

## ***Cómo mirar un cuadro abstracto***

### ***Aproximación a la abstracción pictórica mediante el análisis de obras realizadas por mujeres***



**Aurora Alcaide Ramírez**

*Profesora Ayudante Doctora del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. [alcaide@um.es](mailto:alcaide@um.es)*

### ***Resumen***

*Este artículo proporciona un método que favorece el acercamiento entre los espectadores no familiarizados con el arte abstracto, y desprovistos de una educación artística, y la pintura abstracta. El método consiste en la aplicación de tres sencillas claves, que en realidad son tres preguntas que el espectador debe responderse mientras contempla una pintura adscrita a esta tendencia estilística, cuya respuesta le ayudará a interpretar y ampliar la información de la obra que tiene ante sus ojos, favoreciendo así la comunicación entre ambos. Las preguntas que el espectador debe cuestionarse están relacionadas con las variables formales del cuadro, con el grado de iconicidad del mismo y con la función de la obra en cuestión ; preguntas a las que se ayuda a responder a lo largo del artículo acudiendo a ejemplos de obras de artistas mujeres abstractas, con el*

*objetivo de sacarlas de su invisibilidad, ya que han sido la grandes marginadas de la Historia de Arte Abstracto.*

## **Palabras clave**

*Pintura - Abstracción Geométrica - Abstracción Lírica - Abstracción Matérica - Abstracción Pura – Pseudo-abstracción – Mujer - Espectador*

## **Abstract**

*This article provides a method to make abstract painting familiar to an audience with a lack of an artistic education. The method involves the application of three simple keys, which are really three questions that the viewer must answer while watching a painting that follows this stylistic tendency. The answers will help the audience to interpret and expand the information of the work they have before their eyes, thus promoting communication and appreciation. The questions that the viewer must pose to herself/himself are related to the formal variables in an abstract painting, to its degree of iconicity, and to purpose of the artwork. These questions will be answered in the article by presenting examples of abstract works by female artists in order to get them out of their invisibility, as they have been one of the largest marginalized groups in the history of Abstract Art.*

## **Key Words**

*Painting - Geometric Abstraction - Lyrical Abstraction- Matteric Abstraction – Pure Abstraction - Pseudo-abstraction – Woman – Audience*

## **Introducción**

Posiblemente, en alguna ocasión el lector habrá sido testigo de alguna escena de rechazo o repulsión hacia el arte abstracto, e incluso protagonista de la misma. Por definición, el arte abstracto se aleja de todo referente real, o al menos el puro, porque a lo largo del artículo se verán algunos casos en los que este alejamiento no es tan radical como a priori pudiera parecer; por lo tanto, para analizarlo y valorarlo no se pueden acudir a simples criterios de mimesis con la realidad, que son los que generalmente están al alcance del espectador no familiarizado con el arte. El ciudadano “de a pie” se encuentra desprovisto de armas ante una obra abstracta, no sabe cómo leerla porque en ella no encuentra nada que le remita a la realidad; no puede valorar su calidad en función del parecido con la misma, como hace con las obras figurativas, de manera que ante la frustración e imposibilidad de interpretar el mundo de formas y colores que se presentan ante sus ojos, opta por desviar la mirada o simplemente pasar de largo, mientras murmura frases como: “¡vaya tomadura de pelo! esto lo podría hacer hasta un niño de cinco años, ¿y a esto lo llaman arte?”.

Para romper con este tópico y conseguir adeptos para el arte abstracto, se hace necesaria la formulación de unas “claves” que ayuden a descifrar los misterios que se ocultan bajo las obras abstractas, pero teniendo en cuenta que estas deben ser válidas para ser utilizadas por espectadores desprovistos de una educación artística. No obstante, no se trata de dotar a un espectador *amateur* con las herramientas conceptuales necesarias para poder valorar si la obra abstracta que tiene delante es buena o mala, sino de que esta no le sea indiferente por no disponer de conocimientos necesarios para decodificarla. Sólo los especialistas en arte y, concretamente en arte abstracto, están

capacitados para juzgar la calidad de una obra abstracta, ya que poseen los conocimientos para ello, pero no un espectador común.

En el caso de la pintura, que es el área en el que se centra el presente artículo, se considera que un experto en arte valora la calidad de un cuadro abstracto, principalmente, acudiendo a dos criterios: el dominio de la técnica, materiales y elementos compositivos (color, ritmo, peso visual, textura, factura etc.) y la innovación, es decir, si el cuadro significó un avance estilístico en su época (obras fechadas en el pasado), o bien realiza nuevas aportaciones al lenguaje de la abstracción (obras actuales) porque refleja que su creador conoce la historia del arte abstracto y no repite esquemas anteriores, debido a que realiza una relectura de las mismas con una mirada actual y personal, o propone nuevas formulaciones, totalmente inéditas.

Para aplicar ambos criterios es imprescindible poseer conocimientos especializados sobre arte abstracto que, aunque cualquier persona puede adquirir con la educación apropiada, requieren de un tiempo prolongado de aprendizaje. Sin embargo, las claves que este texto propone son fáciles y rápidas de asimilar y aplicar, de manera que son más asequibles a cualquier ciudadano que simplemente quiera disfrutar de la pintura abstracta en sus visitas esporádicas a museos y salas de exposiciones favoreciendo, posiblemente, el número de las mismas. Estas claves son en realidad tres preguntas que el espectador debe hacerse a sí mismo: ¿cómo está estructurado el cuadro y cuáles son sus principales elementos compositivos/variables formales?, ¿cuál es su grado de realismo/iconicidad? y ¿cuál fue la intención/objetivo del artista al realizar la obra?

Estas tres claves no son originales, sino que están basadas en las diferentes maneras que la filósofa e historiadora del arte Susan Woodford propone para analizar una

obra pictórica, en su célebre libro de 1983<sup>1</sup>, *Cómo mirar un cuadro*, al que se le hace un guiño en el título de este artículo. En realidad, esta autora propone una clave más que atiende a la pregunta “¿Qué nos cuenta la obra de la cultura [sociedad, época etc.] en la que se produjo?” (1985: 9), que no se ha considerado pertinente incluir en este artículo porque centra la atención en cuestiones extra-pictóricas, que no aportan ninguna información acerca de la obra en sí misma, sino sobre contexto en el que ésta es realizada. Diferente sería el proceso inverso, es decir, partir de información sobre el contexto social, político, religioso, económico y cultural en el que una obra es generada, así como de los datos biográficos de su creador, para llevar a cabo una interpretación más completa acerca de una determinada obra abstracta. Pero como esta es la metodología didáctica más empleada en museos y salas de exposiciones, este artículo no se ocupará de ella.

Por otra parte, a lo largo de toda la investigación previa que ha requerido este artículo, se ha observado la poca presencia de las mujeres artistas en los libros y documentos escritos acerca del arte abstracto. Esta invisibilidad no solo se produce en los primeros años de vida de esta tendencia artística, principios del siglo XX, sino que se mantiene constante a lo largo de todo este siglo, prolongándose hasta la actualidad. Este hecho ha contribuido a que se adopte una actitud solidaria con las mujeres artistas abstractas y a que se trabaje desde este artículo para “darles luz”, para sacar sus obras de la oscuridad a las que las ha relegado la Historia del Arte, una historia generalmente contada por hombres. Por ello, cada vez que haya que acudir a alguna obra para ejemplificar alguna idea, se recurrirá a la producción de artistas abstractas, tanto del siglo

---

<sup>1</sup> La primera edición en castellano de este libro fue en el año 1985, por la editorial Gustavo Gili de Barcelona.

XX como de la actualidad, así se conseguirá, aunque sea de forma modesta, rescatar a todas estas artistas del olvido y darles el lugar que merecen y que la Historia les ha negado.

## ***Objetivos***

El objetivo principal de este artículo es poner al alcance de los espectadores, no especialistas en arte, tres sencillas claves que le ayudarán a interpretar y a analizar un cuadro abstracto. Ello les permitirá acercarse a las obras realizadas con esta modalidad artística sin miedo, provistos de las estrategias y mecanismos necesarios para realizar su lectura y aprehenderlas. Paralelamente, con este artículo se pretende abrir fisuras en la Historia del Arte, proponiendo una reescritura de la misma más equilibrada y respetuosa con la igualdad entre sexos, donde la mujer artista tenga el mismo espacio de visibilidad que el hombre, y todo ello desde la óptica de la pintura abstracta de los siglos XX y XXI.

## ***Metodología***

En cuanto a la metodología llevada a cabo para el desarrollo de este artículo, hay que destacar que se aleja de las posturas historicistas, ya que son las que guían la mayoría de libros que se han escrito sobre arte abstracto, de los que han sido prácticamente excluidas las mujeres artistas. Por lo tanto, el planteamiento metodológico seguido se enfoca desde otra perspectiva, proponiendo la revisión de determinadas artistas que, a pesar de pertenecer a generaciones y contextos diferentes, coinciden en los planteamientos conceptuales o formales de sus obras.

En determinadas ocasiones, la metodología se aproxima al estructuralismo, ya que a veces se analizan cuadros abstractos atendiendo a su estructura y elementos sintácticos y no a su contenido, para de esta forma comparar y hallar vínculos y estructuras similares en obras pertenecientes a épocas y culturas diferentes, e incluso a tendencias que a simple vista parecen diametralmente opuestas como, por ejemplo, la abstracción y la figuración (aplicación de los principios de Heinrich Wölfflin y recogidos por Susan Woodford en su citado libro [1985: 90-100] para diferenciar un cuadro del Renacimiento de otro del Barroco, a la pintura abstracta Geométrica y Lírica, respectivamente). Por otra parte, la metodología también se encuadra, por razones obvias, dentro del marco de los estudios de género.

La investigación parte de la siguiente hipótesis: “Es posible la elaboración de un método, de fácil aplicación, que ayude a los visitantes no expertos en arte de los museos, galerías de artes, salas de exposiciones etc. a decodificar las obras abstractas e interpretarlas”. Para demostrar esta hipótesis la metodología de trabajo se ha dividido en diferentes fases, que a continuación se citan en orden cronológico:

1. Observación de la reacción y el comportamiento de los visitantes de diversos museos y salas de exposiciones ante los cuadros abstractos expuestos en ellos.
2. Búsqueda y elección de las artistas abstractas objeto de estudio.
3. Análisis directo de un porcentaje elevado de las obras seleccionadas y realización de entrevistas personales a varias de las artistas incluidas en el artículo.
4. Recopilación de datos ofertados por los medios de comunicación y otras fuentes como catálogos de exposiciones, estadísticas y libros específicos sobre arte abstracto.
5. Elaboración del método que ayuda a mirar un cuadro abstracto y que se basa en las tres preguntas señaladas en la introducción.

6. Aplicación del método a 15 personas de diferentes edades, sexo, y nivel cultural, pero ninguna de ellas familiarizada con el arte. A estas personas se les mostraron tres obras abstractas, una geométrica, otra lírica y otra matérica, primero sin darles ninguna orientación y después facilitándoles las tres preguntas clave y explicándoles brevemente su significado. En todos los casos se comprobó una mayor comprensión y aceptación del arte abstracto después de la aplicación del método.

7.

## **1. Análisis formal del cuadro**

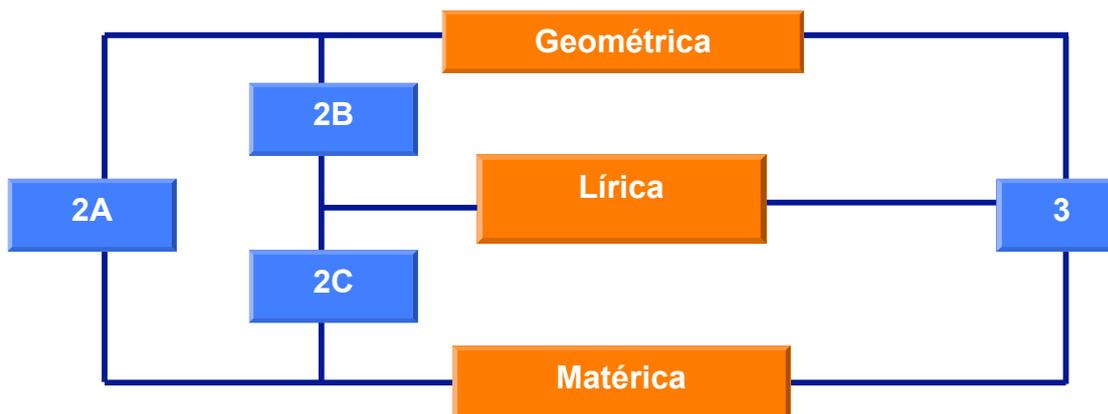
Al contrario de lo sucede con otras manifestaciones artísticas, la percepción de un cuadro es prácticamente visual. Si bien es cierto que cuando posee texturas en su aprehensión también puede intervenir el sentido del tacto, por lo general no es habitual que se permita tocarlo. Lo primero que capta la mirada del espectador al dirigirse hacia una pintura abstracta son sus colores, formas, estructura, ritmo, pincelada, disposición de sus elementos o textura, entre otras muchas variables formales que constituyen la obra. Susan Woodford señala en su libro *Cómo mirar un cuadro* que “un análisis formal del diseño de un cuadro suele ayudarnos a comprender mejor su significado y a percibir algunos de los recursos que el artista utiliza para conseguir los efectos deseados” (1985:13). A lo que añade que “si aprendemos a reconocer los recursos que inventó el artista para lograr efectos concretos, comprenderemos un poco mejor por qué ciertas obras nos impresionan de tal modo” (82).

Para realizar un correcto y completo análisis formal de un cuadro abstracto se requieren ciertos conocimientos previos que, posiblemente, no posean la mayoría de los visitantes que acuden a los museos y salas de exposiciones en la actualidad; además, su aprendizaje no resulta rápido y sencillo. Por lo tanto, se hace necesaria la formulación de

varios parámetros, de fácil aplicación, que ayuden a estos espectadores, profanos en arte abstracto, a comprender un poco más acerca de lenguaje visual de la obra que tienen ante sus ojos. A continuación se propone un método para analizar formalmente un cuadro abstracto, basado en una taxonomía de la pintura abstracta y en sus diferentes características estéticas y estilísticas.

## 1.1. Clasificación de la pintura abstracta en función de sus características formales

Atendiendo a sus principales rasgos sintácticos (color, pincelada, formas, composición, textura etc.) la pintura abstracta puede clasificarse en: Geométrica, Lírica o Matérica. No obstante, estas tres tipologías no siempre se encuentran en estado puro, sino que en la mayoría de las ocasiones se hallan fusionadas (ver diagrama adjunto), dando lugar a fórmulas mixtas: Geométrica-Lírica-Matérica (3), Geométrica y Lírica (2B), Geométrica y Matérica (2A) o Lírica y Matérica (2C).



Tanto la Abstracción Geométrica como la Lírica se originan a principios del siglo XX, pero ambas responden a planteamientos diferentes: la primera, en opinión de la historiadora del arte María de Mar Lozano Bartolozzi, surge como la “búsqueda de un

método científico aplicado al lenguaje artístico” (1990: 10); la segunda, en cambio, es “expresionista, intuitiva” dando “rienda suelta a la imaginación o sugestión anímica del artista y del espectador” (10). La Abstracción Matérica nace con posterioridad a las dos anteriores, en la década de los cincuenta, como una derivación de la Abstracción Lírica centrada en la investigación material.

Como se observa en la creación de la artista brasileña Lygia Pape (Nueva Friburgo, 1927-2004) titulada *Pintura en rojo y negro* (ver Fig. 1), en la Abstracción Geométrica predominan las formas geométricas simples, como el cuadrado, el círculo, el triángulo y el rectángulo, así como las líneas rectas y los colores primarios: rojo, amarillo y azul, además del blanco y el negro. La composición suele estar estructurada mediante pocos elementos y el color aplicado en capas uniformes y homogéneas, evitando que sea visible la huella del pincel, al igual que cualquier indicio de textura.



**Fig. 1: Lygia Pape, *Pintura en rojo y negro*, 1954-56.**

Por el contrario, en la Abstracción Lírica predominan las manchas, gestos y formas orgánicas, así como la profusión de colores y texturas, generalmente visuales; ejemplo de ello es la mayoría de la producción pictórica de la artista Helen Frankenthaler (Nueva York, 1928) (Fig. 2).



**Fig.2: Helen Frankenthaler, *Mountains and sea*, 1952**

Finalmente, la característica más significativa de la Abstracción Matérica es la contundente presencia de las texturas táctiles en la composición, las cuáles no siempre son el resultado de la abundante aplicación de materia pictórica sobre la superficie del cuadro, sino también de la incorporación de distintos materiales al mismo, como papel, maderas, cartón, polvo de mármol etc. Las Figuras 3 y 4 son dos claros ejemplos de Abstracción Matérica, sin embargo, ambos no son puros, sino que son fruto de la hibridación con la Abstracción Lírica, en el caso de la obra de la española Juana Francés (Alicante, 1924 - Madrid, 1990), y de la Abstracción Geométrica, en la propuesta de Lygia Pape.



**Fig. 3: Juana Francés**



**Fig. 4: Lygia Pape, *Pintura dorada y marrón*, 1987**

Por su parte, la Abstracción Geométrica-Lírica encuentra dos claras seguidoras en las artistas María Acuyo (Granada, 1972) (ver Fig. 5) y Gertrud Goldschmidt (Gego) (Hamburgo, 1912 - Caracas, 1994) (ver Fig. 6), ya que ambas combinan en su poética expresiva rasgos afines a ambas tipologías abstractas. Pero, además, en la obra de Gego se aprecian características de la Abstracción Matérica, ya que en ella se observa cómo la artista rasga el lienzo para entretejer la cuadrícula, de manera que el material se convierte en un elemento fundamental para crear y entender la obra.



**Fig.5: María Acuyo, Serie Con-Secuencias, 2007**



**Fig. 6: Gego, Tejedura 89-13, 1989**

Susan Woodford recoge, en su citado libro, los principios que Heinrich Wölfflin estableció a comienzos del siglo XX para diferenciar el Renacimiento del Barroco (1985: 90-100). Estos principios se construyen mediante pares de términos opuestos y son los siguientes: *lo lineal/lo pictórico*, *visión en superficie/visión en profundidad*, *forma abierta/forma cerrada* y *mutiplicidad/unidad*. Aunque cientos de años separan el arte abstracto del renacentista o del barroco, lo cierto es que tres de las cuatro dualidades anteriores pueden ser aplicadas a la Abstracción Geométrica (Renacimiento) y Lírica (Barroco), siendo muy útiles para diferenciar ambas tendencias, si bien, no siempre se ajustan completamente a las mismas.

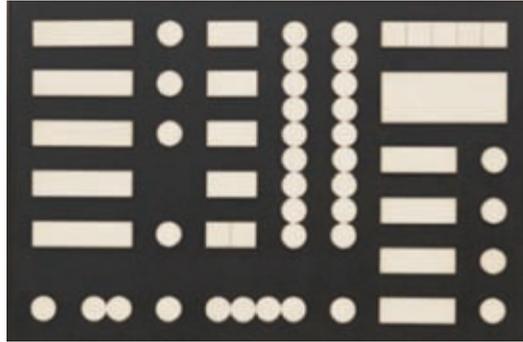
Parfraseando a Woodford, “por lineal da a entender Wölfflin que todas las figuras y las formas significativas situadas entre las figuras y su alrededor están claramente perfiladas” (1985: 90). En base a esta definición, la obra de Lygia Pape correspondiente a la Fig.1 estaría caracterizada por su linealidad, a diferencia de la de Helen Frankenthaler (Fig.2), que destaca por su carácter pictórico, ya que las formas se muestran fusionadas en un conjunto (...), [de manera que las espontáneas] pinceladas [y las aguadas] unen las formas separadas en vez de aislarlas entre sí” (90-91). Se podría concluir entonces que la Abstracción Geométrica comparte con el Renacimiento el concepto de *lo lineal*, mientras que la Abstracción Lírica comparte con el Barroco el de *lo pictórico*.

El siguiente par de conceptos que pueden ser aplicados a la pintura abstracta son los de *forma abierta* y *forma cerrada*. Susan Woodford los define de la siguiente manera:

*En la forma cerrada (...) todas las figuras están equilibradas dentro del marco del cuadro. La composición está basada en líneas verticales y horizontales (...). La pintura está totalmente autocontenida. La forma cerrada transmite una impresión de estabilidad y de equilibrio, y se observa una tendencia hacia la disposición simétrica (...). En la forma abierta (...) las figuras no están simplemente contenidas dentro del marco; éste las corta por los lados. Hay una sensación de espacio ilimitado fluyendo más allá de los límites del cuadro. La composición es más dinámica que estática, sugiere movimiento (...). (1985: 91-92)*

La *forma cerrada* suele caracterizar a las pinturas abstractas geométricas, especialmente a las realizadas en los primeros años del siglo XX, como se puede comprobar en la obra de Sophie Taeuber-Arp (Davos, 1889 - Zúrich, 1943) titulada *Schematic Composition*, de 1933 (ver Fig. 7). Las Figuras 8 y 9 muestran obras de Lee Krasner (Nueva York, 1908-1984) y de Mira Schendel (Zúrich, 1919 - Sao

Paulo, 1988), respectivamente, y en ellas se evidencian claramente los rasgos que Susan Woodford establece como característicos de la *forma abierta*, según las definiciones de Wölfflin. Se deduce, por tanto, que la *forma abierta* es más propia de los cuadros abstractos líricos, al igual que de los matéricos, aunque como en el caso del binomio anterior, estas afirmaciones no están exentas de excepciones.



**Fig. 7: Sophie Taeuber-Arp, Schematic Composition, 1933**



**Fig. 8: Lee Krasner, Noon, 1947**



**Fig. 9: Mira Schendel, Graphic Object C, 1966**

Las Figuras 7, 8 y 9 también sirven para ilustrar el último par de conceptos propuesto por Wölfflin: La *multiplicidad* del arte del Renacimiento frente a *la unidad* del Barroco, que se pueden aplicar a la Abstracción Geométrica y Lírica, respectivamente. En opinión de Woodford, con *multiplicidad* Wölfflin quiere aludir a que en el Renacimiento cada elemento del cuadro tiene su propia autonomía, aunque forme parte de un todo; por el contrario, la *unidad* del Barroco hace referencia a que todos los elementos compositivos

forman parte de un conjunto y es difícil visualizar las distintas individualidades por separado (1985: 92-93). En la obra de Taeuber cada cuadrado, rectángulo o círculo configuran unidades independientes que en su conjunto contribuyen al resultado compositivo final, pero que en sí mismas también comportan un sentido. Sin embargo, en las propuestas de Krasner o Schendel, resulta difícil individualizar cada una de las partes porque su existencia y entidad depende del conjunto.

## **2. Grado de realismo del cuadro**

Como se ha apuntado en la introducción de este artículo, “la abstracción es una lucha para defender la no necesaria referencia de una pintura o escultura a una realidad o idea concreta” (Lozano 1990: 5); por lo tanto, su aparición supone una crisis en todos los valores estéticos vigentes hasta ese momento, en los que sí se primaba el parecido con el entorno visual. No obstante, aunque la abstracción entendida como tendencia estética es un fenómeno engendrado en los albores del siglo XX, algunos autores creen que su origen es mucho anterior, ya que en las obras de algunos de los grandes maestros como Leonardo, Velázquez, Goya o Turner, se intuye lo que el poeta y crítico de arte Juan-Eduardo Cirlot<sup>2</sup> ha definido como “el espíritu abstracto” (1993), de manera que si se aíslan fragmentos de sus obras, lo que en realidad se observa son auténticos cuadros abstractos.

Esta tendencia innata a mezclar figuración y abstracción justifica el hecho de que, aunque muchos artistas abstractos hayan tomado el camino del alejamiento total de la naturaleza, otros hayan optado por fórmulas mixtas que a continuación se estudiarán, y

---

<sup>2</sup> Este autor va más allá situando los orígenes de la abstracción paralelos a los orígenes mismos del hombre.

que no por ello, por ser “impuras”, dejan de ser menos válidas. Por lo tanto, cobra sentido cuestionarse acerca del grado de realismo cuando se contempla un cuadro abstracto.

## **2.1. Taxonomía de los cuadros abstractos aplicando el criterio de su grado de realidad**

### **2.1.1. Abstracción de 1er Grado o Pura**

La Abstracción de *1er Grado o Pura* es la que realmente supone “la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad frente a la literatura, a la narración, al discurso” (Krauss 1996:23). De esta afirmación se deduce que el surgimiento de esta tendencia artística a principios del siglo XX implica la liberación de los artistas de esta época de su obligada mimesis de la realidad, abriéndoles múltiples posibilidades expresivas y propiciando “el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte” (Krauss 1996: 24). Sus principales características son: ausencia total de cualquier referencia a la realidad, ni siquiera al artista creador, consideración de la pintura como objeto de conocimiento en sí mismo, tendencia al reduccionismo formal y cromático, preferencia por las formas geométricas simples y por los colores primarios y las gamas acromáticas; ausencia total del rastro de la pincelada y, en definitiva, todos los rasgos formales que caracterizan a la Abstracción Geométrica analizada en el apartado anterior y que son apreciables en las obras de la artista brasileña Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 - Río de Janeiro 1988) (Fig.10), en las de su compatriota Lygia Pape (Fig.1) y en las de Sophie Taeuber (Fig.7).



**Fig. 10: Lygia Clark, *Plano en superficies moduladas N°2*, 1956**

### **2.1.2. Abstracción de 2º Grado<sup>3</sup>**

Un cuadro abstracto pertenece al grupo de la Abstracción de 2º grado cuando en él no hay referencias formales al mundo exterior del artista, aunque sí a su naturaleza interior. El aspecto visual del mismo, al igual que su proceso de realización serán muy distintos, en función de si el artista utiliza el cuadro como vehículo para expresar sus emociones y sentimientos o para explorar los confines de su espíritu y de su razón, y así poder ofrecer una versión metafórica de la esencia del universo, de lo inmutable y que no puede ser aprehendido por los sentidos, sino mediante el intelecto, y que constituye realmente lo que puede ser calificado como Belleza Perfecta, el Bien Supremo o Dios, según las teorías platónicas (1969: 12-38).

Como se aprecia en la obra de Hellen Frankenthaler titulada *Other Generation* (Fig.10), en el primer caso citado, la superficie pictórica está compuesta mediante gestos vigorosos y manchas y salpicaduras espontáneas e intuitivas, que en la mayoría de las ocasiones ponen en evidencia la intervención de todo el cuerpo de la artista en su

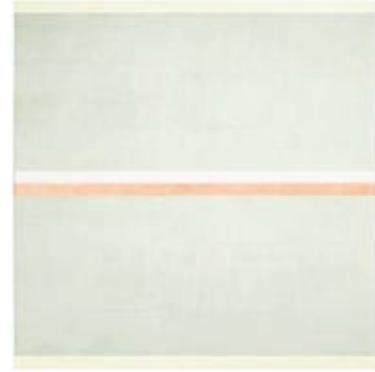
---

<sup>3</sup> Esta tipología, su nombre y definición, no proceden de ningún autor, sino que es de creación propia; no obstante algunos autores han hecho referencia a la misma al hablar del arte abstracto, pero sin concretar su definición.

ejecución, así como cierto automatismo por parte de ésta. Estas obras son fruto de la subjetividad de la artista y en ellas los colores comparten protagonismo con las formas y las texturas, tanto visuales como táctiles, poseyendo todas las características atribuidas en el apartado anterior a la Abstracción Lírica y/o Matérica.



**Fig.10: Hellen Frankenthaler, *Other Generation* 1952**



**Fig.11: Agnes Martin, *Gratitude*, 2001**

En el segundo caso, el encuentro con la esencia universal se realiza utilizando medios más puristas y contenidos (cercanos a los que caracterizan a la Abstracción Geométrica), que denotan el alejamiento de la intuición sentimental del artista y la aproximación a su intelecto creador y a su espíritu. Los artistas que se expresan conforme a esta tendencia, generalmente están relacionados con la Teosofía, corriente filosófica que “postula el conocimiento de la Verdad (...) mediante la exploración de las profundidades de [la] propia naturaleza [humana] (...). Esta experiencia es Teosofía, la *Sabiduría Divina*, el conocimiento de la Realidad última” (Sociedad Teosófica, en línea). Aunque también se pueden relacionar con otras corrientes filosóficas o religiosas, como ocurre con la artista Agnes Martín (Maklin, 1912, Taos, 2004), de la que algunos autores, como Thomas McEvelley, han escrito que el sentimiento místico que se desprende de sus obras está en relación con la serenidad y armonía del taoísmo (En Liebs 2002: 341) (ver Fig. 11).

Las dos vertientes de la *Abstracción de 2ª Grado* explicadas, coinciden en determinados momentos de la trayectoria de algunas artistas, como en la obra *Nadir*

*Rising*, de Helen Frankenthalen (Fig.13) o *Mysthic*, de Carla Fache (Santiago de Chile, 1977) (Fig.12), siendo generalmente el color el catalizador de las emociones y sentimientos de sus creadores, así como de su visión espiritual y mística de la esencia universal del mundo.



Fig. 12: Carla Fache, *Mysthic*, 2003



Fig. 13: Helen Frankenthalen, *Nadir Rising*, 1974

### 2.1.3. **Abstracción de 3er Grado o Pseudo-Abstracción<sup>4</sup>**

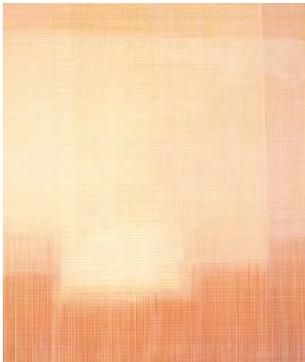
La *Abstracción de 3er grado* o *Pseudo-abstracción* se caracteriza por sus referencias formales y conceptuales a la realidad. No obstante, esta interpretación del mundo natural no se realiza de una manera literal, sino sutil y metafórica, y a través del filtro de la subjetividad del artista. Esta tipología se puede dividir en tres subgrupos:

A) Obras que son el resultado de la síntesis formal de un fragmento de la realidad, con la consiguiente reducción de este a sus elementos esenciales. Un excelente ejemplo de esta variante la encontramos en la artista Soledad Sevilla (Valencia, 1944), cuya poética expresiva está marcada por los constantes guiños a los lugares y paisajes que habita y transita, como el que recoge en la obra *La Alhambra* (1983) (Fig. 14), monumento que tuvo la oportunidad de estudiar con detenimiento durante los años que vivió y trabajó en

---

<sup>4</sup> ID.

Granada. Pero también son imprescindibles mencionar en este apartado a María Elena Vieira da Silva (Lisboa, 1908-1992) por sus magníficas interpretaciones de interiores de edificios, como el que se ilustra en la obra titulada *La Biblioteca* (Fig.16); y a Sarah Morris (Londres, 1967), por justamente lo contrario, por representar las cristaleras exteriores de los imponentes rascacielos de Nueva York, donde reside, así como sus reflejos, con un brillante dominio del color y de la perspectiva (ver Fig. 15).



**Fig.14: Soledad Sevilla**



**Fig.15: Sarah Morris**



**Fig.16: María Elena Vieira da Siva**

B) Obras que, valiéndose de determinadas técnicas, como la fotografía, el collage o las transferencias, incorporan en su superficie compositiva las formas abstractas que existen en la naturaleza, bien naturales o artificiales, descontextualizadas y/o ampliadas (muchas de estas formas proceden de organismos o estructuras microscópicas que a simple vista no remiten a nada de la realidad). Dentro de esta línea de investigación se encuentra la obra de María Acuyo, artista que fue revisada en el apartado 1.1. de este artículo y que, debido a sus estudios en Farmacia, se inspira en las imágenes procedentes del mundo de la biología para componer sus creaciones. Pero también parte de mi propio proyecto personal, como el desarrollado en la serie *En construcción* (2007-2009), donde parto de fotografías de fragmentos de edificios en construcción, que después amplío y manipulo

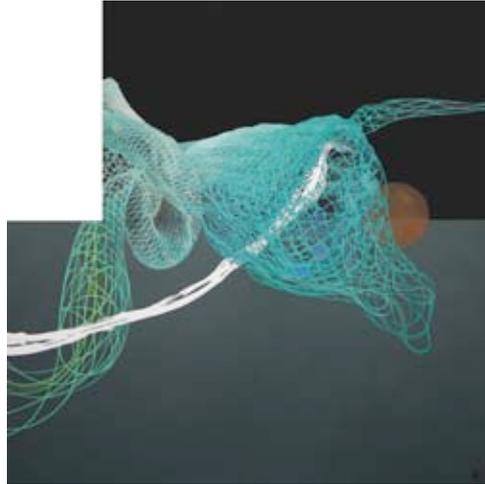
digitalmente para disminuir su grado de iconicidad, consiguiendo así la confusión del espectador, que no sabe si lo que está percibiendo es realidad o ficción (ver Fig. 17).



**Fig.17: Aurora Alcaide Ramírez, *En construcción III*, 2007**

C) Obras que, a pesar de poseer una apariencia abstracta, tienen como objetivo la crítica o reflexión acerca de algún aspecto del contexto social/político/religioso/económico del artista-creador. Se trata, por tanto, de cuadros que utilizan el lenguaje de la abstracción como metáfora de la realidad, para no realizar la crítica a ésta de una forma evidente e inmediata, sino sutil y camuflada. Los elementos abstractos que pueblan estas composiciones captan la atención del espectador por sus colores, texturas, formas y, en definitiva, por su belleza; pero no es hasta que el espectador lee el título de la propuesta o cuando se aproxima a ella y descubre que algunas de sus formas se corresponden realmente con un fragmento de la realidad, cuando se da cuenta de lo que realmente se esconde tras ellas. Es lo que ocurre, por ejemplo, en mi obra *Historias de peces y pescadores* (2010), en la que comparo la situación de los inmigrantes que llegan en patera a España y son finalmente atrapados por la guardia costera, con la de los peces que caen engañados en las redes de los pescadores. Para transmitir el mensaje me valgo de ciertos símbolos, como la red, que no solo alude a la herramienta para pescar, sin también a las relaciones que se establecen entre los inmigrantes y los españoles y entre los primeros entre sí, si finalmente logran alcanzar las costas de la península. Por otra parte, como el

lector podrá observar en la Fig. 18, en esta obra confluyen la mayoría de las características descritas en el apartado B, es decir, en ella también se encuentran imágenes de han sido tomadas directamente de la naturaleza e incorporadas a la superficie pictórica tras un leve proceso de manipulación (parte de la red).



*Fig.18: Aurora Alcaide Ramírez, Historias de peces y pescadores, 2010*

### **3. Intención del artista al realizar el cuadro**

Susan Woodford considera que un cuadro puede desempeñar diferentes funciones, dependiendo del objetivo que persiga su creador con su realización (1985: 7). Según esta autora, a lo largo de la Historia del Arte, las funciones más comunes de las obras figurativas han sido la mágica (en el caso del hombre primitivo), la educación (narrar lúcidamente una historia, generalmente religiosa, para los iletrados) y la transmisión de una máxima moral, principalmente a un público erudito y mediante el empleo de un lenguaje simbólico (7-11). Sin embargo, en el caso de las obras abstractas Woodford sólo hace referencia a una función, a la que alude en relación a la obras de Jackson Pollock: “Poner de manifiesto la actividad creativa y la evidente energía física del artista,

informando así al observador de la acción de su cuerpo y su mente en el momento de emprender la producción de una pintura” (9). Esta finalidad es aplicable a las obras tempranas de la esposa de este artista, Lee Krasner, como la titulada *Cool* (Fig. 19), pero también a las de Helen Frankenthaler, como las que ilustran las Fig. 2 y 10.



**Fig. 19: Lee Krasner, *Cool*, 1959**

A parte de la función descrita, un cuadro abstracto puede responder a otros objetivos, lo cuales se han ido entreviendo a lo largo de los apartados 1 y 2 de este artículo, y que pueden ser resumidos en los siguientes:

A) Reivindicar la autonomía de la pintura y su independencia frente a interpretaciones subjetivas y ajenas a su propia naturaleza interna. Paralelamente, romper con la tradición pictórica que hasta el siglo XX se ha mantenido prácticamente fiel a un lenguaje más o menos figurativo y al servicio de la realidad. Esta meta es la que persiguen las obras de Sophie Taeuber-Arp (Fig.7), Lygia Pape (Fig.1) y Lygia Clark (Fig.10).

B) Expresar la esencia universal del mundo, la Verdad, el ideal Belleza Absoluta y la Máxima Perfección, a la que Platón alude en su Teoría de las Ideas y que mantiene nexos con la Teosofía y otras filosofías esotéricas y religiones. De todas las artistas revisadas, la que desarrolla un proyecto creativo más en sintonía con este objetivo es Agnes Martín (Fig. 11).

C) Provocar emociones y sentimientos en el espectador y expresar los propios del artista a través de medios exclusivamente pictóricos: el color, las formas, el ritmo de la pincelada, la plasticidad de la materia etc. Este objetivo es similar al que generalmente consiguen los compositores de música clásica con sus piezas musicales, hacia los que, a principios del siglo XX, dirigió su mirada el que algunos autores consideran como el padre de la abstracción, Wassily Kandinsky, de ahí que resulte especialmente pertinente recuperar una de las ideas expresadas en su libro *De lo espiritual en el Arte*:

*La música es, desde hace ya siglos, el arte que utiliza sus medios no para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia de tonos musicales. El artista cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia como hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes. Se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar los mismos medios en su arte. (1986: 49-50)*

Hacer vibrar el alma del espectador es un objetivo que comparten tanto Carla Fache (Fig. 12) como Helen Frankenthaler en algunas de sus propuestas (Fig. 13), así como Juana Francés (Fig. 3) o Soledad Sevilla, de la que a continuación se muestra una imagen que impresiona no solo por la potencia de su cromatismo, sino también por sus dimensiones, 170x130 cm., cada pieza del tríptico.



**Fig. 20: Soledad Sevilla, *Visión interna*, 2003**

D) Estimular y engañar el ojo del espectador mediante ilusiones ópticas, para provocar la sensación de movimiento de las diferentes formas que articulan la composición. Para ello el artista se vale estructuras repetitivas y geométricas, que a veces cambian de tamaño o se fusionan con el fondo; y que en la mayoría de los casos requieren del movimiento real del espectador para poder apreciar toda la gama de efectos ópticos que generan. La artista inglesa Bridget Riley (Londres, 1931) se ha centrado en conseguir este fin a lo largo de toda su trayectoria artística, obteniendo resultados como el que se muestra en la Fig. 21. No obstante, los primeros intentos de captar el movimiento en la pintura abstracta de manos de una mujer, los realiza varias décadas antes Sonia Delaunay (Odesa, 1885 - París, 1979), quien basándose en las teorías de Kandinsky expuestas en el punto anterior, aspira a conseguir el dinamismo de la música en obras como *Rythme*, de 1938 (Fig. 22).



**Fig. 21: Bridget Riley, *Aurulum 20*, 1978**



**Fig. 22: Sonia Delaunay, *Rythme*, 1938**

E) Establecer conexiones entre el arte y la tecnología mediante la creación de imágenes que son fruto del híbrido pintura-fotografía (ver Fig. 17 y 18), o de la aplicación de la cibernética al arte. En este último sentido es muy importante la obra realizada por Elena Asíns (Madrid, 1940) dentro del Computer Art, tendencia artística que se basa en el uso del ordenador y la calculadora como herramientas de trabajo para obtener formas matemáticas en interrelación numérica. La estética de la artista es, por tanto, *numérica* y *semiótica*, lo que significa, según el teórico informacional Max Bense, con quien Asíns estudió en la Universidad de Stuttgart, que ésta se caracteriza por la “exploración de (...) valores numéricos selectivos” y por la relación entre los diferentes signos que intervienen en la misma (En Marchán Fiz 1997: 133-134). Por lo tanto, a la artista no le interesa transmitir un determinado significado a través de los diferentes elementos/signos que conviven en sus obras, sino la estructura que los ordena y relaciona (ver Fig. 23).



**Fig. 23: Elena Asíns, Canons 22/ Isométrica, 2002**

F) Plasmar el entorno visual del artista de una manera sintética y esquematizada: reducirlo a sus valores cromáticos y formales esenciales. Como se ha visto en el apartado 2.1.3. A), realizar una interpretación de la realidad en el sentido apuntado es la meta que se proponen conseguir con sus obras, tanto María Elena Vieira da Silva (Fig. 16), como Sarah Morris (Fig. 15) o Soledad Sevilla (Fig.14).

G) Manifestar cierto compromiso social a través de la poética expresiva del artista: utilizar el lenguaje de la pintura para criticar determinados aspectos sociales, culturales, políticos, económicos, religiosos etc. que afectan al artista-creador por caracterizar o tener lugar en su la época y contexto (tómese a modo de ejemplo mi propio proyecto creativo [Fig.18]).

## **Conclusiones**

El visitante de un museo puede reaccionar de dos formas ante un cuadro abstracto: puede salir huyendo, abrumado por la complejidad interpretativa de sus elementos, o detenerse ante él y respirar profundamente mientras rememorara la tres preguntas que se planteaban en la introducción de este artículo, y que se han ido desarrollando a lo largo del mismo. Ante la primera pregunta: ¿cómo está estructurado el cuadro y cuáles son sus principales elementos compositivos/variables formales? El espectador actuará observando con detenimiento las formas, colores, gestos, pinceladas, textura y ritmo de la composición, intentando descifrar si se encuentra ante un cuadro perteneciente a la tipología de la Abstracción Geométrica, Lírica, Matérica o a un híbrido de ellas. Esta información supondrá el primer acercamiento entre la obra y el espectador, el primer acto comunicativo entre ambos.

Seguidamente el espectador intentará responder a la siguiente cuestión: ¿cuál es grado de realismo/iconicidad de la obra? Al igual que en el caso anterior, tendrá que volver a buscar dentro de los propios elementos compositivos indicios que le ayuden a resolver el enigma: ¿se trata de una obra de grado de realismo cero o tal vez hay en ella ciertas referencias, aunque sean mínimas y metafóricas a la realidad? ¿Es entonces un cuadro abstracto puro, de segundo grado o tal vez pseudo-abstracto? La respuesta que el espectador haya obtenido de la primera pregunta le será de gran utilidad a la hora de

responder a esta segunda. No obstante, independientemente de la respuesta, lo realmente importante es que el acto comunicativo, aunque es unidireccional, se va consolidando con esta segunda pregunta.

Finalmente, el espectador se cuestionará la última pregunta: ¿cuál fue la intención/objetivo del artista al realizar la obra? Aunque pueden existir más funciones de las comentadas en el apartado 3, las más comúnmente extendidas son las revisadas en este apartado, de manera que el espectador solo tiene que volver a observar la obra y leer más allá de su superficie, intentando interpretar y decodificar los signos y símbolos que la constituyen, sin olvidar incluso su propio título. Toda la información obtenida, junto a los resultados de las dos preguntas anteriores, facilitarán la respuesta de esta última y, en consecuencia, ascender un grado más en el nivel de comunicación entre obra-espectador.

En opinión de Santos Zunzunegui (2003), una de las principales funciones de un museo es conseguir la comunicación entre las obras que se exhiben en sus espacios y sus visitantes (educarles, instruirles y emocionarles). Para conseguir este objetivo el equipo de personas que trabaja en el museo se ayuda del diseño expositivo y de las actividades didácticas. Pero la comunicación, y concretamente la que potencialmente se puede establecer entre un cuadro abstracto y un espectador no experto en arte, también se puede conseguir acudiendo a otros recursos, como son las tres claves que se proponen en este artículo, cuya aplicación, sin duda, garantizarán el éxito del acto comunicativo, fin último de toda obra de arte.

## ***Bibliografía***

CIRLOT, Juan-Eduardo (1993) El espíritu abstracto. Editorial Labor. Barcelona.

ELGER, Dietmar (2008) Arte abstracto. Editorial Taschen. Colonia.

KANDINSKY, Wassily (1986) De lo espiritual en el arte. Editorial Labor. Barcelona.

KRAUSS, Rosalind E. (1996) La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos. Editorial Alianza Forma. Madrid.

LIEBS, Holger (2002) "Agnes Martin" en GROSENICK, Uta (Compiladora) (2002) Mujeres artistas de los siglos XX y XXI. Editorial Taschen. Colonia

LOZANO BARTOLOZZI, María de Mar (1990) Las claves del Arte Abstracto. Cómo interpretarlo. Editorial Planeta. Barcelona.

MARCHÁN FIZ, Simón (1997) Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Editorial Akal. Madrid.

PLATÓN (1969) República. Editado por el Instituto de Estudios Políticos. Madrid.

SOCIEDAD TEOSÓFICA, Conceptos básicos de la Teosofía [en línea]

<http://www.sociedadteosofica.es/Teosofia/Conceptos.htm> [Consulta: 20 de mayo de 2010]

WOODFORD, Susan (1985) Cómo mirar un cuadro. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

ZUNZUNEGUI, Santos (2003) La metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica. Editorial Frónesis Cátedra y Universidad de Valencia. Madrid-Valencia.