas, que el arte no es más que esta fase de creciente comunicación [42]. Para esta fase son válidos los tres postulados o principios fundamentales del arte contemporáneo, a saber, 1) El arte es expresión, comunicación, 2) El arte parte de un cero, de una nada, para renovar en cada época su lenguaje de expresión, y 3) La realidad del arte se identifica con la realidad de la Naturaleza. (...) Sucede que la ley de los cambios no está entera si no consideramos una segunda y última fase, que oponiéndose a la primera la completa. A los tres principios que nos hemos referido se oponen estos tres postulados negativos, como conclusiones: 1) El arte que era expresión, no es expresión, 2) El arte que se consideraba una nada como punto de partida, considera una nada como punto de llegada y 3) La realidad del arte que era identificarse con la naturaleza, es incomunicación con la realidad. Esto es: si el arte era una física de la comunicación en la primera fase, se convierte ahora en una metafísica, por una técnica de desocupación del espacio". Ibid. Apto. 72-73.

De este modo y utilizando la ley de los cambios de Oteiza, podemos interpretar el comportamiento de los procesos artísticos que guían al hombre en su camino de unión con la vida a través de tres momentos creativos diferenciados.

El primer periodo es de carácter expresivo y potencia el crecimiento de la persona, privilegiando la subjetividad del artista, el cual canaliza su energía en la confrontación con la realidad circundante. El segundo periodo se caracteriza por la tendencia constructiva y por lo tanto reflexiva, en donde se produce la conceptualización del objeto. En el tercer y último periodo se produce la unión del arte y la vida, en la que el artista creador entra en contacto comunicativo con la realidad, involucrándose activamente con la sociedad a través de un compromiso

espiritual. El cero positivo del comienzo se funde con la nada o el cero negativo final, completando el ciclo vital creador.

"Que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente del espacio vacío del cromlech neolítico vasco. Todo el arte primitivo de Oriente, acaba en el mismo concepto espiritual de los espacios vacíos, que aun conserva firmemente su tradición artística y también su tradición religiosa. Todo el Renacimiento acaba en la última pintura vacía de Velázquez. Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío". Ibíd. Apto. 77.

Según Oteiza, y siguiendo las palabras de Ana María Guasch, después de la segunda guerra mundial, el lenguaje artístico atraviesa una fase de depuración de los elementos temáticos o anecdóticos, desarrollando un proceso de abstracción. Este abstraccionismo desemboca en un vacío cuyo punto final será la repetición del cero – cromlech del neolítico vasco.

La intuición o comprensión del vacío final de la obra, significa que el arte ya no necesita seguir explorando, ya que el artista ha alcanzado una sensibilidad contemporánea con la vida y comprende sus obligaciones de actuación. *Arte e ideología en el País vasco. 1940-1980.* Ana María Guasch. Ediciones Akal, 1985. Madrid, p. 211.

"A nuestro cromlech vacío no solamente le falta un pedazo, le falta todo y todo aquello que le falta es realmente lo que tiene, lo que es. Estoy afirmando que es una obra de arte igual a cero. Que existe, afirmo rotundamente, entre las obras de arte, una absolutamente callada y vacía". *Quousque Tandem. Ensayo de interpretación del alma vasca.* Jorge Oteiza, Ed. Hórdago (Cuarta edición) aptdo. 110.

Estas afirmaciones nos dan a entender cómo el artista pasa a ser persona activa en las obligaciones sociopolíticas al haber elaborado una sensibilidad para enfrentarse a la vida, es decir, ya no se necesita su actuación desde el arte sino desde la vida.

"Ahora nos explicamos que hindúes y chinos, como los vascos, en miles de años, no hayan tenido arte. Entre sus más remotos recuerdos habrá alguna señal olvidada, como este pequeño cromlech neolítico nuestro, guardando la prueba original del portentoso compromiso cumplido por el artista primitivo... (...) Es el medio con el que se compromete el artista, con una urgencia existencial para elaborar una sensibilidad espiritual para la percepción y dominio de la realidad y la vida. (...) Si yo he reconocido que he terminado (experimentalmente) como escultor, es por ello que insisto en trasladar mi actividad a los problemas de la proyección del arte en la educación. Al artista se le ha dado en depósito una sensibilidad para elaborarla con una urgencia existencial y para devolverla a la sociedad..." Ibíd. Apto. 98.

Las teorías de Oteiza plantean un modo de vida que establece un enfrentamiento con el contexto particular que rodea al individuo. Este enfrentamiento le otorga una identidad respecto a su entorno tanto geográfico como político y cultural. El arte de la prehistoria resulta ser un emocionante ejemplo del proceso de integración cultural del hombre en la naturaleza.

"Toda obra de arte, o es una actividad de formas ocupando un espacio o es el espacio desocupado. En toda ocupación formal, el espacio aliado al tiempo de la realidad produce la tendencia expresiva, la actividad formal de un arte-mecanismo que considera al hombre como espectador, como sensibilidad receptiva. La naturaleza de la comunicación caracteriza su tendencia particular. Contrariamente, en la obra de arte concebida como desocupación espacial, el espacio se opone al tiempo de la realidad formal, se desarma el mecanismo de la expresión, el espacio se aísla y se hace receptivo. Ahora es el espectador quien ha de actuar, quedando fuera de la realidad (...) "Antes de completar el dominio de su propia alma con la invención del espacio religioso en el realismo metafísico del cromlech, el artista prehistórico ya ha llevado a término (desde el bisonte-realidad de los techos de

Altamira y las paredes de Lascaux), una emocionante toma de posesión de su mundo exterior y visible. Primero el artista se ocupa de explicar lo que tiene delante de sí, y luego de poner en solución existencial lo inexplicable". *Ibíd.* Apto. 94.

A continuación nos resulta interesante observar cómo, haciéndose eco de las teorías de Oteiza, aparecen ciertas constantes que van estructurando la expresión plástica del artista informalista, el cual como hemos dicho, hace de ellas su credo artístico. La ideología de Oteiza provoca en el pintor informalista una necesidad de acercamiento a su entorno geográfico, político y social, reflejando un sentimiento de unidad natural, étnica y cultural.

Surgen, a nuestro modo de ver, constantes estéticas que arrastran al informalista a buscar la razón de su creatividad en la identificación con su medio geográfico y social.

La paulatina sedimentación y aceptación de las teorías de Oteiza, va acompañado de la aparición de numerosos escritos por parte de teóricos y artistas que necesitan ratificar un estilo vasco, planteándose entre otras cosas aspectos como la existencia de una forma vasca determinada, el agrupamiento, el concepto de muralismo o el color característico de la paleta del pintor. *Arte e ideología en el País vasco. 1940-1980.* Ana María Guasch. Ediciones Akal, 1985. Madrid, pp. 216 – 220.

Estas manifestaciones tanto teóricas como artísticas contribuyen a la formación de una estrategia que va forjando una concepción mítica del pueblo vasco. Así, encontramos un escrito del pintor y teórico Fernando Mirantes que afirmaba que la introspección y la tendencia al abstraccionismo del artista vasco derivaba del aislamiento producido por la configuración geográfica. Mirantes establecía una comparación con los artistas levantinos, en continuo contacto con pueblos comerciantes, los cuales, a diferencia del pueblo vasco, aislado entre montañas, necesita desarrollar un humanismo y un lenguaje común para el entendimiento. Los vascos sin embargo, rodeados de altas montañas y con el constante peligro de sus salidas al mar, tenían que reducir al mínimo sus posibilidades de comunicación, desarrollando un carácter introspectivo, y tendiendo por consiguiente al lenguaje de la abstracción en sus manifestaciones artísticas.

Esta relación que se establece entre el medio y la cultura se manifiesta, según Mirantes, de manera más intensa cuanto más se acerque una sociedad al estadio primitivo. Según se va modernizando la sociedad, esta va perdiendo paulatinamente su relación con el entorno, estableciendo una realidad artificial sustitutoria, que lo aleja de su medio natural.

Por su parte, el pintor y crítico Javier Urquijo propuso en su día una lectura espacialista de la pintura. Para él, el espacio ambiental actuaba como condicionante de la creatividad del artista. Según su teoría, si observamos las características del paisaje del País Vasco, podemos afirmar que se trata de un entorno natural acotado por las montañas, los campos labrados y recubierto generalmente por un cielo turbulento. Este acotamiento del entorno empuja al artista en la búsqueda de la libertad expresiva y formal. La abstracción constructivista, basada en formas simples geométricas, representaba la mejor manera de entender y representar la tendencia plástica vasca. *Ibíd.* p. 218 - 220.

Como podemos observar, es evidente que se trata de una serie de estrategias basadas en tópicos que pretenden acreditar una serie de valores para defender la autenticidad de lo vasco.

Estableciendo una lectura crítica y distanciada, y acercándonos a la opinión de artistas no nacionalistas de aquella época, podemos afirmar que el concepto de arte vasco respondía a un querer hacer un arte oficial, un arte con etiqueta, impuesto por unos determinados teóricos y, sobre todo, por la coyuntura del momento. *Ibíd.* p. 229.

No obstante, y siguiendo el discurso de nuestro estudio, podemos observar cómo la búsqueda de un estilo que defina el arte vasco, sitúa al artista bajo parámetros naturalistas, haciéndole profundizar en el conocimiento de su origen natural

siguiendo las enseñanzas de Oteiza, el cual es guiado por el instinto primitivo de comunión con su entorno.

Remigio Mendiburu puede ser un buen ejemplo de artista comprometido con su lugar de origen, mostrando a través de su discurso artístico una implicación histórica. Para el escultor es imprescindible tener una experiencia en relación al lugar donde uno está, donde uno vive y se desarrolla, ya que el lugar permite el encuentro con unas herramientas y factores especiales que se implican de manera directa con la historia. MENDIBURU. Nortasuna. Vídeo realizado por Pedro Sota. Producciones ARALAI. 1975.

Para Mendiburu el árbol posee en el pueblo vasco una correspondencia fenomenológica de tipo arcaico que otorga una profundidad de entendimiento. Es un tiempo de concienciación, que el propio pueblo asume a través del árbol con responsabilidad. En su investigación se acerca al árbol a través de su espacio-tiempo estableciendo un recorrido desde el tronco hacia las raíces y ramas; raíces como ubicación y ramas como expansión. Se trata de una manera de entender el tiempo de la naturaleza emergiendo desde un espacio desde dentro. Para él la temporalidad está en las raíces, lo que le lleva a experimentar sobre los elementos que quedan ocultos pero que se sabe que están ahí. El tiempo es entendido como pensamiento haciendo que uno se cumpla como elemento interior que es. Se trata de un tiempo interno de acumulación de elementos y experimentación en la propia obra. De este modo, mediante sus grandes bloques escultóricos consigue espacios que albergan tiempo de trabajo, de pensamiento. *Ibid.*

Mendiburu se implica abiertamente en factores sociológicos e históricos de su pueblo. Con las esculturas llamadas "Jaulas" que cuelga de las ramas de los árboles para que los pájaros puedan ocuparlas y desocuparlas con libertad, el artista establece una metáfora que se relaciona con los niños, que al igual que los pájaros, deben poder volar en libertad a través de una educación comprometida con su entorno. *Ibid.*

El expresionismo abstracto es un movimiento pictórico que como hemos comentado en apartados anteriores, se acerca al legado estético naturalista y participa de ideas existencialistas. El informalismo vasco se origina y desarrolla bajo estas bases filosóficas que filtra a través de las teorías de Oteiza.

Como hemos podido comprobar, Oteiza fundamenta su pensamiento filosófico en la experiencia plástica de constantes naturalistas estableciendo un retroceso en la historia para poder alcanzar el momento originario en donde según él se establece el comienzo del arte vasco.

Para los pintores informalistas, el trabajo filosófico y artístico del escultor, traduce al idioma del pueblo vasco las teorías del expresionismo abstracto americano.

Es posible interpretar el informalismo vasco como un movimiento pictórico que pretende alcanzar una libertad creadora de utilidad social, a través de sus vivencias personales y en continuo contacto con su entorno geográfico. Juan Mieg comenta que *"Una preocupación constante en mis cuadros es la de su unidad. Es necesario, claro, que existan diversos mundos en ellos, viviendo juntos, relacionándose. Esa relación compleja sería paralela al proceso de desarrollo social en que cada cosa o persona, viva ocupando su sitio, habitando el mismo territorio, respetando o no su entorno, buscando... Después de todo este proceso de relación, necesito que todas las cosas del cuadro sean como una cosa. Este resultado unificador se podrá llevar al terreno de la Naturaleza, con cuyas profundas armonías..."* Juan Mieg. Cat. Exp. 1979 Erakusketa – Fundación Faustino Orbegozo. Palacio de Velázquez, Madrid, diciembre de 1979, p. 52.

La pintura informalista, al igual que ocurrió en Estados Unidos con el expresionismo abstracto, puede connotar un nuevo modo de vida, ofreciendo al espectador un distintivo cultural nacionalista.

El activismo sociopolítico del informalismo vasco, está guiado por una ideología de marcado espíritu romántico, que mediante premisas basadas en la estética naturalista, pretenden acercarse a la esencia originaria de la sociedad vasca. Santos Iñurreta afirma que *"A partir de los 17 años, hace 12 años, empecé a darme*

cuenta de la realidad socio-política de mi país y esto empezó a ser, y es, una constante en mi vida. No se puede tener una postura indiferente siendo y viviendo en un país que está en lucha y mantiene en sus sectores más duros esta lucha por todos los medios; esto te lleva a un posicionamiento y marca las líneas de tu trabajo. Si lo que se llama arte tiene algún sentido social, éste tiene que ser de lucha, de rebelión, de ruptura del orden establecido. No lo entiendo de otra forma, no lo entiendo en la belleza y en lo decorativo, en lo estético y en lo puro, si solo queda en estos conceptos para su funcionamiento. Siempre me ha gustado la luz, el silencio, los ruidos extraños y un montón de cosas que me dan los paisajes y la naturaleza. Esto me interesa, siempre que me meto en el monte aprendo algo nuevo. Evidentemente, esto marca otra línea de mi trabajo.” Santos Iñurrieta. Cat. Exp. 1979 Erakusketa – Fundación Faustino Orbegozo. Palacio de Velázquez, Madrid, diciembre de 1979, p. 42.

En este apartado hemos pretendido mostrar cómo el informalismo vasco desarrolla un activismo social y vivencial que permite acercar la pintura a una estética naturalista de marcado corte romántico.

Los artistas integrantes del informalismo vasco, forman parte de un grupo generacional que tamiza las enseñanzas de la vanguardia internacional a través del planteamiento teórico y experimental de Oteiza, el cual nos traslada a la época del cromlech neolítico vasco para alcanzar una sensibilidad con la vida y comprender las obligaciones socioculturales del artista.

Oteiza propone la exploración del alma vasca en la prehistoria, concretamente en la figura del cromlech neolítico. Esta idealización espiritual nos remite a la búsqueda del origen indígena americano, y a su necesidad de reencuentro con su esencia primitiva.

Hemos visto cómo esta pretensión de reencuentro con los valores genuinos vascos, hace que el artista desarrolle un discurso existencialista afín a sus necesidades. Este discurso, basado fundamentalmente en los tópicos, posee un fuerte influjo romántico que le permite establecer una serie de dogmas que le ayudan a definir y consolidar las características de un estilo artístico vasco.

Este intento de reunificar los valores autóctonos no deja de ser un empuje por parte de los intereses políticos nacionalistas del momento, pero que a la vez aviva un cierto sentimiento romántico de conocimiento originario a través de la estética naturalista.

El pintor informalista vasco establece a través de las enseñanzas de Oteiza, una relación con los fenómenos naturales que le rodean y su procesualidad pictórica, otorgando importancia, entre otras cosas, a cuestiones como las condiciones paisajísticas y climáticas que según su modo de pensar definen un carácter peculiar del individuo, y lo acercan a un naturalismo que responde a su necesidad de encuentro con la esencialidad del espíritu vasco. Se va forjando de este modo un concepto mítico de lo vasco. Del mismo modo es posible interpretar un acercamiento al modo de entender la vida oriental, si prestamos atención a la teoría de los opuestos descritas en las fases del ciclo vital creador de Oteiza. Observaremos en las entrevistas realizadas a algunos pintores del informalismo vasco, cómo muchos de ellos no admiten una influencia directa del pensamiento Zen o no consideran relevante la influencia que ha podido ejercer sobre ellos el arte naturalista amerindio. No obstante todos ellos admiten ser seguidores de la obra el pensamiento de Oteiza o Balerdi, a través de los cuales han podido asimilar de manera indirecta estos temas.

Nuestra intención en este apartado ha sido por lo tanto, el establecer las bases ideológicas y estéticas sobre las que se asienta el informalismo vasco, con el fin de poder establecer un análisis coherente dentro de la práctica romántico naturalista, procedente como venimos afirmando, de una necesidad de autoafirmación nacional.

2.3 LA ESTÉTICA NATURALISTA EN EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

2.3.1 GENERALIDADES

En este apartado pretendemos establecer una conexión entre la estética naturalista y el expresionismo abstracto.

Como hemos podido observar en el apartado anterior, el expresionismo abstracto se forja a partir de una actitud vital, que posibilita la búsqueda existencial a través de la experimentación en la naturaleza.

Hemos visto cómo un reenfoque del naturalismo permite a la nueva generación de pintores adoptar una práctica pictórica que manifiesta la necesidad de adhesión y comunión con la esencia natural.

Esta investigación se basa en la hipótesis de la aceptación por parte de estos pintores de postulados naturalistas, como modo de comprender el entorno natural del ser humano y sus actos.

Lo que aquí pretendemos es definir lo que entendemos por estética naturalista y mostrar la evolución de este concepto a lo largo del s. XX, observando cómo los artistas pertenecientes al expresionismo abstracto utilizan dichos conocimientos en clave procesual pictórica.

El naturalismo deja de ser una mera copia referencial de la realidad para adentrarse en aspectos más profundos que nos permiten entender la organicidad natural desde el concepto de experiencia.

A finales del s. XIX la herencia filosófica occidental que se ocupa de la estética naturalista toma un nuevo rumbo, con la intención de alejarse del legado naturalista iniciado y presente en Europa desde el s. XV. El naturalismo entendido como facultad de reproducir la realidad, entreabre una crisis estética. El arte, debe de dejar de ser una pretensión de captar la realidad de modo inmediato y superficial y forjarse, por el contrario, como comprensión y acercamiento profundo. La renovación estética del naturalismo va acompañada de la misma necesidad de conocimiento que guió al renacimiento, obligando esta vez a intensificar la experiencia vital. *La estética del siglo XX*. Mario Perinola. Ed. A. Machado libros, 2001, p. 21.

Basándonos en la reflexión de Mario Perinola en su libro *La estética del siglo XX*, encontramos dos vías por donde podemos abordar la estética naturalista en el siglo XX. Por un lado, como un desarrollo de la *Crítica del Juicio* de Kant y por otro, como una consecuencia de la *Estética* de Hegel. *Ibid.* p. 12.

Si seguimos este planteamiento, observamos cómo a lo largo del siglo XX se desarrollan diferentes postulados que afectan al modo de concebir el naturalismo, pudiendo establecer dos vías principales por las cuales se van creando las diversas teorías.

Un primer camino investiga el naturalismo en base a las premisas kantianas que asimilan el estudio estético como sentimiento de placer.

Kant, entiende la estética al margen de lo cognitivo, orientando el sentido de la vida hacia la percepción de la belleza natural o artística. *Ibid.* p. 22.

La estética de la vida está regida por la búsqueda de la belleza, concepto incluido en las condiciones que denomina trascendentales. Estas condiciones trascendentales hacen posible la experiencia y permiten experimentar el mundo. Son condiciones previas a la experiencia del mundo sensible, pero que se manifiestan en él. La estética de la vida, en su búsqueda de placer, hace posible por lo tanto, la posterior experiencia vital.

“Así, pues, la finalidad de la naturaleza para nuestras facultades de conocer y para su uso, que evidentemente surge de ellas luminosamente, es un principio trascendental de los juicios, y necesita también una deducción trascendental,

mediante la cual la base para juzgar así debe buscarse en las fuentes a priori del conocimiento. (...) La concordancia pensada de la naturaleza, en la diversidad de sus leyes particulares, con nuestra exigencia de encontrar para ella generalidad de los principios, debe, según toda nuestra investigación, ser juzgada como contingente, y al mismo tiempo, sin embargo como indispensable para nuestra exigencia de conocimiento. Las leyes universales del entendimiento, que al mismo tiempo son leyes de la naturaleza, son tan necesarias para ésta (aunque nacidas de la espontaneidad) como las leyes de movimiento para la materia, y su producción no presupone intención alguna con nuestras facultades de conocer, porque nosotros, mediante ellas, sólo adquirimos primero un concepto de lo que sea conocimiento de las cosas (de la naturaleza), y se aplican necesariamente a la naturaleza, como objeto de nuestro conocimiento en general (...) La consecución de todo propósito va enlazada con el sentimiento de placer.” *Crítica del juicio*. Immanuel Kant. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1977, p. 109 - 115.

La belleza otorga un sentido finalista a la vida y será a partir de ella cuando comience la experimentación. Según Kant, el sentido de la vida no puede encontrarse en ninguna demostración científica ni forma parte del objetivo de la estética. *“Lo subjetivo, empero, en una representación, lo que no puede de ningún modo llegar a ser un elemento de conocimiento, es el placer o el dolor que con ella va unido, pues por medio de él no conozco nada del objeto de la representación, aunque él pueda ser el efecto de algún conocimiento. Ahora bien: la finalidad de una cosa, en tanto que está representada en la percepción, no es cualidad alguna del objeto mismo (pues una tal no puede ser percibida), aunque puede ser inferida de un conocimiento de las cosas. La finalidad, pues, que precede al conocimiento de un objeto, y que, sin querer usar la representación del mismo para un conocimiento, hasta va, sin embargo, unida inmediatamente con ella, es lo subjetivo del mismo, lo cual no puede llegar a ser elemento alguno de conocimiento. Así, el objeto es entonces dicho final, solo porque su representación está inmediatamente unida con el sentimiento del placer, y esta representación misma es una representación estética de la finalidad.”* *Ibid.* p 118.

El sentido de la vida se rige por la belleza y nos guía bajo estas premisas hacia el sentimiento de lo sublime romántico como elemento que trasciende la experiencia de lo sensible. La experiencia estética naturalista confronta para él, la experiencia subjetiva con la belleza del mundo sensible, convirtiéndose así en una experiencia vital integral.

Por otro lado, y siguiendo el discurso de Perinola, una segunda vía se basa en postulados epistemológicos, y deriva de las ideas de Hegel. Este, entiende la estética como elemento cognitivo capaz de conferir un sentido finalista a la vida a través del proceso histórico. Lo histórico corresponde a una sucesión de conexiones dinámicas que establecen una continuidad mediante la experiencia vivida. Siguiendo este enfoque, la experiencia vital hace posible el conocimiento del mundo sensible, a través de la interacción procesual de la historia. *La estética del siglo XX*. Mario Perinola. Ed. A. Machado libros, 2001, pp. 105 – 107.

“En las obras de arte, los pueblos han depositado sus pensamientos más íntimos y sus más fecundas intuiciones. Muchas veces las bellas artes son la llave única que nos permite penetrar en los secretos de su sabiduría y en los misterios de su religión (...) El arte separa la verdad de las formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y rudo, para revestirla de una forma más elevada y pura, creada por el espíritu mismo. Así, muy lejos de ser simples apariencias puramente ilusorias, las formas del arte encierran más realidad y verdad, que las existencias fenomenales del mundo real. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia. Las representaciones del arte ofrecen, asimismo, la ventaja sobre los fenómenos del mundo real y sobre los hechos particulares de la historia, de que son más expresivas y transparentes. El espíritu penetra más

difícilmente á través de la dura corteza de la naturaleza y de la vida común, que á través de las obras de arte." Estética I. G.W.F. Hegel. Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1988, pp. 6-7.

Partiendo de estos dos enfoques, derivados de Kant y Hegel, se desarrollan corrientes filosóficas que intentan explicar el sentimiento estético del ser humano ante la realidad sensible, bien mediante elementos derivados de lo sublime romántico o bien a través del empirismo experiencial y el poder cognitivo del valor estético. La estética naturalista parece tener mayor relación con las ideas de Kant que con Hegel, sin embargo, muchos artistas, entre ellos Oteiza, toman conceptos de Hegel para proponer un sentido finalista a los procesos históricos y estéticos de un pueblo. Hegel por su parte, afirma no obstante, interesarse por los resultados de la crítica kantiana respecto a la necesidad interna del arte que afirma que "lo bello artístico ha sido reconocido como uno de los términos medios que disuelven y reconducen a unidad aquella oposición y contradicción entre el espíritu que se apoya abstractamente en sí y la naturaleza – tanto la que se manifiesta exteriormente como la interior del sentimiento y del ánimo subjetivos. G.W.F. Hegel. *Lecciones sobre estética. Vorlesungen ubre die ästhetik. 1842.* Ed. Akal, 1989, p. 44.

Encontramos en estas dos vías de desarrollo estético, la necesidad de superación de la noción de "Naturalismo" que rige hasta finales del s. XIX. En contra de lo estipulado hasta entonces, el naturalismo deja de ser un resultado empírico fruto del estudio de lo inmediato y externo de la vida. Lo importante del nuevo camino que toma el naturalismo es la adopción de la experiencia vivida como modo de comprender el mundo sensible.

Pretendemos acercarnos al pensamiento naturalista utilizando la expresión estética y la experiencia como proceso vital.

No pretendemos aquí un acercamiento ilusorio a la realidad o que la exactitud mimética de lo real se convierta en nuestro objetivo. Lo que buscamos es una experiencia en la naturaleza que nos lleve al conocimiento procesual de la vitalidad orgánica, y establecer paralelismos con las prácticas artísticas del expresionismo abstracto. En otras palabras, observar el modo en que el artista transmite mediante la emoción y sensibilidad artística lo asimilado en la naturaleza. Deseamos acercarnos mediante la razón y la sensibilidad al fenómeno plástico del expresionismo abstracto observando cómo los contenidos estilísticos naturalistas se manifiestan a través de dicho proceso creativo.

Entendemos por naturalismo el impulso innato de satisfacción mediante la imitación de la naturaleza, entendiendo imitación no como copia empírica de los fenómenos externos, sino como proceso de formación experiencial. Esta experiencia vital provoca un afán creador fruto de "*una experiencia vivida, un sentimiento que como tal nos brinda la adhesión inmediata de lo real; una experiencia auténtica*" *La estética contemporánea.* Guido Morpurgo Tagliabue. Ed. Losada, Buenos Aires, 1971, p. 35.

El naturalismo está ligado por lo tanto con el poder estético, que es "*la manifestación en el objeto de cierto estado animico, la expresión.*" *Ibid.* p. 23.

Este apartado está dividido en dos subapartados, uno dedicado al recorrido naturalista en el siglo XX, como acabamos de señalar, y otro en donde se estudian las influencias de la estética naturalista en el expresionismo abstracto.

En el apartado dedicado a la estética naturalista en el s. XX, damos el primer paso de la mano de lo sublime romántico cuya finalidad estética es la búsqueda del placer. Esta parte de la estética naturalista al no contemplar el poder cognitivo de la estética, se topa con conceptos relacionados con lo sublime, lo prodigioso o sobrehumano. El ideal romántico se desarrolla en base a dichos términos, permitiendo al subconsciente del artista ahondar terrenos ideales e imaginarios.

Un segundo paso se centra en acercarse a la estética naturalista como posibilidad de conocimiento del mundo sensible a través de la experiencia histórica. La experiencia en este caso se desarrolla a través de la acción procesual y la interacción de los hechos pasados y presentes.

Estas dos vías de desarrollo configuran, a nuestro entender, el pensamiento estético naturalista de occidente; el hecho de diferenciarlas favorecerá el conocimiento de las mismas. Esto no quiere decir que las entendamos desligadas entre sí. Muy al contrario, pensamos que la fusión de ambas opciones es necesaria para el desarrollo de la estética naturalista ya que llegan a complementarse la una a la otra. Veremos como aún constituyendo dos ramas diferenciadas de la estética (búsqueda del placer y búsqueda cognitiva) ambas se entrecruzan en momentos dados y son fundamentales para establecer una noción completa de la estética naturalista en el siglo XX.

Una tercera opción nos acerca al pensamiento oriental Zen, como método de conocimiento a través de la naturaleza. Nos resulta interesante establecer una comparación con el pensamiento Zen oriental, el cual nos permite abrir nuevas vías de enfoque a las ideas occidentales relacionadas con el naturalismo. Veremos cómo la filosofía Zen se convierte en una enseñanza valiosa tanto para los filósofos como para los artistas de occidente.

En este apartado se establecerán paralelismos entre la estética naturalista occidental y el pensamiento oriental Zen, abriendo otras posibilidades de entendimiento que posibilita el transformar en proceso plástico el anhelo naturalista. A nuestro modo de entender, el naturalismo occidental, si bien utiliza otro lenguaje y medios de expresión, se centra en el mismo objetivo que la filosofía Zen. Ambos intentan llegar al origen de todo proceso vital, es decir, al Tao como principio continuo.

Nos parece interesante reflejar las similitudes y diferencias que existen entre el naturalismo occidental y la experimentación oriental. Esto nos ayudará a la hora de establecer juicios a no limitarnos a una opinión reduccionista occidental y ampliar así nuestro conocimiento.

En nuestro estudio consideramos que estas tres vías de acercamiento a la estética naturalista se ven reflejadas en la práctica pictórica del expresionismo abstracto, lo que permite al artista y al espectador acercarse al entendimiento natural.

Nuestra intención es que mediante el estudio de estas tres vías podamos acercarnos a los pilares filosóficos que acompañan a la práctica pictórica del expresionismo abstracto. El estudiar estas tres opciones nos ayudará a enriquecer nuestras conclusiones.

La belleza como experiencia estética y la experimentación como proceso son por lo tanto términos clave para entender la base del naturalismo.

En el segundo apartado dedicado a las influencias de la estética naturalista en el expresionismo abstracto, veremos cómo la experiencia naturalista actúa como elemento activador del proceso pictórico, resultando de gran importancia el acercamiento del artista a su entorno natural en el que se desarrolla. En un rápido recorrido por la historia del arte podemos observar cómo la depuración a la que fue sometida la pintura del expresionismo abstracto en base a una superación formal, llevó a la pintura a un paulatino vacío.

Clement Greenberg intentó sublimar la pintura abstracta mediante la llamada estética esencialista "greenberiana", propia de la modernidad. Esto hizo que la pintura se alejara paulatinamente de cualquier rasgo naturalista que pudiese distraer a la pintura de su esencia plástica. Siendo testigos del fracaso greenberiano que depuró al grado cero la pintura, comprendemos que es necesario retomar el estudio del entorno natural del ser humano, para comprender un acto

propio de éste (el acto de pintar), fruto de su experiencia con el espacio que le rodea. Observando la pintura contemporánea deudora del citado movimiento, apreciamos una necesidad de contactar nuevamente con los sentimientos vitales propios del naturalismo.

Nos interesa enfocar y delimitar el estudio hacia una mirada sobre el paisaje como elemento natural que nos rodea y con el cual conseguimos una experiencia aplicable a la pintura entendiéndola siempre desde el movimiento continuo, desde la interacción de fuerzas y tensiones que parecen regir los movimientos de la naturaleza.

Definiremos y nos centraremos en el paisaje como acotamiento escenográfico que permite al pintor una proyección anímica, sensible y vital en las fuerzas y movimientos del paisaje. De este modo nos acercaremos al paisaje desde la idea de desplazamiento, desde la intención de descubrir y vivir una experiencia que contempla y recorre la naturaleza con la intención de proyectar sentimientos y vitalidad. Hablaremos del paisaje como un concepto de viaje, en donde entran en juego la noción de aventura y exploración.

Utilizaremos el concepto de paisaje como proyección de la afectividad, creando el procedimiento de análisis propicio para nuestra investigación

2.3.2 LA ESTÉTICA NATURALISTA EN EL S. XX.

2.3.2.1 EL IDEAL ROMÁNTICO EN LA ESTÉTICA NATURALISTA

En este apartado pretendemos acercarnos al concepto del ideal romántico con la intención de desarrollar la parte de la estética naturalista que investiga el sentido de la vida a través de la belleza. Como se ha comentado, en el apartado de generalidades, podemos entender las teorías naturalistas derivadas de este fin, a partir del pensamiento kantiano que entiende la labor estética al margen de lo cognitivo. La percepción de la belleza se concibe, en este contexto, como un fin en sí mismo. Para ello nos resulta imprescindible adentrarnos en las teorías que envuelven al sentimiento romántico desde sus comienzos en el siglo XIX, para poder comprender los posteriores desarrollos filosóficos del siglo XX que se nutren del legado romántico.

Kant en su *Crítica del juicio*, excluye el poder cognitivo de la estética, ya que según él, el juicio estético opera por medio del sentimiento del placer, por lo que el sentido de la vida no puede demostrarse científicamente. Según esto, podemos definir lo bello como una cualidad del juicio que se adapta a las facultades humanas para obtener una respuesta finalista de las formas sensibles. Por medio del juicio estético entenderemos de inmediato la finalidad de un objeto gracias al sentimiento subjetivo del placer o disgusto. La belleza es entendida aquí como plenitud vital.

La búsqueda de sentido para Kant, está orientada hacia la percepción de la belleza natural y artística o hacia la consideración de la naturaleza como un todo orgánico, reconduciendo la estética a la facultad del juicio. Esta facultad, se fundamenta en pensar lo particular como algo contenido en lo universal y nos permite tener una idea coherente de la totalidad.

“El Juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal. Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, el Juicio, es determinante. Pero si solo lo particular es dado, sobre el cual él debe encontrar lo universal, entonces el Juicio es solamente reflexionante.(...) El Juicio reflexionante, que tiene la tarea de ascender de lo particular en la naturaleza a lo general, necesita, pues, un principio que no puede sacar de la experiencia, porque ese principio justamente debe fundar la unidad de todos los principios empíricos bajo principios, igualmente empíricos, pero más altos, y así la posibilidad de la subordinación sistemática de los unos a los otros. El juicio reflexionante puede, pues, tan solo darse a sí mismo, como ley, un principio semejante, trascendental, y no tomarlo de otra parte (pues entonces sería Juicio determinante) ni prescribirlo a la naturaleza...” *Crítica de juicio*. Immanuel Kant. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1977, pp. 105-106.

“Atribuimos aquí a la naturaleza, por decirlo así, una relación con nuestra facultad de conocer, según la analogía de un fin; y así, podemos considerar la belleza natural como exposición del concepto de la finalidad formal (meramente subjetiva), y los fines de la naturaleza como exposición del concepto de una finalidad real (objetiva), juzgando nosotros la primera mediante el gusto (estéticamente, por medio del sentimiento del placer, y la segunda mediante el entendimiento y razón (lógicamente, según conceptos)” *Ibid.* pp.122-123.

La belleza podemos incluirla en lo que Kant denominó condiciones trascendentales, las cuales permiten la experimentación del mundo. Son condiciones a priori (previas a la experiencia) pero que se manifiestan en ella y la hacen posible.

Estudiaremos aquí, por lo tanto, la estética naturalista mediante la búsqueda de la belleza, entendiéndola como la finalidad que permite al ser humano entrar en comunión con la naturaleza.

El ideal romántico puede considerarse una consecuencia de la búsqueda finalista de la belleza. El romanticismo no posee una filosofía concreta, pero sí podemos intuir un idealismo trascendental. *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Menene Gras Balaguer. Ed. Montesinos. Barcelona, 1983, p. 50. y principios kantianos *“en lo que respecta al progreso hacia el infinito de los seres racionales finitos, de los estados más bajos a los más elevados de la perfección moral, a saber, de un principio ético a la estética.”* *Ibíd.* p. 34.

No queremos entender el romanticismo únicamente como una época o periodo histórico, sino resaltarlo como *“un estilo y una concepción de la vida; romántico es algo que se expresa de una determinada manera, no limitado en el tiempo y en el espacio, aunque hay una determinada época que sirve de base a todas las manifestaciones románticas(...) Romanticismo no es un periodo de la historia (del arte, de la poesía, de la música o de la filosofía), sino cierto estado del alma o estado anímico que se manifiesta en las obras de arte (...)”* *Ibíd.* p. 15.

Según M. G. Balaguer, resulta imposible acotar el romanticismo a un lugar geográfico concreto. Su espíritu vital no atiende a fronteras, adaptándose sin dificultad a la personalidad de cada lugar. *“Cada país produce un movimiento distinto, que corresponde a los rasgos específicos de cada cultura (...)”* *Ibíd.* p. 19.

Siguiendo las palabras de M. Gras Balaguer, el romanticismo aparece a finales del s. XVIII como una manifestación no opuesta pero sí en contra de muchas de las ideas del clasicismo, como es la pretensión de querer explicarlo todo mediante la razón. *“Las raíces del romanticismo se encuentran en el siglo XVIII y nacen de una interconexión de tendencias: el declive del sistema neoclásico que lleva a cuestionar toda la ilustración, y la infiltración de nuevas corrientes a finales de siglo.”* *Ibíd.* p. 26.

El Romanticismo surge, por lo tanto, de una reacción a la esencia del clasicismo y *“...brota de múltiples fuentes, católicas, protestantes y naturistas”* *Ibíd.* p. 23.

Podemos entender el ideal romántico, como el resultado de una parte de la estética naturalista cuya búsqueda de sentido se orienta hacia la percepción de la belleza tanto natural como artística.

“El sentimiento romántico está condicionado por la doctrina protestante que se encargó de popularizar una noción de naturaleza cuyo carácter superlativo ampara peculiares sentimientos religiosos” *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. C. G. Carus. Introducción de J. Arnaldo. Ed. Visor. Madrid, 1992, p. 30.

La religión protestante era reacia a aceptar la iglesia como casa de Dios, y proyectaba los sentimientos divinos en la naturaleza. De ahí que no sea de extrañar que en las obras artísticas románticas existan sentimientos exaltados hacia Dios y la religión a través de la naturaleza.

Los comienzos del romanticismo defienden las verdades ocultas, haciendo resurgir la necesidad de fe y el misticismo. Surge así un espíritu contrario al de la ilustración. La época de la ilustración hace posible la posterior desligadura del hombre romántico respecto a la naturaleza. A diferencia de otras épocas en donde el misticismo era canalizado por el cristianismo, en ese momento, dado el carácter individualista del hombre, el misticismo se transforma en un iluminismo que se eleva en la contemplación del cosmos. *“La autonomía del sujeto como primer logro del pensamiento ilustrado es fundamental para la concepción que el hombre romántico tiene de sí mismo y en relación con la naturaleza.”* *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Menene Gras Balaguer. Ed. Montesinos. Barcelona, 1983, p. 27 – 28.

Kant exalta la individualidad del ser humano y posibilita la representación del yo en lo universal, abriendo nuevas vías de conocimiento del ser humano *“no solo haciendo intervenir el sentimiento en el acto de conocer, sino ampliando su objeto, y haciendo que el hombre quiera conocer lo que está más allá de lo meramente perceptible por nuestros sentidos”* *Ibíd.* p. 46.

A pesar de que la naturaleza es concebida como un todo orgánico, a su modo de ver, el hombre ya no forma parte de su engranaje, y comienza una época de comunicación que va *"del Uno al Todo"* desencadenando su aspiración por el infinito. *Ibid.* p. 38. Debido a su carácter individualista, extrae de sí una necesidad creadora que transforma *"el instinto en arte y el inconsciente en saber"* *Ibid.* p. 36. Su ansia de comunicación con los fenómenos del mundo exterior, exalta su ego creativo, originándose esta vez no una unión con el todo orgánico natural, pero sí con la obra de arte. *"Crear significa para el hombre romántico la última dimensión del ser, y lo único que le permite aproximarse a su verdad"* *Ibid.* p. 37.

Para los románticos, Dios se encuentra dentro del mundo y de los hombres, en directa comunicación, transformándose y realizándose a través del amor y la belleza.

La toma de conciencia de separación de la naturaleza hace posible la aparición de un mundo exterior opuesto al mundo interior del hombre. Es en ese momento cuando comienza la dialéctica del "yo" y "no yo", "sujeto – objeto". *"Este sistema contiene la proyección del hombre en el infinito, que en la práctica permite al sujeto creer en una visión de algo que está más allá de la cosa u objeto, que a su vez puede percibir gracias a una intuición esencial, a través de la cual también es capaz de concebirse como un ser libre."* *Ibid.* p. 50.

El romanticismo creará sus bases en función de tres poéticas: la poética de lo bello, lo sublime y lo pintoresco. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator"*. Joseph Addison. Ed. Tonia Raquejo, Madrid, 1991, p. 27.

Volviendo al pensamiento kantiano, sabemos que las condiciones a priori (previas a la experiencia), son cualidades que pertenecen a la estructura del sujeto. Kant las llama categorías trascendentales ya que gracias a ellas se hace posible la experiencia. Sin ellas sería imposible experimentar el mundo. Esta facultad le permite al ser humano, experimentar lo bello y lo sublime, placer o disgusto. El juicio opera por medio de sentimientos de placer o disgusto.

"Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo. El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto no es lógico sino estético." *Crítica de juicio*. Immanuel Kant. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1977, pp. 131-132.

Existen según Kant tres modos diferentes y específicos de la satisfacción: lo agradable, lo bello y lo bueno. Lo agradable y lo bueno están relacionados con la facultad del deseo llevando consigo una satisfacción patológica mediante estímulos o una satisfacción práctica. Lo bello solo place, siendo la satisfacción desinteresada y libre. Podemos afirmar que el sentimiento de placer ante lo agradable y lo bueno es pasivo. El sentimiento ante la belleza es activo. *Ibid.* p. 139.

Lo bello debe de ser desinteresado. Si juzgamos un objeto bello por que nos es útil de algún modo, su belleza no será libre; será dependiente de un concepto añadido. Los románticos toman de Kant la idea de belleza natural como algo no utilitarista.

El gusto es completamente independiente del concepto de perfección. Lo regular aporta un bien para el entendimiento pero no para la imaginación que necesita lo irregular para mantener libre a la belleza. *Ibid.* p. 161.

Kant realiza una distinción entre lo agradable, lo bello y lo sublime.

Lo agradable es puramente sensual. Lo bello algo superior que implica integración. Lo bello produce satisfacción; Lo sublime no implica necesariamente un grado superior a lo bello, sino que es otra cosa distinta. Ante una visión sublime (un huracán, el abismo presenciado en la cumbre de una montaña...) sentimos temor e

indefensión. No obstante nuestro espíritu es capaz de sentir reposo y hasta juzgarse de alguna manera superior, debido a que el entendimiento es capaz de comprender. *“La estupefacción, que confina con el miedo, el terror y el temblor sagrado que se apoderan del espectador al contemplar masas montañosas que escalan el cielo, abismos profundos donde se precipitan furiosas las aguas, desiertos sombríos que invitan a tristes reflexiones, etc., no es, sabiéndose como se sabe, que se está en lugar seguro, temblor verdadero, sino un ensayo para ponernos en relación con la imaginación y así ser superiores a la naturaleza en nosotros mismos.”* *Ibíd.* p. 215.

Kant distinguía lo bello de lo sublime afirmando que *“Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma(...) Lo bello lleva consigo directamente un sentimiento de impulsión a la vida, y, por tanto, puede unirse con el encanto y con una imaginación que juega (...) Lo sublime es un placer que se produce por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas.”* *Ibíd.* pp. 183-184.

Según Kant *“se ha de buscar lo sublime, no en las cosas de la naturaleza, sino solamente en nuestras ideas.”* *Ibíd.* p. 190.

“El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con las ideas de la razón” *Ibíd.* p. 200.

Lo bello implica, por lo tanto, una forma sensible adecuada a la capacidad de juicio de las facultades humanas; por el contrario lo sublime no se encuentra contenido en ninguna forma sensible sino que se trata de una oposición de los intereses de los sentidos. En lo sublime encontramos una muestra de naturaleza moral, no estética que evidencia la existencia de una facultad del ánimo superior a cualquier medida por parte de los sentidos. A pesar de la inadecuación por parte de los sentidos la manifestación de lo sublime solo puede lograrse a través de las formas sensibles.

“Nos expresamos con total falsedad cuando llamamos sublime algún objeto de la naturaleza, aunque podamos correctamente llamar bellos muchos de entre ellos (...) Sólo podemos decir que el objeto es propio para exponer una sublimidad que puede encontrarse en el espíritu, pues lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan solo a ideas de la razón.” *Ibíd.* p. 184-185.

Lo sublime se produce por tanto, cuando razón e imaginación o sensibilidad se oponen. Por ejemplo, ante un abismo o una montaña gigante, o una tormenta, nuestras sensaciones se ven desbordadas y aunque nuestra razón pueda objetivar y cuantificar el fenómeno, nuestro sentir no puede.

“Sublime es, pues, la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de su infinitud. (...) Tiene, pues, que ser en la apreciación estética de las magnitudes en donde el esfuerzo para la comprensión supere a la facultad de la imaginación.” *Ibíd.* p. 196-197.

Para Longino lo sublime resulta algo que se ha concebido desde un comienzo como el lenguaje que conduce al espectador al éxtasis, ya que eleva los espíritus transportándolos más allá. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de “The Spectator”.* Joseph Addison. Ed. Tonia Raquejo, Madrid, 1991, p. 36.

Es interesante observar cómo pueden transformarse las cualidades de lo sublime de ser un sentimiento positivo a resultar negativo. El ejemplo lo plantea Burke respecto a una idea sobre el silencio de Longino. Según Longino, lo sublime al

portar un espíritu noble, no necesita palabras para expresarse, por lo que el silencio resulta la más elevada de las cualidades. Pero de esta ausencia de sonido, Burke extrae una característica negativa considerando al silencio como carencia de sonido, la oscuridad como carencia de luz y estableciendo de este modo que lo sublime, en general, surge de la privación. De ahí que la oscuridad sea desde entonces necesaria para hacer alguna cosa terrible... *Ibíd.* p. 45 – 46.

Kant expresaba lo sublime como placer negativo proporcionado por la cantidad o por la grandeza de una cualidad. *"Y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación. De aquí que no pueda unirse con encanto; y siendo el espíritu, no solo atraído por el objeto, sino sucesivamente también rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir placer negativo."* *Crítica de juicio*. Immanuel Kant. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1977, p. 184.

Lo pintoresco, por otra parte, aparece como una consecuencia lógica de la estética dieciochesca inglesa, basada en la percepción sensible como motor impulsor de una emoción. Se trata de una percepción que funciona a través de la asociación de ideas. Esto quiere decir que todo aquello que experimentamos a través de los sentidos nos afecta de doble manera, realizando asociaciones mentales de objetos percibidos con otros de naturaleza similar o incluso incorporando historias. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator"*. Joseph Addison. Ed. Tonia Raquejo, Madrid, 1991, p. 27.

El romanticismo propugna la imaginación como elemento imprescindible para la creación, frente al clasicismo racionalista. La imaginación se encarga de representar a los objetos que se han registrado en la memoria cuando estos están ausentes y los combina entre sí, realizando composiciones subjetivas. *Ibíd.* pp. 68 – 69.

La imaginación se convierte para los románticos en un elemento imprescindible de conocimiento verdadero; la consideran como un vehículo ilimitado que va más allá del entendimiento. La imaginación trae consigo el sentimiento sublime que precipita al hombre al vacío. Este defecto (definido así por los románticos) permite la unión del alma con el cuerpo.

La imaginación supuestamente va pareja al entendimiento; a mayor imaginación, mayor entendimiento, pero se llega a un punto en el que el concepto de imaginación trasciende el mundo de lo sensible, llegando a adquirir un carácter cognitivo de índole visionario. *Ibíd.* pp. 72 – 73.

La imaginación es creadora ya que da existencia y corporeidad a cosas que no las tenían antes. Puede cambiar a su antojo la naturaleza mediante el poder de su imaginación. *"(el poeta) puede pintar o reunir en su descripción todas las bellezas de la Primavera y del otoño, y poner en contribución el año entero á fin de hacer á aquella más agradable. Puede hacer que florezcan los rosales, jazmines y madre selvas, y cubrir al mismo tiempo sus lechos de lirios, violetas y amarantos..."*

Addison, *Los placeres*, capítulo VIII. Citado en *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator"*. Joseph Addison. Ed. Tonia Raquejo, Madrid, 1991, p. 75.

"La actividad del artista se desarrolla en un ciclo que comienza cuando al contemplar la grandeza de la naturaleza se despiertan en él profundas emociones que lo transportan a un mundo extraño cuyas sensaciones pretenderá comunicarnos mediante su obra. Esta, probablemente nos muestre, a su vez, una imagen de la naturaleza, pero será distinta de aquella contemplada pues ahora ha sido, si se nos permite utilizar el verbo, sublimada por su revelación interior." *Ibíd.* pp. 75 – 76.

La imaginación se transforma para los románticos en una fuente de placer motivada por lo que según ellos compone la pasión del ser humano: lo bello, lo grande y lo singular. *Ibíd.* pp. 32 – 33.

Si nos detenemos en los escritos de Addison encontramos que según él *"la belleza no tiene que ver con la razón en tanto que la reconocemos instantáneamente sin la necesidad de indagar la causa (...) aquello que nos afecta de manera tan inmediata que llena de golpe nuestra mente antes de que esta haya podido pararse a pensar."* Ibid. p. 34.

Los románticos entienden por bello aquello que consiste en *"la alegría o variedad de los colores, en la simetría y proporción de las partes, en la ordenación y disposición de los cuerpos, o en la adecuada concurrencia de todas estas"* Addison, Los placeres capítulo II, citado en *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator"*. Joseph Addison. Ed. Tonia Raquejo, Madrid, 1991, p. 32.

Edmund Burke ordena las características de lo bello y lo sublime en base a la descripción de contrarios, atribuyendo a lo sublime características del mundo sensible como la altura extrema, texturas rugosas, carácter colérico, carencia de luz (apariencia lóbrega). Por el contrario, lo bello podía considerarse un conjunto de colores alegres, texturas suaves y un carácter tranquilo y afable.

Lo pintoresco se trata de una condición intermedia entre lo bello y lo sublime, permitiendo la interconexión de ambas. Si establecemos un recorrido por el camino del romanticismo, podemos observar como estas tres poéticas han estado entrelazadas, proporcionando el sentimiento y el modo de entender la vida de los románticos. Cada una de estas cualidades otorga sentido a las demás.

La naturaleza y su organicidad vital pasan a ser el motivo de estudio de los románticos, siendo éste el escenario de sus dudas e interrogantes que surgen de la interconexión de lo bello, lo pintoresco y lo sublime. Se trata de llegar a *"una existencia ética bajo el modelo de la naturaleza"* *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. C. G. Carus. Introducción de J. Arnaldo. Ed. Visor. Madrid, 1992, p. 28.

Con los románticos el paisaje pasa a representar el sentimiento o ánimo del que lo contempla. Se convierte en símbolo humano de su contemplación estética.

Adentrándonos ya en el siglo XX, encontramos en el pensamiento del filósofo Jorge Santayana un desarrollo del pensamiento estético de Kant. Para Santayana la experiencia estética es un *"ejercicio de valoración, en la aprobación o desaprobación, en la estimación o desprecio de algo"* *La estética del siglo XX*. Mario Perinola. Ed. A. Machado libros, 2001, p. 25. El sentido de la belleza consiste por lo tanto en una teoría de la valoración de lo percibido que supera el mero ejercicio del pensamiento.

Para Santayana la estética coincide con la teología y ambas buscan el sentido en la actividad vital; para Santayana, la belleza es el fin último que nos libera.

La experiencia estética hace que el ser humano se interrogue el porqué del sentir, permitiéndole despojarse de la subjetividad para admirar la belleza.

El Naturalismo y el Romanticismo se funden haciendo del género de la pintura de paisaje el instrumento codificador del entorno exterior al hombre. La finalidad de la pintura no será *"la de imitar cada detalle de la naturaleza, pues éstos diluirían la atención del punto fundamental que es el de expresar el efecto general del conjunto"* *"Toda la belleza y grandeza del arte consiste en lograr elevarse por encima de todas las formas singulares, costumbres locales, particularidades y detalles de toda clase."* Reynolds, <<Discurso III>>, 14 de diciembre de 1770, citado en *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator"*. Joseph Addison. Ed. Tonia Raquejo, Madrid, 1991, p. 76.

Por ello, los románticos consideran esta visión totalizadora como una seña que los separa de la minuciosa elaboración de la pintura huyendo del detalle, en favor de lo inacabado.

Lo sublime, queda así *"desligado de la imitación natural"* Ibid. p. 77.

El naturalismo es el acercamiento a lo vitalmente verdadero. Esto no debe confundirse con la imitación fiel de su corporeidad o el intento de crear la ilusión de lo viviente. El naturalismo es el deseo de satisfacer la sensibilidad orgánica.

"La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento lo que ha de reflejarse" *La voz interior*. C.D. Friedrich, citado en *imágenes de naufragio. Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. J. V. Selma. Ed. Generalitat Valenciana 1996, p. 76.

Todo ser humano posee un "sentimiento vital" que en palabras de W. Worringer se trata del "estado psíquico en el que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior." *Abstracción y naturaleza*. Wilhem Worringer. Breviarios del fondo de cultura, México, 1983, p. 27.

Existe una voluntad artística que él define como proyección sentimental de tender hacia lo realista y orgánico, "la reproducción de la vida orgánicamente hermosa." *Ibid.* p. 28.

Ante este sentimiento de felicidad por lo orgánico se encuentra el sentimiento opuesto que según W. Worringer se denominaría "afán de abstracción". Este afán de abstracción se caracteriza por una necesidad de explicación de dicho mundo orgánico, de abarcarlo y comprenderlo. Aquí seríamos testigos de una evolución racionalista frente a lo orgánico de la proyección sentimental.

Esta evolución racionalista conecta con el deseo de eternizar el mundo exterior "acercándolo a las formas abstractas pertenecientes al raciocinio humano, encontrando así un punto de reposo a las fugas de los elementos" *Abstracción y naturaleza*. Wilhem Worringer. Breviarios del fondo de cultura, México, 1983, p. 31.

Ambas opciones, la proyección sentimental y el afán de abstracción producen un bienestar al hombre, acercándolo a los fenómenos naturales y llevan a éste a la creación del naturalismo como género artístico.

W. Worringer establece por lo tanto, un dualismo estético. Por un lado está la proyección sentimental que produce un goce estético objetivado, por otro el afán de abstracción que se trata de un intento de conocimiento de la vitalidad orgánica.

A la manera de entender de W. Worringer existen dos tendencias del ser humano mediante las cuales se acerca a la realidad vital. La empatía o modo de ahondar en la vida, pertenece al sentimiento subjetivo del naturalismo e intensifica la realidad de vivir en la superficialidad del objeto natural; por el contrario, la abstracción, es la tendencia que va más allá de la apariencia subjetiva, ayudando al hombre a superar su angustia. La abstracción para Worringer, es el modo de acercarse al todo orgánico. Según él es la manera racional de superar lo sensible; de trascender la naturaleza de forma pura y absoluta.

En este punto es interesante mencionar el concepto de Bergson sobre la intuición, ya que consideramos que se establece un paralelismo entre el concepto de abstracción de W. Worringer y la intuición del sueño de Bergson.

Bergson establece una poética naturalista empleando la experimentación, invitando al alma del individuo a que se adormezca en un sueño. "Nuestra alma, acunada y adormecida, se olvida de sí como en un sueño para ver y pensar como el poeta... La más leve indicación de una idea bastará entonces para llenar con ella toda nuestra alma" H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1888, Alcan, pp. 11-12, citado en *La estética contemporánea*. G. Morpurgo Tagliabue. Ed. Losada, Buenos Aires, 1971, p. 36. "Liberándonos de nuestras aptitudes motrices habituales y sugiriéndonos sentimientos, más característicos y más profundos, el arte nos aleja de la vida y nos lleva hacia el sueño. Nos impulsa a retroceder de la acción hacia la representación, de la percepción del <<recuerdo imagen>> y al <<recuerdo puro>>. La ley de la realidad es el proceso del pasado hacia el futuro, de lo inextenso hacia la extensión, de lo cualitativo a lo cuantitativo: tal dirección del impulso vital hacia la materia y la acción. El arte, por el contrario, marcha en dirección inversa. Nos remite al origen de ese proceso, reanima nuestra memoria.

Más exactamente, el proceso es siempre uno: se trata del proceso por obra del cual la pura emoción, el recuerdo puro, se precisa y se diferencia, se especializa, se materializa en imagen, en palabras, en signos, en acciones."

"El procedimiento del artista no difiere del de la vida. Pero a la inversa del hombre práctico, no pierde en el camino justamente lo más valioso: el recuerdo simple e indiferenciado que es el polo espiritual de la vida, el origen de todo el proceso" Ibid. p. 37.

Así mismo encontramos una afirmación de Octavio Paz más contemporánea pero que nos remite a esta misma idea experimental de la vida, mediante una búsqueda en las sombras que proyecta la vida verdadera; a través de la magia del otro presente, o como dice Bergson, a través de la intuición del sueño.

"Los románticos hacen del sueño <<una segunda vida>> y, aún más, un puente para llegar a la verdadera vida, la vida del tiempo del principio." Los hijos del limo. Octavio Paz. Ed. De bolsillo. Barcelona, 1998, p. 94.

Así mismo sostiene que *"Los muchachos quieren acabar con la situación presente precisamente porque es un presente que nos oprime en nombre de un futuro quimérico. Esperan instintiva y confusamente que la destrucción de este presente provoque la aparición de otro presente y sus valores corporales, intuitivos y mágicos. Siempre la búsqueda de otro tiempo, el verdadero." Ibid. p. 218.*

La intuición de Bergson así como Octavio Paz nos proponen en definitiva una *"experiencia vivida, un sentimiento que como tal nos brinda una adhesión inmediata a lo real, una experiencia auténtica." La estética contemporánea. Guido Morpurgo Tagliabue. Ed. Losada. Buenos Aires, 1971, p. 35.*

En este apartado hemos querido acercarnos al concepto del ideal romántico como una parte que comprende a la estética naturalista en su desarrollo en el siglo XX.

La figura de Kant permanece visible durante el recorrido, si bien hemos observado el desarrollo de su pensamiento a través de autores posteriores.

Se ha considerado el ideal romántico como una consecuencia directa de las premisas kantianas, cuya finalidad estética se centra en la búsqueda de la belleza. La experiencia estética se somete aquí a las sensaciones de placer o disgusto.

El romanticismo se ha definido por lo tanto como un modo de vida cuya finalidad consiste en establecer un diálogo directo con la naturaleza. El hombre romántico se desliga de la naturaleza haciendo resaltar su yo íntimo, posibilitando una comunicación entre el yo interno y el todo orgánico natural. Ya no forma un todo con la naturaleza sino con la obra de arte, la cual le permite aproximarse a su verdad.

El romanticismo podemos entenderlo como una concepción de la vida, un modo de expresarse ante la inmensidad natural.

Se ha observado que los tres pilares sobre los que se forja el romanticismo son lo bello, lo pintoresco y lo sublime. A través de estas tres cualidades, se desarrolla un discurso estético que tiene como nexo la imaginación.

El romántico toma la idea kantiana de la belleza natural no utilitarista. Lo bello se manifiesta como sentimiento de placer desinteresado al entrar en contacto con la representación de una cualidad sensible. Lo sublime, por su parte provoca admiración, respeto o placer negativo al desbordar nuestra sensibilidad.

La imaginación hace posible trascender la cualidad sensible de lo bello para introducirse en el marco de lo considerado como sublime. No obstante hemos visto como lo sublime, pese a pertenecer a la naturaleza moral y no a la estética, solo puede manifestarse a través del mundo sensible.

En la búsqueda finalista de la belleza, los románticos van elaborando un diccionario propio de descripciones relativas a lo bello y a lo sublime, otorgando cualidades

equilibradas y alegres al primero y elementos desconcertantes y bruscos al segundo.

La naturaleza es para ellos el lugar de estudio a través de la contemplación, rescatando el paisaje como símbolo de su contemplación estética.

El naturalismo es para los románticos un deseo de satisfacción orgánica mediante la experimentación de la vida.

2.3.2.2 LA EXPERIENCIA COMO CONOCIMIENTO DEL MUNDO SENSIBLE

En este apartado queremos adentrarnos en el estudio de la estética naturalista como portadora de conocimiento del mundo sensible. Esta parte de la estética se basa en postulados epistemológicos que derivan de las ideas de Hegel. La experiencia como conocimiento del mundo sensible nos puede adentrar en el entendimiento empírico de la naturaleza a través del arte.

Hegel defiende el pensamiento estético como un elemento cognitivo capaz de conferir un sentido finalista a la vida a través del proceso histórico.

Veíamos en el anterior apartado que para Kant todo conocimiento empieza con la experiencia, pero no todo conocimiento se funda en ella. Este es el caso de la belleza, condición trascendental innata en el hombre que se considera un fin en sí misma y es excluyente de conocimiento. Para Kant, el juicio estético no proporciona conocimiento alguno.

Hegel y sus seguidores, opinan que la experiencia en continuo movimiento es el único medio de generar conocimiento estético. De este modo se alejan de las deducciones kantianas.

En este apartado partimos por lo tanto de la premisa que defiende el conocimiento estético, oponiéndose a la estética denominada vitalista guiada por el placer o el gusto.

Se trata aquí de acercarnos a la estética naturalista a través de la práctica experimental, pudiendo entender esta experimentación como un compendio de procesos históricos que van configurando una realidad. La historia, según Hegel, corresponde a una sucesión de conexiones dinámicas que establecen una continuidad mediante la experiencia vivida. En nuestra investigación pretendemos establecer un paralelismo entre este concepto de continuidad histórica y el continuo procesual artístico que origina la obra pictórica.

Para Hegel, estética y acción se vinculan otorgando la máxima importancia al proceso a través del cual el espíritu penetra en el mundo sensible, exponiéndose al dolor y al conflicto, para obtener conocimiento.

“El principio originario del arte es aquél en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí (...) Esta conciencia de sí propio, la obtiene el hombre de dos maneras: una teórica, otra práctica; por la ciencia y por la acción: 1º Por la ciencia, cuando se conoce en sí mismo en el desarrollo de su propia naturaleza, ó se reconoce en el exterior en lo que constituye la esencia ó la razón de las cosas; 2º, por la actividad práctica, en la tendencia que le impulsa á desarrollarse en el exterior, á manifestarse en lo que le rodea, y á reconocerse en las obras que realiza. Logra este fin por los cambios que hace sufrir a los objetos físicos, que marca con su sello, y en que encuentra de nuevo sus propias determinaciones.” Estética I. G. W. F. Hegel, Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1988, p. 15.

Para Hegel, el método que ha de seguirse para investigar cuestiones sobre la belleza y el arte consiste en la unión de dos procedimientos: *“Uno empírico é histórico trata de obtener del estudio de las obras maestras del arte, reglas para la crítica y los principios del gusto. El otro racional, y a priori, se eleva inmediatamente á la idea de la belleza, y de ella deduce reglas generales. Aristóteles y Platón representan estos dos métodos. El método primero solamente conduce á una teoría estrecha, incapaz de comprender el arte en su generalidad; el otro, aislándose en las alturas de la metafísica, no sabe descender de ellas para aplicarse á las artes particulares y apreciar sus obras. El verdadero método consiste en la reunión de ambos procedimientos, en su conciliación y aplicación simultánea.”* Ibid. p. 10.

La idea de belleza y arte están por lo tanto en la unión armónica de dos términos que aparecen, separados y opuestos en el pensamiento, como son lo ideal y lo real, la idea y la forma. Según Hegel, debemos tratar de percibir la idea misma del arte

en su esencia y su necesidad interna, siguiéndola en su desarrollo histórico. *Ibíd.* p. 23.

Hegel prefiere referirse al concepto de Estética como Filosofía de las artes, excluyendo de la ciencia a la belleza natural. Esta decisión, lejos de ser arbitraria, se fundamenta en la tesis que afirma que la belleza espiritual es superior a la natural, ya que ha nacido del espíritu y este la ha engendrado dos veces. El espíritu es el ser verdadero, mediante el cual se llega a comprender. Lo bello solo llega a serlo cuando participa del espíritu y es creado por él.

Hegel aborda la idea de lo bello de un modo abstracto. La belleza natural es para él un reflejo de la belleza del espíritu, una belleza imperfecta que por su esencia está comprendida en la del espíritu.

"En la vida ordinaria hay costumbre, ciertamente, de hablar de lo bonitos colores, de un hermoso cielo, de un lindo río ó de flores bellas, de hermosos animales, y hasta de hombres guapos. No queremos de ningún modo poner en duda la justicia con que la belleza se atribuye á objetos tales, y que en general, lo bello en la naturaleza no pueda ponerse en parangón con lo bello del arte; pero es lícito sostener que la belleza artística es superior á la natural ¿No ha nacido, efectivamente, y nacido dos veces, en el espíritu? Ahora bien, en igual medida que el espíritu y sus creaciones son superiores á la naturaleza y sus productos, la belleza artística es superior a la natural. Aun exteriormente hablando, una mala fantasía, como las que pasan por el cerebro humano, es muy superior á cualquier producto natural, porque en ella se encuentran el espíritu y la libertad." *Ibíd.* p. 2.

Para Hegel lo bello en el arte consta de tres formas particulares como son la forma simbólica, la forma clásica y la forma romántica. En la primera forma, la idea se busca esforzándose por encontrar una forma que le convenga, la segunda encuentra dicha forma y en la tercera la sobrepuja. La idea, que ha llegado al origen mismo, se despoja de sus formas sensibles, disolviéndose y haciendo que el arte expire en una forma más elevada alcanzando la libre espiritualidad.

Este desarrollo progresivo lo distingue y clasifica a través de la Arquitectura, la Escultura, la Pintura, la Música y la Poesía. Cada una representa un grado del ideal artístico y la gradación se establece según el modo en que expresa su espiritualidad. La Arquitectura es el arte simbólico, la Escultura, el arte clásico, conformando las otras tres la serie de las románticas (Pintura, Música y Poesía). En cada grado la idea se va despojando de una de sus formas haciéndose cada vez menos material y espiritualizándose en mayor grado. La poesía es considerada como la última de la serie o arte universal más cercano al espíritu. Prólogo del traductor, *Ibíd.* p. xxvi.

Martin Heidegger aborda la filosofía del arte de manera similar a Hegel. Para Heidegger el arte permite brotar a la verdad; el arte en su esencia es un origen, una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica. *Arte y poesía.* Martin Heidegger. Fondo de cultura económica. México D.F., 1958, p. 118.

La obra de Heidegger así como la de Hegel, atribuyen cierto carácter metafísico a la estética.

Heidegger afirma que el arte debe de sacar a la luz la verdad del ser, situando a los entes en un estado de no-ocultación. *"La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente. Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad."* *Ibíd.* p. 63.

Heidegger busca *"la realidad de la obra de arte para encontrar ahí el arte verdadero que está en ella. Lo real más patente en la obra de arte es su cimiento cósmico."* *Ibíd.* p. 65.

Según Heidegger es importante discernir entre la cosa, el útil y la obra de arte. Estos tres estados son los tres modos de interpretar un ente. El primer estado se relaciona con la teoría sustancialista, en donde la estructura de la cosa consta de un sustrato permanente, pero invisible, y un conjunto de accidentes variables. El segundo estado, relacionado con la teoría sensualista, el útil es un conjunto de

sensaciones. El tercer estado corresponde a la obra de arte y supone la unión de la materia y la forma. *Ibid.* p. 9. (Prólogo del traductor)

“Los tres modos citados de determinar la cosidad conciben la cosa como portadora de sus notas, como la unidad de una multiplicidad de sensaciones, como materia conformada.” *Ibid.* p. 53.

Para ello nos pone el ejemplo de un cuadro de Van Gogh que representa unos zapatos viejos de campesino. Estos zapatos nos muestran la huella del trabajo e incluso la historia de la campesina que los usa. Esta observación lleva a Heidegger a descubrir la esencia del útil, a través de lo que él llama “ser de confianza”. Esto es, la esencia no de servir para algo sino la esencia que nos habla de la vida recorrida por el espíritu que los usa. *“El útil muestra un parentesco con la obra de arte, en tanto es creado por la mano del hombre. A pesar de esto, la obra de arte se parece más, por su presencia autosuficiente, a la mera cosa espontánea que no tiende a nada (...) El útil tiene una peculiar posición entre la cosa y la obra, siempre que se permita esta seriación matemática.”* *Ibid.* p. 53. La virtud reside en descubrir en la unidad estética de la cosa un valor propio en el mundo, es decir, *“en la conciencia que se extiende como una luz para dar cuenta al hombre de su existencia y de su posición en medio de otros seres existentes; todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y cercanía, su amplitud y estrechez. El hombre se hace consciente de su destino histórico.”* *Ibid.* p. 16. (Prólogo del traductor)

Heidegger en su búsqueda del “cimiento cósmico”, realiza una distinción entre arte y artesanía o industria. En la artesanía, la materia se gasta en la confección del útil, pero en la obra de arte, luce. *“Al ser obra de la obra pertenece al establecimiento de un mundo. En el ámbito de esta determinación ¿qué esencia tiene aquello que en la obra se llama materia prima? El útil toma para prestar su servicio, puesto que está determinado por servicialidad, la materia en que consiste. La piedra se usa y se gasta en la confección del útil, por ejemplo, en el hacha. Desaparece en la servicialidad. La materia es tanto mejor y más apropiada, cuanto más se agota sin resistencia en el ser útil del útil”.* Pero la obra de arte *“no hace que la materia se consuma, sino ante todo que sobresalga en la patencia del mundo de la obra; la roca llega a soportar y reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellear, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción. Todo esto sobresale cuando la obra se retrae a lo macizo y pesado de la piedra, en lo firme y flexible de la madera, en lo duro y resplandeciente del bronce, en la luminosidad y oscuridad del color, en el sonar del sonido y la fuerza nominativa de la palabra (...) En verdad el escultor se sirve de la piedra, así como el albañil la maneja a su manera. Pero el escultor no gasta la piedra. Esto sólo sucede en cierto modo cuando la obra fracasa. También el pintor se sirve del colorante, pero de manera que no se gasta el color, sino haciéndolo lucir. También el poeta se sirve de la palabra, pero no como los que hablan y escriben habitualmente, gastando las palabras, sino de manera que la palabra se hace y queda como una palabra.”* *Ibid.* pp. 76 – 79.

El filósofo fundamenta su pensamiento en una lucha antagónica de los elementos. Para el filósofo, en la obra de arte, el mundo y la tierra sostienen una lucha ya que son elementos contrarios. El mundo tiende a hacerse patente y a exponerse a la luz mientras que la tierra por el contrario a retraerse y ocultarse en sí misma.

“Verdad significa la concordancia del conocimiento con la cosa. (...) Cuando concebimos la verdad como desocultación, no solo nos acogemos a la traducción literal de una palabra griega, sino que reflexionamos sobre lo que hay de no experimentado ni pensado en el fondo de la esencia de la verdad como corrección, que nos es familiar y por ello está gastada. (...) El ente está en el ser dispuesto entre lo divino y lo demoníaco. Hay mucho en los entes que el hombre no es capaz de dominar. (...) La esencia de la verdad, es decir, la desocultación, está dominada por un rehusarse en el modo de la doble ocultación. La verdad es en su esencia no-

verdad. (...) La tierra sólo surge a través del mundo y el mundo solo se funda en la tierra, mientras la verdad acontece como la lucha primordial entre el alumbramiento y la ocultación." *Ibíd.* pp. 84-89.

Al igual que Hegel, Heidegger opina que el arte debe de explicar la manera de vivir del hombre. "La vivencia no es sólo la fuente decisiva que da la norma para el goce del arte, sino de la creación artística. Todo es vivencia. Sin embargo, quizá es la vivencia el elemento en que muere el arte." *Ibíd.* p. 120.

La esencia del arte es, para ambos filósofos, la poesía; es la instauración de la verdad. La desocultación del ente es poesía "El lenguaje en este caso es el acontecimiento de aquel decir en el que nace históricamente el mundo de un pueblo y la tierra se conserva como lo oculto." *Ibíd.* p. 113.

"La esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra instaurar la entendemos aquí en triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar. Pero la instauración es real sólo en la contemplación. Así a cada modo de instaurar corresponde uno de contemplar." *Ibíd.* p. 114.

"El proyecto poetizante que tiene la verdad es la patentización de aquello en lo que el existente (*Dasein*) está ya proyectado como histórico. Esto es la tierra y para un pueblo histórico su tierra, el fundamento auto-ocultante en donde descansa todo lo que, aun oculto para el mismo, él es. Por eso todo lo que se da al hombre en la proyección debe ser sacado del fondo cerrado y puesto expresamente sobre éste." *Ibíd.* p. 115.

Esta reflexión la comparte con Hegel, quien consideraba a la poesía como la última del desarrollo artístico, en donde el recorrido culmina en la unión con el espíritu a través de la poesía, la forma más elevada y libre del espíritu. Se llega así al final de la necesidad artística, que a su vez es origen. "Pero ya no tenemos ninguna necesidad de exponer un contenido en la forma del arte. El arte es para nosotros por el lado de su destino supremo un pasado..." *Lecciones sobre estética.* G. W. F. Hegel. Citado en *Arte y poesía.* M. Heidegger. Fondo de cultura económica, México D. F., 1958, p. 121.

En este contexto y como comentaremos más adelante, en relación con nuestra intención de estudiar la repercusión de dichos planteamientos en el informalismo vasco, podemos observar que Heidegger supone una influencia notable tanto para Oteiza como para Chillida, quien mantuvo un trato personal con el filósofo ilustrando un libro suyo.

Nuestra intención en este apartado es generar una aproximación al entorno natural mediante el sentimiento estético experiencial; acercarnos al naturalismo como un continuo procesual a través de la expresión artística.

Intentamos traducir el proceso histórico al que se refiere Hegel, a proceso artístico, unificando así el conocimiento resultante de la experiencia vital y el conocimiento de la experiencia artística. Nos centramos por lo tanto en la noción de arte como experiencia. Nos adentramos en el estudio del naturalismo como naturaleza biológica de la razón. *La estética contemporánea.* Guido Morpurgo Tagliabue. Ed. Losada, Buenos Aires, 1971, p. 272.

Para ello creemos imprescindible profundizar en las teorías del filósofo John Dewey, quien dedicó sus estudios a desarrollar la acción estética en base a la experiencia de la vida ordinaria. Sus hipótesis eliminan cualquier diferenciación entre experiencia estética y experiencia común, estableciendo un fuerte vínculo entre el arte y la vida. Veremos cómo el estudio de Dewey intenta transformar la problemática del s. XIX. (la cual hacía una distinción entre lo bello y el arte, entre forma y contenido, esencia y valor), en un principio práctico de totalidad, orden y unidad. *Ibíd.* p. 274. Hemos observado en el apartado anterior cómo la dualidad romántica otorgaba al hombre una necesidad creadora extraída de su carácter individualista. Dewey, por el contrario, unificó al hombre y a la naturaleza en un todo orgánico, englobando como artístico "lo que es bello, acabado, perfecto, según las dimensiones objetiva y subjetiva de la experiencia" *Ibíd.* p. 274.

Dewey considera imprescindible la conexión entre la experiencia estética y la experiencia ordinaria. En su opinión cualquier tipo de experiencia puede llegar a convertirse en estética si no es interrumpida y puede llevarse a cabo en su totalidad. Esto es lo que él denomina como *fulfillment* y permite a las acciones alcanzar la categoría de lo bello.

La estética de Dewey es deudora del pensamiento de Santayana. Santayana desarrolló su pensamiento a partir de postulados kantianos, no obstante supuso una rebelión contra el puritanismo, reaccionando contra la separación de la materia y del espíritu, del cuerpo y del alma y de la esencia y de la existencia. Este espíritu de rebelión contra el dualismo puritano explica el llamado materialismo de Santayana en donde hace referencia a factores instintivos y a las condiciones fisiológicas del espíritu. *Ibid.* p. 270.

Para Dewey las acciones del ser humano tienen una finalidad reunificadora con su entorno natural.

La vida es un proceso en equilibrio que se consigue mediante la lucha con el medio ambiente; mediante la interacción entre el pasado, el presente y el futuro.

La realidad es un todo condicionado por una forma biológica. Este principio de interacción es clave en su obra. *"Entre materia y espíritu, naturaleza y hombre, realidad e idealidad, hechos y valores, no hay una relación de incompatibilidad y antagonismo, sino un circuito continuo, una interacción unitaria."* *Ibid.* p. 271.

Dewey rechaza el dualismo romántico que separa el cuerpo del alma, o al hombre de la naturaleza. Para él, el ser humano forma un todo con la naturaleza a través de la experiencia directa en su entorno natural. Es el llamado proceso de la vida, que a través del equilibrio completa al organismo en su lucha y logros en el mundo. La experiencia conforma un grado elevado de vitalidad que posibilita el acto artístico. La utilización del arte es lo que diferencia al ser humano del resto de la naturaleza y lo que al mismo tiempo lo ata a ella. *Art as experience.* John Dewey. Ed. Perigee, New York, 1980, pp. 17 – 22.

El espacio en el que vivimos se convierte en una escena comprensible y cerrada, en donde se ordenan los diversos quehaceres y devenires entre los cuales se encuentra el hombre. La experiencia es la organización de este medio, es la estructuración de los ritmos e impulsos que hacen que el mundo se mueva hacia adelante o atrás, ofrezca resistencia o estabilidad.

La experiencia se rige para Dewey a través del tiempo, entendido éste como crecimiento. El hombre es consciente de las relaciones encontradas en la naturaleza y a través de la facultad de la conciencia es capaz de convertir las relaciones de causa efecto en relaciones de significado y consecuencia.

Para Dewey, el arte es forma, o lo que es lo mismo, *"es orden, unidad integración de las partes reunidas en un todo (...) la forma es la característica de toda experiencia (...) toda la vida es una evolución hacia la conquista continua de las formas que resultan de una interacción entre los impulsos orgánicos internos, los materiales externos y las situaciones: así se origina la experiencia biológica. Y el sentido biológico coincide con el sentido lógico de la experiencia. (...) es la conquista de la organización."* *La estética contemporánea.* Guido Morpurgo Tagliabue. Ed. Losada, Buenos Aires, 1971, p. 273.

Siguiendo el discurso de Dewey en su libro *Art as experience*, Para tener una experiencia debemos ser conscientes de que el material experimentado recorre su curso hasta el final. La experiencia es concebida como una mezcla de elementos en continuo crecimiento. Toda experiencia es la interacción entre un ser vivo y algún aspecto del mundo en el que vive. Toda experiencia se manifiesta en la forma, ya que implica una organización dinámica (un movimiento, un crecimiento) al existir un comienzo, un desarrollo y una culminación cuando sentimos satisfacción.

La estética es entendida por Dewey como lo que clarifica e intensifica el resultado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia normal completa.

"La palabra estética se refiere a la experiencia como apreciativa, perceptiva y gozosa." ("The word <<esthetic>> refers, as we have already noted, to experience as appreciative, perceiving, and enjoying") *Art as experience*. John Dewey. Ed. Perigee, New York, 1980, p. 47.

Para Dewey, la experiencia estética es *"una experiencia de la que se goza inmediatamente, experiencia final, individual, y si precisamente es consentida por una investigación instrumental, mediante un proceso comunicativo, es necesario que el discurso artístico sea al mismo tiempo instrumental y listo para ser consumido, proceso de mediación y de goce inmediato. Sobre esta base se puede definir la experiencia como un proceso de investigación (toda forma de conciencia es una investigación) del que se goza inmediata y totalmente."* *La estética contemporánea*. Guido Morpurgo Tagliabue. Ed. Losada, Buenos Aires, 1971, p. 279.

Según Dewey el comienzo de toda experiencia se encuentra en el impulso que se activa en el hombre en base a una necesidad orgánica que solo puede ser saciada mediante una relación con el medio ambiente.

Este impulso produce una energía que se transforma en expresión. La expresión se traduce en acciones meditadas a través de un conocimiento de experiencias pasadas. Es una unión de lo viejo y lo nuevo, donde el impulso presente coge forma y solidez, mientras que el material almacenado (lo viejo) se revive y se le otorga una nueva alma a través de las nuevas situaciones encontradas. Este es el camino que para Dewey es imprescindible si se quiere convertir un impulso en un acto de expresión.

Santayana remarcó que *"Las percepciones no se mantienen en la mente. Las percepciones caen en el cerebro como una chispa en un barril de pólvora. Cada imagen da vida a cien más, a veces lentamente y subterráneamente, a veces (cuando se trata de un adiestramiento apasionado) con un repentino estallido de imaginación."* ("Perceptions do not remain in the mind, as would be suggested by the trite simile of the seal and the wax, passive and changeless, until time wears off their rough edges and makes them fade. No perceptions fall into the brain rather as seeds into a furrowed field or even as sparks into a keg of gunpowder. Each image breeds a hundred more, sometimes (as when a passionate train is started) with a sudden burst of fancy".) *Art as experience*. John Dewey. Ed. Perigee, New York, 1980, p. 156.

Siguiendo las palabras de Dewey, la emoción estética depende del grado de observación y de la capacidad de activar la energía por parte de la persona. El arte no es naturaleza pero podemos pensar en el arte como naturaleza transformada por nuevas relaciones donde se evocan los nuevos impulsos emocionales. Para él, como se ha comentado anteriormente, las obras de arte no están alejadas de la vida cotidiana sino que están ampliamente disfrutadas en continuidad y son signos de una vida en comunidad. Son una ayuda maravillosa en la creación de nuestra vida.

Todo acto expresivo provocado por las emociones estéticas conllevan un objeto expresivo (en nuestro caso la pintura). En referencia al objeto expresivo, Dewey hace una aclaración importante respecto a la noción de representativo dando su opinión sobre el debate de la representación en el arte. Según él, todo objeto expresivo tiene cualidades representativas si entendemos que la obra de arte proviene de un impulso provocado por la necesidad orgánica de acercamiento al medio ambiente y que además posee cualidades significativas para aquellos que la contemplan ya que les permite presenciar una nueva experiencia del mundo del que ellos forman parte.

Si por el contrario entendemos representativo como una reproducción literal, estamos negando su condición expresiva, ya que ignoramos su cualidad única de trabajo derivada de la historia personal del artista. La pintura no puede separarse de la información, pero tampoco puede asumirse como mera literalidad representacional ya que se estaría negando así misma como objeto expresivo.

Dewey establece en este punto una rotunda distinción entre la expresión y la información. La información ofrece datos generalizados, el objeto expresivo contiene significado individualizado.

Dewey, pone un ejemplo respecto a la pintura denominada abstracta en donde acerca el concepto de lo abstracto a parámetros naturalistas, evidenciando la importancia de la información como referencia al mundo real.

“Cuando no podemos encontrar en una pintura representación de algún objeto en particular, lo que ésta representa pueden ser las cualidades que todos los objetos comparten, color, extensión, solidez, movimiento, ritmo etc.” (“When we cannot find in a picture representation of any particular object, what it represents may be the qualities which all particular objects share, such as color, extensivity, solidity, movement, rhythm, etc.”) Ibid. p. 94.

Todo trabajo abstrae de algún modo, debido a la forma particular en que se expresan los objetos.

La reorganización del acto expresivo sería imposible sin la abstracción de la existencia física de las cosas. De hecho todo intento de presentar los objetos de tres dimensiones en las dos dimensiones del plano, demanda una abstracción de la condición en que se encuentran normalmente

El arte implica selección y dicha selección se realiza a través del interés (una vía del inconsciente orgánico). El grado de abstracción implica distanciamiento del objeto científico y de las formas concretas. Esta distancia tiene un límite el cual si se traspasa perdemos la noción expresiva. La expresión recorre por lo tanto una línea entre lo que podemos llamar hiperrealismo informativo (exceso de información representativa) y el esoterismo (ausencia de referencialidad)

Hiperrealismo Informativo ← EXPRESIÓN → Esoterismo

Dewey establece una interesante distinción entre forma y contenido, ya que a pesar de formar un todo integrado, ambos conceptos pueden ser detectados por separado. La sustancia o contenido abarca lo que es dicho; la forma, el cómo es dicho. Cuando la sustancia puede penetrar en la experiencia de otros y hacerles más intensa y completa las experiencias, podemos decir que la sustancia se ha transformado en forma estética, llegando la forma y la sustancia (contenido) a una perfecta integración.

La naturaleza o la organicidad vital, así como el arte, es para Dewey un continuo de relaciones interaccionadas entre sí, un continuo movimiento. Las relaciones se manifiestan como acciones y reacciones a través de las cuales las cosas se van modificando. La obra de arte será parte del mundo objetivo y su existencia estará condicionada por la coordinación de materiales y energías del mundo exterior. Esta puede ser una explicación del interés de todo artista por observar el mundo que le rodea y su devoción por el medio físico (material – instrumental) con el que trabaja.

El movimiento de la naturaleza (el ritmo de la existencia) está involucrado y marca la vida de todos los seres humanos. Según Dewey, el hombre solo será exitoso si adapta su comportamiento al orden de la naturaleza; sus logros y victorias se deben a su capacidad de integración en el ritmo universal. El movimiento entendido como ritmo se convierte para él en la matriz de todos los temas de la estética.

En este punto Dewey afirma que el genuino naturalismo es sensibilidad rítmica. La capacidad de percibir la variación ordenada de los cambios. Establece una distinción entre arte realista y naturalista para ejemplificar la diferencia diciendo que lo que él llama arte realista (la palabra es arbitraria pero la cosa existe), en distinción de naturalista, reproduce los detalles pero pierde el movimiento y la organización rítmica. (“What for convenience I call <<realistic>> art (the word is arbitrary but the thing exist), in distinction from naturalistic, reproduces details but misses their moving and organizing rhythm.”) *Art as experience*. John Dewey. Ed. Perigee, New York, 1980, p. 94.

Naturalismo es por lo tanto para Dewey, ritmo, variación ordenada de los cambios. Es un conjunto de fuerzas, empujes, ritmos y energías contrapuestas que desembocan en un proceso artístico acorde con los ritmos y movimientos de la naturaleza.

Una Buena medición rítmica de la emoción es imprescindible para una correcta expresión. Una descarga de emoción no meditada, puede resultar fatal para una expresión rítmica ya que en ella no existirá la suficiente resistencia para crear tensión. Cuando la liberación completa de una descarga emocional es según la sucesión de periodos ordenados de acumulación y conservación, marcando intervalos, pausas y equilibrio, solo entonces la manifestación de emociones se transforma en expresión verdadera, adquiriendo cualidad estética.

Cuando la estructura de un objeto interactúa sin trabas con las energías que brotan de la experiencia misma, cuando sus afinidades mutuas y antagónicas trabajan juntas para desarrollar la sustancia que transforma hacia la realización de impulsos y tensiones, entonces existe un trabajo artístico, un proceso.

La experiencia, incluso la más ordinaria, debe ser entendida como indefinida; sin límites. El ser humano está acostumbrado a pensar los objetos del mundo sensible como algo limitado físicamente, contenido en una frontera. Este modo de pensar se traslada muy a la ligera a la experiencia, la cual es un continuo procesual que va desarrollándose infinitamente. Podemos intuir que aquí Dewey se acerca al mundo onírico del cual hablaba Bergson, en el cual la realidad se introduce dentro de otra realidad más profunda. Un mundo dentro de otro en el cual vivimos la totalidad de nuestras experiencias. Podemos también encontrar bastantes similitudes con el modo de entender la realidad sensible en el pensamiento Zen, que desarrollaremos en el siguiente apartado.

Como se ha comentado anteriormente, la estética es para Dewey lo que clarifica e intensifica el resultado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia normal completa. Para que esto suceda, es necesaria una contemplación de la realidad. Una observación atenta es el factor esencial en toda percepción genuina, incluida la estética.

Kant, fue criticado por Dewey al presuponer todo el placer a priori, fuera del fenómeno de la contemplación, relegándolo a una gratificación privada y personal. Según Dewey, toda experiencia, incluyendo la más idealista, contiene un elemento de escrutinio, de presión hacia fuera, un tira y empuja evidente. Las sensaciones están necesariamente implicadas en la contemplación y no son meros accidentes externos del acto de la percepción. Ibid. p. 94.

Según su modo de ver, el hombre experimenta los colores debido al impulso de mirar, escucha sonidos porque está satisfecho de oírlos... Desde que la vida es actividad, siempre existe el deseo en donde quiera que dicha actividad se presente. Para sentirse satisfecho (experimentar placer), se debe interceptar la energía de las cosas de alrededor y absorber lo que ofrecen.

Con respecto a la importancia de la contemplación de la realidad encontramos un escrito de Constable dirigido a la pintura que dice que en el arte existen dos modos mediante los cuales el hombre intenta distinguirse; uno mediante una cuidada aplicación de lo que otros han conseguido. El artista imita sus trabajos o selecciona y combina los diversos resultados bellos... Por otro lado, puede buscar la distinción en la primitiva fuente natural.

En el primer caso, el artista forma un estilo a través de pinturas y produce un arte imitativo o ecléctico. En el segundo caso, mediante una observación precisa de la naturaleza, el artista descubre cualidades existentes en ella que no han sido tratadas antes y por lo tanto crea un estilo que es original.

En el primer caso se repiten cosas con las que el ojo está familiarizado y son rápidamente reconocidas y estimadas mientras que el avance del artista en el

segundo caso es lento ya que se basa en estudios de juicios originales. *Art as experience*. John Dewey. Ed. Perigee, New York, 1980, p. 269.

Cuando Dewey habla de la necesidad de transformar un impulso en un acto expresivo para tener una experiencia, mediante la unión de experiencias pasadas con sensaciones presentes, siente que ese impulso se produce gracias a la intuición. La intuición es para él ese encuentro entre lo viejo y lo nuevo, en el cual el reajuste implicado en toda forma de conciencia es afectada repentinamente por los significados de una armonía rápida e inesperada, la cual, en su brusquedad brillante es como una revelación.

La intuición es posible gracias a la imaginación, entendida aquí como la fuerza que posibilita la creación de una nueva experiencia. La imaginación siguiendo las palabras de Dewey es la larga y generosa mezcla de intereses hasta el punto donde la mente entra en contacto con el mundo. Cuando viejas y nuevas cosas se unen para crear una nueva experiencia.

Veíamos en el apartado dedicado al naturalismo romántico como para los románticos la imaginación era un elemento imprescindible para la creación. El romántico entiende la imaginación como un vehículo que le permite ir más allá de su entendimiento, trayendo consigo el sentimiento sublime que lo arroja al vacío y le permite la unión del alma y el cuerpo. Muy distinta es la concepción de Dewey, que utiliza la imaginación como medio para integrarse en el todo orgánico que le rodea y es por lo tanto conocimiento profundo. Las raíces de toda experiencia se encuentran para él en la interacción de un ser vivo y su medioambiente. Esta experiencia se transforma en consciente, en materia de percepción, solo cuando los significados derivan de experiencias anteriores. La imaginación es la única salida según él, a través de la cual, éstos significados pueden encontrar su camino en una interacción presente. El ajuste consciente entre lo viejo y lo nuevo será por lo tanto la imaginación.

Como vemos, la imaginación que permite al romántico sublimar la naturaleza y separarse así de ella, para Dewey y sus seguidores consiste contrariamente en el motor de acercamiento e interacción natural.

A este respecto cabe destacar el pensamiento fenomenológico de Gaston Bachelard. Bachelard funda una metodología que conduce a la conciencia creadora a un sistemático retorno sobre nosotros mismos, estimulando un esfuerzo de claridad al hacernos tomar conciencia de lo originario (lo escondido en las imágenes que nos ofrecen los poetas). Las obras de Bachelard tratan de definir y clasificar las imágenes materiales. Para él, la materia es nuestro espejo energético; un espejo que focaliza nuestras fuerzas iluminándolas con alegrías imaginarias. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Gaston Bachelard. Breviarios. Fondo de cultura económica. México, D.F. 1994, p. 33.

Bachelard trabaja desde la ensoñación. El destino más natural de la ensoñación es imaginar un universo.

La imaginación se despliega según Bachelard sobre dos ejes diferentes:

El primer eje determina la causa formal y de él deriva una imaginación formal, que se despliega ante lo nuevo y se detiene ante lo pintoresco, en la variedad o el acontecimiento inesperado.

El segundo eje determina una imaginación material. La imaginación material excava en el fondo del ser buscando lo primitivo y eterno.

Bachelard cree necesario rescribir la fenomenología de las formas estudiando las relaciones de la causalidad material con la causalidad formal.

Para él, lo imaginario se nutre de la ley de los cuatro elementos (fuego, aire, agua y tierra), provenientes de las cosmologías antiguas. Estos cuatro elementos fundamentales muestran la inseparabilidad del vínculo entre el pensamiento y una ensoñación material primitiva.

La razón soñadora se encuentra en la infancia del mundo o humanidad primitiva. Al soñar, encontramos la imagen cósmica del mundo que conduce al fondo de las cosas.

El agua y los sueños. Gaston Bachelard. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002, pp. 7 – 22.

La imagen además de generar el propio origen perceptivo, penetra en la realidad del mundo, cuya memoria antigua es el fundamento de imágenes posteriores.

Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard. Aldo Trione. Editorial Tecnos, Madrid, 1989, p. 43.

La imaginación es para Bachelard la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción, liberándonos y modificando las imágenes primeras. Para que haya acción imaginante debe de tener lugar este proceso de transformación de la imagen. Lo imaginario y no la imagen es lo que define, según Bachelard, el ámbito de la fenomenología de la imaginación, ya que las estructuras que fundan el psiquismo humano se sitúan en una dimensión de continua apertura y de inagotable novedad.

La filosofía de lo imaginario es poesía como absoluta necesidad de novedad.

“La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad” *El agua y los sueños.* Gaston Bachelard. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002, p. 31.

Para que lo imaginario se realice plenamente, es necesario que las figuras literarias vivan dentro del papel imaginador del lenguaje, en la alteridad, en la ambigüedad, en la metáfora; pero debe de tratarse de una experiencia comunicable. En este sentido, la imaginación incide notablemente sobre nuestra vida, nos hace abandonar el curso ordinario de las cosas; es ausencia, no posee leyes y, sin embargo, no es evasión. *Ibíd.* pp. 89 - 90.

Lo imaginario provoca una reacción emocional permitiéndonos transmitir emociones a través de la materialidad de las imágenes. Bachelard, en su libro *La tierra y los ensueños de la voluntad*, clasifica y establece una serie de relaciones emocionales que parten de diferentes imágenes materiales, entre ellas las materias de la suavidad “manifestando una tras otra una atracción y una repulsión” considerando por ejemplo “el abismo como una materia de hundimiento, una materia sucia” *La tierra y los ensueños de la voluntad.* Gaston Bachelard. Breviarios. Fondo de cultura económica. México, D.F. 1994, p. 146. La tierra fangosa, que despierta en nosotros “*la voluntad de revolcarse, de hundirse en ella y a través de la cual se despierta un retorno a la madre; una sumisión confiada a las potencias materiales de la tierra materna, venerando la arcilla como materia del ser*”. *Ibíd.* pp. 146 – 149. Por otro lado, nos habla también de materias que se oponen pero que juntas originan nuevos materiales como el agua y el fuego que se encuentran en el trabajo del herrero. “*Encerrar mediante el agua fría el fuego en el hierro, de encerrar a la bestia salvaje que es el fuego en la prisión del acero*”. *Ibíd.* p. 172. El metal que nace del fuego y de la tierra “*es el premio de un sueño de fuerza brutal, el propio sueño del fuego excesivo*”. *Ibíd.* p. 265. Bachelard afirma en este tratado que el “animal es la vida cotidiana. El vegetal la vida anual. El mineral, la vida secular, la vida que se cuenta por milenios. En cuanto soñamos con la vida milenaria del metal entra en acción el ensueño cósmico”. *Ibíd.* p. 270.

Volviendo sobre Dewey, la experiencia debe transformarse en algo “transmisible, comunicable y socialmente relevante. *“La experiencia alcanzará su verdadera perfección cuando se materializa en una obra de arte; no solo porque el proceso artístico obliga al artista a una confrontación continua entre lo que ya ha hecho y lo que aún ha de hacer, obligándolo a actuar de manera coherente, sino que, sobre todo, porque sólo a partir del momento en que la experiencia se concreta en una obra aquella se hace transmisible, comunicable y socialmente relevante.”* *La estética del siglo XX.* Mario Perinola. Ed. A. Machado libros, 2001, p. 157.

Para él, toda experiencia debe llevarse a término mediante la comunicación social, es decir, alejándose del sentir de las ensoñaciones individualistas.

Este individualismo romántico hace que Dewey diferencie entre experiencia estética y experiencia artística. Esta diferencia radica en la culminación experiencial, es decir, el modo en el que finaliza la totalidad de una experiencia. Una experiencia estética pertenece según él, al tipo del sentir individual, alejada del sentir social, y por lo tanto lejos de proporcionar conocimiento. Mediante una experiencia artística es posible acercarse a una verdad al realizarse mediante una comunicación con los demás. En la experiencia artística *"el proceso goza de tanta importancia como su conclusión (...) la culminación no se refiere sólo a un final, sino también a su desarrollo; no sólo al término, sino también al inicio"* *Ibíd.* pp. 158 – 159.

Según Perinola, esta dinámica de la experiencia presente no quiere decir que la intención de Dewey se equipare al recorrido circular de Hegel, en donde el punto de llegada coincide con el del inicio. Para Dewey, la acción estética avanza hacia una culminación efectiva y concluye en el perfeccionamiento de la obra. *Ibíd.* p. 159.

La obra de Dewey ha sido criticada por entenderse como una investigación espontánea ignorando completamente los problemas que existen detrás de los temas planteados. Según G. Morpurgo Tagliabue, las afirmaciones de Dewey en su libro *Art as experience*, son únicamente válidas para lo estético pero no para lo artístico. Sus principios de totalidad, de orden o de unidad, dejan escapar precisamente a lo "artístico" alejándose de su intención de superación de lo meramente estético e individualista. La única diferenciación que Dewey hace entre estético y artístico se refiere, como indica Perinola, a la culminación de la experiencia; el goce definirá a lo estético y la acción a lo artístico. Pero según Tagliabue, es imposible que una experiencia sea al mismo tiempo práctica y estética, ya que el goce del proceso de una acción no puede coincidir con esta acción. Para Tagliabue el hecho de actuar gozando, es precisamente un acto de narcisismo. La acción artística no existe: solo existe una contemplación artística (estética) y contemplar, desde el punto de vista pragmático, equivale al aislamiento, a la limitación de la acción, a su abstracción del conjunto de la interacción natural. Según Tagliabue, la satisfacción estética es incompatible con el vigor de la acción, salvo mediante una síntesis ideal. La experiencia artística la considera más un sufrimiento que una experiencia feliz.

La estética contemporánea. Guido Morpurgo Tagliabue. Ed. Losada, Buenos Aires, 1971, pp. 274 – 282.

Para Dewey el término arte engloba todo lo que es estético, bello, acabado, perfecto, según las dimensiones objetiva y subjetiva de la experiencia.

La plenitud de experiencia que resuelve la distinción utilitaria entre medio y fin, entre lo extrínseco y lo intrínseco, lo conduce a una experiencia considerada como satisfacción, al auto goce del medio considerado como fin (...). El naturalismo humanista de Dewey puede convertirse en un naturalismo esteticista (...) es decir que a partir de cierto punto lo bello se convierte por completo en esa <<finalidad formal objetiva>> *Ibíd.* pp. 284 – 285.

Tagliabue opina que Dewey evitó las ideas de Kant por considerarlas puritanas y pietistas, lo que le hizo ignorarse a sí mismo, impidiéndole discutir el valor dogmático de su tesis y rozar así cierta teología.

En este apartado nos hemos adentrado en la estética naturalista como portadora de conocimiento del mundo sensible. Esta premisa defiende el conocimiento estético en oposición a la estética vitalista que se estudió en el apartado anterior dedicado al ideal romántico.

Nuestra intención se ha centrado en acercarnos esta vez, al conocimiento naturalista a través de la práctica experimental, profundizando en las teorías de la estética naturalista que pretenden aportar conocimiento a través de la experiencia procesual.

Hemos visto como esta hipótesis deriva de las teorías de Hegel, el cual defiende el pensamiento estético como un elemento cognitivo capaz de conferir un sentido finalista a la vida a través del proceso histórico. Para él la historia se compone de una sucesión de conexiones dinámicas que establecen una continuidad mediante la experiencia vivida. Hemos querido establecer un paralelismo entre el sistema dinámico de conexiones de Hegel y el continuo procesual artístico que origina una obra de arte. Para ello nos hemos acercado, entre otros, al trabajo de J. Dewey, ya que su investigación estética se acerca a nuestros objetivos. Consideramos la obra de este autor imprescindible para llevar a cabo nuestro propósito de acercarnos a la realidad natural a través de los sistemas procesuales que la componen. Pretendemos desarrollar un discurso naturalista a través de sistemas procesuales que nos acerquen a la vida orgánica natural.

Las ideas de Dewey son un desarrollo del pensamiento kantiano a favor del conocimiento experiencial a través de la estética naturalista.

Dewey une al hombre y a la naturaleza en un todo orgánico, estableciendo un fuerte vínculo entre el arte y la vida cuya finalidad es reunificar al hombre con su entorno natural. Establece una interesante conexión entre la experiencia estética y la experiencia ordinaria, eliminando cualquier diferenciación entre ambas, ya que en su opinión cualquier tipo de experiencia puede llegar a convertirse en estética si no es interrumpida.

Hemos visto que la vida es para él un proceso en equilibrio que se consigue mediante la lucha con el medio ambiente, mediante la interacción entre el pasado, el presente y el futuro. La acción artística se convierte así, en una experiencia completa, ya que es transmisible y comunicable.

La experiencia será el modo de organizar el medio orgánico en el que vivimos, mediante la estructuración de los ritmos e impulsos; la experiencia significa crecimiento y movimiento continuo.

Toda experiencia comienza con un impulso intuitivo que se transforma en expresión. La intuición fruto de la imaginación, se entiende como la fuerza que posibilita la creación de una nueva experiencia. La experiencia está unida al mundo sensible en el que vivimos, lo que le lleva a pensar en el objeto expresivo como algo conectado a su vez con la organicidad vital.

La naturaleza o la organicidad vital, así como el arte, es para Dewey un continuo de relaciones interaccionadas entre sí, un continuo movimiento.

El movimiento entendido como ritmo se convierte para él en la matriz de todos los temas de la estética. El naturalismo será sensibilidad rítmica; la capacidad de percibir la variación ordenada de los cambios.

Dewey pretende acercarse al conocimiento naturalista a través de la práctica experimental, pudiendo entender esta experimentación como un compendio de procesos vitales que van configurando una realidad.

También hemos querido matizar la importancia del punto de vista de Gaston Bachelard, quien nos adentra en el mundo sensible de la materia como una forma de sentir la realidad de las imágenes. A través de este modo de sentir podremos adentrarnos en un discurso en clave fenomenológico a la hora de enfrentarnos al movimiento pictórico que nos ocupa.

Veremos en el siguiente apartado cómo estas ideas conectan estrechamente con la filosofía oriental y su visión de la realidad como movimiento continuo o eterno fluir natural.

2.3.2.3 EL PENSAMIENTO ORIENTAL. EXPERIENCIA E INTERACCIÓN PROCESUAL

Dentro de nuestro estudio relacionado con la estética naturalista, nos resulta interesante adentrarnos en el planteamiento oriental que busca el conocimiento íntimo del ser a través de la contemplación de la naturaleza. En este apartado veremos como el objetivo de la estética Zen se centra en la fusión de la persona y la naturaleza en un todo único. Para ello se establece un acercamiento a la realidad natural a través de la experiencia in situ, creando una interacción entre los procesos de formación de fenómenos naturales y los procesos de creación artística.

Dada la evidente distinción entre el modo de pensar de oriente respecto a occidente, creemos que aproximarnos a la manera de abordar los problemas del naturalismo en oriente, puede ampliar las conclusiones de nuestro estudio, evitando así una opinión reduccionista occidental.

Además, somos conscientes de que la influencia Zen marcó un profundo y fructífero cambio en el arte occidental, alterando el concepto de realidad, y la situación del sujeto frente al objeto. La contemplación y la intuición fueron los vehículos del cambio. *La realidad y la mirada. El Zen en el arte contemporáneo*. Ana Crespo García Ed. Mandala, Madrid, 1997, p. 84.

Esta realidad, precisa tener en cuenta la estética naturalista oriental como un nuevo camino para el conocimiento y actuación del artista occidental.

“La influencia de la filosofía oriental conmocionó y marcó el arte del siglo XX de una manera ambivalente. En ocasiones se importaron un torrente de imágenes e ideas extraídos del Extremo Oriente, que no venían sino a engrosar la profusión de datos, formas e ideas contradictorias ya existentes, <<ideas y formas de fresco>> para esquemas de conocimiento desgastados. Sin embargo en otros momentos, los artistas occidentales penetraron y se compenetraron con la mirada Zen, se replantearon los propios esquemas de conocimiento, se cuestionaron las relaciones de poder, la situación del hombre frente a la naturaleza, e incluso la propia función del arte”. Ibid. p. 12.

Iremos observando así mismo, cómo encontramos por un lado, determinadas ideas o modos de entender la realidad que nos remiten a lo planteado por John Dewey en su discurso filosófico. Dewey comparte, como hemos visto, la idea de integración del individuo en la naturaleza a través de la experiencia. Por otra parte, podremos observar como el sentimiento sublime que encontrábamos con los románticos se transforma mediante el Zen, en inspiración intuitiva a través de la contemplación de la naturaleza.

Sabemos que el utilizar los principios Zen no va a suponer la solución de los numerosos contrasentidos o paradojas con los que nos encontramos en el desarrollo occidental del naturalismo, pero sí puede ser una vía para intuir una salida que mejore en ciertos aspectos el acercamiento y por consiguiente el conocimiento de la realidad natural. Sobre todo, este contacto con el Zen, nos ayudará a organizar, en el capítulo siguiente, las pautas para elaborar un análisis pictórico en donde se establezca una relación entre el proceso de creación de los fenómenos naturales y los procesos de creación artística.

Debemos advertir no obstante, la dificultad que entraña el intentar definir un sistema filosófico opuesto en muchos sentidos al nuestro. Debemos ser conscientes de que nuestras explicaciones son tamizadas por el raciocinio occidental, lo que nos hace ser precavidos a la hora de realizar las interpretaciones desde nuestro sistema filosófico. Nuestra intención es mostrar ciertos datos significativos del pensamiento oriental para la comprensión de la filosofía naturalista entendida a través de la experiencia de los principios o leyes de la creación.

Ya desde el siglo XIX, el individuo del romanticismo busca inspirarse en otros lugares, dejándose influenciar por las ideas de oriente, para ellos nuevas y sorprendentes, alejadas del racionalismo renacentista.

En nuestro desarrollo de la estética naturalista occidental, hemos visto como tanto para los románticos que buscan en la belleza la finalidad vital, como para los defensores del conocimiento a través de la experimentación natural, el sentido existencial se busca a través de la naturaleza. De este modo, estos planteamientos pueden entrar en conexión con las teorías orientales y su antigua tradición, mediante una meditación y contemplación in-situ de la naturaleza.

Para adentrarnos en el pensamiento Zen y su influencia en el arte, debemos de estudiarlo y comprenderlo siempre dentro del contexto cultural y filosófico que lo origina. El Zen hay que entenderlo como el resultado de una serie de procesos humanos y filosóficos, que se fueron gestando a lo largo de muchos años en la historia de China y Japón, y que se convierten en un método de conocimiento de la realidad por medio de la contemplación.

El budismo se introdujo en China en la segunda mitad del siglo II d. C. siendo los taoístas los primeros en adoptar esta doctrina. De ahí nació el Chang, antepasado del Zen.

El Tao dio forma al budismo en China y se considera principio de espontaneidad y de crecimiento; es la armonía y la fuerza generadora. Según A. Crespo, el Tao no puede ser ni explicado ni narrado; para entenderlo es preciso fluir con él, a su mismo ritmo. Ser Tao es ser armonía. El agua puede entenderse como la perfecta maestra del Tao, continua, fluyente, no actuante, eterna. El Chang podemos considerarlo como budismo más Tao.

A través de las doctrinas del Chang, el budismo se filtra en Japón.

El Chang irá evolucionando en Japón a medida que entra en contacto con la doctrina japonesa del Shinto. En el Shinto, la metafísica supera la palabra y la inspiración imaginativa se convierte en la vía de conocimiento. Así mismo, mantiene un amor por la naturaleza como fuente de verdad. El Zen, se forma en base a la idea de continuidad del Tao, al concepto de imaginación y a la noción de naturaleza como fuente de conocimiento. *Ibid.* p. 14 - 22.

El Zen supone un camino de conocimiento para rebeldes, que se alejan de las vías de conocimiento convencionales. Su objetivo constante será el penetrar en la realidad última de la naturaleza a través de la contemplación. *"El Arquero, fija su conciencia en la diana, y en el se une el ser y el actuar. Un objetivo fijo, penetrar en la realidad última de la naturaleza."* *Ibid.* p. 31.

Veremos como durante nuestro discurso, se efectúan numerosas alusiones a imágenes gráficas con la intención de aportar ejemplos visuales que permitan prescindir en ciertos momentos de la palabra, evitando así, caer en la trampa silogista.

A. Crespo nos remite a una serie de imágenes que nos pueden aproximar al Zen sin necesidad de explicación como *"El Río de Heráclito, la fascinación de los personajes en los cuadros de Friederich, la presencia del silencio como un prolongado arrebató en que, la fusión del espectador y la naturaleza se hace completa; la unidad entre espectadores y obra como vehículo de conocimiento, la imagen de un arroyo y el sonido continuado del agua, la identificación con el propio ritmo del corazón, más allá, mucho más allá de que una fragmentación inflexible separe un instante del otro, rompiendo todo proceso de totalidad; el proceso inflexible de la singularidad... la literatura impregnada de recuerdo oriental de las mil y una noches... o de la mano de Dante, descendiendo rítmicamente para ascender..."* *Ibid.* p. 33 - 34.

Todas estas ideas y evocaciones de la memoria pueden ayudarnos en nuestro intento de acercarnos al pensamiento oriental, y comenzar nuestro recorrido por las cuestiones de la estética Zen. El ritmo continuo, la fusión del individuo en la naturaleza o la paradoja son algunos términos que trataremos a continuación.

Para adentrarnos en los aspectos fundamentales del pensamiento Zen, debemos empezar por acercarnos a la noción de paradoja para comprender la base de su pensamiento y su desarrollo.

El Zen utiliza la paradoja como medio de expresión de un pensamiento contradictorio. Esta paradoja, en ningún momento busca una conclusión, ya que esto lo acercaría a las vías racionalistas de occidente. Este pensamiento paradójico viene del Tao y de su filosofía de la no acción. A. Crespo nos propone un poema Tao para acercarnos a esta curiosa concepción de la paradoja.

*“Si quieres que gire el perfil de una montaña,
ve en sentido contrario a su tendencia
y luego date la vuelta”* Ibid. p. 33.

Siguiendo a Crespo, el Zen, heredero del Tao, se puede intuir por “aquello que no es” y al pintor Zen por “aquello que no busca”. Esta afirmación se debe a que lo que se busca o se es, es indefinible.

Así, el pintor Zen será un artista cuyo objetivo está nitidamente fijado en su conciencia o que en su conciencia no fija ningún objetivo. El pintor Zen no se relacionará con ningún objeto, sino que será el propio objeto. Es el objeto que añora su sujeto... Ibid. p. 32. Como podemos observar, la estética Zen se basa y se explica a través de su propia paradoja.

La pintura Zen habrá que entenderla en gran medida como heredera de la estética Taoísta. El Tao entiende el tiempo como cíclico y continuo, sin principio ni fin y en la pintura, la totalidad de los elementos tienen que reforzar esta continuidad cósmica. Ibid. p. 32.

El Zen quiere romper el desarrollo lineal del tiempo para así borrar la fragmentación y obtener una experiencia auténtica de lo real.

Como acabamos de apuntar, definir estas concepciones de la estética Zen, no resulta sencillo, al tratarse de ideas opuestas al racionalismo occidental al que estamos acostumbrados. No obstante, consideramos necesario el intentar aproximarnos a la noción oriental del término “paradoja”, ya que a través de ella se crea la unidad de desarrollo del Zen para establecer el método de conocimiento de la realidad.

En el arte Zen, las imágenes se pueden relacionar con la direccionalidad y esencialidad de una flecha que apunta a una diana. Posee la misma sincronización y es trazada con los mínimos elementos. La intención es provocar un choque visual que penetre en el fondo de la conciencia del espectador. A través de la pintura, se pretende expandir el tiempo y convertirlo en continuo.

La estética Zen quiere romper el desarrollo lineal del tiempo, para eliminar la fragmentación. Aquí se puede establecer una comparación con la mirada renacentista de occidente, en donde la visión estructuralista supone un impedimento a esta concepción ilimitada. El Zen, por el contrario, asume esta posibilidad hasta el infinito. Para el pintor Zen, el tiempo vivido se traduce a espacio vivido. Ibid. pp. 36 - 41.

La noción de *vacío* nos permite seguir acercándonos a la idea de paradoja.

La primera diferenciación que ha de matizarse respecto a la concepción occidental, es, la idea de vacío no como ausencia o carencia, sino como una enorme presencia. Lugar en donde no existe la ambigüedad entre el ser y el existir.

El vacío es el origen; es el *Ser*.

Esta noción nos sitúa ante una de las oposiciones más obvias entre el pensamiento occidental y el oriental. El planteamiento cognitivo de occidente nos lleva a <<llenar para conocer>>, frente al <<vaciar para encontrar>> de oriente.

Si nos remitimos al fenómeno artístico de occidente, no es difícil darse cuenta que su objetivo representacional ha sido el buscar presencias <<maravillosas>> con las que llenar el espacio. Oriente persigue por el contrario el presentar las ausencias.

Podemos acercarnos a la paradoja mediante la noción de vacío, el cual permite que esta fluya y se convierta en el medio a través del cual las imágenes de vacío se materializan. Las paradojas se expresarán mediante relaciones mutables entre el lleno y el vacío, estableciéndose así lo que se conoce como el *Ying – Yang*. El vacío puede considerarse el lugar del comienzo, de la totalidad orgánica y vital.

El vacío se convierte para el pintor Zen en el punto de partida, en su objetivo y en su medio. El Zen persigue, por lo tanto, presentar las ausencias. *Ibíd.* pp. 42- 45.

La pintura Zen debe de ser ejecutada de manera espontánea y directa. Detrás de esta manera de actuación se encuentra la meditación, que proporciona al pintor la intención correcta.

Existen múltiples tipos de pinceladas que el artista va aprendiendo a lo largo de su vida como pintor. Cada pincelada posee un nombre que corresponde a un meticuloso estudio de la naturaleza.

Para los artistas orientales, pintar significa entrar en contacto con el propio espíritu de la naturaleza. *“Captar el aliento rítmico que anima a los seres vivos. Un encuentro místico que no imita la naturaleza, sino que revivifica el principio o ley de la creación.”* *Ibíd.* p. 50.

La pincelada es algo irreplicable en donde el pintor consigue la totalidad del vacío.

Podemos hacernos eco de una imagen para expresar la función del pintor:

“El Arquero nunca yerra el tiro, pues la imagen de la diana está en su corazón. El artista pinta sobre un papel frágil, y la mínima indecisión lo desgarran” *Ibíd.* p. 52.

Aquí podemos interpretar una paradoja, al observar que el pintor Zen, mira a la diana fijamente y posteriormente cierra los ojos para disparar. Estamos ante la paradoja de la voluntad y el abandono.

Crespo advierte el peligro y el malentendido que esta paradoja ha causado en occidente, al transformar la voluntad y el abandono en automatismo psíquico, como ocurrió en el surrealismo, desarrollando un gesto incontrolado y abandonado al inconsciente. Nada más lejos de la noción de paradoja que nos quieren transmitir desde oriente, en donde el abandono se produce para obtener mayor grado de conciencia.

Pero no hay que olvidar que nuestra intención es la de establecer una relación de la estética romántico naturalista de occidente con la filosofía Zen, y hasta el momento solo estamos encontrando conceptos opuestos a los parámetros cognitivos de occidente.

Precisamente, y utilizando la paradoja, podemos establecer esa relación entre oriente y occidente. La paradoja oriental puede convertirse en el elemento que permite al individuo de occidente hacer frente a los contrasentidos occidentales fruto del discurso racional de su filosofía.

La paradoja es utilizada en el Zen como medio de expresión. Para el occidental, la paradoja, lejos de permitir el discurso expresivo, lo coarta y lo frena haciéndole caer en el sin sentido. Esta nueva concepción de la paradoja puede aportar a occidente un nuevo rumbo filosófico. Lejos de pretender insinuar que el Zen y su proliferación masiva en occidente a partir de la década de los 30, se convirtiese en el elemento libertador de las ataduras occidentales, resulta evidente que éste

supuso una "revolución" para muchos artistas, que convirtieron el Zen en la ideología de la contracultura. El fluir de los elementos y la continuidad que se manifiesta en la paradoja, supone una opción liberadora de carácter anti-intelectualista. Aun así, no se puede esconder que la proliferación del pensamiento Zen, llenó el ambiente artístico de occidente de "un cierto tufo de hippismo y snobismo trasnochado". No obstante se deben admitir grandes aciertos en la utilización por parte de occidente de este pensamiento y le debemos a él la revolución del concepto que hasta entonces se tenía de la realidad. *Ibíd.* p. 82 – 83.

Jung, advertía de los peligros de la mala interpretación de la sabiduría oriental, matizando la importancia de la buena disposición del hombre al acercarse a dichos planteamientos.

"(..) El error común (por ejemplo el teosófico) del hombre de Occidente, consiste en que, como el estudiante de Fausto, mal aconsejado por el diablo vuelve con desprecio la espalda a la ciencia y, percibiendo superficialmente el éxtasis del Este, emprende prácticas yogas al pie de la letra e imita deplorablemente. Así abandona su único suelo seguro, el espíritu occidental, y se pierde entre un vapor de palabras y conceptos que jamás se hubieran originado en cerebros europeos y sobre los que jamás pueden injertarse provecho. Un antiguo adepto dijo: <<Pero si el hombre erróneo usa el medio correcto, el medio correcto actúa erróneamente.>> Ese proverbio de la sabiduría china, por desgracia tan solo demasiado cierto, está en abrupto contraste con nuestra creencia en el método <<correcto>>, independientemente del hombre que lo emplea. En verdad, todo depende, en esas cosas, del hombre, y poco o nada del método." El secreto de la flor de oro. C.G. Jung. Ed. Paidós, Barcelona 1996, p. 24-25.

La necesidad occidental por acercarse a los valores orientales puede entenderse como una ruptura con el rígido racionalismo que guía a la filosofía en occidente.

Este intento de ruptura con el racionalismo, se plantea en el libro *Indagación del Bien* del filósofo japonés, Kitaro Nishida. En él, se afirma que la tensión que produce el racionalismo, es la consecuencia del proceso de oposición de la historia intelectual de occidente, en donde la filosofía y la religión se separan. La filosofía es una empresa humana que implica la razón y la acción del intelecto basada en el pensamiento lógico, siendo la religión una cuestión de fe.

La filosofía oriental, por el contrario, se acerca más a parámetros existencialistas y no está diferenciada de la religión. Por lo tanto, podemos situarnos ante un pensamiento intuitivo más que lógico.

La filosofía occidental se basa en el principio de la no-contradicción. Sin embargo, en culturas como la china o japonesa, no se exige necesariamente argumentos demostrativos ni una precisa expresión verbal.

Así, la contradicción occidental fruto del racionalismo o la lógica, mantiene abiertos constantes huecos por donde se escapan las distintas líneas teóricas. Por el contrario el modo de pensamiento oriental, se basa en la negación, en el vacío que trasciende el pensamiento. *Indagación del bien.* Kitaro Nishida. Ed. Gedisa, Barcelona, 1995, pp. 9 – 12.

Kitaro Nishida, intentó generar una síntesis creativa entre la filosofía occidental y la oriental, con la intención de llegar a la realidad última inobjetivable para dar articulación lógica al expresar conceptualmente lo inexpresable. *Ibíd.* p. 12.

Ante la pregunta sobre la realidad última cuestionada por los naturalistas, Nishida, pretende transformar la experiencia Zen en respuesta filosófica. Esta intención de fusionar oriente y occidente exige una experiencia lógica del Zen que violenta su carácter transintelectual. Al mismo tiempo, la práctica Zen exige que la filosofía se transforme violando su racionalidad intelectual a fin de que el individuo despierte a la realidad última viva. *Ibíd.* p. 15.

Es posible interpretar este intento de síntesis entre oriente y occidente como una paradoja.

Kitaro Nishida lleva a cabo en su libro "Indagación del bien" una explicación interesante de lo que es para él "la experiencia". Podemos acercarnos a ella a través de lo que acabamos de tratar sobre la paradoja.

Para él, la experiencia existe no porque haya un individuo, sino que un individuo existe porque existe la experiencia. Para él la experiencia es más importante que las diferencias individuales.

Las expresiones filosóficas occidentales sobre la experiencia pura no satisfacen al pensador oriental. Según él, la pretensión de que la experiencia es individual y se ajusta a las categorías de tiempo, espacio y causalidad, significa agregar una idea dogmática a la experiencia. Además, los filósofos occidentales entienden la experiencia no "desde dentro" sino desde afuera, dejando escapar la verdadera realidad de la experiencia pura. Esto trae consigo una conciencia dualista, que imposibilita que la experiencia pura sea algo inmediato, directo del propio sujeto.

Según la manera de concebir la experiencia pura de Nishida, el sujeto que experimenta y el objeto experimentado forman uno mismo. La experiencia no implica la existencia primera del yo y luego la experimentación; antes bien, el yo es también experimentado.

Según Nishida, en occidente, la concepción dualista de la experiencia se da por supuesta hasta en la metafísica.

La metafísica occidental trascendía la esfera empírica a fin de hallar un principio universal, apartándose así de la experiencia. En occidente, el trascender la esfera de la experiencia empírica o corriente, implica una transcendencia que nos separa de nosotros mismos. Este era el caso del romanticismo, en donde el individuo sucumbía al abismo emocional.

Nishida propone una nueva metafísica, que trascienda la esfera de la experiencia en el sentido corriente del término y que sin embargo no nos aparte de la experiencia en la búsqueda tradicional de un principio universal.

La metafísica del pensador japonés nos remite al Zen como el método sobre el que edificar la experiencia pura como única realidad. Ibid. p.18.

La experiencia pura se da antes de la distinción entre sujeto y objeto. A diferencia de la mayor parte de las formas de empirismo, el sujeto cognoscente y la cosa conocida no son dos entidades sino que son una sola.

Por otro lado, la experiencia concebida desde adentro es activa y creativa, una realidad dinámica y unificada que comprende la diferenciación y el desarrollo.

La realidad última no se conoce tan solo cognitivamente sino que también se la siente o se la comprende emocional y volitivamente. En este sentido, la experiencia pura es un órgano metafísico en el cual, y en virtud del cual, uno puede entrar en contacto con la realidad última. Ibid. p. 21.

C. G. Jung trata en su libro *El secreto de la flor de oro*, las relaciones que se establecen entre oriente y occidente. Sus estudios psicológicos acercaron la sabiduría oriental a Europa. Las experiencias médicas de su carrera psiquiátrica y psicoterapéutica le condujeron a la filosofía china para fundamentar sus resultados. Jung critica la mera imitación de la cultura oriental, planteando la necesidad de reconstrucción de la cultura occidental a partir del estudio del pensamiento chino.

Para Jung el sistema de yoga chino, junto con la psicología analítica, suponen un interesante camino para adentrarse en el laberinto de la mente humana. Mediante la doctrina yoga se produce una disolución de la conciencia. La enseñanza secreta de la doctrina yoga está "*destinada a aquellos cuya luz de la conciencia se dispone a separarse de las potencias de la vida a fin de entrar en la unidad última, indivisa, en el <<centro de lo vacío>>, donde reside el dios del vacío y vitalidad extremos (...)* Es un ideal que sólo en la muerte puede cumplirse cabalmente." *El secreto de la flor de oro*. C. G. Jung. Ed. Paidós, Barcelona 1996, p. 53.

A las figuras del inconsciente pertenecen según el texto de Jung, el *animus* y el *anima*. El concepto animus está relacionado con *hun*, signo de las nubes y el Dios. Es un alma superior perteneciente al principio *yang* y por ende masculina. El *anima*

se relaciona con el blanco y con el demonio, resultando el *fantasma blanco*. Pertenece al principio *yíng*, y por lo tanto se relaciona con lo femenino. Después de la muerte, el *animus* y el *anima* se separan, siguiendo con independencia caminos distintos. Esto demuestra que para la conciencia china son factores psíquicos distinguibles. El *animus* está en el corazón celestial; mora durante el día en los ojos (conciencia); por la noche sueña desde el hígado, aquello que se ha recibido del gran vacío (origen). El *anima* es en cambio la fuerza de lo pesado y turbio, fijada al corazón corporal. Representa deseos carnales y excitaciones coléricas. *Ibíd.* p. 53-54. Jung utiliza la expresión *logos* para referirse al *animus*. El *logos* entraña el concepto de una esencia universal, pues la claridad de conciencia y la racionalidad del hombre no son algo individualmente separado, sino un universal. El *anima* lo define como una personificación del inconsciente; un puente que nos relaciona con lo inconsciente. *Ibíd.* pp. 55-57.

Si las fuerzas del ánimo son dominadas desde el *animus*, ocurre una liberación respecto de las cosas externas. El yo se eleva por encima de las cosas mundanas y permanece viviente después de la muerte. Se retorna al Uno único, al Tao. *"En el taoísmo la meta es que en la transfiguración quede observada, por así decir, la idea de la persona, los rastros de las vivencias: esa es la luz que, con la vida, retorna sobre sí misma y es simbolizada en nuestro texto por la Flor de Oro."* *Ibíd.* p. 91.

Para los artistas occidentales, el pensamiento Zen ha significado una fuente importante de conocimiento influyendo en su educación artística.

En el siguiente apartado veremos cómo los artistas expresionistas abstractos se centran, en un momento dado, en este pensamiento, incorporándolo a su proceso creativo. En concreto, muchos de los pintores informalistas vascos incluidos en nuestra investigación, afirman tener en cuenta y haberse nutrido de sus ideas. Así, J. A. Sistiaga nos advierte de la diferencia existente entre orientales y occidentales en la actitud del individuo en su búsqueda de conocimiento. En un libro de Suzuki y Erich Fromm sobre el Budismo Zen y el psicoanálisis puede apreciarse tal diferencia: *"te miro nazuna desde lejos con cuidado, para saber quién eres, para conocerte". Al mismo tiempo hay un poema occidental que dice: "te arranco flor para conocerte, para saber quién eres". En occidente se piensa que separando todos los elementos vas a conocer la planta, pero el que la arranca la está matando. En cambio, el oriental mira desde lejos, a distancia, para no herirte, para conocerte, para saber quién eres. Esto me da pautas para saber cómo expresarme o qué comportamiento he de tener ante la tela."* J. A. Sistiaga. Entrevista. Ciboure, Francia el 20 de septiembre de 2005.

Por su parte, M. Díez Alaba afirma que el pensamiento oriental ha influido mucho en su obra *"Descubrí primero a Lao Cheng y después a Chuang Tse. Chuang Tse ha sido un hombre muy importante. Tengo un libro de él que ya la tapa esta suelta... y lo tengo casi de cabecera. Recorro a él de vez en cuando, para abrir por azar el libro y a ver que me cuenta en ese momento; y en ocasiones da respuestas. Como parece ser que da Li Ching si lo abres buscando una respuesta, sin necesidad incluso de tirar las monedas. Algo parecido pasa con Chuang Tse, es como si en la búsqueda de respuestas, como tu tienes un poco de reconocimiento en el libro, llegas al lugar donde vas a obtener la respuesta. Hay algo que repito con una cierta frecuencia que responde a cómo entendían ellos el proceso, ellos decían que perdido el arte del vivir, éste se puede recuperar a través de las artes. Para ellos las artes era más de lo que es para nosotros. Incluían la jardinería, la ceremonia del té... hay muchas historias que me han servido de los orientales, especialmente de los chinos."* Díez Alaba aplica en su proceso pictórico dichas enseñanzas afirmando que su proceso pictórico es rápido y lo ejecuta a través de una pérdida de conciencia *"... paras el diálogo interno y si paras el diálogo interno no piensas, y si no piensas tu no eres consciente de lo que estás haciendo... pero tu cuerpo sí tiene conocimiento de lo que estás haciendo, tu has asimilado... Has seguido dos procesos, como dirían los chinos: diez años para estudiar a los maestros, diez años para copiar a los maestros, diez años para copiar la técnica y diez años para crear*

estilo propio. En ese proceso de aprendizaje, en el que tú le has enseñado a la mano que sea rápida, que sea flexible, que coja el pincel o la brocha por a parte más alta para no tener casi control sobre ella pero sin embargo tienes un control... no lo tienes y lo tienes... tú te pierdes cuando empiezas a pintar, pierdes esa conciencia, ese conocimiento y ese control sobre las cosas... entonces se empiezan a producir una serie de situaciones en las que empieza a establecerse un diálogo; un diálogo que no eres consciente tampoco, pero que tu sabes que se está produciendo y que está viviendo allí... luego hay un momento en que paras. No sabes porqué pero has parado. En ese momento utilizas la conciencia para volver a entrar. Entrás allí y vuelves a perder la conciencia, hasta que vuelves a parar y a lo mejor una segunda vez o una tercera la parada es más larga... paras, tiras el pincel o la brocha al suelo y descansas. Es como si has vaciado algo de ti. Has contado en ese momento todo lo que podías contar. Ya no puedes contar más. Entonces tienes la opción de otro día o en otro momento o más tarde de volver a entrar. Si consigues enlazar, vuelves a entrar en ese ritmo de pérdida de conciencia, conciencia... pero hay veces que no puedes, y ese cuadro o pieza se puede quedar ahí tiempo dormido en una esquina... ves que no está resuelto pero no sabes qué hacer con él. Hasta que un día, no sabes cuando, vuelves a entrar, vuelves a enlazar en un tiempo muy similar al tiempo al que viviste en el momento anterior y entonces te vuelves a meter y a lo que pase."

Entrevista a M. Díez Alaba. Entrevista. Bilbao el 21 de junio de 2005.

Hemos podido apreciar que muchos otros pintores informalistas vascos no muestran directamente tanto interés hacia el pensamiento oriental, o no han llegado a profundizar en él. No obstante, consideramos que a través de la influencia que causa en ellos la obra de Balerdi o el planteamiento de Oteiza, asimilan indirectamente todos estos conceptos que venimos desarrollando.

En este apartado hemos querido abrir otra puerta a los planteamientos naturalistas de occidente. Para ello se ha establecido un recorrido por el pensamiento Zen, a través de un intento de definición de la paradoja como idea que edifica el planteamiento estético y filosófico oriental.

Se ha enfatizado la problemática existente a la hora de tratar de definir ideas que paradójicamente son indefinibles. Precisamente será mediante el acercamiento a la noción de paradoja, la manera de comprender un pensamiento que puede resultar contradictorio para el razonamiento de occidente.

Siguiendo el libro de A. Crespo García, *La realidad y la mirada. El Zen en el arte contemporáneo*, hemos visto como el Zen es una práctica espiritual que deriva de las enseñanzas del Tao y que recoge ciertas enseñanzas del Shintoísmo japonés.

El Tao, entiende el tiempo como continuidad cósmica; algo cíclico y continuo, sin principio ni fin. Por su parte, el Shintoísmo, mantiene un amor por la naturaleza como fuente de verdad. Estas dos nociones constituyen la base de las enseñanzas Zen.

El Zen utiliza la paradoja como medio de expresión de un pensamiento contradictorio.

A través de ella se crea la unidad de desarrollo del Zen para establecer el método de conocimiento de la realidad.

Se ha explicado cómo mediante la noción de vacío podemos comprender la base de este pensamiento, es decir, su paradoja. El vacío constata la paradoja como elemento que permite adentrarse en la noción de totalidad.

Así mismo, se ha hecho referencia al filósofo japonés Kitaro Nishida, y a su intención de fusionar la filosofía occidental y el pensamiento oriental. Observamos

cómo la interconexión de ambas da lugar a la paradoja que se expande entre lo racional y lo intuitivo.

La noción de experiencia planteada por Nishida agrupa en un todo orgánico al sujeto experimentador y al objeto experimentado. Sus ideas nos remiten por un lado a lo planteado en el apartado anterior por el filósofo John Dewey que une al hombre y a la naturaleza en un todo orgánico y para quien la vida es un proceso en equilibrio que se consigue mediante la lucha con el medio ambiente. Nishida y el planteamiento Zen sustituyen la palabra *lucha* por *contemplación*, que como hemos visto se transforma para los orientales en el vehículo de acercamiento natural.

Por otro lado, podemos observar como el sentimiento sublime que se manifiesta en occidente ante la inmensidad o la extrema grandeza natural, se transforma para los orientales en inspiración intuitiva portadora de conocimiento.

La experiencia será el modo de organizar el medio orgánico en el que vivimos, mediante la estructuración de los ritmos e impulsos; la experiencia significa crecimiento y movimiento continuo.

Las enseñanzas Zen pretenden una fusión del individuo con el objeto experimentado. La intención es el adentrarse en la esencia de la misma, es decir, tratar de alcanzar el recuerdo de la experiencia pura y unirse en un solo ser con la realidad última de la experiencia.

Nos hemos acercado de igual modo al planteamiento de Jung, psicólogo europeo que acerca el planteamiento filosófico oriental a occidente.

Su carrera psiquiátrica y psicoterapéutica se fundamenta en los principios de la filosofía china, la cual entreabre una parte de la mente desconocida por occidente, capaz de recuperar el ideal de la esencia universal.

Hemos pretendido establecer aquí una relación entre la estética naturalista de occidente y el pensamiento oriental Zen, que busca la integración en la naturaleza como vía de conocimiento.

Se ha observado como la paradoja es el método de establecer dicha conexión.

La paradoja será el medio de adentrarse en el pensamiento oriental el cual se basa en la propia contradicción para desarrollar sus ideas. La paradoja como inspiración que proporciona el conocimiento intuitivo, abre nuevas vías de actuación para los artistas de occidente, los cuales se plantean un nuevo concepto de realidad.

2.3.3 INFLUENCIAS DE LA ESTÉTICA NATURALISTA EN EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO.

2.3.3.1 LA EXPERIENCIA ROMÁNTICO NATURALISTA COMO ESTÍMULO PROCESUAL DEL ACTO PICTÓRICO

El expresionismo abstracto es un movimiento pictórico que como venimos observando hasta el momento transmite una continua necesidad por reafirmarse en los valores primigenios provenientes de un naturalismo humanista.

Sus antecedentes pictóricos así como las influencias filosóficas están conectados con el espíritu naturalista en la medida en que busca un conocimiento existencialista a través de la unión del arte y la organicidad natural.

Según lo que hemos desarrollado en apartados anteriores, el expresionismo abstracto privilegia la experiencia estética naturalista en un intento por acercarse a parámetros vitalistas de la existencia, vinculándolo con el espíritu romántico. Del mismo modo, pretende establecer una serie de procesos creativos basados en la experiencia y contemplación natural para alcanzar el entendimiento de la realidad sensible. Esto lo explicábamos a través de la estética como conocimiento y lo conectábamos con las prácticas orientales.

A lo largo de este apartado iremos razonando la afirmación que pretende vincular el expresionismo abstracto con la estética romántico naturalista, para mostrar cómo el interés estético de estos pintores activa un proceso pictórico que permite establecer un nexo entre el artista y su realidad natural.

Con el fin de llegar hasta nuestro objetivo, nos parece necesario señalar algunas figuras clave de las vanguardias precedentes estableciendo un recorrido por los antecedentes sobre la relación que ha existido entre la naturaleza y el artista. Queremos dejar claro que lo que a continuación desarrollamos, no se trata de antecedentes del movimiento pictórico informalista, sino de las relaciones precedentes entre artistas y naturaleza. Citaremos así a P. Cézanne, H. Matisse, V. Kandinsky, P. Klee y P. Mondrian, como ejemplos en donde ya se observan las conexiones con el naturalismo. Así mismo recorreremos el pensamiento estético de Hans Hofmann y John Graham que influirá rotundamente en los artistas del expresionismo abstracto.

Comenzamos con la figura de P. Cézanne:

Ya desde finales del siglo XIX Cézanne intenta explicar cómo adentrarse en el paisaje buscando el todo unitario que forma la naturaleza. Ideas que conectan con principios filosóficos orientales y que sin duda pretendían alejarse de las doctrinas impresionistas de la época, las cuales estaban transformando el sentir de la pintura en frialdad mecanicista.

“Por tanto, si el pintor llega a la posesión de sí mismo y a la perfección de su arte, no será por paciencia, sino por amor, que es lo que confiere visión y afán de profundizar. Tiene que arrancar de la Naturaleza una imagen que sea, dicho sin ambages, la suya; y será el análisis, si logra desarrollarlo hasta el fin, el único que le permita significarse definitivamente, abstractamente” L'Occident. P. Cézanne, citado en *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. M. Doran. Gustavo Gili. Madrid, 1980, p. 61.

Cézanne apoyaba la idea de aprender de la naturaleza, al igual que sus contemporáneos los impresionistas; la diferencia residía en la manera de transmitir dicha experiencia. Cézanne aboga por la experiencia interior, por la individualidad estética de cada hombre, que siendo constante en el aprendizaje en la naturaleza, termina por sacar su yo, su trozo de naturaleza.

“En cuanto a los progresos a los que hay que realizar, la naturaleza es lo único que cuenta y a su contacto se educa el ojo. Se vuelve concéntrico a fuerza de mirar y trabajar.” Ibid. p. 72.

“En la evolución plástica de Cézanne hasta la ruptura total de la visión unifocal, se suceden problemas semejantes a la pintura china. Para Cézanne todo el problema de la pintura paisajística está en hacer retroceder el paisaje. Cézanne introdujo una óptica contrapuesta al ojo humano, pero corregida, alterando los tamaños, alejando el objeto de primer plano. A esto se añadía una reducción de las diferencias de tamaño, de forma que los objetos de primer plano aparecían más pequeños en comparación con el segundo plano o el fondo y simultáneamente, aproximando lo alejado.

Estas mismas preocupaciones sobre la profundidad y la visión psicológica de los objetos se aprecia en los antecesores chinos del Zen. Éstos resolvían estos problemas con una perspectiva móvil y una triple distancia de los objetos, distancia alta, distancia profunda y distancia plana.

Hacían retroceder el paisaje para captar la inmensidad y simultáneamente exagerar enormemente de tamaño la distancia alta. Psicológicamente se producía en el espectador una sensación paradójica de accesibilidad e inaccesibilidad. “La Realidad y la Mirada. El Zen en el Arte Contemporáneo. Ana Crespo García. Ed. Mandala. Madrid, 1997, pp. 94-95.

No podemos olvidar mencionar el privilegio que Cézanne concedió junto a Matisse, al color abriendo puertas que posteriormente Kandinsky, Klee y sus contemporáneos, hasta llegar al movimiento de nuestro estudio, utilizaron como factor clave a la hora de expresar o canalizar las experiencias.

“Leer la naturaleza significa verla bajo el velo de la interpretación a través de manchas de color que se suceden siguiendo una ley de armonía. Estos grandes tintes se analizan así por las modulaciones. Pintar significa registrar las propias sensaciones de color” Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios. M. Doran. Ed. Gustavo Gili. Madrid, 1980, p. 63.

Cézanne también cree en la necesidad de aprender de las formas geométricas para llegar a comprender un poco más de la naturaleza.

“Habría que empezar estudiando figuras geométricas: el cono, el cubo, el cilindro y la esfera. Cuando se supieran expresar estas cosas a través de sus formas y planos, se sabría pintar”

“Lo geométrico evalúa las masas y determina las superficies. Lo geométrico establece las relaciones de altura, anchura y profundidad; la perspectiva describe los contornos según el alejamiento, con relación al espectador...”

Partiendo del punto, que es el origen de toda línea, tras haber pasado por el círculo y los ángulos, llegaban al estudio de las superficies, planas, esféricas, cóncavas, convexas, compuestas, y al de los radios visuales. ¿Cabe encontrar un apoyo más positivo?” Ibid. p. 216.

En la obra de Henry Matisse podemos apreciar una fuerte influencia por el arte oriental y su búsqueda de la esencia de la realidad, del origen primigenio. Sus pinturas nos hablan continuamente de la preocupación por el color como elemento transmisor de dicha esencia.

“El color contribuye a expresar la luz, no el fenómeno físico, sino la luz que existe, la del cerebro del artista... El color debe expresar la sensación de cada cosa... debe provocar en el espectador la posesión de las cosas. Dice un viejo proverbio chino: <<Al dibujar un árbol uno debe sentir que se eleva a medida que avanza el trabajo>>.” Escritos y opiniones sobre arte. H. Matisse. Ed. Debate. Madrid, 1993.

Tenemos constancia que la obra de Matisse fue un punto de referencia muy importante para Mark Rothko, figura emblemática del expresionismo abstracto y más concretamente de la pintura de campos de color.

"El factor dominante en la formación de Rothko es Matisse. Rothko elimina la imagen impresionista... Queda el espacio sin personas ni cosas: un espacio no teórico sino empírico que se percibe como sustancia extensa y vibrante del color y la luz" *El Arte Moderno*. G. C. Argan. Ed. Fernando Torres. Valencia 1984, p. 624, Vol. 2.

Observamos ahora el pensamiento de V. Kandinsky y como dichas ideas se asoman así mismo en su cosmología personal.

"Toda la naturaleza, la vida y todo lo que rodea al artista, y la vida de su alma, son la única fuente de cada arte. Es muy peligroso suprimir una parte de esa fuente (vida exterior en torno al artista) o la otra (su vida interior)... ¡El pintor se <<alimenta>> de impresiones externas (vida exterior), las transforma en su alma (vida interior), la realidad y el sueño! Sin saberlo. El resultado es una obra. Es la ley general de la creación. La diferencia se manifiesta solamente en los medios de expresión (vida interior)".

"La pintura llamada <<naturalista>> consiste para el pintor en tener ante los ojos un pequeñísimo fragmento de naturaleza (paisaje, ser humano, flores etc.) para crear un ser pictórico que se llama imagen. El <<realista>> copia exactamente este pequeño fragmento de naturaleza (como si fuera posible reproducir exactamente cualquier cosa). El <<naturalista>> lo modifica <<según su temperamento>>" *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. W. Kandinsky. Ed. Paidós. Barcelona, 1996, p. 115.

"El propósito de Kandinsky era hacer aflorar el yo interior, hallar aquellas relaciones plásticas que sintonizan con el alma. Kandinsky entendió el Arte, como búsqueda de la sustancia espiritual que une al universo (esta sustancia la define el Taoísmo como Qui, aliento vital y constituye un elemento fundamental del mismo). La intuición será su vehículo de conocimiento y esta intuición estará guiada por un principio de necesidad interior." *La Realidad y la Mirada. El Zen en el Arte Contemporáneo*. Ana Crespo García. Ed. Mandala. Madrid, 1997, p. 98.

En cuanto a la geometría, Kandinsky comenta que *"una vertical asociada a una horizontal produce un sonido dramático. El contacto del ángulo agudo de un triángulo con un círculo no causa un efecto menor que el del dedo de Dios con el dedo de Adán en Miguel Ángel... Naturalmente, la pintura abstracta puede, además de las formas llamadas geométricas - muy rigurosas -, hacer uso de un número ilimitado de formas llamadas libres, y al lado de los colores primarios, emplear una cantidad ilimitada de tonalidades inagotables: de acuerdo cada vez con el objetivo de la imagen dada*.

En cuanto a saber por qué esta facultad en apariencia nueva empieza a desarrollarse en los hombres, se trata de una cuestión compleja que nos llevaría demasiado lejos. Baste decir aquí que se halla vinculada a esta facultad en apariencia nueva que permite al hombre tocar bajo la piel de la naturaleza su esencia, su <<contenido>>. Con el tiempo, posiblemente se demostrará con claridad que el arte abstracto no excluye la unión con la naturaleza, sino que, por el contrario, esta unión es más grande y más íntima de lo que ha sido en los últimos tiempos". *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. W. Kandinsky. Ed. Paidós, Barcelona, 1996, pp. 106-107.

P. Klee por su parte, en su *Credo del creador* nos habla entre otras muchas cosas, de que *"El arte atraviesa las cosas, va más allá tanto de lo real como de lo imaginario*.

El arte juega, sin sospecharlo, con las realidades últimas, y no obstante las alcanza efectivamente. Así como un niño nos imita en el juego, así también nosotros imitamos en el juego del arte a las fuerzas que han creado y siguen creando el mundo". *Teoría del arte moderno*. P. Klee. Calden. Madrid, 1979, p. 64.

Así mismo Klee nos apunta ideas que nos remiten una vez más al naturalismo y su necesidad de alcanzar el origen primigenio; la continuidad cósmica (Tao).

“¡Remontarse del Modelo a la Matriz!...hacia la Ley original, a alguna proximidad de la secreta fuente que alimenta toda evolución. ¡Pero que nadie se sienta obligado! Que cada cual proceda según los latidos de su corazón. Por ejemplo, los impresionistas, nuestros antípodas de ayer, tuvieron en su momento plena razón en establecerse al nivel del suelo, en los retoños de las raíces de lo cotidiano, en la maleza donde nacen las apariencias. Pero nuestro latiente corazón nos impulsa más abajo, nos hunde siempre más hacia el fondo original”. Ibíd. pp. 50 – 51.

Piet Mondrian dedicó su obra a buscar un continuo fluido (Tao) para expresar la identidad del universo.

“Para Mondrian la disolución de lo uno en lo múltiple es doblemente necesario: 1º como instrumento para trascender de lo material a lo espiritual; 2º: para eliminar el orden social jerárquico. Para Mondrian a través de la disolución de lo uno en lo múltiple se consigue expresar la identidad del universo, representar la igualdad entre los seres, captar el reposo y eliminar el dramatismo subjetivista.” *La Realidad y la Mirada: el Zen en el Arte Contemporáneo.* Ana Crespo García. Ed. Mandala. Madrid, 1997, p. 96.

P. Mondrian el cual, según afirma Robert Rosenblum, *“Como Friedrich, Mondrian parece buscar el esqueleto misterioso de la naturaleza, rechazando la materia en beneficio de unos vacíos inconmensurables, y desvelando bajo las superficies del mundo visible una estructura unificadora del mundo elemental, casi geométrica... un subyacente esqueleto estructural de claridad casi simbólica. Sin objetos materiales que definan posiciones sucesivas en el espacio, esos cuadros se convierten en resonantes, luminosas extensiones que pueden alternativamente ceñirse a los estrechos confines del plano pictórico o expandirse en ilusiones de infinito alejamiento hacia horizontes remotos o invisibles. Es un misterio espacial que, de hecho, se reproducirá en muchas obras de Pollock, Rothko y Newman”* *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico.* R. Rosenblum Citado en *Imágenes de naufragio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico.* J. V. Selma. Ed. Generalitat Valenciana, 1996, p. 84.

“También Mondrian, como Klee y Kandinsky, tenía algo de místico y deseaba que su arte revelara las inmutables realidades que se ocultaban tras las formas perecederas de las apariencias subjetivas” *La Historia del Arte Moderno.* E. H. Gombrich. Ed. Debate. Madrid, 1997, p. 583.

Como veremos, la estética naturalista en el expresionismo abstracto continúa trabajando con estas ideas que acabamos de citar.

A este respecto se debe mencionar las figuras de Hans Hofmann y John Graham, los cuales influyeron de manera notable sobre los expresionistas abstractos, haciéndoles llegar todos estos conceptos.

Ambos forjaron sus pensamientos en las ideas relacionadas con experiencias estéticas provenientes de teorías romántico naturalistas y de la filosofía oriental.

Esta experiencia estética que proponen con sus teorías se basa en la procesualidad; encontramos aquí un paralelismo importante que conecta con el modo de hacer oriental que privilegia el proceso, la manera de hacer, para expresar el sentimiento interior que produce en nosotros el contacto con la naturaleza.

La pintura que transmite el pensamiento Zen utiliza el proceso pictórico para comunicar su filosofía.

El artista empleaba muchos años de su vida en aprender a relacionar el proceso pictórico con el natural.

Una vez aprendido dicho proceso, el artista estaba listo para pintar y encontrar el aliento de la naturaleza.

Hans Hofmann forjó sus teorías fundamentalmente en el cubismo, Cézanne y Kandinsky.

Hofmann hizo evolucionar en Estados Unidos el concepto de "naturalismo" dentro del proceso pictórico. Comprendía el naturalismo no como un intento de imitación de la naturaleza, sino como un intento de conocimiento de la misma, teniendo en cuenta la personalidad del artista, su intuición espiritual y su imaginación.

"Una obra de arte no puede ser nunca imitación de la vida sino, sólo y por el contrario, generación de vida. Un bailarín no debe sólo dominar su cuerpo, sino que debe ser generación de vida al dar vida al espacio en el que baila y ello como respuesta a toda su personalidad.

Un pintor que trata de imitar la vida física (un naturalista) nunca puede ser un creador de vida pictórica porque sólo las cualidades inherentes de los medios pueden crear vida pictórica. Esa es la diferencia estética entre la creación y la imitación. La creación exige la capacidad de empatía.

No estudio de la naturaleza pero estoy completamente hechizado por sus secretos y misterios, comprendidos los secretos y misterios de los medios creativos a través de los cuales trato de realizar lo uno por medio de lo otro. Picasso deja esto totalmente claro cuando dice: <<primero me como el pescado y luego lo pinto>> Esta es la transformación de empatía culinaria a empatía pictórica." Hans Hofmann, *Search for the real and other essays*. Citado en *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ed. Cátedra. Madrid, 1988, p. 119.

"...el objeto no debería ser de primordial importancia, en la naturaleza hay otras cosas que ver más grandes que los objetos" Hans Hofmann, *Search for the real and other essays*. Citado en *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ed. Cátedra. Madrid, 1988, p. 116.

En estas dos citas Hans Hofmann se está planteando la regeneración del concepto de naturalismo mediante la integración empática del hombre en la realidad natural. Para entender y desarrollarse en la naturaleza se debe, por lo tanto, integrarse en ella; no imitarla sino ser parte de ella.

Hofmann define la empatía como *"la proyección imaginativa de la propia conciencia en otro ser u objeto. En la experiencia visual, es la facultad intuitiva para percibir las cualidades de las relaciones formales y espaciales, o de sus tensiones, y para descubrir las cualidades plásticas y psicológicas de la forma y del color."* Hans Hofmann, *Search for the real and other essays*. Citado en *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Herschel B. Chipp. Ed. Akal, 1995, pp. 571- 572.

La facultad de la empatía utilizada por Hofmann contiene actitudes subjetivas propias del expresionismo alemán. Hans Hofmann, *Search for the real and other essays*. Citado en *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ed. Cátedra. Madrid, 1988, p. 118.

Esta nueva concepción del naturalismo, puede ser también asociada a las enseñanzas orientales, las cuales promueven al igual que Hofmann, la contemplación de la naturaleza para posibilitar la transformación de nuestra experiencia visual en la creación de códigos procesuales pictóricos, que expresen lo aprendido en ella. Para Hofmann *"todo acto creador requiere eliminación y simplificación. La simplificación es el resultado de comprender lo que es esencial"*. Hans Hofmann, *Search for the real and other essays*. Citado en *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Herschel B. Chipp. Ed. Akal, 1995, p. 575.

Así, podemos encontrar similitudes con los principios de la pintura de paisaje en China, procedentes del pensamiento Zen.

La pintura de paisaje China no trata de la realidad objetiva sino de la relación entre hombre y naturaleza, y de los poderes de la naturaleza para transformar espiritualmente al hombre. *"Se sobreentiende que la <<naturaleza esencial>> no debe manifestarse a través de las características físicas del tema sino que debe serle revelado al artista por medio de una experiencia personal, transmitida desde el corazón / mente al ojo / mano y después a través de la propia elocuencia del cuadro, hasta la percepción directa por parte del espectador."* *Fría Montaña*. Cat. Brice Marden. Ed. Houston Fine Arts Press. Houston, 1992, p. 168.

Hofmann por su parte comenta que *"nuestras experiencias emocionales pueden reunirse como una percepción interior para la que podemos comprender la esencia de las cosas más allá de la mera y desnuda experiencia sensorial. El ojo físico sólo ve la concha y la apariencia, el ojo interior, sin embargo, ve el núcleo y capta las fuerzas opuestas y la coherencia de las cosas."* Hans Hofmann, *Search for the real and other essays*. Citado en *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton, p. 118.

Aquí tanto Hofmann como los principios del pensamiento Zen están privilegiando la empatía, esto es, la experimentación previa de lo que se pretende representar, la vivencia afectiva de la realidad orgánica.

No obstante, para Hofmann no supone una necesidad el que deba de aparecer una imagen realista en el lienzo ya que el artista que trabaja una obra abstracta, se enfrenta a los mismos problemas que el que elabora directamente en la naturaleza una obra realista; su fuente de inspiración es obtenida de esa misma naturaleza. Para él, toda expresión visual seguirá las mismas leyes fundamentales. Hans Hofmann, *Search for the real and other essays*. Citado en *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Herschel B. Chipp. Ed. Akal, 1995, pp. 575 – 576.

Hans Hofmann menciona las fuerzas naturales como tensiones invisibles que lo relacionan con la cosmología de Klee o Kandinsky.

Hofmann, traducía estas tensiones cosmológicas en su fórmula de <<tira y empuja>>. Estos principios que cultivó del cubismo constituyen la piedra angular de su filosofía. *"Un plano es un fragmento en la arquitectura del espacio. Cuando se oponen entre sí una serie de planos, el resultado es un efecto espacial... Los planos organizados dentro de una pintura crean el espacio pictórico de su composición (...) El espacio pictórico existe bidimensionalmente. Cuando la bidimensionalidad de un cuadro se destruye, cae en pedazos –crea el efecto de un espacio naturalista. El profano tiene suma dificultad para comprender que la creación plástica en una superficie plana es posible sin destruir esa superficie plana. La profundidad en un sentido pictórico, plástico, no se crea mediante la disposición de objetos uno tras otro hacia un punto de fuga, en el sentido de la perspectiva renacentista sino, por el contrario (y con rechazo absoluto de esa doctrina) por la creación de fuerzas en el sentido de tirar y empujar... Puesto que uno no puede crear <<profundidad real>> cavando un hoyo en el cuadro, y puesto que uno no debe intentar crear la ilusión de profundidad por medio de la gradación tonal, la profundidad como realidad plástica debe ser bidimensional en el sentido formal así como en el sentido del color."* Hans Hofmann, *Search for the real and other essays*. Citado en *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ed. Cátedra. Madrid, 1988, p. 117.

Hofmann deja claro su rechazo euclidiano de representación de espacios naturalistas, enfatizando la necesidad de establecer las propias leyes en el espacio pictórico, que rijan el modo de adentrarse en el mundo sensible. Para ello aboga por un espacio bidimensional en donde sean las fuerzas de la creación orgánica las que determinen las diferentes tensiones existentes, interpretándolas a partir de la organización de planos y armonías de color. Hofmann consideraba que *"una obra de arte es plástica, cuando el mensaje pictórico está integrado en el plano de la pintura y cuando la naturaleza está encarnada en términos de las cualidades del <<medio de expresión>>."* *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ed. Cátedra. Madrid, 1988, p. 118.

Para él los medios de expresión son *"los medios materiales gracias a los cuales se da forma a ideas y emociones. Cada medio de expresión tiene unas características y una vida propias, de acuerdo con las cuales son visualizados los impulsos creadores. El artista debe no solamente interpretar su experiencia de la naturaleza de modo creador, sino que debe ser capaz, además, de trasladar su sentimiento de la naturaleza a una interpretación creativa del medio de expresión. Explorar las características del medio es parte de la comprensión de la naturaleza, al tiempo que parte también del proceso creador."* Hans Hofmann, *Search for the real and other essays*.

Citado en Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Herschel B. Chipp. Ed. Akal, 1995, pp. 572.

El medio de expresión dependerá de la capacidad del artista para experimentar emociones. Esto, determinará el grado de proyección espiritual en la naturaleza del medio de expresión. Un artista debe de aprender a ver e interpretar las experiencias visuales como experiencias plásticas y aprender a crear mediante un medio de expresión. *Ibid.* pp. 576- 577.

Al hablar del color, Hofmann remite sus ideas al fauvismo, a Kandinsky o Klee, desaprobando la gradación tonal o acercándose a la expresión musical de Kandinsky.

"El color es un medio plástico de crear intervalos. Los intervalos son armonías de color producidas por relaciones espaciales, o tensiones... Del mismo modo que el contrapunto y la armonía siguen sus propias leyes y difieren en ritmo y movimiento, tanto las tensiones formales como las tensiones de color tienen un desarrollo propio, de acuerdo con las leyes inherentes de las que se derivan por separado." *La escuela de Nueva York.* Dore Ashton. Ed. Cátedra. Madrid, 1988, p. 117.

El proceso creativo planteado por Hofmann consistía en "activar la superficie" de lienzo a través de las "tensiones". Desde el momento en que una pincelada entra en contacto con el lienzo en blanco, está generando una tensión que irá transformándose a medida que otras vayan incorporándose. El objetivo final será el controlar todas esas tensiones para alcanzar el equilibrio.

Para él, la naturaleza era la fuente de toda inspiración, entendiéndola como la fuente de todos los impulsos creadores del artista. Proponía el trabajo directo ante la naturaleza o utilizar la memoria y la imaginación. La naturaleza se convertirá así en una nueva creación. Hans Hofmann, *Search for the real and other essays.* citado en Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Herschel B. Chipp. Ed. Akal, 1995, p. 571.

Según Hofmann *"sólo hay una relación muy limitada entre las leyes científicas y el proceso creador. Las primeras se refieren a experiencias que ocurren repetidamente y de igual manera. La creación ocurre a través de un proceso que lleva de un resultado a otro."* *Ibid.* p. 576.

El propósito del arte para Hofmann fue siempre el mismo: la combinación de las experiencias obtenidas en la vida con las cualidades naturales del medio artístico. *Ibid.* pp. 579.

Las ideas de Hans Hofmann se convirtieron en el lenguaje de referencia para la comunidad de artistas de Nueva York. Sus enseñanzas resultaron muy útiles y atractivas para todos aquellos que querían defender la pintura abstracta. *La escuela de Nueva York.* Dore Ashton. Ed. Cátedra. Madrid, 1988, p. 118.

Por su parte John Graham contribuyó a reactivar el espíritu primitivista en los artistas pertenecientes al expresionismo abstracto. Picasso era el artista por excelencia para Graham. De este modo, el arte hecho por los niños y las manifestaciones artísticas indígenas del noroeste del pacífico suponían una importante fuente de inspiración para sus discursos, que condicionaron sin lugar a dudas las prácticas pictóricas de los artistas de Nueva York. Según Graham, Picasso otorgaba esos valores al arte moderno. *La escuela de Nueva York.* Dore Ashton. Ed. Cátedra. Madrid, 1988, p. 99.

Graham insistía en la hegemonía de la forma pura afirmando que *"la forma (tanto en la naturaleza como en el arte) tiene un lenguaje definido de gran elocuencia... Respecto a las artes plásticas, hay hombres dotados de ojos absolutos que pueden evaluar toda forma vista en la naturaleza, comprender su lenguaje, su significado, reproducirlo, trasladarlo, reevaluarlo, abstraerlo."* *Ibid.* p. 100.

Según él, el arte debía ser abstraído por la naturaleza, debía llegar a poder manifestar la esencia de las cosas. Así, en el proceso pictórico se debía utilizar la forma pura. Graham, en oposición a Hofmann, creía en la línea como prolongación del gesto del artista y por lo tanto a la esencia de su reacción ante la naturaleza. El color, que para Hofmann y otros modernistas europeos significaba la esencia pura de la pintura y la composición, no era para Graham sino *“un atributo de la forma que adquiere significación sólo después de ocupar una porción definida del espacio”* *System and Dialectics of Art*. John Graham. Delphic Studios, Nueva York, 1937, p. 53, citado en *La pintura de acción como procedimiento*. Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999, p. 88.

Graham se inclinaba por una visión junguiana de la creatividad en donde se hacía apología del origen racial de las culturas. *Ibíd.* p. 100.

Graham era partidario del elemento inconsciente de la mente del artista, el cual llega a tener todo el poder de conocimiento. El interés por Freud y Jung era evidente.

“El hecho de lo inconsciente colectivo es sencillamente la expresión psíquica de la identidad, que trasciende todas las diferencias raciales, de la estructura del cerebro. Sobre tal base se explica la analogía, y hasta la identidad, de los temas míticos y de los símbolos, y la posibilidad de la comprensión humana general. Las diversas líneas de desarrollo anímico parten de una cepa básica común, cuyas raíces se extienden al pasado. Se halla aquí un paralelismo anímico con los animales. Se trata –tomado de manera puramente psicológica- de comunes instintos de representación (imaginación) y de acción.” *El secreto de la flor de oro*. C. G. Jung. Ed. Paidós, Barcelona, 1996, p. 28 – 29.

Es posible interpretar que la admiración de Graham por el arte primitivo se debía a su convencimiento de la mayor facilidad de los pueblos primitivos por entrar en contacto con su subconsciente.

“<<Debería comprenderse - proclama Graham en su decisivo artículo de 1937 – que la mente inconsciente es el factor creador y la fuente y el almacén del poder y de todo conocimiento, pasado y futuro>>. En su opinión, la tarea del artista era lanzarse <<por los cañones del pasado hasta llegar a la primera formación celular>> y <<traer a nuestra conciencia las claridades de la mente inconsciente>>”. *Jackson Pollock*. Steven Naifeh y Gregory White Smith. Ed. Circe, Barcelona, 1991, p. 295.

El mito romántico del artista del s. XIX, resurge en Nueva York de la mano de Graham. Para él, y citando a Sócrates, Galileo, Rembrandt y Poe, *“el artista, especialmente el gran artista, es el enemigo de la sociedad burguesa y un héroe para la posteridad”*. *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ed. Cátedra. Madrid, 1988, p. 101.

Graham construyó sus teorías en base a la tesis minimalista. Según explicaba, el minimalismo *“es la reducción de la pintura al mínimo de ingredientes necesarios con el fin de descubrir su destino último y lógico en el proceso de abstracción”*. Esta noción acabó poniendo énfasis en el proceso y la experiencia que nutre la pintura final, concepto que tomaba de Rosenberg y de la pintura de acción. *Ibíd.* p. 101 – 102.

Por otro lado, el pensamiento existencialista tuvo una gran repercusión en los pintores de la Escuela de Nueva York. Los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, provocaron una situación de angustia y desasosiego en la vida estadounidense. *Ibíd.* p. 241.

La estética naturalista puede conectar con el interés por las ideas existencialistas del expresionismo abstracto en la medida en que intentan *“realizar el yo por medio del pleno e intenso desarrollo de la individualidad”* *La pintura de acción como procedimiento*. Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999, p. 142.

Clement Greenberg señalaba este interés diciendo *“Lo que tenemos que ver aquí es un talante histórico que sencillamente se ha apropiado del existencialismo para hacer sus formulaciones y justificarse a sí mismo, si bien ha ido ganando fuerza mucho antes de que la mayoría de la gente implicada hubiera leído a Heidegger o a Kierkegaard (...). A pesar de la afectación y de la superficialidad filosófica del existencialismo, este es estéticamente apropiado a nuestra época (...). Lo que tenemos que ver aquí, repito, no es tanto una filosofía como un temperamento.”* Clement Greenberg. *Art. Nation*, CLXIII, N°2, (13 de julio de 1946), p. 54, citado en *La pintura de acción como procedimiento*. Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999, p. 144.

El existencialismo propone a grandes rasgos, ese acercamiento a la vida primaria al que hacen alusión las ideas naturalistas ya comentadas, y que insisten en la búsqueda de una realidad verdadera despojada del bagaje cultural que hace al hombre (recordemos *“La Intuición de Bergson”*). Un acercamiento al origen primigenio con el fin de comprender el sentido de la existencia.

“¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre, empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada.” *El existencialismo es un humanismo*. J. P. Sartre. Ediciones del 80. Buenos Aires, 1985, p. 16.

El existencialismo, como se ha comentado en el apartado dedicado al pensamiento Zen, puede acercarse a los planteamientos de la filosofía oriental la cual no hace distinciones entre filosofía y religión, situándonos ante un pensamiento intuitivo más que lógico. (Ver apartado 2.3.2.3)

Sartre insistía en la subjetividad filosófica. Para él *“el hombre existe en primer lugar, se encuentra a sí mismo, se eleva en el mundo, y se define después”*. Para Sartre, el hecho de escoger la esencia, permitía al hombre escoger para todos los demás, transformando una existencia subjetiva en existencia ética. El pintor, quedaba capacitado para perseguir su individualidad mientras trabajaba su lienzo, y mantener la esperanza de que lo que estaba haciendo poseía un valor para la humanidad. *La escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Ed. Cátedra. Madrid, 1988, p. 244.

Como hemos explicado en el apartado 2.2.2.3, el expresionismo abstracto contiene dos variantes que definíamos como *“pintura de acción”* y *“pintura de campos de color”*. Hemos observado como las teorías provenientes de Hofmann se adecuan mejor a la denominada pintura de contemplación, en donde el color es el elemento más importante. Por el contrario, Graham se sitúa más cercano al planteamiento de la pintura de acción y a su énfasis en la línea como instrumento básico.

Vamos a hablar de dos pintores clave dentro de estas variantes, para así observar como estas ideas se arraigaron al pensamiento de artistas precursores: Pollock y Rothko.

Dentro de *“la pintura de acción”* encontramos en la experimentación gestual la base del proceso pictórico, intentando llegar a una unificación entre la vida del artista y su obra. Una figura clave es Jackson Pollock. Mediante la acción automática hacía de sus pinturas *“all-over”* una continuación de su cuerpo, de su gesto frenético.

“La <<substancia>> del espacio pictórico es una madeja de hilos y manchas, cuyo ritmo y color son determinados por el artista, pero no su configuración precisa. Según esto el cuadro permanece, hasta un punto, tan ajeno al artista como al espectador, aunque su creación parezca unida también estrechamente a la vida del artista.” *Historia del arte abstracto*. Cor Blok. Ed. Cátedra. Madrid, 1982, p. 161.

En *“la pintura de campos de color”* el pensamiento y obra de Marc Rothko explican muy bien las motivaciones y objetivos del grupo.

Para Rothko, como para el resto de sus compañeros, la pintura constituía el método para revelar la verdad, para llegar a comprender lo verdadero en la vitalidad orgánica de la que somos parte. Preferían las formas planas y las grandes masas de

color apaciguando así la euforia gestual de la pintura de acción. Para ellos la verdad se encontraba en la simplicidad formal y estética.

"Somos partidarios de formas planas, porque destruyen la ilusión y revelan la verdad" Ibid. p. 163.

"El gesto de Rothko es calmado, cadencioso y uniforme como el de un pintor de paredes que da tantas manos como sean necesarias para que tengan una cierta profundidad o transparencia. Así, donde había un plano rígido e impenetrable hay ahora como un velo que deja pasar la luz o incluso que la emana a través del color. La acción no está planeada ni dejada al azar, se realiza a través de una acumulación gradual y de un refinamiento de la experiencia en el transcurso del hacer. Un cuadro de Rothko no es una superficie sino un ambiente, y busca espontáneamente la arquitectura pero no en nombre de una abstracta << síntesis de las artes >> sino por una especie de afinidad electiva. Su intención es envolver y ambientar al espectador, abrir un espacio a su imaginación." *El Arte Moderno*. G. C. Argan. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1984, p. 625, vol. 2.

"Marc Rothko desarrolló una fórmula pictórica que, siendo formalmente simple, hace al color protagonista del << drama >> que, según su opinión, debe ser un cuadro. A partir de 1949 compone casi únicamente con pocos y grandes rectángulos de color, que flotan como verdaderos espacios cerrados en el plano del cuadro, a menudo tan grande como una pared, y que parecen obstruir corporalmente el espacio pictórico." Ibid. p. 165.

La sencillez formal y la búsqueda estética a través de amplias masas de color eran la fórmula de este grupo de pintores con los que Rothko se identificaba.

"Forma y color parecen ordenados de tal modo que el cuadro podría servir como modelo elemental de corporeidad y movimiento... satisfarían nuestra tendencia de poner orden en la vida diaria, si se dejasen incorporar dentro del inventario de lo cotidiano." Ibid. p. 166-167.

Ambas opciones del expresionismo abstracto tienen el objetivo común de encontrar un nexo que relacione a la obra de arte con un cierto sentimiento vital que le acerque al entendimiento existencial. Se refleja en todos ellos la necesidad de manifestarse a través de las ideas naturalistas; esto se observa también en los rasgos románticos que dan forma a sus pensamientos.

Para ello recurren a la creación del "mito" como ya hicieron los artistas cubistas o expresionistas. Los expresionistas abstractos retomaron este concepto y lo hicieron evolucionar prestando especial atención al significado espiritual de las obras primitivas.

La utilización del "mito" les permite acercarse al primitivismo en donde la espontaneidad de la expresión es directa y liberadora de las ataduras occidentales. El "mito" traslada al artista a terrenos misteriosos, hasta entonces inexplorados, en donde el miedo a lo desconocido condiciona la percepción de la realidad; el "mito" como transporte hacia el sueño, hacia el inconsciente, en donde comienza la realidad verdadera.

Esto nos remite al espíritu romántico y su visión sublime de la naturaleza, en conexión nuevamente con la poética naturalista y lo que hablábamos de "La Intuición de Bergson"; del sueño como conducto para llegar al origen de la vida; de la búsqueda de otra realidad, esta vez la verdadera, mediante la magia de lo desconocido, como decía Octavio Paz.

"Al igual que Jackson Pollock y Willem de Kooning en sus obras tempranas, los pintores del color-field también estaban preocupados por el mito... << si nuestros

títulos recuerdan los mitos conocidos de la antigüedad, los hemos usado de nuevo porque son los símbolos eternos a los cuales debemos recurrir para expresar las ideas psicológicas básicas>>. El mito resultaba de interés precisamente porque expresaba <<algo real y que existe en nosotros mismos>>. Gottlieb añadió que éstos manifestaban afinidad hacia el arte del hombre primitivo a causa del factor particular de la guerra: <<En tiempos de violencia, las predilecciones personales por los detalles del color y la forma parecen irrelevantes. Toda expresión primitiva revela la constante conciencia de fuerzas poderosas, la inmediata presencia de terror y miedo>>. En una carta al New York Times (publicada el 13 de junio de 1943), afirmaron que <<solo es válido el tema que es trágico y atemporal >>, y dieron esta razón para manifestar afinidad espiritual hacia el arte primitivo y arcaico. Estéticamente, reivindicaban ser partidarios de la <<expresión simple del pensamiento complejo>> y la promoción de <<la forma grande>>, las formas planas y la reafirmación del plano del cuadro." *El arte abstracto*. Anna Moszynska. Ed. Destino. Londres, 1990, p. 163.

"El artista primitivo, al igual que el nuevo pintor estadounidense, usaba una forma abstracta, dirigida por una <<voluntad ritualista>> hacia una <<composición metafísica>>. En consecuencia, la forma abstracta era <<una cosa viva>>, un vehículo para las complejidades del pensamiento abstracto, un <<transporte de los sentimientos pasmosos que sentía ante lo incognoscible>>." *Ibid.* p. 164.

La influencia surrealista contribuye de igual modo al acercamiento al mundo primitivista y al pensamiento Zen. El surrealismo trabajaba a partir del automatismo psíquico y de la interpretación del pensamiento sin intervención de la razón. Ana Crespo García comenta en su libro sobre *El Zen en el Arte Contemporáneo* como "con el surrealismo el problema ya no es cómo representar o qué representar. Ahora el problema se centra en un asunto más básico: ¿cómo o por qué medio llega a conocer? El Zen hacía siglos tenía la respuesta. La mente racional es fragmentaria, es preciso buscar el vehículo global. En el Zen este vehículo fue el Koan: asociaciones aparentemente contradictorias que actúan como disparadores de la conciencia, paradojas para despertar una mente adormecida en el letargo de lo cotidiano. El surrealismo preocupado por acceder a esa parte del ser humano, no adulterado o condicionado por las cuestiones morales o sociales, buscará o ideará sus propios disparadores de conciencia: los <<secretos del arte mágico del surrealismo, método de creación para acceder a esa iluminación unificadora>>, como la denominaba Bretón. Con el surrealismo el problema del Arte se desplaza del objeto al proceso, ¿cómo crear para despertar el inconsciente dormido?" *La Realidad y la Mirada. El Zen en el arte contemporáneo*. Ana Crespo García. Ed. Mandala, 1997, p. 100.

Fueron los surrealistas los que enseñaron a los pintores de Nueva York "que la unión del arte con la vida se produce en lo íntimo del yo, y no luchando con los temas sociales". *La pintura de acción como procedimiento*. Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999, p. 115.

"En el caso de algunos surrealistas, especialmente Max Ernst, somos transportados a algún reino mítico de la pre-historia: paisajes capaces de devolvernos a los orígenes cosmológicos, biológicos y geológicos." *Imágenes de naufragio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. J. V. Selma, Generalitat Valenciana Ed. 1996, p. 84.

Rothko y Gottlieb afirman: "Para nosotros no es suficiente con ilustrar los sueños. Aunque el arte moderno obtuvo su primer impulso del descubrimiento de las formas del arte primitivo, nosotros creemos que su verdadera importancia no está solamente en la disposición formal, sino en el significado espiritual que subyace en todas las obras arcaicas... El que estas imágenes demoníacas nos fascinen hoy en día no se debe a que sean exóticas, ni a que nos despierten la nostalgia de un pasado encantador a causa de su lejanía. Al contrario, es la inmediatez de sus

imágenes lo que nos atrae irresistiblemente a las fantasías y supersticiones, las fábulas de las salvajes y extrañas creencias que fueron tan vívidamente representadas por el hombre primitivo". *The portrait of the modern artist.* Gottlieb y Rothko, entrevista radiofónica sobre el arte en Nueva York realizada en la WNYC Nueva York, por H. Stix el 13 de octubre de 1943. Citada en *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno.* Biblioteca Mondadori. Madrid, 1990, p. 147.

El surrealismo lanza a la nueva generación de pintores en brazos del psicoanálisis y del Zen como fuente de inspiración directa.

El Zen alteró la relación objeto-sujeto, convirtiendo el proceso en objeto. *La Realidad y la Mirada. El Zen en el arte contemporáneo.* Ana Crespo García. Ed. Mandala, 1997, p. 101.

La influencia Zen en la abstracción americana, se percibe en tanto en la línea de pintura de acción como en la de campos de color.

Por un lado, la pintura de acción puede relacionarse con la pintura Taoísta llamada "ipin" cuyo objetivo era la captación del espíritu y la expresión del mundo subjetivo interno. Por otro lado, la pintura de campos de color, se sitúa ante una visión más global del Zen. *Ibid.* p. 102.

"No comienzo casi nunca con una visión precisa. Comienzo con una idea pictórica, un impulso que procede en general de mi mundo interior. Quizás, algunas veces, la imagen proceda de un hecho lejano de mi inconsciente, como en un sueño". Robert Motherwell. Marceline Pleyne. Papierski. París, 1984, p. 91, citado en *La Realidad y la Mirada. El Zen en el arte contemporáneo.* Ana Crespo García. Ed. Mandala, 1997, p. 102.

Según lo planteado hasta el momento, podemos llegar a la conclusión de que el expresionismo abstracto se ordena a partir de la necesidad de conocimiento existencial.

La pintura expresionista activa con la ayuda de todas estas teorías un desarrollo pictórico en donde se muestra un claro interés por el concepto de pintura – pintura, por los campos de color, la gestualidad y el geometrismo. El propio proceso creativo se convierte en el vehículo para acercarse a la realidad natural y hacer frente a las incertidumbres existenciales.

Siguiendo a Marchán Fiz, las dos corrientes de la abstracción (la pintura gestual y la pintura contemplativa del Color Field), se caracterizan por trabajar el automatismo e irracionalismo y por adoptar posturas romántico idealistas. La bidimensionalidad de la pintura se instaura como una nueva forma de ilusionismo, en donde el carácter literal superficial del soporte material remite a las propiedades de los diferentes pigmentos, sustancias aplicadas a la superficie de la pintura, de la longitud del lienzo y sobre todo, del color. Las obras de estos artistas son entendidas por M. Fiz, como ventanas a través de las cuales el espectador penetra en otros mundos o en las que el creador plasma su mundo imaginativo. *Del arte objetual al arte de concepto.* Simón Marchán Fiz. Ed. Akal, 1997, pp. 81 – 83.

Alfred H. Barr señala una serie de valores plásticos característicos del expresionismo abstracto. El gran tamaño del lienzo y la manera de abarcarlo, mediante gestos amplios a la distancia del brazo, desafían tanto al pintor como al observador. La monotonía pictórica se debe según Barr a la preocupación del artista por el proceso mismo de la pintura como principal instrumento de expresión del que dispone, inquietud que así mismo tiende a eliminar la sugerencia imitativa de formas, texturas, colores y espacios del mundo real, dado que estos podrían competir con la realidad primaria de la pintura sobre el lienzo (...) El resultado es una lucha por el orden casi tan intuitiva como el caos inicial con que comenzaron los cuadros. Pese al alto grado de abstracción, los pintores insisten en que les preocupa profundamente el objeto material o contenido. *La definición del arte moderno.* Alfred H. Barr Jr. pp. 265, 266.

Respecto al desarrollo estético filosófico del informalismo vasco, podemos decir que se hicieron eco de todos estos planteamientos y teorías. Debemos considerar a Jorge Oteiza como la figura artística a través de la cual los informalistas vascos filtraron las teorías hasta ahora desarrolladas. Oteiza toma de Hegel el sentido histórico que provoca el devenir del progreso estético de los pueblos. Realiza, como hemos visto en el apartado 2.2.3.3, una original y personal teoría sobre la ley de los cambios, en referencia a las fases del ciclo vital creativo. Su obra y pensamiento propiciaron una atmósfera de reflexión y aprendizaje existencial a través del arte, adentrándose en el campo de la actividad pública directa.

"Oteiza era un ejemplo que era capaz de poner ejemplos. También podría haber dado un manotazo a la grapadora para demostrar que solo quitando las cosas de en medio puede aparecer un espacio de reflexión, un punto cero desde el que comenzar. En este punto alcanza pleno sentido una concepción de la escultura y del arte como retiro para la reflexión, y el aprendizaje de una sensibilidad existencial, cuyo destino no es otro que el de activarse políticamente en el seno de la comunidad de la que forma parte." *La comunidad del vacío*. Fernando Castro Flórez. Cat. Exp. *Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco*. Del 10 de junio al 4 de julio de 2004. Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria, p. 32.

Heidegger supone un importante referente para el escultor vasco, quien fundamenta la base de su planteamiento artístico en las ideas estéticas del filósofo. Así, para ambos, el arte es sinónimo de verdad recorriendo un camino que poco a poco va despojándose del peso para alcanzar liviandad espiritual.

La poesía es considerada como la manifestación artística más cercana del espíritu y por lo tanto portadora de verdad y libertad. *"Hay que encontrar la poesía que es, en las claves de la lectura que Heidegger hace de Hölderlin, el lenguaje primogénito de un pueblo: en tiempo de indigencia, el poeta, desde su extrema soledad, revela la verdad decisiva. Se trata de recuperar el hombre y defender, con fuerza, lo que se llama, permanentemente <<nuestro estilo cultural>>"* Ibid. p. 31.

La actividad artística para Oteiza está guiada por la búsqueda de la verdad originaria de la existencia, y en concreto por la exploración del alma vasca y su comienzo existencial. Un comienzo que, cómo hemos apuntado anteriormente, encuentra en el "cero cromlech" del neolítico vasco.

"El poeta sabe que tiene que conseguir la lucidez en el seno de la oscuridad, afrontar el vacío y encontrar las palabras" Ibid. p. 33.

La generación del informalismo vasco encontrará en el pensamiento y obra de Oteiza un camino cercano y familiar para adentrarse en la experiencia romántico naturalista.

Por ejemplo, Mikel Díez Alaba afirma que las reflexiones de Oteiza afectaron mucho a su trabajo. *"Oteiza ha sido quizá la persona que me ha influido poderosamente. Descubrí el Quosque Tandem en un momento crítico, justo cuando iba a abandonar la ciudad, después de la época de abstracción ciudadana, de abstracción más bestia y más dura, descubrí a Oteiza y me permitió entender muchísimas cosas. Él utilizaba como disculpa, a mí me da igual, hombre vasco, hombre lo que quieras, en realidad era el hombre. Yo obvio si quieres lo del vasco, y me abrió un mundo, un mundo de posibilidades, de compromisos, de entender procesos, muchísimas cosas, cosas muy hermosas. Me permitía investigar en distintos campos, entender que todo era una unidad... Oteiza ha sido un hombre muy importante. Tuve la posibilidad incluso hasta de conocerlo por eso quizás cobra un valor especial."* Mikel Díez Alaba. Entrevista. Bilbao 21 de junio de 2005.

Sistiaga también manifiesta haber tenido una intensa relación con el escultor. *"Un diálogo entre dos personas con ideas que podían ser ideas mías, ideas de él, ideas comunes que si se podían se llevaban a la práctica. A mí me emocionó mucho, y por eso quise conocerle, su escultura "Homenaje a Mallarmé", una estructura*

cúbica que en realidad es como si fuese una habitación. Me impresionó mucho. José Antonio Sistiaga. Entrevista. Ciboure, Francia, 20 de septiembre de 2005.

Gallo Bidegain, por su parte, nos descubre su acercamiento a la pintura a través de un posicionamiento de claro espíritu romántico y naturalista. *"... Y seguiría pintando. Trabajando de forma sentida y participando en el nacimiento de una obra, consolidándola a golpe de impulsos, reflatando energías del interior, que existen, se suceden y aumentan de tamaño, y precisan el tamiz de un análisis, el freno de una madurez y la tensión fogosa del vigor que confiere el convencimiento. Daría satisfacción de continuo al ansia desmedida, buscando después su profundidad y lejanía. Su aproximación a lo sublime. Aspiraría a solidificar el hervor vitalista que como torrente contiene el alma, comunicándolo con lo humano y esculpiendo su sombra con armonía y pureza. Trataría apasionadamente la búsqueda, hurgando, escarbando, canalizando y retorciendo mi interior esperando una llegada. Vivir el éxtasis de la creación, en respuesta a una invocación seleccionada y dirigida... Y pintaría porque el cúmulo de experiencias vividas enriquecería un carácter y este a su vez daría robustez a mi obra. Tras la carrera intermitente está siempre la meta. Y diversificaría mis impulsos despreocupándome de maneras, vaciándome y llenándome en trepidante trasiego. Descuidaría gestos inoportunos que desobedecen a mi intención. Contemplaría y lo seguiría haciendo con crítica despiadada el fruto conformado en mi lienzo. Y la creencia del error me llevaría a su destrucción... pintaría como ayer sin anclarme en el tiempo, influenciado por mis vivencias, siendo fiel a mí, entregándome totalmente, analizándome día tras día en pos de la ansiada e ideal perfección y envejecería con mi pincel y colores, cargado de moderación y humildad."* Cat. Exp. 1979 ERAKUSKETA. Fundación Faustino Orbegozo. Palacio de Velázquez. Madrid, diciembre de 1979, pp. 110 – 113.

Alberto González por su parte, está de acuerdo en que el arte esté al servicio de la sociedad, contribuyendo a su crecimiento. *"El arte es una herramienta de transformación de la sociedad, y así mismo, de una historia que está por hacerse."* Su pintura se ve influenciada por la naturaleza, las personas, su forma de ser y explicar las cosas o las tensiones de tipo político – social. Ibid. p. 122.

Mikel Díez Alaba define el naturalismo de la siguiente manera:

"Naturalismo sería todo... habría quién diría que naturaleza es todo hasta la obra del hombre. Una cosa es lo que sería primordial, lo que no es producto de la manipulación y otra cosa sería aquello que es producto de la manipulación del hombre pero que se convierte en natural porque existe y es obra nuestra y está ahí. Yo el naturalismo lo he vinculado más a aquello en lo que no participaba el hombre en su creación, aquello que se generaba de una manera paralela a la nuestra, y dentro de este mundo cohabitamos y convivimos con muchas cosas visibles y muchas cosas no visibles. Cuando tu observas un rayo de luz, yo eso de niño lo tengo grabado en la memoria, en casa de mis padres entraba un rayo de luz en donde veías cantidad de cositas que se movían por ahí. Infinitas cosas... y aquello era un mundo increíble. Este vacío que nosotros tenemos no es cierto, hay cantidad de cosas que en ocasiones de distintas maneras como por ejemplo a través de la luz, podemos llegar a percibir y otras que hay quien percibe y yo no percibo pero que quizás algún día todos podamos percibir." Mikel Díez Alaba. Entrevista. Bilbao 21 de junio de 2005.

Para él el romanticismo *"tiene algo que vincula la melancolía... (quizás pueda estar equivocado...)*. Hay un grabado de Durero que se llama la melancolía, que es una mujer, así como pensativa (es un grabado precioso) y que es un poco lo que marcaría ese espíritu, ese sentimiento de que no vas a alcanzar nunca, que no vas a llegar nunca... Pero yo opino que de alguna manera, si uno acepta sus límites se puede llegar a las cosas. ¿Soy un pintor romántico? Sí.. porque de alguna manera tienes una cierta nostalgia, de cosas que se han perdido... pero últimamente tengo una gran fe en la capacidad de regeneración de la naturaleza, en todos los sentidos. De la propia, la capacidad que podemos tener los humanos de regenerar nuestra propia naturaleza, nuestro organismo, y luego observo el país en el que vivimos y

desde hace treinta años en que yo peleaba de manera más social por recuperar esta naturaleza que se había dejado abandonada, que los ríos se habían perdido, que los árboles estaban en un estado tristísimo que solo se plantaba para especular sobre la tierra, que todo eran pinos y eucaliptos, y que parecía que esto llevaba un proceso de generación sin vuelta atrás, pues observo con gran satisfacción que en el momento en el que tu dejas que la naturaleza siga su curso, la naturaleza rápidamente regenera. Esta misma primavera estaba lleno, lleno de árboles que poco a poco habían ido regenerando y creado masas boscosas distintas de las verdes oscuras que había antes, y había masas blancas preciosas de acacias y de saúcos... la naturaleza, si tu la dejas, ella regenera. Entonces eso me ha dado una gran fe de que este mundo, este planeta nuestro (porque el resto me queda un poco lejos..) puede regenerarse. Que depende solo de nosotros. Y si nosotros nos podemos regenerar el resto se puede regenerar. Es cuestión de ir poco a poco como las ondas cuando cae una piedra en el agua, que van creciendo, creciendo y al final lo abarca todo." Mikel Díez Alaba. Entrevista. Bilbao 21 de junio de 2005.

En este apartado hemos querido señalar como el expresionismo abstracto va creando la base de su pensamiento ideológico a través de un naturalismo humanista que le acerque al conocimiento existencial, y como mediante la experimentación empática de la realidad sensible, establece unos códigos procesuales pictóricos que le permiten expresar lo asimilado en ella.

Para ello hemos realizado un recorrido por el pensamiento de algunos artistas emblemáticos de la vanguardia europea previa al movimiento de nuestro estudio, como son Cézanne, Kandinsky, Klee, Matisse o Mondrian. Así mismo hemos analizado las enseñanzas de Hofmann y Graham, figuras imprescindibles para la transmisión de dichas ideas provenientes de Europa.

Con todo esto, hemos observado como la estética romántico naturalista y el pensamiento Zen, se refleja en la actitud de estos pintores, permitiéndoles acercarse, mediante un entendimiento procesual de la pintura, a un renovado concepto de realidad natural.

Los pintores expresionistas abstractos fueron definiendo, en base a los intereses estéticos romántico naturalistas, un esquema de creación pictórica en donde el arte se convertía en una aventura para la imaginación, opuesta al sentido común. Abogaban por las formas planas, alejándose de la visión euclidiana renacentista, ya que para ellos, esta última solo contribuía a crear una falsa ilusión que les aleja de la verdadera realidad.

Hemos observado como las dos vías del expresionismo (la pintura de acción y la pintura de contemplación), se encuentran igualmente vinculadas a estos intereses.

Gracias a figuras como Hofmann o Graham, los valores estéticos e ideológicos de la vanguardia europea, llegan a manos de la nueva generación de pintores estadounidenses. Mediante el acercamiento al primitivismo y a la idea del mito romántico, o introduciéndose en el pensamiento oriental Zen, consiguen un avance de las enseñanzas tanto filosóficas como artísticas del viejo continente confiriéndoles un renovado enfoque en donde el proceso pictórico se convierte en el protagonista.

El informalismo vasco se valdrá de las teorías y desarrollo artístico de Jorge Oteiza para acercarse al lenguaje estético del expresionismo abstracto según sus intereses plásticos.

2.3.3.2 REPRESENTACIÓN DE CÓDIGOS PROCESUALES A PARTIR DE LA NOCIÓN DE PAISAJE

En este apartado abordaremos la noción de paisaje como acotamiento escenográfico en donde se representan los diversos códigos procesuales del expresionismo abstracto. A través del paisaje iremos delimitando el procedimiento de análisis pertinente para nuestra investigación.

Durante nuestro estudio hemos estado haciendo referencia constante al vocablo naturaleza para determinar la realidad sensible que rodea al artista.

Pretendemos definir y delimitar el paisaje como lugar en donde pueda focalizarse el amplio término que nos ocupa.

Nuestra intención es posibilitar el entendimiento analítico a través del paisaje como espacio en donde se escenifiquen los códigos procesuales dispuestos a partir de la contemplación y estudio de la realidad natural.

Pretendemos que todas las obras representadas en nuestro corpus de análisis puedan ser leídas mediante las pautas establecidas por los espacios paisajísticos. Utilizaremos un esquema de análisis basado en el paisaje para adentrarnos en las diferentes obras y poder ordenar y concretizar las diversas relaciones procesuales entre el sujeto y su organicidad vital. El paisaje será el lugar en donde encauzar la diversidad natural.

Queremos que el paisaje nos sirva como espacio para representar las interrelaciones entre el sujeto, el proceso creativo pictórico y la naturaleza. Utilizando el concepto de paisaje como proyección de la afectividad, crearemos el procedimiento de análisis propicio para nuestra investigación.

Para ello debemos comenzar por definir lo que entendemos por "paisaje" y como podemos establecer un acotamiento, en cierta medida paradójico, de la naturaleza.

El acotamiento natural del paisaje nos permitirá elaborar un sistema de análisis en donde se enfatizen las relaciones entre el espacio pictórico y el natural a partir de los sistemas procesuales empleados.

La palabra "*paisaje*" es uno de esos términos que a lo largo de la historia va acompañándonos, cambiando y modificando su significado según las exigencias de cada época.

Hasta el siglo XVIII la pintura de paisaje fue considerada como género artístico menor, al servicio de la representación de figuras y diversos temas que se situaban en el contexto de un entorno natural, el cual, funcionaba anecdóticamente.

Fueron los románticos los que rescataron dicha anécdota para convertirla en el tema principal de sus discursos.

Es posible comprobar por los hechos y la pasión que muestra el hombre, cómo el siglo XVIII está marcado por un movimiento de pensamiento en favor de la naturaleza. A través de la imaginación, la naturaleza idealizada se convierte en la imagen del Edén, permitiendo un escape del infierno de la vida urbana. *Pyrénées. Voyage par les images*. Hélène Saule Sorbé. Editions de Faucompret, Bourdeaux, 2002, p. 22.

El libro "*Les Aventures de Télémaque*" (1699), prepara a los franceses para la llegada de un nuevo culto: la rehabilitación de la naturaleza y su apertura a la economía y a la educación dentro de una esfera de valores positivos.

Vauvenargues (1715-1747) lleva la sensibilidad a su más alta expresión: la exaltación, fuente de emociones deliciosas y poderosas, permite vivir al hombre más intensamente. La naturaleza va invadiendo progresivamente la literatura y las costumbres, anunciando, como en la obra de Rousseau, una concepción de la naturaleza teñida de afectividad.

J.J. Rousseau crea con su obra *Emile*, un sistema educativo basado en la bondad de la naturaleza. Con la obra *“La Nouvelle Héloïse”* escrita en 1756, La montaña hace su entrada en las almas de la Europa cultivada. La naturaleza se proyecta como bienhechora, calmante y divertida, originándose una nueva intimidad entre ella y el alma. Las líneas de Rousseau sobre la montaña revelan una sensibilidad aguda frente a un espectáculo natural; por otra parte las características de sus paisajes alpinos anuncian el romanticismo. *“(…) Yo quería soñar y siempre me distraía un espectáculo inesperado. Tan pronto inmensas rocas colgaban sobre mi cabeza. Tan pronto un torrente eterno abría junto a mi un abismo del cual mis ojos no osaban calcular la profundidad. A veces, me perdía en la profundidad de un bosque frondoso... (….) sobre las altas montañas, donde el aire es puro y sutil, se siente mayor facilidad para la respiración, mas ligereza en el cuerpo, mas de serenidad en el espíritu. Los deseos son menos ardientes, las pasiones mas moderadas. Las meditaciones adquieren no sé que cariz grande y sublime, proporcionadas a los temas que nos golpean, no sé que voluptuosidad tranquila que no tiene nada de sensual”*. La montaña aparece como una especie de madre prodigio, que se pone a la disposición del hombre; ella es reveladora de la bondad del hombre. Las evocaciones de paisajes alpinos son a menudo calificadas de “románticas”. Este término, utilizado por Rousseau por primera vez en la descripción de un lago alpino, (*“Las orillas del lago de Bienné son a menudo más salvajes y más románticas que las del lago de Ginebra”*), designa *“un sentimiento pintoresco que habla al alma”*, y se engalana de íntimas correspondencias que unen al contemplador y a su objeto en un momento evanescente de armonía perfecta. Supone entonces, tanto por la parte del individuo como por la del lugar, una actitud: una sensibilidad, una capacidad de percepción y apreciación, una predisposición ante los elementos naturales. Ibid. pp. 22-24.

El paisaje ha servido de instrumento a muchos artistas, que han encontrado en él, el elemento procesual en su trabajo. Con el romanticismo, el hombre comienza a desplazarse al paisaje; comienza a adentrarse en un nuevo concepto de viaje en donde entra en juego la noción de aventura y exploración. El paisaje muestra una relación con el viaje fruto de una experiencia y permite una proyección de emociones. *“El desplazamiento es una condición del paisaje. Es posible evocar un paisaje cada vez que el espíritu se desplaza de una materia sensible a otra”*. Pretendemos abordar el término de paisaje desde su materia, la cual permite aflorar sensaciones sinestésicas en la percepción. De este modo la materia sensible que lo configura, se convierte en el elemento clave mediante el cual se activa nuestra sensibilidad afectiva.

“Se podrían clasificar los paisajes según su mordisqueamiento, según su mordisqueabilidad. Los lagos del gran frío en Minesota, el río Rimouski en invierno, exigen una dentadura de carburo de tungsteno para palpar su carne helada (...) Para un bello paisaje visual, el vagar sin meta, el baile, las ganas de divagar no hacen más que dar derecho a un paisaje de poderes materiales a los olores, a la cualidad táctil del suelo, de los muros, de los vegetales. Vuestro pie palpa la blandura de las tierras del páramo, musgosas en el sotobosque que bordea y obstaculiza el sendero afilado de los adoquines.”

Jean - François Lyotard, *Scapeland*, en *L_inhumano. Divagazioni sul tempo*, Milano, Lanfranchi, 2001, pp. 229 - 238 [Ed. original: *L_inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988]

“[...] el Paisaje no es, propiamente hablando, un dato inmediato de percepción, si no que se constituye descubriéndolo”: ésta idea de una dinámica de la mirada mantenida por Pierre Sansot, evoca mas tarde la coincidencia de configuraciones naturales con un efecto de composición artificial. En un caso tal; el arte sigue sin añadirse a la naturaleza, pero le abre el acceso a otro estatus, el del paisaje, es decir, de hecho cultural, de naturaleza hecha para el deleite. Es comprensible entonces que tal placer sea buscado, incluso cotidianamente. Los famosos jardines del siglo XVIII son una *“montaña”* de todas las bellezas naturales diseminadas en el basto medio ambiente salvaje. Senancour, tras los pasos de Rousseau, celebra

también el macizo alpino. La montaña es un paliativo del mal de su alma, poniendo de moda un tipo de comportamiento, un estado de ánimo. *Pyrénées. Voyage par les images*. Hélene Saule Sorbé. Editions de Faucompret, pp. 22-24.

Antropológicamente, el hombre tiene la necesidad de comprender el territorio donde vive, es una necesidad fisiológica para comprenderse a sí mismo. Un grupo de individuos o comunidad, tiene la necesidad de expresarse a través de su entorno natural para conseguir así una identidad que le es propia.

"El paisaje es una metáfora ordenada por la mirada y la cultura de la tierra y del país... El paisaje es un marco de naturaleza donde la mirada de la civilización ha proyectado sus deseos y fantasmas." Revista LAPIZ, N° 145. Artículo "Desde el paisaje" por Santiago del Olmo.

"El lugar tiene de tal forma una misión identificatoria, relacional e histórica, es principio de sentido y principio de inteligibilidad."

"El lugar antropológico es ambiguo ya que no es sino la idea, materializada sólo hasta cierto punto, que se hacen los que lo habitan de su relación tanto con el territorio como con sus semejantes y con los otros." *Imágenes de naufragio. Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. José Vicente Selma. Ed. Generalitat valenciana. Valencia, 1996, p. 56.

El lugar es un compendio referencial que proporciona al individuo una experiencia válida para forjar su identidad dentro de la comunidad.

Queremos aquí destacar la importancia que tiene el factor experiencial a la hora de entender el entorno, la importancia de vivir el espacio que nos rodea, de tener experiencias in-situ para establecer nuestros parámetros de identidad.

Un lugar tiene que tener una función identificatoria, relacional e histórica; un espacio que no puede definirse en tales términos define un no-lugar. *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* Ed. Gedisa. Madrid, 1993, citado en *Imágenes de naufragio. Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. p. 56.

Los *no-lugares* son muy comunes en la época que nos toca. Estos se materializan en los muchos puntos de paso que existen, vacíos de historia, anónimos; lugares indescifrables en donde la gente vive en la ausencia de lo real.

Como decíamos con anterioridad, viven lejos de la propuesta de Bergson de adormecerse en el sueño portador del proceso vital verdadero.

La experiencia vivida que nos brinda la adhesión inmediata a lo real está ausente en estos *no-lugares*.

Maurice Blanchot nos advierte de este peligro, el cual nos aparta de lo que somos. Lo cotidiano y lo cercano no nos es próximo.

"Mundo bárbaro, sin respeto, sin humanidad. Nos vacía atrocemente de todo lo que amamos y queremos ser, nos ahuyenta de la dicha de nuestros refugios, del falso pretexto de nuestras verdades, destruye aquello a lo que pertenecemos y a veces se destruye él mismo" *El hombre en el punto cero*. Maurice Blanchot, citado en *Imágenes de naufragio. Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico* p. 62

Pretendemos en este apartado explicar qué entendemos por paisaje y como a través de él los artistas del expresionismo abstracto consiguen un espacio en donde poder desarrollar un proceso artístico y vital, es decir, un proceso pictórico que mediante la experiencia de los procesos naturales consiga un acercamiento a un conocimiento humanista existencial.

El término paisaje, como se ha definido anteriormente, puede entenderse como un marco o recorte que realizamos en la naturaleza, para tratar de comprenderla. Esta definición resulta en cierta forma paradójica ya que intentar llegar al concepto de naturaleza separando o fragmentando su todo unitario parece oponerse al concepto ilimitado del término.

G. Simmel, en su filosofía del paisaje comenta que ver como paisaje un trozo de suelo con aquello que está sobre él significa considerar un recorte de la naturaleza como unidad, lo que es completamente ajeno al concepto de naturaleza.

Nuestra intención es desarrollar el término "*paisaje*" siendo conscientes de encontrarnos ante una situación paradójica. No obstante proyectamos utilizar la noción de paradoja tal y como se concibe en oriente, permitiendo una fisura en el sistema racionalista occidental para dejarnos llevar por la intuición. (ver apartado 2.3.2.3) De este modo intentaremos acercarnos a la naturaleza a través del paisaje entendiéndolo como un continuo fluir natural. La acotación física del espacio tanto pictórico como natural, responderá a la necesidad del pintor por ordenar y representar lo asimilado en la naturaleza; gracias a la noción de paradoja aprendida de oriente, el pintor podrá escapar metafóricamente de la limitación espacial y tratará de utilizar el lienzo como un lugar en donde expresar la sensación de infinitud natural. Intentaremos mediante la idea de paisaje, y pese a la incongruencia de su cometido (limitar la naturaleza), establecer un acotamiento del espacio natural para poder desarrollar los sistemas procesuales necesarios para la manifestación plástica del entendimiento vital.

El concepto de paisaje puede asociarse en occidente a la necesidad de consuelo del hombre ante la inmensidad de lo inabarcable en la naturaleza. Este sentimiento aparece desde el momento en el que el hombre toma conciencia de su individualidad ante el entorno que lo rodea, despegándose de la naturaleza.

Desde el Romanticismo podemos observar todo tipo de métodos y teorías que permiten ese acercamiento imposible a la naturaleza mediante una poética del paisaje. Así nos encontramos con los impresionistas, simbolistas, fauvistas, expresionistas, minimalistas... y todos los tipos de "ismos" posibles que recorren la modernidad.

La pintura romántica de paisaje tiene dos grandes exponentes como son W. Turner y C.D. Friedrich. Ambos proyectan de manera abrumadora sus sentimientos sobre el paisaje, otorgándole una nueva dimensión de carácter surrealista y trágico.

La pintura de Turner proyecta el mundo subjetivo del artista, resultando sus obras muy cercanas al mundo moderno del surrealismo y de la abstracción.

Friedrich por su parte nos descubre la tragedia y lo inconmensurable del sentimiento romántico, a través del diálogo entre el yo interior del artista y la naturaleza, capaz de transformarla según sus emociones.

Si profundizamos en la manera de actuar de los artistas modernos hasta llegar a nuestra época, podemos encontrar un punto común en todos ellos. Nos referimos al factor experiencial que estudia el fenómeno "naturaleza" desde y sobre ella.

Tenemos constancia, por ejemplo, del trabajo al aire libre (delante del motivo) de los pintores impresionistas; de pintores como P. Cézanne que hizo avanzar el estancamiento de aquellos, facilitando la aparición del fauvismo, cubismo o expresionismo. Recordemos la tarea de V. Kandinsky que dedicó su obra a crear una cosmología personal, o P. Klee, estudioso de las formas y movimientos naturales.

Llegando a los años sesenta, surge el movimiento denominado Land Art que continúa con la tarea que comenzaron los románticos pero esta vez transformando el paisaje en el propio campo de acción. Aquí el paisaje deja de plantearse en términos únicamente representacionales; deja de ser objeto para transformarse en sujeto.

El expresionismo abstracto adopta esa preocupación existencial por encontrar su lugar en la naturaleza a través de la pintura, prosiguiendo y desarrollando una estética romántico naturalista, como hemos observado, cercana a la filosofía Zen.

El pensamiento oriental toma un carácter importante y entra a formar parte del hacer pictórico de los precursores e integrantes del movimiento expresionista (Hofmann, Rothko, Pollock, Motherwell, Still...).

La repercusión del arte de Extremo Oriente en el arte occidental, dejó una huella profunda sobre todo en Estados Unidos.

Con el expresionismo abstracto, llegó el <<boom>> del Zen, convirtiéndose en moda. Muchos pintores se trasladaron a Japón para estudiar caligrafía. *La realidad y la mirada. El Zen en el arte contemporáneo*. Ana Crespo García Ed. Mandala, Madrid, 1997, p. 101.

Debemos recordar no obstante, la principal diferencia entre la estética romántico naturalista de occidente y el pensamiento oriental. Este último, es incompatible con el sentimiento dualista de occidente que separa al hombre de la naturaleza ya que no concibe el instinto individualista que apremia notablemente desde el romanticismo. De aquí surge la diferenciación que podemos encontrar en la noción de paisaje.

Debemos remarcar que el paisaje para occidente difiere de los sentimientos de oriente.

La filosofía Zen se acerca a la naturaleza con el convencimiento interior de formar parte íntima de ella. La naturaleza forma un todo orgánico en el cual se integra el ser humano. La representación de la naturaleza no es entendida en términos paisajísticos de recorte sino como expresión del continuo movimiento vital. Por el contrario, el artista occidental se acerca e intenta penetrar en la naturaleza desde afuera, como entidad individual.

A pesar de esta diferencia notoria, pensamos que ambas culturas buscan esencialmente lo mismo: el conocimiento y la comprensión de la inmensidad vital. Ambas muestran su interés por captar el espíritu que anima el fluir natural.

De este modo, hemos podido observar como artistas y pensadores de occidente se acercan a las enseñanzas de oriente para enfocar desde otro ángulo dicho intento, evitando caer en el abismo del sentimiento sublime. Esto no quiere decir que renuncien al sistema filosófico de occidente, sino que permiten la filtración de la intuición. Así, la estética occidental que posibilita el conocimiento a través de la experiencia del mundo sensible, entrará en contacto con las bases del pensamiento Zen pero sin separarse de su identidad filosófica que le es propia. Hemos advertido en apartados anteriores la dificultad que entraña el intentar explicar y definir un sistema filosófico opuesto al nuestro como es el oriental. Por ello hay que matizar que nos encontraremos trabajando siempre desde la interpretación; nunca desde dentro del pensamiento oriental.

John Dewey es un ejemplo de este intento por acercarse a la manera de entender la organicidad vital en oriente. En su libro *Experience and nature*, aborda desde su pensamiento occidental estas cuestiones, siendo su objetivo principal el reemplazar la tradición occidental de separar la naturaleza de la experiencia por la idea de continuidad. (*The chief obstacle to a more effective criticism of current values lies in the traditional separation of nature and experience, which it is the purpose of this volume to replace by the idea of continuity*). *Experience and nature* (Preface). John Dewey. Dover Publications, New York, 1958, p. xvi.

El mayor obstáculo para Dewey consiste en la dificultad que supone para el pensamiento dualista de occidente, el tomar conciencia de la cualidad de continuidad. Según Dewey, la continuidad de la naturaleza se puede lograr mediante la experiencia como interacción social y orgánica.

Debemos sostener con todo, que el paisaje se encuentra totalmente arraigado a nuestra cultura occidental y será mediante su posibilidad de acotación desde donde se establezca el entendimiento y el análisis tanto pictórico como existencial. Nuestro reto reside en la capacidad de trascender la mencionada noción de paisaje como recorte, para poder sentirlo, por el contrario, como continuidad natural.

El paisaje será entendido aquí como un espacio en donde materializar la expresión estética fruto del entendimiento de la naturaleza como crecimiento continuo.

Para llegar a esta idea de paisaje como realidad en continuo movimiento será interesante adentrarnos en la experiencia vivida en la naturaleza como vía de conocimiento.

El Zen es una filosofía basada en la contemplación, o dicho de otro modo, en la experiencia vivida en contacto con el entorno exterior que nos rodea.

La palabra experiencia *“designa aquel contacto inmediato con la realidad que en el hombre se realiza a través de los sentidos, sean éstos sensuales, intelectuales o místicos (...) La experiencia no es ni la observación ni el experimento, y aún menos la deducción o la inducción.*

Por experiencia entendemos la última instancia que posee cada uno de nosotros, y en definitiva el hombre, más allá de la cual no se puede apelar.” Cat. *Orientalismos. Una aproximación contemporánea.* Ramón Panikkar. Koldo Mitxelena, del 4 de junio al 29 de agosto de 1998, p. 36.

Consideramos la experiencia como el elemento que posibilita establecer un vínculo entre la naturaleza y la expresión estética. La experiencia nos aporta un afán creador, el cual se manifiesta mediante la expresión estética (ver apartado 2.3.2.2).

De este modo podemos pensar que la experiencia nos permite el acercamiento a lo que hemos denominado paisaje, y manifestar, en nuestro caso, a través de la configuración pictórica, lo asimilado en ella.

El concepto de experiencia al que nos referimos queremos entenderlo a partir de parámetros del pensamiento Zen o conocimiento contemplativo, como vehículo para entrar en contacto con el entorno natural. Una experiencia que se concreta en la acción de contemplar y recorrer la naturaleza, para proyectar sentimientos y vitalidad en las fuerzas y movimientos de la naturaleza.

En este apartado se pretende profundizar en el aspecto procesual de la pintura como método que nos aproxime al uso del pensamiento romántico naturalista dentro del expresionismo abstracto. La expresión estética camina de la mano del factor experiencial, hasta llegar al periodo de elaboración del proceso plástico.

Analizaremos en este apartado cómo se canaliza la experiencia mediante la utilización del proceso pictórico como medio, ayudándonos de nociones provenientes de la pintura oriental.

Como hemos dicho, la pintura perteneciente al expresionismo abstracto es deudora de corrientes romántico naturalistas y del pensamiento Zen, y por lo tanto basa su hacer pictórico en la procesualidad al igual que ocurre en la pintura oriental.

Iremos observando cuál es el proceso pictórico característico en la pintura Zen y lo iremos relacionando con el proceso del expresionismo abstracto.

Esto nos posibilitará conocer y ordenar el proceso de configuración pictórico del movimiento de nuestro estudio, en relación con las distintas configuraciones naturales y el modo en el que el pintor se posiciona ante ellas. Nos aproximamos por lo tanto al objetivo de nuestra investigación.

La pintura Zen ha de ser directa, espontánea y sin retoques posibles. Debe dominar perfectamente su técnica.

El elemento denominado “Ko-tzu” significa espontaneidad de la acción y es un término clave de conocimiento subjetivo. Es igual de importante el concepto de “Prajna”, el cual está vinculado con la velocidad, *“considerado como inmediatez de ejecución, como una simultaneidad absoluta entre pensamiento y acción”.* *La pintura de acción como procedimiento.* Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999, pp. 132-133.

El vacío tiene un sentido crucial; llama la atención si observamos el “horror vacui” que caracteriza al arte de occidente.

El principio fundamental del “<<Wabi>> significa búsqueda de sencillez y de no- plenitud, amor por el material basto y descarnado, elemento de renuncia y ausencia”

“El vacío es el lugar y el origen... La porción inmutable que subyace en cada ser, la unidad esencial” La realidad y la mirada. El Zen en el Arte Contemporáneo. Ana Crespo García. Ed. Mandala, Madrid, 1997. p. 42.

“En una primera etapa que dura bastantes años, el pintor se ejercita en el dominio de los múltiples tipos de pinceladas. Cada pincelada tiene un nombre y corresponde a un minucioso estudio sobre la naturaleza. Zheng feng, ataque frontal; Tuo, arrastrado; Ca, frotando; Huichi, fuerza; Gufa, osamenta; Duncuo, con cadencia sincopada, etc.

Debe dominar la unión del pincel y la tinta, lo concentrado y lo diluido, lo grueso y lo fino del trazo, la presión y la pausa. El artista deberá encontrar la densidad precisa.

El pintor dominará la técnica con ligereza y desenvoltura. Realizará el trazo con absoluta certeza y llegará un instante que la pincelada se convierta en pulsión de movimiento en su propio cuerpo.

En una segunda etapa el pintor estudia la naturaleza, global y minuciosamente. Elige cuidadosamente aquello que va a pintar. Lo estudia desde los diferentes puntos de vista, distintas alturas. Medita sobre ello. Se identifica con el objeto hasta que la naturaleza del objeto penetra en el pintor. Entonces, en ese instante, el pintor realiza el gesto.” Ibid. pp. 49-50.

A este respecto, Hofmann, realiza un diagrama en donde se estructuran tres elementos a través de los cuales se produce la creación artística mediante una metamorfosis de la inspiración. Por un lado tenemos “la naturaleza”, por otro “el artista” y finalmente “la creación”.

La naturaleza es el espacio físico fuente de toda inspiración para el artista. En ella los espacios se definen como positivo (presencia de la materia visible) y negativo (la configuración o constelación de los vacíos entre las diferentes partes y en torno a él, de la materia visible).

El artista elabora una interpretación plástica de estos espacios a través de la “empatía”, es decir, de su habilidad por proyectar imaginativamente su propia conciencia en otro objeto. Esta interpretación empática se realiza a través de los medios de expresión con los cuales se da forma a las ideas y emociones. Las características del medio de expresión deben ser exploradas a través de la comprensión de la naturaleza en armonía con el proceso creador.

Por último, la creación hace referencia al plano pictórico como una nueva realidad espiritual y plástica. Según Hofmann existen dos tipos de realidad, la física, aprehendida por los sentidos, y la espiritual, creada emocional e intelectualmente por los poderes conscientes e inconscientes de la mente. *Search of the Real and Other Essays.* Hans Hofmann, citado en *Teorías del Arte Contemporáneo.* Herschel B. Chipp. Ed. Akal, 1995. Madrid, p. p. 571 – 573.

Al exponer la evolución del expresionismo abstracto se ha indicado cómo este movimiento se desarrolla mediante dos vías diferentes de actuación, la pintura de acción y la pintura de campos de color. Ambas vías difieren en el medio de expresión debido a la diferenciación empática. Esto es, la distinción en la facultad intuitiva para percibir las cualidades de las relaciones formales y espaciales o de sus tensiones, y para descubrir las cualidades plásticas y psicológicas de la forma y el color.

Así, el proceso pictórico de la pintura de acción estará marcado por la espontaneidad de la acción y la velocidad y ritmo de ejecución.

Jackson Pollock nos remite a las ideas del pensamiento Zen, ya citadas, sobre la inmediatez de ejecución, espontaneidad y la idea de continuo fluir (Tao), así mismo nos habla de precisión y control de la técnica:

“No trabajo a base de dibujos o bosquejos en color. Mi pintura es directa (...). El método es el desarrollo natural de una necesidad. Quiero expresar mis sentimientos antes que explicarlos. La técnica no es sino un medio para llegar a una afirmación. Al pintar, tengo una idea general de lo que estoy haciendo. Puedo controlar el ritmo del pintar: no es un accidente, de igual modo que no hay un principio ni un final.”

De la narración hecha por el artista para la película *Jackson Pollock (1951)*, de Hans Namuth y Paul Falkenberg. Incluida en Robertson, *Jackson Pollock*, p. 194, citado en *Teorías del Arte Contemporáneo*. Herschel B. Chipp. Ed. Akal. Madrid, 1995, p. 582.

Otra cita de Robert Motherwell nos habla de la importancia de la fluidez:

“(..)sobre como funciona tu cuerpo en relación con una superficie plana. Aquí es donde la fluidez resulta crucial. Si la tinta es espesa y quieres trabajar deprisa, no conseguirás que se deslice con suficiente rapidez, estará como inerte. En cambio, si es demasiado líquida, goteará o se correrá.

Trabajar con una tinta sin la debida fluidez, es como librar una lucha a muerte con una serpiente”. R. Motherwell entrevistado por Jack Flam, 2 de octubre de 1982, citado en *La pintura de acción como procedimiento*. Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999, p. 215.

Esto se relaciona estrechamente con las declaraciones de J. Pollock cuando comenta:

“Mi pintura no es de caballete. Raramente extendo la tela antes de pintar. Prefiero sujetarla, sin abrirla, a la pared o al suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. Trabajo más a gusto en el suelo. Me siento más cerca, más parte de la propia obra, pues de este modo puedo andar a su alrededor, trabajar por los cuatro lados y, literalmente, estar en el cuadro (...). Sigo sin utilizar herramientas típicas del pintor, como el caballete, paleta, pinceles, etc.; prefiero palos, llanas cuchillos y pintura goteante, o una espesa mezcla de arena y vidrios rotos con el añadido de otras materias raras.

Cuando estoy en mi cuadro, no tengo conciencia de lo que estoy haciendo. Solamente después de un tiempo de lo que se puede llamar <<conocerse>> veo lo que he estado haciendo. No temo hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida propia. Lo que intento es que surja esa vida. Sólo cuando he perdido el contacto con el cuadro se produce el caos. De otro modo es armonía pura, un fácil dar y tomar, y la obra sale bien.” *My Painting*. Jackson Pollock, citado en *Teorías del Arte Contemporáneo*. Herschel B. Chipp. Ed. Akal. Madrid, 1995, p. 582.

Dentro de la estructura superficial de la pintura de campos de color vemos el rastro de una meditación más reflexiva. Estos pintores necesitan de grandes explanadas o superficies de color, que nos acercan a la paradoja de la visión sublime; *“la paradoja tan inmensa como el vacío, y que solo fluye desde el vacío. Abandonarse a un fluir sin expectativa. Imágenes dramáticas de una totalidad cíclica.”* *La Realidad y la Mirada. El Zen en el Arte Contemporáneo*. Ana Crespo García. Ed. Mandala. Madrid, 1997, p. 44.

Podemos observar en Rothko esta manera de proyección empática:

“Considero mis cuadros como dramas; las formas son los actores. Han sido creados por la necesidad de que haya un grupo de actores capaces de moverse dramáticamente, sin nerviosismo, y de ejecutar los gestos apropiados sin sentir vergüenza. Ni la acción ni los actores pueden ser imaginados ni descritos previamente. Comienzan una aventura desconocida, en un espacio desconocido. Es en el momento de terminar cuando en un destello de comprensión se ve que poseen las cualidades y cumplen la función que se esperaba. Ideas y planes que al

inicio existen en la mente no son otra cosa que la puerta a través de la cual dejamos el mundo en que ocurren.

De este modo es como los grandes cuadros cubistas trascienden y desmienten las implicaciones del propio programa del cubismo.

La herramienta más importante, que el artista perfecciona por medio de la práctica constante, es la fe en su capacidad para hacer milagros cuando éstos son necesarios. Los cuadros deben ser milagrosos: en el momento mismo en que se termina una obra, acaba la intimidad entre la creación y el creador. Éste es ya un extraño. El cuadro debe ser para él, como para cualquiera que lo vea después, una revelación, una solución inesperada y sin precedentes de una eterna y conocida necesidad.

Sobre las formas:

Son elementos únicos en una situación única.

Son organismos con volición y con una pasión por la autoafirmación.

Se mueven con libertad interna, y sin necesidad de conformarse a lo que es probable en el mundo conocido, ni de violarlo. No tienen asociación directa con ninguna experiencia visible particular, pero puede reconocerse en ellas el principio y la pasión de los organismos vivos." Possibilities I., Mark Rothko, p, 84, citado en Teorías del Arte Contemporáneo. Herschel B. Chipp. Ed. Akal. Madrid, 1995, p. 584.

Hemos observado cómo en las dos corrientes del expresionismo abstracto su modo de orientar la experiencia de la realidad difiere notablemente.

Esto se aprecia en el resultado del proceso pictórico, constituyéndose estructuras pictóricas distintas.

El proceso canalizador de la experiencia es diferente, tendiendo al automatismo en unos, y a la reflexión en otros.

Pero en ambos casos podemos encontrar una estructuración pictórica que puede ser analizada a través de la configuración paisajística de la realidad.

Venimos matizando como el expresionismo abstracto manifiesta en sus obras un interés por acercarse al conocimiento de la naturaleza. Es posible interpretar el resultado de esta pintura como un intento por establecer procesos de trabajo que muestren lo asimilado a través de la experiencia en la organicidad natural. Sus obras otorgan el protagonismo al proceso pictórico más que al resultado final, ya que existe esa necesidad de trascender los límites establecidos a la hora de acercarse a la naturaleza. Ese intento por trascender la realidad vital, hace de sus obras un continuo procesual que intenta escapar de los límites del espacio pictórico, para acercarse a lo ilimitado del fluir natural. Como comentaba Rothko en la cita anterior, estas pinturas muestran el principio y la pasión del organismo vital, es decir, de su movimiento eterno.

Por ello, y antes de comenzar nuestro intento de elaboración del sistema de análisis, es conveniente remarcar que cuando nos referimos al paisaje, estamos refiriéndonos a la idea de paisaje como continuidad creadora.

Estudiaremos las obras del expresionismo abstracto desde la idea de proceso como conocimiento de la realidad sensible. Un conocimiento que viene dado por la experiencia en la acción de contemplación y recorrido de la naturaleza; una experiencia que se manifiesta y continua en la creación pictórica, en donde en cierta medida, se reproducen las tensiones y la vida activa que se perciben en las fuerzas de la naturaleza.

Si nos detenemos a observar la organización de un paisaje, podemos apreciar un conjunto de fuerzas o pugnas que activan el espacio originando un equilibrio en constante tensión.

Por un lado, podemos intuir una interacción de elementos formales, de distintas direcciones, colores y masas que configuran diferentes estructuras y atmósferas.

Estas interacciones formales y materiales que podemos observar en el paisaje parecen constituir el proceso de creación natural.

Esta idea de interacción entre los distintos elementos del paisaje, es clave dado nuestro interés por establecer un procedimiento de análisis que evidencie las tensiones y la vida activa de las fuerzas de la naturaleza. Queremos mostrar la necesidad del expresionismo abstracto por acercarse a la realidad natural desde el origen generador de energía.

El análisis de este tipo de pintura quiere reflexionar sobre la importancia procesual de la creación tanto artística como natural para reflejar dichas interacciones entre los distintos elementos formales, cromáticos y direccionales que pueden percibirse en las fuerzas de la naturaleza.

A la hora de enfrentarnos al análisis de una obra pictórica no pretendemos realizar una observación atomizadora de cada uno de los elementos formales, sino observar de manera integradora todos los elementos que la configuran. Creemos que éste es el modo en el que los artistas del expresionismo abstracto se posicionan frente a la naturaleza, a través de una observación integral de las tensiones o fuerzas contra fuerzas presentes en el paisaje.

Veremos como las obras realizadas bajo la pintura de acción establecen estructuras diferentes a las obras de la pintura de campos de color. Esto es debido al diferente modo de enfrentarse a la realidad natural. La experiencia en el paisaje variará dependiendo si el pintor concreta su acción en un anhelo contemplativo, o en un recorrido o exploración.

Al estudiar el proceso pictórico de ambas corrientes, nos damos cuenta de la necesidad de ambas por lograr cierta identificación con el entorno natural elegido. Dicha identificación se traduce en una proyección anímica de la energía aprehendida en el paisaje. Ambas opciones proyectarán sentimientos y vitalidad en las fuerzas y movimientos del paisaje.

No así encontramos similitudes entre el modo o la manera de utilizar la materia sensible. Aquí entra en juego, como se ha afirmado con anterioridad, la empatía, que es lo que las diferencia. Es decir, la predisposición del artista ante la naturaleza; el modo en que aborda su recorrido, desplazamiento y contemplación por el paisaje.

A continuación iremos explicando ambos planteamientos procesuales (de acción y contemplación) para comenzar a perfilar el sistema de análisis que se desarrolla en el siguiente capítulo.

A la hora de enfrentarnos a la creación de un cuadro es necesario entender el proceso estructural que lo compone.

El proceso canalizador de experiencia, en el caso de la pintura de acción viene marcado por la tendencia al automatismo, mientras que la pintura de campos de color, se trata de un proceso reflexivo. Ambos procesos atienden a doctrinas orientales enraizadas con el espíritu naturalista romántico.

Esta actitud es condicionante del modo o manera de actuación de los procesos plásticos a los que nos referimos.

Al analizar este tipo de obras nos interesa observar no solo el resultado final de la misma (una estructura superficial de planos), sino adentrarnos en la propia creación pictórica, es decir, intentar dilucidar la actitud del pintor ante la tela y la naturaleza. A través de un estudio de los datos formales que conforman la obra, y del modo característico en que se plasman en ella, podemos interpretar el proceso empleado por el pintor, el cual deja manifiesto su actitud ante la realidad sensible.

Al igual que ocurre con la formación del paisaje, es difícil apreciar con claridad el entramado pictórico en el que está constituida una pintura. Aún así podemos apreciar, algunas veces mejor que otras, como se ha ido configurando la obra.

Al enfrentarnos al análisis de las obras de nuestro estudio, observaremos el modo en que se sintetizan las diferentes unidades formales originando las diferentes estructuras dinámicas que configuran movimientos e interacción entre direcciones, masas y colores. Este primer paso del procedimiento de análisis, nos ayuda a establecer finalmente una síntesis interpretativa de la obra, pudiendo llegar a intuir las emociones vitales que proyecta el pintor sobre el paisaje.

Creemos que gracias a la investigación previa del modo de desarrollar la empatía del artista, a las entrevistas realizadas, que nos han permitido comprobar la importancia de la naturaleza en estos artistas, y a nuestra propia experiencia como pintores, podremos evitar llegar a conjeturas demasiado desencaminadas.

Para ello, se tendrán en cuenta las diferencias que hemos comentado respecto a las obras pertenecientes a la pintura de acción y a la pintura de contemplación. Ya se ha comentado en otros apartados, cómo el artista transmite su empatía a los objetos que intenta expresar, aportando su propia energía a los mismos. Diferenciando el tipo de empatía artística podremos adentrarnos con mayor certeza en la configuración procesual de la obra.

Por lo tanto, pretendemos establecer una lectura analítica en donde se enfatice el proceso creativo del pintor en relación con la naturaleza. Los elementos formales de cada obra nos acercarán a un modo determinado de abordar el lienzo en relación al sentimiento empático con el que el pintor se posiciona ante la naturaleza.

Observando el conjunto integrador de los elementos plásticos iremos observando las estructuras dinámicas que se conforman, por lo general a través de interacciones entre direcciones, masas y superficies cromáticas. Pensamos que el modo en que se manifiestan dichos dinamismos plásticos nos habla de la manera en que el pintor proyecta sobre el paisaje emociones vitales, mostrando una forma concreta de apreciar los movimientos y tensiones que en él actúan.

El espacio pictórico analizado, así como el natural, podrá definirse como activo o en reposo, permitiendo encauzar el análisis bien hacia una pintura de acción o de contemplación. Hablaremos de estructuras y dinamismos plásticos para posteriormente establecer una supuesta conexión con estructuras naturales.

Pretendemos que el proceso de asimilación de la experiencia se aprecie en el proceso de elaboración pictórica, transformando de esta manera el factor romántico naturalista en proceso plástico; hablar el idioma propio del espíritu naturalista romántico a través del proceso pictórico.

"No es tan sólo la brillante envoltura externa, el vestido colorido de la hermosa tierra, lo interesante para el hombre, para el hombre que lo sea completamente y sienta y piense como tal: él gusta también en analizar cómo se disponen las capas una junto a otra en el interior, y de que tipos de tierra están compuestas; él quiere penetrar más hondo, a ser posible hasta el punto medio, y quiere saber como está construido el conjunto... ante todo queríamos espiar en todo aquello de lo que quiso privar a nuestra vista, o que no quiso mostrar en primer lugar, y es lo que en primer lugar le hace al artista: los objetos secretos que persigue en silencio y de los cuales jamás podremos presuponer demasiados en el genio cuyo instinto se ha vuelto arbitrariedad". Sobre el <<Mestier>> de Goethe. Friedrich Schlegel, 1798. Citado en Fragmentos para una teoría romántica del arte. Javier Arnaldo, Tecnos S.A, Madrid, 1987, p. 124.

Para ello creemos que resultará interesante tener en cuenta la utilización procesual de los conceptos del pensamiento romántico naturalista y Zen.

Estos conceptos pueden definir la pintura del expresionismo abstracto a través de la experiencia del pintor en su recorrido por la naturaleza o en la contemplación de los movimientos o fuerzas que en ella actúan.

Por un lado, la pintura de campos de color ha sido definida como pintura de contemplación, pintura que responde al placer estético del arte por el arte.

Por su parte, la pintura de acción se ha interpretado como intuición mística irracional, importando más la experiencia y el acto de pintar que la obra. *Del arte objetual al arte de concepto*. Simón Marchán Fiz. Ed. Akal. Madrid, 1988, p. 82.

Como ya hemos visto, la filosofía oriental se observa en las obras de los pintores del expresionismo abstracto.

Estos principios son utilizados tanto por los pintores de campos de color como por los pintores de acción, para transformar esa experiencia externa en elemento procesual pictórico.

En el proceso de creación de este tipo de obras es frecuente apreciar un juego de contrastes o pugnas entre elementos en donde se exalta y se pone de manifiesto la gran energía y sentimientos extremos que pueden llegar a originarse en un enfrentamiento con la naturaleza.

El proceso pictórico de estas estructuras se basa en un juego de tensiones de "tira y empuja", esto es, una dinámica de fuerza contra fuerza subyacente en la naturaleza. La tensión formada en el lienzo desde la primera pincelada, es la que origina los empujes de los que hablamos cuyo objetivo final es alcanzar el equilibrio de todas las fuerzas o elementos opuestos.

El resultado de estas superficies pictóricas son superficies simples, indefinidas y de apariencia vasta, produciendo un efecto de infinitud. *La pintura de acción como procedimiento*. Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999 p. 167.

La noción de infinitud hace tanto alusión al sentimiento sublime experimentado por la contemplación natural de los pintores de campos de color como al sentimiento de éxtasis y vacuidad experimentado por los pintores de acción, en donde la velocidad implica un abandono y negación de la técnica artística. *Del arte objetual al arte de concepto*. Simón Marchán Fiz. Ed. Akal. Madrid, 1988, p. 82.

Por lo general utilizan grandes formatos, en donde el cuerpo entero se mueve para realizar el gesto pertinente. La amplitud del espacio es importante para dejar que la totalidad del cuerpo se implique en el hacer pictórico.

Por último, hay que mencionar los útiles empleados. Estos variarán el resultado procesual.

Los útiles serán de gran relevancia ya que determinarán el proceso pictórico, llegándose a utilizar herramientas poco habituales para aumentar el grado de experimentación.

Nuestra intención en esta investigación es enfrentarnos a las obras del informalismo vasco, con el fin de comprobar el modo en que estos artistas se enfrentan o posicionan ante la naturaleza. Al acercarnos al pensamiento de estos artistas veremos que el paisaje puede llegar a ser una vía para canalizar sus experiencias vivenciales, poniendo en marcha un proceso creativo basado en la continuidad de la formación natural de la que venimos hablando, es decir fundamentado la observación del dinamismo de fuerzas contra fuerzas que se origina en la interacción de los diferentes elementos paisajísticos.

A continuación mostramos algunos ejemplos de cómo pintores informalistas vascos se acercan a dichos conceptos y como se relacionan con la naturaleza y el paisaje.

Así, Juan Mieg reflexiona sobre su hacer pictórico y cómo éste entra en conexión con la naturaleza a través de ciertos paisajes que surgen en su vida:

"Yo pinto generalmente muy despacio. Nunca he partido de ideas o esquemas previos. En un principio, la obra comienza a hacerse desde sugerencias de color, materia, relaciones formales, tensiones, pesos, etc., por acumulación y selección. Llega un momento que toda esta mecánica va trascendiendo, y encuentras cosas nuevas a otro nivel y profundidad. Es como un ensimismamiento que, como

consecuencia, proyecta cosas al cuadro. Esa interiorización, esa experiencia de riqueza interior, pensé que era igual al proceso alquímico, poniendo en imágenes el contenido del inconsciente. La analogía alquímica, con su liberación en la conciencia de todas las cristalizaciones de forma, consiste en llegar a un nivel superior en que lo activo y lo pasivo se unifican completamente. Ello se traduce en el cuadro, por vía de eliminación de cristalizaciones y congelaciones: lo cual supone la superación de un nivel más aparente y superficial.

Con el objeto de establecer puntos de comprensión paralelos a la obra, voy a transcribir una serie de sensaciones, con relación a ella.

Mis últimos cuadros me recuerdan esas mañanas de invierno en que subes a un monte cuando aún no es de día.

Silencio y oscuridad. Vuelo nocturno de las cosas, casi deslizamiento, oscuridad húmeda y fría, luego una luz blanca, más blanca por contraste con la atmósfera negra.

Hace un par de años, encontré en un sitio bastante escondido un tejo con muchos años encima. Negro, retorcido, con hoja verde-negra, flores muy blancas y plantas parásitas enroscándose por su tronco y ramas. Dejó en mí la impresión o el reconocimiento de mi propia pintura. Pensé que mis cuadros eran así, por lo menos querían ser así. Este año he encontrado la misma sensación en un barranco cerca de Araoz, en unos castaños muy viejos, rodeados también de todo tipo de vida parásita vegetal. Después he comparado la sensación ante mis cuadros con la sensación ante un bosque en penumbra, ramas, espinas, flores, cruzándose, entrelazándose, ocupando un espacio con libertad, sin complejos, y, de repente, la aparición del insecto o la flor que no conoces. Incluso la presencia de una lata abandonada, de brillo metálico y color rojo, apagado a la intemperie." Juan Mieg. Cat. Exp. 1979 ERAKUSKETA. Palacio de Velázquez, Madrid, diciembre de 1979, p. 95.

Para Mikel Díez Alaba el entorno natural que le rodea es de suma importancia y le influye poderosamente. "El medio en el que se desarrolla una actividad es muy importante, porque todo lo que tu recibes, consciente o inconscientemente, responde al lugar donde estás ubicado, de la misma manera que los pueblos son distintos por el espacio geográfico en el que están situados, el cielo y la tierra que tienen y lo que desarrolla la tierra, pues eso hace que los tipos sean diferentes. Lógicamente si yo me traslado de un lugar a otro, la influencia del medio es grande. (...) El entorno más afín a mí es lo más natural, lo más alejado de lo que es la obra del hombre. Las ciudades son obras del hombre y los espacios en que nos movemos, que nosotros hemos creado hace que se cree una mayor distancia con el resto del universo. Para tener una vida más completa prefiero estar en un mundo más cercano al medio natural en donde uno puede observar los cambios de una manera mucho más sencilla, sin necesidad de ir a buscarlos, sino que participas de esa relación día a día. Mikel Díez Alaba. Entrevista realizada en Bilbao el 21 de junio de 2005.

Díez Alaba es consciente de la importancia y el gran valor que otorga el mudo oriental al concepto de paisaje. "Ellos pintan el espacio y todo tiene el mismo valor. Tiene el mismo valor una persona, un animal, un árbol, un río... todo; son cosas que se mueven. Hoy en día parece que diferenciamos... que si paisaje rural, paisaje urbano... al final, yo creo que es un término que ha perdido, por lo menos para mí, a perdido valor. Incluso yo diría que el valor está en la pintura en sí, sin más, o en el proceso, más que en la pintura. El valor es el proceso, el proceso es lo que te enseña. La obra acabada es el resultado de un proceso pero da igual si desaparece, porque el aprendizaje se ha producido durante el proceso. Da igual si tú pintas casas, personas, animales, seres... lo importante es la mirada que tú tienes ante las cosas."

Su proceso de trabajo se hace eco de los modelos orientales, en donde primero se produce una fase de reflexión y concentración para posteriormente actuar de manera rápida y concisa. "Normalmente siempre tengo preparado un papel o lienzo en blanco. Hay todo un ritual de preparación anterior. En ese ritual de preparación, de alguna manera, se está marcando ya lo que se va a producir después. No

abordar directamente... primero preparo los platos con color, todos los pinceles las brochas, coloco el papel, si es grande pues lo pego, lo coloco bien con mucha paciencia, lo voy fijando bien para que no se mueva... si es un lienzo lo coloco delante, lo voy viendo... voy preparando todos los materiales. Esto puede llevar desde una hora o más depende el tiempo... incluso hay días, que una vez preparado todo el proceso, no entro. Lo dejo para el día siguiente. En el momento que voy a entrar lo que intento de alguna manera es olvidarme de dónde estoy olvidarme de lo que quiero pintar. Normalmente cierro los ojos e intento entrar en un proceso de introspección o de abandono de la parte más consciente. Parar el diálogo interno y entonces hay un momento en que abordo. Tengo todos los materiales preparados tengo todos los colores puestos en los platos, tengo todos los pinceles y brochas, en ocasiones preparo distintas mezclas de colores, sobre los platos distintos que tengo puestos allí. (...) El movimiento de la pintura depende de tu estado. Al final la pintura es reflejo del tiempo histórico, del momento concreto y de tu estado anímico, de lo que pasa a tu alrededor, de lo que estás viviendo. Hay momentos tristísimos, momentos dolorosos, momentos hermosísimos, momentos amorosos... hay de todo en la vida." Mikel Díez Alaba. Entrevista. Bilbao el 21 de junio de 2005.

Sistiaga también nos acerca a su proceso pictórico como el resultado de una combinación entre sus pulsiones internas y lo asimilado en la naturaleza: *"es una mezcla de ambas. Cuando me pongo delante de un lienzo en blanco no tengo ninguna imagen, me niego a tener una imagen mental de algo que quiero transcribir, aunque el cuadro mida diez metros de largo... tengo los colores preparados y lo único que hago es empezar. De izquierda a derecha generalmente. Soy ambidiestro pero por lo general mi tendencia es siempre empezar de izquierda a derecha. Y el ojo no tiene que juzgar mientras ejecuto. Puede haber pinceladas larguísimas en cuadros que tienen hasta tres metros de lado... No hay ninguna idea prefijada del tema, no hay ninguna referencia. Yo lo que acumulo es una memoria de todo lo que yo observo... puede ser de la naturaleza. (...) lo que me interesa cuando pinto es que los gestos de la pincelada puedan variar de un cuadro a otro. Que no sea siempre la misma manera de pintar. Por ejemplo, Renoir tiene un gesto que se repite de un cuadro a otro. Varía el tema, pero no el comportamiento. A mí me interesa que el comportamiento también se diferencie. Las posibilidades que tienes con el pincel, bien sea grande o pequeño, de cambiar, de dar una mayor o menor intensidad, eso es lo que a mí me interesa de una obra a la otra. (...) Yo creo que siempre voy haciendo algo que es como mi naturaleza paralela, la naturaleza que hago yo para mí mismo. Ahora tengo una serie de cuadros que he terminado hace poco que yo los llamo "Primavera", "Verano", "Otoño", "Invierno" en mi jardín. Es mi jardín mental o mi jardín exterior. Se puede jugar con esas dos palabras." Su pintura refleja una manera de actuar, en donde entran en juego la reflexión y la espontaneidad de ejecución de la acción. Sus pinturas parecen querer escapar de los límites del cuadro, acercándose al fluir natural. "Lo que haces es lo que hay. No hay vuelta a atrás. No hay retoque, ni nada añadido. Es un trazo directo e inmediato. (...) Existen dos comportamientos en mi obra, uno es el directo y otra es la pintura de acumulación." Al hablarnos del mural realizado para Torres Blancas el pintor memorizó el espacio, lo analizó y asimiló, hasta que al cabo de tres meses se adentró en él. "Estuve conviviendo tres meses con la tela hasta que memoricé el espacio en el que iba a ser colocado, y sobre todo si era cóncavo o convexo. Cuando se me quitó el miedo, al cabo de tres meses, preparé los colores en platos, con pinceles. Cada cuatro o cinco metros tenía platos con óleo ya preparado y con pinceles limpios. Hice unas cuantas respiraciones para vaciarme mentalmente de cualquier imagen y cogí un pincel, me acerqué allí y empecé a pintar hasta llegar a la izquierda. Iba dejando los pinceles en el suelo y cogiendo nuevos según iba avanzando. Cuando llegué a la izquierda, volví sin mirar, sin que el ojo juzgase. Cogí de nuevo otro pincel y seguí hasta el final. Cuando llegué al final, dejé el pincel en el suelo y me marché a todo correr. Aquello duró tres*

cuartos de hora y se trataba de un cuadro de 17 metros de largo... Me fui porque si en ese momento me dedicaba a mirar lo que había hecho podía acabar haciendo cisco aquello (porqué no un poco de verde aquí o un poco de rojo allá...)... aquello era como una improvisación y había un ritmo, como puede ser un ritmo de la música sin más. Al día siguiente fui a ver los resultados. Yo no veía otra manera expresarme en aquella dimensión tan grande." Su pintura es rápida aunque la elaboración de un cuadro puede llegar a ser muy lenta " Das dos pinceladas y te vas. (...) El ritmo y la velocidad son los que me dan la estructura de lo que estoy haciendo. Yo lo que busco, es que haya un equilibrio en los cuadros. Cuando considero que hay un cierto equilibrio y tensión lo puedo dar por terminado. Tiene que ser el equilibrio que yo pienso que es correcto." José Antonio Sistiaga. Entrevista. Ciboure, el 20 de septiembre de 2005.

Para Ortiz de Elgea el paisaje es una interpretación de sensaciones, de hondura, su proceso pictórico es muy rápido; él se define como un pintor muy gestual e impetuoso: *"Primero, soy un pintor muy gestual, y muy de ímpetu, produzco un montón, tres horas de pintura es cambiar un cuadro totalmente de un día a otro. Produzco como una máquina. Luego, después del gesto llega la reflexión. Entonces ahí sí es donde te tienes que meter. Soy como un torbellino pintando. Luego hay que reflexionar... esto quito, esto pongo.. pero la rapidez es parte de mi forma de ser, soy así. Pinto así. (...) Pinto aquí (señala la frente). Cuando yo veo un paisaje lo pinto. Son sensaciones que luego de alguna manera, indirectamente, salen. Cosas que has visto (un atardecer impresionante).. eso en algún cuadro va a salir. Eres como un receptor de las cosas. Tienes un mecanismo que vas recogiendo, y luego en el taller llega el ir tú hacia él. Sale casi sin pretenderlo." Carmelo Ortiz de Elgea. Entrevista. Vitoria el 18 de junio de 2005.*

Ramón Zuriarrain reconoce una fuerte influencia en su obra del entorno natural que le rodea. *"Como he vivido mucho en el monte me influenciaba todo, por ejemplo la oscuridad de la noche, cosa que ya no vemos en las ciudades. En el monte la noche es noche. El silencio también es parte del entorno nocturno; el meterte en bosques que aunque estás en el exterior da la sensación de que estás en un interior porque son como un túnel de vegetación; las luces de diferentes lugares, por ejemplo las luces del norte, de Finlandia que es una luz completamente distinta; los propios entornos físicos de un recinto, cómo juegas con las luces que hay... todas estas cosas me influyen mucho".* Para él lo interesante del paisaje es *"el proceso del movimiento del paisaje, el paisaje como una energía. Una energía que la puedes captar..."* Zuriarrain deja que el entorno natural le invada, *"te vas metiendo, como cuando caminas por el monte, que estás absorbiendo por todos los poros, la luz, el color,..."* Luego cuando llegas al estudio tienes ahí metido todo". Ramón Zuriarrain. Entrevista. San Sebastián, el 27 de agosto de 2005.

Con estos ejemplos hemos querido mostrar cómo del mismo modo que ocurre con los pintores expresionistas abstractos americanos, los informalistas vascos también desarrollan un proceso pictórico que encuentra sus referentes en la naturaleza. Hemos podido ver cómo su diálogo con la pintura posee un cierto acento oriental y su sistema procesual pretende canalizar la experiencia obtenida en el entorno natural que les rodea. Podemos observar del mismo modo, cómo éstos pintores canalizan en su creación maneras impulsivas y enérgicas junto con periodos más reflexivos y de contemplación.

El objetivo de este apartado ha sido el exponer las bases adecuadas para elaborar un sistema de análisis en clave naturalista de las obras pertenecientes al expresionismo abstracto. Nos hemos centrado en la noción de "paisaje" para establecer un espacio en donde poder concretar nuestra investigación analítica.

Hemos explicado en un principio qué entendemos por paisaje y cómo a través de él el ser humano consigue un espacio en donde poder desarrollar un proceso artístico

y vital. El paisaje es utilizado por los artistas como una posibilidad de desplazamiento, de recorrido y contemplación de las fuerzas dinámicas de la naturaleza.

Se ha enfatizado en todo momento la idea de naturaleza como movimiento continuo y el paisaje nos ha servido como vehículo para acercarnos a la inmensidad natural. Siendo conscientes de la posibilidad de lectura del paisaje como recorte natural, hemos querido insistir en nuestro interés por entenderlo, no como recorte, sino muy al contrario como medio para transmitir esa noción de infinitud. De este modo se ha perfilado la idea de un sistema de análisis que propicie una lectura bajo estos parámetros de continuidad natural.

Se ha definido la configuración del paisaje mediante una conjunción de estructuras procesuales que van organizándose en un movimiento ilimitado en una interacción entre distintas direcciones, formas (masas) y colores. En estas estructuras se pueden apreciar los continuos movimientos, tensiones y fuerzas contra fuerzas que actúan en él.

Este modo de entender la formación del paisaje, nos acerca a la idea de infinitud natural, que a nuestro entender persigue la pintura expresionista abstracta.

Para establecer una relación entre el proceso de formación natural y el pictórico, se han desarrollado algunos aspectos del pensamiento Zen que nos permiten establecer vínculos entre la naturaleza y los métodos pictóricos empleados por los expresionistas. El Zen, como se ha apuntado al comienzo, puede llegar a ser un modo de transformar la experiencia naturalista en proceso pictórico.

Por último, hemos podido apreciar que los pintores informalistas no copian el paisaje que contemplan sino que proyectan sobre él emociones vitales, resultando determinante el recorrido por la naturaleza, o su contemplación en un intento por aprehender los movimientos y tensiones que en ella actúan.

2.4 CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 2

En este capítulo se ha tratado el expresionismo abstracto y su vinculación con la estética naturalista.

El expresionismo abstracto es un movimiento que se forma en Estados Unidos como resultado del éxodo de la vanguardia parisina a Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial.

Nueva York se convierte en la ciudad propicia para albergar los nuevos planteamientos estéticos divulgados por consagrados artistas europeos. Por primera vez se introduce una herencia europea inasequible hasta ese momento para los artistas norteamericanos.

Las condiciones socio políticas y económicas que vive Estados Unidos en los años treinta predispone al artista a luchar por una sociedad abierta y libre, en donde pueda conseguir una identidad propia y reconocimiento dentro del mundo del arte.

Adoptando las enseñanzas provenientes del surrealismo o del expresionismo europeo y tomando de ejemplo a los artistas mexicanos, los integrantes de la denominada escuela de Nueva York encuentran en sus compatriotas indios y en su cultura ancestral el modo de afirmarse dentro del mundo artístico, solucionando así su problema de identidad.

Gracias a una acertada fusión de las enseñanzas europeas e indígenas se consolida una nueva vanguardia que tendrá una gran repercusión a nivel mundial.

Hemos podido observar cómo los expresionistas abstractos forjaron su base artística alejados de los ideales políticos; no obstante su empeño por desarrollar una personalidad distintiva, desemboca en un compromiso con el sentimiento de identidad nacional. La necesidad de regeneración social que emana desde el origen del expresionismo abstracto, potenciará a lo largo de su evolución internacional dicho sentimiento nacionalista.

El movimiento pictórico de nuestro estudio influyó en el arte de diferentes países. El estudio de este fenómeno en el País Vasco nos ha servido como ejemplo de las numerosas culturas que adoptan este lenguaje pictórico para expresarse ante su realidad existencial.

El expresionismo abstracto fue forjándose mediante un compendio de creencias e ideales que lo acercaron en muchas ocasiones a lo dogmático y contradictorio. Su empeño exacerbado por entrar en contacto espiritual con el arte primitivo o su pretensión por situarse al margen de los intereses artísticos burgueses, no deja de sorprender y resultar paradójico ante los resultados. Su obsesión por transgredir las normas, tanto políticas como sociales, puede interpretarse como una lucha idealista en donde el desobedecimiento no deja de ser una libertad manipulada por el poder tanto económico como político de la época.

Durante el desarrollo de este capítulo se ha matizado el interés por la naturaleza que demuestra el pintor expresionista abstracto al entrar en contacto con el modo de creación indígena o arte primitivo. El acercamiento a la cultura de mitos despierta el interés por elementos primarios provenientes de la naturaleza, lo que propicia una búsqueda de los procesos creativos a través del contacto directo con el entorno natural.

El paisaje se reivindica como elemento que vincula al hombre con sus orígenes primigenios.

El expresionismo abstracto evoluciona y se consolida por lo tanto, como una corriente artística que fusiona pintura y realidad natural, fundamentando su actitud ideológica en parámetros estético naturalistas.

Hemos observado cómo se establecen dos vías diferenciadas dentro del expresionismo abstracto, delimitando dos líneas de actuación basadas en la contemplación y en la acción. Esta diferenciación se produce por la empatía o modo de asimilar los fenómenos de la naturaleza.

Para adentrarnos en los conceptos teóricos del expresionismo abstracto, se ha estudiado la estética naturalista en el siglo XX, profundizando en el ideal romántico, en la experiencia como conocimiento y la influencia del pensamiento oriental.

Hemos visto cómo el ideal romántico en la estética naturalista tiene como base las teorías kantianas e investiga el sentido de la vida a través de la belleza. La labor estética se entiende aquí al margen de lo cognitivo, concibiendo la belleza como un fin en sí mismo.

Para los románticos, existe un dios que se transforma y realiza a través del amor y la belleza.

El romanticismo propicia la separación del hombre y la naturaleza haciendo posible la aparición de un mundo exterior opuesto al mundo interior del hombre. Es en ese momento cuando comienza la dialéctica del "yo" y "no yo", "sujeto – objeto".

La experiencia como conocimiento del mundo sensible quiere acercarnos por el contrario al conocimiento naturalista a través de la estética como práctica experimental. Esta premisa parte del pensamiento de Hegel, partidario de la posibilidad cognitiva de la estética. Encontramos aquí las teorías del filósofo John Dewey, el cual genera una aproximación al entorno natural mediante el sentimiento estético experiencial. Su pensamiento nos acerca al naturalismo como un continuo procesual a través de la expresión artística. También hemos manifestado la importancia, entre otros, de Gastón Bachelard quien aboga por un diálogo con la naturaleza en clave fenomenológica, lo que nos posibilitará establecer una interpretación emotiva de las imágenes pictóricas en relación con las imágenes poéticas percibidas en el paisaje.

Por su parte el pensamiento Zen tuvo una gran repercusión en el arte occidental, dejando una huella profunda sobre todo en Estados Unidos. Tanto filósofos como artistas se sirvieron de sus enseñanzas para adoptar una actitud ideológica y creativa basada en la experiencia. La influencia oriental resultó decisiva para el expresionismo abstracto.

El planteamiento oriental se centra en la observación directa de la naturaleza para propiciar el conocimiento existencial. El Zen prepara al hombre para su total integración en la naturaleza alejándose así del dualismo occidental. La importancia otorgada al proceso creador, refleja la necesidad de asimilar la naturaleza como movimiento continuo. La pintura Zen expresa mediante su arte procesual el eterno fluir natural sin principio ni fin.

Podemos afirmar que el expresionismo abstracto otorga una gran importancia al proceso artístico como medio para expresar las energías y el movimiento de fuerzas que contempla y experimenta en la naturaleza.

El expresionismo abstracto parece conseguir mediante la utilización práctica de la filosofía oriental, trasladar al proceso artístico las teorías asimiladas provenientes de la estética naturalista. De este modo comienzan a utilizar nuevas técnicas y métodos de expresión basado en el trabajo de Freud o Jung que les sirve como guión para traducir al lenguaje plástico sus premisas.

El psicoanálisis o el automatismo (la asociación libre de imágenes) se puso en práctica ayudados por la magia de la naturaleza que les rodeaba.

Para canalizar y establecer un sistema de análisis concreto de nuestro estudio, se ha planteado la noción de paisaje como lugar en donde puedan representarse los

diversos códigos procesuales utilizados por los expresionistas. El paisaje funciona como lugar en donde obtener una experiencia naturalista y en donde el sujeto proyecta sus emociones.

Nuestro análisis diferenciará las dos vías empáticas del expresionismo, teniendo en cuenta por un lado las obras de acción y por otro las de contemplación. Veremos cómo cada línea de actuación se relacionará con un modo diferenciado de aproximarse a la naturaleza, inclinándose por un recorrido activo de exploración e inmersión en el paisaje o bien por un anhelo contemplativo.

El paisaje es entendido siempre desde la idea de continuidad. Esta idea de naturaleza como movimiento continuo, nos permite establecer un análisis de las obras del expresionismo abstracto enfatizando la importancia del proceso pictórico en sí. El movimiento continuo al que hacemos referencia parece generarse mediante la interacción de los diversos elementos del paisaje, como son las formas (masas), direcciones y colores. En esta interacción se producen constantes movimientos y tensiones que actúan como fuerzas contra fuerzas que dinamizan el paisaje.

Nuestro objetivo principal de este capítulo ha sido el mostrar la relación entre el expresionismo abstracto y la estética naturalista. A través del estudio del origen y desarrollo del movimiento artístico de nuestro estudio, hemos podido observar desde un comienzo, la conexión con el sentimiento naturalista, asumiéndolo como una necesidad fisiológica; sin la naturaleza no se comprende la expresión artística. La proyección anímica sobre la naturaleza, hace al artista entrar en contacto con el entorno. El propósito parece ser lograr una identificación personal con las fuerzas de la naturaleza.

Esta pretensión es desarrollada por los artistas del expresionismo hasta su máxima consecuencia, fomentando los discursos de índole nacionalista. El expresionismo abstracto obtiene una poderosa repercusión internacional y es acogido en distintos lugares del planeta. El País Vasco es buen ejemplo de ello, en donde además, el nacionalismo se afirma y plasma sus ideales en la tendencia pictórica.

El desarrollo de este capítulo nos ha llevado a elaborar las bases del procedimiento de análisis que emplearemos para realizar una lectura naturalista de las obras expresionistas abstractas.

La noción de paisaje nos permitirá canalizar la idea de naturaleza, entendiéndola siempre como movimiento continuo, es decir, como representación de las diferentes tensiones y movimientos que en ella actúan. Esta idea permitirá establecer una relación entre los procesos de formación natural y los procesos de creación pictórica a través de las proyecciones emocionales y de la sensibilidad artística del pintor. Queremos demostrar a partir de la razón y la intuición, cómo el expresionismo abstracto es un movimiento en donde el pintor proyecta una intensa energía interior en el paisaje reflejando en el lienzo y a partir del proceso pictórico, su estado emocional.

**3 ANÁLISIS DE LAS INTERRELACIONES ENTRE SUJETO – PROCESO
CREATIVO PICTÓRICO Y NATURALEZA.**

3.1 INTRODUCCIÓN

Este capítulo pretende estructurar un sistema de análisis que nos permita acercarnos a las obras pictóricas del expresionismo abstracto en clave naturalista.

El principal problema al que nos enfrentamos en estos momentos es el evaluar hasta que punto las ideas filosóficas naturalistas y Zen, se corresponden con el expresionismo abstracto.

En el capítulo anterior se ha podido demostrar el vínculo existente entre el expresionismo abstracto y la estética naturalista. Desde un comienzo se han aportado datos que relacionan el movimiento pictórico con un sentimiento naturalista que se asume como necesidad fisiológica.

Nuestra intención se ha centrado en canalizar esos sentimientos a través del paisaje, entendiéndolo siempre desde la idea de continuidad.

El paisaje como movimiento continuo es un concepto que expresamos a través del proceso de formación geológico y su ilimitada superposición de capas. Nuestro propósito es establecer una lectura en clave naturalista del proceso pictórico del expresionismo abstracto, observando una relación entre los procesos de formación natural y los procesos de creación pictórica.

Observando el proceso de configuración del paisaje, pretendemos establecer una relación formal, material y procesual con la configuración pictórica. Nuestro objetivo es trasladar los estímulos encontrados en la naturaleza al lenguaje pictórico del expresionismo abstracto, estableciendo así una analogía entre ambos.

La pintura expresionista abstracta estudiada bajo dichos parámetros naturalistas, establece vínculos procesuales así como formales y materiales con estructuras naturales. Este es el aspecto clave a seguir durante el análisis.

Nuestro enfoque tratará de evaluar y analizar por un lado los procesos creativos expresionistas, estableciendo relaciones entre la acción, la reflexión y la contemplación. Por otro lado se estudiarán los contenidos plásticos y su relación con los efectos o sugerencias expresivas análogas en la naturaleza.

El sistema de análisis que planteamos se estructura en base a las interrelaciones entre el sujeto, el proceso creativo y la naturaleza, tratando de aproximarse a la concepción espacial naturalista del pintor y aportando nociones pertinentes sobre su expresividad.

El objetivo principal de este método de análisis, será por lo tanto relacionar la configuración de la obra plástica y la configuración natural a través del sistema procesual de creación.

El método de análisis que proponemos trata de trasladar la información obtenida en nuestro estudio sobre la estética naturalista al lenguaje de la pintura.

Precisamos insistir en la importancia que otorgamos a la figura del sujeto como elemento activo de nuestro método de análisis. El pintor es la pieza clave del engranaje dentro de la formación procesual de la obra. Así mismo, podemos considerarlo parte activa del proceso de configuración natural, ya que participa, a través de lo que venimos denominando "empatía", del modo de percibir y entender el entorno al que se refiere. A la hora de establecer nuestro análisis, es indispensable plantearlo desde el sujeto que lo percibe y ejecuta. Creemos imprescindible observar el modo de reacción del sujeto ante un espacio natural, cómo lo contempla, cómo lo percibe y cómo traslada dichos sentimientos al plano pictórico.

Por lo tanto, no pretendemos configurar un sistema que, en sentido estricto interprete la pintura expresionista abstracta. Simplemente, esperamos abordar el

estudio de un aspecto de dicha pintura: las posibles relaciones entre acción creativa y procesos naturales; entre estructuras naturales y cuadro, entre contemplación y creación.

Para ello pretendemos elaborar una metodología interpretativa en clave emocional a través de la cual podamos analizar los elementos plásticos de la composición (aspectos formales, cromáticos, texturales, tipos de estructuras naturales /pictóricas), subrayando los efectos sensibles de los mismos (sinestesias). Nos resulta interesante poder interpretar estos datos mostrando su potencialidad de sugerir sentimientos de calor, frío, vitalidad, agitación, melancolía, etc. derivados de los posibles efectos emotivos de las direcciones formales, del color, la textura o la materia (agua, tierra, fuego, aire).

En la elaboración del análisis hemos querido utilizar fuentes que nos permitan adentrarnos en un procedimiento analítico de dichas características. Las principales fuentes de investigación a este respecto, provienen de autores como Kandinsky, Goethe o Bachelard. Dada la evidente observación naturalista de dichos autores y su disposición emotiva ante los elementos naturales, nos resultan de gran ayuda e interés a la hora de establecer una metodología interpretativa en clave emocional y fenomenológica. Naturalmente, no pretendemos penetrar en la mente del artista, pero sí intentar acercarnos a través de sus declaraciones y de su obra, al estudio de los mecanismos creativos en los que intervienen la sensibilidad, el contacto con la materia pictórica, y el pensamiento del pintor.

Así mismo, para este fin, se han utilizado declaraciones de artistas pertenecientes a nuestro movimiento de estudio.

No obstante, hemos recurrido igualmente a fuentes más objetivas para mantener un equilibrio entre la emoción y la razón.

Estas son las principales referencias en las que nos hemos basado:

- Groupe µ
- R. Arheim
- J. Villafañe
- G. Kepes
- Teoría del color de Goethe
- Teoría del color de Kandinsky
- Fenomenología de G. Bachelard
- Textos recogidos de artistas pertenecientes al expresionismo abstracto.

En las páginas siguientes explicaremos qué conceptos tomamos de todos ellos.

El sistema de análisis pretende aportar una visión de la pintura informalista vasca, que establezca una lectura naturalista a través de los códigos procesuales que hemos desarrollado en el apartado 2.3.3.2, en donde la experiencia en el paisaje resulta de vital importancia para entablar un diálogo en clave naturalista. El naturalismo parece encontrarse de manera más o menos encubierta en la pintura perteneciente a nuestro corpus de artistas. Hemos podido conversar con algunos de los artistas seleccionados en nuestro corpus de artistas, así como disponer de material, que nos ha permitido apreciar cómo esta tendencia hacia el naturalismo está presente en la práctica pictórica de cada uno de ellos.

Hemos encontrado cómo a través de un informalismo matérico, así como de un desarrollo más gestual o contemplativo, dichas obras nos hacen pensar en la representación de texturas y configuraciones de la naturaleza que se pueden atribuir a paisajes o esquemas orográficos. Gillo Dorfles, citado en *El Informalismo naturalista en cuatro reencuentros. Informalistas de la pintura vasca*. Javier Viar. Revista Arte, Arquitectura, Pensamiento, Ciudad. Enero 1979, p. 96.

Según Javier Viar, todo Informalismo puede pensarse como naturalista, en cuanto el artista se embebe de naturaleza y ejecuta su trabajo como fundido en ella; Viar indica que los procedimientos, los signos y sus imágenes resultantes de las obras

informalistas (Se refiere en concreto a Zumeta, Elgea, Ramos Uranga y Díez Alaba) traducen procedimientos conformadores de la naturaleza por esa "naturalidad" con que el hecho pictórico se produce, y que conforma los medios al modo de la naturaleza, y además reproduce imágenes previas de la naturaleza descritas por signos, rasgos, manchas que aisladamente pertenecen al acervo del lenguaje informal. *Ibid.* p. 96.

Tomamos el concepto de paisaje como el espacio en donde se representan las interrelaciones entre el sujeto, el proceso creativo y la naturaleza. El método de análisis queremos que sea algo abierto, es decir, que no se base en ningún esquema predeterminado, sino que cada obra encauce su lectura en función de sus cualidades naturalistas más destacables. Veremos como cada obra estará organizada en función de unas determinadas características formales y procesuales, que enfatizarán de una manera concreta esa relación con la naturaleza que buscamos. Consideramos innecesario establecer un diálogo exhaustivo de todos y cada uno de los elementos formales y estructurales de cada composición, ya que nuestra intención es la de posibilitar una lectura específica de los aspectos naturalistas que pudieran resultar más caracterizantes en cada obra, teniendo en cuenta la interrelación entre los distintos elementos. Por ello, en cada análisis se hablarán de los elementos formales y procesuales más destacables, que nos indiquen una determinada conexión con el naturalismo.

En un primer momento nos centraremos en la observación de una posible interrelación entre los datos formales como son la forma, el color y la textura, que nos servirán posteriormente para elaborar un sistema de relaciones entre la creación pictórica y la naturaleza. Como venimos diciendo, no pretendemos analizar de igual modo cada uno de estos datos en todas las obras ya que cada pintura poseerá cualidades distintas que harán destacable en mayor o menor grado cada uno de estos elementos formales. Así, no todas las obras mostrarán la misma relevancia en cuanto a forma, color o textura. Observando sus cualidades más caracterizantes, entraremos en un diálogo propicio para enfrentarnos a un modo específico de abordar la naturaleza y su experiencia en ella.

Una vez analizados los elementos formales más relevantes nos centraremos en el plano de los posibles contenidos asociables a la relación sujeto – obra – naturaleza, que establecerá el universo semántico, creando conexiones con los datos sensibles anteriormente analizados.

El plano de los contenidos relacionales es el núcleo de nuestro análisis. Aquí se pone de manifiesto nuestro intento de relacionar el proceso pictórico del expresionismo abstracto con estructuras naturales. La teoría naturalista estudiada hasta el momento, se traslada al lenguaje pictórico a través del análisis, estableciendo un sentido relacional entre los datos sensibles y los del contenido.

Pretendemos establecer relaciones sujeto – proceso creativo – naturaleza. Esto quiere decir que se somete el proceso de creación pictórica a una comparación tanto formal /material como procesual, con formas y estructuras naturales específicas, en relación al sujeto que las percibe y las expresa. Es el momento en el que puede comenzarse a perfilar una interpretación emotiva de los datos formales y materiales desarrollados en la primera parte del análisis.

Será en este momento cuando establezcamos una posible relación de las estructuras pictóricas, con determinadas estructuras naturales.

Pretendemos establecer una relación entre la pintura y el espacio natural; una relación entre el sistema procesual del expresionismo abstracto y la experimentación naturalista.

Se trata de contextualizar la obra pictórica dentro de los parámetros naturalistas antes citados a través de la experimentación procesual tanto pictórica como natural.

Para ello se realizará una síntesis interpretativa de la obra, desde nuestro enfoque. En esta última parte se describe la escenificación pictórica del espacio natural

experimentado, subrayando posibles contenidos emotivos de lo analizado. No pretendemos reducir cada obra a una interpretación concluyente. Simplemente deseamos acercarnos con la razón y la sensibilidad al fenómeno plástico del expresionismo abstracto, centrándonos en la observación de los contenidos estéticos naturalistas, manifestados a través del proceso creativo pictórico.

Los datos formales pictóricos, así como las relaciones tanto formales y materiales como procesuales estudiadas previamente, ofrecen la posibilidad de establecer una interpretación sintética de la obra que se analiza.

Esta última parte del análisis permite desarrollar un discurso fenomenológico de la imagen pictórica en clave poética, a través de la cual se puede evidenciar la posible intención interpretativa emocional del paisaje.

Para realizar dicha interpretación es imprescindible tener en cuenta, lo investigado en el capítulo anterior sobre la estética naturalista y su influencia en el expresionismo abstracto. La síntesis interpretativa de cada obra dependerá de si se trata de un espacio natural activo o en reposo y del proceso pictórico empleado. Esto nos acercará a una determinada manera de experimentar y expresar el naturalismo.

3.2 SÍNTESIS INTERPRETATIVA DE LOS CONCEPTOS PLÁSTICOS FORMALES.

A la hora de observar los elementos formales de una composición debemos tener en cuenta los siguientes elementos: soporte, forma, color y textura.

El soporte es el elemento pictórico que alberga la fisicidad de la pintura. Influirá en el resultado final de la obra aportando su textura, formato y tamaño.

Observando la evolución de la pintura del expresionismo abstracto a lo largo del último cuarto del siglo XX, vemos una tendencia en muchos artistas a modificar el soporte en función de proporcionar una apertura a la posibilidad física de la pintura, después de presenciar el fracaso esencialista de la modernidad. Somos conscientes de que esta es una realidad importante que forma parte de la evolución de la pintura del expresionismo abstracto; no obstante nosotros nos centramos en la posibilidad del soporte convencional (tela /madera sobre bastidor) cuya colocación final es la vertical.

Esta decisión la tomamos ya que lo que nos interesa en este análisis es la relación procesual pictórico natural, centrándonos en lo que ocurre dentro de los límites físicos del soporte. Nos interesa hablar de cómo se establece la pintura dentro de su medio tradicional, para poder centrarnos en dichas relaciones sin correr el riesgo de desviarnos hacia otros campos.

De esta manera estudiaremos el soporte de las obras haciendo referencia a la textura, el formato y su tamaño:

- Textura:
 - Tela
 - Madera
 - Otros
- Formato y tamaño:
 - Grande (apaisado, vertical, cuadrado, circular)
 - Pequeño (apaisado, vertical, cuadrado, circular)
 - Mediano (apaisado, vertical, cuadrado, circular)

La textura del soporte influye de modo determinante en el resultado final de una obra. Cuando observemos la textura de la materia pictórica utilizada, veremos como el resultado textural de la composición se encuentra relacionado desde un comienzo con la textura del soporte. De este modo el pintor elige un tipo u otro de soporte en función de la textura final que quiera conseguir.

También se ha de tener en cuenta que no es lo mismo aplicar pintura sobre una superficie blanda (tela) que sobre una dura (madera). La mayor o menor rigidez del soporte es considerada por el pintor al elegir un soporte determinado.

Por otro lado, el formato de una obra pictórica marca y condiciona la composición plástica realizada dentro de sus límites. La elección de un tipo u otro de formato es similar a la elección de cualquier elemento icónico de la composición. El formato nos acerca a un modo determinado de temporalidad (estructura de representación del tiempo real a través de una imagen).

"El formato marca los límites del espacio físico donde debe construirse ese otro espacio imaginario en cuyo seno se manifiestan las relaciones plásticas originadas por los elementos icónicos que en él se albergan y que definen, y dan especificidad, al tipo de imagen que ellas crean. El formato es, pues, el primer factor que condiciona las relaciones espaciales de los componentes de una imagen, principalmente las de la forma, tamaño y ubicación." *El lenguaje de la visión.* G. Kepes. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1976, p. 144.

La elección del formato y el tamaño de este, está en función de lo que se quiera expresar y comunicar a través de la obra.

Por lo general, las obras del expresionismo abstracto están realizadas en grandes soportes. En el capítulo anterior se ha observado como la pintura perteneciente al expresionismo abstracto descubre una necesidad grandilocuente de expresar sus sentimientos ante una naturaleza desbordante. Para ello se sirven, entre otras cosas de la utilización de grandes formatos que actúan como ventanas por las que penetrar en una nueva realidad pictórica. No obstante nos encontramos en numerosas ocasiones obras informalistas de formatos de tamaño medio o pequeño, que muestran de igual manera lo mismos sentimientos y necesidades.

Al hablar de forma en nuestro método de análisis, queremos hacer alusión al aspecto visual y sensible de la superficie de la composición, es decir, del resultado morfológico configurado por una determinada estructura, que varía dependiendo de los elementos que tenga alrededor.

La forma, según R. Arheim es la transformación de un objeto en imagen. Arheim critica el naturalismo artístico que entiende las imágenes como una imitación ingenua de la realidad. Esta forma de naturalismo olvida la diferencia entre realidad e imagen y considera la obra de arte como una réplica de lo que el ojo del artista percibe. Para Arnheim es imprescindible una buena traducción de la realidad a la imagen, y propone para ello el concepto de "médium". El médium es el ámbito particular en que una imagen se realiza (artístico, científico, geológico..), pudiéndose establecer una correcta relación formal, no entre la imagen y lo reproducido, sino entre las imágenes existentes de un mismo médium. Esto no quiere decir que el médium sea algo cerrado en sí mismo sino que puede traducirse de uno a otro si se tiene conocimiento de ambos. *La estética del siglo XX*. Mario Perinola. Ed. A. Machado libros, 2001, p. 95.

Por lo tanto, toda forma debe de ser entendida a través del médium particular en el que se realiza. La auténtica relación formal intrínseca no es la existente entre las imágenes y lo reproducido (esto sería naturalismo ingenuo) sino la que existe entre las imágenes que pertenecen a un mismo médium o cuando existe la posibilidad de traducir de un médium a otro.

Arnheim afirma que es posible aportar conocimiento a la representación artística utilizando traducciones correctas de un médium a otro.

Nuestro objetivo a la hora de abordar la lectura de cada obra es el estudiar la imagen estableciendo una relación formal y procesual entre el médium geológico y el pictórico.

El Grupo μ define estos significantes de la forma mediante tres parámetros primarios llamados formemas como son la posición, la dimensión y la orientación.

El formema de posición define como es percibida una forma tanto como volumen o como superficie. Una figura percibida como volumen tendrá una posición en el espacio en tres dimensiones; una figura percibida como superficie tendrá una posición en un plano. Esta posición es relativa respecto a un foco (lugar geométrico de la percepción) y al fondo (la forma puede posicionarse por delante o detrás de un fondo). Por lo tanto, la posición de una figura mantendrá un juego relacional entre el foco, la forma y el fondo.

El formema de posición en nuestro estudio, hará referencia a la forma como superficie, es decir, se estudiará en relación a su posición en el plano (arriba – abajo – lateral - central).

El formema de dimensión es también relativo. Llamaremos grande o pequeña a una forma en relación a la escala del observador, en relación al fondo y en relación a las diversas figuras que lo acompañen en la composición. Se establecerá de este modo un concepto de dominancia; una forma grande es dominante y una pequeña dominada, "humilde".

El formema de orientación nos habla de la orientación de la figura respecto al fondo y al foco. El estudio de la orientación de la forma está relacionada con la dirección

del movimiento, siendo su eje semántico el equilibrio. Una orientación horizontal será estable y tranquila, una vertical estática pero potente y una inclinada será dinámica. Tratado del signo visual. Groupe μ . Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, pp. 190-197.

En nuestro sistema de análisis, los significantes formales son organizados mediante la configuración formal, la organización espacial, y el dinamismo.

Dentro de la configuración formal las posibilidades pictóricas de la pintura del expresionismo abstracto son geométricas (relacionadas con la medida, la razón o el equilibrio) u orgánicas (relacionadas con la intuición o naturalidad).

Aquí analizaremos además el formema de dimensión que nos indicará la dominancia de unas formas sobre otras, y el formema de posición, como percibimos cada forma respecto al fondo y al foco, planteando variables de centralidad, lateralidad y altura.

Después de observar las obras de los distintos artistas que incluimos en nuestra propuesta, vemos que estas son las dos tendencias en donde podemos clasificarlas. No obstante se trata de dos tendencias que en la mayoría de los casos se mezclan entre sí.

Los pintores que tienden a las formas geométricas para hablar de una visión naturalista dentro de una opción denominada "pintura abstracta", puede acercarnos más a Mondrian o Kandinsky, y "*garantiza un goce ilimitado y quiere mantener la obra abierta*" *Cuerpo sin figura*. J. L. Schefer en el catálogo de Sean Scully. Sala Rekalde, 13 marzo-11 mayo 1997, p. 43. Aquí la forma se depura en favor de una estética esencialista.

Las formas geométricas pueden observarse sobre todo en la pintura abstracta de contemplación.

Una configuración geométrica se caracteriza por el uso razonado de la medida y el equilibrio. Esta opción puede encontrarse en el límite del naturalismo y deriva en un tipo de pintura deudora de la denominada "Hard Edge Painting" que trataba de eliminar todo referente naturalista.

Por otro lado están los pintores cuya configuración formal tiende a lo orgánico.

Esta configuración formal ahonda en la organicidad de la forma, esto es, investiga la forma desde aspectos más vitalistas y tienden a dejarse llevar por el factor sorpresa y la aleatoriedad.

Se basa en aspectos que tienen que ver más con el movimiento orgánico de las formas naturales, originando formas pictóricas redondeadas y libres.

Dentro de la organización espacial la forma pictórica está dispuesta en función del formema de orientación.

Esta orientación será:

horizontal

vertical

centrípeta – horizontal - izquierda / centrípeta – horizontal - derecha

centrípeta – vertical - subiente / centrípeta – vertical – descendiente.

Tratado del signo visual. Groupe μ . Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, p.196.

Las orientaciones horizontales y verticales "*son propias de los estados de reposo y estatismo*" *Introducción a la teoría de la imagen*. J. Villafañe. Ed. Pirámide. Madrid, 1985, p. 148.

La orientación centrípeta es la más dinámica de las orientaciones y podrá ir en aumento o en disminución según sea de izquierda a derecha o sea subiente o descendiente.

Al analizar los elementos dinámicos de la composición, el Grupo μ señala que son las relaciones entre los formemas las que provocan la energía necesaria para la existencia de dinamismo en la imagen. Consideramos que el dinamismo consta de tensión y ritmo.

El movimiento al estudiar imágenes en donde no existe una representación real del mismo, no es pertinente. Nos centramos aquí en las denominadas *"imágenes fijas"* propias del plano de la representación pictórica. Las imágenes fijas poseen dos elementos dinámicos específicos como son la tensión y el ritmo.

Una imagen fija es capaz de crear estructuras temporales. El elemento de temporalidad está asociado con la naturaleza dinámica de dichas imágenes. Esto ya se ha mencionado al hablar del soporte.

Las estructuras temporales que buscamos en nuestras imágenes pictóricas, vienen dadas mediante una direccionalidad o tensión y el ritmo. *Ibíd.* p. 138.

El concepto de temporalidad es definido por Villafañe como *"la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen"*. El tiempo puede ser modelizado de diversas maneras. Podemos encontrar imágenes secuenciales o aisladas. Las imágenes secuenciales ofrecen un tipo de espacio cambiante y prolongado más allá de los límites del cuadro. En las imágenes aisladas, por el contrario, el espacio es permanente y cerrado. Las relaciones plásticas producidas por este tipo de imágenes no trascienden el espacio acotado del cuadro.

Los factores que afectan a la temporalidad de la imagen son el formato, el ritmo, las direcciones y la fórmula de representación que se adopte. *Ibíd.* pp. 143-146.

El ritmo es como decimos uno de los factores de los que depende la temporalidad de la imagen. En una imagen fija éste debe ser conducido por los elementos espaciales de la imagen.

El ritmo se percibe intelectualmente. Es una abstracción.

El ritmo tiene valor estructural, es decir, tiene que ser conceptualizado; una forma aislada carece de ritmo.

John Dewey, en el capítulo 7 de su libro *"Art as experience"* nos habla del ritmo como la energía del mundo exterior con la que nutrimos nuestra experiencia. La primera característica que nos rodea del mundo exterior es el ritmo. El ritmo existe antes de cualquier manifestación artística y está totalmente involucrado en la existencia humana (amanecer, atardecer, día, noche, etc.) y en sus quehaceres, marcando su vida. Lo que no es tan fácil de apreciar, según Dewey, es que lo que apreciamos como uniformidad, es también ritmo. Dewey define la forma como ritmo existencial, matriz de todos los temas estéticos.

Según Kandinsky *"el arte no se sitúa fuera de la VIDA, nació de un impulso natural. Su ley fundamental es el ritmo, como en la NATURALEZA"*. *Cursos de la Bauhaus*. W. Kandinsky. Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 43.

Para Kepes el ritmo se define como la proporción de acción y reposo que depende de la naturaleza de trabajo. *"La repetición ordenada o la sucesión regular de similitudes o igualdades ópticas determina el ritmo de la organización plástica. (...) para conservar las energías de atención de la visión la superficie gráfica debe tener una estructura temporal de organización. Debe estar articulada rítmicamente en una forma que corresponda, para el ojo, al ritmo de cualquier proceso de trabajo"*. *El lenguaje de la visión*. G. Kepes. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1976, p. 82.

Los ritmos de las formas serán siempre ritmos de lo que el grupo μ denomina formemas, es decir, ritmos de dimensión, de posición y de orientación. En las imágenes fijas el ritmo dependerá de factores como:

- La dimensión de la forma, proporcionalidad (progresión /regularidad).
- La posición de las formas (arriba /abajo /derecha /izquierda).
- La orientación (ascendente o descendente) o linealidad de la imagen, si esta está constituida mediante horizontales, verticales u oblicuas.

A la hora de analizar las obras es importante tener en cuenta que el ritmo empleado en el proceso de trabajo condicionará y será el que rija el ritmo representado en la composición.

El ritmo es así mismo un aspecto que puede concernir de igual modo al color o a la textura como veremos posteriormente.

La tensión, por su parte, es la variable dinámica de las imágenes fijas y está relacionada con el ritmo. Kandinsky, en los cursos ofrecidos en la Bauhaus, define el ritmo como las relaciones entre las tensiones. *Cursos de la Bauhaus*. W. Kandinsky. Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 47.

Como se ha comentado en el capítulo 2 apartado 2.3.3.1, Hofmann define la tensión como una dinámica de fuerza contra fuerza subyacente en la naturaleza, un juego de "tira y empuja". Dewey, por su parte nos habla de la naturaleza o de la vida como un modo de interacción; empujes y tirones que se contraen y expanden. Este juego de relaciones entre fuerzas existen como acciones y reacciones en las cuales las cosas se van modificando. El objetivo de estas fuerzas o elementos opuestos es alcanzar el equilibrio. El equilibrio es un factor indispensable en la imagen.

"El equilibrio proviene de la tendencia universal, a integrar los hechos aislados en hechos de rango superior. Cuando hay tensión, incluso si es débil, las formas conservan su individualidad, al mismo tiempo que crean la unidad superior que es la constelación; la tensión se anula cuando la percepción abole la individualidad de las formas (lo cual crea la textura), y cuando la distancia muy grande conserva la individualidad, pero abole la constelación." *Tratado del signo visual*. Groupe µ. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, p. 202.

Según René Berger, una reacción fundamental en nuestro ser, necesaria para sensibilizarnos con la realidad vital que nos rodea y no caer en la apatía, es que *"nuestro equilibrio amenace con romperse, pero sin llegar a ello, y que si se rompe, aspiremos a restablecerlo en seguida. Sabemos que la sensación no es la percepción de un estado, sino de un cambio de estado. (...) Nuestra sensibilidad no se ejerce, pues, más que a favor de una tensión que la alimenta."* *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*. René Berger. Editorial Noguer. Barcelona, 2002, p. 155.

Cuando en una composición existe una forma aislada, la tensión que genera se manifiesta mediante la dimensión de la forma respecto al fondo y por su posición. Cuando existen dos o más formas, se pone de manifiesto una compleja relación que no solo proviene de las tensiones aisladas sino por la reciprocidad de ambas. Estas tensiones pueden ser débiles o fuertes y dependen de la distancia que haya entre ellas. Así, cuando dos formas no estén ni muy alejadas ni muy cercanas, obtendremos una tensión débil que puede llegar al equilibrio. La tensión fuerte se obtiene cuando las dos formas están relativamente alejadas. Podemos encontrar tensión nula si las dos formas están excesivamente separadas o muy próximas. *Tratado del signo visual*. Groupe µ. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, p. 201-202.

Según Kepes, las fuerzas espaciales solo pueden ser percibidas cuando se encuentran con fuerzas espaciales opuestas. Si las fuerzas y sus campos inducidos son de calidad óptica y potencia espacial iguales se llegará a un equilibrio, pero un equilibrio inerte, sin tensión, estático. *El lenguaje de la visión*. G. Kepes. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1976, p. 59.

"Si se divide un rectángulo por la mitad, el ojo se aparta de un efecto de simetría agotado al momento. Pero si se divide en dos partes desiguales, se produce un incentivo de tensión (...) y como el ojo no puede hacer que el rectángulo no esté efectivamente dividido en dos partes desiguales, se pone a ejercer sobre cada una de ellas una presión en el sentido en que le incita el espíritu, requerido a restablecer el equilibrio." *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*. René Berger. Editorial Noguer. Barcelona, 2002, p. 157.

Como afirma Berger, la tensión produce en nosotros un juego de impulsos contrarios que provoca nuestra sensibilidad plástica, la mantiene y la renueva. Mondrian por su parte, afirma que *"cada expresión del arte tiene sus leyes propias que armonizan con el principio rector del arte y la vida, que es el equilibrio. De*

dichas leyes depende el grado de equilibrio que puede lograrse y, por lo tanto, en que punto puede destruirse el desequilibrio (...) En la naturaleza, no es posible llegar a una liberación completa del sentimiento trágico. En la vida, en la que la forma física no sólo es necesaria sino que también es el de mayor importancia, el equilibrio será siempre muy relativo. Pero el hombre, que se desarrolla hacia el equilibrio de su dualidad, creará en grado aún mayor, en la vida como en el arte, relaciones equivalentes y, por consiguiente, equilibrio". *Pure Plastic Art*. Piet Mondrian, 1942. citado en *El lenguaje de la visión*. G. Kepes. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1976, p. 169-170.

Villafañe define los siguientes elementos como activadores de tensión:

Las proporciones.

Las formas irregulares o deformaciones.

La orientación, dentro de las cuales, la oblicua es la más tensa.

Las composiciones inestables (que no desequilibradas), las cuales originan tensión hacia el seno de la imagen.

Otros factores plásticos como el contraste cromático, los puntos de fuga o las sinestesias. *Introducción a la teoría de la imagen*. J. Villafañe. Ed. Pirámide. Madrid, 1985, pp. 146-152.

Las tensiones, como observa Kepes pueden resultar, por lo tanto, fuertes o débiles.

Observando las obras expresionistas abstractas, creemos que gran parte del juego formal en su proceso pictórico, se encuentra relacionado con las pugnas y oposiciones entre los diversos elementos; un juego, como dice Berger "*de impulsos contrarios*" *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*. René Berger. Editorial Noguer. Barcelona, 2002, p. 160.

Podríamos afirmar que dichas obras emplean en su creación estructuras que originan fuertes tensiones de diferentes tipos, como una manera de conseguir representar la energía y vitalidad propia de este movimiento pictórico. Al observar el procedimiento pictórico de dichos pintores, podemos pensar que éstos se enfrentan al lienzo descargando en él toda su energía interior. Esta energía se manifiesta a través de choques o pugnas entre elementos formales que activan y tensionan la composición.

Por ello, nos resulta de gran interés establecer una lectura analítica a través de las diferentes tensiones que podemos encontrar en cada obra.

Así, podremos hablar de una serie de oposiciones o pugnas entre elementos que dan lugar a las siguientes tensiones y contrastes:

Contrastes dimensionales, tensiones direccionales, tensiones gravitacionales, contraste entre figura – fondo (en donde podemos encontrar una tensión provocada por energía encerrada entre ambos elementos), contraste de densidades, contraste entre formas orgánicas y formas ortogonales, tensión entre estabilidad – inestabilidad, tensión o contraste cromático, etc.

En cada obra podremos observar un nudo de tensión o lugar concreto en donde se concentre la atención más fuerte. Además se establecerán diferentes ejes de tensión, que se caracterizan según Berger por el poder que tienen de incitar al ojo a recorrer direcciones elegidas. *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*. René Berger. Editorial Noguer. Barcelona, 2002, p. 167-175.

En cuanto al color, podemos decir que es uno de los elementos significativos en nuestro estudio. Entendemos que en el expresionismo abstracto, el lenguaje del color adquiere una gran relevancia en la composición, convirtiéndose en un dato cardinal en el conjunto de su expresividad formal.

Al estudiar los aspectos cromáticos nos interesa efectuar una interpretación que tenga en cuenta los efectos naturalistas en relación con la tierra, el aire, el agua o el fuego y los efectos psicológicos como puede ser la vitalidad, la oscuridad, la energía, la tranquilidad, tensión, equilibrio, etc. Para ello nos parece interesante

recuperar la teoría del color de Goethe así como escritos de diversos pintores relevantes en nuestro estudio como Cézanne o Kandinsky. Dichos artistas mezclan la observación naturalista con la experimentación científica y su estudio nos puede ayudar a establecer una lectura acertada de las obras del expresionismo abstracto, sin perder de vista la línea naturalista de nuestro estudio.

No obstante, también creemos importante referirnos a descripciones más objetivas como pueden ser los escritos de Villafañe, Kepes o El Grupo μ .

Pensamos que de esta manera podemos adentrarnos en la función plástica del color de manera objetiva pero sin perder por otro lado el tono naturalista en el que se desarrolla este trabajo de investigación.

Sobre la importancia del color, Cézanne confesó que quiso *“copiar la naturaleza; no lo lograba. Por mucho que buscara, girara, la tomara en todos los sentidos (...) pero me sentí contento de mí cuando descubrí que el sol, por ejemplo, no podía reproducirse, sino que había que representarlo con otra cosa... con el color... sólo hay un campo para representarlo, para traducirlo todo, el color. El color es biológico, por así decirlo. El color es vivo, solo él torna vivas las cosas”* Cashiers d'Art, 1931, nº 4 <<Problèmes de la jeune peinture>> Cézanne. Zervos. Citado en *Cursos de la Bauhaus*. W. Kandinsky. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1983, p. 30.

Kandinsky afirma en los cursos ofrecidos en la Bauhaus, que tanto en la naturaleza como en el arte todo es FORMA y COLOR, y la forma se torna legible por el color.

Podemos definir el color como una experiencia sensorial que requiere de tres fuentes para ser percibido: la luz, las superficies de los objetos y la retina.

El color es un elemento morfológico de la imagen y el elemento espacial que más dinamicidad puede aportar a una imagen. Villafañe expone las funciones plásticas más significativas del color.

Siguiendo su discurso, el color contribuye a la creación de un espacio plástico tanto bidimensional como tridimensional.

Según Villafañe, encontramos dos tipos de perspectivas creadas por el color. Por un lado la perspectiva cromática la cual crea un espacio plástico frontal, un espacio plano dado el igual grado de saturación. Por otro, podemos encontrar una perspectiva valorista creando un espacio en profundidad. Esta se consigue mediante gradientes de intensidades lumínicas a través de sombras y claroscuros.

El color, además, permite articular y ordenar diferentes planos cromáticos, posibilitando la segmentación del plano original, dando lugar a nuevos espacios en donde establecer relaciones plásticas.

Otra función importante del color es la posibilidad de crear ritmos. El contraste es la característica dinámica por excelencia.

Villafañe analiza el contraste cromático en dos niveles: cualitativo y cuantitativo.

El primero responde a las diferencias de matiz de cada color. Aquí pueden obtenerse una inmensa variedad de contrastes; el segundo está relacionado con las diferencias de intensidad. Este tipo de contraste tiene muchas menos variaciones que pueden cambiar dependiendo de la saturación, de las zonas azules del espectro, con la proximidad de los colores y por la ausencia de contorno en la figura.

Una de las propiedades dinámicas del color, así como en los demás elementos (forma y textura) que más nos interesan para nuestro sistema de análisis, es el que se manifiesta mediante las sinestesias.

Las sinestesias nos permitirán acercarnos a las propiedades simbólicas del color, la textura o la forma.

En este caso, Kandinsky, para hablarnos de las sinestesias cromáticas, propone dos efectos diferenciados del color:

Uno puramente físico, hace que el ojo se excite por el color como lo hace el paladar con un manjar.

Los colores claros atraen el ojo con intensidad y fuerza, siendo aún mayor cuando el color, además de ser claro, es cálido. Así, el bermellón atrae y excita al igual que el fuego.

El amarillo limón resulta por su parte, estridente. Es un color que duele a la vista más que el tono alto de una trompeta al oído. El ojo se inquieta y no puede fijar la vista, buscando profundidad y calma en el azul o el verde.

Esto es lo que se entiende por efecto físico.

Cuando la sensibilidad del sujeto que lo percibe se encuentra más desarrollada, este primer efecto elemental (físico), trae consigo otro más profundo que provoca una conmoción emocional.

Se trata de un efecto psicológico en donde se produce una vibración anímica. Es lo que se denomina como relaciones sinestésicas o dicho de otro modo, una interrelación de la vista con los demás sentidos.

La vista se relaciona así con el olfato, el gusto o el tacto.

De este modo el amarillo se puede llegar a relacionar con el limón ácido, el rojo con la sangre o el fuego... provocando calor, angustia, etc.

A través del sabor se alcanza inmediatamente el alma y provoca vibraciones en las vías que unen el alma con otros órganos sensoriales.

De lo espiritual en el arte. W. Kandinsky. Editorial Labor, Barcelona, 1992, pp. 55-59.

Kandinsky define el color como un elemento abstracto e infinito que únicamente puede ser delimitado por una forma. La forma puede existir con independencia como representación de un objeto (real o no real) o como una delimitación puramente abstracta.

El color como algo infinito solo puede pensarse de manera intelectual. Si el color no dispone de límites no puede tener una matización propia. Este modo de ver es espiritual e impreciso; es como el sonido de una trompeta cuando imaginamos la palabra trompeta.

En pintura el color debe ser reproducido de manera material y debe poseer un tono delimitado. La existencia de un límite que lo separe de otros colores es fundamental para poder definir un tono determinado. *Ibid.* p. 61-62.

Como venimos diciendo, la forma tiene efectos inevitables sobre el color. *“La forma aun cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma (...) Determinados colores son realizados por determinadas formas y mitigados por otras. Los colores agudos tienen mayor resonancia cualitativa en formas agudas (por ejemplo el amarillo en un triángulo). En los colores que tienden a la profundidad, se acentúa el efecto por formas redondas (por ejemplo el azul en un círculo). El número de colores y formas es infinito, y así también son infinitas las combinaciones y al mismo tiempo los efectos. El material es inagotable”.* *Ibid.* p. 63.

Kandinsky plantea dos antinomias para definir un color aislado: cálido /frío y claro /oscuro. La primera antinomia nos habla de la facultad de un color por expresar calor o frío. Según Kandinsky si un color tiende hacia el amarillo indica una cualidad térmica cálida, mientras que un color que tiende hacia el azul indica frío.

Los colores cálidos provocan en el espectador una sensación de aproximación, mientras que los fríos inducen alejamiento. Un círculo amarillo se expande mediante un movimiento excéntrico, mientras que uno azul se comprime.

La segunda antinomia referida al claro /oscuro deriva de la proximidad que tiene un color respecto al blanco o al negro. Este efecto produce claridad u oscuridad y se relaciona con la calidez y el frío. Un color cálido si es claro aumenta su sensación de proximidad, mientras que uno frío y oscuro incrementa el alejamiento.

Cuando el color es caliente se produce un movimiento horizontal en dirección al espectador y cuando es frío en dirección opuesta.

Existen dos movimientos opuestos: el concéntrico (parte azul del círculo cromático) y el excéntrico (parte amarilla del círculo). *Ibid.* p. 77.

Kandinsky basa su trabajo en un sistema de conocimiento del color que permite conocer el interior (fuerza, energía y tensión) por observación óptico-psicológica que deriva y se desarrolla partir de la Teoría del color de Goethe.

La teoría del color de Goethe fue utilizada por la pintura asociada al "Sturm und Drang" así como la pintura romántica de Turner y en general en la pintura del siglo XIX. Ya en el siglo XX ha inspirado las teorías clásicas como las elaboradas por Itten, Kandinsky, Delaunay, etc.

El principal objetivo de Goethe era el estudio naturalista del color. Goethe estudió con interés la "*Crítica del juicio*" de Kant, lo que le ayudó a rebatir a Newton en su búsqueda de unidad entre principios subjetivos y objetivos. *Goethe. Teoría de los colores*. J. W. Von Goethe. Ed. Consejo General de la arquitectura técnica de España. Madrid, 1999, p. 13.

En su intento por definir las cualidades del color, Goethe distingue entre tres tipos de manifestación del color, los colores fisiológicos, los colores físicos y los colores químicos.

La gran novedad en Goethe fue el sacar a la luz la problemática de los colores fisiológicos en una época donde sólo se trataba el color desde una perspectiva física y matemática. Él fue quién enfocó el estudio del color hacia la fisiología y la psicología. Podemos encontrar en Giovanni Rizzetti un precursor de esta idea, quien dividía los colores en imaginarios, aparentes y naturales.

Los colores son para Goethe la visión del mundo. Entiende por colores fisiológicos aquellos que aparecen en la retina pero que carecen de manifestación física real. Son apariencias cromáticas engendradas por el propio ojo. *Ibid.* pp. 16-17.

Para Kant, el mundo de nuestra experiencia está determinado por categorías propias del pensamiento formal del sujeto. Al situar Goethe en primer término los colores fisiológicos, se está alejando del color como elemento objetivo de la luz para afirmar que existen también procesos subjetivos que se objetivan con procesos biológicos formando parte de la manifestación del color.

Por su parte, los colores físicos son caracterizados por Goethe como mudables y fugaces al igual que los fisiológicos. Esto no quiere decir que sean apariencias engañosas sino una parte verdadera del fenómeno del color.

Los colores físicos están asociados a fenómenos de dispersión o reflexión de la luz y se manifiestan en medios incoloros, habitualmente traslúcidos. *Ibid.* pp. 18-19.

El estudio del color de Goethe está enfocado a resaltar su valor sensible gestáltico y expresivo y por consiguiente sus intereses estéticos.

Al presentarnos el color como un efecto sensible y moral, nos está indicando que las coloraciones actúan como vivencias psíquicas personales. El rendimiento expresivo y formal del color se hace valer de un lenguaje perfectamente autónomo que le es propio.

Para Goethe, el color es un medio estético con capacidad formal plena y soberana, gracias a las condiciones fisiológicas universales que ordenan los valores cromáticos. *Ibid.* p.30.

"El dibujo es el que da la forma a los seres; el color es el que les da la vida" *Ensayos sobre la pintura*. Diderot, 1766. Citado en *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Ed. Tecnos, 1988.

Goethe siente la necesidad de unir el empleo del color a una mimesis naturalista, pero sin proponer una "copia" de la realidad. Goethe expone el conocimiento sensible a las relaciones empíricas y a una experiencia consciente en la naturaleza visual. Cuando nos habla del color característico está pensando en la autenticidad expresiva de la configuración cromática original en relación al sujeto, y en relación a la verdad en la naturaleza. *Goethe. Teoría de los colores*. J. W. Von Goethe. Ed. Consejo General de la arquitectura técnica de España. Madrid, 1999, p. 33-35.

Por lo tanto, el elemento clave de la teoría del color de Goethe es su fundamentación fisiológica, que tendrá gran repercusión a lo largo del s. XIX y XX. Hegel aceptó la nueva cromatología antinewtoniana de Goethe, llegando a afirmar que el arte clásico <<solo da forma a lo substancial>>, siendo el arte romántico un ejemplo de <<la recreación subjetiva de la exterioridad en el elemento sensible del color>> Ibid. p. 35.

Goethe desarrolló una física de la experiencia basada en los principios duales que afectan al comportamiento orgánico de la naturaleza. Para ello tuvo como referencia fundamental la filosofía romántico naturalista y el idealismo de Schelling.

La riqueza del mundo sensible, se rige según Goethe, mediante relaciones de polaridad. Estas relaciones nos permiten comprender los diversos aspectos de la realidad siendo capaces de visionar en la naturaleza el juego de dualidades que ésta nos ofrece. Goethe apuesta por un saber organicista de los fenómenos cromáticos. Como estamos viendo, participa de la idea romántica que concibe fundamental la experiencia sensible. Su esfuerzo se concentra en presentar al espectador sus propias vivencias para transmitir plenamente la idea de dichas experiencias. Por lo tanto, el color lo entiende como una experiencia, que nos brindan los sentidos actuando, no de modo pasivo, sino observando y conformando el entendimiento. La realidad del color es un sentimiento vital en su conjunto. De ahí que enfatice la importancia de lo *universal*. Al proponernos un mirar reflexivo del color, un mirar en el que se piensa la manifestación cromática en sentido universal, nos está hablando de una visualidad plena de contenido.

Goethe entra de este modo en el terreno de las cualidades gestálticas del color. Ibid. p. 38-42.

“En la naturaleza viva nada se da que no esté en relación con el todo y si las experiencias nos parecen aisladas, si hemos de considerar los experimentos como hechos aislados, no se deriva de ello que no lo sean (...) Natura no tiene ni cogollo, ni corteza, ni tal. Es toda de una pieza, amigo mío” Ibid. p. 42.

En una serie de hechos que en principio aparecen desmembrados (color, forma, textura..), Goethe reconoce una sola ley de la naturaleza.

El color se estudia por lo tanto a partir de lo universal y no como un hecho aislado.

Esta universalidad o experiencia del color se logra mediante la comunión entre sensación e idea, de lo externo e interno. Ibid. p. 45.

A partir del color fisiológico y su interrelación con la manifestación de lo visible es posible crear un simbolismo naturalista, mediante el cual podamos interpretar el color respecto a la vivencia natural.

Goethe como pensador romántico, siente por tanto, necesidad de ligar el empleo del color a la experiencia sensible naturalista.

Para la canalización del conocimiento sensible propone una simbología del color que servirá al pintor para expresar sus experiencias.

Es importante que para alcanzar la experiencia, se consiga una comunión entre la sensación y la idea de lo externo y lo interno.

El estudio del círculo cromático le permitió crear un soporte para una simbología que derivase de las cualidades expresivas del color.

Goethe habla de espectro cromático, de color espectral que deriva de la sombra (color fantasmagórico).

“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. La morfología del círculo sirve de soporte a una simbología del color” Ibid. p. 26.

Goethe divide el espectro en un lado pasivo y otro activo.

El lado activo del espectro corresponde al amarillo (luz, claridad, fuerza, potencia, calor, proximidad, gana energía combinado con el negro)

El lado pasivo corresponde al azul (privación, sombra, oscuridad, debilidad, suavidad, frío, distancia, pierde energía al combinarse con el blanco).

Debido a la relación demostrada de la pintura expresionista abstracta con el pensamiento naturalista romántico, esta simbología del color, nos servirá a nosotros para acercarnos a las relaciones que estableceremos con las superficies naturales.

Tendremos presente por lo tanto el denominado espectro cromático; si la dominante tiende al lado pasivo o al activo, utilizando de ese modo las connotaciones de "luz", "claridad", "calor", "potencia" etc. o por el contrario de "sombra", "oscuridad", "debilidad", "suavidad", "frío" etc.

Goethe realiza una serie de descripciones de cada color mostrando el efecto sensible y moral que ha su juicio produce cada color al ser percibido. Así, el amarillo lo relaciona con la alegría y lo considera un color activo dada su luminosidad, a menos que éste aparezca ensuciado, lo que transforma esa sensación en malestar. El azul causa sensación de frío, evoca la sombra y parece alejarse de nosotros, el rojo inquieta y encoleriza y el verde satisface y tranquiliza.

Goethe. Teoría de los colores. J. W. Von Goethe. Ed. Consejo General de la arquitectura técnica de España. Madrid, 1999, pp. 204-209.

Goethe advierte que los colores únicamente pueden ser experimentados por separado por un instante. La retina instintivamente busca otros colores que le ofrezcan a totalidad del círculo cromático. La presencia de la totalidad del círculo cromático provoca una sensación grata al presentarse como realidad suma de su propia actividad. Todo color individual genera en la retina, en virtud de una impresión específica, la tendencia a la generalidad. *Ibid.* p. 209.

Aquí se origina la ley fundamental de la armonía cromática. El ojo, por lo tanto, no puede observar por separado cada uno de los colores integrantes en una composición. Nuestra retina asimilará armonías y combinaciones específicas. Es por ello, que al analizar el color en una composición, no nos refiramos a un solo color en concreto sino a una dominancia cromática.

Mikel Díez Alaba, pintor informalista que forma parte de nuestra plantilla de artistas en la investigación, nos cuenta su modo de entender el color:

"...el azul, aún siendo un color frío llega a ser un color cálido para el espíritu. Produce bienestar, por la referencia al mundo que conocemos. Si tú miras al cielo, no hay nada que de más calma que el cielo. De la misma manera, si tú miras al mar provoca lo mismo... además no tienen límite ninguno de los dos. Por eso se van. El verde efectivamente tiene un movimiento horizontal pero es un movimiento de calma, que se vincula a la vida, a la naturaleza, a las campas, a los árboles,... entonces eso produce bienestar. Normalmente el valor de los colores está en relación con el valor que tienen hacia nosotros los colores en su medio.

El rojo es absolutamente hipnótico. ¡Puedes estar mirando una hoguera horas! Te absorbe totalmente aquello. Creo que hay más rojos en la ciudad que afuera. En la ciudad hay muchísimos más rojos." Mikel Díez Alaba. Entrevista realizada en Bilbao, el 21 de junio de 2005.

El Grupo μ describe el color a través de lo que ellos denominan las tres dimensiones del color (cromemas): la dominante cromática, la saturación y la luminosidad.

La dominante cromática la definen como una señal de una impresión coloreada que depende de una mezcla de longitudes de onda (espectro), lo cual produce una luz monocromática, que determina la primera dimensión de la señal coloreada.

Todo color está compuesto por la luz monocromática y la luz blanca (blanco energético). La proporción de estas dos luces determinará la saturación del color. Cada color tiene la proporción correspondiente a su luz monocromática.

Cuanto más se aleje del centro del espectro "más <<pura>>, o saturada será la luz, y cuanto más nos acerquemos, el tinte estará más <<lavado>> o <<diluido>> por el blanco. La luminosidad, mide la cantidad de energía radiante. La saturación y la luminosidad son percibidas como variantes lineales. *Tratado del signo visual*. Groupe µ. Ed. Cátedra. Madrid, 1993, p. 65.

Para G. Kepes el color es una experiencia, es decir, un acontecimiento psicológico. Según su criterio la experiencia del color tiene tres fuentes básicas: la materia prima física o energía radiante modulada por el medio ambiente, los datos aportados directamente por los sentidos y los datos proporcionados por la memoria.

Kepes distingue tres propiedades diferentes en la sensación del color como son el tono o color, el brillo o valor y la saturación o profundidad.

El tono o color es producido por las diferentes longitudes de onda existentes en las energías radiantes y por la estructura específica de la superficie retiniana en que dichas energías actúan.

Esta interacción es la que nos hace sentir el rojo, el amarillo, el azul, etc. Dependiendo del tiempo de estimulación en el ojo, cada tono provoca una sensación determinada. Los intervalos de estimulación breves, producen la sensación de brillo.

El brillo o valor se rige por la sensación de claridad u oscuridad. El valor del color está condicionado por la intensidad del estímulo y en parte por la estructura nerviosa de la retina. Esto determina qué colores son más brillantes que otros. El amarillo es más brillante que el azul o el verde.

La saturación es la medida del contenido cromático concreto en una sensación determinada. Cuando vemos un rojo más rojo que otro, experimentamos una propiedad sensorial determinada, tal como se manifiesta con una pureza menor o mayor haciendo que los colores resulten más o menos ricos y plenos.

Un estímulo muy prolongado reduce la saturación, así mismo, una intensidad demasiado baja o demasiado alta tiende a eliminar paulatinamente la saturación.

La saturación también depende de la estimulación de la periferia del campo retiniano.

Estas tres sensaciones no se registran de manera aislada. Las interrelaciones dinámicas de las sensaciones del color, son la fuente de las más importantes características de las experiencias cromáticas. Estas interrelaciones son el contraste y el valor espacial.

El tono, el valor y la saturación de una superficie son modificados por las superficies contiguas. El efecto de contraste se produce siempre en la dirección de la máxima oposición de los colores. Por ejemplo si juntamos una superficie roja y otra verde en la misma superficie pictórica, la roja aparecerá más roja que lo que parecería de ser vista en un fondo cromático de tono próximo. Lo mismo ocurre con el verde, el cual parecerá más verde si se lo observa contra un fondo amarillo.

El grado de efecto de contraste está en relación directa a la proximidad de los colores entre sí en la superficie pictórica.

Las superficies cromáticas se modifican así mismo en cuanto a sus áreas. Una figura de color blanco en un área oscura parecerá más grande que otra figura de color oscuro del mismo tamaño en fondo claro. El amarillo parece más grande que el verde. El valor y la saturación son factores importantes en estos cambios relativos. Cada diferencia de valor amplía la intensidad del otro, perfeccionando así la expansión de los colores.

Hemos visto como para Goethe el amarillento parece taladrar la vista. Así mismo el color azul nos resulta placentero debido a que nos invita a seguirlo. Estos son ejemplos que se han denominado razones fisiológicas y que hacen que el color, el

valor y la saturación en su interrelación dinámica en el campo visual sean percibidos en avance y retroceso, en circulación o aparentando diferentes pesos.

Estas impresiones retinianas (valores fisiológicos para Goethe, fuente mnémica para Kepes) son de manera instantánea recubiertas por el recuerdo de experiencias anteriores. Así, el azul sugiere el firmamento azul; el verde, los prados verdes; el blanco, la blanca nieve, etc. Podemos decir que experimentamos los estímulos cromáticos ante todo con referencia al mundo objetivo. *El lenguaje de la visión*. G. Kepes. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1976, pp. 186-192.

Kepes hace referencia a otra clase de asociación proveniente de la memoria que puede relacionarse con lo mencionado anteriormente por Kandinsky en conexión a las sinestias.

“Ver un objeto significa colocarlo en un contexto del mundo tridimensional. Incluso cuando uno está viendo el color como sustancia, uno también lo ve como frío, o cálido, brillante, alegre, triste, deprimente, irritante, placentero, etc. Y en posesión de otras innúmeras cualidades de sensación. Estas asociaciones tienen su origen en parte en el proceso neuromuscular, pero también en parte en la suma total de las otras sensaciones dominantes relacionadas con el color visto. El rojo de la flor, el azul del cielo y el blanco de la nieve hacen resurgir sensaciones que ya se han tenido ante esas cosas. Cuando uno dice que ve agua fría o un rojo ardiente, lo que está diciendo es que la percepción que se tiene es una mezcla intersensorial, una fusión de dos o más experiencias sensoriales.” Ibid. p. 193.

Respecto a las relaciones de valor, los objetos en nuestro medio ambiente no reciben una iluminación uniforme desde todos los ángulos. Depende de su situación frente al foco de la luz.

Un cuerpo sólido experimenta variación de valores tonales, creados por la iluminación irregular.

“Los efectos de luz y sombra en una imagen figurativa implican una abstracción. Proceden de un punto de vista fijo e indican la detención en la posición del espectador, la fuente de luz y la posición del objeto.

Pero las relaciones de luz y sombra son en realidad transitorias, accidentales e ilusorias. La representación de un objeto con esta iluminación fija significa su detención en el tiempo y constituye por lo tanto un aspecto muy limitado de los acontecimientos espaciales. Los pintores cubistas tomaron conciencia de esta contradicción. Reconocieron que la desaparición total de la iluminación perfectamente uniforme de las superficies de un objeto haría inarticulado a dicho objeto; a decir verdad, lo haría desaparecer. Pero también advirtieron que la relación de brillo no es exactamente lo mismo que el efecto de iluminación. El control arbitrario de la luz y la sombra puede explicar el objeto sin detenerlo en el tiempo. En consecuencia, el pintor ideó un método gráfico para fusionar el primer plano y el fondo mediante una prolongación arbitraria de la luz y la sombra. Mediante valores sutilmente graduados y conscientemente controlados se hace que los planos se inclinen hacia delante o hacia atrás sin definir en última instancia el volumen, de modo tal que las formas parecen disolverse en el espacio del fondo. Estas pequeñas facetitas de sombra son como señales indicadoras dinámicas, que orientan la vista a toda extensión posible en el espacio.” Ibid. p. 201.

Según lo mencionado por Kepes, la unidad espacial puede conseguirse creando una tensión espacial viva entre los movimientos virtuales de los valores en avance y en retroceso. Cada valor de brillo tiene un nítido significado estructural en la organización de ese espacio.

Las gradaciones de valores, en definiciones nítidas o borrosas, son reconocidas como auténticas fuerzas plásticas y la superficie plástica alcanza claridad estructural y una nueva intensidad sensorial. Ibid. pp. 201-203.

El uso estructural del color sirve para dar sentido a la realidad espacial sin recurrir a métodos figurativos. *“El interés de los pintores desde los días del impresionismo se*

ha concentrado en la puesta a prueba de los colores en sus acciones de avance, retroceso, dilatación y contracción." Ibid. p. 224.

En nuestro análisis pretendemos hacer una lectura que resalte los efectos naturalistas y psicológicos del color. Así, intentaremos establecer a través de las relaciones cromáticas valores fisiológicos y sinestésicos, que se relacionen con la tierra, el aire, el agua o el fuego observando las sensaciones que éstos provocan (tranquilidad, vitalidad, oscuridad, ingravidez, equilibrio, fluidez, etc.)

En cuanto a la textura, entendida dentro del contexto pictórico, es un elemento propio de la imagen que es percibida gracias a la interconexión de la vista y el tacto. Cuando observamos una imagen y experimentamos visualmente su textura, se produce una asociación sensorial que nos permiten asimilar cualidades táctiles.

"Los pintores asimilan en la textura de la imagen pictórica cualidades inherentes a todos los materiales. Esta nueva cualidad sensorial enriqueció la imagen, pues la textura tiene una dimensión que le es exclusiva. (...) Posee una delicada veta de poder sensorial que sólo puede ser captada en su correspondencia estructural con otros sentires sensoriales. Las texturas superficiales de la hierba, el cemento armado, los metales, la arpillera, la seda, el papel de diario o las pieles, que sugieren vigorosamente las propiedades del tacto, son experimentadas visualmente en una especie de mezcla intersensorial." *El lenguaje de la visión*. G. Kepes. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1976, p. 207.

Villafañe la define como un elemento morfológico superficial, que se encuentra directamente relacionado con el color, la forma y en ocasiones con el plano.

Al igual que Kepes, Villafañe señala que lo más destacable de la textura es la coexistencia de las cualidades táctiles y ópticas. La textura es un elemento de gran importancia para poder apreciar la dimensión espacial y poder dotar a la imagen de una visión en profundidad. La textura permite la articulación del espacio al crear variaciones de superficies y planos. *Introducción a la teoría de la imagen*. J. Villafañe. Ed. Pirámide. Madrid, 1985, pp. 108-110.

El Grupo μ define la textura como la "microtopografía" de una imagen. Esta clasificación implica la intervención de dos parámetros que se denominan texturemas (significantes de la textura) y que se manifiestan mediante una serie de elementos y su repetición. Estos elementos, se caracterizan por tener una dimensión tan reducida que no pueden hacer de ella una forma.

La textura conforma una propiedad de la superficie, denominada unidad textural. Estas unidades texturales son cualidades que se designan y clasifican mediante nombres de calidad (viscoso, erizado, flexible, rígido, pulposo, etc.) y que permiten manifestar diversas cualidades y por lo tanto significados. La unidad textural viene definida por el espesor de la unidad textural y por la ley de repetición del conjunto de unidades texturales. *Tratado del signo visual*. Groupe μ . Ed. Cátedra. Madrid, 1993, pp. 178-181.

Los aspectos texturales hacen referencia a cómo está configurada la materia pictórica (significante) y a su vez aporta un significado.

Siguiendo la argumentación del Grupo μ se estudiará la unidad textural bajo tres ángulos fundamentales: el soporte, la materia y la manera. Estos tres elementos son determinantes para el estudio textural de la imagen, y se encuentran relacionados entre sí.

El soporte es el primer elemento que tenemos en cuenta en el estudio de la unidad textural.

Como afirma Villafañe, *"la textura depende en gran medida del soporte empleado en la representación de la imagen (...). La textura de una imagen pictórica dependerá, en gran medida, de la estructura material y de la propia textura de la tela sobre la que se trabaje."* *Introducción a la teoría de la imagen*. J. Villafañe. Ed. Pirámide. Madrid, 1985, pp.110-111.

El soporte, como se ha indicado, aporta su propia textura a la imagen realizada. A la hora de analizar la textura, hemos de tener en cuenta el tipo de material con el que se configura el soporte y su rigidez. La elección de un tipo u otro de soporte nos puede aportar información valiosa, ya que se trata del primer paso en la toma de decisiones para la elaboración de una determinada composición, y condicionará el resto de los movimientos del artista. Es por lo tanto, el primer dato a tener en cuenta a la hora de establecer el análisis de una obra.

El soporte posee una textura y una porosidad propias que influirán a la hora de asimilar la carga pictórica. *“Los soportes texturados destacan la presencia del dato material, de lo táctil, que frena el movimiento gestual. El soporte liso permite desarrollar la fluidez de la pincelada. El soporte muy absorbente también actúa de freno e impone su presencia material sobre el hecho gestual”*. *Tecnologías pictóricas y creatividad*. Julián Irujo. Servicio editorial U.P.V. Leioa, 1997, p. 161.

La materia se puede presentar a modo de transparencias, empastes, elementos opacos, etc. y su tipología nos puede remitir a una gran variedad de adjetivos tales como grasiento, viscoso, plastificado, brillante, acuoso, absorbente, etc. La pintura podrá ser más o menos densa, y de cantidad variable, y dependerá como hemos indicado del tipo de soporte, de la manera de aplicar la pintura. Mucha densidad *“crea rugosidad e impide fluidez, crea pasta”*. Poca densidad *“destaca la transparencia, no oculta el soporte y remarca la huella del útil – pincel”*. *Ibid.* p. 162.

La manera de aplicar la materia dependerá del gesto o movimiento realizado, de la sujeción del útil y de la repetición que se haga del movimiento y de los útiles empleados.

La manera nos indica las intenciones expresivas del pintor. La sujeción del útil dependerá de la distancia que exista entre la mano y el soporte, del ángulo que se adopte y del modo de agarre.

La repetición produce una agrupación de unidades gestuales – formales. Podemos considerar cuatro posibilidades de repetición: remarque, paralelismo ordenado y entrecruzamiento irregular o caótico. Para conocer el movimiento deberemos prestar atención a la articulación corporal que lo realice, si se realiza con los dedos, la muñeca, el codo, el hombro o con todo el cuerpo. Así mismo estará dotado de una velocidad determinada, de un apoyo, de una direccionalidad (vertical / horizontal, recta / curva), de la presión o fuerza que se aplique y de la longitud y tamaño visible en la forma resultante. *Ibid.* pp. 159 – 173.

Cada utensilio posee un efecto diferente, dejando la huella correspondiente a su morfología. Debemos observar de qué tipo de útil se trata, su forma, tamaño, y grado de dureza.

Como ya hemos comentado, los expresionistas abstractos debido a la necesidad de experimentar, gustan de emplear utensilios no tradicionales, es decir, que se apartan del común pincel. Así utilizan palos, jeringuillas, escobas, etc.

Cada utensilio dejará una huella propia y particular que dotará de calidad expresiva a la obra.

A través de la textura intentaremos del mismo modo que con los demás elementos formales que venimos analizando, establecer una lectura refiriéndonos a elementos sólidos, líquidos o gaseosos en relación con aspectos naturalistas (tierra, aire, fuego, viento, etc.)

La textura participa de manera activa en el conjunto rítmico de la composición y nos aporta tensiones y ritmos de diversa intensidad.

Ángel González Andrés, en su Tesis *“Análisis y experimentación de la incompatibilidad de medios en una práctica pictórica específica”* establece una ecuación que denomina “Frecuencia textural” (F.T. = °Aprox. X °Contraste). *Análisis y experimentación de la incompatibilidad de medios en una práctica pictórica específica*. Ángel González Andrés. Director: D. José Luis Tolosa Marín. Universidad del País Vasco. Facultad de Bellas Artes, Vol. I. p. 29.

Según esta ley textural, dependiendo de la distancia y del contraste del grano textural obtendremos diferentes efectos texturales. Así, un conjunto de puntos suaves y muy separados nos aportarán un efecto gaseoso y etéreo, mientras que un conjunto de puntos muy contrastados y muy juntos nos indicarán un efecto de solidez. Cuanto mayor sea el contraste del grano y mayor sea su acercamiento, mayor será el efecto de dureza y solidez, mientras que cuanto mayor sea su distancia y menor su contraste, nos acercaremos más a efectos suaves y gaseosos. Lo mismo ocurre con el tipo de huella que deja el utensilio y la dirección de los trazos. Dependiendo del tipo de trazo podremos encontrar aspectos que indiquen fluidez, estancamiento, reposo, evaporación, etc.

En conclusión, al estudiar los conceptos plásticos formales, nos detendremos en los datos más caracterizantes de cada obra en relación con los posibles efectos naturalistas que intuyamos. Nuestra intención es por tanto, el establecer una lectura que matice un enfoque naturalista y psicologista de cada obra.

3.3 RELACIONES ESPACIO PICTÓRICO – ESPACIO NATURAL - SUJETO.

3.3.1 RELACIONES FORMALES / MATERIALES. CONFIGURACIÓN MORFOLÓGICA DE LOS ESPACIOS PICTÓRICOS Y NATURALES

Al analizar las relaciones formales /materiales de una obra pictórica se pretende establecer un paralelismo entre las estructuras pictóricas y las naturales, prestando atención a la configuración morfológica y material de ambos espacios.

Como se ha comentado en la introducción, al observar las estructuras morfológicas y materiales de una obra se tendrá en cuenta la interrelación entre los agentes plásticos ya explicados como son el soporte, la construcción formal, la organización espacial, el dinamismo, los aspectos cromáticos y texturales.

Nuestra intención es establecer un sistema de relaciones entre el sujeto y los espacios pictóricos y el sujeto y los espacios naturales, prestando atención a los elementos morfológicos que se interrelacionan entre sí y el modo en que el sujeto (pintor) los percibe. El espacio pictórico al que se enfrenta el sujeto podrá ser entendido a través de la acción o de la contemplación, lo que se relaciona con espacios naturales activos o en reposo. Aquí, la figura del sujeto "observador" y "creador" juega un papel fundamental en el entendimiento del espacio natural y en la creación del espacio pictórico.

Como se ha visto en el capítulo anterior (apartado 2.3.2.2), Gaston Bachelard distinguía en su libro "El agua y los sueños" dos tipos de imágenes, la imagen de la forma y la imagen de la materia. De la primera deriva una imaginación formal, que se desarrolla ante lo novedoso y se detiene en la variedad o el acontecimiento inesperado.

La imagen material por su parte, excava en el fondo del ser, buscando lo primitivo y eterno.

Bachelard cree necesario describir la fenomenología de las formas estudiando las relaciones de la causalidad material con la causalidad formal, y aboga por una perspectiva en profundidad de la imagen que se convierta en la raíz misma de la fuerza imaginante.

Hemos podido observar cómo considera necesario que una causa sentimental e íntima se convierta en una causa formal para que la obra tenga entidad. Pero además de ello, se debe, según él, reparar en las imágenes directas de la materia, unas imágenes derivadas de las formales, que superan lo superficial y nos descubren el origen orgánico.

Bachelard quiere que la imaginación trabaje la materia. En el reino de la imaginación material, propone una ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al agua, el fuego, el aire o la tierra.

Bachelard habla de una metapoética, que es el paso de lo plural a lo singular. Pasar del todo al origen orgánico de lo individual.

El agua y los sueños. Gaston Bachelard. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002, pp. 9-23.

Esta idea en torno a la imagen poética será el motor que active la interpretación en clave emocional de nuestro análisis.

Lo que queremos conseguir a través del discurso de Bachelard, es propiciar un diálogo analítico a partir de la interpretación emotiva de las imágenes pictóricas en relación con la naturaleza.

El primer nivel relacional del análisis, en donde se observan las diferentes conexiones y relaciones entre los elementos morfológicos, se centra, por lo tanto, en el aspecto formal de la composición y atiende al modo /manera del hacer pictórico, que puede asociarse al modo /manera de la configuración natural.

Así, encontramos estructuras aditivas o sustractivas y estas a su vez opacas o transparentes. Esto podrá ser asociable a estructuras bien atmosféricas, acuosas o topográficas.

Se asociarán los materiales utilizados por el artista con los materiales naturales, estableciendo la relación:

Atmosférico —————> Gaseoso
Acuático (viscoso) —————> Líquido
Terrestre —————> Sólido

Cada uno de los elementos mencionados nos aportará una sensación emotiva particular, derivada del modo o manera de interpretar dichos elementos por parte de la acción pictórica.

Estaríamos trabajando ante lo que Bachelard llama ensoñaciones de la imaginación material, en donde todo elemento busca una unión o un combate, aventuras que apacigüen o exciten. *Ibid.* p. 26.

De este modo, lo atmosférico puede causar sensación de ascensión, sublimación o ingravidez. *El aire y los sueños.* Gaston Bachelard. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, p. 20.

Lo acuático (líquido) se podrá relacionar con el agua como símbolo de lo femenino e hidratante, nos transmitirá fluidez, movimiento regular, violento o pausado. *El agua y los sueños.* Gaston Bachelard. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002, pp. 13-14.

El fuego podrá invocar aspectos antagónicos como la regeneración o destrucción y lo terrestre nos transmitirá sensación de gravidez, peso o solidez.

Claro que cada elemento a su vez se matiza en efectos peculiares, no es lo mismo un agua fresca y saltarina de manantial que un pozo negro y profundo, o que un agua tibia maternal.

Estos cuatro elementos que Bachelard identifica con las cosmologías antiguas nos permiten evocar un vínculo entre el pensamiento y la ensoñación primitiva.

Al establecer las relaciones formales /materiales se delimitará la vertiente del expresionismo a la que hace referencia la obra, es decir, si se considera pintura de acción o pintura de contemplación.

Se ha comentado con anterioridad, que la vertiente más gestual del expresionismo se caracteriza por su automatismo e impulsividad. Entendemos que su modo de asimilar los espacios naturales estarán marcados por dichas pautas expresivas.

El sujeto se enfrenta a un entorno natural aleatorio y espontáneo, en donde la experimentación está sujeta a ese juego provocado por el azar y a la individualización psicológica del inconsciente. La acción pictórica conecta la pintura con la organicidad vital a través de la espontaneidad y el automatismo. Las obras analizadas dentro de esta vertiente, se caracterizan por el acto físico de pintar por lo que el proceso de elaboración pictórico interesa más al pintor que el propio resultado final.

Por otro lado, tenemos la pintura de contemplación, caracterizada por ser una vertiente más mística de asimilar y expresar la realidad natural. Esta tendencia del expresionismo se caracteriza, como hemos señalado con anterioridad, por su fuerte espíritu contemplativo, que se manifiesta en la reflexión del acto pictórico como medio de conocer la naturaleza y sus leyes. Se revela aquí un interés por lo sublime y lo trascendente, investigando hasta el límite las posibilidades del color y demostrando su afinidad por el espíritu romántico.

Lo mismo podemos pensar de los artistas de la pintura de acción, quienes someten al proceso pictórico a una experimentación extrema.

Las creencias estéticas de estos artistas (acción - contemplación) están teñidas por los valores del romanticismo, el Zen o la idea de conocimiento a través de la experiencia estética. Estos valores, se complementan, como hemos observado en el capítulo anterior, aportando equilibrio a las conclusiones estéticas conseguidas.

Lo que se pretende analizar será por tanto, la manera de enfrentarse del sujeto a los espacios pictóricos en función de los espacios naturales experimentados. Se estudiará el modo o manera del hacer pictórico en función del espacio natural observable, estableciendo posibles asociaciones con las estructuras naturales.

Observaremos cómo dependiendo del tipo de espacio natural (si es activo o si se considera en reposo) y del modo de enfrentarse el sujeto a dicho entorno, nos acercaremos a una u otra vertiente del expresionismo para establecer la interpretación.

3.3.2 RELACIONES PROCESUALES. ESTRUCTURAS PICTÓRICAS – ESTRUCTURAS NATURALES

Este apartado se centra en las relaciones procesuales que se establecen entre el sujeto y los procesos pictóricos y el sujeto y los procesos naturales.

Una vez analizados los datos plásticos (soporte, estructuras generales de formas, colores y texturas) y las posibles asociaciones materiales, pretendemos estudiar las relaciones procesuales, en donde nos enfrentamos al sistema procesual propiamente dicho de las estructuras pictóricas y naturales.

Como se ha comentado en el apartado anterior, pretendemos propiciar una interpretación emotiva de las imágenes analizadas, basándonos para ello en la poética imaginativa que propone Bachelard.

Las estructuras procesuales dependerán del proceso empleado. Podrán ser aditivas (de poner) o sustractivas (de quitar).

Ambas estructuras podrán ser opacas o transparentes.

Dichas estructuras se formarán mediante diferentes procesos:

- pegado
- raspadura
- cortes
- levantamiento
- frotaduras
- transparencias...

Si atendemos a la necesidad interpretativa en clave emocional de nuestro análisis, podremos interpretar estos procesos a través de su potencialidad de sugerir procesos de estructuración naturales como la erosión, la estratificación, resquebrajamientos, evaporizaciones, derretimientos, etc.

En las relaciones procesuales queremos analizar, por lo tanto, las estructuras procesuales pictóricas, estableciendo una comparación entre el hacer pictórico y el hacer natural; así cuando en una superficie pictórica se procede a raspar, en la superficie natural se establece una erosión; cuando en la superficie pictórica se superponen capas, en la naturaleza se produce una acumulación de estratos...

Se establecerá una relación entre el manejo de las estructuras pictóricas y los efectos o sugerencias expresivas contempladas en la naturaleza.

Estas relaciones se irán conformando y clasificando a medida se vayan estudiando las obras. Se estudiarán aspectos como los efectos de movimiento, de crecimiento, giro, etc.

Para ello se atenderá a elementos de:

- Construcción – deconstrucción
- Velocidad y ritmo de ejecución
- Aleatoriedad y determinación



El sistema de relaciones procesuales se plantea desde el sujeto que lo experimenta. Al igual que ocurre en las relaciones formales y materiales, encontramos que el

sujeto se enfrenta a un proceso natural bien activo o en reposo, que le conecta con un proceso pictórico de acción o de contemplación, según el caso.

El proceso pictórico nos remite a la necesidad de experimentación por parte del sujeto para la obtención de conocimiento del entorno al que se enfrenta en clave naturalista. La comprensión del entorno natural al que hace frente vendrá dado mediante el proceso de formación pictórica, el cual se basa en el proceso natural observado.

Este aspecto es pertinente siempre y cuando el proceso de realización de la obra quede al descubierto, cuando el cuadro sea exponente del proceso de ejecución que lo ha producido. A nuestro modo de ver, las obras pertenecientes al expresionismo abstracto obedecen a este tipo de intención, siendo el proceso de ejecución pictórico la constante determinante de este tipo de obras.

Dada nuestra práctica pictórica personal dentro del informalismo, creemos posible llegar a entender e intuir las diferentes fases de realización de la obra, e interpretar de manera coherente los resultados.

No obstante, nos apoyaremos así mismo, en la información recogida en una serie de entrevistas que realizaremos a algunos de los componentes del informalismo vasco, en donde conoceremos la actitud naturalista y el modo de enfrentarse al entorno natural por parte de los pintores elegidos.

Por lo tanto, nuestro análisis se nutrirá en gran medida de las conclusiones significativas que nos aportarán los datos morfológicos y estructurales de la obra, así como de nuestra propia experiencia personal y de las entrevistas realizadas.

Esta parte del análisis pondrá de manifiesto lo investigado en el anterior capítulo sobre el modo en que el artista se enfrenta al concepto de estética naturalista. Se trata de llevar a la práctica procesual la teoría naturalista desarrollada.

3.4 SÍNTESIS INTERPRETATIVA DE LOS SISTEMAS PROCESUALES EMPLEADOS EN RELACIÓN AL ESPACIO NATURAL.

Una vez analizados los datos formales y establecido el sistema de relaciones, pensamos que disponemos de datos suficientes para realizar una interpretación naturalista personal del resultado procesual pictórico.

Para realizar dicha síntesis interpretativa tendremos en cuenta lo estudiado en el capítulo anterior sobre la estética naturalista y las diferentes posturas desarrolladas.

Lo primero que debemos clasificar es si se trata de un espacio natural activo o en reposo. Esto es indicador del proceso pictórico empleado, el cual, como hemos visto está relacionado con el modo de asimilar o experimentar el espacio.

La interpretación de la obra se realiza por lo tanto, una vez evaluados y analizados los procesos creativos expresionistas, y habiendo establecido las relaciones de acción – reflexión – contemplación.

Como hemos venido puntualizando, nuestro sistema de análisis pretende propiciar una interpretación emotiva de los datos sensibles estudiados. Para ello recurrimos a la imaginación poética que nos ofrece Bachelard en su estudio fenomenológico de las formas. Bachelard trata de leer el sentido de la obra y entender su significado, penetrando en el cosmos imaginario como un acto que permita una adhesión total a la imagen, en su soledad y novedad. *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*. Aldo Trione. Editorial Tecnos, Madrid, 1989, p. 44.

Una vez analizados los elementos plásticos más relevantes de la composición (forma, color, textura, relaciones formales y materiales y tipos de estructuras), resaltaremos los efectos sensibles de los mismos para poder expresar los sentimientos derivados de los posibles efectos emotivos de los elementos plásticos y de la materia a la que hacen referencia (agua, tierra, fuego, aire). Así podremos hablar de una composición alegre, melancólica, de atmósfera agitada o tranquila, densa o ligera, cálida, fría, tierra pesada, etc.

Dentro de esta síntesis interpretativa juega un papel importante las entrevistas y el acercamiento realizado al colectivo de pintores informalistas, a partir de los cuales se forja el corpus representativo de obras. Sus planteamientos nos acercan a las posturas adoptadas frente a la estética naturalista, pudiendo comprobar la influencia que ejerce el naturalismo en el proceso pictórico como método de conocimiento experiencial.

Las interpretaciones se dividen en espacios naturales activos y espacios naturales en reposo. Cada una de ellas nos acerca a la pintura de acción o a la pintura de contemplación. Así mismo se pone de manifiesto el modo de entender y experimentar las nociones relativas a la estética naturalista. Observaremos los códigos procesuales utilizados por el pintor a través de la noción de paisaje, evidenciando así el estímulo procesual pictórico procedente de la experiencia romántico naturalista. Pretendemos interpretar en cada obra analizada las influencias de la estética naturalista, como código procesual para el entendimiento del entorno natural.

Las obras representadas en nuestro corpus de análisis podrán ser estudiadas mediante las pautas establecidas por los espacios paisajísticos. El paisaje, tal y como ha sido definido en el apartado 2.3.2.2, nos sirve para concretar un espacio para la representación de las interrelaciones entre el sujeto, el proceso creativo pictórico y la naturaleza.

3.5 CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 3.

En este capítulo hemos querido plantear los aspectos plásticos formales y las posibles relaciones procesuales existentes entre el espacio pictórico, el espacio natural y el sujeto.

A la hora de abordar el análisis, hemos querido resaltar nuestra intención de centrarnos en los aspectos formales y procesuales que nos permitan establecer una lectura interpretativa que tenga en cuenta los efectos naturalistas y fenomenológicos de cada obra.

Hemos querido matizar nuestra intención de plantear un análisis abierto, que no se base en ningún esquema sistemático igual en todos los casos, ya que consideramos que algunos datos serán más relevantes y marcados en unas obras y otros lo serán en otras. De este modo, el análisis se orientará respecto a los elementos formales y procesuales más caracterizantes en cada una.

Como hemos comentado en su momento, al observar las obras expresionistas abstractas, vemos que utilizan la naturaleza como una proyección del estado anímico. Sus lienzos se convierten en pantallas en donde proyectar un estado emocional. A través de pugnas y juegos de contrastes y tensiones consiguen representar la energía y vitalidad propia de este movimiento pictórico.

El expresionismo emplea por lo general fuertes contrastes de luz, color o tamaño, lo que implica el empleo de conceptos plásticos como contrastes dimensionales, contrastes cromáticos y lumínicos. Así mismo juega con oposiciones formales, dando lugar a enfrenamientos o tensiones direccionales, descentramientos y desplazamientos.

En nuestros análisis haremos continuas referencias a dichas acciones o pugnas en donde entran en juego diferentes tensiones; el conjunto de la lectura girará en torno a ellas.

Veremos como se producen pugnas entre elementos de dimensiones diferentes, oposiciones direccionales, tensiones gravitacionales, pugnas entre figura-fondo, en donde podemos encontrar tensión provocada por energía encerrada entre ambos elementos, contraste de densidades, pugnas entre formas orgánicas y formas ortogonales, tensión producida por formas estables e inestables, contrastes cromáticos, etc.

Cada obra evidenciará por lo tanto determinadas pugnas, tensiones y contrastes, encauzando la lectura analítica mediante una integración de los elementos plásticos en un sentido determinado. El resultado pictórico podrá señalar el modo en que el artista se enfrenta a la naturaleza, pudiendo observar cómo el pintor proyecta su estado anímico en ella a través de la contemplación, del recorrido, de la acción, etc. Hemos querido huir de una sistemática de análisis atomizadora. No creemos conveniente empezar por el estudio de estas obras descomponiéndolas en sus unidades o ladrillos constituyentes, sin tener en cuenta el sentido global. Pero la obligada humildad reflexiva, nos impide aplicar una interpretación meramente intuitiva basada en una impresión global no contrastada. Por lo tanto, pretendemos ir de lo global a lo particular, y viceversa, empleando sensibilidad y reflexión.

Nuestro procedimiento, más que método cerrado, buscará efectos naturalistas y afectivos, y se preguntará cómo actúan los elementos formales, estructurales y procesuales, dando lugar a esos posibles efectos. No se puede comprender un cuadro y menos una obra informalista, sin sentirla. Por lo tanto, se hace imposible acceder al expresionismo abstracto sin una proyección de la sensibilidad. Ahora bien, conocer y sentir, no son conceptos antagónicos, sino dos caras de una misma moneda.

**4 ANÁLISIS DE LAS INTERRELACIONES ENTRE SUJETO – PROCESO
CREATIVO PICTÓRICO Y NATURALEZA EN OBRAS DEL
INFORMALISMO VASCO.**

4.1 INTRODUCCIÓN

En este capítulo aplicaremos el procedimiento de análisis establecida en el capítulo anterior para tratar de poner de manifiesto lo estudiado durante la investigación.

Nuestro método de análisis, como se ha definido previamente, trata de establecer una lectura en clave naturalista de las obras pictóricas pertenecientes o derivadas del expresionismo abstracto.

Las obras que analizaremos pertenecen a un corpus representativo de artistas del informalismo vasco, que será clasificado en el apartado 4.2.

El procedimiento de análisis que presentamos comienza describiendo los datos formales de la imagen más relevantes, para establecer un enfoque naturalista. Mediante un estudio de las diferentes tensiones encontradas en cada obra, se establecerán las relaciones entre el espacio pictórico, el espacio natural y el sujeto. Este es el núcleo del análisis y en donde se fundamenta nuestro estudio. Pretendemos mediante la realización de dichos análisis, poder ejemplificar las ideas expuestas hasta el momento en obras concretas, para observar así, de qué manera se traslada la teoría a la práctica pictórica.

Creemos preciso aclarar que no pretendemos encasillar las obras analizadas dentro de la óptica del naturalismo como única opción, ya que nuestra postura pretende manifestar una elección analítica más, ampliando así los diversos planteamientos posibles de lectura. Entendemos por lo tanto, que la propuesta de lectura que planteamos no es la única que puede realizarse.

Del mismo modo, no pretendemos insinuar que las obras analizadas pertenezcan al género del paisaje propiamente dicho, sino que utilizamos el término únicamente como soporte de nuestro campo de actuación. El paisaje es entendido como el lugar en donde poder clasificar una serie de datos formales y procesuales observados en cada obra.

Esto no quiere decir por lo tanto que definamos las obras como paisajes en sí, sino que a través de él, asentamos nuestras premisas.

Tras esta introducción veremos cuales han sido los requisitos de nuestra selección de artistas y obras.

4.2 CRITERIOS DE SELECCIÓN.

La selección del corpus representativo de artistas está formada por una serie de artistas vinculados al informalismo vasco, cuyo interés por la estética naturalista resulta evidente, tanto a través de sus obras como de sus planteamientos teóricos. Podemos pensar que el resultado pictórico está ligado a la recuperación de un nuevo romanticismo.

Su pintura puede considerarse deudora del expresionismo abstracto que surgió en los años cuarenta en Estados Unidos y del expresionismo abstracto europeo.

Los artistas elegidos tienen en común una necesidad por experimentar su entorno, esto es, su paisaje personal. Podemos pensar que cada uno de los artistas seleccionados ha dedicado parte del tiempo de su trabajo a experimentar en la realidad circundante.

Este elemento experimental resulta muchas veces difícil de encontrar, ya que en algunas ocasiones se pierde por el camino y sólo podemos acceder a las obras pictóricas finales.

Para hacer constar que se establece el diálogo naturalista nos hemos basado en textos de artistas o escritos relacionados con su trabajo. Así mismo se han realizado una serie de entrevistas que nos permiten evidenciar nuestro planteamiento.

Los artistas elegidos manifiestan una preocupación por el conocimiento de la vitalidad orgánica que les rodea, mostrando en su obra una relación, en mayor o menor grado, con algún aspecto de la estética naturalista. Suponemos que la relación con la naturaleza prima sobre todas las cosas.

La obra pictórica elegida para ser analizada pertenece a aquellos artistas deudores de:

1 La pintura expresionista abstracta, y en especial relacionadas con las ideas de Hans Hofmann. Como sabemos Hofmann cambió el enfoque de la pintura naturalista partiendo de las teorías de Kandinsky, el cubismo, el fauvismo, y el expresionismo alemán.

Hofmann proponía un estudio de la naturaleza en paralelo, impidiendo así que ninguna de las dos identidades (pintura y naturaleza) poseyera mayor protagonismo que la otra.

2 La experiencia en el paisaje. Esto relaciona a las pinturas escogidas con una visión romántico naturalista así como con el pensamiento Zen oriental, expresando el deseo por parte del artista de integrarse en la naturaleza.

3 Las características plásticas que derivan como hemos dicho del expresionismo abstracto.

Se trata de una pintura que bien puede manifestarse a través de su vertiente más gestualista y de acción o a través de lo que se denominó pintura de contemplación, de fuerte carácter esteticista.

Hemos definido las características plásticas mediante la observación de sus obras. Las pinturas elegidas pueden tender hacia la pintura de acción o hacia la pintura de contemplación presentando las siguientes constantes plásticas:

- color intenso
- grandes masas de color
- composiciones relativamente simples, orgánicas, geométricas o aleatorias.
- el gesto se encuentra casi siempre implícito en la pintura.

Se han elegido algunas pinturas en donde se percibe una mayor tendencia al gesto, y otras en donde el color en grandes planos como elemento espacial, es el protagonista.

Hemos elegido a dos generaciones de pintores. Esto nos permite cerciorarnos de trabajar con un grupo de artistas que son conscientes de situarse dentro de los parámetros de un movimiento pictórico ya consolidado.

Por un lado está la generación de artistas informalistas que integraron alguno de los grupos formados en los años sesenta en el País Vasco, (Grupo Gaur, Grupo Emen, Grupo Orain, etc.) o que, si bien no fueron integrantes de dichos grupos, desarrollaron una pintura directamente relacionada con ellos. Muchos de estos artistas siguen trabajando en esta línea en la actualidad, lo que nos aportan un valioso conocimiento del desarrollo actual del legado informalista. Por otro lado, está la siguiente generación de pintores, más jóvenes pero que se sumaron a la búsqueda informalista, ampliando y desarrollando el movimiento pictórico que nos ocupa.

Los artistas elegidos poseen un alto prestigio en el ámbito artístico de nuestra comunidad.

El corpus de artistas lo conforman pintores, bien nacidos o que residen en el País Vasco, y que reflejan las influencias y enseñanzas del lugar. Esto nos dará una idea de cómo se desarrolla el movimiento artístico que nos ocupa en nuestra comunidad y cómo se relaciona a su vez con las vanguardias internacionales. Somos conscientes de haber prescindido de la obra de otros muchos pintores que de igual modo suponen un importante referente para el informalismo vasco. Dada la necesidad de acotamiento del estudio, hemos intentado realizar una selección de artistas que consideramos una buena representación del conjunto del grupo.

Los artistas seleccionados son:

- Bonifacio Alfonso
- Amable Arias
- Rafael Ruiz Balerdi
- Mikel Díez Alaba
- Mari Paz Jiménez
- Juan Mieg
- Carmelo Ortiz de Elgea
- Gabriel Ramos Uranga
- José Antonio Sistiaga
- José Luis Zumeta
- Ramón Zuriarrain

B. ALFONSO

1



"Viajando con Marco Polo"
Óleo/ lienzo
186X200 cm.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta composición observamos una serie de formas de diversos tamaños sobre un fondo de aspecto frío, realizado con tonos violetas, azules y verdes. Estas formas tienen aspecto redondeado y vértices suaves, lo que les infiere un aspecto blando. Sobresale entre todas esas formas una de mayor tamaño y de color rojo.



Fragmento central: forma roja

Dicha forma contrasta tanto por su color rojo intenso como por su tamaño. El resto de las formas que la rodean son más pequeñas y de colores grisáceos.

Destaca en la composición un **contraste de tamaños o tensiones de dominancias** entre la fuerte presencia de la forma central y las otras formas más pequeñas que deambulan a su alrededor.



Fragmento inferior: formas pequeñas que deambulan a su alrededor.

Resalta también una **forma negra** que se encuentra colocada en la zona superior de la derecha del lienzo; **su color negro y su posición** elevada sobre todas las demás le infiere un carácter también bastante **dominante**.



Fragmento superior derecho: forma negra dominante.

Si atendemos a estas dos formas encontramos una **diagonal** marcada que, junto con una forma situada en la parte inferior izquierda del lienzo, originan una franja diagonal muy marcada. Las formas más pequeñas situadas en la parte inferior del lienzo parecen formar, así mismo, diagonales que se entrecruzan. Esta reiteración de formas produce **un efecto de movimiento o desplazamiento**.

Por otro lado, la forma roja parece estar atrapada por el fondo al originarse una especie de **enrejillamiento que surge del fondo** y que da la sensación de aprisionar a esa gran forma. Este efecto de enrejillamiento **provoca una tensión entre el fondo y la figura, pudiendo pensar en energía atrapada o contenida que quiere salir o emerger del fondo**. Su intensidad cromática la empuja hacia fuera, mientras que el fondo la agarra y la contiene mediante el enrejillamiento. Esto produce un **movimiento de atrás hacia delante**.

Encontramos por lo tanto, un desplazamiento en diagonal de las formas y por otro lado un movimiento de atrás hacia adelante, pudiendo interpretarlo como fuego encerrado o energía contenida. Así mismo, podemos observar tensiones **gravitacionales**, al situar formas que parecen flotar sobre el fondo pero que poseen un fuerte peso causado por el color negro y los tonos densos con los que se realizan.



Franja diagonal



Energía contenida. Ejemplo de enrejillamiento.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una estructura pictórica formal que podríamos definir como **aditiva y opaca, con una tendencia a la transparencia** si nos referimos a la veladura del fondo. Esta definición podemos relacionarla con **estructuras naturales topográficas y con estructuras atmosféricas densas**.

La pintura de la composición en general es densa pero permite vislumbrar las capas inferiores del fondo; si pensamos en materiales naturales atmosféricos, podemos **asociarlo a elementos de fuerte carga como nubes o niebla espesa**. Las figuras que se sitúan por la superficie están realizadas con pintura muy densa y opaca, lo que puede ser interpretado como **elementos sólidos de tipo orgánico dadas sus siluetas enérgicas y redondeadas**. Podemos pensar en **seres vivos tanto animales como vegetales, que transmiten una sensación muy dinámica**.

El proceso pictórico de esta composición se puede definir como de **acción**. Se puede observar que se trata de un proceso constructivo que va superponiendo capas de pintura. **La manera de aplicar la pintura, con gestos rápidos y permitiendo en ocasiones que la pintura resbale por la superficie nos indica movimiento y desplazamiento**. Podemos pensar en organismos vivos bien plantas o animales en movimiento sobre una superficie atmosférica densa y pesada.

La atmósfera va cambiando según van añadiéndose capas, haciéndose densa y pesada. **Las figuras**, al enfrentarse a esta superficie tan cargada, **pueden sugerir un movimiento enérgico, remarcado por la diagonal ascendente que originan**.

La obra muestra una pintura densa y misteriosa al permitirnos vislumbrar levemente capas inferiores y nos sitúa ante figuras enigmáticas que van poblando la superficie.



"Paisaje con figuras"

Óleo/ lienzo
130X195 cm.

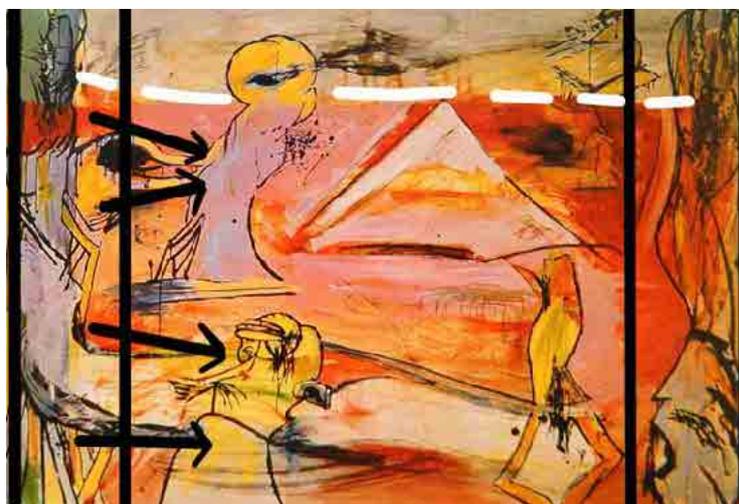
1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra lo que destaca a primera vista es el **emparejamiento y repetición de elementos** en un primer y segundo plano. Por un lado, en la parte superior del cuadro, encontramos una figura a la izquierda y un elemento triangular a la derecha. Lo mismo podemos observar en la franja inferior de la composición. Esto puede originar cierto efecto de desplazamiento y comparación.



Fragmento superior y fragmento inferior: ejemplo de emparejamientos

La obra parece enmarcarse mediante dos franjas verticales a ambos lados del lienzo. **Podemos pensar en dos figuras totémicas (árboles) que enmarcan la composición.** Las figuras, de aspecto orgánico parecen desplazarse dada su ligera inclinación. Nos da la sensación que dichas figuras surgen del suelo. La base de dichas figuras es más ancha y según van elevándose van estrechándose. Estas figuras se encuentran conectadas con la forma totémica de la izquierda que enmarca la composición. Las formas totémicas parecen **agredir** a estas figuras orgánicas. Podemos apreciar como de la franja de aspecto totémico surge una forma aguda que parece picar a la figura superior. Lo mismo ocurre con la figura inferior, en donde un brazo parece empujar a la figura.



Ejemplo de agresiones (flechas) y estructuración de la composición: línea del horizonte y enmarcación lateral.

Podemos hablar de **contrastes entre las formas rectas, agudas y agresivas de los elementos totémicos de los laterales y las formas de aspecto más blando y redondeado de las figuras.**

Así mismo observamos un **contraste cromático entre el rojo y el amarillo.** El amarillo parece estar detrás del rojo, provocando una energía que se encuentra encerrada. Por otro lado la parte derecha de la composición, de tonos más rojizos, parece más fogosa que la izquierda, más azulada.

La obra se presenta como **una ventana** a través de la cual podemos acceder a la contemplación de un paisaje, pudiendo encontrar **alusiones a la línea del horizonte**.

2 RELACIÓN CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta composición puede evocar la obra del expresionista abstracto Matta Etxaurren. En ella encontramos **referencias a figuras en un paisaje**.

Esta obra podemos definirla como una estructura pictórica aditiva y de tendencia opaca. Podemos observar capas de color amarillento que parecen estar atrapadas detrás de capas de colores rojizos, lo que transmite una sensación de gran **energía "atrapada", que parece luchar por salir a la superficie**. Las diversas capas que se van añadiendo unas sobre otras, pueden transmitir una **sensación pesada y espesa**.

El **proceso pictórico** de esta obra puede entenderse como **de acción**, ya que se observa una gran energía y rapidez a la hora de aplicar la pintura. La superficie, de carácter constructivo, va creando una composición que muestra a nuestro parecer una gran velocidad. La utilización de ritmos de orientación diferentes (tanto verticales como horizontales o circulares y oblicuos) aportan una **gran velocidad**. Esta obra puede evocar un paisaje poblado por una serie de figuras, dada la marcada línea del horizonte, así como el planteamiento a modo de ventana de la composición.

Podemos pensar en un **proceso natural activo en donde se generan una serie de tensiones y enfrentamientos formales entre las figuras y el paisaje**.

Puede pensarse en una superficie en continuo movimiento, energética y agresiva.

Las figuras pueden acercarse a la representación de **seres humanos o animales** dada la tendencia orgánica de sus formas. La figura triangular central de la composición es la que más contrasta con las demás, pudiendo interpretarse como **una montaña o forma piramidal**.

Por último, las dos formas verticales que enmarcan la composición, pueden entenderse como **figuras totémicas**, que parecen erigirse y agredir a los diferentes elementos de la composición, y proyectan sobre esta **una fuerte energía dominante**.



"Plaza Mayor"
Óleo/ lienzo
134X183 cm.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra podemos apreciar una **serie de formas de distintos tamaños y configuraciones**. Unas se asemejan a **cabezas**, otras parecen **figuras humanas enteras** y otras son **formas rectangulares**. Podemos observar a la derecha de la composición una gran forma de color gris amarillo que parece flotar y contrasta cromáticamente con el resto. El conjunto de las formas parece poseer un desplazamiento de derecha a izquierda, produciéndose un cierto **efecto de caída** hacia el vértice inferior izquierdo de la tela.



Detalle figura humana amarilla
(lateral derecho de la composición).

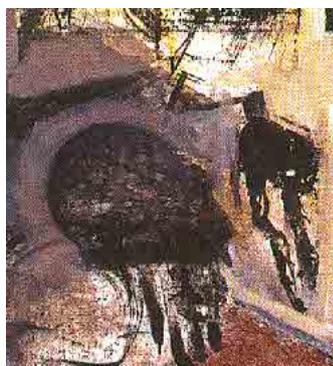


Efecto de caída (esquina inferior izquierda).

Podemos encontrar un **contraste** entre **formas grandes y formas más pequeñas**, entre formas **rectas u ortogonales** y formas **redondeadas**.

Así mismo surge una **tensión gravitatoria entre la densidad de las formas y su apariencia flotante**. También observamos formas más estables que otras, pudiendo originarse una tensión **entre elementos estables e inestables**.

Observamos un efecto **enrejillado de la luz**, pudiendo apreciar que la luz de la composición se encuentra detrás, como energía contenida. La totalidad de la composición está realizada con colores agrisados y turbios.



Forma de cabeza.
(zona inferior izquierda).

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Nos encontramos ante una obra de **estructura pictórica aditiva**, en la cual se pueden observar las diferentes capas con las que está configurada, ya que la pintura no parece densa y no llega a recubrir la totalidad de la superficie. En algunas zonas, no obstante, parece muy opaca y oscura. Esta pintura puede corresponderse con **estructuras naturales atmosféricas muy densas y estructuras topográficas sólidas**. Podemos asociar el modo de utilizar el material pictórico con materiales terrestres sólidos o atmósferas cargadas.

El proceso pictórico de la obra se puede considerar de acción, construyéndose capa tras capa una superficie de carácter sólido y muy enérgica. El proceso pictórico parece rápido, pensándose bastante el lugar de colocación de las figuras. Es un **proceso rápido pero a nuestro parecer reflexivo**.

La estructura de la composición genera una **gran tensión dada la sensación de caída que originan las figuras en la zona inferior izquierda**. Encontramos tensiones entre figuras o formas que parecen flotar y otras que dan la sensación de caerse. En esta obra podemos pensar en un juego entre estructuras naturales de tipo topográfico, sólidas y asentadas, que contrastan con las figuras que parecen intentar desestabilizar o romper la solidez de la composición.



"Mujer con loro"

Óleo/ lienzo
65X80 cm.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra podemos apreciar una serie de figuras de carácter orgánico que se asemejan a **bestias antropomórficas**. Podemos intuir un **desplazamiento** de éstas hacia la derecha. Se puede pensar en un desplazamiento **lento y costoso** de dichas formas antropomórficas, debido a la **referencia de un suelo inclinado** sobre el que se encuentran.

Podemos observar un **contraste cromático y dimensional** entre la forma central y el resto, que parecen deambular a su alrededor. Esta figura protagonista es más intensa y potente.



Forma central dominante.



Figuras que deambulan a su alrededor.

Observando el fondo, podemos apreciar efectos de goteos, chorretones o curvas. La composición posee una gran variedad cromática. Contrasta también la intensa **oscuridad** que poseen algunos elementos y la **luminosidad** que se refleja del fondo. Podemos apreciar aquí **efectos de reversibilidad; figuras que son fondo y fondo que son figuras**.

Es destacable la **repetición de elementos**, como las tres formas rectangulares de la parte derecha de la composición.

La obra ofrece un fuerte contraste entre zonas coloristas y otras zonas sucias y turbias.



Ejemplo de repetición de elementos. Zona central derecha.

2 RELACIÓN CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva**. Podemos observar como se originan una serie de planos que permiten observar la superficie en profundidad, dotando a la obra de cualidades euclidianas. Pese a la gran densidad que se percibe en la pintura, no la consideramos opaca totalmente. Al aplicarse la pintura vemos que cada nueva capa deja al descubierto parte de la anterior. Esto es debido como comentamos, a que la pintura se aplica sin mucha carga y a que la pintura no fluye lo suficiente por no estar diluida. Parece que la tela del soporte y la falta de carga de pintura en el pincel **frena el movimiento** de ésta por la superficie. Podemos observar algunas zonas en donde por el contrario, encontramos planos creados con pinceladas que cubren la totalidad de la superficie haciendo que esas zonas sean más opacas y transmitan una sensación de impenetrabilidad.

Todo esto podemos relacionarlo con **superficies atmosféricas densas**, a través de las cuales podemos percibir con facilidad su estructura. Las zonas más opacas podemos relacionarlas con superficies terrestres muy sólidas.

El proceso pictórico podemos considerarlo de acción al percibir una aplicación de la pintura de forma enérgica y dinámica; las pinceladas de tendencia oblicua y la repetición de las mismas nos transmiten **sensación de desplazamiento**. La acumulación de pinceladas, van superponiéndose unas con otras generando un proceso en apariencia repetitivo. Las figuras que parecen desplazarse hacia la derecha de la composición, aportan un desplazamiento que parece **costoso al producirse sobre un plano inclinado**. No obstante, este proceso es muy enérgico y hace vibrar la composición debido al modo en que se aplica la pintura y debido a la utilización del color. Podemos relacionarlo con los procesos atmosféricos variables y cambiantes. Es posible pensar en procesos naturales dinámicos y que desprenden una carga energética importante. Parece tratarse de una superficie **estridente y ruidosa**. La palabra "**loro**" que aparece en el título, nos ayuda a matizar dichas sensaciones percibidas en la propia materia pictórica.

En esta obra nos resulta interesante la fuerte vinculación de las figuras con el fondo. Las figuras poseen una fuerte vinculación con el fondo, llegando a fundirse en él y aportando **cualidades de reversibilidad** (figuras fondo – fondo figuras). Esto nos sugiere que dichas figuras son vulnerables a los cambios y transformaciones que se producen alrededor de ellas y que dichas figuras pueden interferir sobre el fondo que las rodea.

Podemos interpretar la composición como una superficie terrestre por la que caminan una serie de personajes o bestias antropomorfas, que parecen estar influenciadas por el fondo y viceversa. El fondo lo interpretamos como una atmósfera pesada, casi opaca y que parece moverse con rapidez, como si estuviera agitada por el viento y cargada con una fuerte energía. Esta atmósfera parece arrastrar a su paso a las figuras y al mismo tiempo las figuras parecen arrastrar con ellas la atmósfera que se genera a su alrededor.

AMABLE ARIAS.



“Demostración irrefutable de las paralelas según Eli de Gortari”

Óleo / Lienzo
130X195 cm.
1966-67.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra observamos cómo un conjunto de **pinceladas de aspecto orgánico y pendular** van ocupando la superficie del lienzo, excepto en la zona inferior izquierda, en donde se puede observar la textura de la tela.

Encontramos así el primer **contraste entre la textura lisa del lienzo y la rugosidad de la pincelada**.



Contraste suavidad del fondo – pincelada rugosa



Ejemplo de desvío de la pincelada

Llama la atención dentro de una homogeneidad de trazos verticales, una alteración o **desvío (écart)**, de los mismos. Observando las pinceladas, vemos como existe un desvío direccional de éstos, originándose zonas irregulares y retorcidas.

Este conjunto de pinceladas parece ir creciendo de derecha a izquierda, dejando la **zona izquierda inferior** vacía, como si se tratase de un **refugio o de una zona arrinconada protegida**. Podemos pensar en un **crecimiento de elementos orgánicos**. Cromáticamente, observamos zonas más densas de color que otras, de tonos grises azulados que otorgan a la composición una sensación fría. Vemos, no obstante, una forma menos fría de tonos ocres que contrasta con el resto, de color gris azulado.



Forma de tonos ocres. Zona inferior derecha.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

En esta obra podemos pensar en elementos relacionados con lo vegetal.

A nuestro parecer es posible interpretar el **proceso pictórico estableciendo una relación con elementos vegetales**, que establecen un crecimiento hacia abajo.

La estructura pictórica es **aditiva** y con **tendencia a la transparencia**. La **pincelada**, de **carácter orgánico**, aplicada de forma **pausada** y con un **ritmo pendular**, nos acerca a **estructuras vegetales colgantes**. El modo de recortar la estructura pictórica en la parte inferior y dejar un **espacio vacío** en la tela, aporta aire a la composición y parece mostrar un pequeño reducto protegido o de **recogimiento**.

Las finas líneas con las que se realiza la composición nos transmite una sensación delicada y muy cercana a las hojas de ciertas plantas. El movimiento sutil de esta estructura nos permite pensar en el **crecimiento lento y en la quietud de las estructuras vegetales**.

El **proceso** pictórico se puede considerar **cercano a la contemplación**. Aunque la pintura muestra una acción gestual en la pincelada, la calma final que se observa en la composición nos hace definirla como un proceso pictórico más cercano a la contemplación que a la acción. La manera de enfrentarse al **proceso** es **constructiva**, procediendo a aplicar pintura con **gestos ondulantes** de manera vertical y de arriba hacia abajo. Este movimiento que venimos definiendo como pendular, nos remite a un **proceso natural constructivo, en donde elementos vegetales muestran lentamente su crecimiento**. El proceso utilizado nos hace pensar en una superficie vegetal que parece surgir de la tela, dado que el soporte parece haber absorbido la pintura. Esto hace que la huella de la aplicación pictórica se tamice y parezca suave y tersa, ayudándonos a consolidar nuestra idea de situarnos ante una representación de un proceso vegetal en crecimiento lento y sutil.

Esta es una obra que a nuestro modo de ver conecta fuertemente con un sentimiento naturalista.

El resultado pictórico nos lleva a pensar en una **representación de elementos naturales en crecimiento**. Podemos apreciar una **atmósfera ligera y suave en la cual cuelga un conjunto de hojas con un movimiento lento, ondulado y pendular**.

El proceso pictórico que se ha descrito, nos ayuda a reforzar la idea de calma y sosiego que desprende la composición. **Las líneas que estructuran la composición resultan ligeras y parecen estar sometidas a una atmósfera vaporosa en donde sopla una ligera brisa (écart)**.



"De lo invisible I"

Óleo / Lienzo
190X250 cm.
1972.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra se ha realizado mediante la técnica de **dilución de pintura**. Podemos observar cómo una **cortina** de pintura líquida, parece querer borrar o diluir la imagen. Se establece así una **pugna entre el fondo y las figuras**.



Ejemplo de cortina de pintura líquida que diluye la forma. Zona central.

Encontramos sobre este fondo diluido de pintura, cuatro figuras que parecen flotar por el lienzo. En estas cuatro figuras se observan **emparejamientos formales**.



Ejemplo de emparejamiento. Las dos figuras más pequeñas de los laterales y las dos figuras centrales.

También existen emparejamientos menores en las figuras. Por ejemplo los dos extremos redondeados de la figura roja central y de la figura blanca de la derecha.

Observamos por lo tanto emparejamientos dos a dos y emparejamientos menores. Estas formas parecen repetirse y derivar de una misma figura inicial.

Podemos pensar en un **efecto de flotación por parte de las figuras**, apreciándose un efecto rítmico en ellas. Las dos figuras de los laterales enmarcan la composición. Se puede apreciar una **pugna o tensión entre el efecto de goteo chorreado de la pintura del fondo y el efecto de flotación de las figuras**. Así mismo observamos un efecto lumínico en la zona central del lienzo, que contrasta con dos franjas más oscuras a los laterales. Estas franjas más oscuras enmarcan el **efecto lumínico del centro**.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra puede definirse a través de una **estructura pictórica aditiva de tendencia transparente, relacionada con una estructura natural atmosférica caliente**. El modo de aplicar la pintura de forma diluida, hacen de la composición algo fluido que en parte parece absorbido por la tela. Esta sensación nos remite a **materiales líquidos** que ayudados por el color rojizo, pueden acercarse a **elementos asociados con el fuego**. Encontramos en la composición un **efecto paradójico al observar una relación con el agua y con el fuego**. El agua es sugerida por la pintura que chorrea, mientras que cromáticamente nos sugiere fuego. Podemos hablar por lo tanto de un líquido intenso, con la energía que puede aportar el color rojo.

El proceso pictórico nos sugiere acción ya que se produce una **fuerte pugna entre el fondo y las figuras. Parece que el fondo quisiera borrar o destruir a las figuras y éstas se esfuerzasen por mantenerse**. Así parece construirse una superficie que irradia una fuerte energía. Este proceso pictórico podemos asociarlo con procesos de dilución del agua, pudiéndose tratar en este caso de un líquido de aspecto fogoso de gran intensidad sugerida por el color rojo.



“Puente Revilla junto a las vías del tren”

Óleo / Lienzo

73X60 cm.

1959.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra se realiza mediante un conjunto de pinceladas reiterativas en círculos, produciéndose un **arremolinamiento del trazo**.

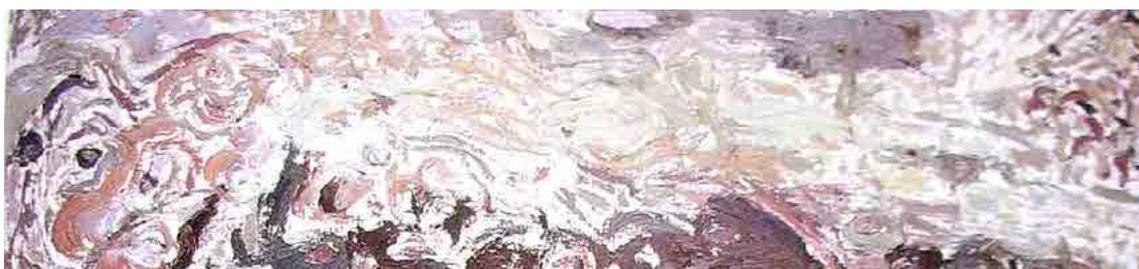
La zona superior de la composición, así como en la zona inferior izquierda, está realizada mediante **trazos más rectos**.



Ejemplo de trazo arremolinado. Zona superior izquierda.



Ejemplo trazos rectos. Zona inferior izquierda



Ejemplo de trazos largos. Zona superior.

El **color** de la obra se concentra en tonos **grises embarrados y más rojizos** en los bordes, creando cierta **tensión** entre ellos.

Los dos elementos de tonalidad roja en los laterales de la composición, establecen una diagonal entre ambos. En conjunto, podemos pensar en **relaciones de oblicuidad entre las masas de pintura**.



Ejemplo de sugerencia de diagonales.

El **trazo** de las pinceladas es reiterativo y en círculos, encontrando un efecto de contraste con algún trazo más largo y recto. También se observa un **contraste dimensional y textural** en cuanto a los trazos, en donde los más cortos parecen más intensos que los más largos.

Podemos apreciar un efecto de barullo o arremolinamiento en la totalidad de la composición.

También cabe mencionar la **tensión** que se produce entre **la tendencia oblicua de las masas de pintura y el movimiento circular centrípeto del trazo**. Da la sensación de tratarse de una acumulación obsesiva de dichas formas centrípetas, que globalmente va originando direcciones oblicuas.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Podemos definir esta obra como una **estructura pictórica aditiva de carácter opaco**. El movimiento arremolinado de la pintura, así como su color terroso y gris al mismo tiempo, nos hace pensar en un **espacio acuoso denso**, pudiendo intuir un movimiento lento y denso en donde puede parecer que se mezclan elementos de agua con tierra, haciendo de ello un líquido viscoso pero fluido al mismo tiempo. El proceso pictórico muestra esa densidad de la que hace reflejo la obra, al ir superponiendo masas de pintura e ir entretejiendo una superficie en donde se condensa una gran cantidad de gestos y movimientos enérgicos.

Los movimientos ondulados y en círculos enredándose entre sí, nos hace pensar en remolinos y corrientes de agua. El movimiento de tendencia horizontal producido por los trazos más rectos, contrasta con la **oscilación arremolinada** del resto de la composición.

El **proceso pictórico** sugiere **acción**. Se trata de una **superficie pictórica constructiva pero con una ligera tendencia a la deconstrucción**, ya que hemos podido percibir como **la pincelada arrastra la pintura mediante giros arremolinados, creando un efecto de cierta erosión o desplazamiento**.

Esta obra puede ser interpretada como una superficie acuosa, densa y con una gran carga enérgica y fluyente.



"Valle desde lo alto de Montearenas"

Óleo / Lienzo
81X100 cm.
1959-60.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra entran en juego una serie de contrastes que tensionan la composición de diversas maneras. Por un lado encontramos un **contraste de densidades**, en donde las zonas de tonalidad ocre resultan más densas que las zonas blanquecinas, de aspecto más diluido. Se tratan de formas que parecen querer penetrar unas en otras, originando **enfrentamientos direccionales**.



Pintura vertical. Fragmento zona central derecha.

Como ejemplo tenemos en la zona de la derecha una serie de formas verticales opuestas a la oblicuidad del resto y en el centro una forma blanca que se enfrenta a la forma más densa de color ocre en oblicuo. Por lo general, predominan las direcciones oblicuas, aunque se observan zonas de pintura que caen en vertical.



Forma blanca. Detalle central.

Se observa así mismo una **tensión gravitatoria** en la parte superior derecha, en donde una forma de pintura oscura parece querer aplastar al resto de la composición con su peso.



Detalle forma oscura que ocasiona una tensión gravitatoria.

Podemos hablar de una **pugna** entre formas que parecen querer **ascender** y otras **descender**. Por último, cabe decir que se originan **emparejamientos formales** y **existe una reversibilidad entre la figura y el fondo**.



Ejemplos de emparejamientos.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Podemos definir esta obra como una **estructura pictórica aditiva**. En ella podemos observar que la pintura se encuentra bastante diluida. Se pueden apreciar zonas en donde la pintura obtiene un **aspecto muy líquido y escurridizo** y otras en donde parece tornarse más **viscoso y denso**. Se trata de una superficie pictórica en donde abundan las veladuras, existen goteos de pintura y acumulación de pinceladas que hacen que ciertas zonas de la composición resulte más densa. Esto nos lleva a pensar en **estructuras naturales acuosas en donde se mezclan zonas más fluidas y ligeras con otras más opacas y densas**.

El modo en que la tela absorbe la pintura y deja escapar goteos en algunas zonas nos hace pensar en superficies acuosas en donde podríamos encontrar similitudes con los procesos acuosos en movimiento. Observamos **formas poligonales** de pintura menos diluida que se diseminan por la superficie, **originando pequeños islotes** que hacen pensar en **zonas de tierra que surgen del agua o viceversa y que parecen establecer una pugna entre ellas**. Se produce como hemos indicado un efecto de reversibilidad entre el fondo y las figuras, generándose a nuestro modo de ver un choque entre estos dos tipos de superficie.

Esta pugna u oposición nos hace pensar como acabamos de decir, en superficies de tierra que emergen o flotan en una zona acuosa. Estas formas, más opacas, propician pequeñas zonas aisladas más sólidas y pesadas que parecen ejercer una fuerza que se resiste al desplazamiento de las zonas más líquidas. Encontramos aquí una similitud con la creación de procesos naturales relacionados con la **acumulación de capas de tierra**, en donde pueden originarse pequeños islotes que **se someten a la acción de elementos acuosos**.

El título nos habla de un valle visto desde lo alto. Esto nos da a entender que podemos estar ante una **representación a vista de pájaro de un paisaje** en donde encontramos zonas de tierra y agua.

R. RUIZ BALERDI

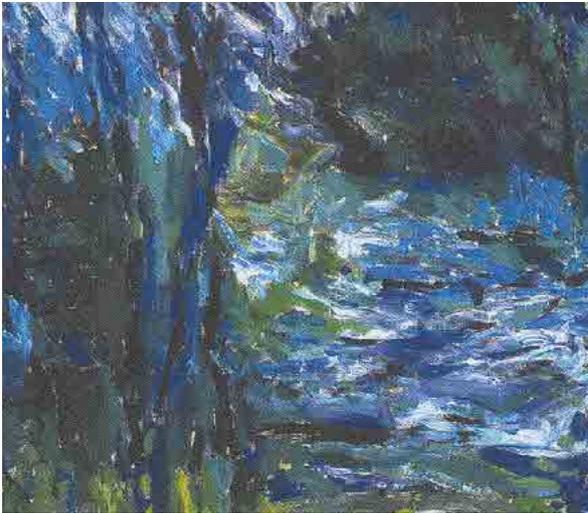


"Altea-90/91L"

Óleo / Lienzo
110X160 cm.

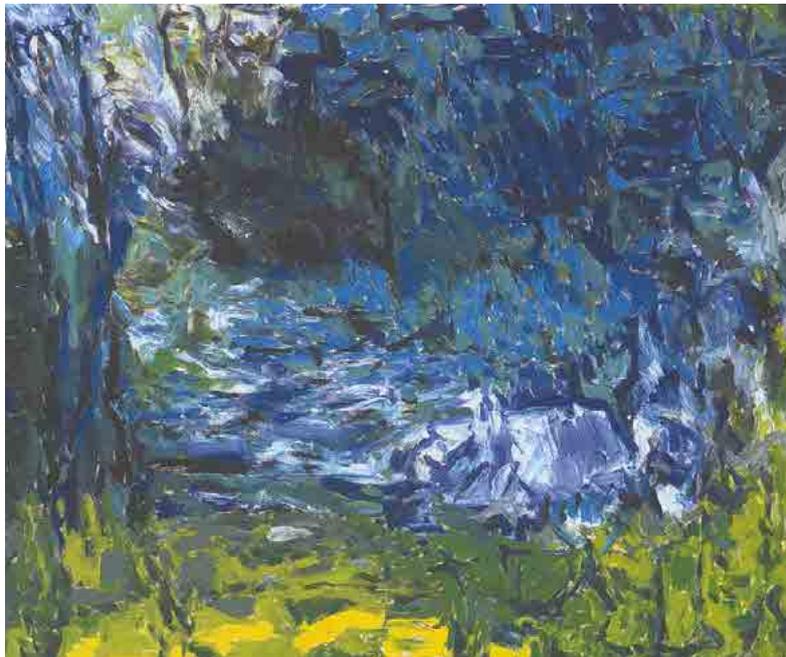
1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra de Balerdi está realizada mediante una **estructura de trazos cortos en distintas direcciones**. Existe una **alternancia de zonas oscuras y zonas claras**, siendo los colores empleados una **gama variada de azules y verdes**.



Detalle zona central. Ejemplo de trazos y direcciones, zonas luminosas y zonas más oscuras.

Mediante un trazo homogéneo, el pintor crea **contrastes direccionales**. Son trazos juntos y densos, reiterativos y de aspecto agitado, que adopta todo tipo de inclinaciones y direcciones. Esto aporta una **sensación de ruido** a la composición y puede **sugerir agua en movimiento o agua que cae como en una cascada**; el color utilizado matiza dicha sensación.



Detalle zona central. Ejemplo de sugerencia de movimiento de agua. (cascada)

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

La estructura pictórica es **aditiva y opaca** en su totalidad.

La pintura aplicada en capas un tanto gruesas y opacas, así como el color mayoritario de la composición azul y verde, nos hace pensar en **una combinación de estructuras naturales acuosas y vegetales de cualidades densas**.

A pesar de tratarse de una superficie opaca debido a las gruesas pinceladas, el color nos ofrece a través de sinestesias una **sensación de profundidad y frescura**.

La manera de colocar las pinceladas de modo repetitivo y en diferentes direcciones, nos hace pensar en superficies en movimiento. Podemos asociarlo a **agua en movimiento**. Así mismo, el gesto ondulado de las pinceladas nos hace pensar en **elementos orgánicos y vegetales**.

El proceso pictórico va superponiendo capas de pintura opacas un tanto gruesas, que impiden ver las capas inferiores del cuadro.

Nos encontramos ante un proceso pictórico de acción, constructivo, con una velocidad y ritmos de ejecución rápidos.

El proceso natural al que está asociado corresponde a un proceso natural activo y constructivo, que aporta dinamismo y movimiento. El color utilizado, una amplia gama de azules, matiza la sensación de poder tratarse de agua en movimiento. Las zonas de tonos más verdosos y amarillos, podrían acercarse a elementos vegetales.

Este proceso pictórico lo podemos asociar al **un proceso natural acuático denso y vegetal** de connotaciones suaves y ligeras. Podemos, por las connotaciones del color, pensar en una superficie acuosa sobre un material vegetal.

Debido al ruido que origina los cambios direccionales de las pinceladas, podemos asociar esta superficie con **agua cayendo en cascada**.



"Composición-90/91 XCI"

Óleo / Lienzo
110X160 cm.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra está dividida en tres franjas verticales. La franja central es más grande y dominante. La franja de la derecha es la más estrecha pero la más llena de formas. La franja de la izquierda está más vacía. Dentro de estas tres franjas verticales, encontramos formas de carácter orgánico de aspecto vegetal o humano. Tenemos la sensación de que la franja central se debate entre una pugna entre lo vacío de la izquierda y lo lleno de la derecha.

Por un lado podemos hablar de **tensión entre lo lleno y lo vacío**, originándose un **contraste de densidades**. Por otro lado también encontramos un **contraste dimensional** entre las formas orgánicas grandes y las pequeñas.

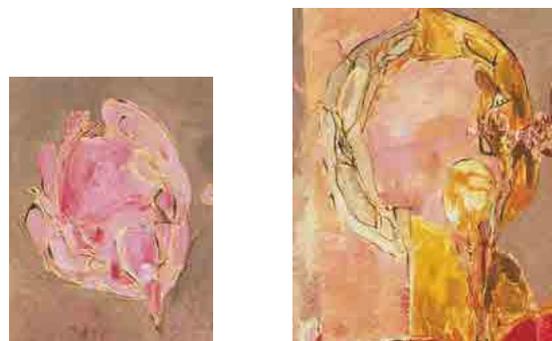


Ejemplo de división en tres franjas.

Observamos así mismo un **juego de emparejamiento formal** (Ej. La forma rectangular de la derecha y la línea que delimita un espacio igualmente rectangular a la izquierda, o las dos formas ovaladas del centro y de la izquierda).



Ejemplo de emparejamientos.
Zona inferior.



Ejemplo de emparejamientos. Zona superior.

Por último, nos resulta interesante resaltar un **contraste entre las formas orgánicas y las formas ortogonales**.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

La estructura pictórica es **aditiva y opaca** aunque podemos intuir las capas inferiores de pintura debido a que las pinceladas no cubren en su totalidad el espacio.

Podemos apreciar que la pintura es aplicada en capas densas pero diluidas ligeramente, aportando frescura y movimiento a la composición.

La composición parece poseer una **sólida base a modo de cimiento sobre la cual se origina una superficie de aspecto más ligero, pudiendo interpretarse como una superficie atmosférica**. Parece que de la sólida base con la que se construye la zona inferior del cuadro, **surgen una serie de formas orgánicas, de aspecto redondo** que dan la sensación de ir despegándose del suelo para elevarse. Así podemos observar de derecha a izquierda cómo estas formas redondeadas parecen alejarse y perder el contacto con la zona inferior. Esto genera un movimiento o **desplazamiento** que contrasta con el gran peso que parece poseer la zona inferior.

Las formas ovaladas adquieren así mismo un gran protagonismo debido en parte al movimiento circular que generan dentro de esta composición que tiende a lo horizontal. Podemos pensar en un proceso natural activo, que crea un movimiento circular que recorre la superficie.

Estas formas aportan además una sensación de infinitud al establecer diversos planos por donde recorren la composición desde un primer plano hasta el horizonte.

Podemos interpretar el círculo como forma originaria que se asienta sobre un suelo firme en donde parece generarse un movimiento continuo en crecimiento. Podemos pensar en la **representación del crecimiento de elementos vegetales**. Es posible **interpretar la composición como la representación de tres estadios diferenciados en el crecimiento de un elemento orgánico**. Estos tres momentos diferenciados pueden estar marcados por cada una de las franjas en que se divide la composición. Es posible interpretar el surgimiento de una forma ovalada desde la base izquierda y cómo se va despegando de la superficie o línea de tierra, para finalmente flotar en la atmósfera (derecha). Estaríamos así estableciendo una **lectura secuencial de dicha pintura**.



S.T.
Tiza/ Papel
160X110 cm.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra está formada por un conjunto de planos definidos por la direccionalidad del trazo. En la zona izquierda de la composición, los planos se encuentran muy definidos.



Ejemplo zona izquierda.



Ejemplo de la alternancia de trazos (verticales, oblicuos y de tendencia horizontal)

Predominan los trazos verticales y oblicuos, aunque podemos observar una alternancia de algunos trazos más horizontales. La manera de ir construyendo la composición puede asemejarse al **proceso constructivo de una edificación**; el artista no parcela de antemano, sino que va rellenando, va poniendo planos como si de ladrillos se tratase. Se trata de un **proceso constructivo acumulativo**.

Cromáticamente, observamos una alternancia de zonas más cálidas y otras más frías. Podemos apreciar unas zonas más frías en la parte superior e inferior de la composición.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

La estructura pictórica de esta obra es aditiva dejando entrever el soporte de papel, debido a que la línea no cubre totalmente la superficie. La manera de estructurar mediante formas poligonales la composición, nos puede remitir a **estructuras naturales topográficas, en donde el terreno es delimitado y acotado** formando, por ejemplo un paisaje labrado. Por el contrario, **el modo** en que se ha **aplicado el trazo, rápido y desenfado**, nos **sugiere** por el contrario **un suelo y una vegetación agreste**. El color utilizado nos puede acercar a un paisaje cálido y terroso en donde surgen brotes vegetales y donde puede correr el agua. La aplicación enérgica de la pintura nos transmite una sensación de encontrarnos ante un paisaje activo, en donde se está generando un continuo fluir vital.

La obra se realiza mediante **un proceso de construcción rápido y de ritmo repetitivo**. Esto se puede acercar a los procesos naturales activos, en donde se experimenta **un crecimiento paulatino y regular de los elementos vitales** como pueden ser las **plantas**, los **árboles**, el cambio del color de la **tierra** o el fluir del **agua**.

Esta obra es posible, por lo tanto, relacionarla con elementos de carácter naturalista. Sus formas poligonales, resultantes de la manera de aplicar el trazo, nos dan la sensación de espacio parcelado o estructurado. Por el contrario, la manera rápida y enérgica al aplicar la línea aporta a la composición un cierto tono indómito y agreste, generando un fuerte contraste entre lo acotado y lo silvestre.

Podemos interpretar la pintura como **una estructura paisajística** en donde se **acumulan** y se **encajan** diversos **espacios parcelados** pero que en su conjunto nos muestran una unidad que libera el trazo.



Altea-91/92 XV
Óleo/ lienzo
168X243 cm.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta composición se organiza mediante una serie de formas ortogonales, verticales y horizontales en su mayoría, con presencia de alguna forma de aspecto orgánico. Podemos encontrar un primer **contraste** entre la **dirección** vertical y horizontal de la mayoría de las formas y algunas de tendencia oblicua. La zona izquierda de la composición muestra un conjunto de formas con una dirección vertical rotunda que contrasta con el resto de aspecto más horizontal.



Formas verticales. Detalle zona inferior izquierda.



Formas horizontales. Detalle zona central.

Observamos así mismo un **contraste de densidades entre lo lleno y lo vacío**, un **contraste entre formas alargadas y cuadradas** y un **contraste entre formas orgánicas y ortogonales**.



Ejemplos de contrastes cromáticos cálido /frío. Ejemplos de formas orgánicas: aspecto vegetal, blandas (izquierda) y formas ortogonales: elementos duros rocosos (derecha). Detalle zona inferior derecha.

El conjunto de la composición nos remite a una **estratificación de planos**; en la zona de la izquierda la estratificación es vertical y en la derecha tiende a la horizontalidad.

Así mismo encontramos una tensión provocada por el **contraste cromático** entre **colores cálidos y fríos**. La mitad izquierda origina una zona fría que contrasta con la mitad derecha de tonalidades más cálidas.

Las **formas ortogonales** nos transmiten la sensación de **elementos duros**, sugiriendo cuerpos rocosos. Junto a ellos contrastan **elementos orgánicos**, de **aspecto vegetal**. El **color** nos ayuda a **matizar dichas sugerencias**, empleándose tonos grisáceos y fríos en las formas ortogonales y tonos verdes y ocre más cálidos en las formas orgánicas.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

La estructura formal de esta composición es **aditiva y opaca**. La acumulación de capas origina una **superficie densa y sólida que puede remitir a estructuras naturales topográficas**, de aspecto rocoso que se superponen y se encajan entre sí originando una fuerte tensión. El modo de aplicar la pintura y el hecho de utilizar una pintura pastosa, nos acerca a una **superficie natural densa y pesada**. El **color** frío nos hace pensar en **elementos fríos como pueden ser las piedras o rocas; los tonos cálidos nos remiten a elementos orgánicos y vitales**.

Esta sólida estructura pictórica nos hace pensar en estructuras naturales topográficas, en donde se superponen de forma aleatoria diferentes vegetales que crecen de forma espontánea y rápida, así como y estructuras rocosas inducidas por los tonos grisáceos, más fríos y duros.

Podemos pensar en un **espacio natural topográfico duro, formado por estratos rocosos, por donde fluye un movimiento vegetal y acuoso**.

El **juego de contrastes** y tensiones entre los elementos duros y blandos, o entre los colores cálidos y fríos parecen **matizar la estratificación de capas** que se produce mediante planos rocosos, de aristas duras y formas redondeadas y blandas, que van encajándose por la superficie.

MIKEL DíEZ ALABA.

1



S.T.
Óleo / Lienzo
61X50 cm.
1978.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra está realizada mediante **trazos oblicuos** que toman **dos direcciones**, una **horizontal inclinada** y otra **vertical inclinada**. Se pueden observar algunos goteos y algunas formas más onduladas y horizontales. A nuestro parecer encontramos una **tensión entre un desplazamiento que parece querer ascender y otro descender**.

Observamos un **contraste luminoso**, ejercido por un efecto de **enrejillado de la luz** que aporta **energía** oculta o **atrapada** en el fondo. **La parte superior** del cuadro posee **colores más turbios, nebulosos y sucios**, mientras que **la zona inferior** de la composición aporta **sugerencias vegetales**.



Fragmento zona inferior izquierda. Ejemplo de sugerencias vegetales.



Fragmento zona superior derecha. Ejemplo de sugerencias nebulosas.

El color amarillo en la zona de abajo de la tela se encuentra en capas inferiores, por debajo de los tonos verdes y ocres rojizos, mientras que en la zona de arriba se pueden ver pinceladas amarillas en la capa superior, por encima de los demás colores. **La luz que se encierra en la zona superior de la tela mediante un enrejillado de la pincelada, provoca una energía contenida** en el cuadro que llega a causar una **fuerte tensión entre las diferentes capas**, dando la sensación de que dicha energía oculta quiere escaparse.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Podemos definir esta obra como una **estructura pictórica aditiva**. Las manchas de pintura del fondo son muy densas y opacas, mientras que las líneas que se entrecruzan por dicha superficie parecen más ligeras y de aspecto más transparente.

Si observamos las manchas de color verdoso que se sitúan sobre las manchas amarillas podemos entrever suaves veladuras que dejan ver las capas inferiores de color amarillo; esto hace que estos tonos verdes se tornen cálidos y enérgicos. Las masas amarillas, grises y anaranjadas son bastante opacas transmitiendo sensación de pesadez. Las líneas que se entrecruzan por la superficie son, como venimos diciendo, muy ligeras y dinámicas. El movimiento que originan dichas pinceladas, origina un entramado de líneas que recubren sutilmente la superficie de manchas del fondo. A través de este entramado somos testigos de las capas inferiores realizadas con manchas que crean grandes planos de color.

Todo esto nos lleva a pensar en **estructuras naturales topográficas densas como la tierra y en estructuras más ligeras como pueden ser las hierbas o plantas**. El movimiento de dichas líneas pueden relacionarse con el movimiento de la hierba al ser agitada por el viento. **Las manchas de tono grisáceo y los ligeros tonos azules** que se encuentran en la parte superior de la composición **puede relacionarse con estructuras acuosas densas**, en movimiento. Esta masa de pintura se va difuminando con las masas de pintura que hemos relacionado con la tierra, pudiendo pensar en **la representación de una zona en donde se produce una síntesis entre tierra y elementos vegetales y materia fluida**.

Las **líneas ligeras**, que se entrecruzan, pueden relacionarse con **material terrestre liviano y agitado por el viento; hierba y plantas que conforman la última capa del suelo de un paisaje**.

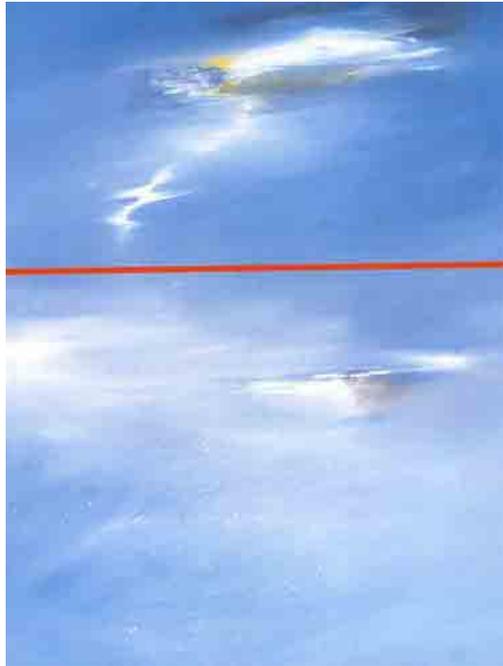
Se trata de un **proceso pictórico activo**, realizado de manera rápida pero no de manera aleatoria; podemos observar que la composición ha sido realizada con una reflexión previa. Es posible intuir un orden premeditado de las masas y líneas. Se trata de una pintura cuyo proceso puede definirse como de acción pero bajo un proceso de meditación previo.



S.T.
Óleo / Lienzo
116X89 cm.
1986.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta composición destaca por estar dividida en **dos zonas**, una zona superior organizada por trazos en diagonal, que aportan dinamismo, y una zona inferior de tendencia horizontal que le infiere mayor estatismo, originándose un contraste entre la parte inferior calmada y la parte superior que indica apertura y desplazamiento.



Ejemplo de la división horizontal de la composición.

Estos trazos son horizontales, reiterativos y emborronados. Este modo de hacer con sus formas indefinidas aporta a la obra un efecto nebuloso.



Fragmento central. Ejemplo de efecto nebuloso.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Nos encontramos ante una obra cuya **estructura pictórica es aditiva**. Podemos observar como se han aplicado densas capas de pintura que van configurando una superficie opaca pero con una **tendencia a la transparencia** debido a la **sensación de ligereza que transmite**. Esta ligereza la detectamos a través de una fina veladura en la mitad inferior que aporta esa cualidad. También nos basamos en la connotación cromática del **color azul**, que **nos indica profundidad y lejanía, para pensar en una composición de carácter ligero**.

Esta estructura pictórica puede relacionarse con **estructuras naturales de carácter atmosférico**. Podemos relacionar las zonas opacas de pintura blanca con elementos nebulosos. Las manchas de tonos amarillos, pueden entenderse como reflejos lumínicos.

El **proceso pictórico** puede entenderse como de **contemplación**. Hemos podido observar que la aplicación de la pintura ha sido suave y cuidada, creando una superficie fina y lisa. Esto nos lleva a pensar que se trata de un proceso pictórico meditado. El movimiento horizontal a modo de vaivén que adopta la pintura en la mitad inferior nos transmite estabilidad y quietud, lo que contrasta con el movimiento diagonal que se origina en la mitad superior. La totalidad de la obra parece desprender una sensación de infinitud y profundidad.

Podemos interpretar esta composición como la **representación de una superficie atmosférica** en donde se produce una tensión entre la zona superior y la inferior. La **zona superior** tensiona la composición con **un movimiento dinámico** en diagonal, mientras que la **zona inferior** nos transmite una **sensación más sosegada y tranquila**, en calma, sugerida por el efecto nebuloso y difuminado de sus trazos horizontales.



S.T.
Acrílico / Lienzo
130x195 cm.
1994.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra está **dividida en dos partes**, la zona inferior de aspecto más estático al tender sus trazos a la horizontalidad y la zona de arriba con mayor dinamismo debido a su oblicuidad. Cabe mencionar algunos trazos ondulados y densos en la zona inferior derecha.



Ejemplo de la división horizontal de la composición.

Observamos así mismo el efecto de **enrejillado de la luz**; una gran mancha turbia parece ocultar la luz, ofreciendo una tensión provocada por **energía contenida**.



Fragmento central. Ejemplo de energía contenida.

Observamos que el empleo del color se reduce a una gama de grises cálidos sobre los azules, que infiere un efecto sucio, emborronado y turbio. Es destacable el **contraste dimensional** que se produce entre las **grandes zonas de pintura difuminada y pequeños detalles de pinceladas muy nítidas**. Estos pequeños elementos detallados, que parecen flotar en espacios grandes, pueden querer provocar **sentimientos relacionados con lo sublime**.



Ejemplo de pequeñas pinceladas.
Fragmento inferior derecho.

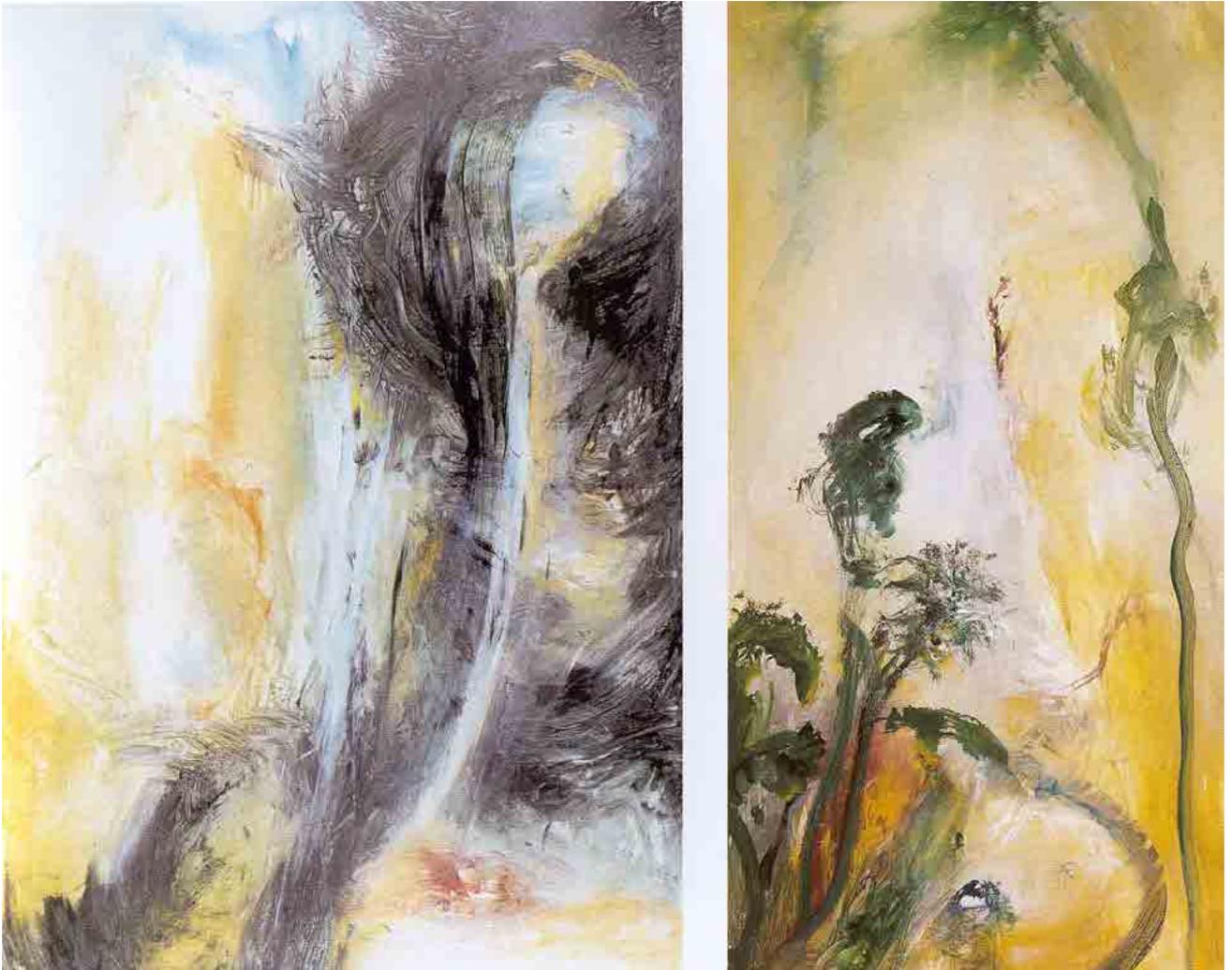
2 RELACIÓN CON ESTRUCTURAS NATURALES

Nos encontramos ante una composición cuya estructura formal podemos considerarla **aditiva, con zonas opacas y otras de tendencia transparente**. La manera fina y sutil de aplicar las capas de pintura hacen que esta estructura transmita una **sensación de suavidad atmosférica**. Estas capas están aplicadas utilizando suaves veladuras que van superponiéndose y originando un espacio en profundidad. Estas estructuras pictóricas pueden relacionarse **con estructuras naturales atmosféricas**, vaporosas pero en su conjunto de aspecto denso. El color amarillento en la obra hace que esta atmósfera sutil y profunda se vuelva densa, cercana y cálida. El azul es el que por el contrario aplica profundidad y lejanía.

El movimiento horizontal de las masas de pintura es asociable a una **atmósfera que puede transformarse suavemente a través de una ligera brisa**. Las ligeras ondulaciones apreciadas en la zona inferior de la composición se realizan de manera nítida y contrastan con las amplias masas de pintura difuminada del resto de la composición. **La gran masa amarillenta de la zona superior parece atrapar tras de sí una fuerte energía lumínica**. Su forma redondeada y espesa puede relacionarse con una nube. Lo mismo sugieren las demás manchas de pintura a su alrededor, que juntas pueden conformar un cielo un tanto denso y agitado levemente por el viento.

Se trata de un proceso pictórico, a nuestro modo de ver cercano a la **contemplación**, cuya velocidad es lenta. El movimiento que sugiere la obra es pausado y suave.

Podemos pensar en un **proceso natural atmosférico que concentra toda su energía en la zona central de la composición**. Esta energía parece vibrar y tensionar la composición, ya que parece estar contenida o atrapada por la gran masa de color ocre. Podemos así mismo encontrar **sentimientos sublimes** provocados por la **tensión** que se origina entre las **pequeñas y nítidas pinceladas** que contrastan con las **amplias y difuminadas masas de color**.



S.T.
Acrílico / Lienzo
Díptico 130x195 cm y 195x97 cm.
1997-98.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta composición parece representar formas orgánicas en crecimiento, que provocan fuertes tensiones entre ellas. Así, podemos apreciar varias formas que ascienden por el espacio enfrentándose entre sí. Podemos hablar de una **pugna de formas ascendentes a través de un contraste de nitidez y de dimensiones**. Vemos como las **formas más pequeñas resultan más ruidosas y potentes** debido a su **mayor nitidez**, por el contrario, **las formas más grandes y altas resultan más ligeras**. Las formas pequeñas, además se presentan agrupadas, como queriendo reforzar su presencia.



Podemos apreciar que **alguna forma parece retraerse**, y **otras parecen perseguir a otras**. Llama la atención la **forma ligera y elevada de tonos verdes de la zona derecha** de la composición, cuya ascensión viene secundada por una forma amarilla.

Pugna de formas ascendentes. Contrastes de densidad, dirección y dimensiones.

Esta forma ligera de la derecha, se encuentra emborronada y **parece cerrar la composición**. Así mismo, **crea una tensión de direccionalidad respecto a la dirección del resto de las formas que parecen crecer contra ella**. Observamos en las **formas de la izquierda una reversibilidad entre la figura y el fondo**.



Detalle de reversibilidad figura-fondo. Fragmento izquierdo.

1 RELACIÓN CON ESTRUCTURAS NATURALES

Nos encontramos ante una composición cuya estructura pictórica parece **aditiva y opaca** en su mayoría, aunque podemos encontrar zonas de tendencia transparente.

Esta composición se caracteriza por ir acumulando capas de pintura densa, conformando una superficie tupida y cerrada.

El modo en que se aplica la pintura, de modo **rápido, ágil y tupido lo podemos relacionar con una atmósfera densa y dinámica, de donde surgen una serie de elementos vegetales (plantas /bulbos)**. Los trazos reiterativos crean una **sensación de desplazamiento**.

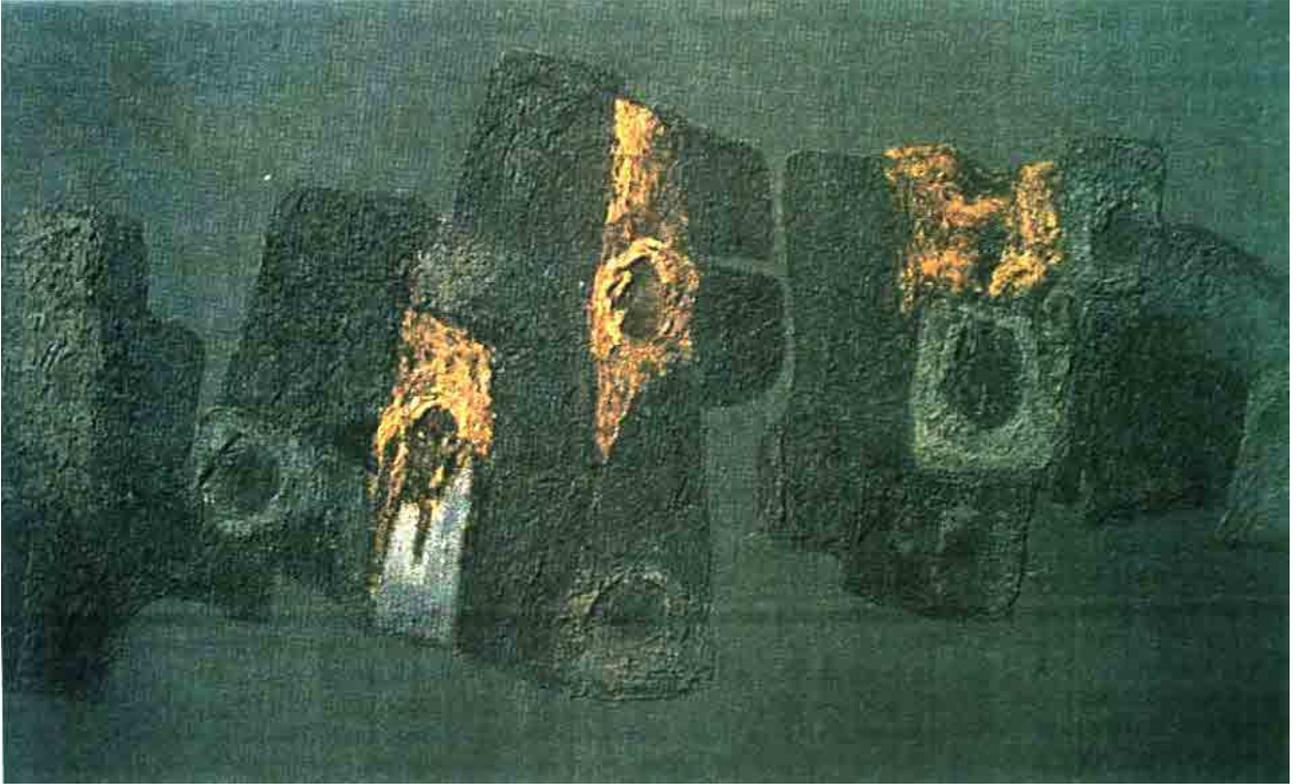
El **proceso pictórico** de esta obra puede por lo tanto calificarse de **acción**, con una construcción y un ritmo de ejecución rápido. Esto genera una sensación activa y dinámica. Podemos intuir que las formas orgánicas que se asemejan a plantas, muestran un movimiento enérgico y ascendente, revelando al mismo tiempo sus contundentes siluetas. Es posible apreciar una **pugna por la conquista del espacio**. Podemos sentir una fuerte tensión entre las distintas formas orgánicas que van ascendiendo por la superficie en un intento por conquistar el espacio. Todas las **formas vegetales parecen desplazarse hacia la derecha, salvo la más ligera y alta que parece crecer en sentido opuesto**. Es ella la que parece cerrar la composición. Podemos apreciar como **unas formas parecen empujar a otras, cómo algunas se retraen en su movimiento o se persiguen y cómo otras se agrupan para adquirir mayor fuerza y presencia**.

La pintura, por otro lado, ha sido aplicada de modo que se produce una sensación de **reversibilidad entre las figuras y el fondo** aportando una sensación densa y ambigua a la composición. En la zona izquierda podemos observar tres planos de color blanco, ocre y negro, que se funden entre sí y aportan un fuerte movimiento de atrás hacia adelante y viceversa. Es posible **apreciar una luz que emerge desde atrás, filtrándose entre las formas que parecen contenerla**.

Podemos interpretar esta obra como la **representación del crecimiento de plantas y elementos vegetales**. Según nuestro punto de vista, este crecimiento puede **mostrar cierto carácter agresivo en un intento por dominar o conquistar el espacio**.

M^a PAZ JIMÉNEZ.

1



"Masa táctil"
Óleo / Lienzo
82X130 cm.
1960

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra podemos observar una serie de formas muy texturadas sobre un fondo liso. Esto produce un fuerte **contraste entre el fondo liso y las figuras rugosas**.



Ejemplo contraste fondo liso y figura rugosa.
Fragmento superior izquierdo.

Dichas formas texturadas **sugieren formas minerales**, de aspecto **pesado**, tanto **por su cromatismo como por su textura**. Podemos apreciar cómo sobre dichas formas de aspecto ortogonal, aparecen **formas circulares** que parecen querer **horadar las figuras**.



Detalle de las formas circulares que parecen horadar las figuras.
Fragmento central.



Efecto de goteo
(sensación de derretimiento)

Podemos pensar en **una pugna entre las formas circulares de aspecto más orgánico y la dureza de la textura que se resiste a ser invadida**. Podemos observar así mismo, un efecto de **derretimiento** (goteo), que produce **una tensión entre elementos duros y blandos**. El efecto de derretimiento puede indicar el vencimiento por parte de la forma circular, que consigue finalmente perforar la forma ortogonal.

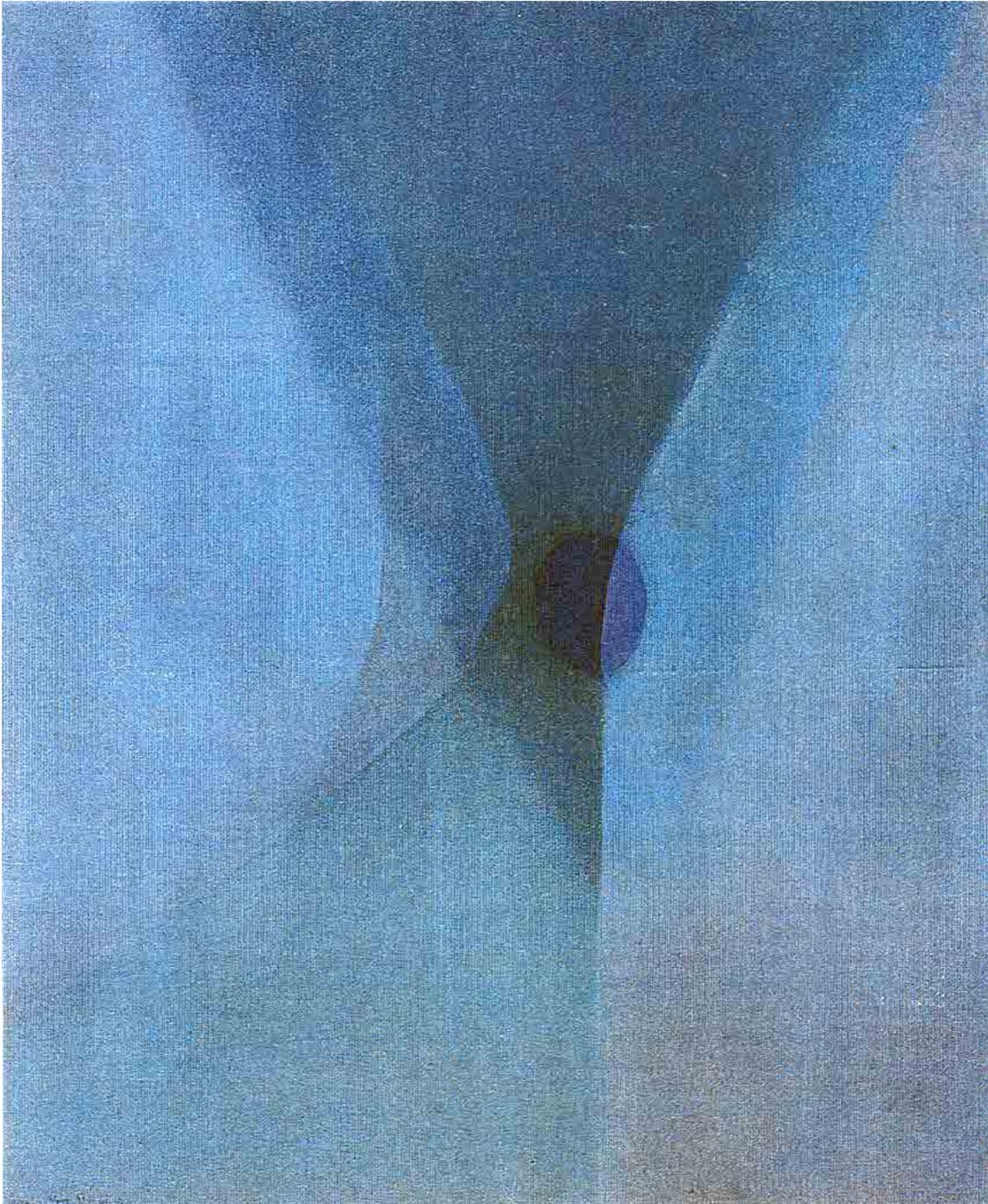
Las figuras parecen querer **desplazarse**; dicha sensación es aportada **por la ligera inclinación de las figuras**. Esta ligera oblicuidad **también contrasta con el peso que parecen tener las formas**.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una estructura **aditiva y opaca**. Podemos observar como se aplican capas de pintura muy lisa y **suave, ligeramente aterciopelada, en el fondo** cubriendo la totalidad de la superficie de la tela. Respecto a **las formas**, vemos que se aplica una gran cantidad de materia pictórica creando texturas **rugosas y muy densas**. Estas formas rugosas podemos relacionarlas con estructuras naturales terrestres. El modo de aplicar la pintura de forma sólida, áspera y con gran densidad, puede relacionarse con **sedimentaciones de tierra sólida o acumulación de estratos de piedra. Los agujeros que excavan en la superficie pueden entenderse como erosiones producidas por el rozamiento del agua o el viento**. Observando la obra en su conjunto, observamos texturas suaves y lisas en el fondo y texturas duras y rugosas en las formas que se sitúan sobre él.

El **proceso pictórico** utilizado puede entenderse como de **acción**. La solidez de los cuerpos que parecen desplazarse por la superficie transmiten una sensación de quietud y calma, lo que hace pensar en momentos de contemplación. No obstante, la agresividad matérica indica momentos de acción, así como la sensación de erosión que originan los círculos al aplicarse sobre las formas rugosas ortogonales. Podemos pensar en una mezcla de momentos activos y de ejecución rápida y en otros momentos de ejecución más lenta, bajo procesos más contemplativos. Así, **la materia densa y rugosa de las formas indican ejecución activa, rápida y repetitiva; la suavidad del fondo así como las siluetas pesadas y sólidas de las formas indican calma y sosiego**.

Esta obra podemos interpretarla como la representación de elementos sólidos que son desplazados sobre una superficie terrestre suave. Estos elementos sólidos poseen una textura rugosa y áspera que parece estar sometida a la erosión. Podemos pensar en **trozos de roca sometidos a la erosión por el viento o por el agua**, que van arrastrando y agujereando las superficies. Podemos pensar en una **serie de formas que parecen querer desplazarse con dificultad. Esto podemos intuirlo dado el fuerte peso que evocan y por la suave inclinación de las formas**.



"S.T."
Óleo / Lienzo
65X54 cm.
1966-68

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra observamos una tensión de **dos curvas que se acercan sin tocarse originando una fuerte tensión**. Podemos hablar de una superposición de capas de pintura por transparencias. Es destacable un **cierto descentramiento** de las formas, que **agudiza el efecto de desplazamiento**. La zona más aguda de la izquierda parece desplazarse queriendo alcanzar a la curva de la derecha. La curva de la derecha parece esperar.

El color más oscuro se encuentra detrás. Hay un velo o cortina en primer plano. Podemos pensar en formas orgánicas y a la vez en formas atmosféricas. Estas sugerencias se enfatizan mediante **la blandura y organicidad de las formas** y el efecto cromático aplicado.



Fragmento central. Detalle de las dos curvas que se acercan

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura aditiva y transparente**. Es posible observar como se van aplicando suaves y finas capas de pintura a modo de veladuras, que van estructurando de manera profunda la composición. **La pintura se aplica de manera suave y delicada creando una sensación agradable y sutil**.

El color aporta cualidades frescas y profundas, **transmitiendo una sensación de lejanía y misterio**. La suave textura creada mediante veladuras indica la presencia de finas capas de pintura a modo de finos velos que van configurando una superficie profunda y penetrante.

La forma redonda que se sitúa en el centro de la composición, parece desplazarse con ligereza hacia la derecha y las dos formas circulares parecen proteger dicha

forma circular. Esta forma circular, de color oscuro puede indicar un punto de fuga, y dota a la obra de un cierto misterio y profundidad.

Esta estructura pictórica **puede relacionarse con estructuras naturales atmosféricas.**

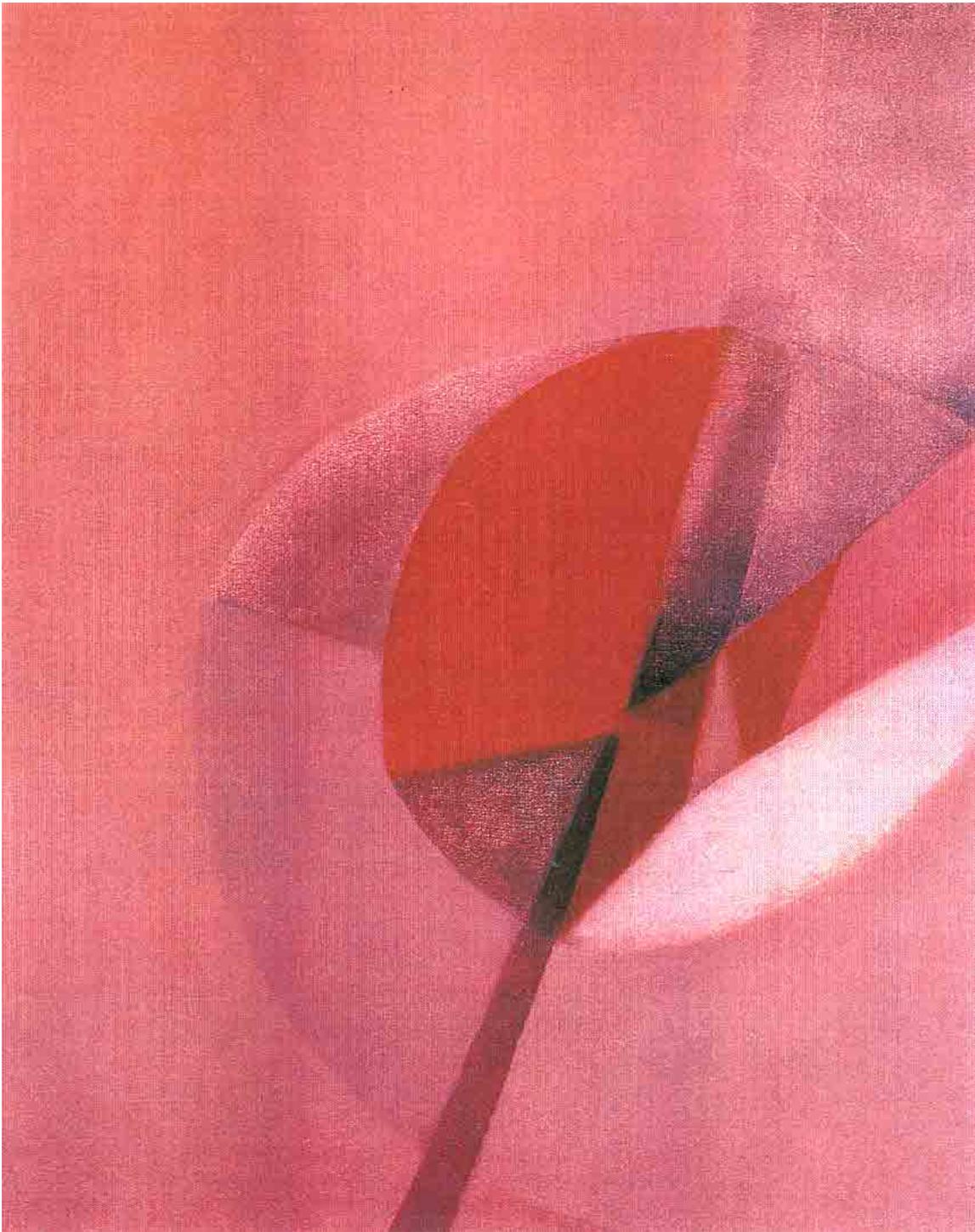
Podemos pensar en atmósferas suaves, de sensación infinita. El punto de fuga que se desplaza ligeramente hacia la derecha y **las dos curvas generan una fuerte tensión al acercarse entre sí pero sin llegar a tocarse.** Este supuesto **desplazamiento hacia la derecha** aporta según nuestro modo de ver un gran dinamismo.

El proceso pictórico utilizado sugiere aspectos **contemplativos.** Vemos como se trata de un espacio sereno, suave y en calma, que adquiere dinamismo debido no a la rapidez de ejecución, sino a la colocación meditada de los elementos que configuran la composición.

Se trata de una obra que parece levitar suspendida en el aire, movida ligeramente por esa sensación de desplazamiento de la curva de la izquierda, que parece dirigirse hacia la curva de la derecha que parece esperarle. Esta composición encuentra, así mismo, un escape en la infinitud producido por el punto de fuga que puede representar el círculo.

Este **proceso pictórico** puede relacionarse con los **procesos naturales en reposo, aparentemente en calma,** cuya formación se logra a través de suaves e imperceptibles cambios **como puede ser un ligero desplazamiento por tenues corrientes de aire.**

Por otro lado, esta obra puede entenderse también como **la representación de una serie de formas orgánicas, blandas y sugerentes, pudiendo encontrar un guiño de carácter sexual.**



"S.T."
Óleo / Lienzo
64X53 cm.
1968-71

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta composición observamos un fuerte contraste entre **dos formas agudas que se enfrentan sin llegar a tocarse**. Podemos apreciar **una fuerte tensión que se concentra en el punto de separación entre los dos vértices**.

Apreciamos también un **contraste entre las formas agudas y las formas redondeadas de la composición**.

En el espacio circular sobre el que se encuentran dichas formas parece **concentrarse toda la información**.



Fragmento central derecho. Espacio circular.



Fragmento central.
Vértices enfrentados.

Se trata de un **espacio denso y opaco que contrasta con las zonas más transparentes y ligeras del resto de la composición**. Encontramos también **efectos de luz y sombra**, que sugieren un movimiento de adentro hacia afuera. Es evidente la **tensión originada por la zona más vacía y la zona densa en donde se concentran las dos formas que se enfrentan**.

Por otra parte, encontramos así mismo una **tensión cromática**, en donde el **rojo**, que aporta calor y energía, **contrasta con las zonas más azuladas y frías**.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee a nuestro parecer una estructura pictórica **aditiva** que parece haber sido realizada con finas veladuras. Eso puede otorgarle cierta sensación de transparencia.

Podemos observar como se van aplicando capas de pintura que se van difuminando entre ellas, aportando una **sensación de profundidad**.

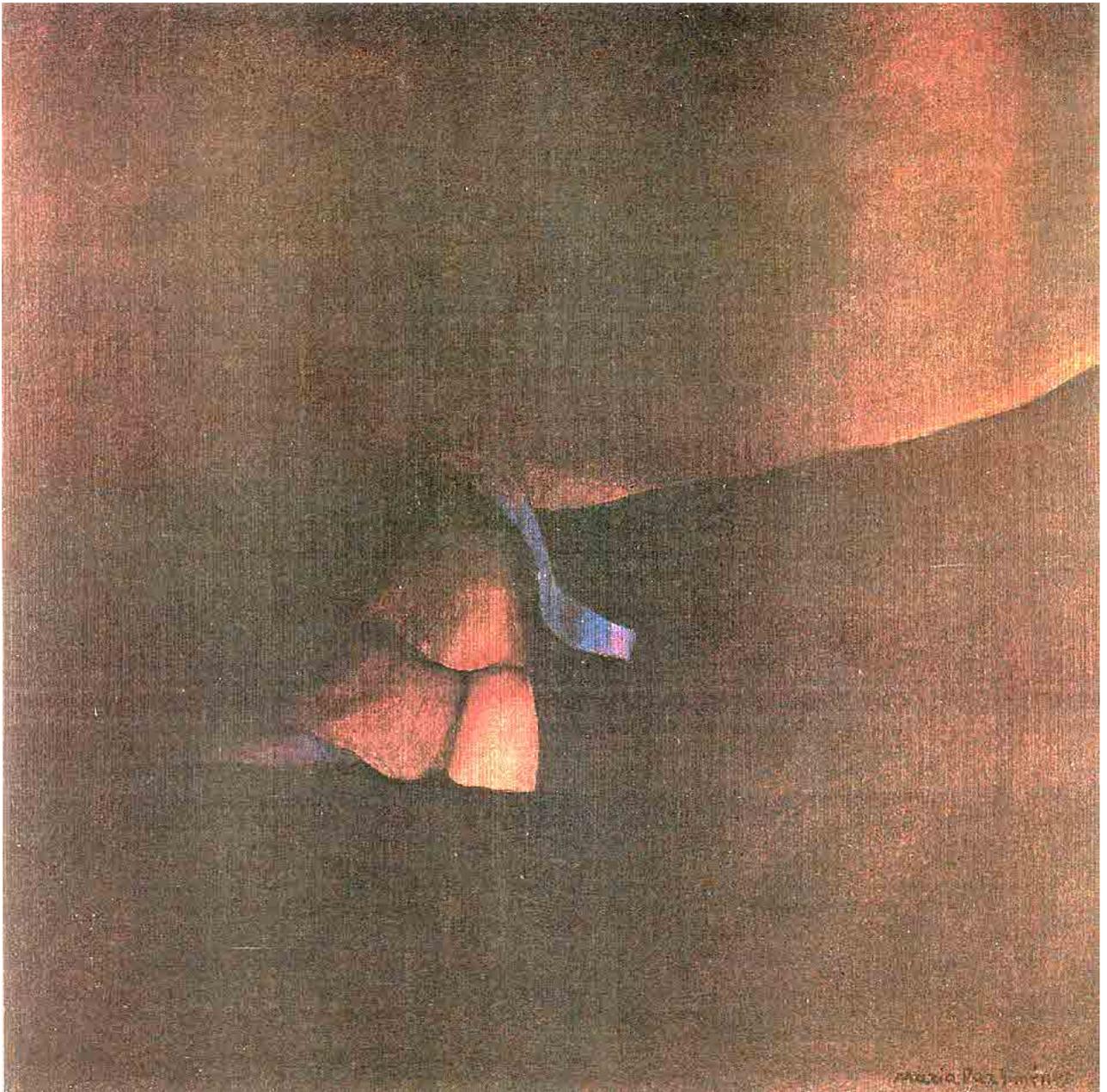
Es posible establecer una **relación con estructuras naturales atmosféricas**. El color rojo utilizado puede hacernos pensar en una **atmósfera cálida y energética**. Esto **contrasta** con las **zonas más frías de aspecto azulado**.

El proceso pictórico utilizado nos remite a la **contemplación**.

Podemos apreciar como la pintura parece querer transmitir **una sensación de tranquilidad que se ve rota por la fuerte tensión que se origina en la zona**

circular de la composición, en donde dos vértices parecen enfrentarse entre sí.

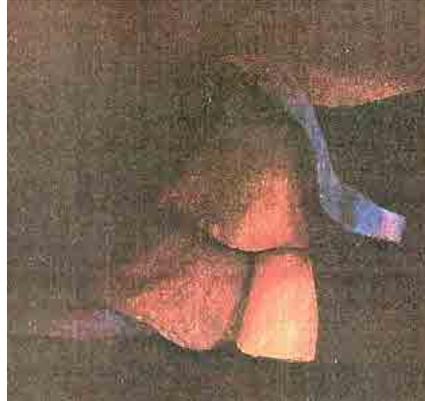
Podemos interpretar esta composición como una representación de **un espacio atmosférico en calma, sometido a una fuerte tensión en una zona localizada como es el centro de esa forma ovalada.** Esta forma ovalada, que parece proyectar su sombra o repetirse en un segundo plano más profundo, nos remite a una forma orgánica y suave que parece ser atacada o agredida por formas de aristas agudas. **Los contrastes de luz y sombra tan marcados matizan por su parte esta sensación de agresión, y endurecen las suaves y redondas líneas mediante las cuales se organiza la composición.**



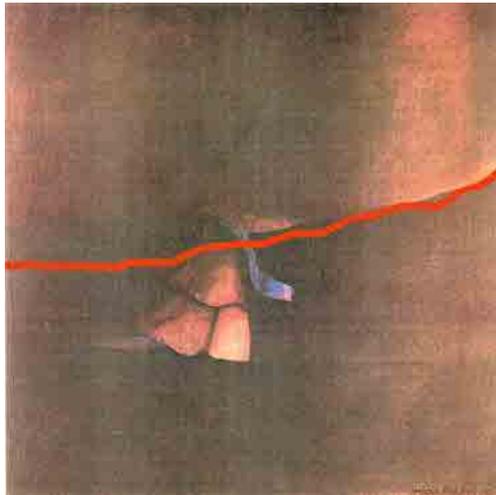
"S.T."
Óleo / Lienzo
50X50 cm.
1966-68

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra encontramos **una forma central** en un gran vacío. Dicha forma parece **apoyada sobre una hipotética línea de tierra inclinada**, como si de una montaña se tratase.



Detalle de la forma aislada. Fragmento central.



Ejemplo de la línea de tierra inclinada.

Se produce a nuestro entender un **intento de movimiento ascendente**. Observamos un fuerte **contraste entre la forma solitaria y el gran vacío**. Así mismo vemos un **efecto luminoso detrás de lo que hemos interpretado como montaña, pudiendo sugerir la presencia de un volcán en erupción**. Podemos hablar de un **efecto de claro - oscuro en donde la luz roja proyecta una fuerte energía y origina una gran tensión respecto al color oscuro del resto del lienzo**, sugiriendo fuego volcánico. Esa luz rojiza parece transmitirse a la figura, la cual entra en conexión con dicho proceso natural.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra podemos describirla a través de **procesos pictóricos aditivos y opacos**. Podemos observar como se aplican finas capas de pintura unas sobre otras, originando **una superficie profunda y de aspecto denso**. Parece tratarse de una superficie sometida a una **ralentización de movimientos debido a la densidad de la textura y a la tendencia formal ascendente de la forma protagonista**. El **color oscuro contrasta con los destellos rojizos que pueden intuirse en el fondo, aportando una sensación enigmática y misteriosa**.

Esta estructura pictórica puede relacionarse con estructuras naturales atmosféricas y topográficas, de aspecto denso. Podemos pensar en zonas terrestres secas, en donde el movimiento es lento y pesado debido a la dificultad de desplazamiento por un lugar árido. La atmósfera que envuelve dicho lugar es igualmente pesada y la oscuridad infunde una sensación de misterio y soledad al espacio.

El **proceso pictórico** empleado en dicha composición puede asociarse a la **contemplación**. Parece tratarse de una construcción pictórica realizada de manera pausada y con **movimientos lentos**, en donde parece ejercerse una importante función meditativa. El resultado puede relacionarse con procesos naturales en reposo, en donde a pesar de ello se manifiesta un movimiento lento y difícil.

Podemos interpretar esta composición como una **representación de una montaña o lugar volcánico, por donde parece ascender con dificultad una figura**. La luz transmitida por el supuesto fuego volcánico **parece incidir sobre la figura**, la cual parece **experimentar e involucrarse con el entorno que le rodea**. La soledad de la figura ante la inmensidad que le rodea y la luz enigmática que la acompaña en su ascensión nos pueden remitir de igual modo a **sentimientos románticos conectados con lo sublime**.

JUAN MIEG.



"S.T."
Acrílico / Lienzo
130X162cm.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra se divide en una serie de recintos o espacios ortogonales, que encierran una amplia diversidad de figuras y trazos. Podemos observar **formas ortogonales**, trazos de **líneas rectas** y por el contrario, **trazos más curvos**, **puntos** y pequeñas **formas orgánicas**.

Podemos observar cómo la mitad inferior del cuadro se presenta abigarrada de formas, líneas y pequeños puntos, aligerándose la composición según ascendemos por el lienzo. Se establece así un **contraste entre lo lleno y lo vacío**.



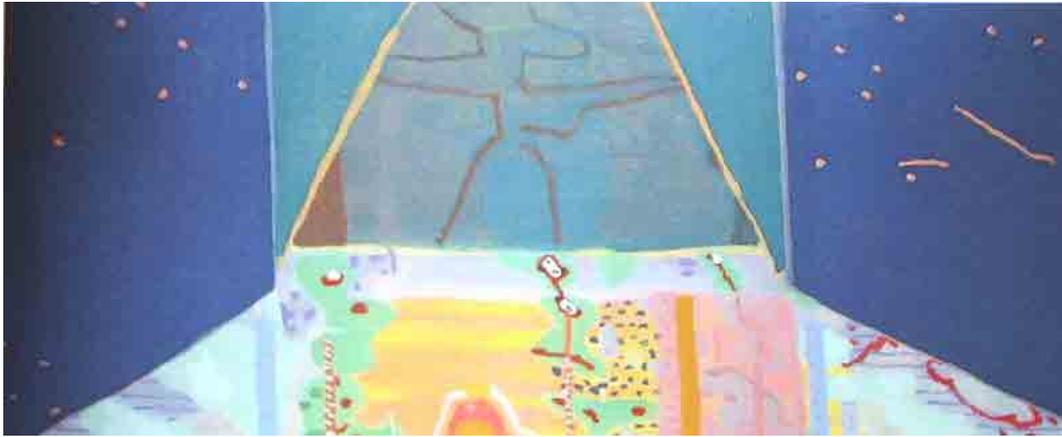
Detalle formas ortogonales /líneas rectas /puntos.
División en recintos. Fragmento inferior izquierdo.

Apreciamos también esa **sensación de progresiva ingravidez** en las zonas superiores del lienzo debido al **efecto atmosférico que aporta el azul empleado y por la luminosidad de la franja central**, más clara y blanquecina. Esto aporta una sensación de profundidad y ligereza que contrasta con los tonos más turbios y de textura más espesa de la parte inferior.



Detalle de líneas y puntos libres. Espacio vacío.
Sensación de ingravidez.
Fragmento superior derecho.

Observamos una fuerte **tensión originada por las dos formas azules de los laterales de la zona superior, que parecen actuar como cuñas que agreden y tensionan al resto de la composición.** Destaca una **figura realizada con línea de carácter antropomorfo** en lo más alto de la composición, encerrada en una forma de tendencia triangular, como si fuese una vitrina. Esta forma, por su colocación en lo alto de la montaña de formas, **adquiere gran protagonismo y parece resguardada de la supuesta agresión de las formas azules.**



Forma antropomorfa encerrada en un recinto ortogonal. Cuñas azules en los laterales. Fragmento superior.

Los **trazos y figuras** de la obra parecen encontrarse **contenidos** y encerrados dentro de los recintos ortogonales que hemos descrito; todos excepto los puntos y las líneas de los dos espacios laterales azules de la zona superior, que parecen flotar libremente. Podemos apreciar por ejemplo, en la zona central derecha unos puntos de color ocre amarillo que parecen haber caído de arriba, al igual que los puntos más pequeños que parecen verterse desde un pequeño recinto ortogonal situado arriba a la derecha. A nuestro parecer se genera una fuerte **tensión entre los elementos contenidos y los elementos que se escapan de dichos recintos.**

También encontramos un contraste entre los trazos de las dos líneas que se encuentran en el recinto azul de la derecha y de los puntos que se sitúan a su alrededor. Estas líneas muestran una inclinación que les aporta dinamismo y sensación de desplazamiento.



Fragmento superior derecha.



Fragmento central izquierdo.

Detalles de los elementos que parecen verterse desde uno de los recintos o flotar en libertad por la superficie.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una estructura **aditiva y opaca** en su totalidad.

Podemos relacionar esta estructura pictórica **con estructuras naturales terrestres, sometidas a efectos atmosféricos**. Es posible pensar en la representación de elementos vivos y formas antropomorfas que se encierran en espacios ortogonales, y que contrastan formalmente entre sí. Se podría pensar en una **representación paisajística acotada, en donde los trazos más vitalistas que recorren la composición, pueden ser asociables a elementos orgánicos**. **El color azul intenso y oscuro empleado en gran parte de la superficie puede matizar la fuerte presencia de lo que podría ser un cielo nocturno**.

El proceso pictórico parece acercarse a **procesos de acción**. No obstante, la velocidad o ritmo de ejecución no parece excesivamente rápido, intuyendo que existe una reflexión antes de aplicar cada trazo de pintura.

El hecho de dividir la superficie mediante diversas formas ortogonales (lo que estamos llamando recintos), permite **dividir de modo secuencial la composición**. Cada recinto puede expresar un momento definido que va transformándose según saltamos de uno a otro. Los gestos de pintura otorgan movimiento y acción al espacio, a pesar de encontrarse delimitados dentro de cada recinto. Debido a la repetición de dichos gestos y trazos, la obra cobra dinamismo y se establece un circuito de recorrido continuo.

Esta obra puede interpretarse como **la representación de un espacio nocturno, influenciado por los efectos de la noche. Podemos pensar en un paisaje delimitado o acotado, pudiendo pensar en un paisaje nocturno**. Este supuesto paisaje, parece dominado o protagonizado por una figura resguardada en lo alto, que parece tener gran valor dada su disposición dentro de un recinto que puede parecer una vitrina.



"S.T."
Óleo / Lienzo
115X145cm.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra encontramos un **contraste entre lo vacío y lo lleno**. Podemos observar cómo la composición se **divide en dos partes mediante una diagonal** que va desde el vértice superior izquierdo al vértice inferior derecho.



El espacio contenido en **la zona izquierda** se presenta **lleno** de líneas en diferentes direcciones, **figuras ortogonales y pequeñas figuras orgánicas, algunas de aspecto humano**. La **zona derecha** se encuentra más **vacía** de trazos y figuras, encontrando alguna de aspecto más ligero y suave que en el otro lado. Aquí también aparecen formas orgánicas y de aspecto humano, junto con formas ortogonales.

División diagonal de la composición.



Fragmento inferior izquierdo y derecho.
Ejemplos de formas de aspecto humano.

A parte del contraste de densidades, también destaca el **contraste cromático**. La zona izquierda, más llena, posee colores más cálidos, emborronados y una fuerte presencia del negro. Por el contrario, la zona de la derecha se realiza con colores grises blanquecinos, más suaves y fríos. La marcada **línea diagonal que divide en dos la composición parece querer evitar el contacto de ambos espacios**, generándose a pesar de ello alguna filtración cromática y formal de los elementos de la izquierda, en el espacio de la derecha o viceversa.

Podemos establecer **una relación entre lo limpio y puro que proyecta el color blanco y lo sucio y agresivo de los tonos oscuros mezclados con el negro**.

Esta obra sugiere la presencia de dos medios diferentes, dos espacios diferenciados que representan energías opuestas y en tensión, al querer evitar un contacto que parece resultar por otro lado inevitable.

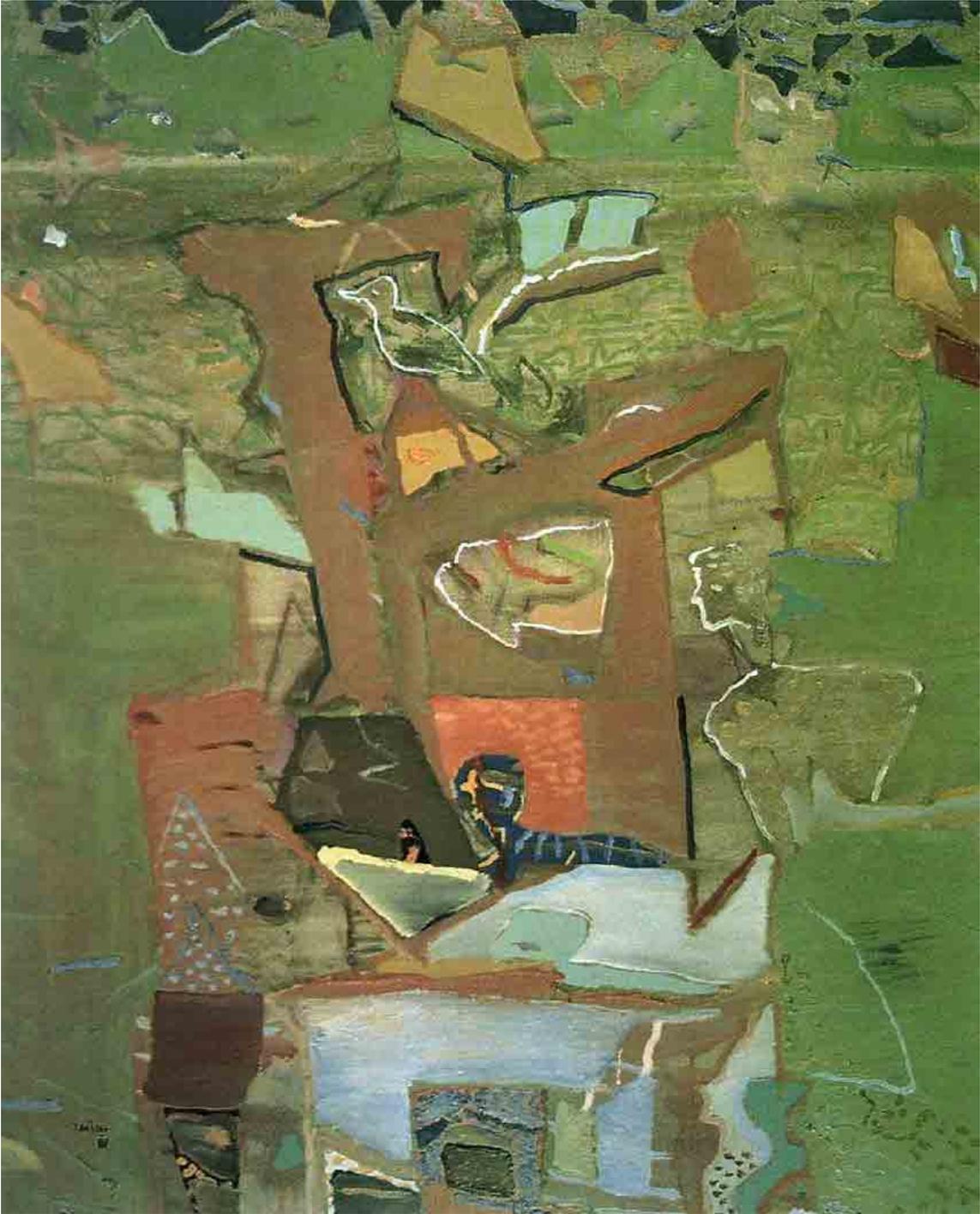
2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee a nuestro modo de ver una estructura pictórica **aditiva y opaca**. Ambas zonas divididas por una supuesta diagonal, a pesar de haber sido descritas de manera tan opuesta, poseen la cualidad común de la densidad y la opacidad. En donde encontramos diferencia es en el modo de aplicación de la materia pictórica y en el color.

La zona de la izquierda puede relacionarse con **estructuras topográficas, pobladas de material terrestre sólido y pesado. La gran acumulación de gestos, trazos y formas indican una superficie llena, densa y ruidosa. La zona de la derecha se trata de una superficie más ligera, debido al cuidado y suavidad con que se aplica la pintura y a que se encuentra más vacía de trazos y figuras; Podemos relacionarla con superficies acuosas o atmosféricas, ligeras y suaves pero profundas.**

El **proceso pictórico** lo consideramos de **acción**; Podemos observar como dominan los trazos enérgicos e impulsivos, así como una velocidad importante a la hora de aplicar la pintura. Sin embargo encontramos una evidencia reflexiva, que mide y controla el resultado de la acción pictórica. Podemos observar que el resultado queda controlado y estructurado de tal manera, que se ordena el espacio en función de una idea previa. El espacio de la izquierda parece más activo que el de la derecha, el cual nos muestra un movimiento más pausado y en suspensión.

Podemos establecer una **relación** de esta estructura **con procesos naturales activos, en donde se juntan o entran en contacto un espacio de gran energía y pesadez y otro cuyo movimiento se suaviza y se funde en una profundidad espacial aterciopelada.** Esta **zona derecha** puede relacionarse con los **procesos acuosos suaves, en calma, limpios y de gran amplitud, o procesos atmosféricos profundos y tranquilos.** Por su parte, **la zona izquierda** muestra un **proceso pictórico** que puede relacionarse con **procesos naturales terrestres, en donde se acumulan estratos y se establecen divisiones para posteriormente ser pobladas por gran cantidad de distintos elementos.**



"S.T."
Óleo / Lienzo
100X81cm.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra parece evocar una **vista aérea de un paisaje**. La obra parece parcelada en diferentes formas o recintos y en conjunto podemos intuir **tres franjas verticales**.



En la franja vertical central se concentran el mayor número de elementos, presentándose las dos laterales más vacías. Podemos observar que las franjas verticales están delimitadas por una serie de formas orgánicas y ortogonales. Es destacable la mayor acumulación de figuras en la franja vertical central, dejando los laterales más vacíos. Se origina así una **tensión entre lo lleno y lo vacío**.

División de la composición.

Observamos un **contraste cromático entre la franja central de tonos ocre terrosos y las dos franjas de los laterales en donde predomina el verde**. Las **formas de la franja central** parecen apoyarse unas en otras, generando un **equilibrio dinámico** debido a sus inclinaciones. Podemos apreciar la presencia de **elementos animales, formas antropomorfas y elementos de carácter vegetal** por toda la composición.

Las formas animales y las antropomorfas tienden a desplazarse hacia la franja central, mientras que los trazos vegetales se distribuyen por toda la composición.



Formas animales.
Fragmento zona central superior.



Formas antropomorfas.
Fragmento zona central derecha.

Destacan **pequeñas formas de color azul**, una en el centro de la tela y otras distribuidas a lo largo del lateral superior del lienzo, que **contrastan cromáticamente con el resto**. El color nos puede hacer pensar en pequeños **recintos de agua**, que **contrastan con el resto de elementos vegetales y animales**.



Detalle de color azul. Fragmento inferior central.



Detalle de elementos vegetales. Fragmento central.

2 RELACIÓN CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee a nuestro modo de ver una **estructura pictórica aditiva y opaca**. Podemos apreciar como las líneas, los trazos y las formas van tejiendo un entramado pictórico muy espeso que va recubriendo la superficie y originando una composición de aspecto sólido y tupido.

Esto puede relacionarse con **estructuras naturales topográficas, sólidas y compactas**.

La composición se origina mediante diversas formas poligonales, líneas y figuras. Esta obra puede interpretarse como **una vista aérea de un paisaje**. Se trata de una estructura sólida y equilibrada.

Por la utilización que se hace del color, podemos pensar en la **estructuración de diversos elementos orgánicos y vegetales como árboles o plantas, que van poblando un espacio**.

El color **verde** utilizado, sobre todo en los laterales de la composición, nos hace pensar en **elementos vegetales**. En la zona inferior se emplea el color **azul** que puede asociarse con **elementos acuosos**; podemos observar **tonos más oscuros**, como son los marrones, que se concentran en la parte troncal de la composición, haciéndola **pesada y sólida**.

Podemos pensar de este modo en un **proceso pictórico de acción**, que puede relacionarse con los **procesos naturales activos**, en donde el movimiento energético está presente.

Es **destacable** la **presencia de formas y figuras que aluden a elementos vegetales, animales o antropomorfos**.



"S.T."
Óleo / Lienzo
180X220cm.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra está realizada mediante pequeñas formas ortogonales que van encajándose y superponiéndose unas a otras. Podemos observar **formas ortogonales y otras de tendencia más orgánica**. Cada forma parece ir parcelando el espacio mediante un variado repertorio de líneas, trazos y masas de pintura, que hacen que la superficie parezca una serie de piezas de puzzle. Estas formas parecen surgir de un fondo de color azul e ir apilándose unas sobre otras formando una montaña o islote a la izquierda de la composición.

El **apilamiento de las formas genera una tensión fuerte al mantenerse en equilibrio unas sobre otras**. No obstante, la obra muestra una fuerte estabilidad debido a la sólida y ancha base que originan la acumulación de formas en la zona inferior. Según ascienden las formas, éstas van adoptando un mayor dinamismo y parecen ir desprendiéndose.

Es destacable una **figura en forma de cuña, a la derecha de la composición, que parece chocar con el islote en donde se apilan las diversas formas**. Parece tratarse de otro islote más pequeño. De él se desprenden pequeños elementos (puntos y líneas) que parecen caer al espacio azul inferior. Encontramos un contraste entre el modo en que parecen desprenderse y liberarse del encajonamiento, las formas en la zona superior, y el modo en que se desprenden los elementos de la zona inferior izquierda, escapando de la forma triangular que parece contenerlos.



Desprendimiento de pequeños elementos. Fragmento inferior derecho.



Acumulación de elementos. Fragmento superior izquierdo.

Así mismo, podemos apreciar un **contraste** entre **zonas muy densas, en donde se concentran un gran número de elementos y zonas más ligeras y vacías**. Las **zonas densas** poseen un **color más intenso y oscuro**, a diferencia de los **espacios más vacíos en donde los colores se vuelven más suaves y luminosos**.



Zona densa. Fragmento central izquierdo.



Zona ligera. Fragmento central derecho.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee a nuestro parecer una estructura **aditiva y opaca**. La manera en que se aplica la pintura, origina una superficie densa y poblada, en donde se superponen y entrelazan una gran variedad de formas, líneas y figuras.

La **pintura** resulta **opaca**, no permitiendo observar las capas o niveles inferiores. Cada forma o trazo recubre la zona inferior. No obstante, el color azul que domina en la composición, aligera o suaviza esta pesadez de la textura, permitiendo intuir una sensación de profundidad.

Podemos pensar en **una superficie acuosa sobre la que se superponen una serie de elementos a modo de islotes**. El modo de aplicar la pintura se va repitiendo y enredándose entre sí. Las diversas formas van generando una **estructura que crece en equilibrio**, logrando sostenerse a medida que adopta una mayor inestabilidad. Estas formas poligonales poseen diversas texturas y colores, resultando en su conjunto muy densas y de aspecto enérgico. Podemos pensar en **materiales asociables a elementos terrestres sólidos**.

El fondo azul desde donde parecen surgir dichas formas geométricas, así como las zonas del fondo en donde no se aprecian dichas formas, pueden entenderse como **zonas acuosas o atmosféricas**, que acogen y sujetan la composición. Estas zonas se presentan ligeras y espaciales, dotando de frescor y profundidad a la composición.

Por lo tanto, podemos describir **dos zonas diferenciadas, una asociable a materiales terrestres sólidos, representado por las pequeñas formas geométricas que venimos describiendo, y otra asociable a materiales acuosos y atmosféricos, de carácter profundo y ligero**.

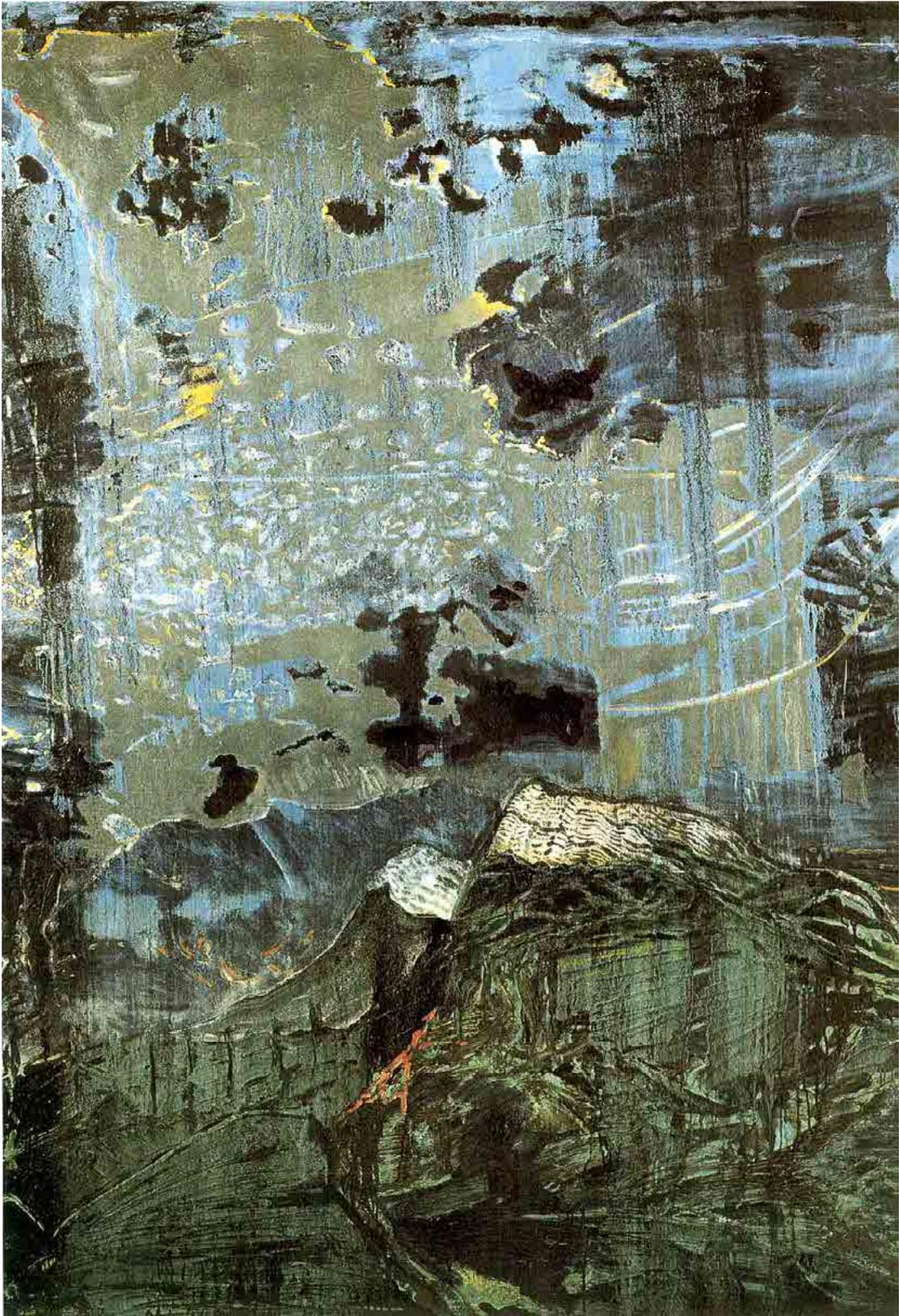
El **proceso pictórico** utilizado puede entenderse como de **acción**, con un ritmo de ejecución rápido y enérgico. Las pinceladas conforman una estructura dinámica y en equilibrio, originando una fuerte tensión entre las zonas de mancha libres y los espacios cerrados de carácter geométrico. Este proceso pictórico puede asociarse a procesos naturales terrestres, donde se estructura y delimita la superficie, originando caóticos espacios en equilibrio, y espacios naturales acuosos y atmosféricos densos pero realizados en profundidad.

Se trata de **una estructura rápida y dinámica que parece en constante crecimiento.**

Podemos interpretar esta composición como **la representación de un espacio acuoso desde donde nace o se origina un conjunto terrestre.** Podemos interpretarlo como **un espacio de mar, desde donde surgen islotes o montañas que se desarrollan en vertical.** La superposición de formas va generando una montaña de elementos que van difuminándose en la atmósfera. Se trata de **un espacio en expansión, en crecimiento, que parece surgir del mar y se eleva hasta difuminarse en la atmósfera.**

CARMELO ORTIZ DE ELGEA.

1



"El gran cielo"

Óleo / Lienzo

250X180 cm.

h. 1985-95.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra podemos dividirla en dos zonas diferenciadas. **La mitad superior de la composición resulta más ligera que la mitad inferior.** Se establece de este modo un contraste entre lo ligero y lo pesado.

La obra posee **un efecto de ventana**, indicado por la oscuridad de los bordes. Esto sitúa a la obra dentro de un concepto de paisaje enmarcado.

En la zona central de la obra encontramos una **tensión lumínica**, en donde se alternan zonas claras y zonas oscuras. Podemos apreciar cómo en la gran mancha de tonalidad azul, aparece el efecto de luz detrás o **luz encerrada en el fondo**, otorgando a la composición una gran **energía que parece querer liberarse**.



Luz atrapada detrás de la mancha negra.
Fragmento superior derecho.

Podemos pensar en **la representación de un paisaje en donde un gran cielo parece desplomarse sobre una masa verde**, que podríamos interpretar **como una montaña**. El **cielo muestra cualidades etéreas**, gracias al color y a la potencia lumínica. No obstante podemos apreciar una **sensación opuesta, algo de rocoso que lo conecta con la zona inferior, debido a unas formas quebradas por donde se filtra una sensación de agresividad**. A ello cabe sumarle la mancha oscura que se encuentra en la zona central de la tela. La parte inferior, que interpretamos como una montaña, es una zona muy orgánica, de color verdoso y aspecto fibroso.



Zona orgánica de aspecto fibroso. Fragmento inferior central.



Efecto de enrejillado. Fragmento superior derecho.

Por último, cabe destacar un efecto de enrejillado, en la zona superior derecha, en donde se observan una serie de trazos verticales y horizontales.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

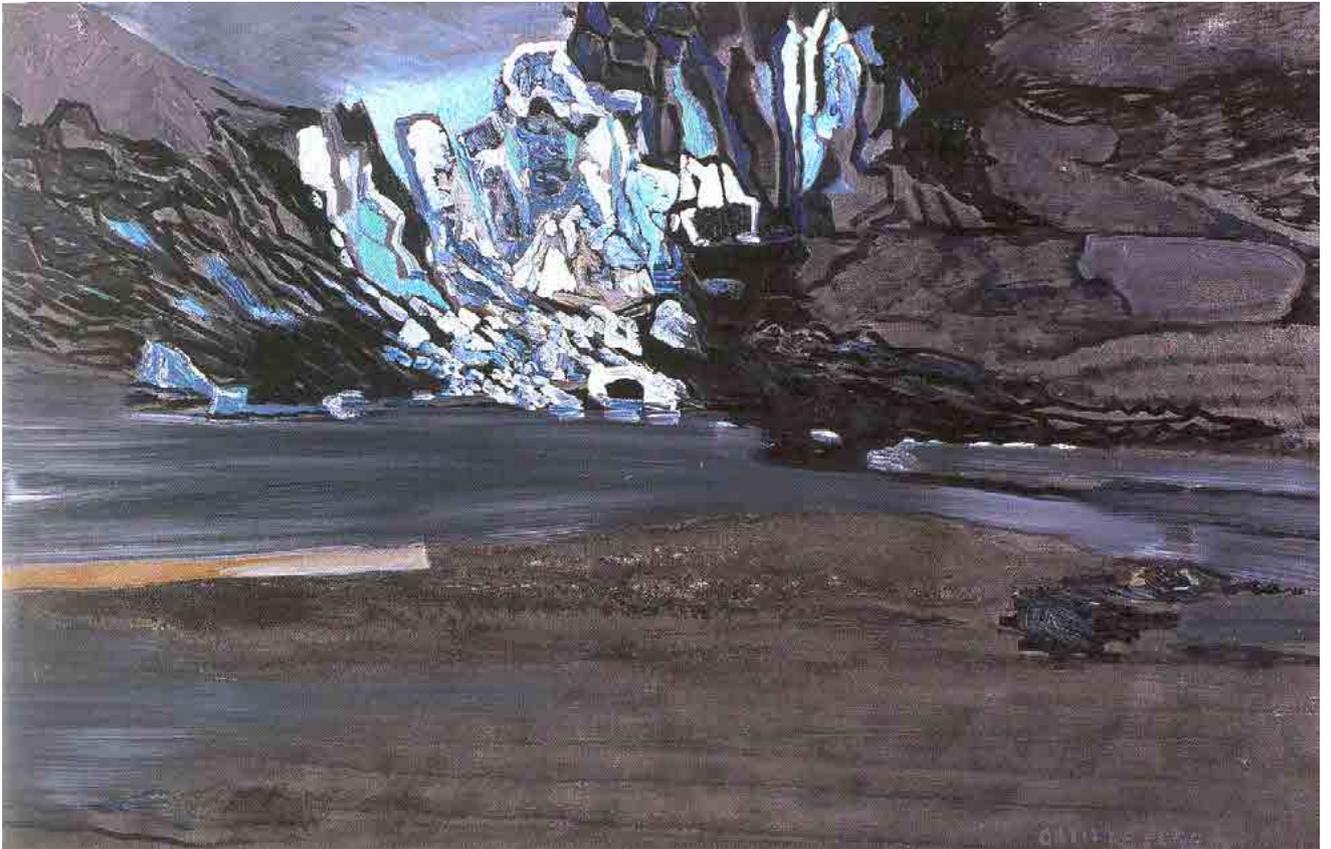
Esta obra posee una estructura pictórica **aditiva opaca**. Podemos ver como se van acumulando capas de pintura no muy densa, pero que van cubriendo la superficie, originando una obra con un carácter sólido y consistente.

Como venimos diciendo, la obra puede **dividirse en dos partes diferenciadas**. La **zona superior** va acumulando capas de pintura de color azul grisáceo y azul de carácter etéreo. El color del fondo se trata de un gris luminoso sobre el cual se van acumulando capas de color azul claro y zonas de azul muy oscuro, casi negro. El resultado de esta zona es una pintura un tanto **vaporosa y profunda**. Observamos además **goteos de pintura verticales** de pintura que barren ciertas zonas de la superficie rompiendo esa sensación que parece suspenderla en el aire para provocar una caída precipitada de la pintura. También podemos observar en esta zona **elementos de aspecto rocoso** que **lo conectan con la zona inferior**.

La **zona inferior** de la composición puede relacionarse con **una estructura orgánica vegetal, de aspecto muy fibroso y consistente**. Esta zona está realizada mediante sólidas masas de pintura verde y azul grisáceo, que crean una sensación compacta e impenetrable, capaz de soportar el gran peso que origina el espacio superior. Se trata de **una zona que puede relacionarse con espacios topográficos terrestres**. El **proceso pictórico** puede considerarse cercano a la **contemplación**. Podemos observar un espacio sólido y estable

Esta obra parece estar pensada y elaborada siguiendo unas pautas de creación paisajística muy evidentes. Encontramos un encuadre a modo de ventana a través de la cual podemos **interpretar un paisaje conformado por un gran cielo que se apoya sobre unas sólidas montañas**.

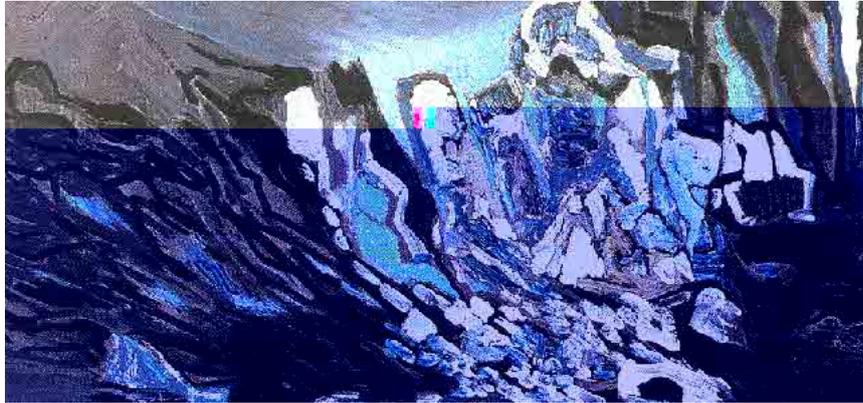
Hemos podido apreciar cómo el gran cielo al que referencia el título, se elabora mediante profundas masas de pintura que van recorriendo la superficie, adoptando en algunas zonas cualidades cercanas a aspectos rocosos, que lo conectan con la zona inferior (montaña) y parece querer desplomarse sobre ella. Los goteos de pintura así como el enrejillado de la pintura de la zona del cielo parecen contener una fuerte energía que hace vibrar a la composición.



"S.T"
Óleo / Lienzo
65X100 cm.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra observamos en la mitad inferior un desplazamiento horizontal mediante pinceladas que parecen barrer el lienzo en esta dirección. Esto contrasta con las formas de la zona superior que poseen un movimiento diagonal. Podemos apreciar un efecto de encajonamiento de la luz entre las formas verticales y oblicuas de la zona superior y cómo se establece una pugna entre ellas por abrirse y liberar la energía que contienen.



Fragmento superior. Movimiento en diagonal. Efecto de encajonamiento de la luz. Energía contenida. Nitidez de la pincelada.

Encontramos un fuerte **contraste** entre las formas horizontales de la zona inferior, de aspecto difuminado y barrido, con las formas densas y perfiladas de la parte superior. Podemos hablar de un **contraste nítido – borroso**.



Fragmento inferior. Pinceladas horizontales. Efecto borroso.

También se establece un **contraste de saturación** entre el color gris de la zona de abajo y la mayor luminosidad de la zona superior. Podemos pensar en un desmoronamiento de las formas de arriba, en donde la luz se abre paso entre ellas. Encontramos **sugerencias a una lucha entre el hielo y la montaña tectónica**.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

La estructura pictórica de esta obra es **aditiva y opaca**. Podemos apreciar como se van aplicando capas de pintura más o menos densa que recubren la totalidad de la tela. Se origina así **una superficie pictórica por acumulación de capas**. Esa estructura pictórica **puede relacionarse con estructuras naturales topográficas** de diferentes cualidades, dependiendo de la densidad de cada zona. Así, **las zonas más densas de pintura pueden interpretarse como zonas de material sólido o líquido muy denso, en donde la mezcla de la tierra con el agua hace de la superficie algo viscoso o en donde por el contrario, la piedra es el material predominante**. La zona superior de la composición, acumula una serie de manchas de color blanco y azul vibrante. Tanto el color como el modo de estructurar la forma, nos hace pensar en **materiales líquidos solidificados**. La **zona inferior de la obra puede relacionarse con materiales terrestres pero suaves, blandos y lisos**; podemos pensar en materiales terrestres mezclados con elementos líquidos, que hacen de la superficie algo viscoso, de movimiento muy lento. El color en la totalidad de la superficie nos acerca a espacios fríos.

El **proceso pictórico** al que nos enfrentamos es de **acción**. Podemos ver como se estructuran **dos zonas diferenciadas**, una en la parte superior en donde las formas son nítidas y las pinceladas se organizan en diagonal y otra inferior en donde las pinceladas son borrosas y se organizan en horizontal. Las masas de pintura de la zona superior parecen **resquebrajarse liberando una energía lumínica que encubren tras de sí**.

Podemos interpretar esta obra como un espacio en donde se sitúan **zonas rocosas, astilladas por el hielo que se filtra por las grietas de la piedra**. **Bajo esta zona rocosa, encontramos una zona que nos trasmite una superficie más suave y lisa como si se tratase de una síntesis de materiales arenosos y acuosos**.



"El viento"
Óleo / Lienzo
140X100 cm.
1991.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta composición cabe destacar la **fuerte dominancia terrosa** empleada. Encontramos una amplia gama de colores tierra, junto con el uso del negro. Las **formas de color negro** en la zona superior de la tela, aportan **una tensión gravitatoria** que amenaza con derrumbarse sobre la zona inferior.



Formas negras. Tensión gravitatoria. Fragmento superior.

Encontramos un **contraste de formas oscuras y grandes, formas densas, de trazos intensos y agresivos**, que levitan y parecen querer **aplantar a las formas orgánicas de la zona inferior de la composición**. Estas **formas orgánicas**, están realizadas mediante **trazos más finos y trémulos**.



Forma orgánica de trazos trémulos. Fragmento inferior izquierdo.

Encontramos **trazos con efectos centrífugos y brochazos en todas las direcciones**, que parecen querer barrer y **desordenar el espacio**.

El título, así como el proceso pictórico descrito que se sigue en dicha composición, nos remite a pensar en **un paisaje azotado por un fuerte viento**.



Ejemplo de brochazos en toda las direcciones.
Fragmento central.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una estructura plástica **aditiva y opaca**. Podemos apreciar como se va construyendo la composición mediante la aplicación de masas de pintura densa, que cubren la totalidad del lienzo. Posteriormente, observamos que dichas **masas de pintura son zarandeadas y desplazadas en horizontal, vertical u oblicuamente, generando un cierto desorden** y entrecruzamiento de las mismas.

Podemos establecer una **relación con superficies naturales densas terrestres, agitadas o sacudidas por un fuerte viento**.

El modo de aplicar la **pintura, de forma espesa y poco diluida podemos relacionarlo con materiales sólidos terrestres; el movimiento gestual que agita las masas de pintura en todas las direcciones puede ser relacionado con el viento, en este caso fuerte, capaz de trasladar la materia terrestre**.

El **proceso pictórico** de esta pieza es claramente de **acción**. Podemos apreciar la **energía y el dinamismo que se desprende de los gestos que agitan la composición que la convierten en algo azaroso y vital**.

Los gestos que se aprecian parecen rápidos aleatorios, abriendo un margen a la sorpresa.

Este proceso pictórico puede asociarse a los **procesos naturales en movimiento, como puede ser el efecto del viento**. Por la energía y fuerte dinamismo que se desprende de la composición, podemos pensar en un viento fuerte, capaz de desplazar incluso zonas de tierra, así como elementos orgánicos.

Teniendo en cuenta la textura densa de la pintura y su desplazamiento enérgico por la superficie, podemos pensar en un viento fuerte que consigue desplazar dichas masas sólidas y de gran carga matérica.



"S.T."
Óleo / Lienzo
65X65 cm.
1991.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

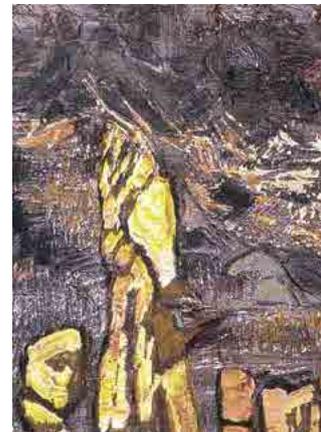
En esta obra encontramos una serie de **formas de aspecto rocoso** dispuestas en vertical como menhires, **sobre un fondo rocoso y borroso**.

Podemos observar en la zona superior de la tela, una serie de **trazos oblicuos que dan la sensación de un efecto ventoso**. La **fuerte presencia vertical** de las formas rocosas ejerce una **tensión respecto a dichos trazos oblicuos**, que parecen querer frenar el efecto del viento. Podemos destacar por lo tanto una resistencia entre las formas rocosas y el efecto oblicuo del viento. Estas formas verticales **transmiten una gran dureza matérica y parecen frenar el efecto ventoso**, sobre todo la roca más alta.



Trazos en diagonal. Efecto ventoso.

En un primer plano encontramos un efecto de disgregación de las formas (rocas que parecen romperse). Así mismo es destacable un enfrentamiento entre las formas ortogonales y las formas oblicuas.



**Roca que parece frenar el viento
Fragmento superior izquierdo.**

El viento al que hacemos referencia, parece soplar de izquierda a derecha, resultando su energía más sorpresiva.

Cabe destacar el **fuerte contraste cromático que surge entre el color amarillo y el resto de colores grises de la composición**. Encontramos, así mismo, **diferentes cualidades texturales** en la obra, pero remitiéndonos todas ellas a espacios abruptos y rocosos, en donde el viento deja su huella emborronando el espacio.



Ejemplo de diferentes cualidades texturales. Detalle de rocas desprendidas. Fragmento inferior derecho.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee a nuestro parecer una **estructura pictórica aditiva y opaca**, aunque podemos apreciar zonas en donde la pintura tiende a ser más transparente debido a su escasa densidad matérica.

Podemos apreciar como el fondo se va generando al aplicar capas de pintura poco densa y de **difícil desplazamiento** y que nos permite apreciar una **textura áspera y rugosa**.

Las figuras monolíticas muestran por su parte una estructura aditiva y opaca, generada por una pintura espesa y de apariencia resbaladiza.

Podemos relacionar estas superficies pictóricas con estructuras naturales topográficas debido a la densidad y dureza que presenta la textura y el color de la composición. El fondo podemos relacionarlo con una **superficie sólida compuesta por un suelo duro de piedra o quizás formado por restos volcánicos**. Llegamos a esta conclusión por el uso del color y el modo de aplicar la materia pictórica. La superficie correspondiente al fondo resulta **áspera y da la sensación de encontrarse en parte solidificada al observar una cierta dificultad al arrastrar las masas de pintura**. Por otro lado, las cortas pinceladas con las que se aplica la pintura y el modo de colocarlas unas al lado de otras pueden indicar, a nuestro parecer, un desmembramiento de la superficie, algo así como una rotura o resquebrajamiento de piedras. **Las pinceladas en diagonal cortas y repetitivas, pueden ser interpretadas como ráfagas de viento**. Es posible apreciar cómo **las piedras parecen querer frenar su acción**.

El **proceso pictórico** utilizado en esta composición es de **acción**. Parece haberse ejecutado de manera rápida. El fondo da la sensación de haberse realizado de modo más azaroso que las figuras monolíticas. Las figuras resultan contenidas y meditadas mientras que la estructura del fondo parece haberse conseguido mediante gestos y acciones aleatorias. Se puede, por lo tanto, relacionarse con procesos naturales activos en donde el factor sorpresa ejerce una fuerte influencia;

así mismo, los elementos monolíticos indican procesos naturales en reposo, en quietud, a merced de factores ambientales ajenos a su propia naturaleza. Así podemos establecer un proceso natural que actúa sobre ellos, como puede ser la erosión o el empuje del viento, que deja los cuerpos pulidos y brillantes.

RAMOS URANGA.

1



"Pintura"
Temple / Lienzo
145X155 cm.
1983.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra encontramos una **tensión gravitatoria** y un **contraste de densidades**, originados por el peso que hay en la zona superior del lienzo. Es en esta zona en donde se concentran la mayor cantidad de trazos y un color más cálido y pesado.



Zona de gran peso. Fragmento superior.

En la parte inferior de la composición el color es más claro y transparente. Esta composición muestra una serie de **trazos que parecen caer de arriba tras una fuerte explosión, abriéndose en astillas**. Parece que de la gran explosión en la zona de arriba, surgen explosiones menores, generando un movimiento de las astillas en oblicuo.

Podemos apreciar una **superposición cromática de zonas oscuras y zonas claras, lo que le infunde cierto carácter aéreo**. Podemos apreciar un contraste entre la **transparencia aérea y lo agudo y punzante de los trazos**. Se trata de trazos rectos y afilados que contrastan con lo etéreo y suave del fondo.



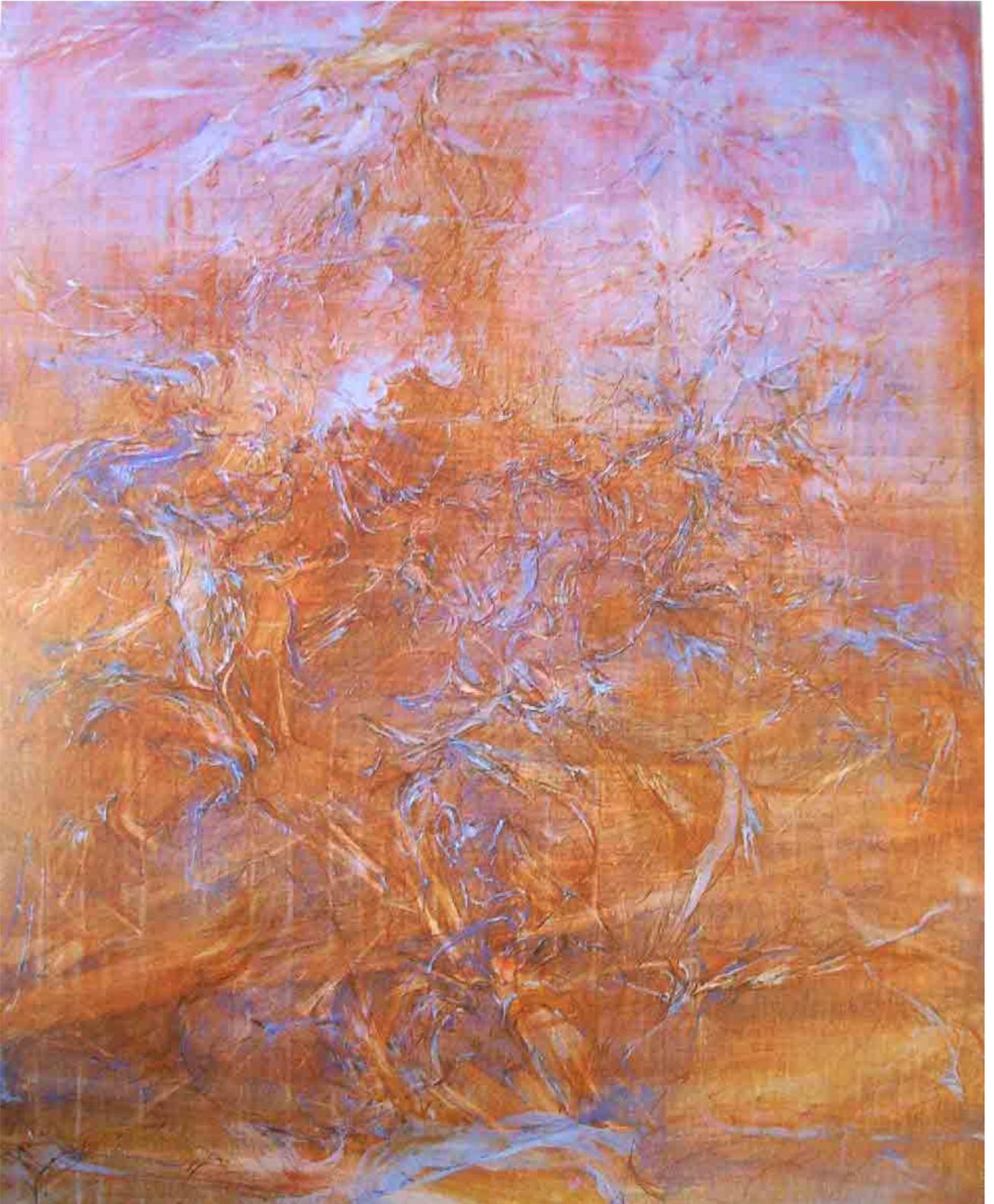
Movimiento de las astillas en oblicuo. Contraste transparencia aérea y lo agudo y punzante de las astillas. Fragmento inferior.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva y opaca**. Como venimos describiendo hasta el momento, podemos ver como la pintura se va aplicando mediante líneas y **trazos** más o menos gruesos que parecen **astillarse en todas las direcciones**. Podemos encontrar una superficie ligera y luminosa en el fondo, que contrasta con lo afilado de las astillas.

Hemos podido apreciar cómo el artista aplica la pintura de dos maneras, una arrastrando y moviendo amplias masas de pintura que se entremezclan entre sí, y aportan un aspecto suave y profundo a la obra, y otra, en donde se aplica el trazo de modo afilado y duro, un entramado de líneas que parecen clavarse en la tela. El color azulado mezclado con el marrón, aporta una sensación fría, lejana y profunda. Las amplias masas azules pueden relacionarse con una **estructura natural atmosférica suave y profunda, sobre la cual parecen originarse explosiones en distintas direcciones**, que originan finas astillas que se diseminan por la superficie. Esta estructura pictórica parece evidenciar un **rápido movimiento y cierto carácter agresivo**. Podemos pensar en elementos orgánicos a modo de astillas que se dispersan por la superficie por la acción explosiones. Esta sensación que producen las explosiones parece romper la calma que puede desprenderse de la pintura azul del fondo.

Podemos apreciar un **proceso pictórico de acción** de gran velocidad, originado por una rápida ejecución de los trazos. Como venimos comentando, podemos establecer una relación con procesos naturales de carácter agresivo como pueden ser dichas explosiones que astillan elementos orgánicos por una superficie atmosférica. Esta **acción** parece **incontrolada**, y podemos apreciar como las agresivas virutas o astillas afiladas son puestas en movimiento, desplazándose hacia abajo mediante movimientos de dispersión provocados por la acción de las explosiones. Esto parece originar **un espacio inaccesible de aspecto inhóspito**.



"Pintura"
Temple / Lienzo
145X155 cm.
1983.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra encontramos un **fondo ocre realizado mediante transparencias, en donde se superponen así mismo una serie de trazos**. Debido a la textura y el color de la composición podemos asociarlo a algo **terrestre**. Observamos que la zona superior es más rojiza. Es posible apreciar cómo el fondo ocre posee **zonas aclaradas mediante frotamiento o raspado**. La parte inferior de la tela es más oscura y densa.



Fragmento superior. Detalle de la acción de frotamiento.

Es destacable la presencia de **tres zonas oblicuas** que aportan un movimiento en este sentido y dotan a la obra de **gran dinamismo**.



Ejemplo de las tres zonas oblicuas.

La superposición de **transparencias** resulta muy dinámica en la composición. Sobre estas franjas oblicuas se disponen una serie de trazos de color azul; en la zona superior tiene mayor protagonismo la gran mancha semitransparente, que se extiende mediante el frotamiento, concentrándose en el resto de la tela los trazos azules.



Cabe destacar el **contraste cromático que se produce entre el fondo ocre de aspecto terroso y los trazos azules, más volátiles**. El efecto dinámico de estos trazos azules puede aportar a la composición una sensación ascendente.

Detalle superior izquierdo. Contraste fondo ocre de aspecto terroso y trazos azules más volátiles.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva** y evidencia una **tendencia a la transparencia**. Podemos observar como los gestos y las veladuras, dejan entrever con facilidad las distintas capas de pintura. Tanto el color ocre como los tonos rojizos que recubren el **fondo** parecen ser muy luminosos y aportan una **sensación terrosa** a la composición.

Esta estructura pictórica puede relacionarse por lo tanto con **estructuras naturales terrestres**. Por el modo en que se ha aplicado la pintura y el color empleado en el fondo, pensamos que puede tratarse de una superficie terrosa de aspecto cálido. Los **trazos gestuales** que van recorriendo la superficie de color azul blanquecino, pueden relacionarse con **retazos de agua**. También podemos pensar en procesos naturales en donde interviene el **fuego**, pudiendo relacionar los trazos azulados con ligeras llamas que se mueven por la superficie. En cualquier caso, es destacable el **contraste** originado por la **superficie de aspecto terroso y denso** y los **trazos azules ligeros y volátiles**.

El color ocre amarillo del fondo provoca una gran calidez, pudiendo entenderse como una superficie de tierra caliente, sobre la cual se mueven elementos ligeros y de aspecto volátil de tonos azulados.

El **proceso pictórico** al que nos enfrentamos nos sugiere **acción**. Encontramos un gran dinamismo en la obra, sugerido, como se ha comentado, por las **direcciones en diagonal** que se generan en la composición. Los trazos azulados parecen muy ligeros y etéreos, sugiriendo un **movimiento ascendente**.



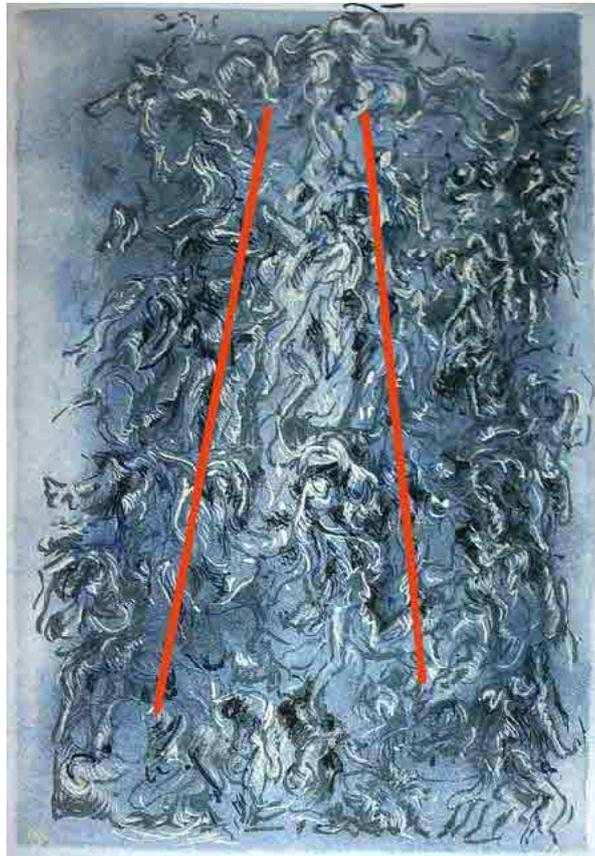
"Panel de dibujos"

Tinta china y témpera / Papel Japón
encolado sobre papel Eskulan.
1978-82.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra muestra **una serie de trazos** sobre **un fondo de pintura suave**, como si se hubiese realizado mediante **pulverización** de la pintura. Este modo de aplicar la pintura del fondo aporta una fuerte **sensación aérea**.

Observamos que se diferencia una franja central en la composición de color más claro, en donde tanto las figuras como el fondo es más luminoso que en los laterales.



Franja central más luminosa.

Vemos como a partir de una base ancha en la zona inferior de la obra, parecen ir surgiendo una **serie de trazos, que retorciéndose y fundiéndose unos en otros, van elevándose y ascendiendo**. Estas formas parecen **inclinarse hacia la derecha** en su proceso de retorcimiento. Destacan dos trazos en la zona superior, que parecen escaparse del límite rectangular de la composición.



Detalle zona superior. Trazos que parecen querer escapar del límite rectangular.

El color es muy uniforme (gris azulado), produciéndose ese cambio lumínico entre la zona central más clara y los laterales más oscuros. El proceso del trazo es muy vegetal y orgánico, sobre un fondo aéreo.



Detalle del trazo de aspecto vegetal sobre fondo aéreo.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra está realizada con una **estructura pictórica aditiva de tendencia transparente**. Podemos apreciar como el fondo de la composición parece estar realizado mediante pulverización de pintura, originando **una superficie suave, profunda y vaporosa, y aportando una sensación traslúcida y luminosa**. Por su parte, el conjunto de **trazos** que se superponen sobre el fondo, origina un entramado de líneas y formas que acentúan dicha sensación de profundidad. Estos trazos parecen haberse aplicado con pincel y resultan más opacos que la pintura aplicada en el fondo, y poseen una **aparición de tipo vegetal**. La estructura pictórica del fondo puede relacionarse con **estructuras naturales atmosféricas suaves y los trazos que se superponen a ella parecen elementos orgánicos vegetales**.

El **proceso pictórico** que estamos describiendo puede entenderse como de **acción**, ejecutado de manera rápida y continua. El trazo del pincel parece recorrer la superficie de una, **sin realizar pausas**. Este proceso pictórico se puede relacionar a su vez con **procesos naturales de acción**, en donde los elementos que constituyen la estructura son dinámicos y **en continuo movimiento**.

La sensación ascendente de la que venimos hablando y la ligera inclinación de los trazos hacia la zona derecha de la obra, hace que la composición parezca ligera y en equilibrio, gracias también a una sólida base y a la fuerza que ejercen el marco que bordea la pieza.

Esta obra puede interpretarse como la **representación de un espacio atmosférico, ligero y profundo**. Sobre dicha atmósfera, parecen entrelazarse una serie de trazos orgánicos en continuo movimiento, que parecen representar a **elementos vegetales como hojas**, que van conformando una **superficie tupida**.



"Pintura"
Temple / Lienzo
145x155 cm.
1983.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra encontramos una **interacción** de **formas azuladas y ocre**. En la parte inferior derecha predominan los ocre más densos, siendo la zona superior izquierda de tonalidad más azulada y transparente. Destaca un **contraste de densidades**.



Detalle zona central. Interacción formas azuladas y ocre.
Pugna entre elementos terrosos y elementos acuosos.

Observamos trazos curvos azules y ocre que pugnan entre ellos, superponiéndose de forma alternativa. Estos **trazos** son de **tendencia horizontal y oblicua**. Es posible apreciar que **los trazos azules son más aéreos o acuosos y los ocre más terrestres**. Podemos hablar por lo tanto de una **pugna entre estos dos elementos, tierra y aire o tierra y agua**; podemos sentir una turbulencia entre ambos.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES.

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva**. El entramado pictórico resulta **denso y opaco**, pudiendo observar como **se origina una lucha entre los diferentes trazos**. Los colores empleados, ocre y azul, evidencian una pugna entre elementos de aspecto terroso y elementos que podríamos asociar con el agua. Podemos observar como la pintura posee un movimiento curvo, con trazos oblicuos y horizontales que se superponen entre sí, como si se estuviesen disputando el espacio.

Esta estructura pictórica puede relacionarse por lo tanto con **estructuras naturales terrestres y acuosas**, en donde se **originan turbulencias o pugnas entre ellas**.

Los **trazos gestuales** que van recorriendo la superficie originan **ondulaciones y giros** y parecen **desplazar la materia pictórica en todas las direcciones**. Es destacable cómo los diferentes trazos azules parecen querer penetrar o conquistar el espacio de los trazos ocre y viceversa. Podemos describir la composición como una superficie en donde **se disputan el espacio la tierra y el agua**.

El **proceso pictórico** al que nos enfrentamos nos sugiere **acción** y un gran dinamismo insinuado, como se ha comentado, por las pugnas entre ambos elementos (tierra y agua). El movimiento ondulante y las direcciones oblicuas y horizontales, hacen de la composición algo vivo y que parece encontrarse en continuo movimiento.

J. A. SISTIAGA.

1



"Ver la noche"
Óleo / Lienzo
212X154 cm.
2001.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra encontramos una **diferenciación** clara entre la realización de un **fondo** mediante **trazos horizontales** y una **dirección diagonal de las salpicaduras que se realizan sobre el fondo**. Estos dos planos originan entre ellos una **fuerte tensión**; por un lado podemos apreciar una **pugna** entre la **calma** producida por una sensación de falta de gravedad, y un movimiento muy **dinámico** en diagonal procedente de las salpicaduras.



Fragmento central. Salpicaduras sobre el fondo.

Cabe destacar dos **zonas más definidas y nítidas** que parecen estar flotando en un gran espacio homogéneo. Se tratan de dos formas en la zona superior y en la zona inferior derecha de la composición, que producen así mismo un efecto de emparejamiento.



Fragmento superior. Pincelada definida.



Fragmento inferior. Pincelada definida.

Observamos así mismo un **contraste lumínico** entre **focos de luz clara** y **zonas oscuras**, que marcan un ritmo cromático contrastado.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva**, en donde puede sentirse una fuerte **sensación de profundidad y ligereza**. Esto puede ser debido al empleo del color azul oscuro y a la volatilidad de las salpicaduras que se dispersan por la superficie. Podemos intuir como se han ido superponiendo masas de pintura unas sobre otras, originando un fondo de color profundo. El contraste lumínico originado por zonas más luminosas y otras más oscuras agudizan esa sensación de profundidad y aporta al mismo tiempo un movimiento que parece alejarse y acercarse; **el color se oscurece y vuelve a tornarse luminoso, impulsándonos hacia atrás y hacia delante**.

En esta obra es posible apreciar una sensación de **falta de gravedad**, una sensación de calma provocada por la suspensión de las pequeñas partículas (salpicaduras) sobre el fondo oscuro. Esta ingravidez no obstante, parece **tensionada por la diagonalidad de las salpicaduras**, que por el contrario dotan a la composición de cierto dinamismo. También es destacable la **tensión formal** que se origina entre las pinceladas más nítidas de la zona superior e inferior, que parecen emparejarse a pesar de interponerse entre ellas un gran espacio homogéneo.

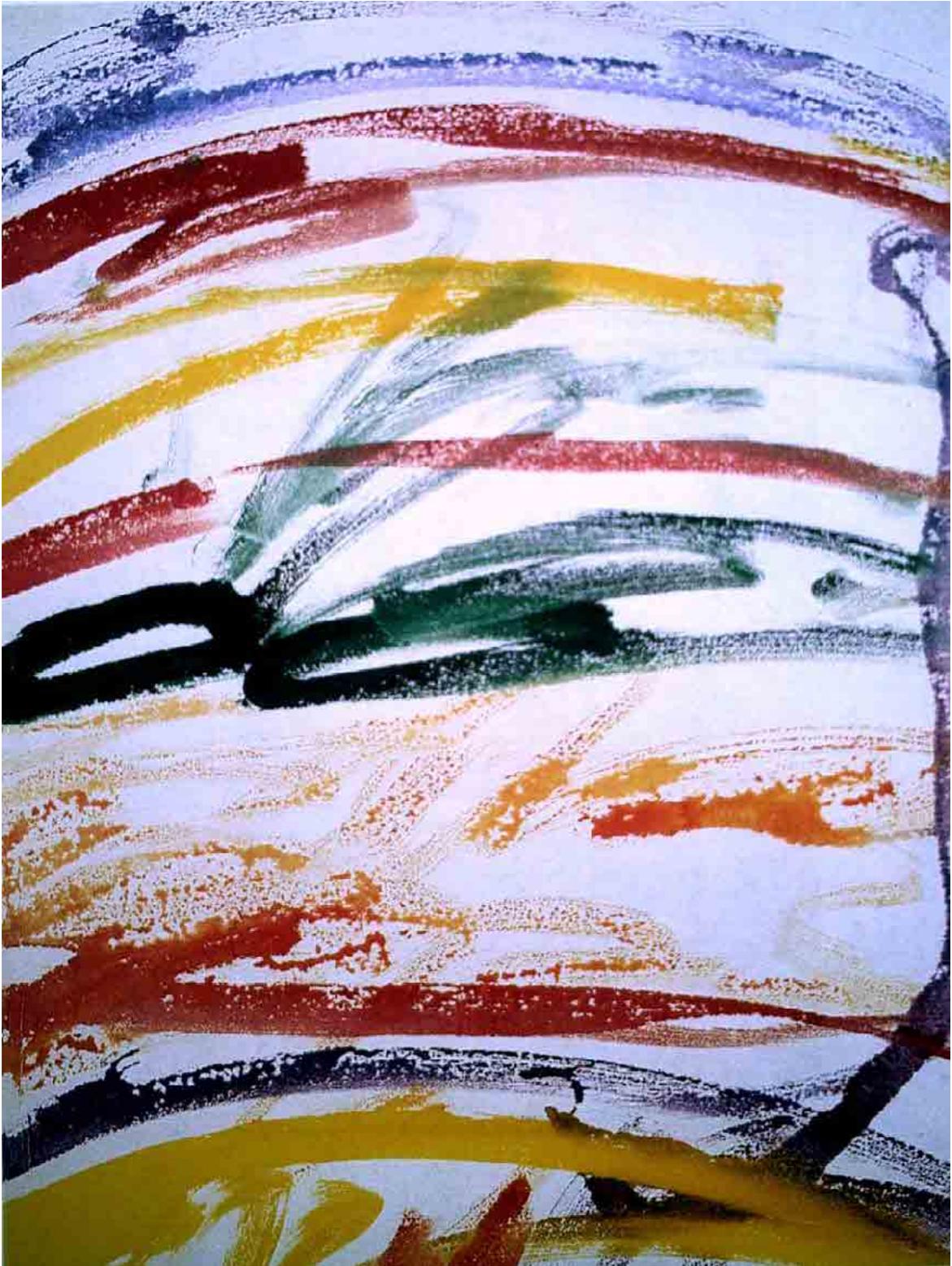
Las masas de pintura que componen el fondo se van difuminando unas con otras, provocando una **sensación de profundidad e infinitud**. Por su parte, las **pequeñas partículas** se esparcen de manera azarosa por toda la superficie, originando **un suave manto de aspecto ingravido y vaporoso**.

Podemos establecer una relación con materiales naturales asociables a una atmósfera nocturna, en donde no encontramos puntos de referencia que nos sitúen en un lugar determinado. Nos evoca un espacio que nos mueve en profundidad, de atrás hacia delante, así como nos parece perder la noción de peso.

La atmósfera puede parecer en suspensión, en aparente quietud, pero al observar la dirección diagonal de las salpicaduras podemos ver cómo cobra dinamismo.

Los **procesos pictóricos** utilizados responden a una **ejecución rápida y dinámica**, cuyo resultado, muestra una pugna entre una quietud en suspensión y el movimiento dinámico de las salpicaduras.

Ver la noche puede acercarnos al **espacio cósmico** en aparente calma, en silencio, ajeno al peso de la tierra y en donde parecen no existir límites. El título nos ayuda a acercarnos a **la contemplación** de una **noche** que lejos de ser pausada y quieta, irradia un **fuerte dinamismo** y una **gran energía**.



"Acción"
Gouache / papel
75X52 cm.
12/11/1963.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra lo que primero llama nuestra atención es una tensión entre el soporte y la pintura, en donde se aprecia una **incompatibilidad de medios**. Parece haberse empleado pintura al agua sobre un fondo magro – aceitoso, aportando un efecto textural de trazo tramado.



Fragmento inferior. Detalle de incompatibilidad de medios.

Observamos **dos tipos de gestos**, unos horizontales con tendencia al abombamiento y otros más verticales y oblicuos.



Fragmento central. Detalle de trazos y reiteración circular.

El ritmo que se emplea es lineal apreciándose **ritmos de tendencia circular** al realizarse giros para volver al inicio de la pincelada. Podemos observar una reiteración circular.

La **velocidad de ejecución de la pincelada es rápida y parece ascender debido a la fuerza que se desprende del abombamiento del gesto horizontal**.

Podemos pensar en una pintura que se realiza de una vez, utilizándose el mismo pincel o pinceles similares, ya que la huella del trazo parece la misma en todos ellos.

Los **colores** son muy **saturados y puros**, otorgando gran luminosidad a la composición.

Debido a la incompatibilidad de medios que apuntamos al comienzo, observamos que las pinceladas no son nítidas en estos casos, perdiendo definición. Parecen ir desapareciendo por evaporación. Se matiza así, una **tensión entre la intensidad del color y el entramado del pincel**. El fondo graso impide que se agarre la pintura. Podemos entenderlo como metáfora: una pugna o incompatibilidad entre la pintura y el fondo.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

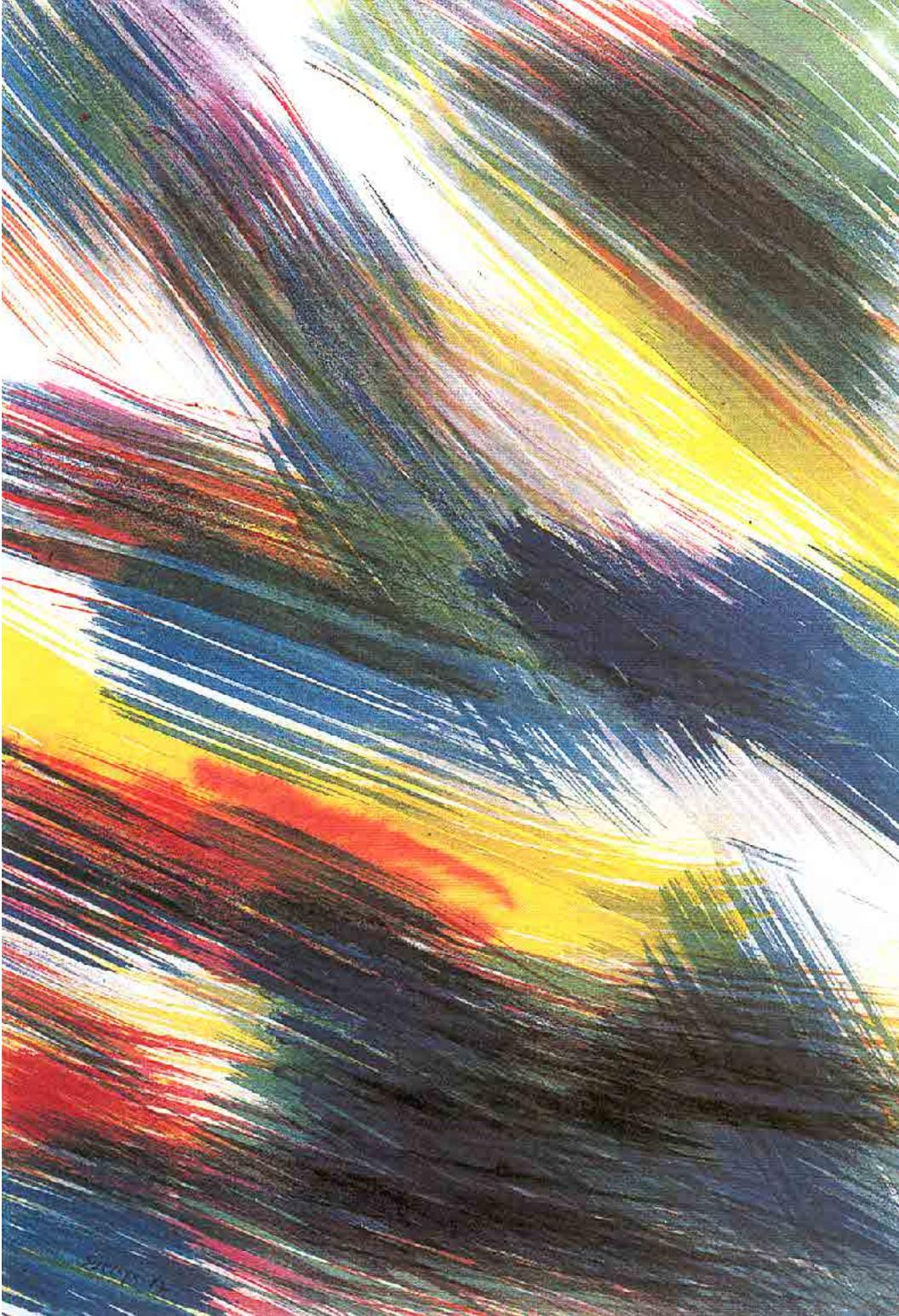
Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva**. Podemos observar cómo se van realizando trazos gestuales muy enérgicos por la totalidad del papel. Dichos trazos manifiestan una **gran velocidad de ejecución** y una **fuerte determinación**; el pintor no parece dudar a la hora de aplicar las distintas pinceladas. Podemos comprobar por la fecha, que esta acción pictórica se ha realizado en una única sesión, lo que pone de manifiesto la rapidez y determinación con la que ha sido realizada.

Lo más destacable en esta composición puede ser la **tensión** que se genera **entre la pintura y el soporte**. Hemos podido apreciar una incompatibilidad de medios que hace que la pintura ofrezca en la mayoría de las pinceladas un efecto textural de trazo tramado. La pintura parece, debido a este efecto estar evaporándose o desprendiéndose del papel. Esta sensación nos remite a **estructuras naturales en evaporación o desprendimiento**, que suelen originarse al ponerse en contacto dos elementos no compatibles. La nitidez que posee la pincelada parece desaparecer o menguar al ponerse en contacto con la superficie del papel. Se origina así una fuerte tensión entre la luminosidad y pureza del color y este efecto de evaporación.

La rapidez que se desprende de la composición, así como la determinación que muestran los diversos trazos de las pinceladas, nos puede remitir a un **proceso natural activo**, en donde se descarga una fuerte energía en un momento concreto. Podemos interpretar esta composición metafóricamente cómo un proceso en donde el pintor nos **muestra la descarga energética que provoca una determinada experiencia**.

Podemos pensar en el proceso de creación de una **estructura natural en crecimiento, en pleno desarrollo, en donde los elementos se enfrentan unos a otros debido a su incompatibilidad**. Podemos pensar en la representación de las constantes pugnas y tensiones que acompañan tanto a la creación natural como al tipo de pintura que nos ocupa.

Por otro lado, cabe mencionar el ritmo circular que se aprecia en las pinceladas, las cuales parecen crear giros que les llevan al punto de origen de cada trazo. Este **ritmo circular** nos hace pensar en estructuras naturales que **avanzan y retroceden**, que ganan terreno y después se retraen.



"En el aire". Serie paisajes inquietantes.

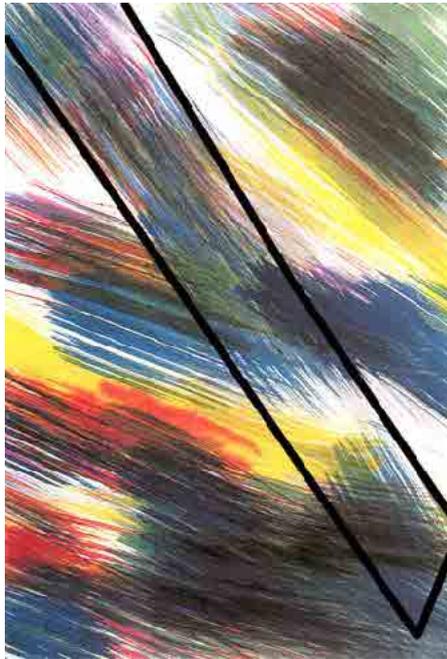
Tinta y cera / papel

54X37 cm.

1987.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta composición se observa un marcado movimiento de izquierda a derecha, a modo de **ráfagas oblicuas entrecruzadas**, o bloques de pinceladas separadas, que van superponiéndose. Se observa una mayor densidad en la parte inferior de la obra. Podemos hablar de **transparencias o acumulación de pinceladas en profundidad**. Cabe destacar una diagonal rota que recorre el papel por la mitad y que parece enfrentarse al resto de pinceladas.



Ejemplo de la diagonal rota.

Llama también la atención un **efecto de dilución de pintura roja** sobre unas pinceladas amarillas, que remarca el efecto de **enrejillado de energía (luz detrás)**, que parece aprisionada entre las ráfagas de pinceladas.



Fragmento central. Detalle de pintura diluida. Enrejillado de energía.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Como indica el título, en esta composición podemos tener la sensación de enfrentarnos a **procesos relacionados con el aire y su movimiento**, y más concretamente con las ráfagas de viento.

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva** que va conformando una superficie de aspecto transparente debido a la fina y ligera acumulación de pinceladas. Se originan **diferenciados bloques de pinceladas** que van ocupando la superficie con un **movimiento en diagonal muy dinámico**. Este ritmo regular se ve roto por una diagonal creada por varios bloques de pinceladas que recorren de un vértice a otro la superficie. Destaca la luz o energía provocada por pinceladas de color amarillo que parecen estar detrás o atrapadas por pinceladas más oscuras.

Encontramos un **efecto de enrejillamiento de energía** que parece querer escapar o emerger a la superficie. Sobre esta luz amarilla podemos ver un efecto de derretimiento que nos acentúa la sensación de calidez y energía.

Podemos relacionar esta estructura pictórica con estructuras naturales atmosféricas, en concreto con el viento; el **proceso pictórico** puede definirse de **acción**; parece como si las pinceladas finas y enérgicas se moviesen si dificultad por la superficie. La diagonalidad tan marcada de los trazos aportan gran dinamismo. Así mismo, los bloques de pinceladas diferenciados pueden ser interpretados como **ráfagas de viento** que van superponiéndose. La zona inferior resulta más densa, lo que indica una mayor turbulencia de las ráfagas de viento en esa zona.



"De la tierra II"
Óleo / cartón
70X100 cm.
1999.

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISOS PLÁSTICOS

En esta obra encontramos una **superposición de tres planos diferenciados**.

En un principio llama nuestra atención la realización de un primer plano mediante una serie de formas cuadradas de color blanco. Estas formas parecen haber sido protegidas frente a una serie de salpicaduras de pintura que se esparcen por la totalidad de la superficie.



Fragmento inferior. Detalle de la superposición de planos.

Estas salpicaduras conforman un segundo plano. Por último se aprecian una serie de trazos enérgicos, realizados de manera rápida y en horizontal. Estos trazos se concentran en la parte izquierda de la composición, apreciándose también trazos de color amarillo en la parte superior derecha. Estos **últimos trazos parecen barrer la superficie** de izquierda a derecha y viceversa, en un afán por cubrir o borrar los planos inferiores.



Encontramos un **contraste de densidades entre el aspecto aéreo y volátil de las salpicaduras y la nitidez de las formas cuadradas**. Este contraste se matiza al haber protegido estas zonas cuadradas de las salpicaduras. Podemos apreciar una **pugna entre el desplazamiento que poseen las formas cuadradas (de izquierda a derecha) y el movimiento de los trazos de pinceladas, que parecen querer frenar el desplazamiento de las formas cuadradas**.

Fragmento derecho. Ejemplo de movimiento.

Podemos destacar también el contraste que se produce **entre el movimiento horizontal de las pinceladas, el desplazamiento oblicuo de las formas cuadradas, y la sensación flotante y contenida de las salpicaduras**. Estos tres movimientos diferenciados establecen una pugna entre los tres planos que los conforman.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva** que nos permite percibir con claridad las diferentes capas o momento pictóricos. Hemos comentado cómo se aprecian tres capas o momentos diferenciados de la acción pictórica; por un lado las formas cuadradas, por otro las pinceladas de tendencia horizontal y por último las pinceladas.

En estas **tres acciones diferenciadas** encontramos tensiones y pugnas entre ellas que evidencian lo distinto de cada una. **Los cuadrados blancos** parecen **asentarse** sobre el fondo de la superficie, de manera sólida y aplicando a la composición cierto movimiento lento pero de gran dinamicidad; por otro, **los trazos de pinceladas horizontales** que se aplican sobre los cuadrados, parecen **barrer la superficie**, en una acción cercana a la **erosión**. Las **salpicaduras** se diseminan por la superficie aportando suavidad y volatilidad a la composición, generando un **movimiento en suspensión**. Podemos plantear una sensación que relaciona estas acciones con efectos de barrido, desplazamientos que van a contracorriente y partículas en suspensión, agitadas también por el resto de movimientos.

Podemos relacionar esta estructura pictórica con **estructuras naturales terrestres** (el título nos ayuda a confirmar nuestro planteamiento). Es posible también apreciar **efectos relacionados con el asentamiento o la erosión**.

Los **procesos pictóricos** empleados en esta composición pueden definirse como de **acción** y se pueden relacionar por lo tanto con **procesos naturales activos**, en este caso con la **configuración de un espacio terrestre, en donde intervienen la erosión, o la acumulación de estratos**.

J. L. ZUMETA.



"S.T."
Óleo / Lienzo
200X300 cm.
1998-2000

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra podemos observar una **serie de figuras** en un espacio dominado por una **luz nocturna**. Se tratan de **formas afiladas y de aspecto vigilante, que parecen acechar a otras más pequeñas que se protegen frente a ellas**. Así, podemos apreciar en los laterales de la composición, dos formas de ángulos afilados que parecen avanzar hacia una serie de elementos formales más pequeños, que se protegen dentro de un espacio cerrado.



Fragmento lateral izquierdo.
Detalle de figura afilada.



Fragmento lateral derecho.
Detalle de figura afilada

Las **formas** de la composición parecen estar **sobre una línea de tierra** o suelo. **Las figuras afiladas parecen avanzar, mientras que los elementos más pequeños se protegen y agazapan**. Estas pequeñas formas poseen colores más cálidos que el resto de la composición. La obra está envuelta por una luz lunar, alternando planos claros y oscuros. Domina el color frío, evocando la noche, y destaca un pequeño refugio cálido en el espacio cerrado en donde se cobijan las formas pequeñas.

Por lo tanto podemos hablar de **contrastes lumínicos (claro-oscuro)**, **contrastes cromáticos, cálido – frío** y **contrastes dimensionales**.



Fragmento lateral derecho.
Detalle del refugio de las formas cálidas.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva**, resultando la pintura muy densa y de aspecto espeso. La totalidad de la composición está dominada por un color azul oscuro, que transmite una **sensación de frío y nocturnidad**. Encontramos únicamente un **foco de calidez** en el lateral derecho, en donde se concentran **pequeñas formas** de colores rojizos y ocres que parecen resguardadas en un **refugio** rectangular.

Podemos pensar que la composición está protagonizada por unas **figuras afiladas** que parecen **vigilantes** y acechar a estas pequeñas figuras cálidas.

Por la utilización del color, frío y de aspecto nocturno, por la forma afilada de las figuras protagonistas y el agazapamiento que sugieren las pequeñas formas cálidas, podemos pensar en la representación de una **escena nocturna, de carácter provocador o combativo**. Es destacable la tensión que se genera en este enfrentamiento en donde la mansedumbre o agazapamiento de las formas cálidas es tensionada por el carácter agresivo de las dos formas de los laterales. La manera de aplicar la pintura y las texturas resultantes matizan esta sensación.

Se trata de un **proceso pictórico de acción** en donde se parece aplicarse la pintura a gran velocidad y con una gran energía.

La composición nos transmite una sensación por lo tanto provocativa, vigilante, y mantiene una fuerte tensión entre los distintos elementos que la componen.



"S.T."
Óleo / Lienzo
116X89 cm.
1998-2000

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta composición podemos apreciar dos figuras o elementos formales dispuestos en vertical. De este modo, nos atrevemos a **dividir la obra en dos mitades verticales**. La mitad izquierda es más oscura que la derecha. En la zona izquierda se aprecian trazos de color negro, lo que otorga una mayor potencia a esa zona. En la parte derecha, el color es algo más suave y luminoso, y parece recibir la energía de la izquierda.



Ejemplo de la división de la composición.

Podemos pensar que entre estas dos figuras se produce un contacto en donde **la figura de la izquierda parece agredir a la figura de la derecha**. Esta sensación la apreciamos tanto por los trazos como por el color empleado.



Fragmento superior izquierdo. Detalle de la pincelada.
Contacto de las dos figuras.

Se observa un **movimiento de la pincelada, energético y brusco**, que agita la composición.

2 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva y opaca**. Podemos apreciar como se superponen diferentes trazos de pinceladas de gran espesor y de aspecto enérgico. Podemos intuir una **gran velocidad de ejecución** pudiendo pensar en un **proceso pictórico de acción**.

En esta composición nos encontramos con **dos figuras de aspecto antropomorfo**, que como hemos comentado, la dividen en dos mitades verticales. La zona izquierda posee colores oscuros de tendencia azulada mientras que en la zona derecha predominan los tonos rojizos y anaranjados más luminosos.

Podemos pensar en **dos zonas**, la **izquierda** dominada por una sensación **fría y de carácter nocturno** que parece acechar a la zona de la **derecha**, de sensación más **cálida y luminosa**. La figura de la izquierda parece agredir a la figura de la derecha.

Nuevamente nos encontramos con una obra en donde **se manifiesta un carácter combativo y donde aflora una naturaleza agresiva animal**. Las vigorosas pinceladas, lo afilado de las formas y la crudeza y brusquedad de la textura, evidencian esta sensación.

Podemos pensar que en esta obra de Zumeta, y en general, el artista, **nos habla de la naturaleza a través de las pulsiones internas**. Las continuas apariciones de figuras de aspecto antropomorfo o animal pueden ser utilizadas como **recursos metafóricos para hablarnos de la naturaleza más íntima que conforma al ser humano**.



"S.T."
Óleo / Lienzo
200X180 cm.
1990

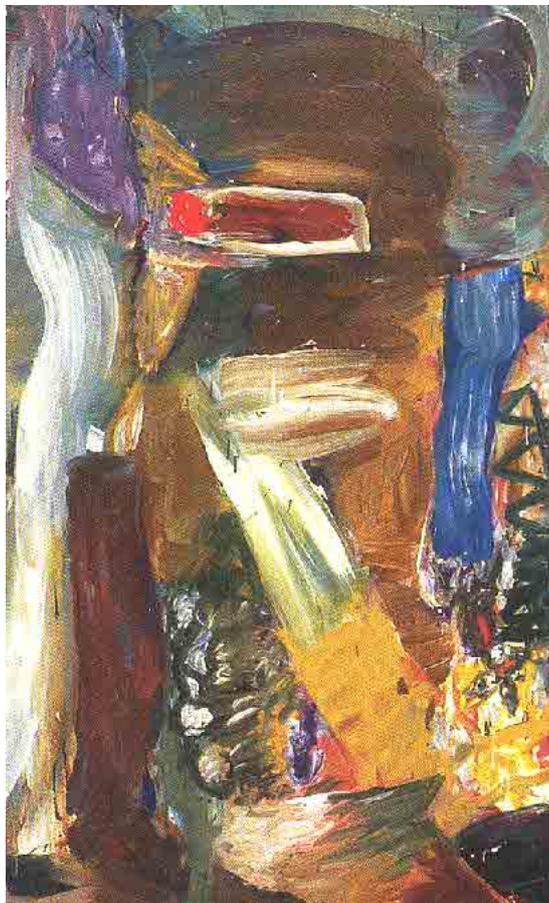
1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra la protagoniza una **figura de aspecto antropomórfico**, que muestra una **naturaleza agresiva animal**. Dicha figura parece sacar de su interior esa energía o animalidad.

La pintura posee **gestos rápidos y enérgicos**, utilizándose trazos de muñeca y brazo para realizar las pinceladas.

Los colores son turbios y embarrados.

Podemos observar en el centro de la composición **un espacio que parece protegerse del resto**. Se trata de un reducto en donde se concentran una serie de pinceladas de colores grisáceos embarrados de tonalidad más cálida que el resto. Las pinceladas en ocasiones adquieren aquí un movimiento de tendencia circular que parecen moverse de manera compulsiva. No obstante, a pesar de ese intento por proteger esa zona, vemos cómo la agresividad de los brochazos amplios y la velocidad con la que se mueven, también penetra en ese espacio.



Fragmento inferior central. Detalle del espacio protegido.

En la pintura se puede apreciar la necesidad del pintor por hacer aflorar esa energía o animalidad que hay en nuestro interior.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva**. La pintura parece muy densa y espesa. No obstante parece fluir con ligereza por la superficie.

La composición está realizada con colores turbios y embarrados, localizándose pequeñas zonas de tonos más cálidos y luminosos.

Las pinceladas a modo de **gruesos brochazos** parecen **barrer la composición** y originar la mezcla turbia del color.

Podemos observar un espacio que da la sensación de protegerse o replegarse ante la euforia de dichos brochazos. En esta especie de refugio las pinceladas se vuelven más cortas y suaves. El gesto se torna más blando, apreciando movimientos ondulantes y circulares.

En esta obra es posible apreciar una **gran figura antropomorfa o de aspecto animal** que se erige ante el espectador de **forma totémica** y provocativa.

Podemos ver cómo la composición se sitúa entre la figuración y la abstracción acercándose a un terreno cercano al surrealismo.

Podemos apreciar una vez más cómo el pintor parece querer mostrarnos una **naturaleza agresiva animal** en un intento metafórico por aflorar esa energía animal que existe en nuestro interior.



"S.T."
Óleo / Lienzo
195X130 cm.
1998-2000

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra se puede apreciar un **enrejado oblicuo** de las formas, encontrando **dos curvas** que aportan un **gran dinamismo** a la composición.



Detalle de las dos curvas.

Observamos así mismo un gran peso en la **zona superior** que parece atosigar al resto de la composición, ejerciendo una **fuerte presión gravitacional**. Esto parece originarse por la gran acumulación de formas y colores oscuros.



Fragmento superior. Detalle del peso que ejerce presión sobre el resto.

Podemos apreciar raspados, **goteos hacia arriba y hacia abajo**, lo que nos indica que **se ha pintado en dos direcciones opuestas**.

La fuerte presencia del **negro** imprime **pesadez** y un fuerte contraste así como **agresividad** a la composición.



Fragmento central izquierdo.
Detalle de raspados y goteos.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva** en su mayoría, aunque **también** se encuentran **zonas sustractivas** en donde se raspa la pintura o se diluye en exceso originando goteos. Esta estructura pictórica combina zonas en donde se aplican capas densas de pintura que tapan a las inferiores mediante un conjunto de trazos enmarañados y difuminados entre sí, con zonas en donde se raspan capas de pintura o se diluyen para permitir vislumbrar zonas inferiores y conseguir un espacio en profundidad.

Esta estructura pictórica parece mostrarnos un gran número de **pequeñas figuras que se diseminan por la superficie originando una composición enmarañada**. Podemos intuir dos curvas que dominan la composición y un enrejillado oblicuo de la pincelada, lo que le aporta un **gran dinamismo**. Los **gestos** son **enérgicos** y parece ejercerse contra la superficie una fuerte agresión, al **raspar** la pintura o al aplicar las **pinceladas** con una **gran carga matérica**. Dicha agresión también se puede apreciar al dejar **la pintura que resbale y gotee**. El artista parece haber trabajado la obra en las dos direcciones, por el resultado de los goteos hacia arriba y abajo.

El **fuerte peso** de la zona **superior** parece **atosigar** o presionar a la zona inferior acusando nuevamente esa sensación agresiva de la que hablamos y que parece ser la protagonista en la composición. El **color negro** utilizado, provoca así mismo **pesadez, agresividad y contraste**.

R. ZURIARRAIN.

1



"S.T."
Óleo / Lienzo
50X61 cm.
1993

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra nos llama la atención el **efecto ondulado tridimensional** de la pintura. Se trata de una composición formal horizontal, en donde **una gran masa central de carácter orgánico, va creciendo en anchura y longitud** mediante trazos emparejados realizados como en progresión de tamaño.



Fragmento central derecho. Detalle del crecimiento de los trazos.



Fragmento central. Forma amarillenta.

En el centro de la composición podemos observar una pequeña **forma** más **amarillenta** y texturada que **contrasta con la gran forma dominante central**.



Fragmento superior izquierdo. Detalle del fondo.

Si nos fijamos en el borde superior izquierdo, podemos apreciar un apelotonamiento de pinceladas que parecen hacer referencia a un espacio que no se ve. Se trata de un **fondo diferente, casi oculto** fuera de los límites del cuadro.



Fragmento inferior derecho. Forma frotada.

En el borde inferior derecho encontramos una forma menos nítida, como frotada, que aporta un efecto de desplazamiento.

Podemos intuir **dos tipos de superficies, una de aspecto acuoso (ondulado) dominante, y otra más rocosa y dura**, indicada por el fondo que no se ve y la forma pequeña central más amarillenta y rugosa.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra se realiza mediante una **estructura pictórica** de carácter **aditivo y transparente**. Hemos observado como la pintura se aplica de modo denso en un primer momento, pero se va diluyendo y haciéndose transparente según se van aplicando más capas. Esto permite entrever las diversas capas mediante las que se configura la composición. La manera de aplicar la pintura del fondo resulta dura y rotunda, mientras que las capas superiores se van aligerando y suavizando, dando como resultado una superficie semitransparente.

Esta estructura pictórica puede relacionarse con **estructuras naturales rocosas y acuosas**. Podemos pensar en un primer momento en estructuras sólidas de piedra, con mucho relieve que se encuentran hundidas, quietas y expectantes, bajo una masa acuosa. Esta masa **acuosa permite vislumbrar levemente dichas superficies sólidas, que son acariciadas por un vaivén regular y suave que va lentamente creciendo en anchura y largura**.

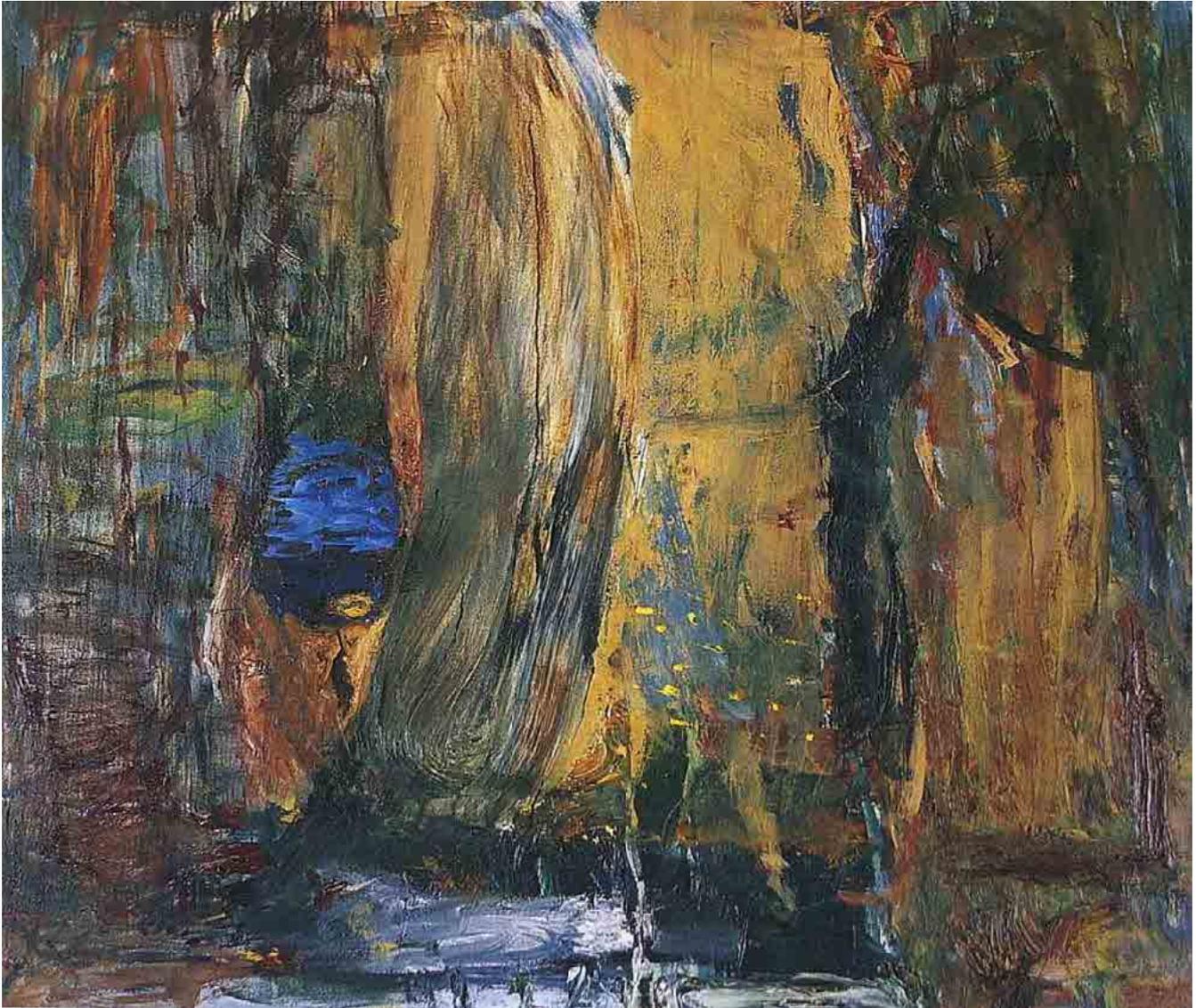
La totalidad de la composición proporciona una **sensación de gran profundidad**. El juego diferente de texturas así como el color empleado, (tonos azulados verdosos muy indeterminados), pueden sugerir además una **sensación de misterio y enigma**.

El vaivén que se forma por la sensación de hendidura que provoca el relieve de la pintura bajo la veladura, nos sitúa ante una superficie en movimiento suave y regular que contrasta con la quietud y dureza de la superficie de aspecto rocoso (forma amarillenta).

El **proceso pictórico** empleado en esta composición parece cercano a la **contemplación** debido a la suavidad de sus movimientos. No obstante, podemos intuir cierta acción a la hora de aplicar la pintura densa del fondo. El resultado nos acerca a procesos contemplativos, en reposo, quietos o sometidos a procesos suaves de transformación.

Podemos establecer una **comparación con procesos naturales acuosos en expansión, y procesos naturales relacionados con elementos orgánicos más duros como piedras o rocas**.

Podemos interpretar esta obra como una representación de un espacio acuoso en movimiento, bajo el cual se esconden elementos rocosos. La composición nos sugiere cierta dosis de misterio tanto por sus formas como por su textura o color.



"S.T."
Óleo / Lienzo
114X135 cm.
1998

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra observamos una serie de franjas verticales, destacando entre ellas una **forma central de tendencia oblicua**.



Forma de tendencia oblicua.
Fragmento central.

Podemos observar en la zona inferior y en la parte izquierda, un enrejillamiento horizontal y vertical de la pincelada. En la zona inferior del cuadro la pintura parece arremolinarse.

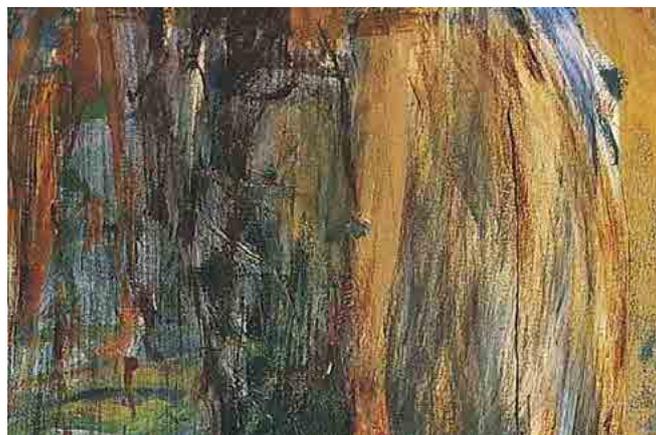
Los **colores son densos y turbios, siendo la gama dominante de color ocre**. No obstante, se observa un contraste cromático producido por un azul intenso de trazos nítidos y horizontales, que crea una tensión entre la dominancia ocre.

Este **contraste** es así mismo **dimensional** ya que los trazos azules son más cortos que el resto. Observamos también que esta forma contrasta por la nitidez con la que se realiza el trazo respecto al resto de trazos, emborronados y difuminados por la acción de un gesto enérgico y rápido. Cabe mencionar que dicha **forma azul se encuentra justo al lado del elemento protagonista de la composición** (la franja central oblicua).



Fragmento central izquierdo.
Forma de trazos cortos azules.

Es destacable la intensidad luminosa que muestra la franja central, sobre todo en la zona superior, así como la zona horizontal inferior de color claro. Llama la atención cierto **efecto de enrejillado luminoso** mediante el cual parecen superponerse las formas.



Fragmento superior izquierdo.
Detalle de enrejillamiento formal.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva** en donde podemos apreciar una superposición de capas que origina una especie de enrejillado formal muy luminoso. La pintura se va aplicando de modo que se van superponiendo **trazos y masas de pintura que parecen entrelazarse unas con otras**.

Esta estructura pictórica puede relacionarse con **estructuras naturales topográficas**, en donde se configura una superficie mediante diferentes estratos. El conjunto de dicho entramado, muestra una superficie que se entrelaza y enreda formando un manto dinámico y variado. La fluidez y dinamismo con la que parecen realizarse los diferentes trazos puede hacernos pensar también en **superficies acuosas fluidas**. Podemos pensar que la pintura se ha aplicado mediante trazos pequeños que posteriormente son emborronados con brochas más grandes. Entre todos estos brochazos destacan unas salpicaduras amarillas que contrastan con los grandes trazos, dimensionalmente muy potentes. Es muy llamativo el contraste que se origina entre formas pequeñas y formas grandes. El modo de aplicar la pintura, y la diversidad formal y textural, nos puede llevar a pensar en **una superficie en donde los materiales naturales se entremezclan pudiendo ser el resultado de una mezcla de aire, agua y tierra. Es posible asociar la forma protagonista oblicua a una cascada**. La sensación acuosa señalada, la entendemos como un **agua turbulenta, revuelta**, indicada por lo turbio de los colores y el enmarañamiento de los trazos.

La obra se desarrolla por lo tanto mediante **un proceso pictórico activo**, que va construyendo un entramado pictórico denso y variado.

Esta pintura manifiesta una gran velocidad a la hora de aplicar la materia pictórica, lo que puede corresponderse a un **proceso natural activo**, con gran dinamismo y en donde distintos procesos se manifiestan y conviven entre sí. Podemos pensar en procesos activos relacionados con el aire, el agua y la tierra. Las zonas más opacas y en donde se superponen las capas corresponderían a **procesos terrestres**, que son **arrastrados y desplazados con energía por el movimiento del aire o del agua**.



"S.T."
Óleo / Lienzo
180X160 cm.
1998

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

Esta obra se presenta enmarcada por dos cortinas de pintura en laterales.



Observamos dos grandes moles que parecen comprimidas entre dichos bordes. Es muy llamativo el **efecto de compresión**.

La forma de la derecha está realizada con trazos gruesos y rápidos, diluidos en zig-zag. La otra forma, por el contrario, muestra un apelotonamiento de trazos pequeños horizontales, más intensos cromáticamente y con zonas oscuras que crean contraste.



Fragmento derecho.
Detalle trazos gruesos
en zig-zag.



Fragmento izquierdo.
Detalle trazos pequeños.

Fragmentos laterales izquierdo y derecho.
Detalle de las cortinas de pintura.

Entre estas dos grandes moles formales, encontramos un **apelotonamiento de trazos verticales**.

En la zona inferior predominan masas oscuras, y en la zona superior formas de tendencia horizontal, que parecen desprenderse de la mole de la izquierda.



Fragmento superior izquierdo.
Detalle de desprendimiento de formas horizontales.

Cabe destacar **dos formas rojas** abajo a la izquierda, que **contrastan dimensionalmente con las dos moles**. Estas formas pequeñas, hacen sin embargo mucho ruido debido a su intensidad cromática.

La **gran energía contenida** en ese apelotonamiento de formas parece estar **aprisionada en esa compresión de planos**.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva**, dando la sensación de encontrarse presionada, contenida y delimitada por los distintos planos que la componen.

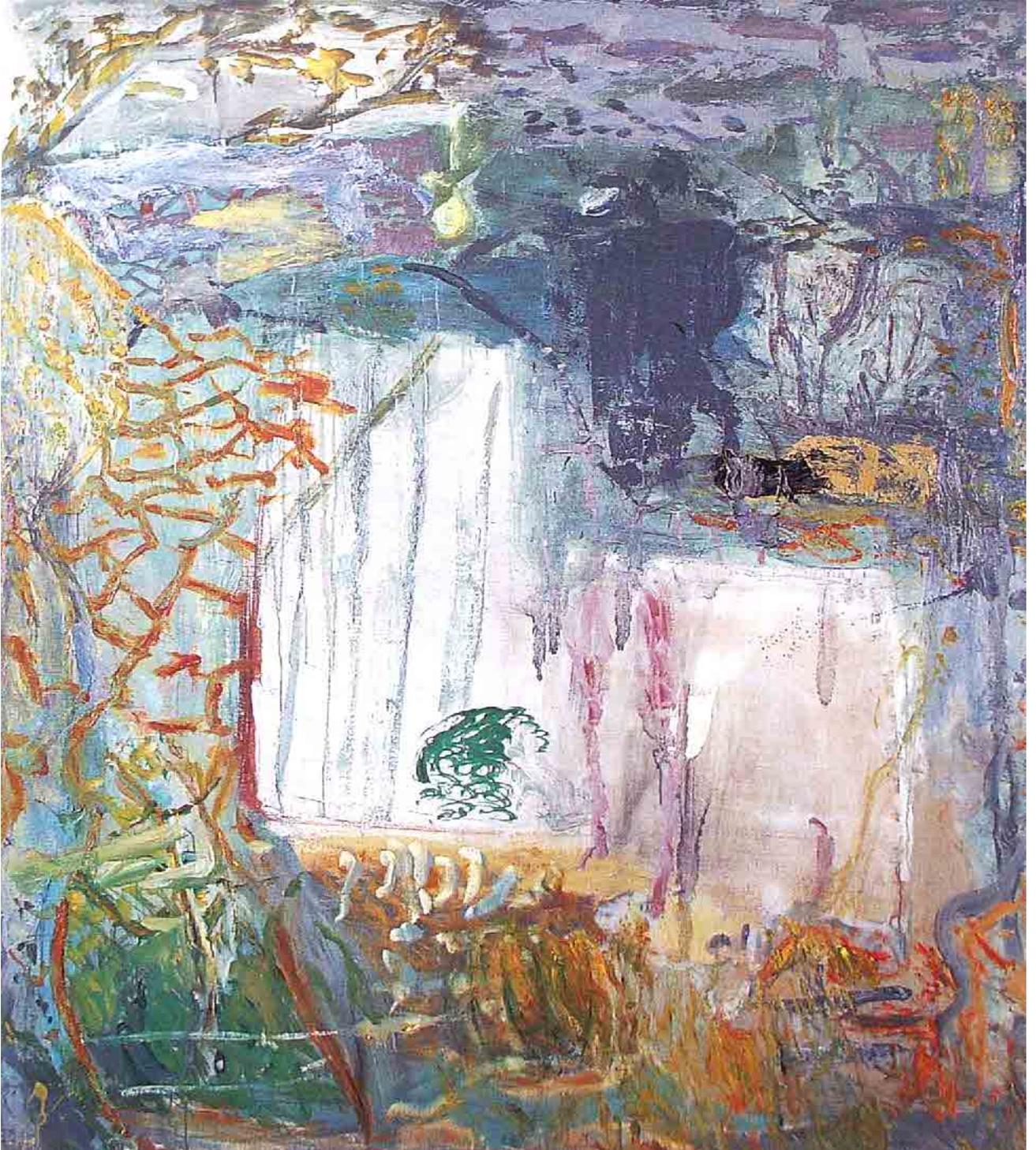
La pintura parece estar protagonizada por **dos grandes moles en donde se concentra y se contiene una gran energía** provocada por ese **efecto de compresión** del que hablamos.

En la composición se aprecia un **concepto de paisaje muy marcado debido a la disposición de una línea de tierra horizontal (línea de tierra) y a la presencia de un posible cielo en la zona superior**. Además las dos cortinas que delimitan la pintura en los laterales, enmarcan la composición creando un **efecto ventana**, a través del cual podemos contemplar el supuesto paisaje. Estas dos cortinas que enmarcan la obra, acentúan a su vez el efecto de compresión tan marcado en la obra.

La pintura ha sido aplicada utilizando diferentes tipos de pinceladas y gestos variados, produciendo **fuertes contrastes formales, dimensionales y texturales**. Lo mismo ocurre con el color, utilizado de modo que surgen **fuertes contrastes lumínicos** de claro oscuro. El conjunto compositivo parece regirse por una serie de pugnas entre los diversos elementos plásticos, lo que parece hacer aflorar una sensación de lucha por la conquista del espacio.

La obra se desarrolla por lo tanto mediante **un proceso pictórico activo** muy enérgico y en tensión.

Podemos interpretar esta obra como la representación de un paisaje sometido a un estado de **energía contenida o compresión, en donde los distintos elementos formales parecen querer escapar o conquistar el espacio que tienen a su alrededor**, mediante una lucha o pugna entre ellos. Hemos visto como se originan pugnas formales, cromáticas, dimensionales o texturales.



"S.T."
Óleo / Lienzo
180X160 cm.
1998

1 ESTRUCTURAS Y DINAMISMOS PLÁSTICOS

En esta obra destacan en el centro dos formas rectangulares de color blanco.



Fragmento central.
Detalle de las dos formas rectangulares blancas.

Observamos un **efecto de flotación y crecimiento orgánico**.

Vemos que predomina un fondo claro y un enrejillado superpuesto de las formas. Podemos apreciar una forma a la izquierda de la composición, que tiene algo de forma entrecruzada o enrejillada.



Fragmento lateral izquierdo.
Detalle de forma entrecruzada.

Cromáticamente, destacan **tonos rojizos** en la zona inferior de la composición, así como la parte izquierda, que **contrastan con la zona derecha de la tela, de colores en su mayoría lilas y violetas**. Cabe destacar en el centro de la obra una **forma verde** de trazos circulares y concéntricos, que **parece aislada** en una zona de vacío.



Fragmento central.
Detalle forma verde.

Se produce de este modo un **efecto de contraste de densidades**. Dimensionalmente, se produce también un **efecto de contraste entre las formas grandes y ésta más pequeña**.

Es posible apreciar un **crecimiento de las formas en la zona izquierda de la composición, las cuales parecen ir ascendiendo por la superficie**.

2 RELACIONES CON ESTRUCTURAS NATURALES

Esta obra posee una **estructura pictórica aditiva** y en ella encontramos zonas de aspecto transparente y otras opacas.

La pintura parece **girar en torno a las dos formas rectangulares de color blanco** que se sitúan en el centro de la composición. Podemos apreciar **dos tipos de elementos formales y texturales**, una provocada por **manchas de pintura diluida** que parecen difuminar la composición y otra por **trazos más lineales**. Las amplias manchas de pintura diluida **puede asociarse con masas acuosas y los trazos lineales con elementos vegetales en desarrollo**. Observamos que los trazos parecen ligeros y van entretejiendo una **superficie entramada aportando un efecto de flotación**. Podemos pensar en una **pugna entre el mundo acuático y el vegetal**. Podemos establecer una relación con estructuras naturales vegetales y acuosas gracias al color azulado verdoso y a las texturas empleadas. La pintura parece diluida en zonas provocando goteos o difuminando la superficie. Los trazos parecen temblorosos y de aspecto blando y flexible, dando la sensación de ir creciendo y poblando el espacio. Dichos trazos pueden remitirnos a elementos vegetales, mientras que las manchas más diluidas de la pintura y de aspecto más ligero, nos acercan a elementos acuosos.

El **proceso** empleado en dicha composición puede entenderse como de **acción**, pudiendo observarse cómo se ha descrito hasta ahora, momentos en donde la aplicación pictórica adquiere una mayor o menor velocidad. La pintura que conforma los elementos vegetales parece encontrarse bajo el impulso de la espontaneidad y la sorpresa. Las formas diluidas parecen ir barriendo o arrastrando al conjunto pictórico. Esto nos lleva a pensar en un espacio en donde pueden convivir el medio acuático y el vegetal, en donde el agua mueve o arrastra a los elementos vegetales que van desarrollándose y creciendo a su vez. El movimiento de estos elementos parece girar o crecer alrededor de las dos formas blancas rectangulares, lo que puede originar a nuestro modo de ver, **un movimiento circular característico de los remolinos de agua**.

4.4 CONCLUSIONES A LOS ANÁLISIS REALIZADOS.

Tras el análisis realizado a una serie de obras elegidas de nuestro corpus de artistas, nos resulta interesante establecer un apartado de conclusiones en donde se resuman los datos obtenidos en cada uno de nuestros análisis, estableciendo al mismo tiempo una comparación con escritos sobre dichos artistas.

El objetivo de este apartado es ofrecer una serie de conclusiones que demuestren la intención de dicha investigación a través del análisis.

Hemos pretendido establecer un modo de lectura posible dentro de las muchas variables existentes, que nos sitúa dentro de los parámetros estético naturalistas que venimos desarrollando.

En este apartado hemos querido atender del mismo modo a los distintos planteamientos que aportan diversos críticos, historiadores o artistas, obteniendo una mayor riqueza a la hora de establecer nuestras conclusiones. En muchas ocasiones, hemos podido comprobar una similitud analítica; en otras, las diferencias son más evidentes, pero como venimos diciendo, nuestra intención es aportar una nueva visión a dichas obras, ampliando de este modo las posibilidades de lectura de las mismas.

Con estos análisis realizados, queremos ofrecer la posibilidad de aportar una nueva manera de acercarnos a dichas obras, a través del lenguaje naturalista.

A continuación, ofrecemos una síntesis de las cualidades que consideramos más llamativas e interesantes de cada artista analizado, mostrando el porqué de nuestro interés por la obra plástica de cada uno de ellos.

AMABLE ARIAS.

La obra analizada de Amable Arias en esta investigación nos muestra la progresiva evolución del artista a partir del paisaje.

Hemos podido observar como a partir del año 1959, sus primeros paisajes van despojando a la naturaleza de elementos referenciales para ir acercándose poco a poco a la abstracción.

Las obras analizadas "*Puente Revilla junto a las vías del tren*" y "*Valle desde lo alto de Montearenas*", indican el resultado de un trabajo realizado ante el motivo, transmitiendo las emociones internas que le provocan los sitios a los que acude a pintar. Amable Arias deja que la naturaleza se adueñe de su cuerpo, adaptándose a cada lugar visitado para traducir a través de la pintura las emociones que éste le provoca. Su actitud ante la naturaleza puede describirse como de simbiosis, fundiéndose con cada orografía que pisa. "*Yo he pintado siempre en el suelo, en una cuneta, sobre piedras, y cuando pintaba de pie mi inestabilidad me llevaba a un esfuerzo grande por lo cual mi tensión se correspondía con esto. El ritmo y la velocidad eran dados por la situación (...) Son como latidos intuitivos de movimientos, esto es, segregaciones bullentes que respiran en mí y respiran en la obra.*"¹.

Estas dos obras nos parecen hablar del movimiento que se produce su alrededor; se tratan de pinturas enérgicas, que irradian bravura y provocan una sensación densa y asfixiante. El ritmo empleado se muestra muy dinámico y la pintura parece arrastrarse por la superficie erosionando lo que encuentra a su paso. El pintor se deja llevar como comenta, por el fluir libre del lugar en el que se encuentra, actuando como traductor pictórico de las emociones suscitadas. Los colores utilizados son suaves y apacibles lo que parece enfatizar el lirismo que vive el pintor ante el paisaje.

Estos paisajes pueden ser identificados con lugares concretos gracias a sus títulos, ya que por lo demás, podemos apreciar como se han despojado de cualquier referente figurativo. Estas pinturas se reflejan a sí mismas a través del color, la textura y la forma. Hemos podido establecer una relación procesual entre la naturaleza y la pintura, aportando un argumento que ratifica la necesidad de ésta pintura de ser ella misma y naturaleza al mismo tiempo.

Por otra parte, la obra analizada "*Demostración irrefutable de las paralelas según Eli de Gortari*" y "*De lo invisible I*", pertenece a un momento en donde el artista opta por una abstracción más radical, cuando ya no siente la necesidad de salir en busca de la naturaleza para pintar. Se tratan de obras realizadas en su taller, en donde la pintura ya no es un reflejo emocional del mundo exterior sino del interior. La pintura se identifica únicamente con ella misma. No obstante, el bagaje anterior deriva en una especie de legado oriental en donde el gesto transmite de manera inmediata sus sentimientos ².

"*Demostración irrefutable de las paralelas según Eli de Gortari*", es una pintura perteneciente a lo que llamó *pintura del átomo*. Amable se aleja de la abstracción gestual y de la fuerza de los contrastes matéricos, para centrarse en la sutileza y control de la materia. Se trata de una pintura que parece abrirnos las puertas de lo que ocurre detrás de una aparente inactividad material, un modo de despojar la pintura de lo superfluo buscando la esencia. Según Arias, su pintura puede identificarse aquí con un minimalismo que "mitiga" la expresión, aunque le separa la normativa teórica y la rigurosa geometrización³.

Así mismo, este cuadro y muchos otros realizados bajo parámetros parecidos, han sido denominados como "cuadros de la gota", pinturas abstractas que a pesar de alejarse de los referentes figurativos de sus paisajes del Bierzo, demuestran un claro desarrollo pictórico a partir de ellos. Según indica F. J. San Martín, la obra "*Demostración irrefutable de las paralelas según Eli de Gortari*" plantea una imagen metafórica del recorrido imperceptible de la lluvia, mínima y gris, junto con nubes y claros, como una intención de alternar pintura y vacío⁴.

En nuestro análisis hemos visto como esta pintura se acercaba según nuestro esquema a una superficie orgánica, ligera, suave y frágil que nos transmitía una sensación de crecimiento o movimiento lento y pausado, casi imperceptible, que hemos relacionado con el crecimiento invisible de las plantas. De algún modo, esta interpretación nos permite acceder a un misterioso y escondido movimiento en apariencia inexistente pero poseedor de una gran energía tras de sí. Se trata de una obra que va llenando un espacio sin que nadie se dé cuenta. Lo vacío, de repente y sin saber cómo, está lleno.

La obra *"De lo invisible I"*, está realizada en los años 70, en donde una serie de figuras procedentes de dibujos irreflexivos del artista, comienzan a invadir sus telas. Se trata de figuras que irrumpen en sus lienzos rompiendo cualquier coordenada espacial, desafiando así la ley de la gravedad. Es una pintura en donde el color adquiere un gran protagonismo, utilizándose veladuras, chorreos y pinceladas persistentes. Se trata de un proceso en donde se consigue integrar lo abstracto y lo figurativo, reiterando la opinión del artista de unificar ambos términos. *"No sé por qué se llama abstracto; lo no figurativo es también perfectamente naturalista. Todo lo que es auténtico es realidad; contiene una verdad extraída de la naturaleza y descubierta por el artista"*.⁵

¹Amable Arias. Notas del Archivo Familiar. Citado en Amable Arias. La pasión reflexiva. Cat. Exp. Itinerante. Castilla y León. 2003-2004, p. 28

²Amable Arias. La pasión reflexiva. Cat. Exp. Itinerante. Castilla y León. 2003-2004, p. 39.

³ Ibid. , pp. 42-43.

⁴Amable Arias. La pasión reflexiva. Cat. Exp. Itinerante. Castilla y León. 2003-2004. Lluve, nieva, pinta. Francisco Javier San Martín, p. 74.

⁵Amable Arias. La pasión reflexiva. Cat. Exp. Itinerante. Castilla y León. 2003-2004. Lluve, nieva, pinta. Francisco Javier San Martín, p. 78.

RAFAEL RUIZ BALERDI.

Las obras de Balerdi analizadas en nuestra investigación pertenecen a un estilo lírico y abstracto que el artista comenzó a adoptar a partir de los años cincuenta. Estas pinturas son el resultado de un modo de creación espontáneo, directo y rápido característico de la escuela gestual informalista.

El resultado de los análisis, muestran una tendencia pictórica de construcción formal orgánica. Hemos podido apreciar cómo partiendo de elementos cercanos a la geometría se van construyendo espacios en donde las formas se suavizan y se adentran en universos orgánicos que nos remiten a elementos formales relacionados con la naturaleza.

Su obra se caracteriza por *la espontaneidad de ejecución y el cambio constante*¹. Así en las cuatro obras analizadas podemos observar las diferentes cualidades técnicas empleadas. Balerdi trabaja tanto en soporte de papel como en tela. Sus gestos directos y rápidos proporcionan un aspecto blando en ocasiones y más duro y agresivo en otras. Su obra realizada en papel con tizas y pasteles, muestran una mayor soltura y resultan más incisivas que la pintura realizada al óleo. Sus dibujos de tizas se acercan al grafismo caligráfico. Sus óleos aportan por el contrario un tiempo más lento y una menor flexibilidad formal y textural². El óleo se hace denso y las formas parecen encerrarse en sí mismas creando espacios sólidos muy condensados.

Estas obras aparentan estar realizadas formando estratificaciones que dividen en diferentes espacios la composición originando a nuestro parecer tiempos pictóricos distintos. La pintura ofrece un movimiento que cambia constantemente siendo más o menos rápido dependiendo de la densidad de la pintura y de la agilidad y rapidez de ejecución. El resultado es muy rico y nos involucra en un movimiento que no cesa.

El proceso pictórico observado en las obras de Balerdi, es un proceso de acción nos remite según nuestro punto de vista, a procesos naturales en donde se manifiesta un flujo vital en continuo crecimiento; un crecimiento estratificado, que se mueve con libertad por el espacio de la pintura acercándonos a la creación de espacios naturales en continuo crecimiento.

"Sigo los ritmos de la naturaleza, que yo no los he inventado, que están ahí".³

¹ Balerdi: El camino final de la libertad. Javier Viar.

Cat. Exp. *Balerdi*. Edificio industrial junto a Uribitarte. Bilbao. Arte Galería La Brocha, 10 nov. – 30 dic. 2000, p. 11

² *Ibid.* p. 11.

³ R. R. Balerdi. Citado en 70 Artistas. José Luis Merino. P. 244.

BONIFACIO ALFONSO.

La obra de Bonifacio Alfonso podemos entenderla como una prolongación de su persona.

La vida del artista parece recorrer de manera ágil y sin obstáculos sus pinturas, poniendo de manifiesto su gran intensidad vital.

Para Bonifacio su pintura es como un combate¹, un espacio en donde contar sus hazañas.

Su pintura no es considerada abstracta; él pinta y cuenta historias. Se trata de una pintura que nos habla del pintor que es a la vez gitano, vasco, autodidacta, albañil, novillero, pescador, etc².

La pintura de Bonifacio puede entenderse como un reflejo de su historia, de sus vivencias personales y de su manera de entender el mundo, abierto y polifacético.

A la hora de establecer nuestro análisis, hemos podido observar como en su narración pictórica podemos entrever un discurso que nos remite a conceptos naturalistas de un modo llamativo y muy concreto. Sus pinturas parecen recorrer lugares y experimentar en profundidad el espacio circundante. Hemos podido apreciar cómo se establece una diferenciación muy acusada entre la figura y el fondo. Las figuras surgen en ocasiones del fondo como parte integrante del mismo y van adquiriendo independencia, aunque siempre forman parte del mismo. Estas figuras parecen remitirnos datos de ese espacio en el que habitan. Otras veces las figuras parecen pertenecer a otro lugar, y parecen recorrer con cautela el entorno que acaban de descubrir. Podemos pensar, que a través de sus figuras, el artista consigue elaborar un personal discurso ante la naturaleza que le rodea. La clara diferenciación entre las figuras y el fondo, puede entenderse como esa necesidad del artista por establecer un diálogo vivencial con la pintura.

Podemos encontrar figuras con contornos que se asemejan a animales, siluetas de personas o formas de carácter orgánico, todas ellas realizadas con trazos muy enérgicos y de gran potencia. Los rasgos de las figuras se integran o chocan violentamente con el fondo, elaborando diferentes discursos que nos pueden hablar de sus continuas experiencias naturalistas.

Las figuras en sus obras nos remiten tanto a figuras de animales, vegetales o seres humanos, que en muchas ocasiones entremezclan sus identidades entrando en un espacio de ambigüedad.

En nuestros análisis, hemos visto cómo su pintura transmite una gran energía y dinamismo a través de tensiones entre el fondo y la figura, efectos de reversibilidad entre el fondo y las figuras, contrastes cromáticos, en donde se produce un enrejillamiento de la luz y creando una energía contenida, desplazamientos, emparejamientos y comparaciones de las formas. Sus pinceladas son siempre rápidas, opacas y densas creando una pintura agresiva y de gran carga magnética. Las formas y los colores empleados parecen formar en ocasiones grandes campos magnéticos por donde se mueven los distintos elementos de la composición.

En la pintura de Bonifacio podemos encontrar constantes juegos de opuestos que tensionan sus composiciones: *"Un trazo neto es contrastado por una mancha indefinida; un plano fuerte que nos inunda con su volumen la retina, surge al lado un frotamiento y consigue con ello un distanciamiento espacial; junto a una línea vigorosa se opone una sinuosa masa ambigua, en una suerte de dibujo y desdibujo."*³

¹Bonifacio Alfonso. Cat. Exp. Galería Bilbao F&J., p. 14.

²Bonifacio. Cat. Exp. Galería Antonio Machón, Madrid, noviembre- diciembre, 1995.

³70 Artistas. José Luis Merino. P. 233.

MIKEL DÍEZ ALABA.

La trayectoria artística de Díez Alaba recorre diferentes momentos que pasan de una figuración crítica a una abstracción muy radical. Poco a poco se va depurando en aras a adoptar un espacialismo expresivo, en donde se perciben huellas evidentes del paisaje.

Las obras que hemos elegido para nuestro análisis pertenecen a este periodo de abstracción lírica, en donde el artista indaga en un espacio cuya fuente de inspiración es la vegetación y sus procesos¹. Díez Alaba, tras consumir los estímulos que le proporciona la ciudad y sus sucesos, comienza a sentir la necesidad de encontrar nuevas experiencias en la naturaleza.

Su discurso pictórico plantea entonces premisas fundamentales adquiridas de la idea del estilo vasco como comportamiento de vida inspirado en Oteiza. En sus obras se reproducen los movimientos de la naturaleza a través del gesto y el grafismo, utilizando un colorido vigoroso. Esto puede vincularse fuertemente con la pintura *all-over* del expresionismo abstracto americano o con el planteamiento espacial desarrollado por Balardi, Ramos Uranga o Sisitiaga².

Los planteamientos de Oteiza en Quosque Tandem influyeron poderosamente en el artista. Según sus palabras, le abrió un mundo de posibilidades y compromisos para entender procesos en donde todo es unidad³.

La huella del paisaje va adquiriendo cada vez mayor protagonismo, aprendiendo a través de la pintura china la fugacidad del momento y la necesidad de captar el instante.

El entorno natural que rodea al artista ha influido poderosamente en sus pinturas. Díez Alaba nos habla del agua, como elemento que rodea su vida diaria (vive en una isla), y que él considera el más fundamental para la vida, del viento como aquello que se mueve y permite que sucedan cosas, del fuego controlado, generador de vida, de su pasión hacia las plantas, etc⁴.

Las cuatro obras analizadas nos muestran un proceso de percepción de la naturaleza a través de un gesto que evidencia su interés por la transformación y crecimiento continuo. El movimiento del viento y del agua parece fluir por el lienzo, haciendo de cada pintura el reflejo de los procesos naturales que van configurando el paisaje. Así mismo, podemos observar el crecimiento paulatino e incesante de las plantas, movimientos en apariencia inexistentes pero que se adueñan del espacio mediante una especie de magia que se esconde.

La pintura analizada es suave y parece realizarse con delicadeza, incluso en aquellas en donde el gesto se hace más evidente y enérgico. Estas obras poseen una gran profundidad configurándose diversos estratos que nos remiten a paisajes penetrantes, intensos y muy vitales, que para comprenderlos y formar parte de ellos se hace necesaria una detenida observación. Parecen tratarse de paisajes en donde se evidencia el instante, en donde se proyecta un tiempo concreto; espacios en los que se representa un todo homogéneo y unitario.

El proceso pictórico de Díez Alaba establece un sistema procesual en su pintura que lo acerca a la configuración natural del paisaje. Así, el pintor afirma que *"El agua tiene un movimiento. Cuando tu utilizas las brochas o los pinceles, de alguna manera están, sin querer apareciendo esos ritmos continuamente. Porque son los ritmos que tienes interiorizados. Si tu trabajas sobre el aire, utilizarás unas brochas y te moverás como tú te sientes que se mueve el aire. Y si trabajas sobre las rocas, pues trabajarás de una manera distinta que si trabajas sobre el agua o el aire... pero no creo que sea consciente. Eso es un proceso de asimilación anterior y entonces tu cuerpo se mueve y tu mano elige la herramienta que en cada momento cree necesaria. Pero inconscientemente; no hay conciencia en ello o a lo sumo una semiinconsciencia."*⁵

¹ Del exterior al interior. Xavier Sáenz de Gorbea. Cat Exp. Mikel Díez Alaba. El exterior al interior. 1971-2001. Sala de exposiciones REKALDE Erakustaretoa. Bilbao, 5 de abril – 20 de mayo de 2001.

² Ibid.

³ Entrevista a Mikel D. Alaba, con motivo de la Tesis Doctoral “Pensamiento romántico naturalista y experiencia procesual en el expresionismo abstracto. Influencia en el informalismo vasco”. Bilbao, 21 de junio de 2005.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

CARMELO ORTIZ DE ELGEA.

La obra de Ortiz de Elgea ha estado desde sus comienzos influenciada por el paisaje. Estableciendo un recorrido por su trayectoria pictórica podemos observar una lucha constante entre la figuración y la abstracción. Su obra nos permite introducirnos en un *"mundo donde paisaje, color, abstracción, figuración, se funden en cada lienzo haciendo de ellos un microcosmos lleno de vitalidad"*. Su obra puede decirse que es el resultado de lo que Kandinsky denominó como "principio de la necesidad interior"¹. La fuente de creatividad está en la naturaleza.

Desde que era un niño, Elgea comienza a pintar atraído por el paisaje de su pueblo, siendo desde entonces la naturaleza la eterna protagonista de su obra.

*"La fuente creativa de Elgea proviene de la naturaleza. La manera de entrar en la naturaleza a través de sus emociones. Algo que ve en la naturaleza le produce un estado emocional. (...) Luego, a medida que va introduciendo nuevos estados emocionales causados por el pintar mismo, el motivo principal u originario se ve alterado por otros impulsos yuxtapuestos. Para este artista, el acto de pintar está cifrado e una suma de impulsos."*²

En su obra podemos apreciar un interés por la figura y al mismo tiempo por la abstracción; llega un momento en donde el artista necesita borrar la forma para alcanzar un expresionismo activo y enérgico. La pintura empieza a volar, empieza a soltarse y las formas se descomponen, pero siempre basándose en la naturaleza³.

Su pintura refleja rasgos cubistas, futuristas y surrealistas, originando espacios oníricos, reflejos del interior creativo del artista. Su obra consigue representar sensaciones y vivencias a través de un cromatismo vigoroso⁴.

Las obras analizadas pertenecen a un periodo en donde el artista se sumerge en un paisajismo que tiene a la naturaleza como protagonista. Se puede apreciar cómo las formas que pueblan sus composiciones son signos de una evidente figuración que va difuminándose mediante robustas y enérgicas masas de pintura, que nos remiten a espacios paisajísticos en donde se produce una explosión escenográfica de color⁵.

Según María José Hernando Rubio, *"la alternancia de líneas curvas y rectas, planos horizontales o verticales en sus composiciones, nos aproxima a una ingenuidad surrealista, al post-impresionismo o a la propia abstracción. Todo ello se funde para lograr esas composiciones a modo de planos superpuestos donde las propias líneas de color demarcan los espacios. Así tan pronto nos encontramos un paisaje de naturaleza estática con planos horizontales, como otro más dinámico en una bajamar o en un bosque de ritmos verticales"*⁶.

En nuestro análisis podemos observar un acercamiento evidente al paisaje.

Como se ha comentado, hemos podido encontrar espacios paisajísticos muy dinámicos y con fuertes contrastes formales que tensionan enérgicamente las composiciones. Así, dos de sus óleos analizados nos hacen pensar en espacios sometidos a niveles altos de congelación o nos transportan a lugares de aspecto sólido y pétreo. Sus pinceladas son en cualquier de los casos muy sueltas, agresivas y enérgicas. Podemos encontrar una textura muy marcada, entendiendo que el artista otorga una gran importancia textural a su obra. En todos sus paisajes se entrevé una necesidad de embargarse con los elementos propios de la naturaleza; así la niebla, el viento, las nubes, el sol, etc., son sensaciones que Elgea transforma en pintura constantemente⁷.

Los procesos pictóricos que se han podido analizar nos evidencian una utilización de la materia sensible basada en la acción, ejemplificando a través de la pintura el modo en que actúan los diferentes elementos paisajísticos. Así, hemos podido interpretar espacios en donde el viento arrastra, donde el agua erosiona, donde la luz se abre paso, o como se van configurando los diferentes estratos que originan el paisaje. *"En buena parte de sus cuadros se apuntan formas de carácter geológico, gestadas en una búsqueda incesante de volúmenes. (...) Los colores son para Elgea riqueza viva, sumidero de sentimientos, propulsores de impulsos y constantes"*

*estimulaciones. (...) Son los colores los porteadores de expresar la aventura de lo más sublime y, al mismo tiempo, lo más burdo.*⁸

Elgea se define a sí mismo y a su pintura de la siguiente manera: *“soy un pintor muy gestual, y muy de ímpetu, produzco un montón, tres horas de pintura es cambiar un cuadro totalmente de un día a otro. Produzco como una máquina. Luego, después del gesto llega la reflexión. Entonces ahí si es donde te tienes que meter. Soy como un torbellino pintando. Luego hay que reflexionar... esto quito, esto pongo.. pero la rapidez es parte de mi forma de ser, soy así. Pinto así. Pero también te digo, como te he dicho antes, que recojo un cuadro que he pintado hace dos años y lo vuelvo a pintar (o a repintar) (...) La pintura se tiene que mover, la pintura tiene que vibrar. La pared fija no me gusta. Me gusta algo que cree una inquietud. Vibración de formas o de colores o de matices.. hay algo que está vivo ahí.”*⁹

Elgea coloca el lienzo de todas las maneras posibles *“... le doy la vuelta, cabeza abajo y cabeza arriba y a veces no sé luego cual es la postura del cuadro... dependiendo de lo que quiera conseguir... Lo de dar la vuelta al cuadro es porque somos muy racionalistas, tenemos la cabeza arriba y los pies abajo, el cielo arriba y la tierra abajo. Entonces tu vas a componer un cuadro y siempre haces eso... abajo pesa mucho y arriba vuela... es algo natural y algo no original, entonces lo que hago es peso arriba y el cielo abajo a ver qué es lo que pasa. Ahí está la lucha esa... por eso a veces mis cuadros pesan mucho más arriba que abajo.”*¹⁰ Elgea utiliza todo tipo de utensilios *“pero básicamente óleo, brochas, pincelito pequeño... acabo de hacer un cuadro que tiene cuatro metros por dos y medio y lo he hecho con un pincel pequeñito... podría haber utilizado la materia o la brocha grande, pero esto me permite tener un control de toda vibración del cuadro. Un control de todo el cuadro.”*¹¹

Ante el entorno natural Elgea se considera un pintor de sensaciones, transmitiendo en todas sus pinturas su estado emocional *“Pinto aquí (señala la frente). Cuando yo veo un paisaje lo pinto. Son sensaciones que luego de alguna manera, indirectamente, salen. Cosas que has visto (un atardecer impresionante)... eso en algún cuadro va a salir. Eres como un receptor de las cosas. Tienes un mecanismo que vas recogiendo, y luego en el taller llega el ir tú hacia él. Sale casi sin pretenderlo.”*¹²

¹ Pinturas. 1992-1994. Cat. Exp. Sala América. Diputación Foral de Álava. 15 febrero-20 de marzo de 1994, p. 14.

² 70 Artistas. José Luis Merino. P. 341.

³ Entrevista a Carmelo Ortiz de Elgea, con motivo de la Tesis Doctoral “Pensamiento romántico naturalista y experiencia procesual en el expresionismo abstracto. Influencia en el informalismo vasco”. Vitoria, 18 de junio de 2005.

⁴ Pinturas. 1992-1994. Cat. Exp. Sala América. Diputación Foral de Álava. 15 febrero-20 de marzo de 1994, p. 16.

⁵ Ibid. p. 17.

⁶ Ibid. p.18.

⁷ Entrevista a Carmelo Ortiz de Elgea, con motivo de la Tesis Doctoral “Pensamiento romántico naturalista y experiencia procesual en el expresionismo abstracto. Influencia en el informalismo vasco”. Vitoria, 18 de junio de 2005.

⁸ 70 Artistas. José Luis Merino. P. 344.

⁹ Entrevista a Carmelo Ortiz de Elgea, con motivo de la Tesis Doctoral “Pensamiento romántico naturalista y experiencia procesual en el expresionismo abstracto. Influencia en el informalismo vasco”. Vitoria, 18 de junio de 2005.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

JUAN MIEG.

En la obra de Juan Mieg se puede apreciar una voluntad por establecer correspondencias con la naturaleza y con su entorno más inmediato. Se trata de una relación que se aleja de los valores meramente representativos de la realidad exterior, rechazando una pintura figurativa. En su enfrentamiento con el lienzo el artista genera una relación íntima con su formación, sus conocimientos, su experiencia y sensibilidad¹.

La obra de Mieg, nos muestra una preocupación por lo cotidiano, por lo humano o popular. El pintor parece acercarse al hombre y a sus necesidades poniendo en marcha el engranaje del lenguaje de la sensibilidad del espíritu².

Sus pinturas mantienen un planteamiento dinámico mediante una dialéctica de impulsos y equilibrios. Se puede apreciar en ellas movimientos sencillos y unidireccionales, junto con diagonales que van enriqueciendo una estructura angular. Sus obras aquí analizadas muestran un impulso conjunto de formas que establecen una ruptura en el espacio. Son formas ortogonales que contrastan con otras de aspecto más orgánico, formas levemente inclinadas, ascendentes o descendentes, que se engranan y se empujan, ordenándose y moviéndose. Son cuadros mecánicos o arquitectónicos en perfecto funcionamiento³.

En la obra de Mieg podemos encontrar un espacio estructurado con cierto afán arquitectónico, encontrando configuraciones formales cubistas o postcubistas. Mieg pretende pintar la esencia de las cosas, seleccionando elementos de la realidad para elaborarlos después a nivel intelectual. La realidad se descompone en muchas imágenes que fragmentan el campo visual mediante formas geométricas irregulares. En la obra de Mieg "se vislumbran espacios aéreos, planimetrías, espacios frontales, además de otros espacios partidos y compartidos. (...) El choque de planos de diferentes espacios insufla a cada fragmento un sentido extraño, complejo y, hasta cierto punto misterioso."⁴

Las obras aquí analizadas pueden ser descritas como mundos siderales o microscópicos, de dimensiones infinitas gracias a una pincelada minuciosa, pulcra, ágil y nerviosa, que engendra particulares universos cósmicos de formas, líneas, colores, signos, puntos, manchas, etc., situándonos ante un estallido germinal⁵.

Hemos podido comprobar como Mieg se empeña en realizar una estructuración geométrica del espacio, que divide de modo secuencial la composición. Cada cuadrilátero expresa un momento definido que va transformándose por las formas que tiene a su lado. *"Cada obra contiene muchísimas obras en donde se atisban choques de planos diferentes, los cuales van creando espacios flotantes, planimetrías, planos inclinados..."*⁶.

Se tratan de estructuras suaves, profundas y ligeras que contrastan con otras más pesadas, estableciendo una continua relación de opuestos. Hemos podido analizar como en su proceso pictórico pueden establecerse relaciones entre elementos contrarios o enfrentados como son el agua y la tierra. Así mismo, hemos encontrado este mismo juego en la manera de aplicar la materia pictórica, enfrentando ritmos rápidos y ligeros con otros lentos y encerrados en sí mismos. La textura es variada y por consiguiente aporta un gran dinamismo a las obras. En estos análisis realizados, hemos visto como sus pinturas pueden originar espacios de tierra en expansión que parecen surgir del agua y que parecen querer ir estableciendo un dominio humano ante la naturaleza. Mieg *"introduce en algunos cuadros la efigie solitaria y simbólica del hombre, dentro de sus aventuras abstraccionistas"*.⁷

La pintura para Mieg debe afirmarse en sí misma a través de las cualidades de su propia materia. Por el contrario, el cuadro debe disolverse, diluirse y liberarse de la

materia, de sus formas rotundas. Esta contradicción es la que le lleva al pintor a encauzar su proceso pictórico hacia el vacío, hacia sí mismo⁸.

¹ El itinerario pictórico de Juan Mieg. Santiago Arcediano Salazar. Cat. Exp. Sala América, 15 sep. 29 oct. 1995.

² *Ibíd.*

³ "Quince años de pintura alavesa y sus antecedentes". Conferencia de Javier Serrano. Sala Luis de Ajuria, 15 de noviembre de 1974. Citado en El itinerario pictórico de Juan Mieg. Santiago Arcediano Salazar. Cat. Exp. Sala América, 15 sep. 29 oct. 1995.

⁴ 70 Artistas. José Luis Merino. P. 333.

⁵ El itinerario pictórico de Juan Mieg. Santiago Arcediano Salazar. Cat. Exp. Sala América, 15 sep. 29 oct. 1995.

⁶ 70 Artistas. José Luis Merino. P. 335.

⁷ *Ibíd.* p. 333

⁸ El itinerario pictórico de Juan Mieg. Santiago Arcediano Salazar. Cat. Exp. Sala América, 15 sep. 29 oct. 1995.

GABRIEL RAMOS URANGA.

La obra de Ramos Uranga se ha centrado casi exclusivamente durante años en el dibujo y el grabado. Su pintura tardía se fragua mediante una inclinación grafista, minuciosa e intimista.

Su acercamiento al naturalismo está presente en toda su obra, siendo quizás la influencia de Balerdi la que le lleve de manera determinante por la senda de la pintura.

Uranga trabaja con el gesto, la disgregación formal impresionista y el color, manteniendo su identidad caligráfica, entrando en el espacio de la naturaleza y la luz, del aire y del color múltiple. Parece que entre el gesto y el resultado de su congregación, existe una imagen previa de la naturaleza, un paisaje, un remolino, un matorral, etc., que impregna la realidad fenoménica resultante. Pero este grafismo tiene un origen caligráfico autónomo, que viene de ejercicios anteriores y que consigue independizarse de cualquier referencia descriptiva. No obstante, este gesto es traspasado por la luminosidad de la tinta y su flexibilidad, sugestionado por la naturaleza¹.

Ramos Uranga es capaz de captar la vida a través de ritmos lineales y de luz. La luz, la atmósfera se convierte en un velo que envuelve sus creaciones. La luz se convierte en un soporte narrativo, de lo presentado en el cuadro, siendo al mismo tiempo un soporte de sugerencias².

La obra de Uranga comienza en el soporte y en tono de partida del mismo. En ocasiones, juega con los papeles, pegando unos con otros para que al fundirse creen atmósferas de luz, como velos que dan profundidad al plano. Sobre éste, va dejando estructuras que permiten vislumbrar huellas que desvelan los diversos útiles empleados. Realiza veladuras mediante distintas cargas de tintas y consigue luces que surgen como reservas. La reserva se convierte en un elemento fundamental en su proceso creativo, convirtiéndose en signo tras las cortinas del color. En ciertos lienzos, las telas sin preparar hacen que el color penetre enfrentándose a un medio hostil al pincel, el cual no puede resbalar por la superficie, y hostil al material, que hace que la tinta, el temple o el óleo sean absorbidos. En la obra de Uranga, el soporte varía imponiéndose o condicionando.

Ramos trabaja sin un proyecto final, descubriendo con intuición y equilibrio a medida que avanza su obra³.

Ramos comenta que intenta *"sustraer (de la forma viva) mediante la síntesis de la línea su esencia, ritmo,... percibidos en su contemplación (...) después deja de ser línea el único soporte de la composición entrando a formar parte la luz."*⁴.

Sus grafías de tinta china sobre papel, realizadas con pinceles a veces tan finos que parecen plumillas, y otras con pinceles más anchos y blandos, logran convertir en tema una especie de vegetación que se entrecruza barrocammente⁵.

Las obras aquí analizadas nos muestran una serie de composiciones en donde se aprecia con claridad su tendencia gestual orgánica que se retuerce de manera dinámica y azarosa. Se tratan de juegos de azar controlado a través de las estructuras lineales pero cuyo resultado final ha surgido libremente, sin ser previsto ni proyectado⁶. Somos testigos de un acumulación frenética de trazos que originan estructuras aditivas de aspecto profundo. La importancia del soporte nos aporta un gran luminosidad, junto con el juego de veladuras y reservas.

El color utilizado por el artista se caracteriza por la tendencia al monocromo, utilizando en cada composición un color que impera y domina sobre el resto. Los cambios cromáticos son muy suaves, realizándose a partir de sutiles variaciones de luminosidad. Debido al uso de témperas y tintas chinas, la textura de las obras resultan fluidas y ligeras, aunque por el contrario, encontramos también espacios en donde el soporte y el uso del temple, se encargan de hacer de la materia algo más denso y energético. Como se acaba de mencionar, el soporte es el primer elemento que el artista tiene en cuenta y a partir del cual se desencadena toda una serie de procesos diversos.

Sus procesos pictóricos analizados nos remiten una y otra vez a procesos naturales atmosféricos, que varían en intensidad dependiendo de la mayor o menor luminosidad. Sobre estos espacios de aire y luz se desencadena un crecimiento ágil fluido y dinámico de elementos orgánicos que parecen estar en continuo movimiento. Sus obras nos provocan una sensación de ascensión, de elevación por evaporación; podemos pensar en una previa condensación de elementos y procesos que desembocan en la evaporación de los mismos. Encontramos una continua necesidad de ofrecer pugnas entre distintos elementos, como la lucha que puede surgir entre la tierra y el aire, entre el aire y lo vegetal o entre el agua y la tierra.

Se trata de una pintura muy gestual, que enfatiza el sistema procesual empleado, mostrando con claridad el proceso de ejecución y los útiles empleados. Así podemos ver cómo se utilizan finos y duros pinceles que elaboran líneas astilladas o en otros casos líneas más blandas y gruesas, y también vislumbrar procesos de frotación y raspado.

En las pinturas analizadas hemos podido establecer relaciones entre su proceso pictórico y procesos naturales atmosféricos y terrestres en donde la luz tamiza las superficies, unas veces en calma y otras azotadas por enérgicas explosiones o movimientos oblicuos muy dinámicos. Sobre estos fondos transcurre todo tipo de gestos retorcidos de aspecto muy orgánico que pugnan entre ellos.

¹ El Informalismo naturalista en cuatro reencuentros. Informalistas de la pintura vasca. Javier Viar. Revista COMÚN 1 Omnia sint comuna. Arte, Arquitectura, pensamiento, ciudad. Enero 1979, p. 95.

² *De la luz y de su escritura*. Kosme de Barañano. Cat. Exp. Gabriel Ramos Uranga. Sobre papel. 1989-1994. BBK. Exp. BB.AA. Bilbao, 1995, p. 11.

³ Ibid. p. 12-13.

⁴ Gabriel Ramos Uranga. Citado en *De la luz y de su escritura*. Kosme de Barañano. Cat. Exp. Gabriel Ramos Uranga. Sobre papel. 1989-1994. BBK. Exp. BB.AA. Bilbao, 1995, p. 14.

⁵ Tinta china sobre papel. Kosme de Barañano. Cat. Exp. Gabriel Ramos Uranga. Sobre papel. 1989-1994. BBK. Exp. BB.AA. Bilbao, 1995.

⁶ Tinta china, témpera y papel japon encolado. Kosme de Barañano. Cat. Exp. Gabriel Ramos Uranga. Sobre papel. 1989-1994. BBK. Exp. BB.AA. Bilbao, 1995.

La pintura de M^a Paz Jiménez parte del lenguaje figurativo surrealista. Su obra manifiesta un interés continuo por la naturaleza espiritual de la existencia, permitiendo volver a descubrir el mundo en lo que tienen de más directo y, a la vez, de más deslumbrante y milagroso¹. En 1948 hace un viaje a París en donde toma contacto con el arte abstracto. Con él encuentra el lenguaje natural para sacar a la luz esa dimensión trascendente que busca en el arte². Según Jiménez, *"recibimos una herencia racial biológica y con ella los caracteres de lo que será nuestro Arte, nuestra vida."*³.

Las obras aquí analizadas pertenecen a su etapa abstracta en donde renuncia al objeto como un modo de manifestar su humanismo interior.

Su pintura experimenta previamente un cambio en donde se aprecian sus afinidades figurativas y surrealistas, para a través del expresionismo, derivar definitivamente a la poética informalista. Su encuentro con la poética informalista le proporciona una nueva vía para ahondar en su vivencia espiritual del arte. El aporte de la filosofía y el arte caligráfico oriental acentúan esta dimensión espiritual. Poco a poco se van produciendo una disolución definitiva de las formas hasta llegar a la expresión abstracta⁴.

Es interesante señalar cómo las lecturas que acompañan a la artista se centran en el conocimiento del mundo moderno desde las transformaciones de las teorías científicas y filosóficas. Así, obras como "La naturaleza del mundo físico" de Eddington, "Science et Art Abstrait" de Lupasco o "La plume" de Henry Minchaux⁵, entre otros, marcan un camino en donde la materia informalista adquiere un significado existencial, para investigar la materia pictórica a la luz de la geología. Jiménez comienza a estudiar la historia evolutiva de la tierra, en especial las estructuras íntimas de los cristales, minerales y rocas, analizando los procesos que intervienen en el modelado terrestre, desde la erosión a los cataclismos originados por volcanes y terremotos. De este modo, realiza pinturas con arenas y minerales pulverizados como metáfora de la Tierra como organismo vivo y en continua actividad, intentando desvelar el mensaje de las profundidades. Su pintura nos habla del orden íntimo a través de la geometría de los cristales, del desgaste continuo de la existencia reflejado en las piedras sometidas a la corrosión eólica, etc. La vida interna se manifiesta a través de densas masas que buscan equilibrio en movimiento: grietas y hundimientos que muestran la violencia contenida de los empujes subterráneos.

En un momento dado, la pintura de Jiménez comienza a presentar signos evidentes de los aspectos femeninos, como un modo de identificación metafórica muy poderoso. La tierra, protagonista de su pintura matérica abstracta es capaz de generar vida y muerte como una gran diosa⁶. Comienzan a aparecer así formas ovaladas cercanas a la forma orgánica del útero.

El color de sus pinturas matéricas posee una gran carga dramática, utilizando colores oscuros y tenebristas cercanos a la tradición tenebrista española característica al grupo "El Paso" de Madrid.

Poco a poco la aplicación matérica en su pintura va perdiendo interés, al haber logrado una madurez en ese terreno. El cansancio que le provoca este modo de pintar, le hace centrarse en el color y la forma de manera velada y tranquila, buscando un espacialismo más íntimo y poético. El color se hace aquí más importante y las formas se concentran en sí mismas para concentrar del mismo modo al espectador. Abandona los estímulos táctiles para concentrarse en una imagen puramente visual. Su pintura alude a lo inmaterial, siendo el espacio el protagonista de su nueva abstracción.

Estas imágenes analizadas se caracterizan por presentar formas básicas, que se asemejan a cintas anchas que se entrelazan originando huecos íntimos y que provocan sensaciones de flotación o elevación; otras formas son de gran extensión espacial y crean zonas circulares que tienden a organizarse desde el centro hacia el

exterior, generando una gran energía lumínica. Parecen espacios que buscan una nueva dimensión en el vacío. En este sentido Jiménez afirma que *"En esta etapa de mi pintura, pienso que color, forma, poesía, etc. no son más que medios técnicos para conseguir una finalidad, en mi caso, un salida, un escape, un grieta u orificio en la cárcel espacial, que nos permita trascender"*.

En este periodo, Jorge Oteiza y Gaston Bachelard, se convierten en importantes referentes para Jiménez, que reconoce la necesidad de quietud, silencio y serenidad, llevando a su pintura a un progresivo despojamiento próximo al vacío espiritual de las obras conclusivas de Oteiza.

Sus obras, con formas de planetas y la gran energía lumínica, nos sitúan ante un espacio cósmico que parece emerger de las profundidades terrestres, para ascender a la claridad celeste; M^a Paz Jiménez consigue transformar la materia en luz⁷.

Las obras que hemos seleccionado, muestran a través del análisis, esta necesidad de la artista que venimos matizando, por introducirnos en un espacio íntimo que protege pero que al mismo tiempo nos enfrenta al vértigo de la infinitud del cosmos. Hemos podido comprobar a través del uso de la materia, así como de las innumerables capas y veladuras que conforman sus pinturas, la importancia otorgada al espacialismo poético. Son pinturas de tendencia monocroma, imbuidas en símbolos femeninos, que nos transportan por huecos y formas ovales de modo energético, para hablarnos del misterio y el origen del universo.

¹ M^a Paz Jiménez. Adelina Moya - Ana Olaizola. Cat. Exp. Koldo Mitxelena Kulturunea. Sala Gambara, San Sebastián. 13 de abril- 27 mayo 2000. p. 12.

² Ibid. p. 53

³ Ibid. p. 19.

⁴ Ibid. p. 55-57.

⁵ Ibid. p. 24

⁶ Ibid. p. 58-60.

⁷ Ibid. p. 67-69.

JOSÉ ANTONIO SISTIAGA.

La obra de José Antonio Sistiaga se caracteriza por ser una pintura sedienta de movimiento y color. A través de estos dos elementos se ha forjado una singular poética que parece estar muy vinculada a la organización natural que nos rodea¹.

Sistiaga llama a su pintura "su naturaleza paralela a la naturaleza exterior".

Desde un principio, la pintura de Sistiaga busca una estructura que encuentra a través de la observación de las cosas (el crecimiento de una hoja, una sombra...).

La naturaleza aporta al pintor en un determinado momento la posibilidad de encontrar una referencia para activar su poética pictórica. Esta observación previa del natural le lleva a adoptar al movimiento como su aliado; un movimiento que quiere ser capaz de expresar ese crecimiento continuo en el que se asienta la vida.

Su pintura inicial se caracteriza por un espacialismo organizado, de carácter constructivo, que obedece a esa necesidad referencial de la que hablamos. Se puede apreciar que el artista entiende el movimiento como la esencia vital de las cosas. El movimiento le infunde la posibilidad de eliminar límites en sus estructuras, haciendo que su pintura parezca sobrepasar las barreras del lienzo. Sus cuadros pueden pensarse como un continuo pictórico.

Ante esto, podemos observar cómo sus pinturas se organizan mediante una gestualidad muy marcada y vibrante, que incorpora líneas y manchas de gran dinamismo y energía.

Poco a poco Sistiaga va liberándose de la carga referencial en la que se apoyan sus primeras creaciones, para conseguir una autonomía pictórica que nace de lo más profundo de su ser, como fruto de la observación previa de las cosas. Esta vez el referente ya no es necesario y el artista se enfrenta solo ante la tela, sin ninguna imagen mental que transcribir y sin permitir que el ojo juzgue mientras ejecuta la obra. Aquí se acerca Sistiaga a las enseñanzas orientales tan importantes en su desarrollo expresivo. Lo asimilado en su continua observación de las cosas, se vuelca en la tela de manera directa y sin deliberaciones; la reflexión está antes y después.

Las ideas parecen surgir en el hacer; acción y pensamiento van unidos². La pintura se desarrolla como la música, una acción continuada en donde no puede haber cortes.

Su trabajo oscila entre una mayor y menor acumulación gestual, que varía en función de la necesidad expresiva del pintor. Así, hemos analizado obras en donde los gestos se concentran en mayor o menor grado originando espacios ligeros o más pesados y profundos. Las manchas acompañan a los gestos lineales, adoptando en ocasiones aspectos geométricos cercanos a cuadrados, pero que finalmente acaban fundiéndose en una vorágine orgánica dada la fuerza gestual que los acompañan.

Los trazos son por lo general bastante acuosos y ligeros, consiguiendo un gran dinamismo y ofreciéndonos un continuo movimiento procesual que nos habla de su forma de entender la vida como generadora de movimiento.

Sistiaga nos acerca a conceptos espirituales que parecen manifestarse a través de aspectos de carácter abstracto en la naturaleza; acción, ver la noche, en el aire,... son títulos que nos llevan por caminos que sugieren una temporalidad espacial que parece disolverse en una infinitud cósmica.

El color es el otro elemento característico en la obra de Sistiaga. Su pintura se nutre a través de los colores puros y saturados, rojo, azul, amarillo, verde, blanco, etc.

El color en su pintura nos acentúa la energía y dinamismo en el que se mueven sus trazos.

El color nos resulta un elemento muy importante dentro de su proceso pictórico, ya que tanto en sus obras en donde el gesto fluye de manera más dinámica e independiente, como en aquellas en donde la acumulación es mayor y se hace más densa y profunda, el color se adapta a esa necesidad de movimiento de la que

venimos haciendo referencia. Hemos podido analizar obras en donde cada trazo conserva su identidad cromática sin mezclarse con otros colores, acentuando una individualidad que se matiza también en cada gesto, único y resultante de una pulsión interna concreta. En otras ocasiones, vemos cómo el color se entremezcla al generarse una acumulación gestual que se superpone y origina atmósferas más pesadas; en estos casos el color parece manifestar la necesidad del artista por expresar la concentración de energía que puede llegar a acumularse en una acción compleja en donde intervienen varios elementos diferenciados que se dan cita en un mismo instante.

¹ Tiempo, espacio, gesto y color en Sistiaga. Santos Amestoy. Cat. Exp. "Sistiaga" Galería Kur, 6 de junio – 31 de julio de 2003. San Sebastián, p. 6.

² Entrevista a José Antonio Sistiaga, con motivo de la Tesis Doctoral "Pensamiento romántico naturalista y experiencia procesual en el expresionismo abstracto. Influencia en el informalismo vasco". Ciboure, 20 de septiembre de 2005.

JOSÉ LUIS ZUMETA.

La obra de Zumeta se puede definir a sí misma a través del color y de la acción con la que se desarrollan sus composiciones. Su pintura está dominada por enérgicos gestos en el límite entre la figuración y la abstracción. Su pintura, cercana al Grupo Cobra, muestra una agresividad surrealista, que se acerca a las pulsiones humanas mediante recursos metafóricos.

Su pintura se apropia de tendencias formales tanto informalistas como de signo expresionista, siendo el color y el gesto los elementos clave de su proceso pictórico¹.

En la década de los años setenta la pintura de Zumeta se acerca a una figuración pop, de tono sarcástico, y participa en intervenciones urbanas realizando relieves cerámicos de tipo mural.

La obra que se ha analizado aquí evidencia la necesidad del pintor por aflorar la energía animal que todos llevamos dentro. Más que una contemplación o recorrido de la naturaleza, debemos hablar de una manifestación de esa monstruosidad interna. Para Zumeta *“el pintar se convierte en el condigno medio para volver a entrar en contacto con las energías primarias, experimentando la intensidad de la vida física. (...) El artista pinta su realidad interior. Es él mismo en ese determinado instante.”*²

No obstante, podemos pensar en estas obras como en el resultado de *“numerosos cuadernos de dibujos, notas y bocetos que han dado forma a la plural geografía humana, a las huellas del paisaje, a idiomas, colores, sonidos, climas, caminos, estaciones, puertos, y a los interrogantes y misterios que han encontrado. De todo ha surgido posteriormente en su estudio una amplia obra, plena de contrastes cromáticos y de presencias reales o imaginarias”*³.

En sus pinturas podemos entrever figuras antropomórficas con cualidades animales, que parecen agredirse unas a otras. Los fuertes contrastes cromáticos, los juegos de claro- oscuro, las texturas o los violentos trazos de las pinceladas, dejan esa huella agresiva en su pintura.

En nuestros análisis, hemos podido observar cómo el pintor pinta controlando el descontrol y abandonándose a lo imprevisto⁴. El azar se convierte en aliado de la plástica de Zumeta.

*“Yo creo que en el azar está todo. Lo que pasa es que no somos capaces de aceptarlo en su plenitud. Y no lo aceptamos, porque nos falta la libertad necesaria para hacerlo. Entonces le das una forma para que te puedas familiarizar con lo conocido, porque solo así eres capaz de convivir con ese azar”.*⁵

Hemos visto cómo utiliza el color de manera embarrada y turbia, añadiendo una gran dureza y energía al utilizar el negro.

La textura de sus composiciones resulta muy variada. El artista utiliza además de los útiles tradicionales como brochas y pinceles, otros objetos que si bien no están creados específicamente para pintar, como puede ser el caso de la fregona⁶, a él le sirven para conseguir desplazar la pintura de un modo diferente, ampliando así su repertorio de signos texturales. Para Zumeta, la textura es el resultado de los distintos tiempos de la pintura, en donde uno raspa, quita y pone⁷... Su pintura está llena de goteos, raspaduras, trazos toscos y movimientos azarosos.

Se trata de una pintura de acción, que muestra una naturaleza totémica. Sus cuadros revelan por lo general una verticalidad muy acusada y parecen erigirse monumentales ante nuestra presencia. A este respecto, cabe señalar su atracción especial hacia el bosque como espacio totémico, en donde desde joven ha trabajado con su caballete, realizando pinturas al natural. Para Zumeta el bosque

puede llegar a ofrecer de todo (el mundo vegetal, orgánico, etc.) liberándole de la rigidez académica cuando ésta aparece en la pintura⁸.

Hemos podido comprobar cómo en sus cuadros resalta la presencia vivencial de determinados momentos que surgen a través del gesto y el color, evidenciando una gran impulsividad y pasión existencial. Su pintura, muy cercana al surrealismo, no deja de mostrar en todo momento la animalidad interna del ser humano.

¹ Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco. Cat. Exp. Fundación Caja Vital, 10 de junio-4 de julio de 2004, p. 167.

² 70 Artistas. José Luis Merino. P. 249.

³ Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco. Cat. Exp. Fundación Caja Vital, 10 de junio-4 de julio de 2004, p. 168.

⁴ Zumeta, elogio y fidelidad a l pintura. Carlos Martínez Gorriaran. Cat. Exp. Zumeta. Galería La Brocha. Edificio Uribitarte, junio – agosto 2000, p. 20.

⁵ José Luis Zumeta. Citado en 70 Artistas. José Luis Merino. P. 250.

⁶ Entrevista a José Luis Zumeta, con motivo de la Tesis Doctoral "Pensamiento romántico naturalista y experiencia procesual en el expresionismo abstracto. Influencia en el informalismo vasco". Navarra octubre de 2005.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

RAMÓN ZURIARRAIN.

La obra pictórica de Zuriarrain se encuadra dentro de la generación de pintores guipuzcoanos de los años 70. Esto nos avisa de su progresivo desligamiento de los modelos de vanguardia de generaciones anteriores; así, sus obras y las de sus coetáneos dan paso a una renovada concepción estética próxima al debate internacional de las últimas tendencias de la pintura europea y norteamericana.

La obra de Zuriarrain nos ayuda a adentrarnos en un ejemplo entre muchos de la evolución de la generación de nuevos pintores. Junto con artistas como Andrés Nágel, Marta Cárdenas, Carlos Sanz, Vicente Ameztoy o Juan Luis Goenaga, Zuriarrain contribuye a realizar un arte más humanizado y desideologizado que se va alejando poco a poco de los valores regeneracionistas que se centraban en la recuperación de la cultura vasca a través de la antropología y la estética¹.

Zuriarrain practica una pintura alejada de la vanguardia, poniendo siempre su máximo interés en la atención estética a la naturaleza, el autorretrato y en los objetos.

El paisaje puede desvelarse en sus lienzos mediante un rico y variado cromatismo y a través de delicados trazos; *"en su pintura sobresale una sutil morfología de colores puros o entreverados que grafían lo efímero del instante"*².

Su pintura parece mantener una alianza entre el azar y el cálculo para expresar sus deseos y pulsiones. El artista nos sitúa ante un juego entre lo imaginario y la realidad en una intención clara por intensificar la experiencia del mundo y de las cosas. Su pintura nos invita a volver a mirar el mundo que nos rodea y a enfrentarnos a lo que no sabemos nombrar pero que nos atrae por su misterio. La imaginación es el vehículo que nos proporciona para llegar a la belleza de lo soñado³.

Las obras seleccionadas en nuestro análisis, recogen una pequeña muestra de su observación paisajística en donde va recopilando datos de sus itinerarios por lugares propios y lejanos. Así, Pasajes, Oiartzun o Finlandia, se convierten en espacios que le permiten inventar colores y desarrollar pequeñas historias. Zuriarrain nos presenta *"una trama de verdes acuáticos, terrosos, vegetales que nacen de lo ya visto y de lo imaginado, o una constelación de azules (cobalto, celestes, turquesas, ultramar...) como memoria del agua o de la atmósfera finlandesa, o un rumor de ocres hibridados de rosas y amarillos Nápoles que remiten a los barcos y astilleros herrumbrosos de Pasajes o al prodigio de algunos bosques que recorre en otoño. Y está un color sin nombre conocido que a veces deriva hacia una tonalidad gris, otras veces hacia un malva claro, y otras hacia una especie de índigo (...) pero sobre todo este pintor colecciona unos verdes imposibles, de vibración misteriosa y húmeda"*⁴.

La obra analizada de Zuriarrain mezcla una construcción formal orgánica y geométrica, originando sutiles estructuras que nos impulsan a descubrir enigmas, sumergiéndonos en mundos misteriosos. *"Sus trazos sinuosos nos introducen en la percepción de un mundo coral de corte imaginariamente subacuático"*⁵. Son estructuras profundas, en reposo y en donde domina una cierta quietud velada. Son estructuras que plantean así mismo un crecimiento suave a través de procesos de estratificación y sedimentación de la pintura. En sus obras hemos podido establecer relaciones con el mundo vegetal, el mundo acuático o con atmósferas diversas. En concreto el agua, es para Zuriarrain un elemento a partir del cual llegar a la abstracción pictórica. *"Tuve un estudio en Pasajes y aquello era una mezcla del agua con la herrumbre de barcos viejos, oxidados y esos colores como rojos, óxidos y grises y azules del agua... y la cosa abstracta que tiene también el agua, porque es completamente abstracto. Una manera de llegar a la abstracción es quizás el basarse en el recuerdo del movimiento del agua"*⁶.

Su interés matérico se evidencia tanto en las obras en donde predominan trazos sutiles y gestos suaves, como en aquellos en donde el color se torna más fuerte y

se resaltan los brochazos enérgicos, que acaban sedimentándose en una composición más activa.

Zuriarrain se entrega al proceso pictórico sin un plan concreto y sin desenlace; se hace cómplice del azar y es la propia obra la que le va dictando los pasos a seguir⁷. Su método de trabajo empieza a través del uso instintivo de líneas, trazos, colores, volúmenes, signos y símbolos, que comienzan a ocupar un espacio sin centro ni jerarquía, abierto a la interpretación activa.

Sus obras generan así un territorio de sensaciones dispersas que le sirven como manual de ideas y sensaciones⁸.

¹ Zuriarrain. Artemis Olaizola Albeniz. Cat. Exp. Museo San Telmo. San Sebastián. 6-31 de mayo de 1994.

² Paisajes extraviados. Una nota por el merodeo pictórico de Zuriarrain. Fernando Golvano. Cat. Exp. R. Zuriarrain. Galería Altxerri, San Sebastián, julio – agosto de 2002.

³ Ibid.

⁴ Paisajes del tránsito y viceversa. Fernando Golvano. Ct. Exp. Zuriarrain. Galería Altxerri, San Sebastián, abril – mayo de 1998.

⁵ 70 Artistas. José Luis Merino. P. 280.

⁶ Entrevista a Ramón Zuriarrain, con motivo de la Tesis Doctoral "Pensamiento romántico naturalista y experiencia procesual en el expresionismo abstracto. Influencia en el informalismo vasco". San Sebastián, 27 de agosto de 2005.

⁷ Paisajes del tránsito y viceversa. Fernando Golvano. Ct. Exp. Zuriarrain. Galería Altxerri, San Sebastián, abril – mayo de 1998.

⁸ Zuriarrain. Artemis Olaizola Albeniz. Cat. Exp. Museo San Telmo. San Sebastián. 6-31 de mayo de 1994.

5 CONCLUSIONES

El objetivo de esta Tesis ha pretendido realizar un estudio sobre el pensamiento romántico naturalista y la experiencia procesual en el expresionismo abstracto. Hemos querido demostrar una vinculación entre la estética naturalista y los sistemas procesuales del expresionismo abstracto, evidenciando el estrecho contacto del artista con la realidad natural que le rodea. A través de un proceso de análisis hemos podido establecer una lectura pictórica que nos acerca a dichas premisas.

En un principio, tras la introducción, hemos dedicado **el capítulo 2** a desarrollar el origen del expresionismo abstracto y su desarrollo internacional como movimiento procesual naturalista. Hemos podido comprobar cómo dicho movimiento surge en Estados Unidos, más concretamente en la ciudad de Nueva York, como resultado del éxodo artístico que origina la Segunda Guerra Mundial, trasladando de París a Nueva York la capital artística internacional. Las condiciones socio políticas y económicas que vive Estados Unidos en los años treinta hace que el artista luche por una sociedad abierta y libre. El encuentro que se produce entre la cultura artística proveniente de Europa y el bagaje cultural indígena, consolida una nueva vanguardia con repercusión internacional. Se ha podido apreciar cómo se trata de un movimiento empeñado en desarrollar una personalidad distintiva, lo que desemboca en un **compromiso con el sentimiento de identidad nacional**. La necesidad de regeneración social que surge desde el origen del expresionismo abstracto, potenciará a lo largo de su evolución internacional dicho sentimiento nacionalista.

El expresionismo abstracto se consolida como un movimiento internacional influyendo en el arte de diferentes países. Nuestro estudio se ha centrado en el informalismo vasco y en la repercusión que tuvo entre sus artistas. El estudio de este fenómeno en el País Vasco nos ha servido como ejemplo de las numerosas culturas que adoptan este lenguaje pictórico para expresarse ante su realidad existencial.

El expresionismo abstracto se identifica por esa necesidad común de forjar una identidad propia que se consolida mediante un compendio de creencias e ideales que lo acercan en muchas ocasiones a lo dogmático y contradictorio. Es llamativo y paradójico su empeño por entrar en contacto espiritual con el arte primitivo y su pretensión por situarse al margen de los intereses artísticos burgueses, ya que el resultado puede interpretarse como una lucha idealista en donde el desobedecimiento no deja de ser una libertad manipulada por los intereses tanto económicos como políticos de la época.

El interés demostrado por la creación amerindia y su acercamiento a la cultura de mitos, sitúa al pintor expresionista abstracto ante un compromiso manifiesto por elementos primarios provenientes de la naturaleza, propiciando una búsqueda de los procesos creativos a través del contacto directo con el entorno natural. **El paisaje pretende ser un elemento vinculante entre el hombre y sus orígenes primigenios.**

Hemos podido comprobar de este modo cómo el expresionismo abstracto evoluciona y se consolida como una corriente artística que fusiona pintura y realidad natural, fundamentando su actitud ideológica en parámetros estético naturalistas.

Por esta razón se ha desarrollado un apartado en donde se estudia la estética naturalista en el siglo XX y su vinculación al expresionismo abstracto. Hemos podido ver cómo **la experiencia romántico naturalista se convierte en un estímulo procesual pictórico**. Por un lado el romanticismo propicia la separación del hombre y la naturaleza haciendo posible la aparición de un mundo exterior opuesto al mundo interior del hombre. Esta confrontación prepara al pintor para adentrarse en la naturaleza, entendiéndola como misterio ilimitado y manteniendo

viva una búsqueda que se torna inalcanzable. Por otro lado, **la experiencia como conocimiento del mundo sensible nos acerca al conocimiento naturalista a través de la estética como práctica experimental**. El naturalismo es entendido como un continuo procesual a través de la expresión artística.

Por otra parte hemos podido comprobar cómo el modo de entender la naturaleza en el arte oriental, resulta decisivo para el expresionismo abstracto. **El pensamiento Zen deja una huella profunda** sobre todo en Estados Unidos, haciendo que tanto filósofos como artistas se sirvan de sus enseñanzas, adoptando una **actitud ideológica y creativa basada en la experiencia**. Una experiencia que, como apuntábamos al comienzo, se concreta en la acción de contemplación y recorrido de la naturaleza y continúa al manejar la materia pictórica.

Por último, se ha desarrollado una definición del término **paisaje** que nos sirve de espacio físico para desarrollar una serie de códigos procesuales que vinculan la pintura expresionista abstracta con la naturaleza. El paisaje entendido desde la idea de continuidad se convierte en el lugar en donde desarrollar nuestro sistema de análisis. De este modo se ha establecido una lectura naturalista de las obras en base a la noción de paisaje desarrollada. Como ya se ha dejado claro, no se ha pretendido catalogar de paisajísticas las obras seleccionadas, sino que el paisaje se convierte en el elemento clave sobre el cual se sustenta el engranaje de nuestro sistema de análisis. La noción de paisaje nos ha permitido canalizar la idea de naturaleza, entendiéndola siempre como movimiento continuo provocado por las constantes tensiones y la vida activa presente en las fuerzas de la naturaleza, permitiendo establecer una relación entre los procesos de formación natural y los procesos de creación pictórica. El paisaje actúa como un filtro por donde pasan las diferentes obras seleccionadas, traducéndose al lenguaje del naturalismo.

Hemos observado cómo los artistas informalistas no pretenden realizar una copia del paisaje que contemplan, sino que proyectan sobre él emociones vitales. Por tanto, lo determinante del recorrido por la naturaleza o su contemplación, consiste más bien en apreciar los movimientos y tensiones que en ella actúan.

El capítulo 3 recoge el procedimiento de análisis para ser utilizado por obras pertenecientes al informalismo vasco, relacionándose con la estética naturalista. Se ha utilizado la tendencia de acercamiento al naturalismo por parte de los pintores informalistas vascos y el consiguiente método procesual adoptado por ellos para establecer vínculos con la realidad natural. El proceso de análisis ha estudiado las interrelaciones entre el sujeto (pintor), el proceso creativo y la naturaleza. El abierto método de análisis que se ha propuesto, trata de trasladar la información obtenida en nuestro estudio sobre la estética naturalista al lenguaje de la pintura.

Hemos insistido en la importancia que otorgamos a la figura del sujeto como elemento activo del método de análisis. El pintor es la pieza clave del engranaje dentro de la formación procesual de la obra. Y es considerado parte activa del proceso de configuración natural, al participar a través del modo de percibir y entender el entorno al que se refiere.

Este procedimiento de análisis no se basa en ningún esquema predeterminado, sino que cada lectura se encauza en función de las cualidades naturalistas más destacables de cada obra. Intentamos no atomizar dichos datos, sino considerarlos de manera sintética, destacando las estructuras plásticas que se configuran. Los conceptos plásticos de contrastes y tensiones, asociados a la idea de energía, desempeñan un papel fundamental en este estudio. Un análisis formalista atomizador, no tendría en cuenta los valores específicos de esta tendencia, en la que el artista intenta traducir con elementos plásticos emociones vitales.

Para conocer esta pintura, debe previamente sentirse, es decir, conjugar la sensibilidad con el análisis.

En un primer momento nos hemos centrado en la observación de los datos formales como son la forma, el color y la textura, que sirven posteriormente para elaborar un sistema de relaciones entre la creación pictórica y la naturaleza. Cada pintura muestra unas cualidades plásticas que enfatizan en mayor o menor grado cada uno

de estos elementos formales. Observando sus cualidades más caracterizantes, se ha elaborado una lectura específica que aborda la naturaleza y su experiencia en ella de una manera determinada.

Una vez analizados los elementos formales más relevantes, nos centramos en el plano de los posibles contenidos asociables a la relación sujeto – obra – naturaleza, que establecen el universo semántico y crean conexiones con los datos formales.

El plano de los contenidos relacionales es el núcleo de nuestro análisis.

Hemos querido poner de manifiesto nuestro intento de relacionar el proceso pictórico del expresionismo abstracto con estructuras naturales trasladando la teoría naturalista estudiada, al lenguaje pictórico a través del análisis.

Este trabajo ha pretendido adoptar una postura reflexiva y crítica sobre el propio quehacer pictórico. Para ello hemos centrado el núcleo de nuestra investigación en el análisis de obras pertenecientes al informalismo vasco, permitiéndonos observar el fenómeno del expresionismo abstracto en nuestra propia comunidad artística. En el País Vasco se asimilan las enseñanzas provenientes de Europa, España y Nueva York, posibilitando un nuevo camino para la creación vasca. Este fenómeno origina una amplia repercusión artística creando obras que muestran un gran compromiso y ofrecen interesantes resultados estético filosóficos que impulsan tanto la actividad artística como el desarrollo político y social de la época. Hemos podido comprobar cómo se convierte en un movimiento regido por el activismo social, asumiendo a través de la práctica pictórica experiencias vivenciales.

El capítulo 4 consta de los análisis realizados. Estos análisis se han reforzado además con una serie de entrevistas realizadas a los propios pintores elegidos, que nos han permitido acercarnos de manera más certera a sus planteamientos plásticos. Estas entrevistas nos han permitido comprobar la importancia de la naturaleza en la experiencia pictórica de estos artistas.

Los análisis realizados nos han permitido establecer **una lectura de las obras en clave naturalista, entendiendo a través de la práctica pictórica las ideas y los valores estético filosóficos que activan el proceso pictórico de dichos artistas.**

A continuación, exponemos las conclusiones metodológicas, analíticas y las posibles aplicaciones didácticas que hemos obtenido a lo largo de nuestro estudio.

1 Conclusiones metodológicas:

En el aspecto **metodológico** de la investigación se ha elaborado un método de análisis que nos permite relacionar aspectos formales y procesuales del hacer pictórico, con aspectos formales y procesuales del hacer natural.

Se ha construido una estructura de análisis relacionando planteamientos teóricos e ideológicos provenientes de corrientes naturalistas, con un enfoque experimental basado en la práctica pictórica del movimiento de nuestro estudio.

En un principio, al comienzo de la tesis, se configuró un método de análisis que ha tenido que readaptarse en parte, convirtiéndolo en un procedimiento más abierto. Lo que comenzó construyéndose como una metodología, se ha concluido con un procedimiento menos estructurado y más abierto a la sensibilidad. Un procedimiento más fenomenológico e integrador y menos atomista.

Por lo tanto, una de las principales conclusiones del trabajo ha consistido en la necesidad de someter el método a la propia experiencia práctica, para comprobar su eficacia. No se concluye el método hasta que se aplica y se comprueba o no su eficacia. Podemos decir que ha sido sobre la marcha según se ha ido concluyendo dicho procedimiento.

Para ello se ha definido el desarrollo de la estética naturalista en el siglo XX, estableciendo un vínculo con el origen y desarrollo del expresionismo abstracto. Se ha puntualizado cómo las ideas occidentales naturalistas entran en conexión con los planteamientos orientales pertenecientes al Zen, originándose una atmósfera que permite aproximar la naturaleza al hombre a través de la experiencia.

La experiencia ha sido el elemento clave para realizar esta investigación.

Concretamente, la experiencia de los pintores informalistas ante la contemplación y la acción en la naturaleza. Una experiencia sensible y vital ante las fuerzas y movimientos del paisaje.

Podemos afirmar que tanto en el pensamiento oriental como en el occidental, la experiencia es el elemento que permite acercar la naturaleza al hombre. Dicha experiencia se transforma en expresión plástica a través de un proceso pictórico que canaliza las vivencias con la realidad vital.

Nos hemos centrado en la **pintura informalista vasca** como ejemplo de la repercusión internacional del movimiento de nuestro estudio, debido al interés manifiesto de éstos pintores por intentar impulsar en su comunidad tanto la actividad artística como el desarrollo social y político de la época. Hemos comprobado cómo los artistas vascos realizan una pintura que se vincula a la práctica expresionista española, europea y norteamericana y cómo otorgan personalidad propia al movimiento internacional, entendiéndolo en general como un vehículo para la creación de una plástica comprometida con la ideología nacionalista vasca. El informalismo vasco se convierte en un movimiento artístico **capaz de reafirmar los valores originarios a través de un naturalismo humanista, adoptando un compromiso con la búsqueda de identidad y fomentando el resurgimiento de discursos de afirmación nacional.** Los ideales del expresionismo abstracto son utilizados para acercar la realidad que le es propia a cada individuo, propiciando una experiencia vivencial abierta y afin a las necesidades políticas, culturales y sociales específicas de cada lugar. Estos pintores muestran una necesidad por acercarse e intentar comprender la realidad natural circundante. Es el proceso pictórico utilizado por ellos lo que les sirve de conexión relacional con la naturaleza.

Nuestro objetivo de estudio ha quedado delimitado por lo tanto, dentro de las prácticas pictóricas del informalismo vasco, en donde se han analizado tanto obras cercanas a la pintura de acción como obras más afines a la denominada pintura de contemplación.

Al relacionar las teorías de la estética naturalista y pensamiento Zen con el expresionismo abstracto, se ha podido observar cómo este movimiento pictórico consolida su base sobre dichas filosofías. De este modo, vemos cómo el proceso de expresión plástica utilizado por los expresionistas abstractos y los informalistas vascos en concreto, es el vehículo para acercarse a la realidad natural, encontrando una posible relación con los procesos de elaboración naturales.

Hemos observado cómo la experiencia en la naturaleza aporta un contacto inmediato con la realidad, permitiendo sentir y conocer in situ los procesos naturales, así como percibir los distintos movimientos de las fuerzas de la naturaleza, mediante los cuales, se originan las distintas estructuras y atmósferas.

Se ha elaborado un procedimiento de análisis en donde el proceso pictórico y el natural se relacionan en paralelo, para poder proyectar la experiencia en el paisaje a través de la expresión pictórica.

El procedimiento de análisis que hemos planteado se basa en las interrelaciones entre el sujeto (pintor), el proceso creativo pictórico y la naturaleza. Al enfrentarnos a las obras elegidas, hemos examinado en un primer momento los datos plásticos formales, como son el soporte, la forma, el color y la textura, que nos han servido para elaborar un sistema de relaciones entre la creación pictórica y la naturaleza. Como venimos diciendo, no hemos valorado tanto las unidades plásticas por separado, como la integración de todas ellas en una estructura que generalmente plantea interacciones entre direcciones, masas y superficies cromáticas.

Posteriormente, nos hemos centrado en el **plano de los posibles contenidos asociables a la relación sujeto – obra – naturaleza**, que establecen el universo semántico, creando conexiones con los datos sensibles anteriormente analizados.

Para finalizar, se han realizado una síntesis interpretativa de cada obra, describiendo desde nuestro punto de vista la escenificación pictórica del espacio natural experimentado, **subrayando posibles contenidos emotivos de lo analizado**. Dicha síntesis interpretativa, lejos de ser una interpretación concluyente, a querido centrarse en la observación de los contenidos estéticos naturalistas que se manifiestan a través del proceso creativo.

Nos ha resultado de gran interés el detenernos en los aspectos procesuales del análisis como un elemento clave para comprender y adentrarnos en las obras analizadas desde el hacer pictórico. Al estudiar el sistema procesual que rige cada una de las obras del análisis, se nos ha abierto una puerta al modo de hacer y entender la pintura por parte del pintor, situándonos ante la acción misma que pone en marcha el engranaje del cuadro. Nos resulta importante en cuanto que nos posiciona en la parte activa de la creación pictórica, permitiéndonos participar en la propia experiencia del pintor.

Al centrarnos en el sistema procesual de esta pintura, hemos querido **propiciar una lectura que contribuya al desarrollo de la semiótica experimental, centrada en los contenidos de la expresión plástica y en donde se valoran los movimientos y actitudes del pintor ante la tela y ante la naturaleza como proyección de su estado anímico**.

2 Conclusiones analíticas:

El proceso de análisis ha sido aplicado a obras que podemos englobar dentro del llamado informalismo vasco.

Lo que se ha pretendido con este proceso de análisis es establecer una posible lectura en clave naturalista de dichas obras.

Los resultados de los análisis son posibles interpretaciones dentro de otro tipo viable de lectura. Hemos pretendido acercarnos, a través de las declaraciones de dichos pintores y de su obra, al estudio de los mecanismos creativos en los que interviene la sensibilidad, el contacto con la materia pictórica y el pensamiento del pintor. Nuestra intención ha sido abordar el estudio de un aspecto de la pintura informalista vasca, como son las posibles relaciones entre acción creativa y procesos naturales, entre las estructuras naturales y el cuadro, entre contemplación, acción y creación.

Mediante el proceso de análisis empleado, hemos podido comprobar cómo estos procesos pictóricos pueden relacionarse en paralelo con los procesos naturales encontrados en las configuraciones paisajísticas.

Tanto el proceso pictórico como el natural es independiente el uno del otro; se tratan de dos presencias conectadas por el factor de la experiencia.

Las obras analizadas se acercan tanto a la vertiente más gestual y activa del expresionismo abstracto como a la vertiente cercana a la pintura de campos de color, de aspecto más contemplativo. Ambas alternativas nos muestran una afinidad por la naturaleza pudiéndose encontrar una relación entre la configuración pictórica y la natural.

A la hora de comenzar cada uno de los análisis hemos tenido en cuenta los elementos formales **más caracterizantes** de cada obra. De este modo, no hemos seguido ningún esquema predeterminado, sino que ha sido la obra la que en todo momento nos ha guiado en nuestra lectura.

Para ello hemos realizado una **síntesis o asociación de elementos plásticos, que nos han ayudado a establecer una lectura que se aleja de un sistema de análisis atomizador**. Hemos creído conveniente estudiar las obras manteniendo en todo momento un sentido global de las mismas, sin perdernos en cada una de sus unidades constituyentes. No obstante, lejos de querer aplicar una interpretación meramente intuitiva basada en una impresión global no contrastada, hemos querido ir de lo global a lo particular y viceversa, **empleando sensibilidad y reflexión**.

Nuestro procedimiento ha querido buscar **efectos naturalistas y afectivos, preguntándose cómo han actuado los elementos formales, estructurales y procesuales que dan lugar a esos posibles efectos**.

Durante el estudio de las obras informalistas hemos podido comprobar cómo el modo en que se utilizan los elementos plásticos responde a una manera de evocar un estado emocional, utilizando la naturaleza como una proyección del estado anímico. **El artista parece descargar en el lienzo su energía interior como proyección de lo asimilado en la naturaleza. Más que representar un espacio natural en concreto, lo que parece hacer es manifestar la energía aprehendida en ella**.

De este modo, hemos podido observar cómo las obras informalistas se desarrollan bajo un juego de oposiciones, tensiones y contrastes, que se generan mediante la asociación de elementos plásticos dispuestos de manera que se propicie una pugna entre ellos. Hemos visto cómo estos ritmos, marcados por oposiciones y tensiones, se estructuran mediante una serie de relaciones formales, cromáticas y texturales que a continuación desarrollamos:

1 **Las relaciones formales** entre los elementos de una composición dependen de la posición (arriba, abajo, lateral, central), de las dimensiones de la forma (concepto de dominancia que hace que una forma grande domine sobre una pequeña, la cual pasará a ser concebida como "humilde" o dominada), de la configuración (geométrica u orgánica) y de su orientación (horizontal: estable y tranquila; vertical: estática pero potente; inclinada: dinámica).

Podemos observar en este contexto, contrastes dimensionales, tensiones direccionales, contrastes gravitacionales, tensiones entre estabilidad – inestabilidad y pugnas entre formas ortogonales y formas orgánicas.

2 **Las relaciones cromáticas** permiten articular el espacio en función de una perspectiva valorista (espacio en profundidad) o de una perspectiva cromática (espacio plano), y articular y ordenar diferentes planos cromáticos (segmentación del plano original dando lugar a nuevos espacios en donde establecer relaciones plásticas).

Podemos encontrar de este modo contrastes cromáticos generados por una dominancia cromática, contrastes lumínicos y tensiones por contrastes de saturación y complementariedad.

3 **Las relaciones texturales** se establecen bajo tres ángulos fundamentales relacionados entre si, como son el soporte, la materia y la manera.

El soporte aporta su propia textura a la composición y condiciona el movimiento gestual del artista así como el resto de materiales empleados.

La materia se puede presentar a modo de transparencias, empastes, elementos opacos, etc.

La manera dependerá del gesto o movimientos del artista, del tipo de útil empleado, de su sujeción y de la repetición del movimiento.

Pueden apreciarse en este sentido, contrastes de densidades entre diferentes tipos de grano textural, tensiones entre la distancia textural, oposiciones entre diferentes agrupaciones de unidades gestuales (determinadas por la repetición del movimiento) y tensiones entre los diferentes tipos de huellas resultado de la utilización de diferentes utensilios.

Hemos podido percibir que la naturaleza sirve de pantalla en donde proyectar el estado emocional del pintor. Cada composición es entendida como una proyección del estado anímico del pintor ante la naturaleza. **En cada uno de los procesos pictóricos observados, se aprecia un modo diferente de relacionarse con el entorno natural. Así, el artista adopta diferentes posturas a la hora de enfrentarse a un paisaje como puede ser la contemplación, el recorrido, la acción o la transformación.**

Las diferentes relaciones formales, cromáticas y texturales utilizadas conforman un diálogo que permite sugerir una actitud concreta ante la naturaleza, estableciéndose un sistema de relación entre el sujeto y los espacios pictóricos y el sujeto y los espacios naturales.

Estas relaciones procesuales **proponen mediante propiedades sinestésicas, acercarnos a interpretaciones en clave emocional en torno a la imagen poética del paisaje.**

Las formas, el color y las texturas, en su desarrollo estructural, nos remiten a una serie de adjetivos y sensaciones que pueden llegar a evocar desde la sensibilidad y al mismo tiempo desde la reflexión, determinados espacios naturales.

Hemos querido **propiciar** de este modo **un diálogo a partir de la interpretación emotiva de las imágenes pictóricas para estudiar las relaciones formales y materiales que pueden surgir en estas obras, utilizando el carácter fenomenológico que otorgan las relaciones estructurales de los elementos plásticos.**

En el análisis, se establece a modo de síntesis interpretativa, una relación del espacio pictórico con el espacio natural en base a la observación de los datos formales de la obra. Así, hemos establecido nuestra lectura refiriéndonos a elementos sólidos, líquidos o gaseosos en relación a aspectos naturalistas como la tierra, el aire, lo vegetal o el fuego.

De este modo se han encontrado sugerencias a elementos vegetales, espacios acuosos, atmosféricos, terrestres etc. Las estructuras terrestres por ejemplo, que en la naturaleza se originan mediante la sedimentación y la erosión, las hemos

podido intuir en la pintura mediante acciones de acumulación o sustracción de capas de pintura, raspados, etc. Las estructuras acuosas en la pintura se han podido identificar por la acumulación de masas transparentes, translúcidas o semi-opacas con cierta sensación de flotación en ellas. Así mismo hemos encontrado sensaciones acuosas pero de aspecto fangoso, o sensaciones de agua tibia o profunda y misteriosa, debido a un uso específico del color y la textura que propician dichos efectos. Lo mismo ocurre en las estructuras atmosféricas, que se caracterizan por su transparencia y vaporosidad, resultando el proceso pictórico una acumulación de capas transparentes y suaves de pintura.

Hemos podido apreciar cómo se produce una relación entre procesos pictóricos de acción que se relacionan con procesos naturales activos y en otras ocasiones procesos pictóricos de contemplación que pueden identificarse con procesos naturales en reposo. El sujeto y el modo en que se acerca a los procesos naturales que observa y experimenta, parecen encontrarse en conexión directa con el comportamiento a la hora de enfrentarse a la tela. Ante un proceso natural activo o contemplativo, condicionado por factores ambientales de viento, movimiento de tierras, erosión del agua o movimientos lentos y casi imperceptibles de nubes o suaves brisas, se puede establecer un comportamiento análogo en la pintura transmitido por la experimentación del pintor. De este modo, encontramos obras que describen experiencias activas, que se trasladan al lienzo mediante una gran velocidad de ejecución y otras de carácter más contemplativo que describen experiencias sosegadas, en donde los posibles procesos de configuración natural se definen a sí mismos mediante un sutil proceso constructivo de suaves y pausados ritmos.

El resultado de nuestros análisis pone de manifiesto cómo el pintor proyecta en la tela la energía asimilada en el entorno natural. Más que buscar una asociación representativa de esta pintura con un paisaje o espacio natural, lo que se ha querido puntualizar es la manifestación de las pulsiones internas del pintor en relación con la naturaleza. El artista parece enfrentarse al lienzo descargando en él toda su energía interior, la cual se traduce a través de una serie de tensiones o pugnas entre elementos formales que activan y tensionan la composición. Hemos querido poner de manifiesto el modo en que el artista asimila o percibe la energía que se proyecta en un determinado espacio natural y cómo ésta se traduce al lienzo mediante un juego de pugnas o contrastes característico del expresionismo abstracto.

Por lo tanto, más que representar un determinado espacio o paisaje, lo que se genera es una descarga de las pulsiones internas del pintor que nos acercan a interpretaciones en clave emocional en torno a la imagen poética que puede sugerir un determinado paisaje.

3 Posibles aplicaciones didácticas:

Esta investigación pretende ayudar a conocer y sentir mejor la pintura informalista. Con este estudio se intenta hacer una revisión de ciertos tópicos ideológicos y estéticos sobre el informalismo vasco en concreto.

Tenemos la intención de **mostrar la importancia del empleo de los recursos plásticos de tensión, contraste y dirección que rigen dicha pintura, así como ayudar al desarrollo de la sensibilidad, del contacto con la naturaleza y con la materia pictórica, como medio para potenciar el aprendizaje pictórico.**

Las posibles aplicaciones didácticas, que giran en torno a dicha investigación, nos remiten a una redefinición e identificación con el paisaje.

El paisaje como proyección de nuestra cultura y de nuestra mirada educada, está implícito en esta investigación, proponiendo un método pictórico, como manera o modo de entrar en contacto con la naturaleza.

Se establece un intento de **reflexión ante el entorno natural** que nos rodea, buscando definiciones a un concepto de naturaleza, que nos viene dado mediante un método procesual.

Buscando en nuestro "museo imaginario" podemos encontrar una gran variedad de artistas y movimientos artísticos que trabajan con el paisaje, desde el estilo más académico y tradicional en nuestra cultura occidental del paisajismo, pasando por movimientos como el Land Art, Arte Povera, Performances, llegando hasta el arte oriental. Todos ellos intentando encontrar una definición e identificación en la naturaleza.

Investigando a través de artistas pintores y sus modos distintos del hacer y experimentar podemos observar las conexiones existentes entre la poética utilizada y sus resultados plásticos; esto nos aporta un conocimiento más amplio de las distintas posibilidades para abarcar el problema planteado.

Las posibilidades didácticas de éste trabajo pueden centrar sus **objetivos expresivos** en un replanteamiento del entorno, bien natural o urbano, estableciendo una reflexión y análisis de los lugares elegidos.

Esta reflexión y análisis, conllevan un necesario acercamiento a la realidad que nos rodea, utilizando la experiencia obtenida in situ, para establecer los parámetros pictóricos posteriores.

Las **actividades expresivas** pueden dividirse en dos períodos o fases del quehacer pictórico.

En un primer período, se produce una toma de contacto con la realidad. Salimos al lugar o lugares elegidos, para pintar y reflexionar sobre lo que vemos, elaborando un posible libro de campo o apuntes del natural. Podemos plantear dos tipos de contacto con el entorno. Un anhelo contemplativo, o un recorrido de paseo, exploración e inmersión. En ambos casos se trata de lograr cierta identificación ya sea con las bastas extensiones, los suaves movimientos, o las fuerzas en acción.

Este trabajo repercutirá en la segunda parte de la actividad, cuando, una vez en el taller, se vaya adquiriendo autonomía pictórica; cuando la pintura forme por sí misma un paisaje.

La práctica pictórica que se plantea en esta investigación, dota al sistema procesual pictórico de gran importancia, siendo éste el codificador de la experiencia hacia la expresión plástica.

Por lo tanto, las posibilidades de aplicación didáctica de éste trabajo de investigación, abren un camino hacia un replanteamiento del entorno natural, estableciendo definiciones e identificaciones con el paisaje. Para ello se proponen tomas de contacto con la naturaleza, trabajando en lugares pertenecientes al propio paisaje.

Se indica de igual modo, la importancia del aspecto procesual de la pintura, para establecer una conexión con la naturaleza; se origina una relación a partir de los procesos pictóricos, que funcionan por analogía con los procesos naturales.

Dejamos abiertos distintos **campos para estudios posteriores**, que quedan inconclusos o pueden ser ampliados en investigaciones siguientes.

Por un lado, la práctica experimental como trabajo realizado en la naturaleza, puede ser un planteamiento interesante para abrir o dejar al descubierto una fase del quehacer pictórico, que en la mayoría de los casos queda oculto tras el peso de las obras finales.

La primera fase de un proceso pictórico, como es la toma de contacto con la realidad, nos parece de vital importancia, para comprender y poder analizar las obras realizadas con posterioridad. Es en este período cuando el artista forja sus ideas y aboceta sus futuras obras.

Nos parece objeto interesante de estudio hablar de esta fase del trabajo como boceto o preludio de lo que va a pasar y dedicarle mayor atención para investigar desde dentro las ideas del pintor.

Por otro lado encontramos la posibilidad de profundizar en los aspectos procesuales pictóricos que se relacionan con los procesos naturales.

Hemos observado como cada tipo de obra, dependiendo del resultado procesual planteado, se relacionaba con unos u otros tipos de procesos naturales pudiendo resultar interesante el exponer la práctica pictórica personal a los distintos tipos de procesos naturales determinados y reflexionar sobre los cambios y variaciones resultantes.

Dedicaríamos una labor exhaustiva a clasificar y ordenar las distintas fases por las que pasa una obra al someterse a una relación con un tipo de proceso natural.

Es posible plantear una confección detallada de los procesos que definen a una superficie natural y aplicarla a un tipo de estructura pictórica, observando los cambios que se producen al relacionarse con una u otra superficie natural.

El objetivo es por lo tanto **enseñar a mirar; mirar más allá de la superficie de las cosas, enseñar a observar, aunando reflexión analítica, estética y sensibilidad.**

Por otro lado, no hemos concluido la definición de los sistemas plásticos estructurales. Dejamos para posteriores estudios una ordenación más acabada de los distintos tipos de tensiones y contrastes plásticos. Para este fin, sugerimos **indagar con detenimiento la sintaxis formal, a la luz de la psicología de la percepción.**

LIBROS:

- *Abstracción y naturaleza*. Wilhem Worringer. Breviarios del Fondo de Cultura. México, 1983.
- *Abstract expressionism: the formative years*. Whitney Museum. Nueva York, 1978.
- *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. John Berger. Árdora Exprés. Madrid 1998.
- *American Action Painters*. Harold Rosenberg. Art News, Vol. 51, diciembre de 1952.
- *Art as experience*. John Dewey. Perigee Books. The Berkley Publishing Group. New York. 1980.
- *Art et culture, essais critiques*. Clement Greenberg. Editorial Macula. París, 1988.
- *Arte e ideología en el País Vasco. 1940 – 1980*. Ana María Guasch. Ed. Akal. Madrid, 1984.
- *Arte e ilusión*. Ernst H. Gombrich. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- *Arte y percepción visual*. Rudolf Arheim. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1992.
- *Arte y poesía*. M. Heidegger. Fondo de cultura económica, México D. F., 1958
- *Breve historia de la pintura moderna*. Herbert Read. Editorial Del Serbal. Barcelona, 1988.
- *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. C. G. Carus. Editorial Visor. Madrid, 1992.
- *Conceptos del arte moderno*. Nikos Stangos. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1986.
- *Crítica del juicio*. Immanuel Kant. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1977.

- *Cursos de la Bauhaus*. W. Kandinsky. Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Biblioteca Mondadori. Madrid, 1990.
- *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Serge Guibaut. Editorial Mondadori. Madrid, 1990.
- *Del arte objetual al arte de concepto*. Simón Marchán Fiz. Editorial Akal. Madrid, 1988.
- *De lo espiritual en el arte*. W. Kandinsky. Editorial Labor, Barcelona, 1992.
- *El aire y los sueños*. Gaston Bachelard. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1994.
- *El agua y los sueños*. Gaston Bachelard. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1994.
- *El Arte Abstracto*. Anna Moszynska. Editorial Destino. Londres, 1990.
- *El Arte del siglo XX*. AA.VV. Editorial Salvat. Barcelona, 1990.
- *El Arte Moderno*. Giulio Carlo Argan. Editorial Fernando Torres. Valencia, 1984.
- *El Arte Moderno*. Meyer Shapiro. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1988.
- *El caballo en su muro*. Sergio Gaspar / Pinturas de Ramón Zuriarrain. Luis Burgos Arte del S. XX. Madrid, 2004.
- *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*. René Berger. Editorial Noguer. Barcelona, 2002.
- *El existencialismo es un humanismo*. Jean Paul Sartre. Ediciones del 80. Buenos Aires, 1985.
- *El expresionismo abstracto*. Anthony Everitt. Editorial Labor. Barcelona, 1975.
- *El jinete azul*. Vasili Kandinsky y Franz Marc. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona, 1989.
- *El lenguaje de la visión*. G. Kepes. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1976.

- *El malestar en la cultura.* Sigmund Freud. Editorial Alianza. Madrid, 1998.
- *El romanticismo como espíritu de la modernidad.* Menene Gras Balaguer. Editorial Montesinos. Barcelona, 1993.
- *El secreto de la flor de oro.* C. G. Jung. Ed. Paidós, Barcelona 1996
- *El Surrealismo.* Antonio Bonet Correa. Editorial Cátedra. Madrid, 1983.
- *El triunfo de la pintura norteamericana.* Irvin Sandler. Editorial Alianza. Madrid, 1996.
- *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard.* Aldo Trione. Editorial Tecnos, Madrid, 1989.
- *Ernst. Pinturas.* Patrick Waldberg. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1969.
- *Escritos y opiniones sobre arte.* Henri Matisse. Editorial Debate. Madrid, 1993.
- *Estética I.* G.W.F. Hegel. Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1988
- *Experience and nature.* John Dewey. General Publishing Company, Ltd. Toronto, Ontario. 1958.
- *Filosofía del surrealismo.* Ferdinand Alquie. Editorial Barral. Barcelona, 1974.
- *Fragmentos para una teoría romántica del arte.* Javier Arnaldo. Editorial Tecnos S.A. Madrid, 1987.
- *Fría Montaña.* Brice Marden, Brenda Richardson. Houston Fine Arts Press. Houston, 1992.
- *Goethe. Teoría de los colores.* Johann Wolfgang Von Goethe. Editorial Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Madrid, 1999.
- *Hans Hofmann.* Clement Greenberg. Editorial Georges Fall. París, 1961.
- *Historia del Arte Abstracto.* Cor Blok. Editorial Cátedra. Madrid, 1982.
- *Historia del existencialismo. De Kierkegaard a hoy.* Pietro Prini. Editorial Herder. Barcelona, 1992.

- *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. Teresa del Conde. Ediciones Átame. México D.F. 1994.
- *Historia Universal del Arte (Arte del siglo XX)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1996.
- *Historia Universal del Arte. Últimas Tendencias*. Lourdes Cirlot. Editorial Planeta. Barcelona, 1993.
- *Imágenes de naufragio. Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. José Vicente Selma. Editorial Generalitat Valenciana. Valencia, 1996.
- *Indagación del bien*. Kitaro Nishida. Ed. Gedisa, Barcelona, 1995.
- *Introducción a la teoría de la imagen*. Justo Villafañe. Editorial Pirámide. Madrid, 1985.
- *Jackson Pollock. Una saga estadounidense*. Steven Naifeh y Gregory White Smith. Editorial Circe. Barcelona, 1991.
- *La definición del arte moderno*. Alfred H. Jr. Barr. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1989.
- *La Escuela de Nueva York*. Dore Ashton. Editorial Cátedra. Madrid, 1988.
- *La estética contemporánea*. Guido Morpurgo Tagliabue. Editorial Losada. Buenos Aires, 1971.
- *La estética del siglo XX*. Mario Perniola. Antonio Machado Libros, Madrid, 2001.
- *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Wasili Kandinsky. Editorial Paidós. Barcelona, 1996.
- *La Historia del Arte Moderno*. Ernst H. Gombrich. Editorial Debate. Madrid, 1997.
- *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Rosalind E. Krauss. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1996.

- *La pintura Moderna IV. De los cubistas a los primeros abstractos.* Joseph – Émile Muller. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1996.
- *La pintura moderna v. La pintura abstracta.* Frank Elgar. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1996.
- *La poética del espacio.* Gaston Bachelard. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1994.
- *La Realidad y la Mirada. El Zen en el Arte Contemporáneo.* Ana Crespo García. Editorial Mandala. Madrid, 1997.
- *La senda extraviada del arte.* Francisco Calvo Serraller. Editorial Mondadori. Madrid, 1998.
- *La tierra y los ensueños de la voluntad.* Gaston Bachelard. Breviarios. Fondo de cultura económica. México, D.F. 1994.
- *La trama del Arte Vasco.* Juan De la Encina. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1981.
- *Las claves del arte abstracto. Cómo interpretarlo.* María del Mar Lozano Bartolozzi. Editorial Planeta. Barcelona, 1990.
- *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Mario de Micheli. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1987.
- *Lecciones sobre la estética.* Vorlesungen ubre die ästhetik 1842. Ed. Akal, 1989.
- *Los existencialismos: claves para su comprensión.* Pedro Fontán Jubero. Ediciones Pedagógicas. Madrid, 1994.
- *Los expresionistas.* Wolf – Dieter Dube. Editorial Destino. Barcelona, 1997.
- *Los Hijos del Limo.* Octavio Paz. Biblioteca de Bolsillo. Barcelona, 1998.
- *Los pasos perdidos.* André Breton. Editorial Alianza. Madrid, 1972.
- *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator.* Joseph Addison. Edición Tonia Raquejo. Madrid, 1991.

- *Los privilegios de la vista. Obras completas.* Octavio Paz. Galaxia Gutenberg. Barcelona 2001.
- *Manifiestos del Surrealismo.* André Breton. Editorial Colección Labor. Barcelona, 1992.
- *Movimientos artísticos desde 1945.* Edward Lucie – Smith. Editorial Destino. Barcelona, 1991.
- *Obra poética (1935 – 1988).* Octavio Paz. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1998.
- *Per Kirkeby. Textos y entrevista con Eddy Devolder.* Editorial Philippe Guimiot. Bruselas.
- *Psicoanálisis del Arte.* Sigmund Freud. Editorial Alianza. Madrid, 1996.
- *Pensamientos sueltos sobre la pintura.* Ed. Tecnos, 1988.
- *Pyrénées. Voyage par les images.* Hélène Saule Sorbé. Editions de Faucompret, Bourdeaux, 2002.
- *¿Qué es la pintura?. Representación y arte moderno.* Julian Bell. Galaxia Gutenberg. Barcelona 2001.
- *Quousque Tandem. Ensayo de interpretación del alma vasca.* Jorge Oteiza, Ed. Hórdago (Cuarta edición).
- *Scapeland.* Jean - François Lyotard. Ed. *L_inumano. Divagazioni sul tempo,* Milano, Lanfranchi, 2001.
- *Setenta artistas.* Jose Luis Merino. Avance. 2005.
- *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios.* Michael Doran. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1980.
- *System and Dialects of Art.* John Graham. John Hopkins University Press. Baltimore, 1971.
- *Técnicas de los artistas modernos.* AA.VV. Editorial Hermann Blume. Barcelona, 1984.

- *Tecnologías pictóricas y creatividad*. Julián Irujo. Servicio Editorial U.P.V. Bilbao, 1997.
- *Teoría de los sentimientos*. Carlos Gurménez. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1993.
- *Teoría del Arte Moderno*. Paul Klee. Editorial Calden. Madrid, 1979.
- *Teorías del Arte Contemporáneo*. Herschel B. Chipp. Editorial Akal. Madrid, 1995.
- *The tradition of the new*. Harold Rosenberg. Thames and Hudson. Londres, 1962.
- *The red man. Adventures in the arts*. Marsden Hartley. Nueva York. Ed. Boni and Liveright, 1921.
- *Tratado del signo visual*. Groupe µ. Editorial Cátedra. Madrid, 1993.
- *Últimas tendencias del arte de hoy*. Gillo Dorfles. Editorial Colección Labor. Barcelona, 1996.
- *Vacío y plenitud*. François Cheng. Editorial Siruela. Madrid, 1993.

DICCIONARIOS:

- *Diccionario del arte actual*. Karin Thomas. Editorial Labor. Barcelona, 1994.
- *Diccionario del Arte Moderno: conceptos – ideas – tendencias*. Fernando Aguilera Cerni. Editorial Fernando Torres. Valencia, 1979.
- *The dictionary of Art*. (34 volúmenes). Editado por Jane Turner. Macmillan Publishers Limited. Groves Dictionaries Inc. Nueva York, 1996, vol. 7.

ENCICLOPEDIAS:

- *El mundo contemporáneo. Historia del Arte*. (4 tomos). Editorial Alianza. Madrid, 1997, t. 4.

- *Historia del arte.* (16 volúmenes). Instituto Gallach de librería y ediciones. Grupo editorial Barcelona. Barcelona, 1996, vol. 16.
- *Historia del Arte.* (8 volúmenes). Editorial Carrogio S.A. Barcelona, 1972 – 74, vol. 6.

CATÁLOGOS:

- *Abstracción Lírica. École de Paris. 1956 – 1976.* Cat. Exp. Salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Madrid, octubre – noviembre de 1979.
- *Amable Arias. La pasión reflexiva.* Cat. Exp. Itinerante. Castilla y León. 2003 – 2004.
- *Balardi.* Cat. Exp. Galería La Brocha. Edificio Industrial junto a Uribitarte. Bilbao, 10 de noviembre – 30 de diciembre de 2000.
- *Bonifacio Alfonso.* Cat. exp. Galería F&J. Bilbao, 1992.
- *Bonifacio.* Cat. Exp. Galería Antonio Machon. Madrid. Noviembre – diciembre. 1995.
- *Carmelo Ortiz de Elgea. 153 pinturas.* Cat. Exp. Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 22 de enero- 28 de febrero de 1999.
- *Carmelo Ortiz de Elgea. Pinturas. 1992 – 1994.* Cat. Exp. Sala América, Vitoria, del 15 de febrero al 20 de marzo de 1994.
- *Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco.* Cat. Exp. Sala Fundación Caja Vital Kutxa Fundazioa. Vitoria, del 10 de junio al 4 de julio de 2004.
- *Colectiva 07-07-01 / 15- 09 – 01.* Cat Exp. Galería Epelde & Mardaras. Bilbao.
- *Colectiva.* Cat. Exp. Galería La Brocha. Edificio industrial frente al puente de Calatrava. Bilbao, del 16 de marzo al 29 de abril de 2001.

- *Diebenkorn. La figura y el paisaje.* (Cat. Exp.). White Chapell Art Gallery. Londres. 4 de octubre – 1 de diciembre de 1991. Juan March. Madrid. 10 de diciembre – 31 de marzo de 1991.
- *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970.* Cat. Exp. Museo de las Artes del Bronx, Nueva York. Del 29 de septiembre de 1988 al 29 de enero de 1989.
- *Erakusketa – Fundación Faustino Orbegozo.* Cat. Exp. Palacio de Velázquez, Madrid, diciembre de 1979.
- *José Guerrero.* (Cat. Exp.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 28 de febrero – 9 de mayo de 1996.
- *Juan Mieg.* Cat. Exp. Sala América. Vitoria, del 15 de septiembre al 29 de octubre de 1995.
- *Juan Mieg.* Cat. Exp. 1979 Erakusketa – Fundación Faustino Orbegozo. Palacio de Velázquez, Madrid, diciembre de 1979
- *Howard Hodgkin. Petits Formats.* (Cat. Exp.). Centro Cultural La Caixa. Barcelona. 1 de octubre – 18 de noviembre de 1990.
- *Maria Paz Jiménez.* Cat. Exp. Koldo Mitxelena Kulturunea. Sala Gambara. San Sebastián, del 13 de abril al 27 de mayo de 2000.
- *Mikel Díez Alaba. Del exterior al interior.* Cat. Exp. Sala de exposiciones Rekalde. Bilbao, del 5 de abril al 20 de mayo de 2001.
- *Orientalismos. Una aproximación contemporánea.* (Cat. Exp.). Centro Cultural Koldo Mitxelena. San Sebastián. 4 de junio – 29 de agosto de 1998.
- *Paisajes transportables. Strange things happen when you are abroad.* Susanne Themnitz. Cat. Exp. Galería Bores & Mallo, Cáceres. 1998.
- *Ramos Uranga. Sobre papel.* 1989 – 1994. Cat. Exp. Museo Bellas Artes, Bilbao, 1995.

- *Ramos Uranga. Pintura – Dibujo – Grabado.* Cat. Exp. Museo Provincial de Álava, del 18 de noviembre al 31 de diciembre de 1983.
- *Sean Scully.* (Cat. Exp.). Sala Rekalde. Bilbao. 13 de marzo – 11 de mayo de 1997.
- *Siqueiros / Pollock / Siqueiros.* (Cat. Exp.) Kunsthalle Düsseldorf. 30 septiembre – 3 diciembre de 1995.
- *Sistiaga. Del Día, De la noche.* Cat. Exp. Kur Art Gallery. San Sebastián, del 6 de junio al 31 de Julio de 2003.
- *Sistiaga.* Cat. Exp. Galería May Moré. Madrid, julio – septiembre 1999.
- *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York.* Cat. Exp. 21 dic. 99 – 27 feb. 00. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- *Zumeta 98-99-00.* Cat. Exp. Galería La Brocha. Edificio Uribitarte, Bilbao, junio – agosto de 2000.
- *Zuriarrain.* Cat. Exp. Galería Altxerri. San Sebastián, abril – mayo de 1998.
- *Zuriarrain.* Cat. Exp. Galería Altxerri. San Sebastián, julio – agosto de 2002.
- *Zuriarrain.* Cat. Exp. Museo San Telmo. San Sebastián. 6 – 31 de mayo de 1994.

TESIS:

- *Análisis de la estructura formal y de la relación fondo figura en modelos no representacionales de las vanguardias históricas.* Santiago Javier Ortega Mediavilla. Tesis Doctoral dirigida por Julián Irujo Andueza. Universidad del País Vasco. Facultad de BBAA. Bilbao, 1996.
- *Análisis y experimentación de la incompatibilidad de medios en una práctica pictórica específica.* Ángel González Andrés. Director: D. José Luis Tolosa Marín. Universidad del País Vasco. Facultad de Bellas Artes. Bilbao.

- *El empleo de las transformaciones geobiodinámicas de los materiales naturales en el proceso de creación de obras plásticas. Análisis y experimentación.* Juan Carlos Meana Martínez. Tesis Doctoral dirigida por Julián Irujo Andueza. Universidad del País Vasco. Facultad de BBAA. Bilbao, 1993.
- *La pintura de acción como procedimiento.* Ana I. Corzo Sánchez. Tesis Doctoral dirigida por José Chavete Rodríguez. Universidad de Vigo. Facultad de BBAA. Pontevedra, 1999.

REVISTAS:

- *El informalismo naturalista en cuatro reencuentros. Informalistas de la pintura vasca.* Javier Viar. Revista Común 1 Arte, Arquitectura, Pensamiento, Ciudad. Enero 1979.
- *My paintings.* Jackson Pollock. Possibilities 1, nº 1 (invierno, 1947-48). Citado en Edward Lucie Smith, Movimientos artísticos desde 1945.
- Revista LAPIZ Nº 137. *En defensa de la pintura.* Angel L. Pérez Villén.
- Revista LAPIZ Nº 145. *Desde el paisaje.* Santiago del Olmo.
- Revista LAPIZ Nº 151. *Thomas Reinhold. Referencias a la propia pintura.* Pía Jardí.
- *Rise of another Rivera.* Bertram D. Wolfe. Vogue, 1 de noviembre de 1938.

VÍDEOS:

- *Mendiburu. Nortasuna.* Vídeo realizado por Pedro Sota. Producciones ARALAI. 1975.
- *Balardi.* Galería La Brocha. Vídeo realizado por Espe Goikolea para la Galería La Brocha.

ANEXO
ENTREVISTAS

Anexo. entrevistas

CARMELO ORTIZ DE ELGEA

JOSÉ LUIS ZUMETA

RAMÓN ZURIARRAIN

JOSÉ ANTONIO SISTIAGA

MIKEL DÍEZ ALABA

RAFAEL RUIZ BALERDI

RELACIÓN CON EL ENTORNO NATURAL

- *¿En que medida influye en su obra el entorno natural que le rodea?*

Si comienzas a pintar como yo, con las primeras acuarelas que te regalaron los reyes a los cinco añitos, empiezas a pintar, y pintas paisaje. He ido siempre directamente a la naturaleza. Los clásicos paisajes de un niño... Eso va evolucionando y a los quince, dieciséis años, llego a centrarme en la materia. En vez de subir la vista al horizonte, lo que hago es bajar la vista, sacar las texturas rocas, piedras.. ahí empieza mi pintura matérica, digamos más informalista. Me interesaba mucho la figura. He incorporado figura en toda mi pintura y la sigo incorporando, pero no desde un planteamiento original de la obra, sino desde la propia pintura, donde me sugiere un personaje. Una mancha me sugiere un personaje, y yo entonces acentúo esa mancha y aparece la figuración. En los años setenta hago una pintura del pop, en el año 67, 68. La imagen es mucho más directa. La forma es más acentuada y de ahí paso a la abstracción casi total... donde fundamentalmente son como puzzles y formas... y me doy cuenta de que la forma que la hagan los escultores, que la pintura lo que tiene que hacer es borrar más!. Entonces empiezo a descomponer la forma, allí hay mucha expresión, mucho expresionismo, bueno, mi pintura generalmente es expresionista, desde el punto cero hasta ahora. Yo sigo en el tema del expresionismo. La pintura empieza a volar, empieza a soltarse, las formas se descomponen. Siempre basándome mucho en la naturaleza. Mi pintura tiene mucho de paisaje. Tengo una raíz muy, muy profunda en la naturaleza. Y sigo ahí también. Tengo mis cambios.. pero sigo ahí.

- *¿Existe alguna relación entre el agua y su obra? ¿La tierra? ¿El fuego? ¿El aire?*

Si, de todo... de las nubes, la niebla. Lo que yo llevo mucho tiempo es, (no fotografiando, nunca he fotografiado, nunca he ido a un pueblo y hacer la iglesia tal cual) recogiendo sensaciones desde el paisaje, entonces, en esto interviene la niebla, el sol, el agua... sensaciones.

- *¿Cómo se relaciona con su entorno natural? ¿Le gusta salir a pasear, a navegar, correr...? ¿Ha trabajado alguna vez al aire libre? ¿Qué entorno le parece el más atractivo o afín? ¿Por qué?*

Me voy a pintar, con una caja en el coche, llevo como los médicos, una caja con unas pinturas y entonces retrato un poquito mis viajes o mis rollos de pintura y luego lo transformo en el estudio. Son esas sensaciones de los viajes, lo que te queda aquí (señala la frente), es lo que yo quiero reflejar en el lienzo, (no fotografiar las pirámides de Egipto!), sino esa sensación. Esas son mis postales.

- *¿Piensa que su pintura se ha visto involucrada en la vida socio política del País Vasco en los años 60 – 70? ¿De qué modo?*

Hubo una época en los años sesenta en donde sí había una denuncia política, mucho collage, fotografía de prensa, y sí hubo una pintura sociopolítica.

Influencias pictóricas / literarias

- *Balerdi comentó que la pintura fue desde su niñez como una herramienta biológica, una terapia ante sus inquietudes y emociones... ¿qué opina Ud. de esto?*

Totalmente de acuerdo. Para mí también. Yo tengo que pintar. Es una enfermedad...

- *¿Qué pintores americanos del expresionismo abstracto conocía en los años 60, 70?*

A través de libros conoces muchas cosas, desde Pollock (aunque Pollock no es un pintor que me halla interesado mucho), De Kooning, Rauschenberg (me gustaba porque era el pintor más europeo).

- *¿Le interesaron en algún momento los pintores mexicanos o la escuela del muralismo? ¿Y los pintores europeos?*

Nada. Como decía Jorge Oteiza, los muralistas no son los mexicanos los mejores, lo que pasa que los mexicanos tenían paredes para pintar. Y aquí por lo visto no hay... je, je.. pero no me interesa.

Me interesa más la pintura europea, me gusta más.

- *¿Cómo cree que influye el informalismo español en la obra de los informalistas vascos? ¿Cree por el contrario que la influencia proviene mayoritariamente de Europa y América?*

Tapies ha sido un pintor fundamental. Yo creo que ha sido en los últimos cincuenta años el pintor fundamental de la materia. Un gran pintor.

El arte europeo lo tienes más cerca y has conocido más in situ a los artistas europeos, en museos, exposiciones.

- *¿Qué libros leía en los años 70? ¿Ahora? Filosofía, estética, escritos de pintores..*

Casi nada, alguna autobiografía, pero muy poco. Ahora estoy leyendo más.

- *¿Qué entiende por abstracción?*

Lo que hablábamos de las sensaciones. La pintura abstracta es muy difícil. Puedes hacer una castaña que no te da pautas de nada, pero una pintura, donde tenga interés, que no exista la forma, no exista la anécdota... es muy difícil. Llegar ahí dentro es muy difícil. Me interesa mucho ese tema. Me interesa lo imposible.

- *¿A que opción se acerca más el resultado de su pintura? ¿Es reflejo de sus pulsiones internas o es un reflejo de lo asimilado en la naturaleza? ¿Ambas?*

Yo cuando pinto..., (Ahora estoy haciendo un cuadro de tres metros por dos y medio), nunca hago un boceto, ni tengo una idea previa. Si yo tengo un boceto o una idea previa de cómo va a ser el resultado cuadro, ya no lo hago, ya lo he hecho. Para mí el cuadro es un proceso de, vamos a llamarle, una pequeña aventura, qué es lo que va a pasar ahí, el cuadro es un dictador. Aparece algo que te interesa y eso te está marcando. Ese interés hay que llevarlo hasta el final. Todos los centímetros cuadrados pintados tienen que tener interés. Y entonces tú estás ahí rascando, pintando, borrando... algo que tu descubras, que digas... ¡qué estoy haciendo aquí! Yo no entiendo mucho la pintura... empiezo a entender después de haber pintado el cuadro, o sea, qué pasa aquí en este cuadro..., entonces esa aventura que es lo que más me interesa, esa investigación de algo, siempre desde la tripa ¿eh?. O sea, no desde lo que he visto (otros pintores), que bueno era ese tío... no, no... eso ya se ha pasado. Eso no existe. Es desde tu propia experiencia y desde tu propio intestino. Entonces ahí estás rascando; te estás rascando a ti mismo. Ahí surge algo que te sorprende. Eso me interesa... ¡¿Qué es esto?! Y al final acabas el cuadro, y empiezas a entenderlo después, incluso yo vuelvo a cuadros que los he firmado hace año y medio, dos años... vuelvo otra vez, porque hay algo que todavía... y no sabes qué es, pero todavía eso no está pleno.. y ¡he vuelto a cuadros después de dos años! Ahora mismo he acabado uno que tenía fechado en 2002. Es esa aventura lo que a mí me interesa.

- *¿Qué entiende por naturalismo?*

La copia de la realidad es una cosa muy complicada. Tu ahora coges al Greco, a Velázquez, Rembrandt, Tintoretto, y les pones una cosa muy simple para pintar, un vaso de vino, y cada uno hace un vaso... si son ocho pintores, serían ocho vasos de vino diferentes... y todos serían ese vaso de vino. Entonces es una interpretación. Otra cosa es el naturalismo entendido como esa pintura fotográfica de la realidad... por ejemplo Vermeer... ahí hay algo que se escapa, eso es una magia que tienen muy pocos artistas... Velázquez, Piero de la Francesca, Donatello... hay algo que se escapa... hay que conseguir eso...

- *¿Se considera un pintor romántico?*

Sí, sí. Me interesa todo lo que respiras... sí.

- *¿Cómo definiría el término paisaje?*

Es una interpretación de sensaciones, de hondura, y sobre todo de buena pintura.

- *¿Afectó a su trabajo las reflexiones de Oteiza en Quosque Tandem? ¿De qué modo?*

Cuando leías en aquella época el Quosque Tandem... casi no lo entendías! Oteiza era... aparte del Quosque Tandem, era sus reflexiones sobre arte. Oteiza era un crítico de arte fantástico... era un hombre que enseguida metía el dedo en la llaga. Muy buen crítico de arte, sabía mucho.

- *¿Suele reflexionar a través de la escritura?*

Sí. Ahora precisamente por primera vez, estoy haciendo un cuadro que es una obra de Balzac. Se llama (es un cuento muy corto) "La obra de Arte" (me parece que se titula así). En este cuento intervienen dos artistas del renacimiento reales y uno inventado por Balzac. Este pintor imaginario se escapa de la pintura... que es algo mágico. Lleva diez años con un cuadro, y no se lo enseña a nadie porque le faltan todavía unas pinceladas (Balzac en esa obra descubre la pintura contemporánea). Estos dos pintores del renacimiento consiguen engañar a este pintor imaginario para ver su cuadro. Cuando lo vieron, el cuadro no era nada... eran borrones y manchas de pintura sobre pintura... allí ya no había figuración... Balzac descubre el arte contemporáneo en aquella época; se adelanta...

Todo eran tachones y borrones, excepto el pie de una modelo, un pie muy bien pintado, que era lo único figurativo... él quería hacer la perfección y estaba borrando la perfección. Una cosa muy curiosa (..)

Por primera vez estoy haciendo a través de la lectura de una obra, un cuadro. Será una cosa abstracta total porque Balzac ya te marca eso...

- *¿Con qué fin utiliza (o no utiliza) títulos en sus obras?*

Una obra como ese Zumeta (en la sala donde nos entrevistamos hay un Zumeta) no se puede titular porque condicionas al espectador. Tendría que ser un título muy ambiguo, muy abierto. Porque si tu dices: señora bajando las escaleras, todo el mundo quiere ver a una señora bajando las escaleras. Entonces condicionas al espectador. El título tiene que ser muy abierto.

- *¿Qué opina sobre la filosofía oriental? ¿Considera que el informalismo vasco es influenciado por doctrinas orientales como el Zen? ¿Han influido en su obra?*

He visto cosas orientales y me gustan mucho... los jardines japoneses me encantan y la arquitectura japonesa... pero no he profundizado ahí.

SISTEMA PROCESUAL

- *¿Cómo comienza sus cuadros? ¿Cómo aborda el espacio en blanco del lienzo? ¿Realiza bocetos o comienza a trabajar directamente sobre el lienzo? ¿Parte de experiencias personales (vivencias en la naturaleza) o de hechos sociales que ocurren en su entorno? ¿Ambas?*

Como ya hemos comentado antes, no parto nunca de bocetos sino directamente, de experiencias personales...

- *¿Qué periodos de desarrollo –fases- encuentra en la realización de sus obras? ¿Suele trabajar con series? ¿Por qué?*

Procuro no aburrirme, entonces cambio mucho... yo sería incapaz de hacer seis cuadros del mismo tema y repetirlos con las variantes necesarias... no soy capaz de eso. Rompo, destruyo lo que se parece a lo anterior. No me interesa el mundo de la repetición.

RITMOS (MODO DE PINTAR):

- *Cuando pinta con que velocidad y ritmo de ejecución aplica la pintura? ¿De manera rápida? ¿Lentamente? ¿Reflexiona antes de aplicar la pintura o por el contrario se trata de acciones impulsivas? ¿Dedica tiempo a meditar cada acción?*

Es muy rápido. Primero, soy un pintor muy gestual, y muy de ímpetu, produzco un montón, tres horas de pintura es cambiar un cuadro totalmente de un día a otro. Produzco como una máquina. Luego, después del gesto llega la reflexión. Entonces

ahí si es donde te tienes que meter. Soy como un torbellino pintando. Luego hay que reflexionar... esto quito, esto pongo... pero la rapidez es parte de mi forma de ser, soy así. Pinto así. Pero también te digo, como te he dicho antes, que recojo un cuadro que he pintado hace dos años y lo vuelvo a pintar (o a repintar).

- *¿Qué le sugiere el movimiento que otorga a la pintura?*

La pintura se tiene que mover, la pintura tiene que vibrar. La pared fija no me gusta. Me gusta algo que cree una inquietud. Vibración de formas o de colores o de matices... hay algo que está vivo ahí.

- *¿Cómo coloca el lienzo a la hora de pintar? ¿En el suelo? ¿Trabaja verticalmente? ¿Por qué? El modo de colocar el lienzo para pintar, ¿tiene alguna relación con su discurso pictórico?*

De todas formas... le doy la vuelta, cabeza abajo y cabeza arriba y a veces no sé luego cual es la postura del cuadro... dependiendo de lo que quiera conseguir... Lo de dar la vuelta al cuadro es porque somos muy racionalistas, tenemos la cabeza arriba y los pies abajo, el cielo arriba y la tierra abajo. Entonces tu vas a componer un cuadro y siempre haces eso... abajo pesa mucho y arriba vuela... es algo natural y algo no original, entonces lo que hago es peso arriba y el cielo abajo a ver qué es lo que pasa. Ahí está la lucha esa... por eso a veces mis cuadros pesan mucho más arriba que abajo.

- *¿Utiliza algún tipo de simbología a la hora de aplicar el color?*

No creo que tiene que ser algo muy abierto, con una gran libertad.

- *¿Qué tipo de utensilios utiliza para pintar?*

Utilizo de todo pero básicamente óleo, brochas, pincelito pequeño... acabo de hacer un cuadro que tiene cuatro metros por dos y medio y lo he hecho con un pincel pequeñito... podría haber utilizado la materia o la brocha grande, pero esto me permite tener un control de toda vibración del cuadro. Un control de todo el cuadro.

- *¿Qué significado tiene la textura en su obra?*

Eso es muy importante. La materia es muy importante. A veces veo mucha gente que abusa de ella. Tú haces una pincelada con acuarela que es la antimateria y casi no tiene expresividad pero tu metes una pincelada con materia, y ya la materia en si es muy rica... y hay un abuso de eso, de engrandecer la obra con la materia... y eso me aburre... prefiero el pincelito pequeño. Calcular toda la superficie. La materia es ella misma ya... prefiero otra cosa.

- *¿Encuentra interrelación entre el modo de aplicar la pintura y su estado emocional?*

Si, es de lo que hemos estado hablando en toda la entrevista...

- *¿Ha establecido alguna vez algún sistema procesual que lo acerque a la configuración natural del paisaje? Cuando pinta, ¿identifica de algún modo el material que utiliza con la idea representacional de la obra?*

Sí, sí. En ese aspecto soy un pintor muy clásico, utilizo veladuras... y me interesa mucho utilizarlas desde el lado más clásico y otras desde el lado más violento. Llevas ya tantos años pintando que pintas de cualquier manera... pintas hasta con un trapo...

- *¿Qué actitud adopta ante el entorno natural? ¿De contemplación o de exploración? ¿Intenta proyectar emociones en el paisaje (entorno) que le rodea o por el contrario deja que el paisaje le embargue y le invada? ¿Observa que esta actitud se refleja en su postura ante el cuadro?*

Pinto aquí (señala la frente). Cuando yo veo un paisaje lo pinto. Son sensaciones que luego de alguna manera, indirectamente, salen. Cosas que has visto (un atardecer impresionante)... eso en algún cuadro va a salir. Eres como un receptor de las cosas. Tienes un mecanismo que vas recogiendo, y luego en el taller llega el ir tú hacia él. Sale casi sin pretenderlo.

ENTREVISTA JOSÉ LUIS ZUMETA

Navarra, octubre de 2005.

RELACIÓN CON EL ENTORNO NATURAL

- *¿En que medida influye en su obra el entorno natural que le rodea?*

No soy consciente de la influencia en general, salvo falshes, imágenes concretas de cuando en cuando, una escombrera, las ferias, un cementerio de coches, la luz de un paisaje, un juguete roto, un árbol, una escena de grupo, cualquier cosa.

- *¿Existe alguna relación entre el agua y su obra? ¿La tierra? ¿El fuego? ¿El aire?*

No, no lo he pensado.

- *¿Cómo se relaciona con su entorno natural? ¿Le gusta salir a pasear, a navegar, correr...? ¿Ha trabajado alguna vez al aire libre? ¿Qué entorno le parece el más atractivo o afín? ¿Por qué?*

El entorno más atractivo del paisaje, es el bosque.

He trabajado de muy joven con el caballete, al natural, también hace unos diez años estuve pintando en un pequeño bosque que tiene de todo en Aralar. Tenía necesidad del mundo vegetal orgánico para desbloquear ciertas durezas y geometrías.

- *¿Piensa que su pintura se ha visto involucrada en la vida socio política del País Vasco en los años 60 – 70? ¿De qué modo?*

El grupo "GAUR" fue junto a "Ez dok amairu" un movimiento artístico - político importante y he colaborado siempre con carteles, dibujos, cuadros... para grupos afines a mis ideas.

Influencias pictóricas / literarias

- *Balardi comentó que la pintura fue desde su niñez como una herramienta biológica, una terapia ante sus inquietudes y emociones... ¿Qué opina Ud. de esto?*

Yo cuando empecé la escuela con cinco años, viniendo de Usurbil de un caserío, no sabiendo castellano, dibujaba en el catón y en todo lo que pillaba, creo que como terapia defensiva y creo que posteriormente la pintura me ha salvado.

- *¿Qué pintores americanos del expresionismo abstracto conocía en los años 60, 70?*

Conocía a Pollock y poco más. Me interesaba más la pintura europea en los sesenta. Jorn, Appel, Dubuffet, Mesagier, César, Kemeny....

- *¿Le interesaron en algún momento los pintores mexicanos o la escuela del muralismo? ¿Y los pintores europeos?*

Me interesaban porque me interesó mucho la obra pública, el mural. De hecho hice alguno – Usurbil 1973 – de cerámica de 145m² y más en sitios públicos interiores, pero no hubo más encargos, más paredes en oferta.

- *¿Cómo cree que influye el informalismo español en la obra de los informalistas vascos? ¿Cree por el contrario que la influencia proviene mayoritariamente de Europa y América?*

Siempre me interesó más Europa. "Expresionismo abstracto" o "Abstracción lírica" o como se le llame. No miraba a Madrid ni me interesó mucho "El Paso".

- *¿Qué libros leía en los años 70? ¿Ahora? Filosofía, estética, escritos de pintores..*

Sí leía ensayo, Filosofía en mis tiempos de adolescencia, me fascinaban sin entender gran cosa, y también leía la vida de los pintores de principios del XX, malditos, Van Gogh, Modigliani, Soutine... curiosamente me animaron a ser pintor.

- *¿Qué entiende por abstracción?*

La palabra no me dice nada. Figuración – Abstracción... y qué más da! Tan siquiera sé si soy abstracto o no, más menos según las épocas. No peleo por eso.

- *¿A que opción se acerca más el resultado de su pintura? ¿Es reflejo de sus pulsiones internas o es un reflejo de lo asimilado en la naturaleza? ¿Ambas?*

Ambas, la interpretación de lo otro.

- *¿Qué entiende por naturalismo?*

Una visión simple de lo externo.

- *¿Cómo definiría el término paisaje?*

En pintura como género. También todo lo que abarcas con la vista.

- *¿Afectó a su trabajo las reflexiones de Oteiza en Quosque Tandem? ¿De qué modo?*

El "Quosque Tandem" no me gustó. Siempre me pareció exagerada y chovinista.

- *¿Suele reflexionar a través de la escritura?*

Tomo notas a veces de ideas, cómo empezar mañana y me apasiono, pero cuando empiezo a pintar todo el concepto se va al carajo.

- *¿Con qué fin utiliza (o no utiliza) títulos en sus obras?*

Utilicé títulos solamente en el 84-85. Creo que era un trabajo más literario, más bien poético. No pongo títulos y desde hace bastantes años ni fecha.

- *¿Qué opina sobre la filosofía oriental? ¿Considera que el informalismo vasco es influenciado por doctrinas orientales como el Zen? ¿Han influido en su obra?*

Creo que nada, aunque escuché mucho a Balerdi hablando de Sri Aurobindo y él (Balerdi) fue mi ejemplo en muchas cosas, en valentía, idealismo...

SISTEMA PROCESUAL

- *¿Cómo comienza sus cuadros? ¿Cómo aborda el espacio en blanco del lienzo? Realiza bocetos o comienza a trabajar directamente sobre el lienzo? ¿Parte de experiencias personales (vivencias en la naturaleza) o de hechos sociales que ocurren en su entorno? ¿Ambas?*

Comienzo a ciegas. Ocupar el espacio y a ver qué pasa. Trabajo directamente sobre el lienzo, sin boceto, sin dibujarlo previamente.

- *¿Qué periodos de desarrollo -fases- encuentra en la realización de sus obras? ¿Suele trabajar con series? ¿Por qué?*

No trabajo en series, no pinto varios cuadros a la vez, siempre es empezar y acabar uno tras otro. Una etapa, unos meses, pueden ser una serie, por afinidad. Hasta ahora una etapa nunca me ha durado más de dos años.

RITMOS (MODO DE PINTAR):

- *¿Cuando pinta con que velocidad y ritmo de ejecución aplica la pintura? ¿De manera rápida? ¿Lentamente? ¿Reflexiona antes de aplicar la pintura o por el contrario se trata de acciones impulsivas? ¿Dedica tiempo a meditar cada acción?*

Al principio es muy rápido, y según va el cuadro adelante cada vez más lento y reflexionando un poco hasta llegar al mínimo detalle, y si se tuerce empiezo otra vez.

- *¿Cómo coloca el lienzo a la hora de pintar? ¿En el suelo? ¿Trabaja verticalmente? ¿Por qué? El modo de colocar el lienzo para pintar, ¿tiene alguna relación con su discurso pictórico?*

Me gusta más trabajar con el cuadro en vertical, a veces pinto en el suelo la primera fase por practicidad. Es curioso que cuando pinto en formato horizontal las sugerencias son más al paisaje o bodegón o figuras en una escena en verticales, y un formato vertical siempre me parece figura. Creo que es una visión clásica.

- *¿Utiliza algún tipo de simbología a la hora de aplicar el color?*

Nunca

- *¿Qué tipo de utensilios utiliza para pintar?*

Últimamente he utilizado la fregona (una brocha más gorda y más blanda)

- *¿Qué significado tiene la textura en su obra?*

La textura para mi es secundaria. Tiene que ser el que resultado del proceso (correcciones, quitar – poner). La textura existe siempre, no tiene porqué ser un valor en si mismo.

- *¿Encuentra interrelación entre el modo de aplicar la pintura y su estado emocional?*

Sí, claro, incluso de la mañana a la noche, cambia.

- *¿Ha establecido alguna vez algún sistema procesual que lo acerque a la configuración natural del paisaje? Cuando pinta, ¿identifica de algún modo el material que utiliza con la idea representacional de la obra?*

No directamente, pero el mundo natural, orgánico es un referente constante.

El paisaje viene a ti y lo contemplas. El cuadro me dice lo que tengo que hacer, cual es el siguiente paso.

- *¿Qué actitud adopta ante el entorno natural? ¿De contemplación o de exploración? ¿Intenta proyectar emociones en el paisaje (entorno) que le rodea o por el contrario deja que el paisaje le embargue y le invada? ¿Observa que esta actitud se refleja en su postura ante el cuadro?*

ENTREVISTA RAMÓN ZURIARRAIN

Entrevista realizada en San Sebastián el 27 de agosto de 2005

RELACIÓN CON EL ENTORNO NATURAL

- *¿En que medida influye en su obra el entorno natural que le rodea?*

Mucho, cantidad... He hecho muchas cosas. Como he vivido mucho en el monte me influenciaba todo, por ejemplo la oscuridad de la noche, cosa que ya no vemos en las ciudades. En el monte la noche es noche. El silencio también es parte del entorno nocturno. El meterte en bosques que aunque estás en el exterior da la sensación de que estás en un interior porque son como un túnel de vegetación, las luces de diferentes lugares, por ejemplo las luces del norte, de Finlandia que es una luz completamente distinta. Los propios entornos físicos de un recinto, cómo juegas con las luces que hay... todas estas cosas me influyen mucho.

- *¿Existe alguna relación entre el agua y su obra? ¿La tierra? ¿El fuego? ¿El aire?*

Sí a veces sí. He hecho cosas de esas. Yo es que he estado en muchos sitios; tuve un estudio en Pasajes y aquello era una mezcla del agua con la herrumbre de barcos viejos, oxidados y esos colores como rojos, óxidos y grises y azules del agua... y la cosa abstracta que tiene también el agua, porque es completamente abstracto. Una manera de llegar a la abstracción es quizás el basarse en el recuerdo del movimiento del agua.

- *¿Cómo se relaciona con su entorno natural? ¿Le gusta salir a pasear, a navegar, correr...? ¿Ha trabajado alguna vez al aire libre? ¿Qué entorno le parece el más atractivo o afín? ¿Por qué?*

Al aire libre lo que más he hecho son apuntes, sobre todo acuarelas. Por ejemplo de excursiones, que vas por aquí, vas por allá... o que un día vas a coger setas y como no encuentras pues aunque sea vuelves a casa con una acuarela. Cosas del natural, de bosques o de plazas... o de personas como en el caso de un viaje que hice a Egipto. En Egipto fui en un barco por el río y desde allí según iba el barco por el río, pintaba los paisajes que veía de manera rápida. Allí, como se seca muy rápido la pintura por el calor, entonces está muy bien para hacer acuarelas porque hay que ir muy rápido.

- *¿Piensa que su pintura se ha visto involucrada en la vida socio política del País Vasco en los años 60 – 70? ¿De qué modo?*

Yo no he sido nunca de ningún grupo. Primero porque por generación estos grupos eran mayores; posteriormente, no es que no haya habido grupos, sino que ha habido gente que se ha juntado por afinidad o por amistad, más que el hecho de formar un grupo como eran aquellos como una especie de estatutos... eso no.

Influencias pictóricas / literarias

- *Balardi comentó que la pintura fue desde su niñez como una herramienta biológica, una terapia ante sus inquietudes y emociones... ¿Qué opina Ud. de esto?*

Yo creo que también experimento algo de eso. Si no pintas parece que estás perdiendo el tiempo.

- *¿Qué pintores americanos del expresionismo abstracto conocía en los años 60, 70?*

Aunque no es americano, De Kooning es el que más me ha gustado. Kline también me interesó mucho. Rauschenberg, Jasper Jones en aquella época también me gustaban mucho. Ahora pues no tanto... pero De Kooning siempre me ha gustado mucho. De Kooning especialmente.

- *¿Le interesaron en algún momento los pintores mexicanos o la escuela del muralismo? ¿Y los pintores europeos?*

No especialmente, la verdad. Los alemanes me han gustado siempre, tanto de los años cuarenta como los de los ochenta. La pintura francesa de esos años no me gustaba especialmente, salvo alguna excepción como Dubuffet, que aunque es anterior funcionaba todavía en los años sesenta. Pero la pintura francesa no me ha interesado mucho. La que más me ha interesado es la pintura alemana.

- ¿Cómo cree que influye el informalismo español en la obra de los informalistas vascos? ¿Cree por el contrario que la influencia proviene mayoritariamente de Europa y América?

No creo que la pintura española haya influido especialmente en la pintura informalista vasca. Creo que es bastante distinta. Creo que la pintura española abstracta ha sido como más sobria de color; colores tierras como de castilla, como castellana, con el negro, el marrón... Lucio Muñoz. Una cosa más espartana. Aquí de alguna manera la pintura ha sido más colorista; más vital.

- ¿Qué libros leía en los años 70? ¿Ahora? Filosofía, estética, escritos de pintores...

Truman Capote me gustaba mucho. Senders. No leía libros de artistas especialmente... "Cartas a Theo", ese tipo de cosas, pero no mucho.

- ¿Qué entiende por abstracción?

Para mí no existe diferencia entre abstracción y figuración. Toda pintura "abstracta" parte de una figuración y por lo tanto pienso que siempre existe una parte figurativa en las composiciones abstractas.

- ¿A que opción se acerca más el resultado de su pintura? ¿Es reflejo de sus pulsiones internas o es un reflejo de lo asimilado en la naturaleza? ¿Ambas?

Yo creo que se mezclan las pulsiones internas y lo asimilado en la naturaleza. A veces puede dominar una vertiente y a veces otra, pero por lo general se mezclan.

- ¿Qué entiende por naturalismo?

Lo que más me interesa es la movilidad que tiene la naturaleza. No es una cosa estática, entonces al no ser una cosa estática tienes que poner mucho de tu parte para interpretarla y que no pierda esa frescura, esa movilidad.

- ¿Cómo definiría el término paisaje?

El paisaje en sí pueda tener. Lo que me interesa es más el proceso del movimiento del paisaje nunca me ha interesado demasiado, como representación de un paisaje. Más el paisaje como una energía. Una energía que la puedes captar, pero no precisamente representando el paisaje como es tal cual, sino cogiendo la energía que.

- ¿Afectó a su trabajo las reflexiones de Oteiza en Quosque Tandem? ¿De que modo?

Sí, hace años que lo leí... siempre me ha gustado Oteiza, la escultura vasca... pero yo creo que tanto yo como los amigos estábamos en otra onda. Estábamos un poco hartos de la escultura de "karatekas" vasca. Todo era como planos, ángulos muy duros.. Entonces lo que hacíamos era como una cosa distinta a eso... sin que por ello no me gustase... me gustaban unas cosas y otras no...

- ¿Suele reflexionar a través de la escritura?

Más que reflexionar es para hacer bobadas... juegos de palabras que se interrelacionan con las imágenes creadas...

- ¿Con qué fin utiliza (o no utiliza) títulos en sus obras?

Mis obras abstractas no suelen tener títulos. Normalmente pongo títulos para identificar a cada obra, para acordarme de cuál es el cuadro. A parte de los dibujitos que hago en donde precisamente la gracia viene a través del título. Un juego de palabras interpretado con una imagen. En ese caso sí.

- ¿Qué opina sobre la filosofía oriental? ¿Considera que el informalismo vasco es influenciado por doctrinas orientales como el Zen? ¿Han influido en su obra?

No he estado influenciado por eso.

SISTEMA PROCESUAL

- *¿Cómo comienza sus cuadros? ¿Cómo aborda el espacio en blanco del lienzo? Realiza bocetos o comienza a trabajar directamente sobre el lienzo? ¿Parte de experiencias personales (vivencias en la naturaleza) o de hechos sociales que ocurren en su entorno? ¿Ambas?*

No suelo tener una manera de comenzar igual casi nunca. A veces cuando no se muy bien cómo empezar y quiero empezar, cojo una brocha, la unto de pintura, me acerco al cuadro y hago como que me tropiezo. Entonces ya lo he manchado. Una vez de que lo has manchado ya tienes un punto de referencia, y a partir de ese punto de referencia puedes empezar a componer o a sacar cosas. A veces tratando de concentrar una imagen que te has imaginado hasta verla e sus mismos detalles. Te imaginas un bicho raro y piensas pues cómo tiene la oreja... entonces te imaginas la oreja y vas sacando poco a poco alguna cosa así... abstracta a veces. Por supuesto suelo partir de experiencias personales, de la naturaleza.

- *¿Qué periodos de desarrollo -fases- encuentra en la realización de sus obras? ¿Suele trabajar con series? ¿Por qué?*

Los cuadros muchas veces se empiezan y se quedan por ahí y se retoman a veces. A veces salen como muy rápido y a veces no. Yo siempre hago varios cuadros a la vez; nunca estoy con uno solo. Si estuviese solo con uno me atosigaría. De esta forma se reparte un poco la cosa ¿no?. Se ayudan unos a otros. Sí suelo trabajar con series muchas veces. Como secuencias. Muchas veces hay una duplicidad. Me interesa la serie por ver otros juegos, el movimiento de la pintura, lo secuencial.

RITMOS (MODO DE PINTAR):

- *Cuando pinta con que velocidad y ritmo de ejecución aplica la pintura? ¿De manera rápida? ¿Lentamente? ¿Reflexiona antes de aplicar la pintura o por el contrario se trata de acciones impulsivas? ¿Dedica tiempo a meditar cada acción?*

La velocidad de mi pintura es una mezcla de las dos (rápida y lenta). Hay desde muy lenta hasta super rápida. Sí suelo reflexionar para mirar a ver que tal va... tienes que parar de vez en cuando, si no es que no puedes.

- *¿Cómo coloca el lienzo a la hora de pintar? ¿En el suelo? ¿Trabaja verticalmente? ¿Por qué? El modo de colocar el lienzo para pintar, ¿tiene alguna relación con su discurso pictórico?*

Normalmente en la pared. Tengo unos clavos puestos. A veces hago cosas en el suelo pero normalmente en la pared.

- *¿Utiliza algún tipo de simbología a la hora de aplicar el color?*

No utilizo una simbología. Lo que me interesa es la combinación de colores. Que la combinaciones de colores que utilizas tenga algo...

- *¿Qué tipo de utensilios utiliza para pintar?*

Brochas, pinceles, alguna espátula, las manos...

- *¿Qué significado tiene la textura en su obra?*

A veces si otorgo importancia a la textura en mi obra. A veces uso cenizas, cosas que le dan otro tipo de sensación.

- *¿Encuentra interrelación entre el modo de aplicar la pintura y su estado emocional?*

Sí, hay que pintar con calma disfrutando de la pintura, sin prisas.

- *¿Ha establecido alguna vez algún sistema procesual que lo acerque a la configuración natural del paisaje? Cuando pinta, ¿identifica de algún modo el material que utiliza con la idea representacional de la obra?*

Yo creo que sí. No sabría explicarte ni cómo ni cuando pero yo creo que sí.

- *¿Qué actitud adopta ante el entorno natural? ¿De contemplación o de exploración? ¿Intenta proyectar emociones en el paisaje (entorno) que le rodea o por el contrario deja que el paisaje le embargue y le invada? ¿Observa que esta actitud se refleja en su postura ante el cuadro?*

Dejo que me invada. Me gusta más así. Te vas metiendo, como cuando caminas por el monte, que estás absorbiendo por todos los poros, la luz, el color,.. Luego cuando llegas al estudio tienes ahí metido todo.

ENTREVISTA JOSE ANTONIO SISTIAGA

Entrevista realizada en Ciboure, Francia el 20 de septiembre de 2005

RELACIÓN CON EL ENTORNO NATURAL

- *¿En que medida influye en su obra el entorno natural que le rodea?*

Siempre. Yo llamo a mi pintura "mi naturaleza paralela a la naturaleza exterior". En realidad hablo desde la imaginación. La naturaleza sí me produce una emoción y seguro que a todo el mundo, lo que ocurre, es que yo no necesito hacer una transcripción de lo que tengo delante. Al principio sí, cuando empecé.

Como todo el mundo, yo copié en el museo de San Telmo. Allí nos conocimos Balerdi y yo, haciendo copias, que era la mejor manera para mi de aprender. Es la forma más rápida, porque tomas decisiones y te responsabilizas de ello. También he pintando en la naturaleza algunos paisajes, no muchos, cuatro o cinco quizás... Cuando yo me fui a vivir a París, todo lo que yo quería hacer ya estaba hecho.

¿Existe alguna relación entre el agua y su obra? ¿La tierra? ¿El fuego? ¿El aire?

He pintado marinas, una en concreto que está en Alemania, he pintado paisajes... pero no es una observación para transcribirlo... Por ejemplo, si miramos un árbol, lo que a mi me interesa es cómo se ordena ese árbol. Recuerdo en París que me dedicaba a pintar de noche las sombras de los árboles del suelo. Esperaba a que saliese la gente del Teatro Nacional Francés, y a partir de las doce, que era cuando terminaban las obras de teatro, poco más o menos, yo cogía mis papeles, mis ceras, me situaba en el suelo y escogía las sombras que me interesaban y las seguía de una forma muy libre... no era una repetición exactamente de la mancha oscura de la sombra, sino que me daba una estructura. Al principio necesitaba ese apoyo de las sombras...

- *¿Cómo se relaciona con su entorno natural? ¿Le gusta salir a pasear, a navegar, correr...? ¿Ha trabajado alguna vez al aire libre? ¿Qué entorno le parece el más atractivo o afín? ¿Por qué?*

Pasear y andar sí me gusta, pero no con la intención de ver algo que me llame la atención... algo así como el aire, que lo respiras y no te das cuenta. La naturaleza igual, la observas, la miras... como estaba mirando el otro día el final de las hojas... cómo surgen esas estructuras.

Yo he vivido siempre al borde del mar menos cuando viví en París que fueron seis años... nunca he vivido en una ciudad del interior, más que aquellos años.

- *¿Piensa que su pintura se ha visto involucrada en la vida socio política del País Vasco en los años 60 – 70? ¿De qué modo?*

Yo creo que desde el arte puedes ir a la política, en cambio desde la política al arte pienso que no. Por eso yo tuve una idea en oposición a lo que realizaba el Centro de Educación y Turismo, que era la exposición de cultura vasca que una vez al año daba un premio en metálico, y que la gente se presentaba porque ese premio en metálico le hacía falta, sencillamente. Pero a mi no me gustaba el sistema. Un abogado que yo conocí y que ha fallecido, que no había pintado en su vida, pintó un cuadro unos días antes para hacer patria. ¡Había que ver el cuadro que llevó a esa exposición, todo fresco y goteando!. Para mi eso fue un absurdo. Pensé en porqué no organizar una exposición paralela a la que realizaba este centro, pero desde el arte y con aquellos que evidentemente no se presentaban a esa exposición. Y al mismo tiempo, que fuesen no figurativos, y al mismo tiempo que viviésemos aquí, de tal forma que tuviéramos una mayor capacidad de acción. Y es como surge lo que Jorge luego le dio el nombre de *Gaur*. Balerdi no estaba en esa exposición porque estaba precisamente en el Centro de Educación y Turismo. Pero Chillida puso una condición: "no me importa que mi hermano no esté pero Balerdi tiene que estar si queréis que yo participe". Y entendí que tenía que estar. Entonces, en vez de hacerla paralela a la exposición del Centro de Educación y Turismo, lo que se hizo fue retrasarla casi tres o cuatro meses. No hubo ningún problema... no se consiguió esa confrontación que yo quería crear, pero sirvió. Ese es el comienzo de *Gaur* desde la estética. Y los demás grupos, que son una idea de Oteiza junto con

Ibarrola, surgen desde la política, que es lo que le apasionaba a Ibarrola. Su pasión era la política, en un sentido casi religioso... es decir, tenemos que llevar la buena nueva a todo el mundo... hay que educarle...

Pero a los adultos ya no se les puede educar. Puedes educar a los niños, hasta los catorce años, que todavía tienen la inocencia suficiente para aceptar lo que les digas, a partir de los catorce y como es lógico, quieren dar su propia opinión. La educación tardía es muy difícil.

Influencias pictóricas / literarias

- *Balerdi comentó que la pintura fue desde su niñez como una herramienta biológica, una terapia ante sus inquietudes y emociones... ¿Qué opina Ud. de esto?*

A mí me sirvió una copia de Velázquez que vi cuando yo tenía cinco años realizada por el abuelo de un doctor amigo de mis padres, el Doctor Linazasoro. Por azar un día vi una puerta abierta en aquella casa donde iba a menudo y vi la pintura en la pared. Me dejaron entrar. Era la *Rendición de Breda* copiada por su abuelo. Era un hermoso cuadro. Aquello a mí me perturbó positivamente. Cada vez que iba a aquella casa pedía ver el cuadro. Les causó tanta sorpresa que un niño de cinco años quisiera ver insistentemente el cuadro que me regalaron la caja de acuarelas del abuelo, que solo tenía cuatro piedritas dentro y un pincel muy pequeñito. Fue un regalo envenenado ya que de aquellas piedras no salía color...

Lo que me preocupaba de aquel cuadro era porqué había un individuo dándole a alguien una llave y el otro no se la cogía nunca. Siempre que volvía allí el gesto era el mismo. Me preocupaba porqué las lanzas eran todas verticales menos unas cuantas que eran oblicuas. El paisaje del fondo me interesó mucho.. yo nunca había visto un paisaje similar. En el muslo del caballo había una mancha de luz en forma de boomerang que hacía que el animal saliese hacia fuera.

Eso es lo que a mí me interesó de ese cuadro y donde decidí ser pintor.

La decisión mía por ser pintor viene a través de esa pintura y de cosas que había en San Sebastián y que a mí me motivaban, como las cerámicas de los jardines (hay un banco con cerámica que todavía existe), figuras (como un par de leones, un niño que toca la flauta)... y por supuesto el Museo de San Sebastián. La decisión también parte de la naturaleza, en el sentido de pasear, de observarla, de mirarla.

- *¿Qué pintores americanos del expresionismo abstracto conocía en los años 60, 70?*

Ninguno. Cuando fui a París tenía veintitrés años y solamente recibí de una amiga alemana una postal de un cuadro de Paul Klee que se titula *Hojas en Otoño*. Y esa era mi única referencia de la pintura en aquellos tiempos. Yo conocía lo que había en el Museo de San Telmo y lo que podía ver en el Prado. Antes de ir a París vi en Madrid una exposición de Dalí. Eso es lo más moderno con lo que yo pude tener contacto. Posteriormente, en París, fue Fautrier. Lo conocí yendo con Manuel Duque. Duque era un pintor andaluz pero que vivió en París. Duque y yo trabajábamos juntos en el restaurante de Bellas Artes.

Una amiga de mi madre que era pintora y vivía en París me ofreció un piso en su casa. Me hizo entrar en Bellas Artes. Pero en Bellas Artes aguanté mes y medio... Yo no fui a París para pintar lo que se pintaba en Bellas Artes. Allí jamás me dijeron que había una retrospectiva de Kandinsky o de Nicolas de Stael...

Un día visité con Manuel Duque siete exposiciones. De esas siete exposiciones que yo vi, el que más me preocupó fue Fautrier. Yo no captaba la relación de lo que yo veía y el título de las obras, que se titulaban *Desnudos*; pero veía que aquello me interesaba. De esas siete exposiciones, no recuerdo si tres de ellas me parecieron auténticas y cuatro falsas o cuatro auténticas y tres falsas... Aunque todas ellas tenían una cierta relación, yo me preguntaba cómo era posible que unas me parecieran auténticas y otras falsas. Aquello me indicó que allí había algo que me interesaba, había una verdad. Aquello no era el cuento que nos contaban en San Sebastián, lo que se oía sobre la pintura abstracta que la hacían los que no sabían

dibujar. Esa sensación de "verdad" me surge con Kandinsky, Fautrier, o Nicolas de Stael, aunque con éste último menos, ya que la pintura a cuchillo nunca me ha gustado.

Pero el origen es Manuel Duque, que inventa lo que se llamó el "nubismo" (de nube...) Un crítico, cuando vio las obras de Manuel Duque dijo: "esto son nubes". Manuel Duque fue un referente muy importante tanto para Balerdi como para mí. Yo lo que quise inmediatamente fue buscar una estructura. Por eso iba a los jardines del Museo del Hombre, y de la cinemateca francesa a dibujar. No podía pintar directamente, necesitaba una referencia. Para mí la referencia eran esas sombras de las que hemos hablado. Luego ya me fui separando de esa necesidad y comenzaron esas pinturas negras, por ejemplo (señala unas pinturas colgadas en la pared).

A los pintores americanos los vi más tarde. No recuerdo haber visto en París pintura americana en los seis años que viví allí.

- *¿Le interesaron en algún momento los pintores mexicanos o la escuela del muralismo? ¿Y los pintores europeos?*

La escuela mexicana nunca me interesó. Es curioso, Oteiza tenía una gran pasión por ellos pero yo ninguna. Hay un pintor cubano con raíces chinas que sí me interesa mucho. No recuerdo ahora el nombre...

- *¿Cómo cree que influye el informalismo español en la obra de los informalistas vascos? ¿Cree por el contrario que la influencia proviene mayoritariamente de Europa y América?*

Creo que la influencia proviene más de Europa. Ya he comentado que para mí Fautrier era un interrogante muy grande por lo que veía entre su pintura y los títulos.

- *¿Qué libros leía en los años 70? ¿Ahora? Filosofía, estética, escritos de pintores...*

Henry Miller fue el que más me dio coraje, podríamos decir. Libros como "Trópico de cáncer", "Trópico de capricornio", "Sexus", "Nexus", "Viaje en Grecia"... Henry Miller fue para mí un descubrimiento de libertad, de riqueza, de alegría, de humor. Yo leía muchísimo desde crío. Casi un libro al día. Libros de pintores, escritos sobre pintura no he leído tanto. Lo que yo recuerdo que a mí me cambió, que me aportó una serie de novedades, fue la vida del bailarín ruso de los Ballets de Diaghilev, Vaslav Nijinsky. Mi madre que era bibliotecaria, me trajo con diez años ese libro. La vida artística de ese señor, su comportamiento en la danza y sus escritos que tiene con unas percepciones muy curiosas (murió enfermo mental), fue para mí una revelación.

También *El Quijote* que leíamos en el colegio (menos mal), leí también *Sinfonía pastoral* que era el viaje de unos niños por todo Andalucía... esas son las cosas que me producían como una especie de sensaciones muy fuertes.

- *¿Qué entiende por abstracción?*

Es una pregunta difícil.

Yo siempre he pensado que lo que hago es real. Yo he centrado una correlación con e modo en que se estructura la naturaleza exterior, pero claro, esto es en el plano y en realidad hay volumen.

"Donosita Boogie Woogie" es un cuadro que alude a la pintura de Mondrian "Broadway Boggie Woogie". Cómo hay un festival de Jazz en San Sebastián, pues puse este título. Pero este cuadro es lo contrario a lo que hace Mondrian. Para mí es un absurdo cuando intentas repetir la fórmula del artista. Aquí a lo que me dirijo es a otro artista. En el título sí aludo a Mondrian pero no en el contenido. Yo creo que siempre voy haciendo algo que es como mi naturaleza paralela, la naturaleza que hago yo para mí mismo. Ahora tengo una serie de cuadros que he terminado hace poco que yo los llamo "Primavera", "Verano", "Otoño", "Invierno" en mi jardín. Es mi jardín mental o mi jardín exterior. Se puede jugar con esas dos palabras.

- *¿A que opción se acerca más el resultado de su pintura? ¿Es reflejo de sus pulsiones internas o es un reflejo de lo asimilado en la naturaleza? ¿Ambas?*

Pienso que es una mezcla de ambas. Cuando me pongo delante de un lienzo en blanco no tengo ninguna imagen, me niego a tener una imagen mental de algo que quiero transcribir, aunque el cuadro mida diez metros de largo... tengo los colores preparados y lo único que hago es empezar. De izquierda a derecha generalmente. Soy ambidiestro pero por lo general mi tendencia es siempre empezar de izquierda a derecha. Y el ojo no tiene que juzgar mientras ejecuto. Puede haber pinceladas larguísimas en cuadros que tienen hasta tres metros de lado... No hay ninguna idea prefijada del tema, no hay ninguna referencia. Yo lo que acumulo es una memoria de todo lo que yo observo... puede ser de la naturaleza.

- *¿Qué entiende por naturalismo?*

No sé si esto puede contestar a la pregunta pero a mí lo que me interesa cuando pinto es que los gestos de la pincelada puedan variar de un cuadro a otro. Que no sea siempre la misma manera de pintar. Por ejemplo, Renoir tiene un gesto que se repite de un cuadro a otro. Varía el tema, pero no el comportamiento. A mí me interesa que el comportamiento también se diferencie. Las posibilidades que tienes con el pincel, bien sea grande o pequeño, de cambiar, de dar una mayor o menor intensidad, eso es lo que a mí me interesa de una obra a la otra.

- *¿Cómo definiría el término paisaje?*

No me preocupa la cuestión.

- *¿Afectó a su trabajo las reflexiones de Oteiza en Quosque Tandem? ¿De que modo?*

No.

La relación mía con Jorge fue intensísima durante años. Pero era un diálogo entre dos personas con ideas que podían ser ideas mías, ideas de él, ideas comunes que si se podían se llevaban a la práctica.

Pero *Quosque Tandem*, precisamente... no...

A mí me emocionó mucho, y por eso quise conocerle, su escultura "*Homenaje a Mallarmé*", una estructura cúbica que en realidad es como si fuese una habitación. Me impresionó mucho.

Pero mi trabajo pictórico es otro mundo.

- *¿Suele reflexionar a través de la escritura?*

Mi escritura es la pintura.

Cuando realicé la conferencia en los cursos de verano de El Escorial en 1990, la víspera yo no tenía ni idea sobre qué iba a hablar. Esta conferencia fue una conferencia improvisada y además me gusta hacerlo así. El día anterior escuché la conferencia del director de la revista *Nature*, John Maddox. Fue precisamente él quien me dio el punto de salida. Él dijo: "La cultura comienza hace 5000 años con la agricultura". Y yo me dije "No, eso empieza mucho antes, con la prehistoria, con las pinturas en las paredes". Ahí ya existe una relación entre ciencia y arte. Ahí va unido el deseo de expresarse y al mismo tiempo el tener que encontrar la materia necesaria para poder hacerlo. El buscar los pigmentos necesarios para hacer algo ya es una búsqueda científica. A partir de ahí empecé a tomar unas notas en una hoja que fue lo que dije en la conferencia. Al final terminé con un sueño de la noche anterior, que terminó con el despertador del hotel... esa fue mi manera de participar junto con la película que se proyectaba en vídeo "*Impresiones en la alta atmósfera*".

- *¿Con qué fin utiliza (o no utiliza) títulos en sus obras?*

El título viene siempre después, y muchas veces muy tarde.

El cuadro que compró el Reina Sofía que se titula "Uhin", está dedicado a un marino vasco que pasaba las armas para el gobierno de la república. Nunca le cogieron, ni los alemanes, ni los franquistas. Es un personaje que yo conocí en los últimos años de su vida. El título me lo dio mi hijo de cuatro años y medio. Un día estaba sentado en una butaca viendo el cuadro y me dijo "papá, ya se lo que has hecho, una ola y una nube.." Así conseguí el título. "Uhin eta Odei".

- *¿Qué opina sobre la filosofía oriental? ¿Considera que el informalismo vasco es influenciado por doctrinas orientales como el Zen? ¿Han influido en su obra?*

He leído el *Tratado del tiro al arco*, que es un libro muy interesante, he leído poesía... yo prefiero la prosa más que la poesía, aunque hay poesías de Jorge Oteiza que me encantan. También los haikus japoneses, esas poesías pequeñas; hay otro poeta, astrónomo y matemático iraní que tiene un poema que dice algo así como: "joven, ten cuidado donde pisas o donde andas porque quizás estés marchando sobre el ojo de un adolescente". Viene a decir que hay que estar siempre muy despierto porque quizá, como nos convertimos en polvo al final de la vida, pues quizá ese polvo ha sido un ojo. Esa imagen me puede permitir hasta pintar. Me puede dar una base para pintar. Ten cuidado donde pisas porque quizás estés pisando el ojo de un adolescente. Lo que uno no puede andar es sin estar constantemente despierto.

Leí también un libro de Suzuki y Erich Fromm sobre el Budismo Zen y el psicoanálisis, y ahí viene a decir lo mismo, "te miro *nazuna* desde lejos con cuidado, para saber quién eres, para conocerte". Al mismo tiempo hay un poema occidental que dice: "te arranco flor para conocerte, para saber quién eres". En occidente se piensa que separando todos los elementos vas a conocer la planta, pero el que la arranca la está matando. En cambio, el oriental mira desde lejos, a distancia, para no herirte, para conocerte, para saber quién eres. Esto me da pautas para saber cómo expresarme o qué comportamiento he de tener ante la tela.

SISTEMA PROCESUAL

- *¿Cómo comienza sus cuadros? ¿Cómo aborda el espacio en blanco del lienzo? Realiza bocetos o comienza a trabajar directamente sobre el lienzo? ¿Parte de experiencias personales (vivencias en la naturaleza) o de hechos sociales que ocurren en su entorno? ¿Ambas?*

Jamás hago bocetos.

Por ejemplo, la parte erótica de mi pintura, yo lo llamo improvisaciones al piano, porque tiene el mismo comportamiento a la hora de hacerlo que un pianista delante del piano o un violín o cualquier instrumento. Lo que haces es lo que hay. No hay vuelta a atrás. No hay retoque, ni nada añadido. Es un trazo directo e inmediato. Son unos cuadros pequeños, muy rápidos de ejecución. Las pinturas que hacía en los años sesenta eran igual, cuadros muy pequeños y de rápida ejecución; imaginemos que hacía treinta y guardaba uno o dos. El resto los tiraba a la basura. Al día siguiente yo trataba de borrarle de la memoria aquel que me había interesado para que no influyese sobre los demás. Esa era mi manera de actuar. En otras obras, por ejemplo, existe una mayor acumulación de pintura. Existen dos comportamientos en mi obra, uno es el directo y otra es la pintura de acumulación. Otro ejemplo es el mural que hice para las torres blancas, que mide 17 metros y medio por 2 metros de alto. El muro donde se iba a colocar era cóncavo y convexo. También había unas columnas por delante. En cambio el muro que me prepararon para trabajar era plano. Estuve conviviendo tres meses con la tela hasta que memoricé el espacio en el que iba a ser colocado, y sobre todo si era cóncavo o convexo. Cuando se me quitó el miedo, al cabo de tres meses, preparé los colores en platos, con pinceles. Cada cuatro o cinco metros tenía platos con óleo ya preparado y con pinceles limpios. Hice unas cuantas respiraciones para vaciarme mentalmente de cualquier imagen y cogí un pincel, me acerqué allí y empecé a pintar hasta llegar a la izquierda. Iba dejando los pinceles en el suelo y cogiendo nuevos según iba avanzando. Cuando llegué a la izquierda, volví sin mirar, sin que el ojo juzgase. Cogí de nuevo otro pincel y seguí hasta el final. Cuando llegué al final, dejé el pincel en el suelo y me marché a todo correr. Aquello duró tres cuartos de hora y se trataba de un cuadro de 17 metros de largo... Me fui porque si en ese momento me dedicaba a mirar lo que había hecho podía acabar haciendo cisco aquello (porqué no un poco de verde aquí o un poco de rojo allá...)... aquello era como una improvisación y había un ritmo, como puede ser un ritmo de la

música sin más. Al día siguiente fui a ver los resultados. Yo no veía otra manera expresarme en aquella dimensión tan grande.

- *¿Qué periodos de desarrollo -fases- encuentra en la realización de sus obras? ¿Suele trabajar con series? ¿Por qué?*

Depende, hay obras que están hechas en unos segundos. El cuadro de 17 metros del que he hablado tardé tres cuartos de hora, en cambio con otro cuadro más pequeño quizás estuve varios meses. Ese tipo de antagonismos a mi me interesa mucho porque me mantiene en vilo. Los últimos tres cuadros que he realizado que miden 5x2 metros he estado dos años y medio peleándome con ellos, sin ver el resultado. Como soy algo tozudo, no he hecho más que eso, pelearme con esos tres cuadros. Creo que cuando trabajo, el ojo no tiene que juzgar, porque en ese momento te paralizas. Sería como si un bailarín se quedase quieto en la mitad el escenario, o un actor del teatro que se le olvidan las palabras. En ese momento de acción tienes que seguir. Por eso yo relaciono mucho mi pintura con la música. En las películas igual. Las ideas vienen surgiendo en el hacer. Esto me interesa mucho, que la acción y el pensamiento vayan juntos.

RITMOS (MODO DE PINTAR):

- *Cuando pinta con que velocidad y ritmo de ejecución aplica la pintura? ¿De manera rápida? ¿Lentamente? ¿Reflexiona antes de aplicar la pintura o por el contrario se trata de acciones impulsivas? ¿Dedica tiempo a meditar cada acción?*

Generalmente rápida, aunque puede ser muy lenta la elaboración del cuadro, ya que quizás das dos pinceladas y te vas.

La reflexión surge en el hacer. Cada vez que me planto delante la tela yo no voy con ninguna idea. Preparo los colores, preparo los pinceles y me pongo a pintar. El ritmo y la velocidad son los que me dan la estructura de lo que estoy haciendo. Luego puede surgir una elaboración más lenta. Por ejemplo, el cuadro "Donosita Boggie Woogie" de 2002 tiene solamente dos sesiones. Cuando pinté el primer día y lo volví a ver al cabo de unos días, decidí darle la vuelta. Se puede ver un goteo que va hacia arriba. No pensé si darle la vuelta era bueno o era malo, sino que tomé la decisión de darle la vuelta y le di la vuelta. El segundo día surge de nuevo otra acción. Yo no me dediqué a filosofar si era bueno el hecho de darle la vuelta al cuadro para pintarlo y porqué, sino que fue una decisión de darle la vuelta y le di la vuelta.

- *¿Qué le sugiere el movimiento que otorga a la pintura?*

Yo lo que busco es que haya un equilibrio en los cuadros. Cuando considero que hay un cierto equilibrio y tensión lo puedo dar por terminado. Tiene que ser el equilibrio que yo pienso que es correcto.

Al realizar las películas pintadas en cine surge esa necesidad de movimiento...

Respecto a las películas que realizo, la primera surge porque viviendo en París fui a ver una película en Montparnase, y había un cortometraje por delante de Norman MacLaren, creo que fue en el año 58. Se trataba de una película pintada. Yo nunca había visto una película de cine pintado y a mí me interesó muchísimo. Pero al mismo tiempo que me interesó muchísimo, hubo dos cosas que no me interesaron. Primero, la película dependía de la música. El color era casi como la respuesta al sonido de la película. Si el sonido era muy agudo, los colores se acercaban a esa idea, si el sonido era muy suave, los colores bajaban en intensidad. Además la imagen tenía un efecto óptico de subir y bajar.

Me interesó el sistema, pero pensé en que debía de realizar una película que fuera muda con respecto al color que se utilice y además intentar que el color se quedase en la pantalla, que no subiese ni bajase. Diez años después pude empezar a hacerla. Ideé un sistema de trabajo para que la imagen se mantuviese. Los primeros metros que pinté los llevé a que los proyectaran en un pequeño cine de Fuenterrabía. Allí observé que la imagen que quedaba en la pantalla tenía una

vibración pero no hacía ese efecto de subir y bajar que era lo que a mí me molestaba..

Esta película dura hora y cuarto porque me di cuenta que había llegado un momento en el que se podía considerar como terminada... si no quizás todavía la seguiría haciendo... también me di cuenta que aquello que duró diecisiete meses, más de once horas al día pintando, era casi como la gestación. Yo estaba haciendo una película que era como un hijo, porque yo veía que habiendo partido de elementos muy sencillos como puntos y habiendo llegado a una estructura geométrica y luego a una estructura orgánica, me pareció un desarrollo similar... poéticamente la idea era buena. Eso fue suficiente para seguir pintando. Tuve la suerte de que gané un premio internacional con los 8 primeros minutos. Además tuve una relación con Juan Huarte, el constructor, que era un apasionado del arte, la literatura, el cine y la música, que me ayudó también a hacerlo. Hice un contrato bajo palabra con él. A la semana yo ganaba el premio internacional que implicaba una ayuda del estado del cincuenta por ciento. Yo estaba feliz. Además Huarte tenía una productora de cine que era X Films, y llegaba a recuperar el dinero que estaba dando. Huarte y su familia hicieron mucho por la cultura de este país y del País Vasco.

En esos diez años, del 58 al 68, Yo conservé en la memoria ese deseo de trabajar de una manera determinada. El resto es un proceso. Lo considero como una película poéticamente biológica. Era un proceso de transformaciones. Cuando me daba cuenta de que podía encontrar una variante, la aplicaba. Por eso hay trozos de la película que es totalmente arrítmica, trozos que duran muy poco, unos segundos, y otros que duran tres minutos. Son comportamientos muy diferentes pero al mismo tiempo es muy similar. En la última película que es sobre el sol hay un plan. En las demás jamás ha habido un plan sino un hacer, y en ese hacer surgían las variantes.

- *¿Cómo coloca el lienzo a la hora de pintar? ¿En el suelo? ¿Trabaja verticalmente? ¿Por qué? El modo de colocar el lienzo para pintar, ¿tiene alguna relación con su discurso pictórico?*

Trabajo unos en el suelo y otros en vertical. En vertical sobre unas maderas lisas sobre la pared, con unas chinchetas sencillamente. El motivo de pintar a veces sobre el suelo o sobre la pared es en ocasiones por falta de espacio. También es porque a mí no me gusta el goteo. Muchas cosas tengo que hacerlas en el suelo para evitar el goteo.

- *¿Utiliza algún tipo de simbología a la hora de aplicar el color?*

No. Yo trabajo con los naturales. Los amarillos, rojos, azules y blancos. Negro jamás.

- *¿Qué tipo de utensilios utiliza para pintar?*

Utilizo óleo, aguarrás, y una media docena de pinceles que tienen más de treinta años. No me hace falta más. En ese sentido soy muy clásico.

- *¿Encuentra interrelación entre el modo de aplicar la pintura y su estado emocional?*

Yo me vacío. Imaginemos que yo estoy de mal genio por cualquier cosa... cuando yo voy al taller eso desaparece. Lo que sucede lo tengo que mantener al margen.

- *¿Ha establecido alguna vez algún sistema procesual que lo acerque a la configuración natural del paisaje? Cuando pinta, ¿identifica de algún modo el material que utiliza con la idea representacional de la obra?*

Ese proceso es inconsciente. El título viene luego,... el porqué llamó a un cuadro primavera, otoño...

- *¿Qué actitud adopta ante el entorno natural? ¿De contemplación o de exploración? ¿Intenta proyectar emociones en el paisaje (entorno) que le rodea o por el contrario deja que el paisaje le embargue y le invada? ¿Observa que esta actitud se refleja en su postura ante el cuadro?*

Yo siempre he querido vivir mirando al oeste... pero aquí la mirada es al norte. Mi gran fracaso es que no he tenido nunca una casa que mire al oeste.

Recuerdo cuando hacía "chicanas", (que era como se llamaba el no ir al colegio), con doce o trece años, me iba al paseo nuevo o al monte Igeldo a ver la naturaleza, a ver las olas... Yo tenía una gran libertad. Jamás en casa tuve el menor disgusto con mis padres. A los dieciséis años escribí una novela que se llamaba *La mujer vengativa* que la escribí entera a mano. Posteriormente la escribí a máquina. Al cabo de cinco años la tiré a la basura. A mí lo que me importa de esa historia es que la escribí. El hecho físico de ponerte a hacerla. Esas son las experiencias por las cuales caminas hasta que pasas a otras. Yo pintaba al mismo tiempo también... pero nunca tuve una presión. Mi padre falleció cuando yo tenía once años; entonces viví con mi madre y dos hermanas suyas. A ellas, como les interesaba tanto la lectura, la tertulia y todas esas cosas, creo que entendían bastante bien que un chaval fuese por esos rumbos.

ENTREVISTA MIKEL DÍEZ ALABA

Entrevista realizada en Bilbao el 21 de junio de 2005

RELACIÓN CON EL ENTORNO NATURAL

- *¿En que medida influye en su obra el entorno natural que le rodea?*

Me influye poderosamente. En el medio en el que se desarrolla una actividad, es muy importante, porque todo lo que tu recibes, consciente o inconscientemente, responde al lugar donde estás ubicado, de la misma manera que los pueblos son distintos por el espacio geográfico en el que están situados, el cielo y la tierra que tienen y lo que desarrolla la tierra, pues eso hace que los tipos sean diferentes. Lógicamente si yo me traslado de un lugar a otro, la influencia del medio es grande.

- *¿Existe alguna relación entre el agua y su obra? ¿La tierra? ¿El fuego? ¿El aire?*

Si nos referimos a la última obra que estoy realizando ahora, en ese caso sí. La influencia de los elementos, de la misma manera, es grande. Nos movemos en un espacio en donde estos cuatro elementos cohabitan. Entonces habrá ocasiones en que habrá un elemento que domina sobre el otro. Pero normalmente los elementos dominantes son el agua..., creo que quizás el agua es el elemento primordial, es el que genera la vida, si no hay agua la tierra no germina y se producen desiertos, entonces el agua sería fundamental. Es el elemento flexible, que se adapta a todo, el elemento que yo diría, necesitaríamos todos los humanos... más agua para poder ser más flexibles. La condición femenina es mucho más agua, que la masculina, y es mucho más flexible por ello. Después el viento. El viento es fundamental. El viento entendido como aquello que se mueve y pues aquello que se mueve es lo que permite que se produzcan relaciones entre las cosas. La tierra es el elemento estático, con el viento y con el agua modifica su estructura. Pero sería el elemento más estable. El fuego sería el elemento generador de la vida. Yo me inclino más por el fuego controlado, el fuego del hogar, pero eso es mi predilección. Los cuatro elementos descritos y el orden viene dado por la predilección personal mía.

- *¿Cómo se relaciona con su entorno natural? ¿Le gusta salir a pasear, a navegar, correr...? ¿Ha trabajado alguna vez al aire libre? ¿Qué entorno le parece el más atractivo o afín? ¿Por qué?*

Vivir la vida familiar la sitúo en una isla, con lo que nuevamente el agua es poderosa. Estar en un medio acuático, permite disfrutar plenamente del agua. Me gusta mucho pasear. Creo que me es necesario convivir con el entorno. Nuestra casa está exageradamente llena de plantas y moverme entre ellas, mimarlas, tocarlas, acariciarlas, alimentarlas, me gusta. Tenemos animales también... y eso permite que el encuentro con el mundo no se circunscriba única y exclusivamente a los hombres sino que estas rodeado de otras formas de vida.

Alguna vez si he trabajado al aire libre, pero me ha resultado una parafernalia bastante complicada el trasladar todo, entonces normalmente sigo otro proceso que es el de contemplar y retener en la memoria y luego intentar trasladar, dejar que surja aquello que, dependiendo del estado de ánimo de todo aquello que yo he ido recogiendo en esas observaciones del medio, pues permite que salgan las cosas que quieren salir. En ocasiones uno pone también de su voluntad, pero en muchas ocasiones, por no decir la mayoría, es algo que pertenece a la parte más íntima y tienes que abrir para que algo surja.

El entorno más afín a mi es lo más natural, lo más alejado de lo que es la obra del hombre. Las ciudades son obras del hombre y los espacios en que nos movemos, que nosotros hemos creado hace que se cree una mayor distancia con el resto del universo. Para tener una vida más completa prefiero estar en un mundo más cercano al medio natural e donde uno puede observar los cambios de una manera mucho más sencilla, sin necesidad de ir a buscarlos, sino que participas de esa relación día a día.

- *¿Piensa que su pintura se ha visto involucrada en la vida socio política del País Vasco en los años 60 – 70? ¿De qué modo?*

En el inicio la preocupación es el hombre, yo creo que casi todos los humanos queremos saber porque estamos aquí. La primera necesidad que tenemos es la de observar a aquellos que son igual que nosotros, entonces observamos este mundo y vemos que es un mundo bastante injusto y eso pues produce mucha rabia y mucho descontento. Por eso la primera obra está cargada de referencias figurativas, en las que de alguna manera demuestran todas estas injusticias sociales o desajustes sociales o abusos y violaciones, agresiones. Al mismo tiempo es un tiempo en el que como uno está lleno de rabia personal pues lo traduce y expresa con toda la rabia que tiene dentro entonces, sí es un tiempo en donde estoy implicado, más en la apariencia, de lo que pueda estar implicado ahora. Yo diría que ahora estoy más implicado socialmente. Pero eso es más difícil de contabilizar. El compromiso con la vida ahora es mayor que el que tenía entonces.

Influencias pictóricas / literarias

- *Balerdi comentó que la pintura fue desde su niñez como una herramienta biológica, una terapia ante sus inquietudes y emociones... ¿Qué opina Ud. de esto?*

Balerdi era un hombre lúcido, un hombre preocupado. Un hombre inquieto. Durante algún tiempo si ha sido como una herramienta biológica mi pintura. Hubo un tiempo en que sí era necesario. Tenía auténtica necesidad de pintar, porque tenía muchas respuestas que dar y las encontraba a través de la pintura. Ahora en ocasiones también. Cuando hay algo que no está claro, no sé porqué, pero aparece en la pintura. Aparecen claves y datos que me permiten resolver conflictos personales. En principio es porque brota aquello incluso cuando tú no quieres que brote. Aparecen muchísimos elementos inconscientes que son tuyos y están dentro. Si tú consigues hacerlos visibles y te conviertes en espectador de tu propia obra, tienes la posibilidad de poder aprender de la propia obra. Entonces eso tiene un efecto terapéutico muy grande. Luego hay un segundo elemento: los humanos estamos permanentemente con un diálogo interno. Estamos permanentemente hablándonos. Esta es una de las actividades que permite parar el diálogo interno. Si el diálogo interno para, el espíritu se tranquiliza, se serena y la mente descansa; con lo que si somos una unidad, el cuerpo también, entonces por supuesto tiene un valor terapéutico extraordinario.

- *¿Qué pintores americanos del expresionismo abstracto conocía en los años 60, 70?*

Más que americanos el primer pintor que me impresiona poderosamente sería Goya. Cuando era más joven sobre todo. Después Francis Bacon. Quizás porque ambos representan algo muy especial, dentro del mundo en que vivimos. Quizás son las dos denuncias más claras que yo conozca del mundo este en el que vivimos. En el de Goya era más consciente y sobre todo me refiero a toda la época antes de su salida a Burdeos, donde creo que hay reconversión de su naturaleza y donde es un hombre que realmente ve la luz y descubre cosas magníficas entonces. Pero esa época, en mis principios no me interesaba. Me interesaba la época más dura, más oscura y mas terrible.

Francis Bacon me interesó muy poderosamente, era el exponente más claro de la angustia vital de la tragedia del hombre, del sentimiento trágico de la vida. Era el exponente más claro que he conocido. Y después hay otro pintor que es Matta, Matta Etxaurren. Quizás es el tercero, que ya me descubre el universo abierto, el misterio de la noche. Me descubre otros aspectos de la vida y la naturaleza. Quizás esos tres pintores.

- *¿Le interesaron en algún momento los pintores mexicanos o la escuela del muralismo? ¿Y los pintores europeos?*

Sí, siempre me han interesado los pintores mexicanos y la escuela muralista. Quizás lo mismo, por la primera época y esa capacidad de mostrar un poco esa vinculación con el pueblo, con la injusticia, con el dolor, quizás eran pintores a diferencia de los pintores figurativos rusos después de la revolución, no muy

inmediatamente después, que ese fue un proceso magnífico de investigación, sino, los que vinieron después, adictos al régimen, pero estos muralistas americanos no estaban al servicio del poder. Había en ellos una crítica del poder que a mí me interesó en su momento.

- *¿Cómo cree que influye el informalismo español en la obra de los informalistas vascos? ¿Cree por el contrario que la influencia proviene mayoritariamente de Europa y América?*

Pienso que las influencias cada uno las recoge de distintos lugares. No creo que haya digamos una influencia única. Nosotros pertenecemos a una cadena en el tiempo. El hecho de utilizar la pintura como práctica, enlaza con todos aquellos que a lo largo de la historia hayan elegido la pintura como práctica. Nosotros somos hijos del tiempo, nuestra deuda está en todos aquellos que antes de nosotros hayan practicado con estas herramientas. Tú extraes, puede haber una sola pieza que te influya poderosamente y el resto de la obra de ese autor no te influye de la misma manera. Yo no diría que la influencia sea de los americanos. De hecho yo no me he sentido cercano ni a Kline, ni a Pollock, ni a Tobbey, ni a ninguno de los informalistas americanos. En el informalismo americano no hay esa carga tan tensa, tan dramática como puede haber en Europa. Quizás por el peso que nosotros tenemos por la historia, que aquí es mucho más complicada, pero hay algo que inevitablemente yo veo de decoración en la pintura americana, cosa que en Europa no. Siempre he pensado que en Europa el compromiso era mucho más grande. El sistema americano fagocita... se lo come todo. Por lo que sea no me ha interesado, no et podría decir porqué, porque eso son querencias que uno tiene y se siente vinculado a unos o a otros.

- *¿Qué libros leía en los años 70? ¿Ahora? Filosofía, estética, escritos de pintores...*

Un poco de todo y depende también de los tiempos y los momentos. En la época figurativa primera yo quería tener un compromiso social mas serio y entonces leía más libros de filosofía de política, de economía, podía leer a Marcuse... Después hay un tiempo de la noche que leo especialmente a Lovecraft, hay otro tiempo en que leo a Castaneda, hay otro tiempo en que leo a los chinos, a Chuang Tse... conforme vas viviendo vas cambiando...

- *¿Qué entiende por abstracción?*

Es un término difícil de evaluar. Abstracto sería todo aquello en que sacas de contexto algo, cualquier cosa, la realidad la trasladas a otro lugar y eso pasa a ser una abstracción. Un fragmento.. este pedazo tuyo de brazo con el tejido, es una figuración, porque yo veo la totalidad del ser que tengo delante pero si mi mirada la acerco hacia un rincón muy pequeño, esto será una abstracción. Es como una pequeña parte de una totalidad. Es un instante, un gesto, un momento...nunca he sabido definirlo... digamos que se ha dado bueno que todo aquello que no reconoces es abstracto, pero yo no lo veo tan claro. Hay una historia de esas indias muy bonitas, de un elefante. Se le enseña a distintas personas un fragmento muy pequeño del elefante para que describan a que pertenece y que es... y las descripciones son fantásticas, pero no existe la visión de la totalidad.

- *¿A que opción se acerca más el resultado de su pintura? ¿Es reflejo de sus pulsiones internas o es un reflejo de lo asimilado en la naturaleza? ¿Ambas?*

Es resultado de todo. De alguna manera nosotros somos un filtro, un tamiz de todo aquello que pasa por nosotros. Tenemos una memoria consciente, una memoria inconsciente y una memoria histórica... todo lo que quieras entra ahí. No sabemos como se produce pero están dentro. Vamos asimilando a través de nuestros ojos continuamente, pero no solo la visión de lo consciente, yo ahora estoy hablando contigo y todo lo que está alrededor en el entorno se está fijando. La dificultad estriba en poder hacer que luego eso brote o surja. Y luego hay elementos que pertenecen al inconsciente colectivo y que todo eso también está dentro de nosotros... el conocimiento del ser, se asimilan las células de muy distintas maneras... ahora cada vez más se está viendo que los procesos de asimilación que se daban por buenos en la historia empiezan a no ser tan claros y existe lo que es

una asimilación inconsciente de las cosas. Eso se ve en los críos, que son muy pequeñitos y sin embargo están asimilando y asimilan todo su ser...y hay una energía que nos pertenece y acompaña todos los días y esa energía si que no podemos percibirla conscientemente pero sin embargo está y existe y ella si está percibiendo y transmite a nuestro ser y a nuestro cuerpo muchísimas cosas.

- *¿Qué entiende por naturalismo?*

Naturalismo sería todo... habría quién diría que naturaleza es todo hasta la obra del hombre. Una cosa es lo que sería primordial, lo que no es producto de la manipulación y otra cosa sería aquello que es producto de la manipulación del hombre pero que se convierte en natural porque existe y es obra nuestra y está ahí. Yo el naturalismo lo he vinculado más a aquello en lo que no participaba el hombre en su creación, aquello que se generaba de una manera paralela a la nuestra, y dentro de este mundo cohabitamos y convivimos con muchas cosas visibles y muchas cosas no visibles. Cuando tu observas un rayo de luz, yo eso de niño lo tengo grabado en la memoria, en casa de mis padres entraba un rayo de luz en donde veías cantidad de cositas que se movían por ahí. Infinitas cosas... y aquello era un mundo increíble. Este vacío que nosotros tenemos no es cierto, hay cantidad de cosas que en ocasiones de distintas maneras como por ejemplo a través de la luz, podemos llegar a percibir y otras que hay quien percibe y yo no percibo pero que quizás algún día todos podamos percibir. Naturalismo es todo aquello que brota y se mueve por este mundo que nosotros conocemos.

- *¿Se considera un pintor romántico?*

El romanticismo tiene algo que vincula... (quizás pueda estar equivocado...) la melancolía. Hay un grabado de Durero que se llama la melancolía, que es una mujer, así como pensativa (es un grabado precioso) y que es un poco lo que marcaría ese espíritu, ese sentimiento de que no vas a alcanzar nunca, que no vas a llegar nunca... Pero yo opino que de alguna manera, si uno acepta sus límites se puede llegar a las cosas. ¿Soy un pintor romántico? Sí.. porque de alguna manera tienes una cierta nostalgia, de cosas que se han perdido... pero últimamente tengo una gran fe en la capacidad de regeneración de la naturaleza, en todos los sentidos. De la propia, la capacidad que podemos tener los humanos de regenerar nuestra propia naturaleza, nuestro organismo, y luego observo el país en el que vivimos y desde hace treinta años en que yo peleaba de manera más social por recuperar esta naturaleza que se había dejado abandonada, que los ríos se habían perdido, que los árboles estaban en un estado tristísimo que solo se plantaba para especular sobre la tierra, que todo eran pinos y eucaliptos, y que parecía que esto llevaba un proceso de generación sin vuelta atrás, pues observo con gran satisfacción que en el momento en el que tu dejas que la naturaleza siga su curso, la naturaleza rápidamente regenera. Esta misma primavera estaba lleno, lleno de árboles que poco a poco habían ido regenerando y creado masas boscosas distintas de las verdes oscuras que había antes, y había masas blancas preciosas de acacias y de saúcos... la naturaleza, si tu la dejas, ella regenera. Entonces eso me ha dado una gran fe de que este mundo, este planeta nuestro (porque el resto me queda un poco lejos..) puede regenerarse. Que depende solo de nosotros. Y si nosotros nos podemos regenerar el resto se puede regenerar. Es cuestión de ir poco a poco como las ondas cuando cae una piedra en el agua, que va creciendo, creciendo y al final lo abarcan todo.

- *¿Cómo definiría el término paisaje?*

Lo de paisaje vendría de país... es un término que antes estaba más cercano a lo que era la naturaleza, lo que se llamaba paisaje era un espacio abierto, que uno se situaba frente a él, no había figuras y relataba... incluso si había figuras no tenían más valor que el que podían tener los elementos de la naturaleza. En los chinos esta muy claro, y en los japoneses. Ellos pintan el espacio y todo tiene el mismo valor. Tiene el mismo valor una persona, un animal, un árbol, un río... todo; son cosas que se mueven. Hoy en día parece que diferenciamos... que si paisaje rural, paisaje urbano... al final, yo creo que es un término que ha perdido, por lo menos para mí, a perdido valor. Incluso yo diría que el valor está en la pintura en sí, sin

más, o en el proceso, más que en la pintura. El valor es el proceso, el proceso es lo que te enseña. La obra acabada es el resultado de un proceso pero da igual si desaparece, porque el aprendizaje se ha producido durante el proceso. Da igual si tú pintas casas, personas, animales, seres... lo importante es la mirada que tú tienes ante las cosas.

- *¿Afectó a su trabajo las reflexiones de Oteiza en Quosque Tandem? ¿De qué modo?*

Mucho, mucho, mucho... Oteiza ha sido quizá la persona que ha influido poderosamente. Descubrí el Quosque Tandem en un momento crítico, justo cuando iba a abandonar la ciudad, después de la época de abstracción ciudadana, de abstracción más bestia y más dura, descubrí a Oteiza y me permitió entender muchísimas cosas. Él utilizaba como disculpa, a mí me da igual, hombre vasco, hombre lo que quieras, en realidad era el hombre. Yo obvio si quieres lo del vasco, y me abrió un mundo, un mundo de posibilidades, de compromisos, de entender procesos, muchísimas cosas, cosas muy hermosas. Me permitía investigar en distintos campos, entender que todo era una unidad... Oteiza ha sido un hombre muy importante. Tuve la posibilidad incluso hasta de conocerlo por eso quizás cobra un valor especial.

- *¿Suele reflexionar a través de la escritura?*

Sí hubo en la época de la abstracción ciudadana, en los años setenta y tantos que escribía mucho. Pero escribía cosas que no tenían significado. Algunas veces sí, pero era una manera del mismo gesto que respondía a la rigidez de la pintura. Después se ha ido flexibilizando y me gusta anotar, escribir cosas. En el momento actual también me gusta escribir, pequeñas cosas, porque la madre naturaleza no me ha dado tantos dotes, pero me gusta reflexionar y escribir cosas que voy anotando en papeles, que tengo por ahí almacenados.

- *¿Con qué fin utiliza (o no utiliza) títulos en sus obras?*

Solo los utilizo ocasionalmente. Pienso que el título es algo muy íntimo. Quizás no he recibido la educación que han podido tener los orientales, que había una unidad en ellos. Ellos pintaban y escribían al tiempo, o pintaban y escribían después, a través de lo sugerido, a través de la pintura, o de lo que habían visto. Yo no lo he hecho así. Normalmente las sugerencias siempre han sido silenciosas e íntimas y ocasionalmente si he puesto algún título. En ocasiones, incluso con Irune, mi compañera con la persona que comparto este proceso de vida, hemos titulado juntos. Y eso me gusta también porque es una manera de compartir tu propio proceso, que en realidad pues le debo mucho. Me gusta a veces jugar con los títulos.

- *¿Qué opina sobre la filosofía oriental? ¿Considera que el informalismo vasco es influenciado por doctrinas orientales como el Zen? ¿Han influido en su obra?*

Mucho. Antes te he comentado que para mí Jorge Oteiza es una persona muy importante. Quizás después de Jorge Oteiza, y al tiempo Castaneda, después vinieron los chinos. Descubrí primero a Lao Cheng y después a Chuang Tse. Chuang Tse ha sido un hombre muy importante. Tengo un libro de él que ya la tapa esta suelta... y lo tengo casi de cabecera. Recorro a él de vez en cuando, para abrir por azar el libro y a ver que me cuenta en ese momento; y en ocasiones da respuestas. Como parece ser que da Li Ching si lo abres buscando una respuesta, sin necesidad incluso de tirar las monedas. Algo parecido pasa con Chuang Tse, es como si en la búsqueda de respuestas, como tu tienes un poco de reconocimiento en el libro. Llegas al lugar donde vas a obtener la respuesta. Hay algo que repito con una cierta frecuencia que responde a cómo entendían ellos el proceso, ellos decían que perdido el arte del vivir, éste se puede recuperar a través de las artes. Para ellos las artes eran más de lo que es para nosotros. Incluían la jardinería, la ceremonia del té... hay muchas historias que me han servido de los orientales, especialmente de los chinos. Con los chinos me he sentido especialmente vinculado. El no sentimiento trágico de la vida... encontré muchas relaciones con Jorge Oteiza, cuando él habla lo mismo del sentimiento trágico de la vida y el hombre del

neolítico, cuando a través del cromlech aparece el sentimiento trágico de la vida... que enlaza también con Castaneda. Castaneda habla también del cromlech, como un espacio de poder donde se iban a encerrar los hombres...

SISTEMA PROCESUAL

- *¿Cómo comienza sus cuadros? ¿Cómo aborda el espacio en blanco del lienzo? Realiza bocetos o comienza a trabajar directamente sobre el lienzo? ¿Parte de experiencias personales (vivencias en la naturaleza) o de hechos sociales que ocurren en su entorno? ¿Ambas?*

Abordo el cuadro siempre directamente. El lienzo en blanco o en lino... pero nunca ningún boceto. Como se ha comentado antes parto de experiencias personales.

- *¿Qué periodos de desarrollo -fases- encuentra en la realización de sus obras? ¿Suele trabajar con series? ¿Por qué?*

Normalmente siempre tengo preparado un papel o lienzo en blanco. Hay todo un ritual de preparación anterior. En ese ritual de preparación, de alguna manera, se está marcando ya lo que se va a producir después. No abordar directamente... primero preparo los platos con color, todos los pinceles las brochas, coloco el papel, si es grande pues lo pego, lo coloco bien con mucha paciencia, lo voy fijando bien para que no se mueva... si es un lienzo lo coloco delante, lo voy viendo... voy preparando todos los materiales. Esto puede llevar desde una hora o más depende el tiempo... incluso hay días, que una vez preparado todo el proceso, no entro. Lo dejo para el día siguiente. En el momento que voy a entrar lo que intento de alguna manera es olvidarme de dónde estoy olvidarme de lo que quiero pintar.

Normalmente cierro los ojos e intento entrar en un proceso de introspección o de abandono de la parte más consciente. Parar el diálogo interno y entonces hay un momento en que abordo. Tengo todos los materiales preparados tengo todos los colores puestos en los platos, tengo todos los pinceles y brochas, en ocasiones preparo distintas mezclas de colores, sobre los platos distintos que tengo puestos allí. La mayoría de las veces trabajo en el suelo, aunque a veces trabajo con la pieza levantada, y entonces cojo una brocha y un pincel y empiezo sin más. Es una sesión que a veces dura una hora, dos o tres... paro, no miro, descanso, doy una vuelta, me voy, y luego vuelvo a verlo como si fuera el primer espectador de la obra.

Alguna vez he intentado realizar una serie. Me parece un concepto muy interesante. Cuando veo cuadros de series de otros artistas me digo ¡qué interesante trabajar en series! Pero lo que puede suceder es que cuando hago uno pienso que la serie ya está completa con el primero.. no tiene sentido volver a entrar en otro... era como trabajar sobre lo hecho y prefiero cada vez enfrentarme a una situación en la que no sé que va a pasar.

RITMOS (MODO DE PINTAR):

- *Cuando pinta con que velocidad y ritmo de ejecución aplica la pintura? ¿De manera rápida? ¿Lentamente? ¿Reflexiona antes de aplicar la pintura o por el contrario se trata de acciones impulsivas? ¿Dedica tiempo a meditar cada acción?*

Rápida, siempre. Reflexiono antes de aplicar la pintura. Normalmente tú ejecutas y hay una pérdida de conciencia. Paras el diálogo interno y si paras el diálogo interno no piensas, y si no piensas tu no eres consciente de lo que estás haciendo... pero tu cuerpo sí tiene conocimiento de lo que estás haciendo, tu has asimilado... Has seguido dos procesos, como dirían los chinos: diez años para estudiar a los maestros, diez años para copiar a los maestros, diez años para copiar la técnica y diez años para crear estilo propio. En ese proceso de aprendizaje, en el que tú le has enseñado a la mano que sea rápida, que sea flexible, que coja el pincel o la brocha por a parte más alta para no tener casi control sobre ella pero sin embargo tienes un control... no lo tienes y lo tienes... tu te pierdes cuando empiezas a pintar, pierdes esa conciencia, ese conocimiento y ese control sobre las cosas...

entonces se empiezan a producir una serie de situaciones en las que empieza a establecerse un diálogo; un diálogo que no eres conciente tampoco, pero que tu sabes que se está produciendo y que está viviendo allí... luego hay un momento en que paras. No sabes porqué pero has parado. En ese momento utilizas la conciencia para volver a entrar. Entrás allí y vuelves a perder la conciencia, hasta que vuelves a parar y a lo mejor una segunda vez o una tercera la parada es más larga... paras, tiras el pincel o la brocha al suelo y descansas. Es como si has vaciado algo de ti. Has contado en ese momento todo lo que podías contar. Ya no puedes contar más. Entonces tienes la opción de otro día o en otro momento o más tarde de volver a entrar. Si consigues enlazar, vuelves a entrar en ese ritmo de pérdida de conciencia, conciencia... pero hay veces que no puedes, y ese cuadro o pieza se puede quedar ahí tiempo dormido en una esquina... ves que no está resuelto pero no sabes qué hacer con él. Hasta que un día, no sabes cuando, vuelves a entrar, vuelves a enlazar en un tiempo muy similar al tiempo al que viviste en el momento anterior y entonces te vuelves a meter y a lo que pase.

- *¿Qué le sugiere el movimiento que otorga a la pintura?*

El movimiento de la pintura depende de tu estado. Al final la pintura es reflejo del tiempo histórico, del momento concreto y de tu estado anímico, de lo que pasa a tu alrededor, de lo que estás viviendo. Hay momentos tristísimos, momentos dolorosos, momentos hermosísimos, momentos amorosos... hay de todo en la vida.

- *¿Cómo coloca el lienzo a la hora de pintar? ¿En el suelo? ¿Trabaja verticalmente? ¿Por qué? El modo de colocar el lienzo para pintar, ¿tiene alguna relación con su discurso pictórico?*

El lienzo lo coloco más veces horizontal porque eso me permite utilizar. Normalmente yo utilizo brochas de pelo largo o pinceles chinos que admiten mucha carga de pintura lo que me permite no tener que estar mojando continuamente. Esto me da la posibilidad de estar trabajar bastante tiempo sin necesidad de mojar. Eso facilita mi manera de trabajo. Con la pieza colocada en horizontal evito que no escurra y haga chorretones, aunque algunas veces trabajo en vertical porque también es casi como un ejercicio, y aprovechar los escurridos, para moverlos o controlarlos en un momento dado.

- *¿Utiliza algún tipo de simbología a la hora de aplicar el color?*

Los colores están vinculados a los elementos. La teoría de Kandinsky de los colores, en donde habla del rojo y de su movimiento circular en el plano, del azul como un movimiento circular hacia atrás... el verde tiene un movimiento horizontal... eso es sí y es no... porque ni los colores son puros, ya que están mezclados...

Lo que sí creo cierto es que el azul, aún siendo un color frío llega a ser un color cálido para el espíritu. Produce bienestar, por la referencia al mundo que conocemos. Si tú miras al cielo, no hay nada que de más calma que el cielo. De la misma manera, si tú miras al mar provoca lo mismo... además no tienen límite ninguno de los dos. Por eso se van.

El verde efectivamente tiene un movimiento horizontal pero es un movimiento de calma, que se vincula a la vida, a la naturaleza, a las campas, a los árboles,... entonces eso produce bienestar. Normalmente el valor de los colores está en relación con el valor que tienen hacia nosotros los colores en su medio.

El rojo es absolutamente hipnótico. ¡Puedes estar mirando una hoguera horas! Te absorbe totalmente aquello. Creo que hay más rojos en la ciudad que afuera. En la ciudad hay muchísimos más rojos.

Los colores tienen un valor específico, pero normalmente yo estoy pintando y no soy conciente; simplemente hoy mojo en el rojo y mañana mojo en el otro...

- *¿Qué tipo de utensilios utiliza para pintar?*

Utilizo brochas industriales y pinceles exquisitos chinos. También me gusta utilizar las manos. La mano es la herramienta primordial. La brocha o el pincel tú los coges con la mano. La mano es la gran herramienta. No hay otra herramienta con la precisión de la mano. Entonces de vez en cuando suelto el pincel y voy metiendo los dedos... como además son cinco, es como si tuvieras casi cinco prolongaciones que vas jugando con ellas y a veces e gusta jugar con la mano.

- *¿Qué significado tiene la textura en su obra?*

La textura como una apariencia rugosa no tiene ningún significado para mí... no me interesa. Me interesa la textura de las cosas de la vida, pero a la hora de la pintura, prefiero la veladura por la indeterminación que crea. Porque crea una falta de límite muy grande el velar una cosa con otra. Pero la superficie es plana; en realidad son valores que tu adquieres por transparencias o por superposición. La rugosidad a mí no me interesa... Hay obras de otros autores que tienen rugosidad y digo ¡qué rugosidad! Pero es obra de otros... cada uno es cada uno. Hay tantos procesos en esta vida como personas hay en este universo. No hay dos procesos iguales.

- *¿Encuentra interrelación entre el modo de aplicar la pintura y su estado emocional?*

Sí totalmente.

- *¿Ha establecido alguna vez algún sistema procesual que lo acerque a la configuración natural del paisaje? Cuando pinta, ¿identifica de algún modo el material que utiliza con la idea representacional de la obra?*

El agua tiene un movimiento. Cuando tu utilizas las brochas o los pinceles, de alguna manera están, sin querer apareciendo esos ritmos continuamente. Porque son los ritmos que tienes interiorizados. Si tu trabajas sobre el aire, utilizarás unas brochas y te moverás como tú te sientes que se mueve el aire. Y si trabajas sobre las rocas, pues trabajarás de una manera distinta que si trabajas sobre el agua o el aire... pero no creo que sea consciente. Eso es un proceso de asimilación anterior y entonces tu cuerpo se mueve y tu mano elige la herramienta que en cada momento cree necesaria. Pero inconscientemente; no hay conciencia en ello o a lo sumo una semiinconsciencia.

- *¿Qué actitud adopta ante el entorno natural? ¿De contemplación o de exploración? ¿Intenta proyectar emociones en el paisaje (entorno) que le rodea o por el contrario deja que el paisaje le embargue y le invada? ¿Observa que esta actitud se refleja en su postura ante el cuadro?*

Lo que me he dado cuenta es que si yo consigo parar el diálogo interno en los procesos de observación mi mente graba mucho más rápidamente. Soy capaz de asimilar mucho más no conscientemente que si conscientemente quiero retener aspectos distintos de esa imagen que estoy contemplando. Yo miro y observo parando mi diálogo interno. En ese momento es cuando tú absorbes. Interiorizas mucho más que cuando conscientemente quieres interiorizar.

ENTREVISTA RAFAEL RUIZ BALERDI

Entrevista realizada por Espe Goikolea para Galería La Brocha.

(Dotado de un gran espíritu creador idealista y obstinado, Rafael Ruiz Valery vivía la pintura con una pasión extraordinaria).

R. BALERDI.: Es una herramienta primera biológica que tenemos. Es muy importante porque es el desarrollo de un campo que no conocemos. Todos los críos y crías que antes de hablar casi, les das un papel y unos colores y ya te empiezan a describir, a transmitir mensajes, de cosas, de aquello... un árbol, es una mancha... ¿Por qué es eso antes casi de hablar? ¿Por qué ese signo? ¿Por qué esa necesidad que tiene ese crío por ocupar un espacio?

Ese desarrollo luego desaparece. Los críos en el parvulario pierden esa atención. El que por lo que sea es un crío difícil o tiene un ego muy exaltado, se tiene que agarrar a algo y se agarra a eso... yo soy un caso de estos; me agarré a dibujar, a dibujar... dibujaba en las paredes de la escuela... yo era consciente de que no iba a aprender nada, no quería aprender nada de lo que me iban a enseñar. No me interesaba nada. Mi voluntad era no aprender nada. A mí lo que me interesaba era pintar. Desde crío no he sabido hacer nada más que eso.

(Entre dibujos, bocetos y lienzos, Balerdi va experimentando y evolucionando del figurativo a la abstracción, transformación que como él mismo recuerda, le enfrentará a no pocos dilemas.)

R. B.: Lo que estaba haciendo eran bodegones, retratos, paisajes, pero ellos en sí están hechos... inconscientemente yo ya no aportaba nada, era seguir el pliegue, seguir la curva, seguir el entorno o lo que ya estaba perfectamente hecho... ¡Perfectamente hecho, que no hay quien lo mejore!... y eso es muy frustrante. El descubrir el otro campo fue... bueno, yo veía corrientes de cosas que no las encuentras sentido... por ejemplo yo veía cosas de Kandinsky y no las entendía... pero me decían algo... eran manchas, brochazos... no sé al fin y al cabo de lo que se trata es de hacer de un dedo un dedo, de una mano la mano... que sepa a mano... es como un cocido ¿no?... y esos valores, hasta que los vas comprendiendo, de que se trata, que se trata de la mano, de la composición, de la historia que se cuenta, ¿no? pues en obras de Tintoretto, de Velázquez, de todos los que quieres, todos los que admiras como maestros, pues ves que en el fondo ellos van a unas reglas, el enigma es que ellos ajustan unas reglas, cuentan historias, las que les encargan o las que se inventan y la historia en si es lo que... a mi nadie me ha encargado una historia, yo realmente no tengo una historia que contar a nadie.

(Es su propia historia, el concepto plástico, lo que enfrenta a Balerdi con la eterna búsqueda de la perfecta composición del cuadro)

R. B.: El sentido de darle esa imagen de solemnidad o de gravedad es muy peligroso porque fosiliza, no da estímulo, no da humor, la obra parece que ya está acabada, antes de hacerla ya está acabada y la tienes que hacer perfecta porque está acabada... este es un problema que tiene el trabajo de pintor o escultor... es un problema que lo tenemos muy presente... ¡tremendas peleas tienes contigo mismo porque no te sale, porque esto no es como yo quiero que sea!... no sabes que es lo que tu quieres que sea. Por detrás tienes como una especie de hacha persiguiendo la perfección... y la perfección se asocia con eso, con lo solemne, con lo acabado... y ahí yo... me parece que no es así ¿no?. Sale cuando le da la gana... no era como te lo he contado ahora, era buscando no sé qué!

Yo empiezo con las curvas, pero dominándolas siempre con el recuerdo de nuestra figura humana. Ahí empiezo con unos problemas casi metafísicos, totalmente metafísicos de hacer lo indecible... se trataba ya de explicar y todo bloqueado, todo

definido, todo acabado... ya no tenía escapatoria y eso era tremendamente agotador porque no había vibración.

Luego empiezas a soltar movimientos... y poco a poco me entró el humor. El humor me fue engañando, me fue llevando a jugar.

Dejar que corra dejar, que suelte... y es lo que más nos cuesta... ¡vas a pintar y parece una tortura! ¿no? pero para mí es todo lo contrario. Lo difícil es recordar que has ido a divertirte... que no has ido allí a pasarlo mal. Y lo bonito es que cuando más vas dejando que el humor sea el protagonista de la obra o del objeto, la huella queda viva, deja claro que te lo has pasado bien. Y la gente lo nota. Transmiten que ha habido un sitio donde alguien ha estado muy contento.

(Ciertamente podría decirse que Balerdi pinta a modo de terapia para plasmar en su obra las inquietudes y estados emocionales por los que atraviesa obteniendo siempre unos resultados sorprendentes. Su maestría y dominio del color, quedarán reflejados en unos cuadros vibrantes dotados de un ritmo tan vital como personal.)

R. B.: Hay que tener algo como a modo de boceto de preparación idea de que estás como preparando algo ¿no? y siempre luego para el óleo que era como un acto final... luego cogí las tizas, y el papel, y la penuria y toda la posguerra y claro... no sabías del arte, claro...

(Independientemente del soporte que utilizara, ya fuera óleo sobre lienzo o pastel sobre papel, Balerdi demostró ser un extraordinario dibujante y un gran retratista.)

R. B.: El óleo se expande en la tela en cambio la tiza es así... chiquitina... un especie de rascar, te pide otra cosa... ritmo con las tizas si hay, porque estás ¡"ta-ta-ta-ta-ta"! El problema es como delimitar, como definir, algo que no sabes, que no tienes ni idea... y a base de ritmo... te vas encontrando... o crees que te vas encontrando.

(Balerdi se comunica a través de su pintura tal y como lo manifiesta en el paralelismo que hace de la expresión oral con la expresión plástica.)

R. B.: No soy orador como algunos grandes oradores... que pueden estar sin leer horas y horas y venga a hablar. No tengo esa cualidad, pero ya ves que son efectos como las palabras, como vas buscando razones como vas enlazando una cosa que no sabes cómo decir y le coges con otra y va avanzando la conversación... tradúcelo esto en colores, en manchas, en líneas... es lo mismo... no te lo puedo explicar y dibujando creo que lo explico mejor el laberinto, el lugar este que no tiene ningún sentido, donde el sentido es la acción. El sentido lo va dando la propia acción.. aunque no tiene porqué salir siempre. Para mí lo que es cierto es que la suma de muchos errores da un acierto. Antes han tenido que pasar cosas que no me compensaban. Y eso es lo que a mí me cuesta aceptar, el hecho de hacer cosas que no me salgan bien. Eso es lo que más me cuesta... luego salen, pero siempre la suma de muchos errores.

R. B.: Yo creo que no hay ningún cuadro acabado. Yo lo que me planteo es más bien que el cuadro no pide más. No me dan más ganas de seguir. Por ninguna parte me pide más estímulos. Y entonces lo dejo... yo no se qué es eso de acabar. Y lo que hago es esconderlo; esconderlo rápidamente y no verlo.

(Siempre al límite en su universo interior, Balerdi es un pintor tan singular como genial. El crítico de arte Calvo Serraller lo define como posiblemente uno de los mejores pintores de acción europeos y quizás el mejor representante de nuestro expresionismo abstracto.)