



# UNIVERSITAT DE BARCELONA

## La Pintura informal en Barcelona, 1951-1970

Lourdes Cirlot

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LOURDES CIRLOT

LA PINTURA INFORMAL EN BARCELONA, 1951-1970

V. R.  
Alcolea

*Tesis dirigida por el Dr. D.  
Santiago Alcolea, y presentada  
en la Facultad de Geografía e  
Historia de la Universidad de  
Barcelona para la obtención del  
grado de doctor.*

R. 709.827

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0700400990



LLUIS BOSCH (San Feliu de Guixols, Gerona, 1929)

Comienza a pintar el año 1947, predominando hasta 1950 aproximadamente temas paisajísticos. A partir de 1952 se orienta hacia un naturalismo fauve en el que se mantendrá durante dos años. Entre 1954 y 1958 realiza una serie de dibujos en pequeño formato, en bolígrafo y tinta sobre papel, en los que puede observarse una clara tendencia a la abstracción geométrica. Se trata de meros estudios, por lo general bicromáticos - azules y rojos-, basados en la interacción de puntos y líneas sobre el plano, tal y como propusiera Kandinsky. La entrada en el ámbito de lo informal se produce en 1958, fecha en que el artista comienza a interesarse por la creación de texturas logradas por la mezcla de materiales muy diversos. Existen en la obra de Lluís Bosch dos períodos dentro del Informalismo netamente diferenciados: uno, de 1958 a 1960 en el que se interesa por la materia; otro, de 1960 a 1964 en el que se decanta, por medio del estudio de la "Neoforma"<sup>1</sup> hacia un proceso de síntesis entre lo formal y lo informal.

#### PERIODO 1958-60

- Creación de espacios predominantemente abiertos y dinámicos por la inclusión de elementos y la variedad de materiales
- Composiciones que tienden a remarcar una zona determinada dentro del cuadro que corresponde, de manera aproximada al centro del mismo
- Empleo de una gama cromática restringida, con predominio de los neutros

---

Notas. 1. Para obtener la idea adecuada del concepto introducido por Bosch sobre la "Neoforma" conviene confrontar con el artículo escrito por el propio artista, titulado Neoforma, aparecido a modo de manifiesto, en el número 4 de "Cuadernos del Ciclo de Arte de Hoy", en 1964, págs. 31-33

- Empleo de técnicas muy variadas, entre las que destacan, aguadas, dibujos con adición de arenas y esmaltes, manchas de tinta china, cartulina quemada y adición de pigmentos, esmaltes y goma arábiga; pinturas matéricas a base de mixturas de carbón, pólvora, alambres, fragmentos de tiras metálicas y goma arábiga
- Utilización de grandes formatos para las pinturas matéricas y de formatos pequeños para los dibujos
- Soportes diversos: tabla, lienzo, cartulina y papel

29

Entre las obras de este primer período puede destacarse una obra de 1958<sup>2</sup>, realizada sobre tabla con una mezcla de carbón de piedra picado y goma arábiga. Sobre esta superficie llena de irregularidades que provienen de la textura propia del carbón (va desde trozos gruesos hasta el polvo) sitúa el artista elementos diversos (alambre cerrado en forma ovoidea y madera cortada en forma de cuadrado) (ver ilustración). En esta obra los elementos aparecen dispuestos de modo ascendente, creando un ritmo: cuadrado - óvalo - cuadrado. La ascensionalidad de esos elementos, colocados de derecha a izquierda, culmina en una configuración, situada en la zona izquierda, que semeja un árbol, o mejor, el residuo de un árbol una vez calcinado. El efecto de calcinación queda subrayado por el empleo del blanco que contrasta vivamente con el resto de la obra, concebida como estudio de las posibilidades que ofrecen las distintas calidades del negro. Desde el punto de vista compositivo, resulta interesante el factor de la direccionalidad, en tanto que se exige al espectador una lectura en sentido contrario al

---

Notas. 2. Pintura, 1958

que se está acostumbrado en el mundo occidental, es decir, de derecha a izquierda. Esta inversión se pone aún más de manifiesto por el contraste cromático existente entre las dos zonas. La lectura se inicia en el cuadrado negro y se termina en la línea blanca del "tronco del árbol".

En 1959 Bosch no abandona el estudio de la materia, pero restringe los elementos que intervendrán en el ámbito pictórico. Se decanta por la realización de mixturas sobre tabla en las que se observan densas zonas en relieve muy acusado. Tiene una marcada preferencia por establecer ciertas zonas que, por su composición a base de bandas regulares y rítmicas, semejan escaleras. "Dicha superficie posee con frecuencia la calidad de una piel y los sutiles relieves que aparecen en ella semejan las formas escasamente perceptibles de unos músculos cubiertos por ella"<sup>3</sup>.

Poseen especial interés, desde el punto de vista técnico, una serie de "Christmas" ejecutados quemando cartulina en los que aparecen configuraciones muy diversas realizadas a base de mezclas de pigmentos, esmaltes y goma arábiga. A través del estudio continuado de las posibilidades que ofrecen esos materiales heterogéneos mezclados con la goma arábiga, Bosch llega a una pulcritud y dominio en la técnica del pegado extraordinarias. El conjunto de experiencias de estos dos años le llevará al deseo de crear un nuevo lenguaje basado en incorporar trapos manchados por collage a soportes de cartulina, lo que dará comienzo a un nuevo período mucho más fecundo.

#### PERIODO 1960-64

-Espacios en los que predomina el sentimiento de cerrado en relación con composiciones centralizadas o bien estructuradas siguiendo un esquema de ordenación preconcebido

- Dinamismo que proviene tanto de la creación de ritmos, como de la utilización de una gama cromática amplia con contraposiciones de color. Coadyuva a subrayar la sensación de movimiento el factor técnico, en tanto que introduce diversidad técnica para tratar las diversas zonas
- Aparición del concepto "Neoforma" a mediados de 1960. Se trata de integrar trapos de configuraciones más bien regulares por pegado a superficies pintadas. Las figuras geométricas de los trapos suelen ser regulares, triángulos, rectángulos, cuadrados, pentágonos, etc.
- Uso de una gama cromática muy amplia, desde colores fríos hasta los más cálidos carmines, rosas y anaranjados
- Técnica del collage muy depurada. Los trapos manchados previamente con tinta son introducidos en goma arábica con lo cual adquieren una corporeidad y consistencia muy marcada. Una vez secos, ya adheridos a la superficie que sirve de soporte (papel, cartulina, lienzos) presentan zonas de abultamientos producidas por la tensión de la goma ya seca sobre la tela. En ocasiones, emplea pintura vegetal para los fondos con objeto de otorgarles mayor ligereza

Aunque las "Neoformas" planteen una nueva investigación en el ámbito matérico, puede afirmarse que también constituyen una aportación dentro de la pintura espacial, por cuanto crean un mundo en el que la tercera dimensión desempeña un importante papel. No se trata, como en las obras de los comienzos del artista, de manifestar el relieve a través del grumo o los empastes matéricos, sino de lograr las irregula-

ridades en los trapos pegados por medio de la inclusión del aire y retención del mismo, a modo de pequeñas burbujas. No deja de advertirse la importancia del relieve en tales composiciones y, sin embargo, todas ellas poseen una cualidad inherente a lo aéreo. Bosch conjuga esos abultamientos mencionados con la mancha que, en la mayoría de las obras, por su coloración oscura, adquiere el sentido de relieve en retroceso.

Si se observan las "Neoformas" ejecutadas en 1960 y las realizadas en 1964 se advierte un profundo cambio. Las del primer momento se encuentran supeditadas, de modo mucho más patente, a la estética puramente informal, mientras que las del último período se encuentran ejecutadas en un lenguaje en el que predomina lo formal. Este proceso de síntesis entre lo informal y lo formal, con predominio de este último factor, corroboraría que el "artista nunca consideró como "suficientes" las aglomeraciones informes, los desdibujamientos, las disoluciones"<sup>4</sup>.

- 31 De 1960 data una Neoforma<sup>5</sup> cuya configuración semeja una letra "H" recortada sobre un fondo constituido por pinceladas sueltas y chorreados (ver ilustración). Si se observan con detenimiento los bordes del trapo manchado y pegado a la superficie del soporte, se ve con claridad que aparecen deshilachados e incluso, en algunas zonas, se manifiesta su irregularidad. Así pues, a pesar del deseo del artista de contraponer al fondo informal una forma definida, se intuye aún el interés que suscitan los materiales de deshecho, en estado de descomposición. Por otra parte, más que

Notas. 4. Juan-Eduardo Cirlot, Los trapos manchados de Luis Bosch, "Revista Europa", 10-IV-1963

5. Neoforma, 1960, tela manchada, pegada sobre papel pintado

una contraposición entre la tela pegada y el fondo existe una conjugación absoluta entre ambos, ya que las manchas que cubren el trapo pegado irradian hacia fuera otorgando a la obra un aspecto claramente unitario.

En 1962 Bosch pasa un período en el que conjuga las experiencias de las "Neoformas" con el mundo pictórico basado exclusivamente en el poder de la mancha. Obtiene unas superficies caracterizadas por la precisión con que están ejecutadas y distribuidas las manchas, fruto de un minucioso estudio de el poder de expansión según las distintas alturas desde las que cae la tinta sobre la superficie que actúa como soporte. Precisamente debe hallarse en este estudio de la mancha y sus posibilidades el precedente directo de las "Neoformas" realizadas entre 1962 y 1964. En las pinturas ejecutadas en esos dos años Bosch plantea las superficies divididas en dos zonas netamente diferenciadas<sup>6</sup> (ver ilustración). Por lo general, cada una de esas zonas equivale prácticamente a la mitad del cuadro. A pesar de esa bipartición no existe casi nunca la idea por parte del artista de exaltar la simetría, sino todo lo contrario.

En una de las neoformas realizadas en 1964<sup>7</sup> puede verse perfectamente la división de la superficie pictórica en dos partes: una de ellas está reservada al trapo en forma rectangular manchado, mientras que la otra aparece pintada de manera homogénea y lisa. La primera de esas zonas, correspondiente a la izquierda del cuadro presenta los típicos abultamientos en la tela, así como grandes manchas irregulares; la segunda, en la parte derecha, ofrece un aspecto en el que ha vencido el orden riguroso y el método. En ella

Notas. 6. Neoforma. Síntesis, 1964, tela manchada, pegada sobre lienzo pintado

7. Neoforma. Síntesis, 1964, trapo manchado y papel pegado sobre lienzo pintado



aparecen cinco pentágonos de papel, perfectamente regulares, dispuestos, cuatro de ellos en una línea paralela a la base de la obra y el quinto en el ángulo superior derecho. Todos los polígonos se han colocado de modo exacto con los vértices apuntando hacia arriba (ver ilustración). Resulta interesante señalar la relación que se produce en estas obras entre la "neoforma" propiamente dicha y el espacio en que se encuentra. Las ideas lleno y vacío se expresan a través del trapo manchado y de la superficie dejada lisa del soporte respectivamente, coadyuvando el color, en la mayoría de ocasiones, a resaltar ese efecto. El propio artista dice: "Considero también importante la integración de esas neoformas en el espacio, vacío muchas veces, pero siempre expresivo por la acción de lo meramente extenso. De ahí mi conexión con el espacialismo"<sup>8</sup>.

La idea esencial que deriva de la estética de Bosch en estos años es la de instaurar "unos principios de orden siempre renovados" y en "expresar un orden sistemático"<sup>9</sup>. Ese orden al que alude Bosch no refleja el orden del mundo, sino la idea de orden que el artista posee, Así cada una de sus obras obedece a unos sistemas siempre distintos que se encuentran en estrecha relación con el modo de sentir de su autor. Existen épocas en que se manifiesta un interés más acusado por lo caótico que en otras. Sin embargo, puede llegarse a afirmar que a un período de caos sigue otro en el que lo puramente racional expuesto a través de un lenguaje basado en la geometría vence de modo absoluto creando un espacio ordenado y regular.

Los años que median entre 1962 y 1964 son de una productividad febril y las obras más interesantes a todos los

---

Notas. 8. Juan-Eduardo Cirlot, La estética de Luis Bosch, "Ancora", 25-XII-1963, Entrevista con el artista

9. Juan-Eduardo Cirlot, La estética de Luis Bosch, op. cit.

niveles de Lluís Bosch pueden centrarse en esta época. No es simple casualidad el que el artista en estos años desarrolle una actividad parapictórica importante dentro del grupo Cicle d'art d'avui del que es uno de sus fundadores. En este ciclo, Bosch efectúa una gran labor como coordinador de la revista que se publica mensualmente a la par que actúa como uno de los teóricos de dicho grupo<sup>10</sup>.

A este período de intensa actividad sucede otro en el que disminuye notablemente su obra plástica. Convencido de que ya posee un lenguaje pictórico completamente propio, limita sus investigaciones en ese ámbito y prácticamente hasta 1970 no varía su producción. En torno a esa fecha puede observarse un cambio notable en la obra de Bosch, debido, sin lugar a dudas, a la influencia que ejerce sobre él un curso efectuado entre 1968 y 1969 acerca de programadores. En las obras de este año pueden verse manchas agrupadas a modo de conjuntos, pintadas sobre lienzo y repeticiones de números que recubran gran parte de la superficie del cuadro, como en Informació binaria 1970. Estas obras constituyen el inicio de otra etapa, alejada ya del informalismo. En la actualidad, Bosch ha reducido enormemente su producción artística y se preocupa, de modo esencial, por la realización de manchas, tratadas como formas. Ha desaparecido, por tanto, aquel poder que caracterizaba a las manchas; poder que indudablemente se hallaba en estrecha relación con el poder inherente del azar.

---

Notas. 10. Para ampliar lo referente al Cicle d'Art d'Avui véase el artículo con bibliografía exhaustiva sobre el tema, realizado por Francesc Miralles para "Estudios Pro Arte", Barcelona, octubre-diciembre, 1977, págs. 40 a 60

ARMAND CARDONA TORRANDELL (Barcelona 1928)

Cardona Torrandell empieza a pintar en su infancia, manteniendo en muchas de sus obras posteriores unos esquemas similares a los realizados en aquella época<sup>1</sup>. En torno a 1951 puede situarse el momento en que Cardona comienza a definir su lenguaje pictórico. Experimenta ciertas influencias de Miró, así como de algunas de las obras expuestas por el grupo "Dau al Set" en la Sala Caralt de Barcelona<sup>2</sup>.

Entre los años 1952 y 1956 se interesa profundamente por la temática social que se refleja en los Retablos de las gentes, ejecutados a finales de ese período. Se trata de composiciones de rica gama cromática, con predominio de verdes y azules, realizados al óleo. Emplea gruesos empastes a fin de resaltar la expresividad de los elementos dispuestos en los cuadros. En esa misma época

---

Notas. 1. Manifestación hecha por el artista que aparece recogida en el artículo de Juan-Eduardo Cirlot, La pintura de Cardona, "Correo de las Artes", no 31 abril-mayo 1961

2. "Al contemplar las pinturas que realizara en 1956 observamos que el aspecto del "Dau al Set" que encontró correspondencia con su mentalidad fue el aspecto sagrado, la posibilidad de suscitar una carga mental a partir de determinadas disposiciones físicas". Cfr. pág. 3 de Cardona Torrandell por Alexandre Cirici, ed. Xifré, Barc. 1960

estudia cerámica e idea el "desplazamiento de ciertos efectos y tratamientos motivicos de ese arte a la pintura; por ejemplo, el aislamiento del tema, que no suele aparecer sumido en un ambiente, sino solo y exaltado con una suerte de claridad heráldica"<sup>3</sup>.

En 1957 ejecuta una serie de obras en las que el tema elegido se halla en relación directa con las ferias ambulantes y los personajes de circo. Recurre a la disposición sistemática de los elementos de modo que las sensaciones producidas por ese tipo de obras se encuentran en relación directa con el ritmo. La "distribución de los conjuntos (está) determinada por el principio de horror vacui y del all over design, propio de todas las concepciones simbólicas y arcaicas"<sup>4</sup>.

A este mismo año corresponden las series de barcos, gatos y máquinas, todas ellas ejecutadas en una gama cromática muy amplia, con gruesos contornos. El color es aplicado por medio de un pincel grueso o bien directamente del tubo lo que les confiere un acusado grosor desde el punto de vista matérico<sup>5</sup>.

---

Notas. 3. Juan-Eduardo Cirilot, La pintura de Cardona, ib. id.

4. Alexandre Cirici, Cardona Torrandell, Op. Cit., pág. 4

5. Francesc Miralles, Cardona Torrandell, Cat. publ. por Gal. Dau al Set, Barc. marzo 1975, pág. 48. Cfr.

En 1958 se produce una transformación muy palpable en el arte de Cardona. Abandona su característica gama cromática y restringe el color a la expresividad de los neutros. También a nivel temático se observa un progresivo decantamiento a eliminar elementos. Así, su serie denominada "Testas" preconica, de una manera muy directa, su etapa propiamente informal. En ellas el tema se supedita completamente a los efectos de un acusado patetismo proporcionado en esencia por el color gris y las evanescencias características de la técnica de la aguada. En ciertas ocasiones, con objeto de remarcar, algunos de los contornos, emplea el lápiz plomo. Se patentiza en esas obras un tipo de estructura esquemática parecida al que pudiera observarse en dibujos románicos<sup>6</sup>.

Antes de entrar de lleno en el Informalismo existe un corto período que se caracteriza por la confluencia de una temática figurativa -aunque con tendencia a la desaparición- y una técnica básicamente informal en la que destaca la importancia de la mancha y la calidad textural<sup>7</sup>.

En la corta trayectoria dentro del Informalismo de Armand Cardona Torrandell pueden establecerse dos períodos.

---

Notas. 6. Cfr. texto sobre Cardona de Juan-Eduardo Cirilot, Op. cit.

7. Cfr. pág. 6 texto de Alexandre Cirici, op. cit.

Período 1958-59

- Espacios equilibrados, tanto desde el punto de vista de la apertura como del movimiento
- Composiciones basadas en dos tipos de esquemas que corresponden a los dos tipos de series ejecutados durante estos años. Para la Serie de Testas se emplea una composición circular o elíptica; para la Serie de los Paisajes imaginarios se utiliza el desarrollo en horizontal. En el primer tipo se aprecia también una distribución espacial en relación directa con la ley de simetría. Los contornos en un primer momento son muy marcados; más tarde, tienden a diluirse
- En las Testas la gama empleada es más bien restringida; en cambio, para los Paisajes prefiere colores como verdes, azules, amarillo, rosa, ocres, sienas e incluso metalizados en oro y plata
- La técnica usada es la de mezclar pintura disuelta en medio acuoso con pintura disuelta en medio oleoso, También aparecen zonas en las que interviene el dripping y se observan concrecciones máticas
- Soportes más utilizados: papel y cartulina

Observando la obra de Cardona perteneciente a este período, circunscrito únicamente a un año, resulta difícil establecer con claridad en que momento abandona el artista la figuración. Existen obras de 1958 que preconizan

claramente su adscripción al Informalismo; en otras, la relación con dicha tendencia aún es más acusada; y, finalmente, hay ciertas composiciones realizadas entre 1958 y 1959 plenamente informales.

Por otra parte, se plantea también la cuestión de ¿a qué subtendencia del Informalismo corresponderán esas pinturas? La respuesta no es, en modo alguno fácil, ya que existe una imbricación de concepciones que permiten clasificarlas atendiendo a criterios distintos. Se ha mencionado ya la aportación de Cardona referente a la creación de diversas calidades texturales. Esta valoración de la textura llevará a incluir la pintura de este artista dentro de una trayectoria matérica; sin embargo, cabe afirmar también que en los Paisajes imaginarios sobre todo, se da un deseo de plasmar un tipo de espacio "otro", lo que conduciría a entender la obra de Cardona desde un punto de vista espacialista<sup>8</sup>.

#### Período 1960-62

-Espacios equilibrados, aunque en algunos el dinamismo prevalece sobre el estaticismo, debido esencialmente a los cambios cromáticos

---

Notas. 8. "El Armand Cardona Torrandell de la última etapa penetra en este último mundo, tan relacionado con la gran corriente subterránea del espacialismo en la cual parecen haber desembocado las mejores experiencias tanto del neoplasticismo como del informalismo", Cfr. en Cardona Torrandell de A. Cirici, op. cit., pág. 7

- Existen tres tipos de composiciones fundamentales:
  - a) circulares con líneas entrecruzadas; b) configuraciones arborescentes y, en general, bipartidas, estableciéndose un eje de simetría; y c) en franjas horizontales que presentan reminiscencias paisajísticas<sup>9</sup>
- Empleo paralelo de una gama restringida a los neutros con calidades metalizadas y de una gama muy amplia en la que aparecen violetas, rojos, pardos, rosas, etc.
- Técnica compleja basada en la preparación del soporte mediante un tono blanco o tinta plana, con ciertas zonas en las que se resalta la calidad mática. Después borra algunas de esas zonas o bien las hace más perceptibles por medio de la agregación de otros colores con pincel, espátula o trapos. Una vez efectuada esta preparación estructura el espacio con el pincel o con el chorreado directo del tubo sobre la superficie. Luego somete esa superficie así obtenida a los efectos de una fuerte presión, lograda por la disposición de una cartulina o plancha de madera sobre ella. Finalmente añade películas de color, y purpurinas. A veces somete las obras al grattage
- Los soportes más utilizados son: táblex, tela y cartulina

---

Notas. 9. Clasificación realizada por Juan-Eduardo Cirlot en La pintura .... op. cit.



En esta etapa que aproximadamente dura un año y medio, Cardona realiza series de cuadros de grandes formatos, a diferencia de los ejecutados en el anterior período. En estas pinturas el artista se decanta por soluciones en las que se manifiesta un interés acentuado por la materia en sí. El largo y complejo proceso técnico a que somete sus cuadros desemboca en la valoración del aspecto matérico sobre cualquier otro. Poseen sus obras un tactilismo acusado a la par que rechazan los valores de carácter aéreo<sup>10</sup>.

En los Ciclos o series de pinturas realizadas en esta época (Abismos, Contemplaciones espaciales, Hiroshima, etc.) se advierte como constante una obsesión "por las formas de "continentes", no de contenidos, es decir, por los símbolos maternos y telúricos que, de otro modo, insisten en lo esencial, en la pintura de materia, el abis-  
mamiento en las potencias tónicas, en las "madres" de la tierra ..."<sup>11</sup>.

El período informal de Cardona Torrandell se cierra con la segunda serie de Testas, ejecutada en 1962; en

---

Notas. 10 y 11. Juan-Eduardo Cirlot, Los abismos de Cardona, texto inédito, publicado completo por primera vez en la edición preparada por Francesc Miralles para la Galería Dau al Set, op. cit. pág. 16 y 17. El texto de Cirlot data del año 1962

ellas se advierte un progresivo adentramiento en la figuración. Las cabezas adquirirán cada vez una configuración más definida. En estas pinturas se ha sustituido la pintura al óleo por la acrílica y el látex. Los gruesos empastes son empleados con objeto de afianzar los contornos de las figuras.

Posteriormente, en el largo recorrido artístico que va desde el abandono del Informalismo a mediados de 1962 hasta el momento actual, Cardona ha permanecido siempre fiel a un lenguaje completamente figurativo. Han variado sus procedimientos técnicos, sus gamas cromáticas, se ha decantado hacia una valoración del carácter dibujístico y ha continuado con la tradición de sus años iniciales de realizar series completas dedicadas a un mismo tema. Cualquiera de las composiciones efectuadas por el artista posee un sentido arraigado en el más profundo expresionismo. Más que figuras, sus personajes son relacionables con determinadas ideas: la angustia, el dolor, la satisfacción, la ira, etc.

Los hallazgos técnicos que tuvieron lugar en la corta etapa informalista le condujeron a un ansia de búsqueda continua de procedimientos nuevos. Así, en 1964 incorporaba a sus pinturas fragmentos de fotografías y textos literarios y, diez años más tarde, adicionó a sus obras objetos tridimensionales<sup>12</sup>.

---

Notas. 12. Francesc Miralles, Cardona Torrandell, op. cit. págs. 49 y 50

MODEST CUIXART (Barcelona, 1925)

Antes de comenzar el estudio de periodización y análisis de las obras correspondientes a la etapa informal, conviene apuntar, aunque sea sucintamente, cuál era la trayectoria del pintor, anterior a dicha etapa. Cuixart empezó a pintar a los dieciseis años, siendo las obras de esa época dibujos y pinturas a la acuarela. Tres años más tarde, en 1944, inicia sus estudios en la Facultad de Medicina que continuará hasta 1946. En esa fecha los abandona con objeto de dedicarse por completo a la pintura. Durante el siguiente año realiza una serie de obras empleando un procedimiento análogo al del monotipo, con óleo y aguada, obteniendo formas matrices similares a configuraciones de carácter biomórfico. En ellas el artista se basa en un lenguaje abstracto constituido fundamentalmente por sistemas lineales curvos y manchas. Todo el largo período de formación que comprende desde 1941 hasta 1948 posee unas características de evidente homogeneidad<sup>1</sup>. La transformación se produce precisamente el año en que junto con otros artistas<sup>2</sup> funda el grupo "Dau al Set". Dos obras pertenecientes a 1948 permiten apuntar una serie de factores decisivos para la futura evolución del artista y, sobre todo, para su etapa dentro del informalismo. En primer lugar, esas dos obras, Linneus escriba<sup>3</sup> y Linneus<sup>4</sup> presentan un interés

- 
- Notas. 1. Alexandre Cirici habla de un período 1941-48: "la problemática personal de sortida d'adolescència. Mannerisme complicat, torturat i preciosista, lineal, com de l'escola de Fontainebleau o dels preraphaelites". Para Cfr. ver Cuixart encarnació de la dreta, "Serra D'Or", junio 1966
2. Ver el punto 2.1 del Capítulo Primero de esta Tesis
3. Linneus escriba, 1948 (6 x 38 cm.)
4. Linneus, 1948, (41 x 24 cm.)

por la materia y por el tratamiento a que se la somete. La textura de las calidades pictóricas es tratada de modo que aparecen relieves en rehundido y en sobresalido. Tanto en uno como en otro caso el linalismo producido por el rayado y los surcos a que somete la pasta pictórica es el factor dominante. Existe un predominio de la línea curva sobre la recta, así como de las líneas formando conjuntos sobre las aisladas. Las redes lineales forman configuraciones de lo más variado, entre las que cabe destacar conjuntos concéntricos, esquemas radiales a modo de estrellas, pequeñas líneas agrupadas en paralelo a lo largo de una línea mayor, como si se tratase de una espina de pescado, espirales, etc. Se deriva de ambas composiciones un ansia evidente de extralimitar el marco del cuadro, de dinamizar la superficie pictórica al máximo a través de los intensísimos rayados. En dichas obras se advierte ya algo del sentimiento de profunda angustia que marcará gran parte de la producción informal del artista.

El descubrimiento del signo y su gran poder comunicativo constituye la aportación más interesante de Cuixart en 1949. Las caóticas redes lineales pasan a ser estructuradas, en parte de manera más coherente. Así, como puede observarse en 39 UG-A!<sup>5</sup> los signos esparcidos por toda la superficie pictórica arrastran al espectador y le condicionan a que en una primera visualización les otorgue más importancia que al resto de los elementos constitutivos de la obra; ello no quiere decir, sin embargo, que esos otros elementos, como son color y calidades texturales pasen desapercibidos (ver ilustración)<sup>6</sup>. Pre-

---

Notas. 5. UG-A!, pintura al óleo y barniz sobre cartón, (35x 27 cm.)

6. Alexandre Cirici: "...Cuixart ha sabut no sols mantenir sinó accentuar el poder dels signes, sense negligir la qualitat material". Cfr. con Modest Cuixart, ed. "Dau al Set" n<sup>o</sup> Primavera, 1955

cisamente la importancia de tales signos reside en que son capaces de desencadenar una aprehensión total y profunda de la obra artística, en tanto que sólo pueden asumirse en intensa relación dialéctica con el resto. Así pues, las equis, las flechas, las sigmas, los punteados, las líneas y letras de UG-A! provocan una valoración casi automática de los fondos texturales rojizos, a la par que esos fondos, con su innegable poder avanzante, actúan manifestando la importancia signíca.

A partir de 1949 Cuixart comienza a introducirse en el mundo figurativo daualsetiano. Sin embargo, la figuración en este artista nunca llega a ser total en ese momento, ya que sobre fondos neutros y abstractos dispone sus figuras. Elementos y personajes aparecen en la etapa "Dau al Set" cuixartiana convertidos en seres y objetos hieráticos. Existe una tendencia a plasmar determinadas formas geométricas, especialmente las triangulares, y a convertir elementos constructivos, paisajísticos y humanos en configuraciones de una rigurosidad geométrica extraordinaria. Una de las obras más representativas de este período es la que lleva por título Pesca-llunes II<sup>7</sup>. En esta obra se advierte un cierto carácter expresionista que bien podría derivar de algunos de los decorados del film de Robert Wiene El gabinete del doctor Caligari (ver ilustración).

Entre 1950 y 1953 realiza una serie de obras en las que el tema principal es el individuo humano sometido a transformaciones, mutilaciones y esquematizaciones importantes. Conjuga esa iconografía con la de ciertos pájaros semifantásticos, figuras geométricas y atmósferas envolventes que dimanan un carácter mágico, en nada similar al carácter de las

---

Notas. 7. Pesca-llunes II, (81 x 60 cm.), 1949, óleo sobre lienzo

obras ejecutadas dos años más tarde. Cirlot explica esa transformación al afirmar que "las imágenes de homúnculos y de hombres han de ceder el paso a las imágenes de las huellas del hombre"<sup>8</sup>.

Es en la etapa de su estancia en Lyon en 1955 cuando Cuixart rompe totalmente con la figuración y comienza la experimentación continua de la etapa informal. Dentro de esa etapa pueden establecerse tres períodos claramente diferenciados:

#### Período 1956-58

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones caracterizadas por su irregularidad  
Los elementos tales como empastes, manchas, agujeros u objetos varios aparecen dispuestos, de modo no ordenado, por toda la superficie del cuadro. Existen algunas composiciones en las que sí parecen establecerse ciertas líneas verticales u horizontales que distribuyen los elementos de un modo más regular
- La gama cromática empleada es muy amplia. Utiliza los neutros, amarillos, verdes, azules-grisáceos, tonos rojizos y pardos
- Técnica: Realización en este período de dos tipos de cuadros como son las pinturas matéricas y los collages. Para las primeras emplea una cantidad enorme de materiales de diversas procedencias como: cemento, arena, ácidos, barnices, polvo de limaduras metálicas, pinturas plásticas y óleos. Estas materias

---

Notas. 8. Juan-Eduardo Cirlot, La pintura de Modest Cuixart, ed. Seix Barral, Barcelona, 1958, pág. 7

son tratadas con útiles punzantes como buriles y pinceles invertidos para obtener rayados intensos. En ciertas ocasiones somete las superficies a los efectos del fuego. Hay una serie de obras ejecutadas en 1957 por el procedimiento de la encaústica. En cuanto a los collages utiliza gran cantidad de materiales heteróclitos, entre los que cabe destacar, trapos, cuerdas, tubos, polvos metálicos, objetos plásticos y madera astillada

-Los soportes más usados son los lienzos y el cartón

El carácter textural de la materia adquiere ya en 1955 una importancia considerable. Cuixart comienza en esa época a mezclar el óleo con materiales plásticos de modo que los grumos pictóricos poseen una extraordinaria densidad y consistencia. Los colores nunca son empleados en estado puro, sino mezclados con otros. De esta manera, el artista logra unas tonalidades que subrayan los efectos de claroscuro introducidos por la materia. Entre las obras de este año destaca, por la heterogeneidad de procedimientos en ella empleados, la denominada Destruction du Jeune Prince<sup>9</sup>. Se trata de una obra de formato vertical en la que se combinan unas tonalidades rojizas con otras verdosas y amarillentas. Hay zonas en las que prevalece un color metalizado claro. Esta obra se distingue de otras realizadas en el mismo año por la gran cantidad de texturas diferentes que en ella pueden apreciarse. Desde los rayados finísimos apenas perceptibles a los cúmulos materiales constituidos por grumos de pasta pictórica, vaciados en su zona central, a modo de pequeños cráteres. También se observan trozos de plomo incrustados en la superficie matérica que le otorgan un relieve muy acusado, a la

---

Notas. 9. Destruction du Jeune Prince, (160x155 cm.), 1955

par que una tonalidad metálica muy característica. No existe en esta pintura ningún eje de ordenación de los elementos mencionados. Estos aparecen distribuidos por toda la superficie del cuadro, de tal modo que el espectador lo asume como un todo desordenado, con un extraordinario sentido de dinamismo.

En 1956 Cuixart introduce objetos en los cuadros tales como cuerdas, trapos y materiales plásticos. Los adhiere a la superficie encolándolos y, en ocasiones, pinta encima de ellos, de modo que cromáticamente formen una unidad con el fondo sobre el que se sitúan.

No todas las pinturas de 1956 presentan objetos incorporados. Existen algunas en las que las superficies materiales ostentan aspectos diversos con calidades mates o brillantes, según sean tratadas con el pirógrafo o con polvos metálicos respectivamente. Por lo general, estas obras se caracterizan por un profundo sentido ornamental que dimana de las configuraciones esparcidas sobre ellas. Así, en 4C.f<sup>10</sup> aparecen esquemas geométricos más regulares que en obras anteriores: triángulos formando un friso, obtenidos por gratta ge, semicírculos logrados por incisiones y punteados, óvalos resaltados mediante surcos en la materia aún húmeda, agujeros dispuestos en torno a manchas circulares, líneas curvas concéntricas análogas a huellas dactilares con inclusión de manchas, rugosidades de un carácter mucho más irregular con arrancamiento de materia y signos numéricos y alfabéticos pintados. Todo este cúmulo de elementos se encuentran unificados por el empleo de una gama cromática homogénea en gris metalizado con toques de negro. El sentido ornamental al que

---

Notas. 10. 4 C.f, (100 x 81 cm.), 1956



antes se aludía se encuentra en estrecha relación con el horror vacui que existe en esta obra. Los elementos geométricos, más o menos regulares, y las rugosidades carentes de formas definidas ocupan todo el cuadro, sin que existan más huecos que los producidos por el artista con objeto de resaltar el relieve en negativo. La repetición de los elementos, (puntos, semicírculos, ondas, manchas, agujeros) contribuyen a crear ritmos distintos en cada uno de los puntos del cuadro, de manera que se consigue un efecto de movilidad máximo que coadyuva a subrayar la calidad ornamental.

En 1957 existe una tendencia a ordenar los espacios pictóricos de alguna manera. A veces se logra ese sentido cósmico por medio de la inclusión de ejes que separan las zonas principales de los cuadros; en otras ocasiones, el artista realiza una zona, asimilable al fondo con un tipo de técnica, mientras que en la parte central, aproximadamente, coloca una configuración realizada con otra técnica o, en el caso de emplear la misma, cambia la calidad textural. Una de las primeras obras en las que se advierte ese tipo de ordenación es Montaña secreta<sup>11</sup> (ver ilustración). En ella pueden distinguirse dos zonas diferenciadas por la técnica empleada en cada una de ellas. La pintura en formato vertical se divide en dos mitades, aproximadamente, por medio de una línea horizontal. La zona superior está constituida por dos franjas distintas, la más elevada está realizada en tonos azules oscuros y se caracteriza por su homogeneidad; en la segunda, se contraponen dos zonas cromáticamente distintas, una que actúa como fondo, de color azul

---

Notas. 11. Montaña secreta, (46 x 33 cm.), 1957

y otra, la montaña, de tonalidades rosáceas. Por otra parte, la montaña presenta en su cúspide un cúmulo máterico que contrasta con la superficie lisa del resto. La zona inferior parece mucho más trabajada: en ella se advierten incisiones, a modo de ovas de un friso griego, estableciendo un ritmo entre espacio lleno - espacio vacío. Toda esta zona es de color gris oscuro con detalles en ocre, verde pálido y reflejos plateados. El posible estaticismo derivado de las franjas horizontales queda mitigado por la aparición rítmica de las formas ovales, así como por la línea curva de la montaña y por la ascensionalidad que implica la dirección de la misma. Cromáticamente el paso de lo oscuro a lo claro contribuye a dinamizar y aligerar la composición pictórica.

Entre 1957 y 1958 existen ciertas obras realizadas mediante una técnica poco empleada en el siglo XX: la encaústica. Cuixart toma como elemento de soporte el cartón y sobre él dispone una materia lograda por la mezcla de pigmentos, cera y pintura plástica metalizada. Trabajando con el pirógrafo las superficies obtiene zonas casi derretidas propicias para ser grabadas con útiles punzantes. Crea diferentes ámbitos en la superficie del cuadro que se distinguen, por lo general, por la direccionalidad de las estriás. Estas nunca suelen ser excesivamente profundas y tienden a agruparse en haces de diversas configuraciones. Por lo general, el pintor prefiere acumular las estriás más intensas en las zonas correspondientes a los centros de los cuadros. De este modo el espectador capta dichas zonas de modo instantáneo y las asume como las esenciales. Es importante este proceso, ya que conducirá, por evolución lógica, a la serie quizás más ca-

racterística dentro de la producción informal cuixartiana: la de los discos o formas circulares situados en el centro de la obra y, más tarde, dispersados, por toda ella. Gracias al empleo de la encaústica Cuixart advierte la posibilidad de que los grumos matéricos que constituyen sus signos posean una adaptabilidad propia de lo blando. Esa cualidad de blandura inherente a ese grupo de obras puede percibirse también en las obras ejecutadas más tarde. No obstante, lo blando se mitiga e incluso llega a anularse por el contraste con la dureza de lo metálico. Ese tipo de fuerzas contrarias se hallan en la obra cuixartiana y se expresa de modos muy diversos a través de distintas series de oposición: claro-oscuro, mate-brillante, construcción-destrucción, positivo-negativo, configuración regular-configuración irregular, etc.

#### Período 1959-61

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones basadas en una estructuración del espacio mediante unos ejes imaginarios, vertical y horizontal, que suelen dividir la obra en dos o cuatro zonas perfectamente equilibradas y compensadas. En ocasiones se advierte una simetría latente respecto a uno de los ejes. Existe un predominio de las configuraciones circulares sobre cualquier otra. Los discos aparecen conectados mediante signos filamentosos que establecen divisiones y direcciones en la superficie de la obra
- Los colores utilizados son muy variados y generalmente de tonalidades oscuras. Sobre las zonas oscuras homogéneas aparecen, en contraposición, las formas de los discos metalizados. De este modo se acusa el relieve y la profundidad de las composiciones

- En estos años existe la conjunción de técnicas variadas. Por una parte, Cuixart emplea pinturas plásticas y óleos mezcladas con barnices y limaduras metálicas sustituyendo el grattage por el dripping y, por otra, en 1960 realiza una serie importante de cuadros-objeto por la técnica del collage en los que utiliza elementos diversos con predominio de cuerdas
- Soportes empleados: lienzos y cartones

Una de las diferencias fundamentales que puede observarse al contemplar cuadros pertenecientes a 1959 con respecto a los del período precedente es el cambio de técnica. Se vió que el proceso empleado por el artista con más asiduidad era el del grattage. La superficie era sometida a finas heridas producidas por el buril y otros útiles. Por tanto, el resultado final era similar al de un relieve en negativo. En el año 1959 Cuixart inaugura el período de los chorreados metálicos sobre una base homogénea pintada en color oscuro que actúa como fondo. Durante todo ese año experimenta la infinidad de posibilidades que le ofrece esa nueva técnica. Produce imágenes caracterizadas, por lo general, por su acentuada complejidad. Nunca aparece, durante este año, un elemento único discoidal metalizado. Se trata de composiciones formadas por discos, circunferencias concéntricas, líneas y curvas y configuraciones irregulares agrupadas a modo de sinuosos entretrejidos.

42 Una de las obras más significativas de este año es La Rone<sup>12</sup> que presenta una clara estructuración bipartita tendente a la simetría (ver ilustración). La obra, en formato vertical, está constituida por cuatro configuraciones circulares, una pequeña arriba con un disco central; una situada

---

Notas. 12. La Rone, pintura al óleo sobre lienzo, 1959

en la zona central, muy amplia formada por discos dispuestos en círculo en número de doce, marcando su punto central otro disco; dos formas circulares pequeñas abajo con un punto de su circunferencia marcado por un disco en cada una de ellas. El punto central del disco de la forma superior enlaza con el centro de la gran circunferencia y con los puntos de las dos pequeñas de la zona inferior a través de un signo sinuoso logrado, al igual, que los discos, por chorreado de materia pictórica mezclada con materia metálica. Esa línea marca, sin duda alguna, la trayectoria del gesto del artista en el acto de realización de la obra. Sin embargo, su interés no sólo estriba en ser el reflejo de ese camino perfectamente observable, sino por ser el elemento de unión entre las distintas zonas del cuadro. Resulta significativo que la parte más importante, tanto por extensión, como por cantidad de elementos que en ella intervienen, sea la central. Esa zona está delimitada por doce puntos-disco que pueden simbolizar los doce puntos de partida del universo en un sistema dodecagonal<sup>13</sup>. Podría tratarse de una representación del tiempo estructurado en estaciones (cuatro formas circulares), en meses (doce formas puntuales), en años (una gran forma circular que contiene doce configuraciones discoidales). El aspecto de renovación y a la vez de eterno retorno queda subrayado por la línea sinuosa que establece la unión entre los elementos constitutivos de la obra.

Durante 1960 el arte de Cuixart experimenta una tendencia hacia la simplificación, aparecen cada vez menos elementos o de menor dimensión distribuidos por la superficie pictórica. El nexo que establece la relación directa con obras precedentes, es, sin lugar a dudas, el empleo de unas mismas configuraciones: los discos y las circunferencias. El carácter simbólico del círculo como centro del que parte la ener-

---

Notas. 13. Gustav Zollinger, Tau oder Tau-t-an ... op. cit.cfr.

gía y que, a su vez, recoge las fuerzas en sí mismo, resulta evidente. Puede llegarse a hablar de formas mandálicas<sup>14</sup> tomadas por el arte occidental con una función análoga a la de esas mismas formas en el mundo oriental. Al observar Ete-ros<sup>15</sup> el espectador no tiene más remedio que plantearse su enfrentamiento a otro mundo propuesto por el artista. Ante él se abre un universo constituido por un fondo más o menos uniforme de color rojizo muy oscuro sobre el cual se encuentra el enigmático círculo plateado esgrafiado con surcos profundos. Las líneas que constituyen el grattage forman dos triángulos, unidos por un vértice, de modo que se presentan uno, con el vértice superior hacia arriba y, otro, con el vértice dirigido hacia abajo. Pueden tomarse, por tanto, como elementos indicadores de una direccionalidad contrastada: dos elementos iguales de fuerzas opuestas, Pero el triángulo posee un sentido más intrínseco asociado a la espiritualidad; en este sentido podría afirmarse que la obra cuixartiana pretende establecer un equilibrio entre fuerzas espirituales distintas, o mejor, opuestas. Así, la observación del círculo establece diversas posibilidades: Círculo como elemento de perfección máxima; triángulo superior como elemento que entraña la posibilidad hacia el bien y lo positivo; triángulo inferior como elemento que dirige su vértice hacia el mal y lo negativo. El resultado sería la plasmación de un microcosmos que además sugiere, por la posición y modo de estar ligados los triángulos, la idea del movimiento continuo, es decir, de cambio.

---

Notas. 14. Juan-Eduardo Cirlot, "Il s'agit sans doute d'images mandaliques, retrouvées en fin de compte par l'art occidental et semblables, dans leur fonction psychologique, à celles des moines thibétains ou des ascètes de l'Inde. Processus d'individuation, au dire de Jung?" en "Modesto Cuixart", pág. 66, rev. "Quadrum" n° 16, 1963

15. Ete-ros, pintura al óleo sobre lienzo ( 54 x 65 cm) 1960

Esas imágenes aparentemente sencillas pronto dan paso a una época en la que el artista vuelve a interesarse por la complejidad manifestada a través de elementos muy diversos. Las formas discoidales no son ya utilizadas como factores únicos de expresión, sino que paulatinamente van cediendo su puesto a los densos entramados lineales cargados de profunda angustia. Ya sea por grattage, dripping o bien por collage Cuixart concibe sus superficies pictóricas en 1961 como un campo en el que se desarrollan innumerables líneas de fuerzas. Incluso en los dibujos sobre papel con tinta negra y roja, en ciertas ocasiones, el artista no puede evadirse de mostrar una honda preocupación ante lo desconocido. Las líneas entrecruzadas por dripping adquieren su máxima exaltación en El Santo<sup>16</sup>. En esta obra toda la superficie se encuentra llena de chorreados metalizados de evidente grosor que establecen ritmos diversos: sinuosos, concéntricos, puntos, líneas rectas, orlas, etc. El resultado final es parecido al que ofrece un laberinto en el que sea inútil buscar la salida o cualquier tipo de evasión. La idea de quedar retenido-en, atrapado, resulta inherente a ésta y a otras muchas pinturas de este año. De ahí que Grohmann se permita hablar del sentido trágico de la obra cuixartiana en este momento<sup>17</sup>.

---

Notas. 16. El santo, pintura al óleo sobre lienzo, (61 x 50 cm.), 1961

17. Will Grohmann, Cuixart, "Das Kunstwerk", enero 1962, pág. 6, "Sicherlich ist bei Cuixart wie bei seinen Landsleuten Tragisches im Spiel, das geistige Spanien lebt immer noch an den äussersten Grenzen der Vereinsamung und Angst, aber es gibt auch andere Töne glanzvollere, die uns daran erinnern, dass eine Komponente des geistigen und Künstlerischen Lebens von den Arabern herrührt".

### Periodo 1962-63

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones estructuradas por medio de la disposición de elementos diversos (objetos, en especial, muñecas rotas). Se crean, de este modo, campos pictóricos plenamente informales como los del período precedente, conjugados con zonas en las que la fuerza del objeto incorporado resulta innegable
- Gama cromática muy amplia con tendencia a emplear colores más claros que en períodos anteriores
- Utilización de técnicas muy variadas, sobresaliendo el dripping y el collage. Aparición de muñecas pegadas y de trozos de éstas amalgamados a la pintura y transformados por mutilación y destrucción. También usa otros objetos como cuerdas, hilos, zapatos, tubos, elementos de plástico diversos, etc.
- Soportes: lienzos y cartones

48 Las configuraciones discoidales del período precedente tienen a alargarse y tomar formas ovaladas como en Pintura<sup>18</sup> (ver ilustración). Esta obra presenta un elemento dispuesto aproximadamente en el centro de la composición que divide la pintura en dos zonas asimétricas por la aparición de unos signos curvos y alargados. El fondo sobre el que se encuentran estas formas logradas por dripping es homogéneo y liso en una tonalidad castaña oscura. Sobre ese fondo el artista dispone la gran masa metalizada de coloración dorada. Esta masa presenta unos rayados profundos, así como una parte inferior con cinco agujeros. A izquierda y derecha de la forma dorada se encuentran unos signos de color azul plateado que adoptan caprichosas configuraciones de carácter sinuoso. En este caso

---

Notas. 18. Pintura, óleo sobre lienzo, 1962



la contraposición cromática existente entre el fondo y la forma ovoide dorada, se ve subrayada por coloración plateada de los gestos laterales, de manera que el sentido dinámico de la obra resulta extraordinario.

A mediados de 1962 la obra cuixartiana se transforma enormemente debido a la inclusión de objetos que nunca habían aparecido en su pintura. Incluso desde el punto de vista técnico el artista ya no recurrirá con tanta asiduidad a la utilización del dripping con pintura metalizada, sino que preferirá la técnica del collage. En un primer momento de este período se decantará por la inclusión en el ámbito pictórico de cuerdas y objetos de plástico, con preferencia tubos, que sustituirán los densos entramados lineales anteriores. Existe, sin embargo, un componente que no sólo permanece en la pintura cuixartiana, sino que se acrecienta hasta adquirir unas dimensiones que desbordan cualquier otro tipo de significación. Se trata del componente trágico, si antes se aludía a ese sentido con relación a la angustia que producían los entretejidos lineales, ahora esa alusión es mucho más directa. Cuixart incorpora muñecas destrozadas a sus obras pictóricas, confiriéndoles un evidente sentido de destrucción. "Ahora, los putti aparecen semidestrozados, alterados, manchados, como corroidos y sumidos en una cal espantosa. ¿Son meras imágenes de los destrozos de la infancia operados por los bombardeos, en esta época cuyo orgullo consistió, en un momento dado, en creerse posthistórica? ¿Son elegías pictóricas a los niños muertos en los campos de concentración, o premoniciones de las más terribles destrucciones futuras?"<sup>19</sup>.

---

Notas. 19. Juan-Eduardo Cirlot, En torno a la exposición de Modesto Cuixart, "Rev. Europa", n<sup>o</sup> 504, 15-V-1963

En cualquier caso lo que puede constatarse a través de la simple observación de estas obras es que el valor de las muñecas en sí se ha perdido por completo. Han dejado de ser lo que eran para incorporarse plenamente al ámbito informal en el que quedan integradas totalmente. Más importante que su propia configuración es el proceso a que han sido sometidas: la destrucción. Se ha visto que en la mayoría de obras informales el proceso constructivo lleva consigo el consiguiente proceso inverso, con objeto de convertir la obra artística en un continuo proceso dialéctico.

49 Observando Les nines<sup>20</sup> la sensación de continuidad y de relación constante entre la zona superior e inferior resulta evidente (ver ilustración). Las muñecas se han unido por medio de unos trazos lineales rectos y curvos con la zona inferior del cuadro que presenta unos rayados diversos (verticales, horizontales, espirales, circulares concéntricos) agrupados por zonas. De este modo, la zona inferior se convierte en zona cósmica, mientras que las cinco muñecas de arriba, a pesar de guardar entre sí unas distancias similares y estar numeradas, por la metamorfosis a que han sido sometidas pasan a constituir la zona caótica.

Entre los cuadros-objeto realizados en 1963 destaca El zapato semidestrozado con un punto rojo pintado en su interior. De nuevo el aspecto que cabe resaltar es el proceso destructivo que el pintor ha ejecutado sobre un objeto de uso cotidiano como es el zapato hasta convertirlo en otra cosa. Es quizás el punto rojo el que otorga mayor carga de posibilidades de significación al objeto. ¿De nuevo se

---

Notas. 20. Les nines, collage y óleo sobre lienzo, 1963

enfrenta el espectador al punto kandinskiyano de origen?  
¿Será, pues, la plasmación del principio y del fin en un  
microcosmos concreto?<sup>21</sup>.

Al contemplar la obra informal de Modest Guixart se observa que la incorporación de objetos , a pesar de sus múltiples transformaciones, supone un acercamiento importante a la realidad. El artista, en los años siguientes, ya no se apartará de esa realidad y progresivamente irá abandonando el lenguaje informal. En un primer momento, en 1964, conjugará zonas informales, tanto compositiva como técnicamente, con otras figurativas en las que existe un gran rigor geométrico. Más tarde, los fondos puramente informales desaparecerán y en su lugar se encontrarán los más diversos elementos figurativos (principalmente humanos). Cada vez más la obra guixartiana irá perdiendo su carga trágica para convertirse en la plasmación de una realidad muy peculiar con claras influencias de la pintura de un Egon Schiele o de una Leonor Fini.

---

Notas. 21. Luis Romero, Taxidermia mágica. El zapato de Guixart; "La Vanguardia", 18 mayo 1963. "El zapato de Guixart se presenta abstraído de cualquier circunstancia, válido pues para todas, y se convierte en un zapato universal, expiatorio donde caben todos nuestros pecados .... En su interior tiene pintado un pequeño disco rojo. Ignoro el significado de ese disco que atrae la mirada .... No sé si es una moneda, un agujero, el semáforo que nos detiene, o un universo en miniatura".

GUILLERMO GARCIA PIBERNAT (Barcelona, 1922)

Guillermo García Pibernat evolucionó muy lentamente desde un ámbito pictórico figurativo hacia un concepto basado en la abstracción y, más tarde, hacia 1960, pasó al mundo propiamente informal. Quizás fue su amistad con Joan-Josep Tharrats la que le llevó a esa nueva concepción de la pintura. Pueden distinguirse claramente dos periodos bien diferenciados.

#### PERIODO 1960-62

- Espacios abiertos y dinámicos por contrastes matéricos
- Composiciones basadas únicamente en la expresividad de la materia en sí
- Ejemplo de una gama cromática amplia con predominio de grises, rosas, malvas, azules y verdes. El color es aplicado por superposiciones
- Procedimiento técnico basado en la mezcla de materiales como: cemento, látex, pigmentos en polvo y, en ocasiones, yeso
- Soportes utilizados: lienzos

En realidad, esta etapa, en la que la pintura es tratada como revoque mural, es muy corta. Lo más interesante de ella es la consecución de unas imágenes caracterizadas por los contrastes, tanto cromáticos como matéricos. Hay amplias zonas en los cuadros que presentan unos relieves acusadísimos, mientras que otras aparecen mucho más lisas. Esta discontinuidad es la que da dinamismo a la obra. Sin embargo, Guillermo García no parece hallar su propio lenguaje hasta que abandona la pura expresividad matérica y se adentra en un mundo regido por lo gestual y la mancha en relación con la materia. Esto ocurre a mediados de 1960.

PERIODO 1962-70

- Espacios abiertos y preferentemente dinámicos, aunque en muchos de ellos se sugiera la división de la obra en dos o más zonas por medio de líneas horizontales
- Composiciones basadas en el poder de la mancha conjugado con elementos lineales en forma de haces conseguido por grattage
- Gama cromática algo más restringida que en el período anterior (grises, rosados, verdes oscuros y azules metalizados)
- Realización de aguadas en color con manchas y chorreados de pintura superpuestos
- Telas cubiertas con pasta de material ligero que presentan zonas de rascados y arrancamientos que contribuyen a dar gran sensación de relieve en rehundido
- Utilización del grattage para la ejecución de finísimos rayados que recubre gran parte de la obra
- Empleo del collage en algunas obras de 1963. Aparece papel de diario pegado al soporte y cubierto casi totalmente por pintura
- En 1965 introduce un nuevo procedimiento: el monotipo, con tonalidades neutras, sensación de fotografía, papel brillante y terso
- Variedad de soportes, papel y tela principalmente

Entre 1962 y 1963 se produce una transformación profunda en la obra de García Pibernat, debida, sin duda, al cambio experimentado a nivel técnico. Cuando el artista descubre el poder de expansión de la mancha y su expresividad inmensa, así como las posibilidades del grattage -desde los grandes arrancamientos hasta los rayados casi imperceptibles- se percató de que su lenguaje plástico no se halla solamente ligado

59

al mundo de la materia, sino también al del gesto. En su caso lo gestual no se produce como resultado de dar una serie de pinceladas sueltas que muestren claramente la direccionalidad de su brazo, sino como consecuencia de la aplicación del grattage a modo de gesto. Así, los rayados y surcos de Pibernat poseen un sentido doble: el de dar unas calidades de relieve a la obra, por contraste con las zonas en que la materia no ha sido arrancada, y el de manifestar el sometimiento a unos impulsos de carácter irracional que configuran un mundo "otro" como el de una obra de 1963<sup>1</sup> (ver ilustración). En dicha obra se observa una zona central enorme, casi ocupa todo el lienzo, en la que han intervenido diversos procesos técnicos para lograrse el resultado final que pone de manifiesto una contraposición entre las distintas zonas de la misma. En primer lugar, la zona central tiene una configuración casi elíptica y destaca del fondo por su coloración mucho más clara. Por otro lado, si se la divide verticalmente por el centro, se tiene una parte izquierda en la que domina la mancha blanca de distintos tamaños y aspectos; la parte derecha, en cambio, está marcada, esencialmente, por el empleo del grattage. Se observan en ella rayados que contribuyen a dar la sensación de elipse que ostenta el conjunto debido a su curvatura. Estas líneas finas de rayado que dejan al descubierto la pintura blanca de la capa del fondo son las que marcan la direccionalidad de la obra, así como su lugar de origen. Sin embargo, existe una interacción constante entre la zona izquierda y la derecha, de manera que aunque el gesto lineal pueda considerarse como punto de partida del conjunto, la zona en la que predominan las manchas también posee un sentido de origen ligado a su propia configuración cercana al punto. El conjunto adquiere, por tanto, un signi-

---

Notas. 1. Pintura, mezcla de polvo de mármol, pigmentos y resinas, 1963

ficado ligado a lo vital por el gran sentido de dinamismo que ostenta. No obstante, en Guillermo García Pibernat lo vital nunca se encuentra ligado a lo biomórfico humano concreto, sino a lo cósmico, en un sentido mucho más amplio.

60  
61  
Toda la obra de este artista podría relacionarse, por su aspecto, con "bosques sometidos a una tempestad de nieve, fondos submarinos"<sup>2</sup> e incluso galaxias pertenecientes a otros mundos. El aspecto de tales obras (ver ilustraciones) se debe, sin duda alguna, a la compleja técnica a que las somete. Aparte del empleo del grattage, resulta decisiva la mezcla de ciertos elementos como el polvo de mármol con los pigmentos por medio de un factor de cohesión como es la resina mowilith. Esta otorga a las obras un aspecto cristalizado que les proporciona un carácter evidente de frialdad.

García Pibernat ha seguido experimentando continuamente las posibilidades de diversos materiales y en la década de los años setenta ha realizado numerosas obras, dentro de un ámbito figurativo, en las que se observa una clara influencia de su oficio como estucador. Al lado de tales obras existen otras, mucho más interesantes, en las que la herencia del período informal resulta evidente, aún cuando intervienen elementos geométricos claramente definidos: principalmente el círculo que suele ocupar la zona central de las composiciones. En la actualidad su gama cromática sigue siendo restringida con predominio de tonos lilas y malvas en combinación con azules, grises y ocre.

---

Notas. 2. Juan-Eduardo Cirlot, La pintura de García Pibernat, "Revista Europa", no. 506, 15-VI-63

JOSEP GUINOVART (Barcelona 1927)

Guinovart empieza a pintar en 1945 dentro de un expresionismo figurativo en el que se mantiene hasta 1957. Su temática es extraordinariamente amplia, ya que abarca personajes femeninos y masculinos, paisajes, vistas rurales, útiles y herramientas de trabajo. El color nunca es aplicado por el artista de manera que se resalte a través de él la realidad de la que provienen sus configuraciones. El tipo de técnica empleado para estas composiciones es el tradicional. La transformación se producirá en 1958 cuando el artista decida cambiar básicamente sus procedimientos técnicos y otorgar gran importancia al aspecto matérico. En Guinovart puede observarse desde un principio un acusado interés por subrayar la importancia del relieve hasta el punto que gran parte de sus obras del período inicial informal pueden considerarse como esculto-pinturas. Con objeto de clarificar las aportaciones de Guinovart al informalismo pueden establecerse dos períodos aunque las diferencias entre cada uno de ellos no sean demasiado tangibles.

#### Período 1958-61

-Espacios abiertos y fundamentalmente dinámicos por la diversidad matérica y técnica



- Composiciones basadas en el lenguaje propio del material empleado, así, la madera ofrece sus propias líneas y rugosidades para establecer determinadas líneas clave dentro del conjunto. Además el artista recurre a la pintura en ciertas zonas, de manera que se establecen claros ritmos marcados por la heterogeneidad de los materiales utilizados
- También emplea agujeros que contribuyen a remarcar el efecto de ciertas manchas. El agujero, por otra parte, establece la relación directa con lo que se encuentra más allá del propio cuadro y automáticamente se obtiene el sentido de la tercera dimensión
- Empleo de una gama cromática amplia: azul, rojo, ocre, marrón, siena, dorado, negro y blanco
- La técnica es extraordinariamente compleja y siempre de carácter experimental. Se basa en la polimateria, siendo sus composiciones de este período un ensamblado de madera y plomo sobre table. La madera es sometida a distintos tratamientos de manera que aparece lisa, rugosa, mate o brillante. Esta diversidad de efectos queda subrayada por el empleo de capas de pintura en algunas zonas, y por quemado en otras. Emplea también el collage de dos o más capas de papel, tintado de aceite y teñido con óleo. Una vez recortado y doblado es dispuesto por pegado sobre el soporte. A veces emplea trapos pegados en lugar de papeles

-Los soportes suelen ser de madera y, en ocasiones utiliza el lienzo

En el primer período de Josep Guinovart dentro del informalismo se observa una valoración cada vez más intensa de la materia. El artista situado ante un trozo de madera piensa las infinitas posibilidades de metamorfosis a que puede someterla. Incorporando plomo derretido sobre ella obtiene partes de acusado relieve que, además, contrastan por su coloración con el resto. En 1959 comienza a realizar agujeros que subrayan los efectos de las manchas ejecutadas con pintura al óleo y látex.

Aunque en las características de esta etapa se ha dicho que Guinovart emplea una gama cromática amplia, debe aclararse que lo hace, pero a lo largo de toda su producción, no en una sola obra. Así el artista prefiere los acordes tricromáticos como por ejemplo: azul-rojo-negro o blanco-ocre-marrón.

De este mismo año datan una serie de obras en las que algunas zonas de las maderas empleadas aparecen sombreadas por medio del fuego. Este tratamiento provoca en el espectador un sentido análogo al que le pudiera producir una obra ejecutada por un artista primitivo. El fuego no solamente da lugar a unas zonas más o menos sombreadas, sino también a unas partes que se distinguen por su aspecto ruinoso y viejo.

Quizás una de las aportaciones más interesantes en la obra guinovartiana de este período se produce con la incorporación de capas de papel o de tiras de plástico adheridas por pegado a la superficie que actúa como soporte. Estas tiras y papeles son preferentemente blancas y contrastan con el resto de la obra. Persiste, por lo tanto, uno de los factores que caracterizan la obra de Guinovart durante el período informal: la constante relación entre lo lleno y lo vacío, lo claro y lo oscuro, lo positivo y lo negativo<sup>1</sup>.

#### Período 1962-64

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones siempre diferentes sin predominio de ningún tipo de ejes. Coexisten aquéllas en las que la tendencia es marcar la verticalidad con otras en las que lo que interesa es subrayar la horizontalidad. No existe nunca el rigor geométrico, ni siquiera aproximado. A veces aparecen zonas que pueden ser consideradas como centros de donde surge el resto de la composición. Ello se debe al uso de colores distin-

---

Notas. 1. "Guinovart intenta trascender la realidad por una síntesis de sus elementos esenciales y una intensificación de los "gestos" que la propia vida hace. Toda su invención se aplica a magnificar procesos de relación positiva y negativa, interpenetraciones, rupturas, disolución, abrazo", en Figura de Guinovart, por Juan-Eduardo Cirlot, "Revista Europa", no. 500, enero 1963

tos o bien al empleo de una técnica que resalte una zona determinada

- En cada obra utiliza colores diferentes, buscando acordes como el que se produce al conjuntar el negro con ciertos rosas, ocres y verdes. En algunas obras se hace patente el gusto por la monocromía: blanco marfil, blanco grisáceo, blanco cremoso, rojo, anaranjado, etc.
- En el aspecto técnico es donde pueden observarse más innovaciones con respecto al período anterior. Realiza grandes esculto-pinturas en madera trabajada al fuego en la que se aprecian relieves importantes debidos a perforaciones profundas. También trabaja con telas, desgarrándolas, pegándolas de nuevo al soporte, cortándolas y pintándolas con una materia muy rica en tonalidades. Ejecuta además collages con papeles recortados y pegados después al soporte
- El soporte más empleado es el lienzo, aunque subsiste la utilización de la tabla

Observando una obra de 1963<sup>2</sup> puede comprenderse y asimilarse el mensaje de la pintura informal de Guinovart (ver ilustración). En esta obra el artista resuelve la superficie pictórica en zonas diferenciadas claramente, tanto por el color como por la técnica, sin embargo, no resulta en absoluto fácil tratar de establecer unos determinados

---

Notas. 2. Europa, técnica mixta sobre tela, 1963

ejes compositivos. Existe una clara idea de dar una prioridad al sentido vertical, ya que el collage puede dividirse, en un principio, en dos partes, una derecha y otra izquierda, quedando en el centro una zona neutra de unos tonos mucho más claros que los que componen las partes que la circundan. Por otro lado esa zona central está trabajada de manera que su superficie aparece mucho más lisa que la de las laterales. Estas presentan papeles adheridos, desgarrados y replegados sobre sí mismos formando relieves acusados. El paso de un color a otro en Guinovart nunca es brusco, siempre va cediendo terreno paulatinamente, de modo que existen zonas en las que los colores que se presentan incluso superpuestos. En el caso de la pintura que se comenta, la gama se basa en la interacción de tres colores: marrón, anaranjado y rojo. El blanco es empleado por el artista con objeto de dar luminosidad y vivacidad al conjunto.

En realidad gran parte de la obra de Guinovart se encuentra en la trayectoria comenzada por Dada y especialmente por Schwitters<sup>3</sup>, La realización de obras como la descrita se diferencian, no obstante, de manera profunda de las dadaístas. Si bien el resultado puede parecer similar, el proceso seguido es completamente diferente. En Guinovart existe un factor muy importante, como él mismo

---

Notas. 3. José Corredor Matheos, Guinovart, libertad salvaje, "Nueva Forma", junio 1972, "... se acerca en cierto modo, al verdadero y ya antiguo Dadá, a lo que tenía de rebeldía de juego, también de desesperación en un determinado momento".

ha ratificado<sup>4</sup>, que es la intuición; en los artistas dadistas en cambio cuenta fundamentalmente el azar. Así, Josep Guinovart elabora sus obras casi como un artesano. Por la frecuencia del empleo de un material determinado como pueda ser la madera llega a conocer todas sus propiedades y posibilidades, cosa que hubiera importado muy poco a un artista dada. "Todo el arte de Guinovart, se basa pues, en el ensamblamiento de estructuras que parecen decir: podríamos ser de otro modo. No es el azar, sino el destino planeado sobre cada conjunto. Mejor que dispersión a tempo lento, hay aquí reunión heteroclita que se apoya sobre lo intrínseco roto y transitorio"<sup>5</sup>.

En 1964 se produce en la obra de Guinovart un cambio importante, debido esencialmente, a la integración de ciertos objetos extraídos del entorno en que se mueve en el ámbito pictórico. Esos objetos, a veces, son transformados por el artista mediante la adición de pigmentos o bien por tratamiento con diversos útiles de su propia superficie. En algunas de esas obras, como en las

---

Notas. 4. José Corredor Matheos, op. cit., "Sí, soy un fanático de la intuición, casi por reacción a un mundo tan planificado, tan mal planificado; es como una defensa ante la técnica y otros medios que nos agobian y que me hacen rendir culto a la intuición como si fuera lo último que se nos puede quitar"

5. Juan-Eduardo Cirlot, La obra no figurativa de Guinovart, "Correo de las artes", no. 32, junio julio 1961

de los dos años siguientes coexisten soluciones de carácter informal, sobre todo a nivel de comprensión global de la obra, con otras derivadas de la incorporación de objetos del mundo circundante. Es en 1967 cuando Guinovart se aparta del Informalismo para comenzar una trayectoria nueva dentro del realismo.

Observando la obra actual de Guinovart, la de finales de los años setenta, se aprecia un cambio importante con respecto a las de su etapa informal. Sin embargo, también puede afirmarse, sin temor a caer en un error que la obra última del artista, se encuentra, sin lugar a dudas, en estrecha relación con su producción informalista. Le queda de aquel período su "obsesión" por hallar los materiales más diversos, extraños al ámbito pictórico, e incorporarlos al mismo. Así, pueden verse series de obras, en las que se han empleado granos de trigo, rastrojos, piedras, trapos quemados, barro, etc. adheridos por collage al soporte. Esos elementos adquieren, en muchas ocasiones, unas configuraciones determinadas, asimilables a elementos reales. "Guinovart ha podido decir que la abstracción y el informalismo son la postura más opuesta a su personalidad, y que su obra de este período es la más débil, pero que no le hubiera sido posible prescindir de ella, y que la experiencia le ha resultado positiva<sup>6</sup>. Cabe añadir a tal aseveración que no sólo le fue positiva, sino que le abrió las puertas a un

---

Notas. 5 Cesáreo Rodríguez Aguilera, José Guinovart, "Cuadernos Hispanoamericanos", mayo 1969

mundo completamente nuevo y cargado de posibilidades  
a todos los niveles.



ALFONS MIER (Barcelona 1912)

Alfons Mier empezó a pintar muy joven dentro de un ámbito figurativo relacionado con un cierto impresionismo. "Según su propia confesión, nunca encontró su verdad en ese dominio"<sup>1</sup>. En torno a 1953 se decanta por la realización de una serie de obras abstractas en las que ya puede observarse un especial interés por resaltar el aspecto de los gruesos empastes. No se decide, sin embargo, de modo definitivo por la adopción de un lenguaje abstracto, sino que hacia 1955-56 vuelve a la figuración. Su obra durante estos dos años refleja un hondo patetismo que contribuye a "crear una atmósfera densa"<sup>2</sup> de la cual el espectador se ve incapacitado para salir. Trabaja con una gama cromática excesivamente amplia y da a las calidades pictóricas un grosor muy acusado. La pintura, dispuesta por medio del pincel o de la espátula adquiere configuraciones de carácter lindante con lo ornamental debido a su propia estructura curvada y retorcida. Puede incluso hablarse en este momento de una cierta "calidad de bordado". A finales de 1957 se produce una transformación importante como es el abandono de la figuración y la restricción de la

---

Notas. 1. Juan-Eduardo Cirlot, Evolución de Alfonso Mier, "Papeles de Son Armadams", Madrid-Palma Mca, junio 1958

2. Fausto Rodón, Alfonso Mier, "Correo de las Artes"; no. 4, 1957

gama cromática a los neutros preferentemente. Por otra parte, los densos cúmulos matéricos desaparecen y comienza a trabajar las superficies pictóricas con ácidos. De esta manera obtiene cuadros en los que la materia empleada se ve ostensiblemente adelgazada.

Puede considerarse que en 1958 Mier comienza su etapa informal dentro del ámbito matérico. Pueden establecerse dos períodos distintos.

#### Período 1958-62

- Espacios abiertos y dinámicos
- Las composiciones son extraordinariamente libres. No se atiene a ningún tipo de organización previa a esquemas siguiendo una ordenación axial determinada. A partir de los meses finales de 1958 integra elementos matéricos tridimensionales que dan lugar a una cierta estructuración espacial
- El color se restringe a contraposiciones cromáticas de tonalidades cálidas, rojizo-anaranjadas, con otras de tonalidades frías, azulado-verdosas. Aparece también la gama de los neutros y los tonos terrosos
- La técnica consiste en una mezcla de óleo reseco con cemento en algunas ocasiones; en otras, emplea mezclas de látex, celulosa y óleo. Siempre trabaja con empastes extraordinariamente gruesos y grumosos. A veces aparecen zonas en las que se han producido arrancamientos matéricos importantes. Introduce concreciones matéricas de tal re-

lieve que se convierten en auténticos elementos de tres dimensiones, que en ocasiones llevan un alma metálica. También incluye, a finales de 1960 objetos de metal (cerrojo, por ejemplo) en las superficies matéricas

-Soportes: táblex y lienzo

La principal aportación de Alfons Mier está constituida, sin duda alguna por la introducción de elementos tridimensionales en su obra. Esos elementos, en un principio están formados por la misma materia que ha empleado para pintar el resto del cuadro. La diferencia estriba en el tratamiento dado a los mismos. Mediante una técnica nada fácil que supone el dominio de los materiales con los que trabaja, llega a lograr materias de verdadera densidad y dureza análogas a piezas escultóricas. Una vez elaboradas las dispone sobre el soporte ya pintado con una gruesa capa de materia muy trabajada. Tal es el proceso empleado para la ejecución de una obra como es Pintura con objeto<sup>4</sup>

64 (ver ilustración).

En la obra aludida el objeto tridimensional posee una configuración análoga a la de un triángulo. Se caracteriza fundamentalmente por su irregularidad y por la prolongación de cada uno de los lados que lo forman. Así, el triángulo se convierte en un elemento claramente dinámico que otorga al conjunto una clara idea de movimiento. Coadyuva

---

Notas. 4. Pintura con objeto, mezcla de óleo con cemento, (130 x 165 cm.) 1958

a subrayar dicho efecto el hecho de que la coloración de la forma triangular sea rojiza, de modo que el sentido de avance y de relieve aún se patentiza de modo más palpable.

Período 1963-1966.

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones regidas por una estructuración ortogonal, con aparición de cuadrículas formadas por concreciones matéricas muy regulares. Se crean ritmos por repetición de elementos que aparecen dispuestos en franjas horizontales o verticales
- El color se restringe enormemente, prevaleciendo ante todo los neutros
- La técnica empleada el óleo reseco mezclado con látex y, a veces con esmaltes
- Soportes usados: lienzo y táblex

65 De este período data una obra de formato inmenso<sup>5</sup>, compartimentada en tres cuadrados (ver ilustración). Se trata de una composición en la que el espacio se encuentra muy dividido, por medio de un cuadrículado intenso. Las calidades pétreas y calcáreas de la misma le ofrecen un aspecto de dureza similar al de un relieve realizado en piedra. En cada una de las compartimentaciones efectuadas en el cuadro puede observarse un tratamiento distinto del espacio.

---

Notas. 5. Pintura, óleo mezclado con látex y cemento, (400 x 122 cm.), 1963

Si se denomina cada parte del cuadro A, B y C, se tiene que en A la mitad del espacio pictórico se resuelve prácticamente lisa, contrastando con la otra mitad, la inferior formada por el intenso cuadriculado; en B apenas queda, en la zona superior, una pequeña franja casi lisa, de modo que el reticulado en relieve ha adquirido más importancia; en C sólo queda un mínimo reducto destinado a lo liso, ya que prácticamente toda la superficie está realizada en relieve muy marcado. Se advierte, por tanto, una progresión en la disposición de la materia en el cuadro hasta la extinción casi total del campo liso.

A partir de finales de este período la productividad de Alfons Mier decae y aunque se mantiene en un lenguaje informal, incluso en la década de los setenta, puede decirse que limita muchísimo su quehacer pictórico. Esa limitación entraña incluso una restricción relacionada con el tamaño de los cuadros. Si, en general, los cuadros de Mier se caracterizaban por sus grandes formatos, en la actualidad limita enormemente sus medidas, prevaleciendo los formatos pequeños.

ENRIC PLANASDURA (Barcelona 1921)

Planasdura empieza sus estudios de pintura hacia los doce años. Pronto se interesa por la modalidad de la pintura al óleo con la que trabajará durante toda su etapa de formación. En 1942 realiza obras dentro de una tendencia post-impresionista, empleando una gama cromática muy amplia, influida por la obra de Mir. Desde el punto de vista temático se decanta por el paisaje y especialmente por el urbano. También realiza algunos bodegones en los que resalta la diversidad de las calidades de los elementos que los componen. En 1949 ejecuta una serie de obras que presentan ya una problemática muy distinta de todo lo que antecede. En esas obras resuelve el problema del espacio por medio de superposiciones, tendiendo las formas a adquirir configuraciones geométricas; esto le conducirá a una progresiva valoración del Cubismo y a su propia introducción en el ámbito abstracto geométrico.

Entre 1950 y 1951 empieza su etapa abstracta en la que permanecerá hasta 1957. Es innegable la importancia de Planasdura como introductor de la pintura abstracta en Cataluña, aun cuando su obra presente ciertas analogías con la pintura kandinskyana.

Pueden establecerse dos períodos dentro de su producción informal, perfectamente diferenciables, el primero en

una órbita tachista y el segundo matérica.

Período 1958-60

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones basadas en ejes cruzados o diagonales; ritmos marcados por líneas quebradas rectas, nunca curvas (herencia de la etapa anterior)
- Gama cromática muy amplia para algunas obras y restringida prácticamente a los neutros en otras
- La técnica es muy variada y en continua experimentación. Emplea pintura al óleo mezclada con barnices, esmaltes sintéticos y purpurinas. A veces pinta con óleo negro al aceite, realizando empastes bruñidos que imitan la textura del hierro fundido
- Emplea como soportes el papel y el lienzo

La mayor parte de las obras de este corto período pueden considerarse incluidas dentro de una tendencia tachista que, en algunos momentos, roza con el gestualismo. Sin duda alguna posee ciertas influencias de la llamada "Escuela del Pacífico". Esa relación es más perceptible en las pinturas que en los dibujos. Estos poseen aún ciertas reminiscencias de su anterior período abstracto y, por ello, son quizás más originales.

Planasdurá entra de lleno en la pintura matérica el año 1960. Cada vez se interesará más por el hallazgo de

unas calidades texturales dotadas de expresividad propia. Su pintura se basa en superposiciones continuas de capas pictóricas, obtenidas por la mezcla de diversos elementos, y en la creación de zonas de acusado relieve.

#### Período 1960-64

- Espacios abiertos y dinámicos por la aparición de ritmos sugeridos por la repetición de elementos compositivos
- Las composiciones suelen hallarse supeditadas a esquemas en los que la simetría aparece tratada respecto a un eje, vertical u horizontal. Existen una serie de elementos que aparecen de una manera casi constante en este período, círculos o discos de contornos irregulares, ejecutados por acumulación matérica; muescas a modo de huellas dactilares repartidas por diversas zonas de la superficie pictórica; líneas curvas enroscadas a modo de espirales, cruces en aspa; diversas configuraciones geométricas irregulares y agujeros
- Gama cromática muy restringida en los dos primeros años del período (neutros); en los dos últimos años aparecen otros colores, pero siempre prefiriendo soluciones monocromas a las policromas
- Técnica mixta: óleo y esmaltes sintéticos mezclados con polvos metálicos



-Soporte más empleado: lienzo, aunque también usa el papel

En estos años Planasdurà realiza una serie de obras denominadas por él "abstracto-espaciales"<sup>1</sup>. En ellas, la preocupación esencial gira en torno a la consecución de integrar la tercera dimensión en la superficie pictórica. El artista logra el resultado deseado por la inclusión de muchos elementos en relieve marcado. Todos los discos o círculos son cúmulos de materia que emergen claramente de los fondos, más o menos lisos. Junto a esas zonas de relieve en positivo aparecen otras de rehundido del material: son los agujeros. A veces emplea la espátula para eliminar grandes trozos de materia; en otras ocasiones recurre a la disposición invertida del pincel y graba pequeños orificios en la materia aún húmeda.

Uno de los aspectos más interesantes de toda esta producción es, quizás, el logro de unas calidades nada frecuentes en el ámbito de la pintura. Se trata de obtener una textura próxima a la de los esmaltes, propia de ciertas vitrificaciones o bien de bruñir las superficies de tal manera que semejen metales. Coadyuva a subrayar este efecto el hecho de que el artista emplea una gama cromática basada en la interacción de los negros y grises.

---

Notas. 1. Rafael Santos Torroella, Planasdurà, el autodidacta, "El Noticiero Universal", 16 enero 1963  
Barcelona

El período informal de Planasdurà llega prácticamente a su fin cuando el pintor vuelve a introducir en su obra el rigor geométrico que caracterizaba su pintura abstracta. Los agujeros que, en un principio, eran irregulares pasan a ser concebidos como elementos de distribución espacial y a ser ejecutados resaltando su perfección geométrica. Junto a este auge de la geometría se observa un lento, pero progresivo, abandono del interés por resaltar lo matérico y el retorno a unas técnicas tradicionales.

A partir de 1964 Eric Planasdurà evolucionará hacia un "concrecionismo geométrico"<sup>2</sup>, según sus propias palabras. Su técnica variará respecto a su primer período dentro de la abstracción, ya que se decantará por el empleo de pintura acrílica en lugar de pintura al óleo, debido a las ventajas de secado que aquélla posee con respecto a esta última. En la actualidad el pintor permanece en la trayectoria iniciada poco después de terminado su período informalista.

---

Notas. 2. Conversación mantenida con el artista en junio de 1980

AMELIA RIERA (Barcelona, 1934)

Amelia Riera comenzó a pintar en 1956 dentro del ámbito de la figuración expresionista. Su obra va haciendo se cada vez más esquemática hasta llegar a un grado cercano a la abstracción. A partir de 1960 comienza su interés por las posibilidades que ofrece la materia y su tratamiento por medio del grattage. El período en que Amelia Riera trabaja dentro del Informalismo es corto, ya que tan sólo dura tres años. Pueden establecerse con claridad las características fundamentales de dicho período por manifestar una gran coherencia y uniformidad.

PERIODO 1961-64

- Espacios abiertos y, por lo general, dinámicos, aunque el color actúa mitigando la idea de movimiento inherente a las propias composiciones.
- Composiciones basadas en la interacción de líneas libres que tienden a marcar direcciones en el espacio. Suele predominar la línea recta sobre la curva, constituyendo figuras geométricas irregulares, aunque a veces también aparecen algunas en las que se patentiza una cierta regularidad
- El color negro es quizás el elemento que se utiliza de modo más constante para dar unidad al conjunto de la obra
- La técnica consiste en una mezcla de pigmentos en polvo con látex y residuos de mármol aplicada por capas sobre el soporte por medio de la espátula. En la mayor parte de obras aparecen grattages de diversa intensidad. Emplea el collage en muy pocas ocasiones y cuando lo hace nunca utiliza el lienzo como soporte, sino el papel
- El soporte más usado por la pintora es el lienzo

68

Hacia finales del año 1961 Amelia Riera entra en el mundo del Informalismo, interesándose de manera muy especial por la realización de obras matéricas. Esas obras y las del año siguiente (ver ilustración) poseen un sentido de estructuración espacial a través de las diversas calidades pictóricas obtenidas por el tratamiento de la materia lograda por mixtura. Establece la pintora unas cuadrículas irregulares a modo de redes extrañas en ciertas zonas de la obra<sup>1</sup>. Esas cuadrículas se basan en el contraste producido por lo lleno y lo vacío. Lo lleno está constituido por gruesos empastes matéricos aplicados sobre el lienzo con especial cuidado; lo vacío se obtiene por el aislamiento a que somete el fondo matérico. Una vez diferenciadas ambas zonas se procede a incidir sobre la materia aún húmeda con la espátula, de modo que queden marcados surcos finísimos que recorren una vez y otra vez la superficie pictórica. El sentido tenebroso de estas obras dimana fundamentalmente del color. Sólo se emplea el negro, ni siquiera interviene el gris; así, el relieve debido al grattage supone un elemento destructor de la gran tensión acumulada en ciertos puntos de la obra.

A partir de 1963 Amelia Riera incluye el polvo metalizado con lo cual se amplía ostensiblemente la gama de los negros, resaltándose zonas que casi pueden considerarse grises. No obstante, el sentido angustioso que producen estas obras resulta obvio y desencadena un inevitable enfrentamiento con la nada absoluta. Llega a crear un tipo de "pintura-límite"<sup>2</sup> en la que se patentiza al máximo la negación del color, de la luz y con ellos la negación de cualquier principio ligado a lo vital. Tan sólo la materia

---

Notas. 1. Pintura, mixtura sobre tela, 1961

2. Juan-Eduardo Cirlot, La pintura de Amelia Riera, Cat. Galería Belarte, Barc. 1963.

69 }  
70 }  
71 } establece un vínculo de carácter positivo entre el espectador y la obra. No obstante, hasta ese medio de enlace con lo vivo tiende a desaparecer, en la medida en que las zonas puramente matéricas van cediendo el terreno pictórico a grandes fondos homogéneos y lisos en las que tan sólo resaltan algunas líneas de marcado grosor (ver ilustración).

Todas las realizaciones del año 1963 se caracterizan por el deseo por parte de la artista de manifestar unas estructuras en las que el orden ha hecho su aparición. Tiende a ejecutar unas composiciones con elementos cercanos al mundo figurativo cada vez más concretos y definidos. Será la fase de preparación para las obras del año siguiente. En estas últimas existen dos elementos figurativos que se incluyen, casi de forma obsesiva, en la mayoría de las obras: cadenas y cerraduras. Ambas poseen, sin duda, un mismo significado: estar-encerrado-en, ligado-a, no poder salir, imposibilidad de acceder a lo Abierto. Quizás en esos dos elementos claramente simbólicos se encuentre toda la razón del ser del arte en Amelia Riera. Las cadenas siempre aparecen perfectamente realizadas con empastes gruesos sobre superficies informes monocromas. Las cerraduras también presentan siempre una misma morfología. En ocasiones tan sólo aparece una cerradura dispuesta en la zona más o menos central del cuadro; en otras, en cambio, se observan gran cantidad de ellas distribuidas por toda la superficie pictórica, dejada también lisa y monocroma.

Tras estas obras que cierran la etapa informal de Amelia Riera viene un período de unos dos años en que la actividad decae enormemente y la artista se enfrenta ante un

muro infranqueable cerrado por ella misma.

Respecto a la producción dentro ya de los años setenta sólo se aludirá a que la artista se decanta, de un modo definitivo por una figuración basada en la estética de lo tenebroso. En torno a 1971 realiza una serie de "objetos crueles"<sup>3</sup> entre los que cabe destacar sillas eléctricas inventadas por la artista. Paralelamente a este tipo de objetos "neodadá" ejecuta unas pinturas basadas en una temática extraordinariamente lúgubre: nichos, ataúdes, habitaciones solitarias con camas vacías, bañadas por una ténue luz. En todas estas obras el color coadyuva a resaltar enormemente el carácter tenebroso y angustiado.

En los últimos años de esta década Amelia Riera realiza una serie de obras bajo el título Vampirismo. En ellas llega a crear un auténtico clima de terror y angustia parecido al que pudiera producir el Nosferatu interpretado por Klaus Kinski de Werner Herzog. Se cita precisamente esta película y no otra del mismo tema porque, antes que una película de miedo, se trata de un film en el que el elemento esencial es la tristeza. Las obras de Riera nunca son terroríficas, sino profundamente tristes. Aunque desde el punto de vista formal y técnico la obra actual de la artista no se parezca en nada a la de su etapa informal, pueden encontrarse ciertos puntos de clara conexión. Uno de esos puntos lo constituye la atmósfera envolvente de la obra. En las pinturas informales la atmósfera era la obra, en las actuales es una parte, la esencial, de la pintura. Y esa atmósfera es ¿la tristeza y la angustia ante la nada?

---

Notas. 3. Alexandre Cirici, Amèlia Riera i el vertigen fúnebre, "Serra D'Or", oct. 1976

JOAN VILA CASAS (Sabadell 1920)

Vila Casas comienza su carrera artística el año 1940 desarrollando un tipo de pintura con una temática tradicional, incluíble dentro de un naturalismo académico. Mantiene ese tipo de producción hasta 1949, fecha en que se traslada a París donde puede establecer contacto directo con la obra de los impresionistas. Sin embargo, esta pintura no le afecta tanto como la que tiene ocasión de contemplar un año más tarde en la Maison de la Pensée Française. Se trata de una exposición antológica de Picasso. A partir de ese momento empieza su interés por el Cubismo, tendencia que le conducirá a concebir de una manera completamente distinta sus propias composiciones. De un modo progresivo va abandonando el naturalismo y su gama cromática experimenta una profunda transformación: se decanta por el empleo de unas tonalidades suaves y por unos colores esencialmente fríos.

En 1953 realiza sus primeras obras abstractas en las que lo esencial es la relación existente entre los fondos, más o menos homogéneos, con la serie de líneas y figuras geométricas distribuidas sobre ellos. A través de la contemplación de la obra abstracta de Vila Casas puede comprenderse la admiración que el artista sentía por la obra de Mondrian. Sus composiciones se basan en esquemas ortogonales, con la inclusión, en ciertas ocasiones, de figuras geométricas como el triángulo y el trapecio. Sus pinturas poseen ya en esa etapa una clara tendencia a la serialidad. Vila Casas se mantiene dentro de este lenguaje hasta 1956

fecha en la cual, en París, comienza su período informal. Un año antes se interesaba ya profundamente por la materia y realizaba, aparte de obras pictóricas, cerámica. En un principio la pintura informalista de Vila Casas presenta conexiones evidentes con la mineralogía, ciencia que atrae vivamente al pintor. Los distintos aspectos que ostentan los minerales, los cortes rocosos e incluso la tierra en si constituyen una fuente inagotable de puntos de partida para la realización de una obra pictórica. Es lógico que en estos momentos Vila Casas se decante principalmente por un tipo de pintura matérica en la que resalta la gran calidad y diversidad de sus texturas.

Una vez establecido el límite cronológico que señala la entrada del pintor en el informalismo debe aludirse a los períodos existentes en la obra de Vila Casas dentro de dicha tendencia. Pueden verificarse tres períodos diferenciados, todos ellos de corta duración:

#### Período 1956-57

- Espacios abiertos y dinámicos
- Sistema de composiciones ortogonales
- Gama cromática restringida a sepias, azules y cremas para los fondos; manchas de colores oscuros; y puntos de blanco amarillo y rojo claro en determinadas zonas para resaltarlas
- Técnica: Empleo del óleo puro aplicado con pincel y espátula por superposiciones, creando gruesos empastes. En ocasiones también recurre a las veladuras.
- Realización de collages en los que el fondo aparece unido a la forma por el color. El papel o el cartón pegado sobre la tinta plana siempre ostenta



el mismo color que dicha tinta. Se aprecia un interés por marcar las diferencias existentes entre la superficie de carácter mate y la brillante, a través de la técnica.

-Soporte: lienzo

Este período resulta especialmente interesante por contener, en potencia, las posteriores aportaciones de Vila Casas al informalismo. El pintor siente una profunda atracción por la materia y sus aspectos lindantes con la mineralogía, es decir, las calidades de ciertos materiales. Algunos poseen superficies que se caracterizan por su aspereza, otros, en cambio son extraordinariamente suaves. En muchas ocasiones ese aspecto queda reforzado por su apariencia mate o brillante respectivamente. El elemento que quizás variará menos a lo largo de toda la trayectoria informal del artista será el color. Se decantará por el empleo de unos colores en absoluto estridentes ni vivos. Tampoco se restringirá al uso exclusivo de los neutros, sino que combinará las posibilidades de estos últimos, en especial del blanco y del gris, con la de las tonalidades suaves de los azules, beiges, malvas y rosas. Por lo que se refiere a la técnica, cabe destacar que Vila Casas se atiene a la utilización del óleo puro y que logra sus empastes gruesos por el procedimiento de acumulación de pintura en una determinada zona de la superficie pictórica. Para ello, no sólo emplea el pincel, sino que requiere el uso de la espátula que le permite una mayor disposición de pintura.

#### Período 1958

-Espacios abiertos y dinámicos con líneas que establecen direccionalidades hacia todas las partes de la superficie y que sobrepasan los límites impuestos por el marco.

- Composiciones en las que predomina la estructuración espacial a base de redes y ritmos lineales a las que denomina Planimetrías<sup>1</sup>
- El color pasa de ser, en un principio, de gran riqueza por su variedad, a ser muy restringido (azul, negro y blanco)
- Técnica: aplicación de una gruesa capa de materia en óleo blanco. El color lo aplica fluido bañando la superficie. Después somete dicha superficie al pirógrafo, de manera que obtiene una red en relieve rehundido e incluso con arranques de ciertas zonas. Realización de grattage muy profundo. En este mismo año ejecuta también, dibujos, acuarelas y grabados.
- Soportes: lienzo y papel.

Las Planimetrías, si bien presentan una similitud con ciudades vistas a gran altura, no pueden ni deben considerarse como obras en las cuales la realidad se encuentra presente sin haber sido transformada de modo muy profundo y evidente. En primer lugar, el hecho de que el artista, como el mismo afirma, recuerde con nostalgia el período en el que observaba como se realizaba un mapa, no significa en modo alguno que su posterior pintura sea un mero reflejo de ese recuerdo. La metamorfosis se opera a muy diversos niveles:

---

Notas. 1. "Parecen vistas aéreas. Mapas. Planos topográficos ...". Eso dicen de mi pintura. Y es verdad. Siempre me ha parecido que la cosa me viene de haber hecho la mili en el Servicio Topográfico del Ejército. Estaba en el quinto piso de la Capitanía de Barcelona. No había visto nunca dibujar planos y cartas topográficas. Formidable. Nunca vi nada tan pulcro. Tan minucioso .. Un trabajo de libro miniado medieval. Aquello ya casi era pintura. Abstracto puro." de Vilacasas en "Figuras", n<sup>o</sup>. 2, junio 1961. Cfr.

el espacio compositivo en la obra de Vila Casas responde fundamentalmente a dos visiones, la visión en positivo o relieve que sobresale (grupos, empastes) y la visión en negativo (surcos), pero en ninguno de los dos casos se observa una relación directa con terrenos, ríos, ciudades con casas, montes, etc.; el color es, sin duda alguna, el factor que más separa de lo "topográfico" la obra de Vila Casas, ya que en ningún momento el pintor emplea colores que recuerden ni siquiera terrenos o ámbitos geográficos. De este modo, puede afirmarse que la producción de Vila Casas responde por completo a la inquietud del artista informal. Existe una tendencia a componer los espacios mediante estructuras lineales, ritmos curvos y rectos entremezclados, a eso se reduce la posible conexión con la topografía.

El vocablo Planimetría podría comportar ciertas connotaciones erróneas si se asimilara a la idea de lo plano, ya que, si bien, desde lejos, la obra de Vila Casas pudiera parecer circunscrita al plano sobre el cual se desarrolla, observándola de cerca, puede constatarse que se trata de un relieve pictórico. La labor del artista como grabador influye, como es lógico, a la obra pictórica. Esta, en cierto modo, se beneficia de los logros obtenidos a través del aguafuerte y principalmente del buril. Así, las superficies aparecen llenas de surcos profundos, a modo de grietas que establecen un contacto con la tercera dimensión<sup>2</sup>.

Las Planimetrías e incluso la obra posterior de Vila Casas, dentro de un lenguaje cercano al constructivismo abstracto

---

Notas. 2. "La técnica de lo incisivo -que aclararía mejor el buril que el aguafuerte, posiblemente- es la que inspira su concepción plástica" en Juan-Eduardo Cirlot, La obra de Vila Casas. El centro del laberinto, "La Vanguardia", 6 Diciembre 1969

to, podría caracterizarse por relacionarse de modo muy directo con lo laberíntico. "El artista no cesa de crear laberintos, unos inextrincables otros radiantes, unos dramáticos, líricos otros. Pero siempre se trata de sistemas laberínticos. ¿Dónde está el centro de esos mundos hechos de un tenso ir y venir sin descanso? ... Lo esencial es que el alma del artista está en su obra. Quizás ella sea el centro del laberinto"<sup>3</sup>.

### Período 1959-62

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones de ritmos radiantes y de esquemas ortogonales con integración de figuras geométricas de contornos irregulares.
- Gama cromática restringida a los colores fríos (azul claro, violáceo), neutros como el blanco y el gris y un tono de beige cremoso
- Técnica: sustitución en gran parte de obras del grattage por el dripping. Chorrea sobre la superficie que actúa como soporte el color fluido colado desde un recipiente dispuesto a cierta altura sobre la superficie pictórica. Sobre la materia húmeda así obtenida trabaja por la presión de los útiles, aparte del empleo de sus propios dedos
- Soporte: lienzo

La modificación más interesante que se produce en este período en comparación con los anteriores es la sustitución parcial, e incluso total del grattage o lo que es lo mismo, del relieve en rehundido, por la técnica del dripping<sup>4</sup> que

---

Notas. 3. Juan-Eduardo Cirlot, La obra de Vila Casas, op cit.

4. "como a tantos otros, la pintura "a chorro" de Jackson Pollock creo que puede llevarme a algún sitio. A alguna solución" en Vila Casas "O. Figura", op.cit.

posibilita la existencia de unas obras que se distinguen por la valoración del relieve en positivos. El artista sigue denominando sus obras Planimetrías, aun cuando cada vez resulta más difícil e incluso imposible asociarlas de algún modo a lo plano. "Difícilmente podemos ya llamar planimetrías a estas obras, quizá "volumetrías" o "espaciometrías" fuera más exacto, aunque ninguno de los dos vocablos es, ni con mucho, tan eufórico"<sup>5</sup>.

77 El hecho de colar a chorro el color en estado fluido sobre la superficie le permite lograr unas zonas en las que lo más característico sea la ausencia del mismo; en otras, por contraste, crea una especie de alveólos que contienen la masa pictórica (ver ilustración)<sup>6</sup>. En estas obras Vila Casas también se preocupa por lograr unas contraposiciones marcadas entre distintas calidades -brillantes y mates- que llegan, en ocasiones, a semejar vitrificaciones. El color coadyuva a marcar el aspecto semejante al vidrio, especialmente por las irisaciones que consigue empleando unos colores muy suaves.

La etapa informal de Vila Casas concluye en 1962, año en que se decanta por la realización de una serie de obras que se distinguen por su tratamiento matérico a base de acumular gruesos empastes. Tras esta etapa sobreviene un período de inactividad en el campo pictórico. Hasta 1967-68 Vila Casas no reanuda su labor en este terreno, pero su obra se encuentra ya muy distante de las soluciones informalistas. Ha dejado de interesarse por lo matérico, por las calidades texturales y, en su lugar, comienza la búsqueda de una nueva expresividad a través del rigor geométrico. Cons-

---

Notas. 5. Mercedes Molleda, Vilacasa, grabador, "Correo de las Artes", n<sup>o</sup> 33, 8-IX-1961

6. Planimetría 112, (120 cm. de diámetro), 1961

truye una serie de obras de esquemas geométricos en una gama cromática restringida, logradas por transparencia y veladuras.

Hasta mediados de la década de los setenta Vila Casas no cambia su manera de expresarse pictóricamente. Ello, no obstante, no quiere decir que el artista se halle plenamente conforme con lo ejecutado en ese largo período<sup>7</sup>.

En 1977 comienza un tipo de obras, a las que sigue denominando Planimetrías que no recuerdan a ninguna de las de los períodos precedentes. Entroncan con un cierto constructivismo. En ellas se aprecia un profundo interés y una valoración creciente de la máquina. Algunas de ellas presentan claras conexiones con maquinarias de relojes, engranajes, motores de coches, piezas de aeronaves. Todos estos elementos se encuentran dispuestos a modo de composiciones en las que rige un sentido rigurosísimo de la geometría. Todas ellas son acusadamente dinámicas; sin embargo, no presentan la apertura típica de las obras del período informal, ya que se encuentran encerradas en esquemas circulares impuestos por unos fondos generalmente neutros. Existe una cierta relación entre las obras pictóricas actuales de Joan Vila Casas y de las del Kandinsky de la Bauhaus y es que existe, como en el caso del pintor ruso, una marcada predilección por la rigidez de ciertos esquemas compositivos geométricos. El color, sin embargo, no presenta ningún tipo de relación con la gama cromática Kandinskyana, ya que, consecuentemente con la evolución de Vila Casas, se ofrece mucho más restringido.

El único punto de contacto observable entre la producción actual del pintor y la de los años en los que se hallaba dentro del Informalismo es la permanencia de la idea laberíntica en su obra. ¿Será ésta la eterna búsqueda de su yo?

---

Notas. 7. Conversación mantenida con Vila Casas en junio 1980

### 2.2.2 PINTURA DEL SIGNO-GESTO

EDUARD ALCOY (Barcelona 1930)

Eduard Alcoy comienza a pintar en 1950 dentro de una amplia temática figurativa. Resulta fundamental el cambio que se opera en su obra en torno a 1955, año en que abandona la figuración para sumirse en un ámbito puramente abstracto. Alcoy trabaja dentro de la abstracción geométrica con ciertas connotaciones kleeianas durante dos años. Pasa de pintar unas superficies llenas de elementos geométricos (puntos, líneas, cuadrados, rectángulos, etc.) con una gama cromática más bien amplia, sin exclusión de ningún color, a realizar unos cuadros en los que los elementos geométricos regulares y definidos son cada vez más raros. Los fondos comienzan a establecer un contacto directo con las formas que se encuentran distribuidas sobre él, de manera que los contornos se desdibujan y pierden su nitidez. Se observa además un progresivo abandono del empleo de toda la gama cromática, decantándose el artista por el empleo de los neutros. Puede afirmarse que Eduard Alcoy penetra de lleno en el informalismo en 1959, realizando sus primeros cuadros de materia ese mismo año.

Cabe señalar dos períodos, ambos muy cortos de producción informal de este artista:

#### Período 1959

- Espacios abiertos y equilibrados
- Composiciones basadas en la estructuración de la superficie por medio de líneas verticales y horizontales no rigurosamente perfectas y de configuraciones alargadas rectangulares. También aparecen formas de contornos irregulares semejantes a óvalos y círculos que están esparcidos por toda la superficie pictórica

- Colores restringidos a los neutros, pardos, castaños, y beige
- Técnica utilizada siempre por el artista: pintura al óleo con grattages muy finos y grumos acusados en ciertas zonas, dando lugar a obras matéricas poco acusadas
- Soportes empleados: lienzo y conglomerado de madera

La producción artística de Alcoy durante 1959 se caracteriza fundamentalmente por hallarse dentro de un ámbito en el que se procura resaltar de algún modo la materia empleada. De todas formas, como el artista nunca abandona el procedimiento tradicional pictórico (óleo sobre lienzo o sobre conglomerado) es casi imposible lograr zonas en las que la materia tenga un relieve muy marcado. Tan sólo obtiene partes de la superficie del cuadro en que el óleo aparece tratado por superposiciones y en grumo, de manera que se establezcan diversas calidades texturales en el ámbito del cuadro. Esta corta etapa dentro de la obra informal de Alcoy se caracteriza también por el modo de hallarse estructuradas sus composiciones en esquemas rectangulares, ya sean verticales u horizontales. Resulta evidente, pues, el proceso evolutivo del artista: pasa de una estructuración a base de formas geométricas perfectas, en el período precedente, a una distribución espacial por medio de configuraciones derivadas de aquéllas. Sin embargo, cuando el artista logra liberarse por completo de la carga que conlleva la abstracción geométrica rompe con ese tipo de esquemas compositivos para entrar en un mundo absolutamente distinto.



Período 1960-63

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones en las que se emplean esquemas radiales y estrellados para lograr la estructuración espacial
- Gama cromática restringida a los neutros, con predominio del negro y blanco; además aparecen los colores derivados del castaño y su combinación con los neutros
- Técnica: pintura al óleo con ciertos empastes gruesos y marcas del pincel
- Soportes: lienzo y conglomerado de madera

Podía afirmarse que la pintura de Alcoy en 1959 se hallaba dentro de una tendencia matérica; en cambio, a partir de 1960 puede llegarse a la conclusión de que prevalece en su obra un sentido gestual. La propia estructuración de las obras de este último período conlleva dicho sentido. El equilibrio que existía en las anteriores composiciones ha dejado paso a un dinamismo extraordinario basado en formas "cuarteadas", escindidas, estalladas, como violentadas por el poder de la energía que transforma y reordena constantemente la naturaleza"<sup>1</sup>. Resulta inútil referirse a una obra en concreto, ya que todas presentan una misma problemática. Podría llegar a hablarse de una serialización de obras, todas ellas realizadas según unos mismos esquemas e impulsos que dirigen el brazo del artista a crear configuraciones estrelladas a modo de grandes magmas en continua erupción, en las que lo esencial es la idea de dinamismo que de ellas se desprende. Coadyuva a remarcar ese efecto de serie el hecho de que el artista emplea siempre una misma técnica y una misma gama cromática. Las variaciones que aparecen a lo largo de las obras ejecutadas este año, desde el punto de vista

---

Notas. 1. Vicente Aguilera Cerni, Eduardo Alcoy, "Cuad. de Arquitectura", no. 43, 1960

cromático, son mínimas. Aluden tan sólo a la imperceptible aparición, en algunos casos, de tonos pardos y beige, en contraposición a aquéllas en las que únicamente aparecen los neutros.

Para Alcoy, sin lugar a dudas, el ámbito informal no le brinda posibilidades de variación. El artista se percató pronto de ello y no duda en abandonar esa trayectoria en 1963. Sucede a ese período informalista una etapa de inactividad absoluta que dura cinco años. En 1968 Alcoy vuelve a pintar pero ya dentro de una órbita completamente diferente. Vuelve a la figuración que caracterizó sus inicios, aunque con indudables logros e innovaciones. Hasta la actualidad el artista se ha sumergido en un mundo mágico-fantástico figurativo con una iconografía que entronca claramente con la renacentista de Bosco y Brueghel. En sus obras aparecen de modo continuado alusiones al Narrenschiff, aun cuando los locos de Alcoy no presentan la tipología de los seres marginados del mundo del renacimiento, sino la propia de su siglo XX.

JOAN HERNANDEZ PIJUAN (Barcelona 1931)

Hernández Pijuan comienza a pintar en torno a principios de los años cincuenta, tras haber terminado sus estudios en la Academia de Bellas artes. En 1956 toma parte en una exposición realizada en Alicante por el grupo "Sílex"<sup>1</sup>. A partir de ese momento puede hablarse de una pintura con connotaciones de carácter expresionista post-cubista<sup>2</sup>. Durante dos años y medio aproximadamente permanecerá dentro de esa trayectoria estética. Sin embargo, sus composiciones, que, en un principio, eran bastante complejas, tienden a eliminar elementos y a restringir, de modo paulatino, la gama cromática. Así, hacia 1958 puede apreciarse una evolución de la pintura de Hernández hacia la abstracción. Un año más tarde se incorporará al Informalismo de carácter gestual. Pueden establecerse dos períodos, muy cortos, dentro de esa modalidad informal.

#### Período 1959-62

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones estructuradas mediante las direcciones de los gestos. Existen en este momento varios núcleos a partir de los cuales surgen las fuerzas centrífugas que tienden a extralimitar los marcos de los cuadros. En mu-

---

Notas. 1. Grupo "Sílex" constituido por Eduard Alcoy, Rovira Brull, Carles Planell y Joan Hernández Pijuan  
2. Alexandre Cirici, Joan Hernández Pijuan pintor de l'espai mesurat, "Serra D'or", nov.1973

chas ocasiones, los gestos realizados por el artista adquieren configuraciones análogas a dramáticas crucifixiones<sup>3</sup>

-La gama cromática es muy limitada. Tan solo emplea los neutros y los sienas

-La técnica es la tradicional: pintura al óleo

-Los soportes empleados con más frecuencia son los lienzos

80 A este período corresponde una pintura<sup>4</sup> de formato horizontal en la que se hacen perfectamente visibles las grandes pinceladas efectuadas por el artista (ver ilustración). Esos amplios gestos, dotados de diversas calidades, por la acumulación en algunos casos de pasta y, en otros, por la huella perceptible del pincel, poseen una fuerza y vitalidad extraordinarias. Por otra parte, el hecho de estructurar la superficie en zonas diferenciadas por el color, confiere al conjunto un dinamismo muy acusado, sobre todo si se tiene en cuenta que la gama cromática es extraordinariamente restringida. En esta obra aparece una zona alargada situada de arriba a abajo, hacia la izquierda, a modo de gran franja, en blanco. Ese blanco rutilante contrasta con los colores empleados para el resto de la composición (negro y sienas). El contraste cromático se ve subrayado por los contrastes lineales desarrollados en vertical, horizontal y diagonal.

---

Notas. 3. "... tenien l'aire, tot i que eren no figuratives, de grans, tràgiques i desolades Crucifixions". A. Cirici, ib. id.

4. pintura 113-60 pintura al óleo sobre lienzo

Pintura 1962-64

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones tendentes a establecer un único núcleo del que parten las fuerzas centrífugas de irradiación. Se tiene muy en cuenta el efecto espacial: la relación entre el núcleo constituido por los gestos pictóricos y el fondo monocromático sobre el que se desarrollan los mismos
- Gama cromática restringida, al igual que en el anterior período. Se produce un cambio como es la inclusión de los azules
- La técnica sigue siendo la tradicional pintura al óleo
- Soporte más empleado: tela

La transformación más interesante que se produce en este período informal de Hernández Pijuan con respecto a la anterior etapa es, sin duda alguna, la concretización del magma gestual en un solo núcleo. Ello trae consigo la valoración del espacio circundante. Junto a los gestos de gruesas pinceladas en los que todo es dinamismo aparece la quietud de la monocromía. A veces esos núcleos gestuales aparecen situados, más o menos, en la zona central de la composición, en otros casos, se sitúan en la parte izquierda o en la derecha de la obra, quedando el resto de la misma lisa. De este modo, el artista subraya, ya que en aquel momento, su interés por el espacio. Ese interés adquirirá con el paso del tiem-

po, en posteriores realizaciones, fuera ya del Informalismo una importancia tal que constituirá la parte esencial de la pintura del artista.

De otro lado, cabe advertir también que una de las características de este corto período es la simplicidad compositiva de las obras del mismo. Las configuraciones gestuales no se extralimitan jamás, poseen una sobriedad inmensa que se acentúa por su colocación en un espacio monocromo y amplio<sup>5</sup>.

Resulta evidente al contemplar la evolución pictórica de Hernández Pijuan que en un momento dado, en torno a 1965, tuvo serias dificultades para hallar un nuevo camino, fuera ya del ámbito gestual, que le permitiera seguir sus investigaciones dentro de un marco impuesto por el espacio<sup>6</sup>. Es a partir de 1967 cuando verdaderamente encuentra su nuevo lenguaje, basado en la integración del objeto (huevo, copa, vaso, manzana, etc.) den-

---

Notas. 5. Rafael Santos Torroella, Texto para el cat. de Galerías Syra de oct. 1958. "... su hilo conductor ha sido lo elemental y sustantivo"

6. "Entre 1965 y 1967 me encuentro como perdido, puesto que deja de interesarme el gesto informal, -gesto normalmente ubicado en un gran espacio- en el que llevaba unos años trabajando". Declaración efectuada por el artista a Miguel Fernández Braso, aparecida en el artículo Tensión de fuerzas en el espacio, "ABC", 29 dic. 1974, Madrid

tro de un espacio real y perfectamente medido. Desde entonces, Hernández Pijuan ha seguido realizando numerosas aportaciones al estudiar las posibilidades del traslado a la tela del espacio real. Existen en su obra reciente gran cantidad de Paisajes, realizados en verdes degradados, acotados por puntos, líneas y números que dan la relación directa con el espacio real que representan. Este tipo de producciones son relacionables tanto con la sensibilidad del minimal, como con el conceptual o con el espacialismo de un Fontana<sup>7</sup>. De todas formas, en Hernández Pijuan no puede hablarse como en el pintor italiano, adscrito al movimiento espacialista, de la creación de un espacio "otro", ya que se trata del espacio procedente de la misma realidad en que se mueve su autor. Ello no quiere decir que, en muchas ocasiones, como el propio pintor afirma el espacio pintado sea fácilmente captable por el espectador como procedente de la realidad concreta, sin ningún tipo de transformación o síntesis abstracta<sup>8</sup>.

---

Notas. 7. Alexandre Cirici, Joan Hernández Pijuan, op. cit. Cfr.

8. "¿Consideras que en tus cuadros, a pesar de no aparecer ningún elemento figurativo, son figurativos?"

Respuesta de H.P.: "En realidad, sí; porque parto de una realidad, lo que ocurre es que son mucho más abstractos mis cuadros figurativos de ahora que mis cuadros abstractos de antes", Conversación aparecida en "Tropos", mayo-agosto 1973, pág. 91

ROMAN VALLES (Barcelona 1923)

Antes de comenzar la periodización de las obras informales de Vallés, conviene apuntar, de modo sucinto, en qué se basaron los inicios del artista. Al margen de aquellos dibujos que realizara en Bellas Artes, todos ellos de carácter académico, hay que señalar que Román Vallés en 1946 realizaba ya prácticas de grattage sobre empastes ligeros. Como característica esencial de alguna de las obras realizada en esos años puede aludirse al intento de eliminación por parte del artista de aquéllos elementos que entroncan la obra con una serie de cánones preestablecidos ligados a la pintura figurativa del mundo pictórico de Vallés en 1950. Las obras ejecutadas entre ese año y 1955 ofrecen unos aspectos bastante uniformes como son: interés por el esquematismo y la simplificación, utilización de una gama cromática amplia, empleo sistemático del óleo y aparición de gruesos empastes que indican ya una predilección por lo matérico.

En 1955 comienza el abandono de la figuración a la par que se produce el predominio del fondo sobre la forma. Algunas obras pueden inscribirse dentro del ámbito puramente abstracto constituido por ritmos serpenteantes y configuraciones geométricas. La ruptura total con la realidad objetiva se da en 1956, año en que Román Vallés inicia su exploración en el mundo matérico del informalismo. Transcurren sólo dos años antes de que el pintor decida abandonar el lenguaje de la materia para introducirse en el del gesto, dentro del que permanecerá, con variaciones importantes, hasta fecha reciente.

Tras esta breve introducción, pueden establecerse ya los períodos. claramente definidos, del artista:



PERIODO 1956-57

- Superficies pictóricas, sin ningún tipo de delimitación que marque la relación con el cuadro y sus contornos
- Predominio del dinamismo sobre el estaticismo, logrado a través de la aparición rítmica de grumos matéricos que establecen una idea de repetición
- Composiciones libres de toda sujeción a una norma o principio de ordenación
- Empleo de una gama cromática restringida: verdes amarillentos, amarillos grisáceos, sepías claros, grises y negros
- Utilización de una mezcla de cola teñida previamente con pigmentos, aglutinante en polvo y barnices mates o brillantes
- Soportes diversos: lienzo, arpillera, tabla, papel, cartulina

El interés fundamental de las obras realizadas en este período radica en el abandono total de la pintura al óleo y su sustitución por una técnica extraordinariamente elaborada, mucho más lenta, con objeto de producir una pintura basada en la expresividad propia del grosor y relieve matérico. Román Vallés es uno de los pintores en quien se observa de modo muy claro la repercusión que puede poseer un hecho externo en la "psique" del individuo. Es interesante aludir al factor -que el mismo pintor señala como decisivo- del viaje realizado en 1956 por la ruta del románico. El Valle de Arán queda en la mente del artista, no como recuerdo global, sino como la suma de una serie de elementos sueltos, detalles y sensaciones<sup>1</sup>. La transposición de esos elementos, ya asumidos y metamorfoseados por el artista, se ofrece al espectador en las obras

Notas. 1. Juan-Eduardo Cirlot, La evolución de Román Vallés, "Correo de las Artes", marzo 1959

84 de ese período. De ahí la inevitable conexión con lo geográfico que surge al contemplar una obra de esos años<sup>2</sup> (ver ilustración).

A finales de 1957 varía perceptiblemente su producción al decantarse por los empastes finos y estratificados. La materia ya no se obtiene por la simple disposición del grumo logrado por la mezcla descrita anteriormente, sino por la superposición de capas de diferentes intensidades. También amplía la gama cromática al introducir tonos azules-grisáceos y blancos sucios.

#### PERIODO 1958-1962

- Espacios pictóricos caracterizados por el movimiento inherente al gesto
- Composiciones gestuales basadas en configuraciones irregulares, desiguales que tienden a situarse en una zona determinada del cuadro. Las superficies de las obras tienden a estar concebidas como conjunción de forma-gesto y de fondo
- Empleo de una gama cromática amplia, sienas, sepias, anaranjados, rojos, lilas, morados, verdes, azules y neutros. En 1959-60 realiza una serie denominada "Serie Blanca", en la que predomina, de modo absoluto, el blanco sobre cualquier otro color. Algo más tarde incorpora el gris
- Técnica obtenida por la disolución de blanco de cinc y tierra negra en cola con barnices mates (1958). En los años siguientes, dentro de esta etapa, emplea pintura de látex, dispuesta en capas fluidas. El grosor de ciertas zonas de los gestos lo logra a través del dripping. Al final de este período reintroduce el uso de la espátu-

---

Notas. 2. Pintura, mezcla de cola teñida y aglutinante en polvo, 1957

la para extender por la superficie pictórica una mezcla de látex y yeso que otorga a las obras unas calidades especiales y una consistencia extraordinaria

-Predominio de lienzo sobre cualquier otro tipo de soporte

En este período se observa una profunda inquietud en Román Vallés, originada fundamentalmente por el deseo de búsqueda y hallazgo de un lenguaje propio que le permita expresarse con toda autenticidad. Observando la obra de estos cinco años puede llegarse a la afirmación de que el artista logra plenamente su objetivo. Las reminiscencias de la pintura gestual norteamericana y europea son muy lejanas. Los gestos de Vallés poseen un carácter de movimientos elementales y, por tanto, corresponden a su propia idea del movimiento. En ocasiones, se muestran duros e inflexibles, características subrayadas por el empleo de una gama cromática oscura, mientras que en algunas obras los movimientos gestuales ostentan un carácter blando y adaptable a multitud de estados anímicos, como se observa en la Serie Blanca<sup>3</sup> (ver ilustración).

85

87 Analizando detenidamente una Pintura<sup>4</sup> de 1961 de la serie realizada en diversas tonalidades de azul contrapuestas a otros colores como el sepia-anaranjado, el gris, el negro y el blanco puede constatarse que se trata de una obra ejecutada por un lento proceso de estratificación (ver ilustración). En primer lugar, el artista dispone una capa de pintura de látex de color azul, más o menos uniforme, en toda la superficie del cuadro. Después pasa a realizar ca-

---

Notas. 3. Serie Blanca, Pintura, 1960 (130 x 97 cm.)

4. Pintura, látex, 1961 (131 x 162 cm.)

pas desiguales en tamaño, direccionalidad, intensidad cromática, en color sepia-anaranjado. Para contrarrestar el excesivo sentimiento de avance que puedan producir esas zonas en el espectador las contraponen a otras negras y grisáceas. Finalmente, se produce la coordinación de todas esas zonas al pintar amplios gestos en forma de espirales desentrosadas sobre ellas. En concreto la obra analizada presenta una clara contraposición entre ese fondo de bandas irregulares dispuestas horizontalmente y las líneas curvas engendradas por el gesto del artista. La horizontalidad o ausencia de dinamismo se ve rota por la inclusión de esos dos gestos espiraloideos, realizados siguiendo un esquema en diagonal. Así pues, ¿de dónde proviene la coordinación de zonas a la que antes se aludía?. La respuesta debe hallarse en los efectos producidos por el color. Vallés ejecuta los gestos finales amalgamando todos los colores empleados como base para los mismos, de tal manera que el espectador aprehende instantáneamente, con la sola observación del gesto, la totalidad de la obra. Por tanto, puede llegar a afirmarse que no se trata de contraposiciones de gestos-fondo, sino de conjugación de los mismos o, mejor aún, de dos versiones distintas de una misma cosa: lo informal estático y lo informal en movimiento. Se llega pues a la formulación a nivel pictórico de la estrecha relación ESTATICISMO - DINAMISMO. Lo estático presenta la posibilidad de modificarse de moverse, mientras que lo dinámico puede llegar, por agotamiento, a mostrarse en quietud.

#### PERIODO 1963-67

- Creación de espacios cerrados en torno a un tema "figurativo" debido a la inclusión por collage de postales y recortes de revistas en los últimos meses de 1963
- Tendencia a abrir de nuevo los espacios que enmarcan tales composiciones en años posteriores
- Subordinación total de los elementos de carácter figurativo pegados a los lienzos pintados con gran-

des trazos gestuales

- Eliminación de la carga significativa de tales elementos por la superposición a los mismos de capas pictóricas que los transforman ostentiblemente
- Idea de patentizar el acto destructivo a través de la ruptura de los recortes pegados al lienzo
- Utilización de una gama cromática amplia, con predominio de los neutros
- Empleo de una técnica nueva para el artista como es el collage conjugándola con la pintura característica en él: la gestual

Esta época de Román Vallés presenta dos etapas netamente diferenciadas: la primera dura solamente un año y se caracteriza por el pegado sobre lienzos y cartulinas de postales modernistas. Estas ocupan, por lo general, una zona que corresponde aproximadamente al centro de la composición. A diferencia de los collages posteriores, las postales apenas son metamorfoseadas por la inclusión de pintura. En la mayoría de estas obras el artista tan sólo modifica las zonas correspondientes a los ángulos y lados de la postal pintando sus bordes con objeto de integrarlas plenamente en el contexto pictórico gestual. No obstante, en muchos casos resulta muy difícil conjugar ambas zonas de modo que formen un todo coherente. El medio esencial del que se vale Vallés consiste en utilizar una gama cromática afín a la de la postal pegada al soporte. Así, obtiene una coherencia a nivel del color que parece suficiente para que el espectador la aprehenda como un todo.

En realidad esta etapa de las postales modernistas debe considerarse fundamentalmente como una transición al

mundo del collage creado por la introducción de fragmentos de revistas y periódicos. La diferencia primordial puede constatarse a nivel compositivo. Si en los collages modernistas Vallés se atenia a unas normas de composición muy clásicas, en los posteriores prevalece el sentimiento de caos sobre el cósmico. Podría afirmarse que las postales poseían en muchos casos un sentido afín a lo místico, su poder dimanaba tanto de su localización centralizada como de su unicidad. En cambio, los collages en los que aparecen trozos rotos, desgarrados de revistas poseen un carácter mágico de un cierto primitivismo que alude al tema sexual (mujeres desnudas, en posturas eróticas) en ocasiones; en otras, se denuncian ciertos aspectos de la sociedad. Conviene apuntar, sin embargo, que esos posibles "temas" aparecen supeditados por completo al ámbito pictórico en el que se incluyen. Así, los rostros de bellas mujeres sonrientes son destrozados por el artista con una crueldad insospechada y aparecen transformados por las manchas de pintura, los goteados y los gestos<sup>5</sup> (ver ilustración).

92

El proceso de destrucción de este período culmina con la serie denominada por el artista Mundo Roto, ejecutada entre 1956 y 1966. En ella prevalece una gama cromática muy restringida con predominio absoluto del negro que acentúa notablemente su valor dramático. Los gestos se hacen amplios, exagerados y tienden a cubrir grandes zonas de los papeles pegados al lienzo como en el collage en el que aparece el titular de una revista alemana: SENTA BERGER ZWISCHEN ZWEI MÄNNER<sup>6</sup> (ver ilustración). Es obvio que a Vallés no le preocupa en absoluto el problema que suscita el título aludido, el de la situación de la actriz S. Berger entre dos hombres, Frank Sinatra y Kirk Douglas. Sin

93

---

Notas. 5. Pintura-collage, 1964

6. Serie el Mundo Roto, pintura-collage, 1965

embargo, las fotos de esos tres personajes pueden observarse con nitidez dentro del mundo gestual pictórico que los separa y une al mismo tiempo. Se trata, sin lugar a dudas, del hallazgo por parte del artista "de un universo totalmente "otro", poseído por una carga demoníaca (y tan real -por tan irreal- como su invención lírica)"<sup>7</sup>.

#### PERIODO 1968-70

- Espacios en los que se conjuga lo abierto y lo cerrado, lo estático y lo dinámico
- Composiciones basadas en la contraposición e interacción entre zonas netamente diferenciadas: zona de fondo completamente informal, lograda por superposiciones gestuales y zona constituida por configuraciones geométricas regulares, cruces, rectángulos, triángulos, círculos..
- Empleo de dos tipos de gamas cromáticas claramente asociadas a cada una de las zonas compositivas descritas. Para la primera de dichas zonas utiliza una gama amplia, análoga a la de su período anterior a los collages. En cambio, para pintar lo puramente geométrico se limita a los neutros blanco y negro, con predominio de este último
- Utilización de una técnica adecuada para cada una de las zonas mencionadas. Lo gestual se restringe a la zona más lejana, mientras que las configuraciones geométricas aparecen pintadas con gran rigor y precisión

Analizando estas obras en relación con las del período

---

Notas. 7. Juan-Eduardo Cirlot, La obra reciente de Román Vallés (1963-1965), "Papeles de Son Armadams", no. CXIX, Feb. 1966, pág. 203

precedente se observa que se ha producido una importante mutación en el modo de ser del artista. Lo destructivo inherente al Mundo Roto de los collages ha dejado paso a una etapa de honda reflexión en la que indudablemente triunfan los aspectos de carácter positivo. La aplicación de la geometría supone la "presencia de lo puramente mental"<sup>8</sup>, de la razón y de la reflexión que conllevan una "reacción en favor del lado afirmativo del universo"<sup>9</sup>.

La mayor parte de estas obras pertenecen a la serie Teyá y fueron pintadas por el artista en la masía gótica que posee en el pueblo de Teyá. La síntesis de lo informal y lo geométrico da lugar a unas composiciones equilibradas en las que no prevalece ni el movimiento ni el estaticismo. La simetría se patentiza en todas esas obras en la zona reservada a lo puramente geométrico. En muchos casos no se restringe a una simetría vertical y horizontal, sino que establece un centro claramente definido por el cruce de dos líneas diagonales formando una equis o bien por la inclusión de un círculo con la subsiguiente compartimentación de la obra en dos partes iguales respecto a un eje vertical y otras dos respecto a uno horizontal.

#### PERIODO 1970

-Creación de superficies pictóricas que provocan en el espectador una sensación acusada de cerramiento, no porque las composiciones se atengan a los límites impuestos por el marco, sino debido a la idea de totalidad que emana de las mismas

---

Notas. 8. Alexandre Cirici, Vallés, el pintor del pluralismo, texto para el Catálogo de la Gal. Kreisler, Madrid, feb-mar. 1977

9 Juan-E. Cirlot, Román Vallés, Minist. Educ. y Ciencia, Madrid, 1973, pág. 53



- Tendencia a marcar el aspecto dinámico espacial a través del predominio de imágenes verticales, así como por la contraposición técnica
- Composiciones basadas en esquemas de simetría lateral, respecto a un eje vertical. Tendencia a contraponer dos zonas claramente diferenciadas, la que corresponde a la configuración centralizada conseguida por el empleo de acumulamiento matérico y la que podría asociarse con el fondo, tratada lisa y monocromáticamente
- Empleo de una gama cromática muy amplia con predominio de rojo, rosa, azul y blanco
- Técnica: para los fondos, tintas planas extraordinariamente lisas y fundidas; para las configuraciones, pintura matérica en la que se resaltan zonas acentuadas por el empleo de grumos y otras en las que aparecen pequeños gestos
- Soportes más empleados: lienzos de distintos formatos

En esta corta etapa el artista entra en contacto con un mundo de claro carácter biomórfico. Precisamente por ser las alusiones a ese mundo tan perceptibles podría afirmarse que el artista ha llegado a la fase final del informalismo y que necesita ya una conexión mucho más clara con la realidad. Así, en la mayor parte de obras de este año se aprecian formas bien delimitadas, contrastadas por medio del color con los fondos, que sugieren rostros de personajes fantasmagóricos. El empleo de la simetría contribuye enormemente a subrayar ese efecto de relación con determinadas zonas de los seres vivientes. Por regla general, el artista incluye dentro de las configuraciones en las que emplea una técnica destinada a remarcar la materia, zonas en colores oscuros delimitadas por grumos que destacan a modo de "ojos" dentro de

la configuración global realizada en tonalidades neutras. Todas estas imágenes poseen un hondo patetismo derivado principalmente de su carácter inacabado que subraya su falta de identidad<sup>10</sup> (ver ilustración).  
94

95 } Las obras biomórficas constituyen un precedente de  
96 } las Floraciones que datan de 1972-73. Se trata de obras de características informales, pero con reminiscencias del mundo vegetal. A nivel compositivo, Vallés desarrolla la idea incipiente en la etapa de 1970 de situar zonas, más o menos circulares, dentro de las configuraciones. Sin embargo, en las Floraciones elimina por completo la simetría y multiplica las manchas en forma de círculo, de modo que surgen obras con un claro ritmo ascendente por la colocación de dichas manchas.

En una etapa más reciente, entre 1974 y 1976, Román Vallés se interesa por el arte conceptual. Su conexión con ese ámbito artístico se realiza a partir de su intervención en el MAN 74. Parte de la decoración de un coche para ser expuesto junto con los de otros artistas en la Rambla de Cataluña. Vallés envuelve por completo el automóvil en cinta adhesiva de modo que obtiene la momificación del vehículo.

Más tarde vuelve a sumirse en un mundo relacionado con el de su etapa informal, aunque con importantes variaciones. Entre esas obras cabe destacar las que se incluyen en la Serie Elementos. El artista plasma, gracias al empleo de determinadas gamas cromáticas y una técnica basada en el gesto amplio su interpretación de los elementos tierra, agua, fuego y aire.

---

Notas. 10. Pintura, látex, 1970

A nivel de investigación por parte de Vallés resulta interesante la tarea en la que se encuentra actualmente sumergido. Trabaja en equipo y pinta sobre material fotográfico. Al mismo tiempo sigue su trayectoria que le caracteriza, la pintura gestual, sin embargo, dentro de este último ámbito ha hallado un modo de expresión totalmente distinto al de su etapa informal. Los gestos ya no son espirales desarrolladas, sino simples líneas en forma curva. Los colores que emplea son otros. Ya no prevalecen los neutros con su marcado dramatismo, sino que se ha dado paso a la vitalidad de los anaranjados y verdes-amarillentos. La sensación de lejanía, de creación de mundos "otros" ha sucedido la idea de plasmar lo palpable, lo cercano cargado de vitalidad, Finalmente ha vencido lo dinámico sobre lo estático, aunque en las obras de los años sesenta el espectador, sin duda, captaba mucho mejor el mensaje del movimiento, en tanto que éste se veía subrayado por lo diametralmente opuesto: la quietud.

### 2.2.3 PINTURA TACHISTA

AUGUST PUIG (Barcelona 1929)

Al observar la obra de August Puig puede comprobarse que resulta extraordinariamente difícil encasillarla dentro de una determinada tendencia. Así como en el caso de otros pintores puede advertirse una relación directa con la pintura matérica o la gestual, en el caso de Puig debe hablarse de una pintura ligada a la expresividad de la mancha. De ahí que en la clasificación que se realiza por subtendencias dentro del informalismo se le incluya en la tendencia tachista. No obstante debe hacerse constar que la concepción de "mancha" en Puig es completamente distinta a la de los artistas conocidos como tachistas. En realidad coexisten en sus obras las manchas y el sentido espacial "otro" derivado de la consecución de espacios envolventes que, ateniéndose a las dos dimensiones del cuadro, expresan, en muchas ocasiones, la tercera dimensión e incluso una vaga idea de lo que es el tiempo.

En 1944 August Puig abandona sus estudios para dedicarse por completo a la pintura. Le ayuda enormemente el hecho de que su padre fuera maestro de Bellas Artes. En un primer momento presenta la obra de este artista claras influencias del fauvismo y de Picasso, influencias que algo más tarde serán sustituidas por las de Klee, Kandinsky y Miró, en 1946 realiza su primera exposición importan-

te<sup>1</sup>. Dos años más tarde marcha a París, quedando fuera de la influencia daualsetiana; sin embargo, resulta sorprendente que, aún alejado de su país, su obra presente claras conexiones con la de los artistas que formaban el grupo "Dau al Set", desconociendo, por supuesto, la producción de estos últimos. Entre 1947 y 1951 la pintura de August Puig gira en torno de la figuración de carácter mágica, mostrando un especial interés por la representación de una serie de animales fantásticos, dotados de enormes dientes y grandes garras. Es esta época la única en que August Puig se interesa por la pintura matérica, aunque nunca a la manera de un Fautrier o un Dubuffet, de quienes conoció su obra en su estancia en París. La materia de Puig siempre fue muy diluida, tan sólo en algunas pinturas se decantaba por soluciones en las que tomaran parte los gruesos empastos y los grumos de pigmentos. Este tipo de materia la empleaba fundamentalmente para los fondos, ejecutados con manchas, veladas y transparencias. Pronto se aparta de manera radical de ese camino y comienza a interesarse por la expresividad de la abstracción geométrica. Realiza composiciones basadas en manchas, unas veces concebidas de modo muy libre y otras dentro de un exagerado rigor geométrico. Se trata del período precedente al año 1954, fecha en que se produce la auténtica transformación del arte de Puig.

Puede considerarse el año 1954 como período intermedio entre la producción semifigurativa y abstracta del artista

---

Notas. 1. Exposición en "Els blaus de Sarriá", presentada pág. sig.

y las obras ejecutadas en un lenguaje informal. Las obras de ese año están concebidas como masas de esquemas geométricos irregulares<sup>2</sup> en las que se han empleado colores diversos, tornasolados y contrastados con los fondos que, generalmente, son uniformes. Poseen ciertos puntos de contacto con configuraciones del mundo mineral (ver ilustración).

Una vez establecidos los comienzos del pintor, puede realizarse ya la periodización de sus etapas dentro del movimiento informal.

#### Período 1955-57

- Espacios expansivos y abiertos al máximo. Nunca existe ningún tipo de límite ni relación con el marco del cuadro. El dinamismo también resulta extraordinario
- Las composiciones giran en torno a uno o varios centros obteniéndose unos sentidos de direcciones establecidos por fuerzas tanto centristas como centrífugas
- Empleo de una gama cromática muy amplia, sometida, en la mayoría de casos a un matiz de carácter unificador
- La técnica es la pintura al óleo puesta en conexión con medios acuosos

---

Notas. 1. por el poeta J.V. Foix, En ella tomaron parte tres artistas: dos pintores, Pere Tort y August Puig; y el escultor Boadella  
2. Pintura, óleo sobre lienzo (100 x 81 cm.) 1954

-Soporte más utilizado: lienzo. También realiza algunas obras sobre papel duro

Las configuraciones ejecutadas por el pintor en este período poseen un carácter relacionable con lo biomórfico<sup>3</sup>, así como existe también una cierta analogía con lo paisajístico. No quieren decir estas afirmaciones que August Puig tome en ningún momento referencias directas de la realidad, sino que su arte posee elementos comunes con estructuras vitales (células, formaciones óseas, formas de determinados animales, calidades parecidas a las de algunas zonas anatómicas, etc.). Toda la obra de Puig se caracteriza por una constante: "el contraste entre lo inmenso y lo pequeño, de integración de lo vario en lo uno .."<sup>4</sup>. En esta aseveración puede hallarse la relación apuntada anteriormente. Se trata de la interacción entre los mundos macrocósmico y microcósmico unificada y separada, al mismo tiempo, en la obra de August Puig. A pesar del movimiento exagerado que se patentiza en su pintura, así como de la amplísima gama cromática empleada, la obra de August Puig resulta, en la mayoría de ocasiones, sobrecogedora por su frialdad. Esa frialdad deriva, quizás, del enfrentamiento entre esos dos mundos antes aludidos.

---

Notas. 3. "La pintura de August Puig presenta grandes masas cuyo carácter intrínsecamente movedizo posee la pulsión de lo vital", Ver en Mitología de August Puig, "Revista Gran Vía", Barc. 27-V-1961 por Juan-Eduardo Cirlot

4. Juan-Eduardo Cirlot, Mitología de A. Puig, ib. id.

La fase subsiguiente a la gran explosión que se produce al entrar en contacto lo inmenso con lo infinitamente pequeño, lo múltiple con la unidad debe ser forzosamente reflejo de la neutralidad. Se intuye la pavorosa tranquilidad que sucede al gran ruido, al choque violentísimo.

En lo que hace referencia al mundo paisajístico en la pintura de August Puig hay que resaltar aquellas obras que entroncan sutilmente con ciertas estructuras gaudinianas<sup>5</sup> (ver ilustración). El artista realiza una serie de cuadros en los que las configuraciones alargadas que rematan las manchas centrales semejan crestas y olas erguidas "más irregulares, libres y fantasmagóricas" que las estructuras antes mencionadas<sup>6</sup>. Este tipo de composiciones son efectuadas hasta 1958, año en que comienza un nuevo período.

#### Período 1958-63

- Espacios abiertos y dinámicos al máximo
- Composiciones expresadas a través de diversos sistemas rítmicos (curvilíneo, en forma espiraloide, anular o de ejes cruzados)
- Colores más empleados: azules, amarillos, violetas, cadmios, ocre, carmines, blancos y grises. Puede observarse la casi total ausencia del negro en estado puro

---

Notas. 5. Pintura, óleo sobre lienzo, 1956

6. Juan-Eduardo Cirlot, La pintura de August Puig, "Índice", no. 152, agosto 1961



- La técnica es la misma que la del período anterior. Se produce una innovación importante: los fondos son dejados blancos, aparecen pues sin tintar, de este modo las configuraciones que aparecen sobre ellos se muestran como suspendidas o flotando, netamente contrapuestas
- El soporte más empleado es el papel duro, aunque también sigue utilizando el lienzo

Si se observan detenidamente dos pinturas<sup>7</sup> del año 1959 que se adjuntan en las ilustraciones, se constatan fácilmente todos los puntos expuestos que caracterizan la producción de este período. La transformación más interesante que se opera con respecto al período precedente es, sin duda alguna, el dejar los fondos uniformes en blanco. Aunque, como puede comprobarse, las manchas centrales tienden a expandirse a través de finísimos hilos a modo de chorreados, perfectamente dirigidos por el artista, el blanco del fondo circunda de tal manera la masa pintada en ocasiones con un detallismo casi preciosista que puede llegar incluso a producir el efecto de un encerramiento de la misma. No obstante, el hecho de que el fondo sea blanco y no oscuro o negro contribuye a dar una posibilidad de expansión distinta al conjunto, de manera que se mitiga enormemente aquel posible efecto. La distribución de los colores no obedece en absoluto al azar, sino al acto volitivo por parte del pintor de situarlos donde

---

Notas. 7. Pintura, óleo sobre papel, 1959

se hallan. Por regla general, August Puig dispone sus manchas cromáticas en zonas diferenciadas. Así, por ejemplo, en las pinturas que se comentan existen unas zonas reservadas al azul, otras a los sienas y a los verdes etc. Ello no quiere decir sin embargo que entre esos colores no exista relación alguna, ya que, en la mayor parte de obras existen "momentos" de tal interacción cromática que resulta casi imposible la plena distinción de los colores que intervienen. Precisamente es en esas zonas donde lo microcósmico adquiere su máxima representatividad, al mismo tiempo la multiplicidad de elementos de dimensiones mínimas llega a ser agobiante. Forzosamente el espectador se ve obligado a asumir el conjunto, lo unitario, para escapar a la angustiada búsqueda dentro del pluralismo.

#### Período 1964-70

- Tendencia a crear espacios cromáticos encerrados por finísimos contornos, apenas perceptibles que hacen resaltar las configuraciones sobre los fondos dejados blancos o negros. Las manchas de color adoptan formas muy diversas y poseen un acusado dinamismo
- Desde el punto de vista compositivo puede comprobarse en algunas obras de este período el interés del artista por establecer más netamente diferenciadas las manchas. El modo más sencillo de lograrlo consiste en separarlas por medio de la inclusión de las distintas configu-

raciones en recuadros a manera de retablos. Muchas de estas pinturas están compuestas por dos o tres estructuras pintadas de diversos tamaños. Tiende a componer sus obras siguiendo unos ejes diagonales, aunque resulta obvia la independencia de la mancha frente a cualquier tipo de imposición compositiva.

-El color presenta también un aspecto de novedad respecto a los periodos anteriores. Existen obras en que la gama es extraordinariamente amplia; en otras, sin embargo, prefiere la solución monocromática

-La técnica no varia en toda la producción de Puig. Tan sólo los fondos presentan un aspecto diferente, ya que no están tratados ni siquiera con imprimación, de modo que los lienzos aparecen dejados al desnudo

-Soportes más empleados: papel duro o cartulina y lienzo.

Tal y como se hace constar en las características de este período, dos son las innovaciones esenciales del mismo: 1) la tendencia a agrupar dos o más composiciones de distintos formatos y tamaños ya sea vertical u horizontalmente; y 2) el progresivo abandono de una gama cromática muy rica y su sustitución por los "Grades monocromos".

A las calidades opalinas y veteadas de los anteriores periodos suceden otras en las que la gradación de tonali-

dades de un mismo color constituyen los factores más interesantes a resaltar. En este último caso, el dinamismo no queda expresado a través de la diversidad cromática, sino exclusivamente por medio de las propias configuraciones: alargamientos de las manchas, predominio de lo curvo sobre lo recto, discontinuidad tonal, etc. Debido a todos estos elementos, el espacio adquiere un nuevo significado. La idea de disgregación y de microcosmos se sustituye por la de continuidad. En la mayoría de obras monocromas el sentido espacial puede asociarse con el carácter perfectamente reflejado en ese tipo de obras.

106 Con objeto de paliar la posible monotonía de ciertas obras monocromas<sup>8</sup> (ver ilustración), August Puig realiza otras como Tríptico tardío<sup>9</sup>, compuestas por partes bien diferenciadas, tanto por su tamaño como por el color utilizado para cada una de ellas. Si se denominan a esas tres partes que componen el Tríptico A, B, y C, se tiene que A,B,C: las tres partes poseen estructuras rectangulares y están acopladas formando un rectángulo vertical. "Se distinguen pocos espacios destinados a fondo blanco. Estos siguen una línea en zig-zag alternando con los de color, así tenemos: blanco-color-blanco-color-blanco-color. La zona B) en la que predomina el color naranja constituye el deseo por parte del artista de hacer más cálida la obra. Al mismo tiempo puede considerarse como una zona de

---

Notas. 8. Pintura, óleo sobre papel, 1965

9. Tríptico tardío, óleo sobre papel, (139 x 55 cm.)  
1964

transición y punto de contacto entre A) y C)"<sup>10</sup>.

108 Ante los "Grandes Monocromos" el espectador siente un indudable desasosiego debido quizás a que "tratan el tema de la Presencia pura, el tema de la angustia del ser, del existir, de que algo exista y no nada, según la interrogación heideggeriana"<sup>11</sup>. A pesar de que August Puig logra unos colores de extraordinaria belleza, cual el azul de "Azul Oriental"<sup>12</sup> no puede dejar de observarse que sus pinturas provocan un distanciamiento en relación con el espectador (ver ilustración). Sus formas son incluso suaves y sensuales, redondeadas, pero siempre existe un componente de acusada frialdad. Este componente no se debe a ningún elemento formal, sino que se encuentra en un nivel mucho más profundo. Por lo general, la obra de Puig plantea interrogaciones que jamás se encuentran resueltas en una misma pintura. Debido a este problema resulta necesario observar la producción del artista en conjunto. Las obras de un mismo período se co-

---

Notas. 10. Lourdes Cirlot, La pintura de August Puig, texto aparecido en el catálogo del museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, verano 1975, pág. 33

11. Juan-Eduardo Cirlot, La pintura de August Puig, texto aparecido en el catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, verano 1975, pág. 33

12. Azul Oriental, óleo sobre papel (116 x 89 cm.) 1967

rresponden entre sí de tal manera que una sin las demás aparece como un elemento constitutivo de una serie carente de significación propia. Es indudable que la concatenación entre las diversas obras pictóricas puede realizarse según distintos tipos de combinaciones, resultando por tanto, respuestas muy distintas.

August Puig es uno de los pocos pintores que siempre se ha mantenido en una misma línea en su quehacer artístico. Así pues, puede afirmarse que en la década de los años setenta ha permanecido dentro de un lenguaje informal, aunque como es lógico, su obra presenta modificaciones importantes respecto a períodos anteriores, como puede ser la inclusión del factor geométrico regular. En la actualidad preocupado por hallar un modo de expresión que le permita representar fielmente la tercera dimensión, ha recurrido a una solución hasta el momento inédita. Se trata de ensamblar pinturas de grandes formatos, de manera que constituyan figuras geométricas piramidales. La idea de provocar en el espectador la sensación de la profundidad de años anteriores, se consigue ahora de un modo mucho más preciso.

JOAN JOSEP THARRATS (Gerona 1918)

Joan Josep Tharrats, artista polifacético<sup>1</sup>, comenzó a pintar en 1945, año en que ejecuta una serie de obras figurativas con marcada influencia de Toulouse Lautrec y Van Gogh. De 1946 datan sus primeras obras basadas en un esquematismo abstracto. En ellas predominan las estructuras ortogonales y radiantes. Presentan la mayor parte una gama cromática amplia y de vivas tonalidades. Sigue dentro de esta trayectoria pictórica en los años posteriores hasta el período de su intervención en el grupo "Dau al Set"<sup>2</sup>. En 1950 su obra se encuentra ya perfilada aunque presente ciertas influencias de Kandinsky, Klee, Ernst, etc., y se caracteriza por la conjugación de la abstracción y la figuración. En realidad, más que de pintura abstracta, en ese momento, debería hablarse de esquematismo, ya que sus composiciones giran en torno a

- 
- Notas. 1. Aparte de haber realizado numerosos escritos sobre crítica artística, Tharrats no se limita sólo a pintar, sino que también esculpe, ha ejecutado murales, vidrieras, joyas, objetos de adorno, tapices, alfombras, mosaicos, escaparates y decorados. Cfr. con la clasificación de su obra dada por Carlos Antonio Areán en Tharrats, Serv. Publicac. del Ministerio, Madrid, 1971
2. Fundador del Grupo "Dau al Set", así como de la revista del mismo nombre, junto con otros artistas. Para ampliar información véase El grupo "Dau al Set", por Lourdes Cirlet, "Estudios Pro Arte", Barc. 1975

formas esquematizadas de soles, estrellas, espigas, elementos de mundo vegetal, marino, etc. Esas configuraciones aparecen dispuestas, por lo general, sobre fondos surcados por finísimas rayas dispuestas en paralelo que agudizan el extremado dinamismo que produce el conjunto.

Hasta 1953 el arte de Tharrats no presenta apenas variaciones. En esa fecha puede decirse que se produce una especie de crisis que desembocará en el muy positivo hallazgo por parte del artista, un año más tarde, de un nuevo procedimiento con el que comenzará su etapa informal. El proceso técnico aludido es el denominado por Tharrats Maculaturas<sup>3</sup>. Precisamente la clasificación que se realiza de la obra de Joan Josep Tharrats y su inclusión dentro del tachismo se debe al predominio de la mancha en su pintura sobre cualquier otro concepto como pueda ser el matérico o el espacial.

Una vez aclarados los inicios del artista puede procederse a la periodización de su obra.

#### Período 1954-56

- Espacios abiertos y dinámicos por la inclusión de ritmos radiantes y repetición de elementos
- Composiciones caracterizadas por la interacción

---

Notas. 3. Maculatura: del latín MACULA=MANCHA



de diversas estructuras dispuestas en toda la superficie pictórica, contactadas por medio de rayados finos y gruesos. Esquemas que parecen proceder de un mundo figurativo, aunque en gran parte de ocasiones, resulta imposible reconocer de dónde provienen

-Gama cromática amplia con intervención sistemática del negro

-La técnica se basa en la maculatura, una modalidad más del grabado, inventada por el artista<sup>4</sup>. "La maculatura se obtiene por las improntas pictóricas de un medio (tinta litográfica, pintura al óleo o a la aguada, o bien mezcla de ambas) sobre un soporte habitual, de cartulina, lienzo o papel para dibujo. Mediante plantillas improvisadas, tales como cartones recordados, trozos de madera, papeles arrugados, fragmentos de metal dotados de una textura interesante, se oprime directamente sobre el medio, indirectamente, depositando elementos que produzcan huellas o reservas. También se utiliza el grafismo por medio de calcos, la superposición de impresiones distintas y, finalmente, los efectos colidales producidos en el mismo

---

Notas. 4. C. Areán aclara en su obra Tharrats, op. págs. 30 y 31: "Sabido es que en la jerga de los impresores se da el nombre de maculatura a los trozos de papel semientintados, cubiertos de caprichosas manchas, que han tenido que ser desechados. Arrugados, sucios, y llenos de desgarraduras, estos pedazos de papel, podrían, como las nubes en que se inspiraba Leonardo de Vinci, sugerir posibles lienzos no imitativos"

medio por las reacciones a que su mezcla dé lugar"<sup>5</sup>. A medida que transcurre el tiempo la técnica de la maculatura va haciéndose más compleja, en tanto que incorpora el esgrafiado, los rayados y las punciones

-Soportes empleados: lienzo, papel y cartulinas

110 En 1956 Tharrats realiza Sol negro<sup>6</sup>, pintura en la que se observan dos zonas netamente diferenciadas. Una, la superior, está concebida como una esquematización del disco solar con sus rayos, distribuidos por haces, en todas direcciones. La otra, la que ocupa la mitad inferior del cuadro, refleja una composición mucho más libre, inclusive en el ámbito de lo puramente informal. Los trazos negros que cruzan toda la superficie de la obra la dinamizan de modo extraordinario y la convierten en un antecedente directo de las obras de períodos posteriores (ver ilustración).

#### Período 1957-60

-Espacios abiertos y dinámicos, no sólo por la diversidad de elementos formales que intervienen, sino también por el color y por las distintas técnicas empleadas

---

Notas. 5. Juan-Eduardo Cirlot, Las Maculaturas de Tharrats, "Revista", no. 399, 5-XII-1959  
6. Sol negro, maculatura, 1956

- Composiciones en las que resaltan ciertas zonas sobre el conjunto, ya sea debido a la gama cromática empleada o bien al procedimiento técnico utilizado. Tendencia a crear centros de irradiación de fuerzas hacia el exterior
- Empleo de casi todos los colores de la paleta, con predominio del malva, rosa, violáceo, verde esmeralda, azules oscuro y celeste, sienas, carmines, castaño y negro. El blanco adquiere cuando se usa, tonalidades nacaradas
- Utilización de técnicas muy diversas: 1) ampliación de las posibilidades de las maculaduras al emplear simultáneamente esmalte y aguada, óleo y látex, aguarrás teñido y barnices dispuestos por distintos métodos (pincel, espátula, a presión, por salpicado o proyección); 2) interacción entre técnicas propiamente pictóricas y collage de elementos heterogéneos (trozos de telas, tablas, planchas de metal, hilos) 3) ejecución de obras matéricas logradas por la mezcla de los pigmentos de látex, cemento, arenas, etc. Cuando la superficie matérica se halla preparada y aún está húmeda dispone sobre ella cartones ondulados o lienzos gruesos que al someterlos a presión sobre la misma dejan su huella perfectamente visible. A veces también recurre a la acción corrosiva del fuego con lo cual los colores adquieren unas tonali-

dades oscuras

-Soportes utilizados: lienzo, cartulina y papel

111 De esta época data la obra llamada La escalera<sup>7</sup> realizada con objeto de resaltar las posibilidades materiales de ciertos elementos incorporados al lienzo (ver ilustración). Desde el punto de vista compositivo, la obra se distribuye en relación a dos elementos claramente geométricos regulares, de configuración rectangular. Uno de ellos, dispuesto verticalmente, semeja, por su estructura regular, una escalera manual de madera de diez peldaños; el otro elemento es un rectángulo colocado a la izquierda subdividido en seis pequeños rectángulos que contribuyen a remarcar el carácter horizontal del conjunto de la pintura. Todos los demás elementos poseen un carácter completamente discontinuo caracterizado principalmente por la diversidad textural y la irregularidad de sus contornos. Así, en la zona media superior, aparece un cartón ondulado pintado y quemado por encima, a modo de franja que establece un ritmo en "uve" de entrantes y salientes. La zona inferior es, si cabe, más caótica que la superior. Se halla constituida por un núcleo matérico, logrado por la mezcla de óleos, látex, cemento y arenas que posee un indudable carácter pétreo.

Contribuye a resaltar ese carácter la gama cromática empleada en esta pintura, colores terrosos y verdosos.

---

Notas. 7. La escalera, técnica mixta sobre lienzo, 1957

Un descubrimiento interesante es el empleo simultáneo de pintura oleosa y de pintura acuosa. Ello da como resultado una reacción que se caracteriza por un aspecto irisado de la superficie. Este efecto junto con la utilización de una gama cromática suave, con preferencia de unos colores como el malva y el rosa, el verde en relación directa con el azul recuerda en ciertas ocasiones algunas obras modernistas.

En 1958 y 1959 realiza Tharrats una serie de maculaturas en las que el sentido espacial se ve transformado por la inclusión de un magma del que irradian violentamente las manchas de pintura. Junto a este efecto producido por el sistema compositivo de estos años, se observa un progresivo avance a nivel técnico. Las maculaturas son cada vez más complejas. Se adicionan a las superficies polvos de talco con objeto de darles unas texturas análogas a las del mundo mineral. Por otra parte existe la tendencia, a medida que transcurre el tiempo, de mitigar el brillo de las superficies pictóricas y decantarse por soluciones que resalten las calidades mates. En 1960 se produce otra innovación importante, el artista incorpora papel Japón nacarado a las superficies, con lo cual obtiene unos efectos especiales de contraste cromático e incluso lumínico.

#### Período 1960-70

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones basadas en la interacción de la mancha y de algo inherente a ella, como es el

- sentido de libertad, con estructuras en las que se patentiza un rigor geométrico importante. Se sigue acentuando el efecto de irradiación a partir de un determinado núcleo por medio de líneas, rayas, manchas y salpicaduras
- Los colores empleados son muy numerosos en la mayor parte de obras pertenecientes a los primeros años de este período existe, sin embargo, una tendencia a reducir la gama cromática con el paso del tiempo, llegándose incluso a soluciones monocromas en ciertas composiciones
  - La técnica más empleada vuelve a ser la de la maculatura, prescindiendo de las técnicas destinadas a resaltar la importancia de la materia. El campo de posibilidades inmenso que ofrece la mancha es estudiado por el artista hasta el punto de realizar obras en medios tan extraordinariamente "raros" en el ámbito pictórico como pueda ser el agua del mar. Sigue ejecutando collages y cambia su expresividad con la de las maculaturas propiamente dichas
  - Como soportes utiliza el lienzo, el papel, la cartulina

Si algo caracteriza y unifica la obra pictórica de Joan Josep Tharrats en este largo período de su quehacer artístico es, sin lugar a dudas, el profundo interés, patente en toda su producción, por el avance tecnológico. El artista se emociona profundamente ante el contacto directo

del hombre y la luna, de manera que en su obra se advierte la huella de esa extraordinaria sensación. En repetidas ocasiones hace referencia al nuevo mundo descubierto gracias a la astronáutica que se patentiza en obras como Possiblement la nostra lluna<sup>8</sup> y Homenatge a tres astronautes<sup>9</sup> (ver ilustraciones).

La primera de ellas está ejecutada en tonos terrosos en combinación con sienas y poseen un acentuado dinamismo, derivado del empleo de configuraciones geométricas irregulares, constituidas por líneas quebradas. En la segunda la aproximación a un mundo espacial "otro" aún se refleja de modo más acentuado. Existen dos zonas compositivas bien distintas: la zona superior es casi lisa y en ella sólo se observan unas configuraciones a modo de desconocidos signos. La simplicidad enorme de esa parte de la obra contrasta plenamente con la complejidad de la zona inferior, concebida como superposiciones de formas de acentuado relieve. Esas configuraciones están constituidas por repeticiones de diversos elementos como: rayas dispuestas en paralelo, puntos colocados rítmicamente en franjas, discos, sectores circulares y formas que semejan hojas, pétalos y cálices de flores. Se trata, desde luego, de la contraposición de dos mundos, el terreno, correspondiente a la franja inferior, conocido por todos; el celeste, configu-

---

Notas. 8. Possiblement la nostra lluna, pintura-collage, (100 x 81 cm.) 1966

9. Homenatge a tres astronautes, maculatura, (162 x 130 cm.), 1967

rado por elementos todavía ignotos, planteando una interrogación. La conjunción de esos mundos se efectúa por medio del color. Toda la obra se halla pintada con una extraña tonalidad azul, difícil de conseguir. Existe también algunos trazos negros que conforman los signos de la zona superior.

Junto a estas composiciones en que se patentiza el enorme interés de Tharrats por la ciencia y sus logros<sup>10</sup> existen otras pinturas en que se manifiesta su admiración profunda por la naturaleza. Admira la gran belleza de ciertos paisajes, de algunos fondos marinos, de determinados minerales. Todo ello es asimilado por el artista, transformado y elaborado hasta el punto de ejecutar sus obras, cuyos colores y calidades permiten hablar de ciertas analogías con esos mundos. Puede llegarse a la conclusión de que toda la producción de Tharrats posee un indudable sello afirmativo. Su extraordinaria vivacidad y esplendor la muestran dotada de una auténtica alegría que desborda

---

Notas. 10. Areán, Tharrats, op. cit., págs. 23 y 24: "Hablamos mucho, muchísimo, de la preocupación de Tharrats por la técnica, de sus estudios de astronomía, de su deseo de traducir plásticamente la aventura espacial y la penetración de nuestros científicos en el interior del átomo"



la capacidad de asimilación del espectador<sup>11</sup>.

Cirlot explica las características de la pintura de Tharrats, antes mencionadas, aludiendo a su posible sentido mágico: "Posiblemente, la pintura de Tharrats es mágica por lo que menos se piensa, por ser, mejor que un proceso plástico, aunque lo integre, la pura, simple y triunfal visibilización de unas cualidades humanas desplegadas en el espacio, transmutadas en ilustración de un alma. La fe de Tharrats, su afirmación del universo, su "sí" a las arborescencias, a las medusas, a los fulgores mineralógicos; su "sí" incluso a las cegadoras explosiones o a las fuerzas que aplastan y petrifican; su saludo a una nueva era del mundo, con goces nuevos y peligros nuevos, con luminosidades que esparcen los mantos de unas policromías aptas para expresar la "cosmogonía en permanencia", junto con la tenacidad de Tharrats, el vitalismo y la alegría del artista, el orgullo - también - por la metamorfosis

---

Notas. 11. Alexandre Cirici, Per a comprendre Tharrats, "Serra D'Or", Montserrat, junio 1963, " .... el seu art, àdhuc amb el vessant il·lusori, pot ésser un aliment per a tots. Està destinat a ajudar a somniar i a viure amb alegria el destí del nostre temps. Si tot acaba en catàstrofe, haurà estat una droga de la felicitat. Si tot acaba bé, haurà estat un company de joc de la humanitat abans d'entrar a la plenitud de l'existència".

de las dudas en jardines y de las temidas imposibilidades en orfebrerías demostradas .... todo ello constituye el canto que el pintor reemprende sin cansancio y alimenta año tras año, para afirmar su juventud y, con ella, las esencias de un arte cuyas rebeldías no cesarán ya de justificarse<sup>12</sup>"

---

Notas. 12. Juan-Eduardo Cirlot, Visión de Tharrats, texto adjunto al catálogo de la Exp. "Homenaje a Delacroix" en la Sala Gaspar, mayo 1963, Barcelona