



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) i a través del Dipòsit Digital de la UB (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) y a través del Repositorio Digital de la UB (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) service and by the UB Digital Repository (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



2.2.4 PINTURA ESPACIALISTA

AGUSTIN ESPAÑOL VIÑAS (Barcelona 1929)

Agustín Español Viñas realiza sus primeros dibujos y pinturas en 1945. Ocho años más tarde, finalizados sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, se interesa por integrar en una pintura de tipo figurativo ciertas soluciones abstractas de carácter magicista, derivadas de un Paul Klee y de un Joan Miró¹.

En las obras abstractas ejecutadas entre 1956 y 1957 pueden observarse esquemas lineales alternados con manchas. Estas pinturas preconizan la transformación que ocurrirá aproximadamente un año más tarde, cuando el artista se incorpora al movimiento informal. Dentro del mismo se decantará por la búsqueda continua de nuevas sensaciones espaciales a través de los efectos cromáticos, obtenidos de modos muy diversos (manchas, superposiciones, transparencias). Así pues, cabe incluir la pintura de Español Viñas dentro de la corriente espacialista².

En realidad, al observar detenidamente la obra pictórica de este artista resulta muy difícil esta-

Notas. 1. Cfr. con El luminismo abstracto de Español Viñas de Juan-Eduardo Cirlot, publicado en "Revista Gran Vía", no. 483, 7-VIII-1961, Barc.
2. Cfr. con Español Viñas, ed. Fonolleras, Barc. 1962, pág. 3 de Juan-Eduardo Cirlot.

blecer períodos plenamente diferenciados, ya que el conjunto de su obra presenta una continuidad extraordinaria. Siempre se mantiene fiel a un mismo lenguaje, aunque incluya ciertas variaciones compositivas. Por otra parte, si en algún momento siente el deseo de investigar en otras áreas, como por ejemplo en la matérica, lo hace, pero no abandona por ello su forma característica de pintar. De esta manera, puede afirmarse que Español Viñas, aunque realizó entre 1958 y 1959 algunos experimentos con pintura de gruesos empastes, obtenida por la mezcla de los pigmentos con arena y serrín, nunca fue un pintor matérico. Fue tan sólo una experiencia que duró muy poco tiempo y que, por otro lado, no contribuyó a apartarle de su línea espacialista.

Más que hablar de características de cada período, se recurrirá, en este caso a establecer unos puntos válidos para toda la producción informal del pintor.

Período 1958-1964

- Espacios abiertos al máximo. En ellos también puede apreciarse un dinamismo proveniente del carácter irregular y fluctuante de las formas.
- Las composiciones quedan estructuradas por las manchas distribuidas por toda la superficie. Esas manchas poseen unos contornos irregulares y desdibujados

-El color es el factor primordial en su obra. La gama cromática utilizada por el artista es amplia, aunque en un mismo cuadro prefiere restringir el color a efectos de contraste bi- o tricromático. Emplea colores más bien claros como: carmín, fresa, amarillo, azul sobre fondos neutros blanquecinos, grisáceos o beige. En otras ocasiones los fondos son muy oscuros (azul profundo, marrón oscuro, negro y rojo) de este modo las manchas distribuidas sobre ellos adquieren unos efectos de luminosidad extraordinarios

-En cuanto al proceso técnico Español Viñas es muy constante. Se interesa, sobre todo, por la disolución de pigmentos en medios acuosos. También usa el aguarrás con objeto de aclarar las disoluciones. Una vez dispuesta la capa pictórica sobre el soporte procede al lavado de la misma con lo cual obtiene unas superficies caracterizadas por la aparición de nebulosidades sumamente imprecisas y de distintas intensidades

En el período en que se ocupa de la materia (1958-59) utiliza mezclas de pigmentos con serrín y arena a fin de lograr calidades matéricas importantes, en las que sobresalgan grupos y se creen superficies en relieve positivo. En ese tipo de obras efectúa a veces ligeros grattages

-Soportes empleados: papel y cartulina

En la pintura de Español Viñas cabe advertir la importancia del trabajo a que somete los fondos. Estos son pintados en capas sucesivas, por lo común oscuras, y sobre ellos proliferan, a modo de nebulosidades, manchas discontinuas. Estas suelen ser de colores distintos y establecen extraños ritmos lineales. Lo más interesante de este tipo de composiciones es cómo se realiza la fusión de las manchas con el fondo. Existe tal grado de interacción y dependencia que resulta imposible concebirlas como elementos separados aislados. De ahí, sin duda alguna, provienen algunos de los efectos espaciales que caracterizan las pinturas del artista. El hecho de que se produzca esa integración del fondo con la mancha suscita inevitablemente el pensar en un mundo "otro", más cercano a los espacios galácticos que a los visionables en el mundo terrestre. En ciertas obras ese tipo de extraña fusión recuerda "los contactos indecisos y místicos de un Rothko"³.

Contribuye a remarcar esa sensación de espacio abierto a un mundo diferente el aspecto lumínico contenido en muchas de las obras de Español Viñas. El carácter luminista se encuentra relacionado de modo directo con la forma en que se encuentra dispuesto el color. Así, la superposición de una capa de color vivo (azul o rojo) sobre un fondo muy oscuro o negro.

Notas. 3. Juan-Eduardo Cirlot, Español Viñas, op. cit. pág. 7

da lugar a que las manchas situadas en una última capa adquirieran unas tonalidades muy diversas, provistas de intensidad lumínica. De este modo se crea lo que al parecer pudiera considerarse como una ambivalencia en la pintura de Español Viñas: de un lado la interacción y dependencia total del fondo con las manchas; de otro, el contraste cromático profundo entre esos dos elementos. Precisamente ahí, en el punto de conjunción de "contrarios" se encuentra la noción de espacio "otro" deseada y conseguida por el pintor.

JOAQUIM LLUCIA (Vidreras, Gerona, 1929 -Barcelona 1973)

Joaquím Llucía es un artista muy interesante cuya obra se ha estudiado relativamente poco. El motivo puede haber sido el hecho de que Llucía se aparta por completo de la estética impuesta por el informalismo matérico en Barcelona y crea un mundo pictórico de carácter espacialista. Incluso desde el punto de vista de los materiales empleados por el artista no existe ningún tipo de relación con los demás pintores de la escuela de Barcelona. Tomó, desde sus comienzos, como material básico para sus composiciones el papel de plata de diversos colores, sometiéndolo a tratamientos distintos. Antes de comenzar la periodización de su obra conviene apuntar, de manera sucinta, cuáles fueron los inicios de Llucía en el mundo de la pintura. Según el propio artista, en 1954, siente una admiración profunda por Picasso. Un año más tarde, en París, descubre la obra de Paul Klee y le emocionan enormemente los estudios de color realizados por ese artista. En esta época comienza a pintar obras completamente figurativas de claro carácter académico, con una temática restringida a los desnudos femeninos. Durante los dos años siguientes ejecuta obras paisajísticas, bodegones y figuras humanas. En 1957-58 se produce un cambio importante. Abandona la temática figurativa para introducirse en un mundo abstracto-informal, influido, sin duda, por la visualización de las obras de los pintores abstractos rusos, en especial del suprematista Kasimir Malevich. A partir de ese momento, pueden establecerse ya con claridad dos períodos en la obra informal del artista:

Notas. 0. Ello no obsta para que se le considere un artista perteneciente a dicha escuela, ya que desde sus inicios se encuentra plenamente vinculada a ella.

PERIODO 1958-60

- Coexistencia de obras cuyo espacio presenta características claras de apertura y dinamismo y otras en las que se observa un predominio de lo cerrado y estático
- Composiciones basadas en la coordinación de formas geométricas irregulares de diversos colores, aunque en alguna ocasión triunfa un sentido cósmico que dimana de la regularidad absoluta de las formas empleadas
- Empleo en 1958 de gamas cromáticas amplias y, más tarde, restringidas con preferencia por los colores marrón-liláceo y blanco-grisáceo
- Utilización de técnicas diversas para cada una de los tipos de obras: a) para las obras geométricas pintura rugosa y mate compuesta por una mezcla de pintura, ceniza y barnices sintéticos; b) para los collages, papel de plata, láminas de latón cobre y otros metales; y c) para el dibujo, pluma sobre papel
- Soportes diversos con predominio del lienzo y el papel

Como característica fundamental de este período debe apuntarse que se trata de un momento crucial para el artista, en tanto que inicia una búsqueda desesperada de aquello que constituirá su propio lenguaje. Por un lado, pinta una serie de obras de calidades rugosas, en las que se observan algunos rayados efectuados por grattage, en las que prevalece lo geométrico irregular, como en Paloma¹ (ver ilustración). Este tipo de obras sólo interesan por ser un preceden-

121

Notas. 1. Paloma, 1958, pintura sobre lienzo (80 x 35 cm.)

123 te, desde el punto de vista de la estructuración espacial, de las obras que caracterizarán plenamente la innovadora aportación de Lluçia. Se advierte esa conexión en la obra Collage-grattage², realizada algo más tarde, para cuya ejecución el artista emplea papel de plata (ver ilustración). El procedimiento seguido es el siguiente: disposición de una lámina de papel de plata sobre el soporte por pegado; la superficie del papel se estira sin alisarse excesivamente, de modo que quedan irregularidades en toda ella; finalmente se procede a un cuidadoso y lento proceso de grattage. La última fase es la que comporta más dificultades a nivel técnico, pues el papel de plata es extraordinariamente delicado y cualquier equivocación traería consigo la fragmentación del mismo. A través del grattage logra Lluçia una superficie compartimentada en zonas geométricas irregulares de carácter trapezoidal.

124 Un año más tarde realiza una de las obras que pueden considerarse el inicio del lenguaje propio del artista: Plata sobre blanco³. Se trata de una pintura de formato rectangular vertical en la que pueden establecerse dos ámbitos netamente diferenciados: el propiamente pictórico que actúa a modo de fondo y el del collage de papel de plata situado en el centro de la composición, aproximadamente (ver ilustración). Así, el rectángulo de plata se contrapone al rectángulo que le sirve como base, debido especialmente a la diversidad matérica de ambos elementos. La zona esencial de la obra, la del collage es trabajada minuciosamente gracias al procedimiento del grattage que establece una finísimas líneas verticales dispuestas en paralelo. La idea inherente a este tipo de composición es la de crear un ritmo básico por la repetición ad infinitum de un mismo

Notas. 2. Collage-grattage, 1958, (27 x 22 cm.)

3. Plata sobre blanco, collage de papel de plata sobre pintura, 1959, (81 x 100 cm.)

elemento: la tira de plata. Sin embargo, en este caso, y esta es la diferencia principal con respecto a obras posteriores, el espacio no puede evadirse de los límites impuestos por el marco del cuadro, ya que el fondo del collage, lo pintado, actúa como medio retentivo de la posibilidad de continuar hacia fuera. A pesar de ello el artista no se decide a cortar por completo dicha posibilidad, sino que, arrepentido, emplea el color blanco para el fondo, de manera que el blanco plateado y el blanco grisáceo se fundan ópticamente y provoquen en el espectador una idea de conjunción más que de separación.

En 1960 Lluçia se interesa no sólo por las posibilidades que le brindan los materiales recientemente descubiertos, sino también por llevar a sus máximas consecuencias el estudio del procedimiento del grattage. No se limita a emplearlo de modo regular y rítmico, sino que aparece como rayado muy fino superpuesto, con objeto de obtener superficies caracterizadas por la discontinuidad.

PERIODO 1960-73

- Predominio de los espacios abiertos con posibilidad de continuar
- Composiciones dinámicas, por repetición de elementos, por contraste cromático, por diversidad técnica, por empleo de materiales distintos
- Gama cromática restringida a los colores propios de los materiales que emplea: papel de plata y metales. A veces, los contrapone a fondos pintados en colores neutros; otras, combina papeles de plata de distintas coloraciones: lila, azul, rosa, rojo
- Técnicas más usadas: collage y grattage, aunque también emplea la pintura de cola y pigmentos
- Soportes: lienzos

Durante este período de larga duración (trece años) Joaquín Llucía logra unos resultados realmente sorprendentes en la mayor parte de sus obras. El factor común a todas ellas puede decirse que es la pulcritud con la que están ejecutadas. Las zonas de pegado y de rayado están perfectamente terminadas de modo que los bordes siempre aparecen impecables. Trabaja en esta época con dos materiales muy distintos: el papel de plata y el metal, principalmente latón y cobre. El papel de plata resulta más fácil de trabajar que el metal, aunque, por otro lado, presente la dificultad inherente a su gran fragilidad. El metal, en cambio, puede golpearse, someterse a transformaciones sin peligro y después colocarse por pegado sobre la superficie pictórica. A pesar de esas diferencias ambos elementos poseen algo en común: su capacidad de reflexión de la luz. Los cuadros de Llucía se convierten en elementos capaces de captar la luz y reflejarla, de modo que su aspecto variará notablemente en relación con el ámbito en el que se los disponga. La idea de introducir en su obra lo resplandeciente y de obtener a través de ello una idea espacial "otra" le obsesiona hasta el punto de convertirlo en "temática" única a lo largo de toda su trayectoria artística. Resulta reveladora la afirmación por parte del propio artista: "Sé que el sol se pone todos los días, pero que cada mañana sale, si cabe más resplandeciente que nunca, sin que nadie lo haya pulido"⁴.

De 1961 data una obra en la que el material, el latón, ha sido cubierto totalmente por una capa pictórica, cosa muy infrecuente en la trayectoria artística de Joaquín Llucía⁵ (ver ilustración). En esta obra el metal se presenta

Notas. 4. Joaquín Llucía, ¿Quién es Joaquín Llucía?, "La Prensa" 39 Octubre 1962

5. Lata doblada, 1961 (65 x 81 cm.)

de dos modos muy diferentes: liso con pocas irregularidades, actuando de soporte, y enrollado sobre sí mismo en forma de tubo de pequeño diámetro. Esos largos y estrechos tubos se encuentran situados cruzando la obra a modo de diagonales, sin entrar en contacto entre ellos. En uno de los casos se trata de una línea diagonal cercana a la horizontal y, en el otro, cercana a la vertical. Así, se desprende de esta composición, en principio claramente dinámica, un claro contraste de fuerzas antagónicas que actúa restringiendo el movimiento existente en ella.

127 Ese mismo año, Lluçιά ejecuta Plancha de metal con golpes⁶ que obedece al principio compositivo de establecer dos zonas, tanto por el material empleado como por la coloración. En este caso se trata de una plancha metálica sometida a percusión mediante un elemento de base circular, de manera que la superficie aparece cubierta, no homogéneamente, de golpes redondos. Además presenta zonas en las que se han efectuado rayados profundos, de tal modo que la plancha ha adquirido un valor textural arqueológico. El formato rectangular apaisado de la plancha se halla incluido en otro rectángulo mayor pintado liso. Se produce pues, un contraste profundo entre ambas calidades matéricas (ver ilustración).

131 Durante 1962 profundiza en el estudio del papel de plata, sus posibilidades de combinación cromática y formal, tanto en el ámbito de la línea recta como en el de la curva. No se limita al empleo, como en años anteriores, del papel de plata plateado, sino que realiza combinaciones con papel de plata dorado, como puede observarse en Collage de papel de plata⁷. Esta obra posee un sentido especial que dimana de su propia composición. El artista enfrenta en un formato

Notas. 6. Plancha de metal con golpes, 1961 (55 x 33 cm.)

7. Collage de papel de plata, 1962 (90 x 90 cm.)

cuadrado, dos zonas que parecen ser iguales en tamaño, pero de coloración distinta, una dorada que ocupa todo el ángulo derecho arriba y otra plateada, dispuesta a la izquierda, abajo. Se trata de una clara contraposición de lo cálido frente a lo frío, sin predominio de ninguna de esas dos sensaciones. Para lograr ese absoluto equilibrio, propio de cualquier obra del pleno Renacimiento, Llucíá recurre a dar un mayor tamaño a la zona fría. Así, el posible efecto de avance del dorado sobre el plateado se ve mitigado, hasta el punto de dar como resultado una obra neutra. Contribuye a subrayar este carácter templado de la obra la línea diagonal perfectamente marcada que divide en dos partes el cuadrado, fruto de la perfecta escisión entre el ámbito plateado y el dorado (ver ilustración).

En otras obras Llucíá crea unos ritmos zigzageantes, conseguidos por la disposición en paralelo de tiras de plata formando bandas que se entrecruzan. Muchas veces, las tiras de papel no presentan una superficie perfectamente lisa, sino algo rugosa. Ese efecto se logra a través del arrugado previo del papel y el alisado posterior para pegarlo en la superficie del soporte. Todo ello indica que Llucíá llega a conocer perfectamente los grados de resistencia del material que utiliza y, a pesar de su indudable fragilidad, obtiene unos resultados en los que la delicadeza de ejecución resulta obvia.

La relación de Llucíá con el espacialismo se produce a diversos niveles; no sólo entra en esa tendencia por el empleo de un material carente de corporeidad, por la luz que reflejan sus obras, por los ámbitos propios de sus composiciones que exceden las limitaciones impuestas por sus marcos, sino también por la inclusión, como en el caso de

132

Fontana, del factor tiempo en su obra. En Ahir, Avui, Dema⁸ obra de formato rectangular vertical, puede observarse la alusión al factor temporal por medio del color y de las líneas compositivas (ver ilustración). Conviene realizar un detenido análisis de esta obra con objeto de constatar las afirmaciones anteriormente explicitadas. En primer lugar, se observa una tripartición en franjas rectangulares, casi del mismo tamaño, dispuestas en paralelo. Dichas franjas están constituidas por tiras de papel plateado de tres colores distintos. La inferior está formada por tiras horizontales paralelas y es de color verde oscuro. La central se basa en el pegado de tiras paralelas en posición vertical y su color es plateado. La superior está originada por tiras paralelas dispuestas en diagonal, de color dorado. Si esas zonas se denominan A, B y C se tiene que:

- A = HORIZONTAL-VERDE OSCURO -----AHIR(tiempo pasado-estaticismo)
- B = VERTICAL-PLATEADO -----AVUI(tiempo presente=dinamismo)
- C = DIAGONAL-DORADO -----DEMA(tiempo futuro=estático/dinámico)

El hecho de que se pase de lo inferior, más oscuro, a lo superior, más claro, indica la honda fe del artista en su propia superación ayudado por el factor tiempo. Podría incluso llegarse a afirmar la existencia de una conjunción espacio-tiempo en esta obra de tal manera que cada una de esas zonas A, B y C aludieran directamente a los tres mundos: inferior o infernal, terreno y superior o celeste. También en este último caso, el color actuaría de modo simbólico, lo oscuro asociado a la tiniebla y lo claro a la iluminación.

Notas. 8. Ahir, avui, dema, collage de papel de plata, 1963 (130 x 96 cm.). De esta misma obra existen dos versiones más, posteriores, ejecutadas en 1972. Una de éstas mide (130 x 97 cm.), mientras que la otra sólo mide (116 x 87 cm.)

La preocupación por enfrentar lo tenebroso y oculto a lo manifiesto e iluminado no se circunscribe sólo a esa obra, sino que Lluçia deja constancia de tal preocupación en diversas obras, como en Collage de papel de plata y pintura⁹. En ella dispone dos zonas incluidas en un cuadrado de forma rectangular apaisada. La inferior la pinta de negro lisa, mientras que la superior aparece dorada.

A partir de 1965, y de forma más continuada, integra Lluçia en sus composiciones papeles de plata de distintos colores, todos ellos de extraordinaria delicadeza. Se trata, por regla general de tonos suaves, predominando los lilas, rosas y azules pálidos, que combinados con el color plateado dan lugar a composiciones de profundo lirismo. Resulta, casi podría afirmarse, extraño que hasta poco antes de su muerte (setiembre de 1973) el artista no recuerriera nunca al empleo de papel de plata de color marcadamente cálido como el morado rojizo que aparece en La bona terra rosa d'abril¹⁰. En esa composición de formato cuadrado Lluçia dispone, a diferencia de muchas de sus obras, franjas verticales paralelas. Una de ellas, la primera empezando por la izquierda, está pintada lisa de color rojo, la segunda, es la formada por tiras de papel de plata morado; la tercera aparece blanca lisa, sin pintar. Si se procede a una lectura de esa obra de izquierda a derecha, resulta fácil de observar un avance claro de la VIDA a la NADA. Lo rojo, clara expresión de lo vital se halla mitigado por su contacto con el morado y más allá con el absoluto vacío. ¿Intuía el artista su próximo fin?

Notas. 9. Collage de papel de plata y pintura, 1965, (100 x 100 cm.)

10. La bona terra rosa d'abril, 1972, (162 x 162 cm.)

CARLES PLANELL (Barcelona 1927)

Carles Planell empieza a pintar hacia 1948 en una trayectoria derivada del esquematismo picassiano. Las composiciones de ese año se basan en sistemas estructurales geométricos, integrando su temática diversos elementos como personajes, femeninos y masculinos, paisajes urbanos y rurales, interiores, etc. Un año más tarde realiza un dibujo en el que puede advertirse "cierta influencia del Autorretrato de Miró de 1938¹.

Hasta 1954 permanece dentro de la figuración, interesándose por aspectos diversos de la pintura: calidad matérica, color y esquemas geométricos compositivos. A finales de ese año y comienzos del siguiente transforma su lenguaje pictórico y realiza una serie de obras plenamente abstractas, en óleo y látex, en las que se observan intensos rayados, muy finos, dispuestos a modo de haces recubriendo la totalidad de la superficie pictórica. En los dos años que siguen a su incorporación a la pintura abstracta profundiza en el estudio de la relación entre el espacio, la forma y el color. Prefiere la creación de contrastes bircromáticos -rojo, verde, azul contra gris o negro- a la exhuberancia cromática. Ese ya constituirá uno de los elementos definitivos del lenguaje informal de Planell. En muchas de

Nótas. 1. Juan-Eduardo Cirlot, Carlos Planell, Tábara y otros pintores, "Papeles de Son Armadams", Madrid Palma Mca, no. XXX, set. 1958

esas obras abstractas se advierte cómo la materia ha sido trabajada densamente.

Puede considerarse que la entrada de Carles Plannell en el Informalismo se efectúa en torno a 1957-58. En un primer momento, su pintura será más bien de tendencia matérica, en cambio, transcurrido un corto período, se patentiza, el marcado interés del artista por expresar su propia concepción del espacio.

Período 1957-58

- Espacios abiertos y dinámicos que, en muchas ocasiones, incluyen ritmos por repetición de elementos (chorreados, líneas, franjas, etc.)
 - En las composiciones de este período interviene, aunque no totalmente, el azar, dado que el artista deja caer sobre la superficie del cuadro chorros de pintura, permitiendo que adquieran caprichosas configuraciones. Aparecen surcos de materia acumulada, dispuestos por franjas verticales u horizontales. En alguna obra pueden observarse improntas de manos en colores oscuros que resaltan sobre los fondos claros. La mancha es también un recurso importante en la serie de obras pertenecientes a esta etapa
- A fines de el año 1958 integra elementos geométricos irregulares con esquemas análogos a los del rectángulo, círculo y óvalo

- La gama cromática es restringida (rojos, carmines, verdes, azules, grises y negros). Prefiere soluciones mono y bicromáticas a aquellas en las que intervienen más colores
- La técnica consiste en una mezcla de pintura al óleo látex y barnices hasta crear una masa consistente y aplicarla por capas. A veces se observan grumos y gruesos empastes, pero nunca son demasiado acusados
- Soporte utilizado: lienzo

Aunque este período estudiado se halle ya dentro de la corriente informal, debe aclararse que la verdadera aportación por parte de Planell a esa corriente comienza, en realidad, un año más tarde, cuando se decanta por la creación de unas superficies matéricas en las que lo esencial es la nueva concepción del espacio. Por lo tanto, debe deducirse que la obra de este artista corresponderá al ámbito del espacialismo.

Período 1959-60

- Espacios abiertos y equilibrados. No se observa un dinamismo acentuado, a pesar de la aparición de ritmos, debido a la preferencia por las soluciones monocromáticas y oscuras que provocan una sensación de calma un tanto dramática

- Composiciones caracterizadas por unas estructuras básicas². Aparición de esquemas lineales constituidos por series de conglomerados matéricos aplastados a modo de pequeños botones. También pueden apreciarse series de puntos con ritmos constantes, elementos geométricos como círculos segmentados, cuadrados, óvalos
- Preferencia por los colores azul claro, rojo vivo y verde
- Técnica consistente en mezclar pintura plástica, óleo, barniz y agua y después frotar la superficie, con objeto de lograr una calidad lisa y bruñida que, en ocasiones, semeja una pátina. La materia pictórica siempre aparece muy delgada y aplastada con brillos de esmalte³
- Soporte: lienzo

Notas. 2. "La tendencia central del arte de Planell es la limitación a un mínimo de estructuras, incluso a su negación, ahondando hacia un dominio que cabe denominar nihilista, puesto que no expresa una protesta contra esa "nada" identificada con la esencia, sino una amorosa integración en su seno". Ver Estética de Carlos Planell, "Correo de las Artes", no. 21, XI-1959, por Juan-Eduardo Cirlot

3. "Obsérvese que, en todas muestras observaciones hablamos de materia no propiamente de pintura, porque uno de los fenómenos importantes que se presentan en la obra de Planell, es que sus colores sus luces, tinturas, no han sido pintadas, no han sido representadas, sino que están realmente allí", Ver Carlos Planell en De la Escuela de Barcelona, ed. RM, Barc.1959 por Alexandre Cirici

Una de las aportaciones más significativas de este período son las concreciones matéricas en forma de puntos o botones que aparecen distribuidas en la superficie del cuadro. Por lo general, esa distribución se realiza, con arreglo a unos esquemas de estructuración espacial pensados previamente por el artista. Prevalce en ese tipo de composiciones el sentido ortogonal, a la par que una predilección por los esquemas ordenados. Los ritmos lineales creados por el agrupamiento de los pequeños puntos matéricos dan lugar a un tipo de obras en las que la idea esencial es la de estructurar un espacio dado. La repetición de elementos y ritmos conlleva la posibilidad de extensión del espacio pictórico hasta la noción de infinito.

Período 1960-63

- Espacios abiertos, aunque en ciertas composiciones al prevalecer un orden simétrico la apertura se vea extraordinariamente restringida. Por lo que respecta al dinamismo-estaticismo cabe señalar que la mayor parte de obras se hallan equilibradas, con un ligero predominio del movimiento sobre la quietud
- Composiciones basadas en la agrupación de agujeros, formando líneas e incluso figuras geométricas (óvalos, cuadrados, triángulos, etc.)
- Color: grises negruzcos o azulados

-La técnica es la misma que la del período anterior. El cambio principal estriba en la no aparición de concreciones matéricas. Estas han sido sustituidas por el relieve en rehundido de pequeño diámetro. Con el pincel invertido y otros elementos punzantes hiere la superficie del cuadro y ejecuta agujeros de distintos tamaños. A finales de esta etapa se decanta por la realización de papeles manchados, arrugados, plegados, rotos, agujereados y quemados

-Soportes: lienzo y papel

En esta etapa Carles Planell profundiza todavía más en el estudio del sentido espacial. Crea numerosas composiciones en las que el factor expresivo esencial es el agujero. Normalmente tiene dimensiones muy pequeñas, aunque en ciertos casos, adquiere mayor tamaño. El agujero sustituye a los pequeños botones matéricos y, por lo general, aparece dispuesto linealmente, adoptando configuraciones de carácter geométrico diversas. En Pintura en azul⁴ puede observarse una composición basada en la simetría con respecto a un eje vertical. Aparecen tres zonas diferenciadas: dos, a modo de franjas en color oscuro, enmarcan, la parte central. En ésta, que es casi cuadrada, aparece una línea horizontal, paralela a la base inferior, consti-

Notas. 4. Pintura en azul, óleo y pintura plástica sobre lienzo, 1961

tuida por una serie de pequeños agujeros. Sobre esa línea se encuentra una figura fusiforme, también en color oscuro, rodeada en su zona más externa por otra serie de agujeros, del mismo tamaño que los anteriores (ver ilustración). La configuración central fusiforme u ovalada alude, en este caso, a una forma biomórfica primaria. Su posición vertical entraña la posibilidad de movimiento inherente a todo ser vivo. Sin embargo, esa posibilidad queda interrumpida por la línea horizontal de la base. De ahí que, tanto desde un punto de vista compositivo como simbólico el resultado sea un equilibrio. En realidad se trata de la respuesta ambigua del pintor frente a la cuestión de la relación existente entre vida - muerte⁵.

A finales de la etapa mencionada, Planell se interesa por la realización de un tipo de obras de características muy distintas a la descrita. En ellas el papel es el material más importante, más incluso que la propia pintura. Somete papeles de distintas calidades a metamorfosis por pegado, arrugado, rotura e incluso quemado. Esos elementos matéricos en descomposi-

Notas. 5. "Los agujeros son lo único afirmativo en la obra de Planell, pues se presentan con tal alusión anímica que no pueden ser sino proyecciones del propio artista en el mundo negativo de sus lienzos, elaborados a fuerza de ambigüedades y tensiones disolutivas", Ver Significación de la pintura de Carlos Planell, "Revista Gran Vía", no. 481, 1-VII-1961, Barc. por Juan-Eduardo Cirlot.

ción son adheridos al soporte por pegado. Según el tipo de técnica a que someta los papeles, éstos ofrecerán aspectos y calidades muy diversas.

Tras este período, en el que como puede constatare, existe un interés por factores extraordinariamente variados, sigue una etapa de intensa calma productiva⁶ que durará hasta cinco años más tarde aproximadamente. No quiere decir esto, sin embargo, que Planell se encuentre en la inactividad absoluta, sino más bien en un proceso de reforma total de su lenguaje plástico.

En la década de los setenta, Carlos Planell se ha interesado por el espacio, pero lo ha hecho de una manera completamente distinta a la de sus períodos informales. La materia en esos últimos años ya no será elemento constitutivo de su obra, ya que se decantará por el dibujo. La plasmación del espacio vendrá dada por un tipo de composiciones en las que predomina el rigor de la geometría con inclusión de cuadrículas y objetos tomados directamente de la realidad.

Notas. 6. Areán habla de que en este período "vino el el silencio" en su artículo El segundo rigor de Carlos Planell, "Gazeta del Arte", no. 28-30 1974

ALBERT RAFOLS CASAMADA (Barcelona, 1923)

Ràfols Casamada comienza su carrera pictórica en 1947, aunque hasta tres años más tarde no se desprende de la gran influencia ejercida por Picasso y Braque. Desde un primer momento el artista se halla obsesionado por dos factores principalmente: la forma y el color. Estos dos elementos, a medida que transcurre el tiempo van simplificándose hasta definirse en estructuras espaciales muy concretas; asimilables a elementos geométricos casi puros. El largo período figurativo que va desde 1950 a 1957 se caracteriza fundamentalmente por ser un proceso lento hacia la abstracción. "Cada vez fui dando mayor libertad al color y a la materia, hasta que llegó a desaparecer el contacto demasiado directo con la naturaleza. Se puede decir que fui eliminando cada vez más elementos hasta que el cuadro me quedó en algo blanco sobre blanco"¹.

En los primeros meses de 1957 ya se encuentra implícito el abandono de la figuración, aunque las composiciones siguen estando inspiradas en el mundo que circunda al artista. Resulta interesante subrayar que en este momento el artista ya ha dejado atrás los gruesos trazos negros, a modo de contornos, que servían para delimitar las zonas cromático-formales y el color fluctúa de manera que se establecen claras conexiones entre las diversas partes de la obra.

Entre 1957 y 1959 Ràfols desarrolla un arte plenamente abstracto en el que pueden observarse unas composiciones que se caracterizan por la interacción entre el fondo, más o menos homogéneo desde el punto de vista cromático y unas formas, casi siempre rectangulares, de contornos poco nítidos.

Notas. 1. Entrevista con Albert Ràfols Casamada, "Tropos", mayo-agosto 1973, pág. 120

El color empleado para esas formas suele contrastar con el del fondo y coadyuva a señalar la existencia de distintos niveles espaciales. Al principio, las formas coloreadas cubren gran parte de la superficie pictórica; en cambio, a mediados de 1958 disminuyen las formas plasmadas en el ámbito pictórico. El pintor trabaja "abordando todas sus posibilidades, por variaciones de ritmo, de frecuencia y de gama cromática. Suele mantener casi siempre el efecto de perspectiva del color, estableciendo un matiz frío y oscuro o neutro, sobre el que dispone las manchas de color más intenso o matizado"². Utiliza una gama cromática amplia, resaltando los efectos de contraste entre la forma de color rojo, ocre o amarillo y el fondo azul oscuro o negro.

Paralelamente a la transformación que se opera a nivel espacial en la obra de Ràfols conviene señalar una valoración creciente de la textura y de la huella que produce el útil de trabajo sobre la materia pictórica. Esos dos elementos van a ser los que provoquen la transición de la abstracción al informalismo. Puede darse como fecha inicial del período informal de Ràfols el año 1959. Antes de aludir a las características esenciales de la etapa informal del artista conviene señalar que en Ràfols es difícil hablar de una tendencia matérica dentro del ámbito informal. Aun cuando se interesa por la materia, nunca llega a realizar procedimientos técnicos demasiado distantes de la técnica tradicional. El grattage lo utiliza de una manera extraordinariamente sutil; sus rayados son finísimos e imperceptibles. Jamás llega a realizar surcos profundos, grietas o agujeros. En cierto modo casi es más correcto hablar de espacialismo que de pintura de materia. Al igual que en su etapa abstracta Ràfols se decantará por expresar a través de

Notas. 2. Juan-Eduardo Cirlot, La evolución de Ràfols Casamada, "Índice", febrero 1961

la pintura su idea del espacio. De un lado, se preocupa por la bidimensionalidad propia del cuadro y la remarca por medio de la plasmación de zonas rectangulares y, de otro, mediante el color es capaz de suscitar distintos niveles de profundidad o, lo que es lo mismo, de crear diversas perspectivas cromáticas. Esta síntesis que se produce en la manera de captar el espacio y reproducirlo es, sin duda, un reducto de su interés por el cubismo.

Puede distinguirse un período dentro de la aportación informal de Ràfols Casamada:

Período 1959-63

- Espacios abiertos y equilibrados, aunque existen algunos en los que prevalece la composición en diagonal y sugieren dinamismo
- La composición se basa en el empleo de formas-color que estructuran la superficie pictórica ortogonalmente. Las formas-color ocupan gran parte del ámbito pictórico y su número está reducido a dos o tres a lo sumo. Existe una tendencia a marcar direccionalidades a través de las configuraciones que aparecen sobre el fondo. Se observa un decantamiento por las composiciones asimétricas
- Para una misma obra los colores utilizados nunca son más de tres. Suelen ser bicromáticas, aunque hay un corto período dentro del que se trata, en 1960, en el que tan sólo usa el blanco. En todos los demás años la gama cromática es amplia: azules oscuros y claros, verdes, amarillos, anaranjado, rojos, rosas, ocres y neutros
- Realiza diversas obras por procedimientos diversos:
 - 1) mezcla de óleos, pigmentos, látex y aglutinantes;
 - 2) dibujos sobre papel, cartulinas, etc., con adición, en ciertas ocasiones de látex; y 3) collages de pape-

les de diversas calidades algunos pintados en tinta china, otros en acuarela y superpuestos a ellos, papeles transparentes que les otorgan calidades afines al pergamino. El tipo de técnica de pintura al óleo sobre lienzo entraña la posibilidad de ofrecer distintas calidades texturales: brillantes, mates, lisas, rugosas, etc.
-Soportes empleados: lienzo, papel, cartulinas

El proceso más interesante que puede constatarse al contemplar la obra de Ràfols anterior al período informal y la del propio período es la reducción numérica de los elementos forma-color que aparecen distribuidos por la superficie del cuadro. En un primer momento, como ya se vió, esas formas eran muy numerosas (entre veinticinco y cuarenta), debido a ello su tamaño era reducido al compararlo con el resto del cuadro. En cambio, en la etapa que se estudia las formas coloreadas nunca exceden el número de tres, aunque su tamaño ha experimentado un poderoso crecimiento, cuyo valor estriba precisamente en "implicar un incremento del factor espacial"³. Es aquí donde puede hallarse la conexión del artista con el espacialismo. La interacción de las formas rectangulares con el fondo y la relación de esas formas con el espectador sugiere un espacio "otro", caracterizado por una especie de síntesis entre lo bidimensional y la idea de sucesión o, dicho de otro modo, de la aplicación de una perspectiva. Esa manera de expresar el espacio es la mayor aportación del arte informal de Ràfols Casamada, ya que supe dita todos los elementos restantes del cuadro, como la composición, el color y la técnica, a esa finalidad. Ràfols no agota nunca las posibilidades que le ofrecen las infinitas conexiones entre el fondo y las formas-color que se encuentran sobre el mismo. Varía constantemente la gama cromá-

Notas. 3. Juan-Eduardo Cirlot, Estética de Ràfols Casamada, "Cuadernos de Arquitectura", no. 49, 1962

441 tica, de manera que, aunque las formas sean parecidas e incluso su disposición en el cuadro sea análoga, el efecto producido por las mismas sea por completo distinto. Así, comparando dos obras pertenecientes al mismo año, 1960, puede comprobarse la predilección en ambos casos por la forma rectangular. Ello no quiere decir, sin embargo, que esas obras se semejen⁴⁻⁵ (ver ilustración). En la primera, Pintura blanca, Ràfols ha elegido el formato vertical, disponiendo la forma rectangular coloreada arriba, a la derecha. En la segunda, de formato horizontal, aparecen dos anchas franjas, una horizontal y otra vertical, unidas por un lado, en la zona extrema superior izquierda del cuadro. El peso de ambas composiciones resulta, por tanto, completamente distinto. En Pintura blanca se encuentra localizado sólo en la zona superior y prevalece un sentido asimétrico. En cambio, en la otra obra el artista se decanta por concebir una estructuración espacial perfectamente equilibrada, aunque para paliar el posible efecto de estaticismo y quietud de ese equilibrio Ràfols prefiere también un tipo de solución en la que se acentúa el sentido asimétrico. Por otra parte, la diferencia fundamental entre ambas obras está en relación directa con el color empleado en cada una de ellas. Mientras que en la primera, como indica su título utiliza los neutros, en especial el blanco y las calidades texturales ofrecen una superficie bastante rugosa, en la segunda obra emplea tres colores (verde, ocre y gris) que le otorgan, junto con sus diversas calidades de textura, un significado muy distinto al de la anterior.

Uno de los aspectos más interesantes de la obra de Ràfols Casamada durante estos años es la sustitución de los pigmen-

Notas. 4. Pintura blanca, (60 x 73 cm.), 1960, óleo, pigmentos y látex sobre lienzo

5. Pintura verde, ocre y gris, 1960, óleo, pigmentos y látex sobre lienzo

tos preparados comercialmente por los pigmentos naturales mezclados con látex y, en ciertas ocasiones, con óleo de modo que obtiene calidades muy distintas de superficies craqueladas. Esta técnica no permite la acumulación de grandes empastes, por lo que las obras de Ràfols nunca presentan una tendencia a remarcar el relieve. Le interesa, por otra parte, que sus obras no pierdan su calidad inicial con el paso del tiempo, que su pintura no experimente variaciones ni a nivel cromático ni por saltar capas de pintura, estos propósitos los consigue plenamente con el tipo de técnica y el procedimiento empleado.

144 Existen algunas pinturas de 1961 que se caracterizan por un acusado dinamismo⁶, en las que las franjas o formas rectangulares horizontales y verticales son sustituidas por otras que indican una direccionalidad oblicua, a modo de gran gesto que cruza la pintura (ver ilustración). Contribuyen a marcar la idea de movimiento las pinceladas perfectamente visibles distribuidas por todo el ámbito pictórico. En el caso concreto de esta obra el artista limita la calidad rugosa y de cierto empaste a la zona inferior del cuadro, en la que además dispone unas huellas efectuadas por un grattage poco profundo.

143 Del mismo año data la composición titulada Negro y rojo⁷ en la que el artista introduce un elemento formal poco utilizado hasta el momento, como es el círculo (ver ilustración). Esta obra recuerda aquellas composiciones kandinskianas en torno al Punto y línea sobre el plano. Sin embargo, se ha producido una importante transformación que es la que permite hablar en este caso concreto de informalismo y no de

Notas. 6. Pintura, 1961, óleo y pigmentos naturales con látex sobre lienzo

7. Negro y rojo, 1961, pigmentos naturales y látex sobre lienzo.

abstracción. Aun cuando, los elementos plasmados por Ràfols pudieran parecer los mismos que los de Kandinsky en la serie de obras aludidas, existe algo que las separa profundamente. En el pintor ruso el deseo es el de plasmar en todo momento un punto y una línea, en el pintor catalán el deseo es captar las infinitas posibilidades de cambio a que pueden someterse las formas hasta el instante de tomar la apariencia de círculo o de franja. Esa idea de cambio se manifiesta principalmente a través de la difuminación de contornos y de las calidades texturales distintas (rugosa y lisa) que ofrecen la superficie del cuadro.

De 1963 datan una serie de obras en las que el color se trata con una vivacidad y libertad mayor que en años anteriores. Introduce, además, dentro de su obra pictórica elementos de procedencia dibujística, tornándose sus composiciones un tanto más complejas con alusiones al modernismo, como ocurre en Homenaje a William Morris. Prevalece en ellas la línea curva sobre la recta creando ritmos tanto formales como cromáticos.

Puede darse como fecha final de la etapa informalista de Ràfols Casamada el año 1964, en que se produce un evidente retorno al realismo con la introducción de ciertos elementos tomados del entorno cotidiano. A medida que pasa el tiempo el artista va ampliando los elementos en su obra pictórica. Esos elementos corresponden a diversos temas que no son tratados como tales, sino como imágenes de ellos mismos. "Per això pot prendre indistintament imatges fabricades per ell mateix o agafar-les del repertori industrial, a través del collage, o del repertori naif, dels cromos, els papers de lleixa, les historietes, els empaperats, les pàgines de revista o les caps de productes"⁸.

⁸ Notas. 8. Alexandre Cirici, Albert Ràfols Casamada o la pintura com a tema de la pintura. "Serra D'Or", 15-5-77

Antes de concluir este estudio conviene apuntar que Ràfols Casamada siempre ha estado preocupado por un problema, aparte del espacial característico de su etapa informal, el color. Sus colores poseen un indudable sello personal, logrado por el empleo de una técnica en absoluto fácil que le permite, al mezclar los pigmentos naturales con el látex, obtener colores propios. Al no emplear nunca colores en estado puro, sino provenientes de la mezcla previa en la paleta. Ràfols consigue unas tonalidades que caracterizan gran parte de su producción. Uno de los colores más empleados por el artista es el azul. El propio pintor afirma: "El azul tiene algo íntimo, y esto le ocurre también al rosa. Son colores nada chillones que hablan en voz baja, como a mí me gusta que hablen. El azul se puede relacionar con el crepúsculo, y el rosa tiene algo más sensitivo, más sensual"⁹.

Notas. 9. Victoria Combalia Dexeus, Ràfols Casamada, La Polígrafa, Barcelon^a 1978, pág. 39

FRANCISCO VALBUENA (Barcelona 1932)

La pintura de Francisco Valbuena posee unas características de continuidad extraordinaria. Aparte de sus comienzos dentro de un ámbito figurativo que abandona muy pronto, penetra en el informalismo de un modo casi automático. Existen, desde luego, algunas obras fechadas entre 1958 y 1959 que presentan conexiones evidentes con la abstracción geométrica. En ellas también se observa un interés por lo gestual, ya que la mayor parte de dichas composiciones se basan en la interacción de gestos de diferentes colores. En este cortísimo período se hace patente un gusto por la policromía; aparecen rojos vivos, amarillos y blancos que nunca más volverán a ser empleados. Hacia finales de 1959 el artista adquiere plena conciencia de que el tipo de composición recargado por el entrecruzamiento de líneas curvas no le satisface en absoluto. Es entonces cuando decide cambiar radicalmente su modo de expresarse a través de la pintura y empieza su etapa informal. En Valbuena puede advertirse que la materia se halla supeditada siempre al factor espacial, por lo tanto debe incluirse su producción en la tendencia espacialista¹.

Debido al carácter de continuidad en su obra, resulta muy difícil establecer unos períodos diferenciadores en la

Notas. 1. "El empleo de materia en mis cuadros lo considero más bien una preocupación técnica que conceptual. me identifico con el problema del espacio, por ser, quizá ésta la gran preocupación de la pintura de todas las épocas". Ver Francisco Valbuena.- ¿Quién es F. Valbuena?, "La Prensa", julio 1962, Barc.

misma. Tan sólo se parecían ligerísimas variaciones, ya que el contenido y la forma aparecen prácticamente inalterados a lo largo de los años. Así pues, será más correcto, en el caso de este artista, hablar de un solo período que abarque de 1959 hasta 1970.

Período 1959-70

- Espacios abiertos hasta el punto de adquirir significación de lo infinito. El dinamismo es una constante en la obra del pintor, aunque queda mitigado en muchas ocasiones por el efecto de una gama cromática monocroma
- Composiciones sencillas extraordinariamente libres. Prácticamente en ninguna de ellas se observan ejes de distribución de los elementos en forma de gránulos o placas de pequeño tamaño que se encuentran repartidas por toda la superficie. Casi nunca se ordena la composición con respecto a un centro, sino que se crean diferentes núcleos cuya acción de irradiación de fuerzas excede siempre la limitación impuesta por el término de la tela
- La gama cromática empleada es en este período extraordinariamente restringida. Los colores más utilizados son: morados y violáceos en interacción con el negro de calidad carbonosa; aparecen también los grises, así como los rojos cinabrio. Por regla general los cuadros son monocromos

- La técnica usada es compleja y lenta. Se basa en superposiciones de pigmentos y cola, disponiendo barnices entre capa y capa. Aplica estos elementos por medio del pincel, la brocha y la espátula. En pocas obras utiliza el grattage que produce el relieve en negativo. Prefiere realizar cúmulos máticos por sucesivas adiciones de pintura. Muchas veces los somete a progresivos aplastamientos logrando un tipo de superficies semejantes a las de una placa de fibrocemento o de pizarra.
- Utiliza como soporte el lienzo y el papel

Las calidades obtenidas por Valbuena a lo largo de todos estos años de producción ininterrumpida son muy variadas. Existen obras que, pese a estar realizadas en colores apagados, poseen un brillo y una lisura extraordinarias. Este tipo de texturas contrastan enormemente con otras en las que la sequedad de lo poroso y rugoso adquieren su máxima expresión. Sin embargo, hay algo que une ambos tipos de obras: el tratamiento del espacio. Si Valbuena dispone elementos, tales como líneas curvas a modo de grandes paréntesis enlazados como en una obra de 1962², rayados finísimos que constituyen un enrejado muy sutil como en otra obra del mismo año³ o bien cúmulos a modo de cráteres no es sino con el propósito de establecer una idea de perspectiva. El gran es-

Notas. 2. Pintura, (130 x 81 cm.), 1962

3. Pintura, (146 x 114 cm.), 1962

pacio monocromo que sirve de sustentación a todos los elementos citados adquiere su grandiosidad precisamente al estar relacionado con ellos. La discontinuidad, en este caso, no hace otra cosa que reafirmar el sentido de conexión con lo que se encuentra más allá, y por lo tanto, la idea de infinito aparece perfectamente plasmada en la obra del artista. Para Valbuena este espacio infinito jamás es fuente de placer, sino que más bien se encuentra ligado a un sentimiento de búsqueda y de ansiedad. La tortura de esa incessante búsqueda se refleja en la no utilización de formas sensuales ni cálidas. Tampoco a través del color se obtiene ningún tipo de calor. "Cuando el arte se fundamente en la expresión propia del espacio, da, conscientemente o no, ese valor patético de la "distancia", que también significa soledad, apartamiento, olvido, muerte en vida"⁴. Por otra parte, "las variaciones cromáticas, dentro del acorde rojonegro, que es comprendido por todas las simbologías como máximamente agresivo y negativo, sí resultan de interés por cuanto traducen a la misma ansiedad a registros diferentes pero sumidos en un campo unitario"⁵.

Valbuena es un pintor cuya obra muestra claramente su fidelidad a una determinada idea. El espacio sigue siendo en la década de los años setenta la única preocupación del artista, de modo que aunque existan variaciones importantes respecto a los años anteriores, la problemática expresada a

Notas. 4. Juan-Eduardo Cirlot, La pintura de Valbuena. Se parece el dolor a un gran espacio, "La Vanguardia", 29 agosto 1968, Barc.

5. Juan-Eduardo Cirlot, La pintura de Francisco Valbuena, "Correo de las Artes", n° 32, VI-VII/1961

través de su pintura, se basa, de modo total, en el espacialismo informal. Puede haber incluido más colores en su gama, haber ejecutado dibujos relacionables con un cierto simbolismo y, sin embargo, el sentido espacial contenido en su obra es el mismo que el de su primer período.

El logro esencial del artista quizás haya sido el de saber reunir elementos que pudieran semejar contradictorios e imposibles de asimilar. En Valbuena las superficies rugosas y los fondos, los pigmentos y las materias han llegado a constituir un todo indisociable, de ahí que la sensación de infinitud espacial que provoca su pintura sea uno de los aspectos esenciales a lo largo de toda su trayectoria.

2.3 Otros pintores de la escuela informal barcelonesa

Aparte de los pintores cuya obra ha sido cuidadosamente estudiada en el punto anterior, existen otros artistas que, en torno a finales de la década de los años cincuenta y comienzos de la de los sesenta, se adhirieron al movimiento informalista. Se les incluye en un capítulo aparte por motivos diversos. En primer lugar, algunos de esos pintores sólo mantuvieron un efímero contacto con el informalismo propiamente dicho; en segundo lugar, la importancia de muchos de ellos es muy relativa si se tiene en cuenta las aportaciones que hicieron al informalismo barcelonés. El "Boom de l'informalisme" al que alude Cirici¹ trajo consigo la participación activa de muchos artistas, no significando ello, no obstante, que deba realizarse un análisis minucioso de su pintura de aquellos momentos, por los motivos arriba indicados. Sin embargo, resulta obvio que en un trabajo como el presente debe hacerse referencia, aunque sea escueta, a su producción artística².

2.3.1 Pintores matéricos

ANGELS'T (Pseudónimo de Angeles Tàpies; Barcelona 1926)

Casada con un italiano firma algunas de sus obras con

Notas. 1. Alexandre Cirici, L'art català contemporani, Edicions 62, Barcelona 1970, pág. 201

2. El orden en que aparecerán los diversos pintores pág. sig.

el nombre Angeles de Ferrari. En realidad esta pintora tan sólo conectó circunstancialmente con la escuela barcelonesa, ya que desde 1953 reside en Italia. Hermana del pintor Antoni Tàpies, pronto se puso en contacto con el mundo pictórico derivado de Dau al Set. También se inició tempranamente en el mundo informal matérico. Sus composiciones suelen poseer unos esquemas filamentosos y estriados. Emplea unos colores un tanto difusos y de gama no muy amplia.

SALVADOR AULESTIA (Barcelona 1917)

En el caso de Salvador Aulestia la relación con el informalismo es tan sólo tangencial, ya que, en realidad, sólo se ocupa de ejecutar algunas obras de carácter matérico en torno a los comienzos de 1960. Su evolución artística es muy compleja y corresponde a la de un individuo muy preocupado por hallar soluciones cargadas de aspectos nuevos. "Filósofo, poeta y astrólogo, dotado de una aterradora imaginación"³ toma parte en el Salón de Octubre del año 1948 presentando una obra dentro de un lenguaje abstracto. "Se encuentra a mitad de camino entre abstracción y fluctuación", según palabras de Areán⁴ al ejecutar una obra para dicho Salón basada en

Notas. 2. será siguiendo los mismos principios que en el punto anterior; es decir, por subtendencias dentro del informalismo y dentro de esta clasificación, por orden alfabético

3. Xifré Morros, Aulestia, "Correo de las Artes", no. 24, marzo-abril 1960

4. Carlos Antonio Areán, Veinte años de pintura de vanguardia en España, ed. Nacional, Madrid 1961, pág. 131

configuraciones formadas por manchas blancas, figuras geométricas circulares en color negro y circunferencias de tonos grises.

En la década de los cincuenta, hasta 1954 aproximadamente se decanta por la realización de una serie de obras de estilo fauvista, en las que el elemento más resaltante es el color y el modo de estar empleado. Los contornos, a medida que transcurre el tiempo, irán vigorizándose hasta adquirir una importancia extraordinaria sobre el resto de elementos compositivos. Abandonará el lenguaje fauve y lo sustituirá por otro de carácter expresionista. Continuara dentro de esa corriente hasta 1959, fecha en que vuelve a plantearse la problemática del abandono de la figuración. Por poco tiempo realizará una serie de obras plenamente abstractas y, en 1960, se decantará por la ejecución de obras informales en las que el color posee siempre un sentido especial, obtenido a través de irisaciones y veteados. Sin embargo, esta etapa es también muy corta y Aulestia pronto retorna a expresarse a través de la figuración.

JORDI CUROS (Olot, Gerona 1930)

Comienza a pintar el año 1947 y asiste a los cursos de la Escuela de Arte de Olot, iniciándose en la pintura de tipo paisajista, observada directamente del natural. Se mantiene dentro de esa línea hasta 1951, fecha en que

empieza una nueva etapa de características fauvistas. Cirici lo define del siguiente modo: "el grafista colosal del 1949, el fauve de 1951, el glaçat realista del 1954, el buffetià del 1955"⁵.

En torno a 1957, se advierte una transformación en su pintura, ya que se decanta por las composiciones estructuradas linealmente, cercanas, en algunos casos, a la abstracción. A la par que se observa un cierto alejamiento de la realidad, se produce un acercamiento al interés por las calidades texturales. No se decide, sin embargo, a abandonar de modo absoluto la figuración de la que quedan reductos hasta el año siguiente. A partir de 1958 puede decirse que entra a formar parte de la escuela informal barcelonesa, creando un tipo de obras caracterizadas por una "brutalidad lírica"⁶.

De todos los aspectos del informalismo el único que realmente interesó a Curós, como puede observarse a través de su obra, es el aspecto matérico. Desde el momento en que se adscribió a dicha tendencia se preocupó por hallar soluciones siempre nuevas que ofrecieran aspectos

Notas. 5. Alexandre Cirici, L'art català contemporani, op. cit., pág. 269

6. Juan-Eduardo Cirlot, Jorge Curós, "Correo de las Artes", n. 19, set. 1959

inéditos de las calidades matéricas. Asociando diversos procedimientos técnicos a una gama cromática muy amplia en un principio, más restringida luego, logró unas pinturas de extraordinarias calidades.

Le atraen, en especial las obras de grandes formatos. La técnica empleada para su ejecución consiste en disponer sobre una capa muy gruesa de yeso pigmentado varias capas de cola también pigmentadas sucesivamente. Realiza por lo general grattages de diferente intensidad en toda la superficie pictórica, llegando incluso, en algunas zonas, al arrancamiento de materia, produciéndose auténticos relieves en negativo. Muchas de estas obras las recubre con una capa mate de pintura de tal manera que ésta adquiere "el sentido de una pátina o de una superposición de líquenes sobre un relieve metálico o rocoso"⁷.

Un aspecto que cabe resaltar en la aportación informal de Curós es el empleo de esmaltes brillantes en algunas de sus obras algo posteriores. Ese proceso técnico, unido a una valoración del color convierten su pintura en una continua exaltación del factor textural-cromático. En esta época, en torno a 1960 se interesa, ante todo, por crear contraposiciones de calidades mates y brillantes, de modo que las superficies de los cuadros poseen una riqueza extraordinaria. En estas obras suele conceder una

Notas. 7. Juan-Eduardo Cirlot, Obras recientes de Jorge Curós (1958-60), "Correo de las Artes", no. 30, feb-marzo 1961

importancia mayor a la zona central del cuadro que a las restantes, ya que en ella es donde dispone los magmas matéricos más gruesos. Además somete, por lo general, esas zonas a grattages que contribuyen a reafirmar el valor lineal e intensamente dinámico del conjunto.

Sigue experimentando con este tipo de técnica durante algún tiempo, no demasiado, y "abandona l'Avant-garda quan veié passada la unanimitat abstracta, i es passa a l'art comercial"⁸.

MAGDA FERRER (Barcelona 1931)

Tras realizar sus estudios en la Lonja de Barcelona, Magda Ferrer comienza a pintar dentro de un naturalismo que, más tarde, dará paso a un cierto carácter expresionista. En torno a 1957 abandona, de manera progresiva, la figuración para expresarse a través de un lenguaje abstracto. Posee su obra ciertas influencias kleeianas que, con el transcurso del tiempo, también tenderán a ser eliminadas. Se sustituirá el interés de las formas geométricas por el interés suscitado por la materia en sí y los procesos técnicos a que someterla. En 1958 se encuentra ya en posesión de un lenguaje informal en el que predominan "ritmos convulsivos"⁹, gamas cromáticas oscuras y sobre todo el negro. También realiza obras caracterizadas por

Notas.8Alexandre Cirici, L'art català, op. cit., pág. 271

9. Juan-Eduardo Cirlot, Magda Ferrer, "Correo de las Artes, no. 17, mayo 1959

las mezclas del óleo con polvos metálicos, de modo que obtiene superficies de aspecto metalizado.

Desde el punto de vista técnico se interesa por aportar diversos métodos como es la mezcla de la pintura al óleo con pintura plástica, pigmentos terrosos, cera virgen, etc. A través de tan diversos procedimientos logra calidades muy diversas: brillantes, mates, rugosas, lisas. En muchas pinturas somete las superficies al grattage, creando entramados lineales que dan lugar a la subsiguiente estructuración del espacio.

En Magda Ferrer existe, sin embargo, una predilección por las configuraciones geométricas, predilección que no abandona del todo en su etapa informal, produciéndose, por tanto, una simbiosis entre la abstracción y el informalismo.

JOSE LUIS GARCIA (Barcelona 1936)

Comienza a pintar en torno a 1956, una vez terminados sus estudios en la Escuela de Bellas Artes San Jorge. Sus obras, hasta finales de 1957 presentan una síntesis de esquematización y expresionismo. De manera paulatina irá abandonando el lenguaje figurativo y se irá adentrando en las posibilidades que le ofrece el mundo de la materia (1960) sin llegar nunca a realizar obras cargadas

Notas. 10. Juan-Eduardo Cirlot, La evolución de José Luis Garcia, "Correo de las Artes", no. 29, 12-I-1961

de gruesos grumos o empastes. Emplea el óleo y le interesa resaltar en especial la huella del pincel o de la espátula sobre la capa pictórica. Esa huella será la que marque los diferentes ámbitos espaciales que se encuentran en sus obras. Es indudable que el esquematismo de sus primeros años le influirá en el modo de estructurar sus composiciones posteriores, de etapa informal. "La mayoría de estas obras se fundamentan en una triple pugna: tonal, cromática y estructural"¹⁰. Sus pinturas ofrecen contrastes de claroscuro, así como contraposiciones cromáticas: los colores oscuros y neutros se hallan enfrentados a los de tonalidades claras como rosas, cores y beiges.

FERNANDO LERIN (Barcelona 1929)

Con respecto a este pintor tan sólo hay que aludir al hecho de que, aunque su trayectoria corresponda plenamente al informalismo, no participó en realidad de manera directa, de las posibles influencias de la escuela barcelonesa. En fecha muy temprana, en 1956, marchó a París fijando allí su residencia, donde ha permanecido hasta la actualidad.

ENRIQUE MAAS (Barcelona 1942)

Es uno de los pintores más jóvenes que se adhirieron en su momento a la tendencia informalista. Manifiesta un especial interés por la creación de densos empastes lo-

Notas. 10. Juan-Eduardo Cirlot, La evolución de José Luis García, "Correo de las Artes", no. 29. 12-I-1961

grados por la mezcla de látex, pigmentos, barnices y polvos metálicos. También utiliza el collage para otorgar una expresividad mayor a sus composiciones. Sin embargo, su pintura presenta "una deleznablez que perjudica a la fuerza de la composición" derivada de "cierta prisa en la ejecución" según afirma Cirlot¹¹.

LUIS REY POLO (Barcelona 1924)

Desde principios de la década de los años sesenta se integra en la tendencia informal matérica. Se interesa desde entonces hasta ahora por la creación de un tipo de pintura caracterizado por un gran grosor y relieve. Consigue dar a muchas de sus obras unas calidades casi pétreas, subrayadas en muchos casos por una gama cromática, afín a los tonos grisáceos. En ciertas obras existen zonas intensamente porosas que contrastan por su acusada sequedad con otras en las que el brillo tiene características asociables a ciertos minerales.

Por otro lado, hay obras de Rey Polo que presentan una tendencia a marcar determinadas líneas, casi de manera dibujística. Esas líneas, en la mayoría de ocasiones tienden a constituir formas irregulares que contrastan por su coloración oscura con los fondos sobre los que se sitúan. Esos fondos suelen ser de tonalidades

Notas. 11. Juan-Eduardo Cirlot, Teodoro Asensio y Enrique Maas, "Correo de las Artes", no. 31, abril-mayo 1961

pálidas (rosas, beiges claros o amarillos).

Rey Polo es uno de los pintores que en la actualidad todavía conserva el mismo lenguaje informal de sus años iniciales.

MODEST RODRIGUEZ CRUELLS

Artista polifacético, interesado por las distintas calidades texturales propias de materiales y técnicas pertenecientes a ámbitos muy diversos. Se adhiere al movimiento pictórico informal en torno a 1958 y se incorpora al lenguaje propio de la materia. Se decanta preferentemente por crear superficies con concreciones matéricas. Su gama cromática es restringida y las soluciones para una misma obra suelen ser monocromáticas.

MATY TARRES (Vilanova i Geltrú, Barcelona 1935)

Realiza un tipo de pinturas en las que prevalece un sentido de organización espacial logrado a través de densos entramados lineales, logrados por grattage sobre las superficies de los fondos que suelen ser lisas y preferentemente negras.

JOAQUIM VIÑOLAS (Barcelona 1926)

Este pintor parte de una estilización de la figuración hasta conseguir formas abstractas. En 1953 realiza una serie de dibujos en los que se aprecian configura-

ciones de carácter biomórfico, constituidas por elementos geométricos irregulares. Se mantiene en este lenguaje hasta 1956 aproximadamente, fecha en que cambia las formas curvas por estructuras ortogonales. De forma progresiva va eliminando el color y concediendo mayor importancia a la textura. Los grumos matéricos y las huellas producidas por el grattage serán los elementos característicos de la producción realizada entre 1958 y 1961. Tras esta última fecha la producción de Viñolas decae profundamente hasta parar. En la actualidad ya no efectúa ningún tipo de actividad pictórica.

2.3.2 Pintores gestuales

TEO ASENSIO (Barcelona 1935)

Comienza su obra pictórica dentro de un lenguaje figurativo que en 1956 abandona para dedicarse a la abstracción. Cinco años más tarde llega al concepto lírico-gestual. Las composiciones de este período se caracterizan siempre por mostrar un acusado dinamismo que rompe con los límites impuestos por el marco de los cuadros. Los gestos se entrecruzan de manera que no aparecen huecos en la superficie pictórica. Se señalan direccionalidades de caracteres diferentes, marcadas por líneas en posición horizontal, vertical o diagonal.

EVARIST VALLES (Figueras, Gerona 1926)

Tras una etapa figurativa tiene lugar un período de búsqueda de poetización de las formas. Sus composiciones informales se basarán en disoluciones cromáticas negruzcas y tenues, en las que lo esencial vendrá dado por el gesto que impulsa el brazo del artista. Por ello toda su obra se halla impregnada de un fuerte dinamismo.

2.4 PINTORES EXTRANJEROS EN BARCELONA

ERWIN BECHTOLD (Colonia, 1925)

En 1950 expone por primera vez en su país obras ejecutadas poco antes de esa fecha. Un año más tarde se traslada a París donde es alumno de Fernand Legér. Ese mismo año viene a Barcelona, donde permanece hasta 1956. El año 1957 vuelve a su Alemania y vive en Berlín. En 1958 retorna a España, afincándose en Ibiza, aunque realiza exposiciones en Barcelona y mantiene un contacto directo con el núcleo artístico de esta ciudad.

Entre 1955 y 1958 Bechtold evoluciona hacia un concepto pictórico informal basado en la expresividad de la materia. Sus primeras obras son características por el empleo del grattage y de las manchas como elementos esenciales dentro de las composiciones. Referente al arte de Bechtold dentro del ámbito informal cabe hablar de un período que se extiende desde finales de 1958 hasta 1963.

Período 1958-63

- Espacios abiertos y dinámicos por la discontinuidad matérica
- Composiciones caracterizadas por la constante interacción e incluso superposición de zonas de distintas calidades producidas por materiales diversos. Pocas veces se atiene a esquemas compositivos geométricos regulares. Cuando estructura el espacio lo hace generalmente teniendo

- do en cuenta un esquema tripartito
- Uso de colores claros (blancos sucios, ocre, rosas, amarillos pálidos, contrastados con grises casi negros)
 - La técnica empleada es muy diversa: a) pinturas realizadas con una técnica mixta a base de gruesos grumos y empastes, b) aparición de estrías, originadas por las huellas de sus propios dedos; c) utilización del grattage para realzar los relieves en negativo; d) empleo del collage para adherir a las superficies pictóricas trozos de papel de periódico
 - Soporte: lienzo

27 De 1959 data Ein Stein im Licht¹, pintura en la que puede apreciarse una clara compartimentación del espacio en tres zonas diferenciadas (ver ilustración). En el centro se encuentra una ancha franja irregular, en posición vertical que subraya el propio formato del cuadro, de color blanquecino. Sobre ella aparecen unas líneas oscuras, ejecutadas a modo de rayado finísimo que cruzan la superficie de la franja, desde el centro hacia abajo. Esas líneas tienen la misión de dar dinamismo, tanto por contraposición dinámica, como por su propia configuración y direccionalidad, al conjunto. Esta zona central se encuentra encerrada entre dos franjas laterales de coloración gris oscuro. En la parte izquierda los grumos ma-

Notas. 1. Ein Stein im Licht, técnica mixta sobre lienzo, (100 x 81 cm.) 1959

téricos son más acusados que en la derecha. El grattage se ha empleado dando lugar a zonas en las que el relieve llega a ser muy importante. Quizás en esta obra se encuentre ya el deseo de contrastar zonas a través del color, preocupación que ha motivado la ejecución de una serie de obras muy posteriores (de los años setenta) por parte de Bechtold².

28 A medida que transcurren los meses Bechtold va haciendo más complejas sus obras, realizándolas con procedimientos diversos. En 1960 y en los años siguientes se decantará por soluciones en las que se acentúe de modo muy significativo la utilización de materiales distintos para la ejecución de un mismo cuadro. Así en Dutch news³ incorpora un trozo de papel de diario, mal recortado, que aparece visible en toda la zona inferior (ver ilustración). Para la parte superior vuelve al empleo de la estructuración tripartita, aunque la logra de manera muy distinta a la de la obra anteriormente comentada. En es-

Notas.2. El mismo Bechtold siempre ha afirmado: "Vivimos entre contrastes, de modo que reconocemos lo claro tomado como punto de referencia lo oscuro, y al revés, la tristeza por la alegría, es decir combinamos formas contrastadas". Afirmación que aparece en el texto de Daniel Giralt Miracle, Erwin Bechtold, constructor de formas, "Batik", no.34, mayo 1977, pág. 12

3. Dutch-news, técnica mixta y collage sobre lienzo (46 x 38 cm.), 1960

te caso, la parte central, la franja de color claro, posee unos grumos matéricos de calidades análogas a las pétreas. En cambio en las dos zonas oscuras que enmarcan esta parte central los grumos van perdiendo consistencia y grosor hasta llegar a desaparecer. Sobre la superficie oscura se observan rayados finos que dejan ver un fondo de coloración clara, propio del periódico que sirve de base al conjunto.

En los años posteriores, pero cercanos aún, a este período, Bechtold realiza una serie de obras en las que se advierte "un empeño en conjugar lo informal con lo figurativo, mediante la incorporación a la obra de fragmentos anatómicos muy depurados"⁴.

Una vez finalizada su fase matérica por completo, su obra va adentrándose progresivamente en el ámbito de lo geométrico. La mayor parte de obras de la década de los setenta puede incluirse dentro de esquemas en los que la geometría ha triunfado plenamente. La gama cromática es restringida al mínimo (se reduce a la propia coloración de la tela, a algún ocre suave, azul muy pálido y, para los rayados, el negro). Quizás éste sea el único punto de contacto entre la obra actual de Bechtold y la de su etapa informal.

Notas. 4. Jaume Fàbrega, Bechtold, la poética de la síntesis, "Batik", no. 45, nov. 1978, Barc. pág. 43

WILL FABER (Saabrücken, 1901)

Will Faber, artista polifacético¹, reside en Barcelona desde 1932. Sus comienzos estuvieron marcados por una vocación de tipo artesanal: había sido herrero. Pronto empieza a pintar y en su obra se advierten ciertas influencias de la pintora social expresionista Käthe Kolwitz. De 1925 data su primera serie de litografías, tituladas *Der Schrei*². No puede dejar de aludirse, aunque sea muy someramente, la importancia del medio en el que tiene ocasión de formarse el pintor alemán. Hay que pensar que en esos momentos en Alemania se halla en pleno auge la Bauhaus, donde trabajan activamente Kandinsky y Klee. El mundo pictórico elegido por Faber es, sin duda alguna, el kleeiano³.

Una vez instalado en Barcelona colabora en la realización de portadas de revistas como "D'ací i d'allà" y "A.

-
- Notas. 1. Pintor de murales, vidrieras, cartones para tapices, esmaltes, realiza litografías, serigrafías, grabados e ilustraciones para revistas y libros
2. Cfr. con catálogo sobre Will Faber, escrito por Eduardo Resterdahl para el Casino de Tenerife en 1958
3. Cfr. con el catálogo cit.

C." (editada por los arquitectos del Gatopac)⁴ y ejecuta una importante serie de obras que se mueven dentro de un figurativismo derivado del expresionismo y a la vez de carácter magicista. Realiza este tipo de pinturas hasta inicios de la década de los años cincuenta. En torno a 1953 su obra experimentará una progresiva esquematización que desembocará en soluciones abstractas. En 1955 se produce el abandono de la figuración; al mismo tiempo las formas adquieren un significado propio y los espacios se estructuran mediante esquemas lineales que tienden a extralimitar el marco del cuadro. El color se circunscribe a las configuraciones geométricas; un año más tarde, sin embargo, se advierte que ese factor desborda a la línea. Comienza entonces a mostrar un interés, que se acentuará

Notas. 4. Cfr. con El mágico racionalismo de Will Faber; José Corredor Matheos, "Papeles de Son Armadams", Madrid-Palma Mca, febr. 1974, pág. 135
"La temática de todas ellas (las portadas) es alusiva a las estaciones de año que simbolizan. Estilísticamente representaban una novedad: por la estructuración de todo el espacio de la cubierta en conjunto, incluidos los titulares; por la claridad y la sencillez de la composición; por la nitidez en el uso de las tintas planas de colores claros; por la incorporación de grandes zonas de blanco como elemento de la propia composición". Cfr. con Cuatro notas sobre Faber grafista e ilustrador de Frances Miralles en "Papeles de" ib. id. pág. 176

ostentiblemente con el paso del tiempo, por las calidades matéricas. Puede darse como fecha inicial de la etapa informal de Faber el año 1957. Lo que resulta mucho más difícil o, casi podría decirse, imposible es dar una fecha de término para dicha etapa. Ello no quiere decir, no obstante, que el artista se haya mantenido siempre fiel, únicamente, al informalismo. Es más correcto hablar de que desde 1964 han coexistido dos tendencias dentro de la producción de Will Faber, la abstracta geométrica y la matérica informal. De todas maneras, aún es más compleja la cuestión si se tiene en cuenta que, en algunos momentos, durante esos quince años, el artista ha recurrido a la figuración o, por lo menos, a la integración de "grafismos culturales" dando "cierto papel a las letras y a los números" pero tomando "también morfologías de otros sistemas comunicativos, como el de las bandas perforadas"⁵.

Debido a la gran dificultad que supone el periodizar unas obras que pertenecen a distintos tipos de tendencias, ejecutadas en unas mismas fechas, se procederá a establecer tan sólo dos periodos: a) el puramente informal y b) el que integra la abstracción y el informalismo.

Período 1957-64

-Creación de espacios abiertos y dinámicos, desde el punto de vista compositivo, cromático y técnico

Notas. 5. Alexandre Cirici, Un ceremonial cósmico, "Papeles de Son Armadams" no. cit. pág. 130

- Composiciones basadas en la interacción de zonas diferenciadas generalmente por el tipo de técnica empleado en cada una de ellas. A veces aparecen esquemas convulsos lineales a modo de entramados densos, dispuestos en las partes centrales de los conjuntos. En muchas estructuras compositivas el color es el factor esencial de distribución espacial. En esta etapa no existen esquemas previos de composición. Se intuye una libertad máxima
- La gama cromática suele ser muy amplia. Se recurre a la policromía en la mayor parte de obras. Muy pocas veces se limita a la expresividad de una sola gama, ya que le interesa subrayar los acentos de los gruesos empastes a través de los diferentes colores empleados
- La técnica constituye el apartado más complejo, ya que Faber ha utilizado todo tipo de técnicas con objeto de resaltar las calidades texturales de la pintura. Existen varios tipos de obras, en las que se observan procedimientos muy distintos como:
 - a) pinturas al óleo con mezcla de elementos que den una consistencia y corporeidad importante a la materia; se trata de técnicas mixtas. A veces no emplea sólo sino que realiza las mixturas con pinturas acrílicas, sobre todo a partir de 1958-59

- b) utilización del grattage, tanto en rayado fino, apenas perceptible, como de surcos muy profundos ejecutados con peines metálicos. También aparecen agujeros, en algunas obras.
- c) empleo del collage para adherir por pegado al soporte pintado papel encolado y arrugado o tela, también sometida a encolado y previamente tintada
- d) incorporación por assamblage de diversos elementos como madera que no aparece vista, sino recubierta por una gruesa capa pictórica, de modo que no se aprecia la calidad propia de aquel material. Otras veces, sí que pueden observarse palos y piedras, incluso, adheridas a la superficie pictórica.
- e) uso de la técnica del frottage, tal como la inventara Ernest y también siguiendo un procedimiento propio como es: tomar un enrejado (tela de alambrado de cuadrícula pequeña, mosquitera, etc.) y disponerla sobre el cuadro una vez pintado el fondo; se procede entonces a pintar de nuevo ciertas zonas de la superficie de manera que se marquen los cuadrados del enrejado por dentro. Al retirarlo, se obtienen superficies reticuladas y en relieve
- f) tomar papeles de celulosa (como los que se utilizan en la cocina para uso doméstico) cuya superficie es granulosa y disponerlos, presionando, sobre la pasta pictórica aún fresca; así logra zonas discontinuas, caracterizadas por la

diferencia de grosor matérico

g) empleo de táblex de distintos grados de porosidad como elemento de soporte; esto trae consigo como resultado obras de textura rugosa
-Soportes empleados: lienzo, papel, papel Japón, cartulina, táblex, madera, vidrio

54-55

De 1960 datan obras como Guayasargi⁶ y Kalit 13⁷ (ver ilustraciones) En ambas pinturas Faber se preocupa al máximo por hallar un tipo de técnica que le permita establecer la importancia de la materia. En las dos obras aparecen unas grandes zonas matéricas ocupando el centro de la composición, que contrasta, tanto desde el punto de vista cromático como del técnico, con el fondo sobre el cual se encuentran dispuestas. En Guayasargi Faber recurre principalmente al procedimiento del grattage. Emplea para efectuarlo un peine metálico, como en muchas otras pinturas; de esta manera obtiene unos surcos que se caracterizan por su regularidad. Se trata de una obra extraordinariamente trabajada, en la cual también se observan zonas de reminiscencia geométrica (ciertas configuraciones ovaladas, rectangulares, de imprecisos contornos). En Kalit 13 la técnica de la zona matérica no realiza tanto la función disyuntiva de la anterior, sino que todo el magma de mixtura está tratado de manera análoga.

No sería completa la visión de este período si no se aludiera al hecho de que, junto a estas obras, como las

Notas. 6. Guayasargi, técnica mixta sobre lienzo, (146 x 114 cm) 1960

7. Kalit 13, técnica mixta sobre lienzo 1960

analizadas, en las que prevalece un sentido matérico muy acusado, existen otras en las que la materia se trata muy sutilmente. Incluso puede hablarse de continuidad en la superficie pictórica, debido a la fluidez que presentan algunas obras ejecutadas con pinturas acrílicas y muy pocos empastes. En ellas los efectos principales se deben a los derivados del color por transparencias y superposiciones de capas ligeras. Este tipo de obras, al lado de aquéllas en las que se integran signos como letras y números, son el nexo de unión con las pinturas ejecutadas entre 1964 y 1970 e incluso en las posteriores; pertenecientes ya a la década de los años setenta.

En el segundo período, al que se aludió al principio, existe la tendencia a reactivar la relación con el mundo de Klee. "El precedente lírico de esta empresa mágica se halla sin duda en Klee, para quien tomaba el aspecto de un juego teñido de ironía. Faber nos da el juego traducido a una cierta gravedad épica"⁸.

Para terminar tan sólo resta especificar que el proceso de unificación entre el rigor geométrico y el interés por lo matérico es un proceso muy lento y que en algunas obras resulta imposible de verificar. Las obras que sirven de puente entre uno y otro punto podrían ser aquéllas en las que se advierte un fondo de gruesos em-

Notas. 8. Alexandre Cirici, Un ceremonial cósmico, op. cit. págs. 128 y 129

pastes, realizados por superposiciones de pintura mediante la espátula. Sobre dichos fondos se encuentran distribuidos, adquiriendo diversos esquemas lineales, puntos de distintos colores. Resulta interesante que de nuevo el punto sea el elemento en el que se apoye el trasvase de un lenguaje a otro. Así parece advertirlo el propio Will Faber al integrar en una reciente composición un Yang-Yin, símbolo que entraña la relación dialéctica entre lo pasivo y lo activo, lo negativo y lo positivo. Esa misma relación ya la observó Kandinsky al hablar de las posibilidades que posee el punto y considerarlo, por ello, como origen de la obra pictórica.

HSIAO CHIN (Shangai 1935)

Comenzó a interesarse por la pintura desde su infancia. Entre 1951 y 1954 estudió en la Escuela de Bellas Artes de Taipeh. Fue discípulo de un pintor chino surrealista llamado Id-Chun-Sen. Residió en Barcelona entre 1956 y 1959. Más tarde fijó su residencia en Milán, aunque, con frecuencia, se trasladaba a Barcelona, en los primeros años de la década de los sesenta, con objeto de presentar su obra en exposiciones de dicha ciudad.

Su labor artística tiene gran interés y no se limita sólo a su aportación pictórica, sino también a haber sido el fundador del grupo de artistas conocido con el nombre de "TON-FAN"¹.

En su corta estancia en Barcelona, Hsiao Chin establece contacto con los principales artistas de esa escuela y su obra refleja, en algunos momentos ciertas influencias de dichos artistas. Sin embargo, en torno a 1961 cambia su lenguaje, separándose de la tendencia matérica y se afianza en una línea difícil de definir que, en todo caso, se hallaría más cercana a la abstracción que al informalismo.

De 1959 datan una serie de obras, ejecutadas en Barcelona algunas de las cuales presentan formatos vertica-

Notas. 1. Grupo TON-FAN fundado en 1957 con otros siete pintores chinos. Era el grupo vanguardista de China en aquel momento.

les extraordinariamente alargados. La técnica elegida para su realización suele ser la disposición de varias capas pictóricas superpuestas. Después son sometidas a rayados, con objeto de que la coloración de la primera o segunda capa aparezca al ser rascada la superficie más próxima al espectador. Su gama cromática es amplia y de ricas tonalidades.

NORMAN NAROTZKY (Nueva York, 1928)

Norman Narotzky reside en Barcelona desde principios de 1958. En 1956 se hallaba ya adscrito a la tendencia abstracta y había desarrollado una serie de obras ejecutadas mediante el procedimiento del collage. Adhería papel encolado a los soportes y mezclaba fragmentos de ese material con pintura a la acuarela, aguada o cera. De este modo obtenía calidades muy diversas que oscilaban entre lo mate y lo brillante, lo liso y lo rugoso. Generalmente las configuraciones de los papeles empleados eran irregulares. Contribuía a otorgar un dinamismo especial a las composiciones así conseguidas el hecho de que la gama cromática usada fuera siempre muy amplia (amarillo, anaranjado, rosa, azul, verde, blanco sobre fondos grisáceos). En 1957 realizó una serie de estos collages que se caracterizó por la creación de unas imágenes a modo de mosaico, obtenidas por pegado continuo de fragmentos de papeles de colores mates con calidades semejantes¹.

Una vez establecido definitivamente en Barcelona Narotzky sigue con sus creaciones en collage y además comienza a expresarse, dentro de un lenguaje en el que prevalece lo gestual, a través de la pintura. Norman Narotzky

Notas. 1. Juan-Eduardo Cirlot, Los collages de Norman Narotzky, "Correo de las Artes", no. 24, marzo-abril 1960, Barc. Cfr.

es un pintor que en el corto período que se encontró adscrito a la tendencia informal nunca estuvo tentado por la realización de obras matéricas. Sus obras presentan siempre empastes fluidos de óleo, aunque, en la mayoría son perfectamente observables los rastros de las pinceladas.

Período 1958-62

- Espacios abiertos y dinámicos
- Composiciones estructuradas por los propios gestos de las pinceladas anchas y sueltas. No se atiene a ningún tipo de esquema previo
- Gama cromática muy amplia (amarillos, rosas, azules, blancos, grises, etc.). A veces los colores se disponen de tal manera que parece observarse una perspectiva cromática
- Coexisten dos técnicas: la tradicional pintura al óleo y los collages. En este período efectúa una serie de collages con papel de plata que conlleva "un sentido de negación del color, como el de los fondos dorados de los retablos"² Yuxtapone a estos collages rayados negros de pintura y trozos de papel impreso
- En ocasiones mancha las superficies de los cuadros con acuarela, pegando en algunas zonas papeles plegados. De este modo obtiene unas superficies muy ricas en calidades y dinamismo
- Soportes empleados: lienzo y papel

Notas. 2. Juan Eduardo Cirlot, Los collages, op. cit.

En la obra pictórica de Narotzky puede observarse un especial interés por la creación de unos acusados contrastes cromáticos y, al mismo tiempo, de dirección, impuesta por el gesto de las pinceladas. Todo ello conduce a un tipo de composiciones en las que el movimiento se halla siempre expresado como uno de los elementos esenciales a tener en cuenta. "No hay límites francos entre las partes del espacio, sino que amplios gestos lineales, no siempre muy perceptibles como tales, ligan unas y otras áreas, mientras movimientos aspados y como astillados deshacen la materia del fondo y la mezclan con las estructuras que configuran el motivo de la imagen"³. En estas obras poseen un interés acusado las gradaciones tonales producidas al mezclarse los colores que se encuentran en zonas vecinas. Narotzky trabaja con veladuras y transparencias que otorgan a las obras unas calidades especiales y sumamente interesantes. Muchas veces aparecen zonas brillantes, plenas de fulgor; junto a ellas, contrastándola pueden observarse otras de una opacidad extraordinaria.

Narotzky en un lento proceso que implica "convertir su cohesión (informal) en fluidez"⁴ comienza a introducirse en un lenguaje figurativo. Esto sucede en torno a finales de 1963. Las primeras obras de ese nuevo modo de

Notas. 3. Juan-Eduardo Cirlot, Norman Narotzky. Pinturas 1959, "Correo de las Artes", no. 22, dic. 1959, Barc.

4. José Ma. Moreno Galván, Norman Narozky, "Artes", no. 47-48, 23 enero 1964, Madrid

expresión son representaciones muy particulares, cargadas de misterio, de rostros humanos. Más tarde realizará una serie de collages dedicados a los Buenos y malos de Norteamérica⁵.

En la década de los setenta ha continuado dentro de la trayectoria figurativa, pero rozando, a veces la abstracción. Formas femeninas (Senos, muslos, nalgas) aparecen asimiladas a esquemas florales, todo ello ejecutado en una delicadísima y amplia gama cromática que, algunas veces, recuerda la de su etapa informal.

Notas. 5. Rafael Santos Torroella, La pintura de Narotzky, "Artes", no. 67, 23 marzo 1965, Madrid, Cfr.

ENRIQUE TABARA (Guayaquil, 1930)

Enrique Tábara realiza en 1947 sus primeros estudios pictóricos junto al artista expresionista alemán Hans Michaelson. Pronto evoluciona hacia una abstracción geométrica, empleando una gama cromática amplia, de tonos pálidos (gamas de grises, cremosos y tierras).

En 1955, con motivo de la III Bienal Hispanoamericana que se celebra en Barcelona, viaja a España. Esa exposición le pone en contacto directo con la obra de los artistas más relevantes europeos. A partir de ese momento Tábara se interesará por la pintura matérica. De esa época datan una serie de obras de grueso empaste con calidades untuosas y brillantes, en las que pueden apreciarse imágenes muy simples, ejecutadas en tonalidades alegres, a excepción de algunas realizadas en negro. En 1957 profundiza en el estudio de técnicas diversas e integra esmalte metálico en sus obras. De esta fecha caben destacar un grupo de Paisajes, incluíbles ya dentro de la tendencia informal, en los que se observa la predilección por un sistema estructural basado en la geometría (formas circulares imprecisas) a la par que un creciente interés por la consecución de ritmos. La gama cromática empleada es amplia y cálida (rojos, anaran-

gados, amarillos, ocres). En ocasiones contrapone esos colores a los neutros (blanco y gris preferentemente).

La etapa plenamente informal del artista ecuatoriano, durante su residencia en Barcelona, se extiende desde 1958 hasta 1962. Seguidamente se dará la relación de las características fundamentales de dichos períodos.

Período 1958-60

-Coexistencia de espacios abiertos con otros equilibrados e incluso, en algunos casos, cerrados. Los espacios abiertos suelen ser dinámicos; en cambio, en los equilibrados y cerrados se observa una tendencia a reducir el sentido del movimiento. No puede decirse, sin embargo, que se llegue a soluciones completamente estáticas, ya que la inclusión del ritmo por repetición de elementos aporta un innegable sentido dinámico

-Aparecen dos tipos de composiciones principales: las que se basan en una estructuración geométrica de contornos irregulares (rectángulos) y la que se apoya en un sistema mandálico. En ambos casos, se prefiere que el conjunto se base en la ley de simetría, aunque,

lógicamente, no se trata nunca de una simetría perfecta

Aparte de este tipo de composiciones, la más características de este período, existen otras en que la libertad en cuanto al modo de estructurar el espacio pictórico es máxima. No existen ejes, ni simetría, ni figuras geométricas, tan sólo aparece la materia tratada en densos grumos y empastes, con grattages profundos

-Los colores empleados son muchos y normalmente de extraordinaria intensidad. Aparecen rojos, anaranjados, amarillos, rosas intensos, carmines, violáceos, verdes. En ocasiones busca crear disonancias al unir colores como el rojo vivo y el rosa intenso o bien los carmines con ciertos tonos de violeta

-La técnica se basa en la mezcla de la pintura al óleo con agua. Realiza gruesos empastes con objeto de dar relieve, tanto en positivo como en negativo a sus obras. A veces recurre al procedimiento del grattage e incluso llega a perforar las superficies pictóricas. También utiliza, en ocasiones, el collage, incorpora por encolado, fragmentos de tela pintados que contribuyen a realzar el espesor matérico

-Soporte más utilizado: lienzo

72 De esta época data una obra titulada Amarillo¹ por ser éste el color dominante de todo el conjunto (ver ilustración). Esta obra, de formato horizontal se caracteriza, como muchas otras, por poseer un esquema mandálico. Se basa en la integración del círculo en el rectángulo. En el gran rectángulo que constituye la propia pintura aparece un círculo cuyo contorno está formado por dos circunferencias concéntricas. En el espacio que queda libre entre ambas aparecen dispuestos rítmicamente unos puntos en rehundido. Dentro del círculo la materia está muy trabajada, de modo que se aprecia un relieve importante. A la izquierda, abajo se puede observar un pequeño punto negro. Fuera ya del círculo aparecen en los extremos de una de las diagonales que cruzan la obra dos pequeños rectángulos en los que se encuentran inscritos dos círculos. Uno de los lados de cada rectángulo aparece apoyado directamente en el límite del cuadro; en los otros tres lados el artista ha dispuesto un círculo en cada uno, en posición tangencial. Una vez realizado este análisis de las formas que interviene cabe constatar que: a) existe una simetría latente, rota, sin embargo, por el punto negro en el interior del círculo y por los dos rectángulos pequeños que se encuentran en los extremos de cada una de las diagonales del cuadro, b) existe un marcado interés por mostrar cuál es la configuración esencial del conjunto, la circular (por su localización centralizada); y c) la corroboración de que

1. Amarillo, 1959, (89 x 116 cm)

esa forma esencial no puede ni debe ser explicada por si misma, sino en relación dialéctica constante con la rectangular. "Las imágenes mandálicas se caracterizan por su composición centralizada (cuadrado, rectángulo, rombo, óvalo o círculo) o, mejor aún, por la combinación de dos o más de estas figuras para obtener el efecto de un armonioso enfrentamiento, simbolizando así, al parecer, la coincidentia oppositorum de los místicos, la unión de los contrarios que conduce a la suprema armonía interior y con el universo"².

73 En esta composición ejecutada en la misma fecha que la anterior³, aparece una figura ovalada inscrita en un rectángulo, ocupando la mayor parte del mismo (ver ilustración). En este caso, el artista resuelve la superficie del óvalo llenándola de pequeños círculos, alineados, más o menos regularmente. De nuevo resalta la importancia del círculo, al disponer, aproximadamente en la zona central del conjunto, un círculo de tamaño mayor al que poseen los demás. En cierto modo, se desprende de estas obras "un anhelo de comunión mística con el universo"⁴, representado, sin duda alguna, por la configuración circular.

Notas. 2. Juan-Eduardo Cirlot, Imágenes recientes de Enrique Tábara, "Correo de las Artes, no. 19 agosto, set. 1959, Barc.

3. Pintura rosa, óleo sobre lienzo, 1959

Periodo 1961-62

- Tendencia a desbordar los límites impuestos por el marco y a establecer importantes ritmos que dotan a las composiciones de un dinamismo evidente
- Composiciones en las que el sentido geométrico de sus principios abstractos vuelven a poseer un claro predominio. Así como en los dos años anteriores las formas que ocupaban las superficies pictóricas eran grandes, en este período se tiene a una compartimentación en minúsculas formas geométricas distintas, de manera que se obtienen ritmos como: rectángulos-rombo-rectángulos o rectángulos-óvalos-rombos-triángulos-rectángulos ... Desaparece la tendencia a componer según esquemas latentes simétricos
- El color se basa en la policromía, como en la anterior etapa
- La técnica consiste en la mezcla del óleo con un medio acuoso para las composiciones propiamente pictóricas. Existen otro tipo de obras que bien pudieran denominarse assemblages, más que collages, por la inclusión de los más heterogéneos elementos como: monedas, tubos de metal, cascabeles, hilos, pedazos de madera, trozos metálicos, etc. Generalmente estos objetos aparecen contrapuestos a superficies en las que prevalecen esquemas ortogonales y geométricos

-Soporte: lienzo

En Thiahuanach⁵ una de las obras más representativas de este momento, se observa una estructuración del espacio a través de formas geométricas muy pequeñas. Entre éstas aparecen: triángulos, óvalos, círculos, rectángulos, rombos, cuadrados. Esos elementos geométricos ocupan totalmente la superficie pictórica y, por su realce matérico, casi podría considerarse el conjunto como un auténtico relieve procedente de una civilización precolombina⁶.

En el arte de Enrique Tábara se llega a una conjunción entre lo constructivo y lo informal. En realidad, el artista se encuentra siempre trabajando en el punto central de dos corrientes netamente contrapuestas. Es ahí precisamente donde estriba su importancia: en saber manejar unos elementos tan dispares y lograr unificarlos en un conjunto homogéneo que resulta perfectamente coherente.

Notas. 6. Thiahuanach, pintura al óleo, 1961

7. "Se trata de una gran tela, minuciosamente trabajada, que con su jugosa delectación por el detalle da la impresión de pertenecer a otra época o a otro mundo, a una civilización donde el tiempo no presiona sobre el individuo, donde la medida de lo actual es la misma que la de lo eterno". Ver artículo de Mercedes Molleda, Enrique Tábara "Artes, no. 43, 8 nov. 1963, Madrid

3. CAPITULO SEGUNDO:

EL SENTIDO DE LA PINTURA INFORMAL

O LA NATURALEZA DEL ARTE OTRO EN BARCELONA

3.1. La noción de materia

A través del estudio realizado sobre cada uno de los artistas que participaron en el informalismo matérico puede llegarse a la constatación de diversos puntos que conviene especificar.

En primer lugar, partiendo de los mismos elementos formales que constituyeron la base para el estudio de las obras de tales pintores (espacio, composición, gama cromática y proceso técnico empleado) pueden establecerse una serie de importantes conclusiones.

En segundo lugar, en este apartado dedicado al estudio específico de la aportación matérica a la escuela barcelonesa cabe señalar ciertos paralelismos, constatables a través de citas diversas, entre la filosofía heideggeriana preocupada por el origen de la obra artística y la propia ideología "otra" del informalismo¹.

Teniendo en cuenta los elementos formales puede llegarse a afirmaciones como:

ESPACIOS: Prevalecen los espacios abiertos y dinámicos por motivos diversos. Por una parte, las materias siempre se con-

Notas. 1. El problema del Origen de la obra artística fue el tema de la conferencia dada por Martin Heidegger el 13 de noviembre de 1935, para la Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft de Freiburg. Se publicó en 1952.

ciben como susceptibles de prolongación. Así, nunca se respetan los límites impuestos por el marco del cuadro. Por otra, el dinamismo viene dado por aparición de ritmos, repetición de elementos (franjás, puntos, rayados, esgrafiados), discontinuidad matérica, diversidad cromática y diferentes técnicas utilizadas en una misma obra. También existen, aunque en menor proporción, espacios equilibrados que se derivan, en la mayoría de ocasiones, de la propia composición. En aquellos casos en que el artista compone siguiendo, aunque no sea de manera rígida, la ley de simetría, respecto a un eje vertical u horizontal, se observa como consecuencia un equilibrio espacial. En la composición las fuerzas dinámicas se contrarrestan por las de carácter estático.

COMPOSICIONES: Varían según esquemas horizontales, verticales, circulares o centrales y libres. Un ejemplo de las horizontales sería Horizonte verde de Cardona Torrandell² o Neoforma de Bosch³. Un sentido claramente vertical ofrece Ein Stein im Licht de Bechtold⁴. Entre las de esquema circular o central puede citarse Blanc amb taques roges de Tàpies⁵, Pintura de Tábara⁶ y La Rone de Cuixart⁷. Como ejemplo de composición libre cabría mencionar una Pintura de Amelia Riera⁸, (ver ilustraciones).

37
32
27
6
72-42
68-69-70-71

Notas. 2. Horizonte verde, 1960, (1'22 x 0'88 cm.)

3. Neoforma, 1963

4. Ein Stein im Licht, 1959, (100 x 81 cm.)

5. Blanc amb taques roges, 1954, (116 x 97 cm.)

6. Pintura, 1959 (116 x 89 cm.)

7. La Rone, 1959

Existen otro tipo de composiciones en las que el aspecto más interesante a tener en cuenta, desde ese ángulo de vista, es su bi-o tripartición, como Neoformas. Sintesi de Bosch⁹ o Montaña secreta de Cuixart¹⁰ respectivamente (ver ilustraciones).

45-13 GAMA CROMATICA : Hay un predominio absoluto de los neutros y de las gamas oscuras, Puede apreciarse en obras como: Gris de la creu vertical¹¹ y Forma grisa¹² de Tàpies o bien en toda la producción de Amelia Riera (ver ilustraciones). Ello no quiere decir, sin embargo, que no empleen otros colores, ya que, en muchos casos también aparecen los ocres, sienas, anaranjados, amarillos, rojos oscuros, violetas, azules oscuros, dorados, rosas, etc. Uno de los colores que casi resulta inexistente es el verde.

52 Por otra parte, se observa la tendencia a ofrecer soluciones en las que no intervengan más de dos o tres colores, incluyendo los neutros. Existe algún caso en el que el pintor se decanta por la policromía en una misma obra, como por ejemplo Will Faber en Pintura¹³ (ver ilustración).

Notas. 8. Pintura, 1961

9. Neoformas. Sintesi, 1964

10. Montaña secreta, 1957, (46 x 33 cm.)

11. Gris de la creu vertical, 1960 (54 x 85 cm.)

12. Forma grisa, 1959

13. Pintura, 1958

TECNICA: Resulta conveniente el efectuar un detenido análisis de las técnicas empleadas por los pintores matéricos de la escuela barcelonesa, ya que este punto es el que diferirá esencialmente con respecto a los tipos de procedimientos utilizados por los artistas pertenecientes a los restantes ámbitos informales dentro de dicha escuela. En primer lugar, con objeto de clarificar al máximo este subapartado debe efectuarse una estructuración previa de los distintos aspectos que incluyen los procedimientos técnicos. Se distinguirán, por lo tanto: a) elementos propiamente pictóricos; b) procedimientos diversos utilizados; c) útiles empleados para la consecución de las obras; d) tipos de modificaciones a los que se somete, en ocasiones, las superficies pictóricas; y e) materiales extrapictóricos incorporados con objeto de resaltar el carácter matérico de la pintura.

a) elementos propiamente pictóricos: pintura al óleo, pinturas acrílicas, pinturas a la cera, pinturas al látex, esmaltes, pinturas disueltas en agua, barnices, pigmentos en polvo, aceites, ácidos, purpurinas, goma

b) procedimientos diversos utilizados: collage, grattage, frottage, dripping y assemblage

c) útiles empleados para la consecución de las obras: pincel, espátula, trepas, elementos varios que por presión dejan su huella sobre la materia fresca (dedos, manos, rejas, papeles, cartones, táblex, etc.)

d) tipos de modificaciones a los que se somete, en ocasiones, las superficies pictóricas: lavados, prensados, quemados, rociados

e) materiales extrapictóricos incorporados con objeto de resaltar el carácter matérico de la pintura: polvos de mármol, yeso, cemento, blanco de España, diversas clases de papel (en especial de diarios y revistas), telas (por lo general se presentan rotas, quemadas, deshilachadas, agujereadas, tintadas, pintadas, desgarradas, encoladas), encajes, puntillas, carbón, pólvora, alambres, limaduras metálicas, trozos de plomo y otros metales, madera astillada, cuerdas, tubos, materiales plásticos, objetos de uso cotidiano transformados por distintos medios (persianas, rejas, muñecas, platos)

SOPORTES: El más usado, es sin duda, el lienzo, aunque también se utiliza la tabla, la cartulina, el papel, el táblex.

Una vez establecidas estas premisas que afectan fundamentalmente a los aspectos gestálticos de la obra artística, puede realizarse el estudio, más profundo, acerca de lo que subyace bajo dichos aspectos.

Puede comenzarse con las propias palabras de Heidegger cuando afirma: "Origen (Ursprung) significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es"¹⁴. ¿Dónde puede hallarse la relación entre tal aseveración y los principios que rigen la obra del artista matérico? Resulta evidente que los pintores de esta tendencia del

Notas. 14. Martin Heidegger, El origen de la obra de arte, publicado en Arte y Poesía por Fondo de Cultura Económico, México, 1973,¹⁴ pág. 37, . . .

informalismo desean dejar bien patente su interés por la materia. Ese interés no sólo está indicado por el deseo continuo de buscar materiales nuevos, sino también por cómo presentar esos materiales en la obra artística. Bien es verdad que a veces sufren tales modificaciones que resulta imposible distinguir cuáles son los ingredientes de una pintura de materia. Sin embargo, en la mayoría de los casos, a pesar de todo, las obras se ofrecen al espectador como un mero vínculo entre el origen de la materia y la misma materia una vez elaborada y convertida en obra. Ante el espectador se abre el insospechado e inmenso mundo de las miles de posibilidades que ofrece la materia en sí. De dichas posibilidades la más remota e importante es, sin duda alguna, su propio origen.

¿Qué es lo esencial en la obra informal matérica?
La materia. "Lo cósico de la obra es notoriamente la materia (Stoff) de que está hecha. La materia es la base y el campo para la conformación artística"¹⁵.

¿Cómo se presenta la materia en la obra? ¿Cuál debe ser su cualidad esencial? La materia debe presentarse tal y como es y su cualidad debe ser la de ser verdadera. "La esencia del arte sería, pues, ésta, el ponerse en operación la verdad (Wahrheit) del ente (Seienden). Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad"¹⁶. "La verdad se dice es algo intemporal y supra-

Notas. 15. Ib. id., pág. 50

16. M. Heidegger, op. cit., pág. 63

temporal".

"Buscamos la realidad de la obra de arte para encontrar ahí el arte verdadero que está en ella. Se comprobó que lo real más patente en la obra es su cimiento cósmico"¹⁷. De estas dos afirmaciones se obtienen dos importantes elementos a tener en cuenta si se desea realizar un análisis profundo de una obra artística informal matérica: 1) el ponerse-en-operación la verdad del ente sería la esencia del arte; y 2) resaltar que la obra nada tiene que ver con lo bello y la belleza, sino que de lo que se trata es de manifestar a través de ella la verdad. Esa verdad a la que se alude no es otra que lo cósmico de la obra, es decir, la materia.

Otro aspecto sumamente importante a tener en cuenta en la filosofía heideggeriana que presenta clarísimos contactos con la ideología subyacente de lo informal es el tema de la hechura "... el ser-obra de la obra (das Werksein des Werkes) consiste en un establecer el mundo, así también es necesaria la hechura (Herstellung), porque el ser-obra de la obra tiene el carácter de la hechura"¹⁸. El carácter de la hechura se constata perfectamente en la mayoría de obras informales. El artista se complace en los medios que emplea, ya sean los collages, grattages, o el dripping y los hace partícipes de la propia obra artística, hasta el punto de convertirlos en

Notas. 17. Ib. id., pág. 65

18. Ib. id., pág. 76

ella misma. Sin embargo, no puede silenciarse que, en algunos casos, esos procesos técnicos contribuyen, más que a esclarecer aquella cualidad esencial de la materia a la que antes se aludía, a ocultarla. ¿Cómo debe entenderse este proceso a través del cual la verdad queda oculta?. En realidad no se trata de un ocultamiento que entrañe el hecho de que la verdad sea en el fondo falsedad, sino que la verdad, en un sentido dialéctico, es también la no-verdad¹⁹.

Para finalizar esta serie de proposiciones paralelas entre la filosofía de Martin Heidegger y el Informalismo tan sólo resta aludir a la cuestión planteada por el propio filósofo: "Entonces el arte es un devenir y acontecer de la verdad. ¿Procede entonces la verdad de la nada? En efecto, si la nada se piensa como la mera negación del ente, y además éste se representa como aquel existente habitual que después, al estar ahí la obra, nace y perece como el único ente presuntamente verdadero"²⁰.

¿Cómo puede el artista informal-en este caso no sólo el matérico - representar plásticamente el devenir de la verdad de la Nada? Existen dos modos a los que recurre principalmente: 1) a través de los inmensos espacios abiertos y vacíos de figuración; y 2) por medio de la restricción cromática. Cuando esa restricción llega a su grado máximo se recurre a los neutros (blancos sucios, grises y negros) que no hacen sino evocar de un modo directo el vacío o, mejor

Notas. 19. Cfr. M. Heidegger, op. cit., pág. 88

20 Ib. id., pág. 110

aún, la Nada heideggeriana.

3.2. La realización del signo-gesto

Al aproximarse a través de minuciosos estudios a la obra gestual de los artistas de la escuela informal barcelonesa puede llegarse a efectuar aseveraciones, cuyo carácter sería también válido para las producciones signo-gestuales de artistas de otros ámbitos.

Debe procederse, al igual que en el estudio de la noción de materia, a establecer cuáles son los principios generales que rigen cada uno de los apartados destinados al estudio de los elementos formales en las pinturas de la tendencia gestual.

ESPACIOS: Prevalecen los espacios abiertos y dinámicos. En realidad, en ningún caso referente a la pintura gestual podría hablarse de estaticismo, ya que si algo hay inherente a su propia cualidad esencial es la idea de movimiento. El dinamismo aparece en el mismo instante en que el artista toma el pincel y lo mueve lleno de pintura sobre el soporte. Esa acción debe quedar visible para el espectador a través de diversos aspectos como: las pinceladas poseen un carácter de inacabadas, la mayoría de las veces; el rastro del pincel se patentiza mediante el rastro que comporta el útil lleno de pintura y su progresivo abandono de la misma sobre la superficie pictórica. Por otra parte, la idea de movimiento se resalta por la diversidad de zonas direccionales, por los li-

geros cambios en la textura, por transformaciones cromáticas, así como por el empleo de técnicas que contribuyen a dar esa sensación de discontinuidad que también es inherente al factor dinámico.

COMPOSICIONES: Por lo general, se resuelven de un modo extraordinariamente libre, entendiéndose por libre aquel sistema de estructurar la superficie pictórica basado en el impulso proveniente del inconsciente en el instante de la ejecución de la obra. Con frecuencia aparecen lo que podrían denominarse núcleos de irradiación, constituidos por zonas en las que la afluencia de las pinceladas es mayor que en otras. La mayoría de dichos núcleos poseen un carácter centrífugo, no obstante también existen algunos que, por el contrario, lo tienen centrípeto.

Las fuerzas de irradiación de las pinceladas, marcando claramente una direccionalidad, coadyuvan a estructurar, en cierta manera, el espacio compositivo. Así, aparecerán esquemas radiantes como por ejemplo en Pintura de Alcoy¹, esquemas en cruz como en Pintura 113-60 de Hernández Pijuan², esquemas en espiral como en Pintura de Vallés³ y esquemas de carácter concéntrico como en Cristo Rojo de Narotzky⁴ (ver ilustraciones).

GAMA CROMATICA: Existe un predominio del empleo de los neutros y de las tonalidades pardas y castañas sobre los demás

Notas. 1. Pintura, 1960

2. Pintura 113-60, 1960 (100 x 65 cm.)

3. Pintura, 1961

4. Cristo rojo, 1959

colores. Salvo en el caso del pintor Norman Narotzky que, desde sus comienzos, siempre empleó una gama amplia y de vivos colores, los demás artistas se decantaron por la gama restringida y por las soluciones mono- o biocromáticas. En el caso de Vallés, en su última etapa analizada, también se observa un lento, pero progresivo abandono de la gama restringida y una tendencia a emplear colores cada vez más vivos y variados.

Es interesante resaltar que, en muchos casos, los artistas prefieren soluciones bicromáticas con objeto de subrayar efectos de contraposición entre colores claros y oscuros. Por lo general, entre los primeros se encuentran los blancos algo sucios por la mezcla con otros colores, aunque en una mínima cantidad, que contrarrestan su claridad con los colores oscuros de la gama de los castaños o incluso del negro. En la Pintura 113-60 de Hernández Pijuan, arriba mencionada, aparece una ancha franja de pinceladas de blanco, dispuesta verticalmente, que otorgan gran luminosidad al conjunto.

TECNICA: Se emplean distintos tipos de pinturas, aunque existe un ligero predominio de la pintura al óleo. A veces se usa la pintura al látex y la pintura mezclada con yeso, como en el caso de Román Vallés. Esa mezcla tiene por objeto otorgar más consistencia a las superficies y, a la vez, subrayar ciertas zonas mediante un relieve suave.

Entre los procedimientos destinados a remarcar las calidades texturales de las superficies cabe resaltar el dripping y el grattage. De todos modos debe hacerse constar que en la escuela barcelonesa nunca se llega a la creación de densos entramados lineales por medio del dripping, dentro de la vertiente gestual. El grattage tampoco se utiliza como en el ámbito matérico, sino que se usa de un modo extraordinariamente discreto y, en ocasiones, difícil de advertir si no se observa la obra con detenimiento y muy de cerca. A pesar de ello, este proceso técnico coadyuva, en ocasiones, a dinamizar más aún el conjunto pictórico, por lo cual se convierte en apoyo directo de la pincelada-gesto.

En ciertas ocasiones se incorporan al ámbito pictórico elementos pegados por collage (papeles de diarios o revistas) que sirven de fondo a los signos de carácter gestual que sobre ellos dispone el artista. Este es el caso ⁹³ de la obra Mundo roto de Vallés⁵. En ella pueden distinguirse con claridad recortes de revista que han sido pegados a un fondo ya pintado. El artista, con objeto de transformarlos y al mismo tiempo integrarlos plenamente en la composición, pinta sobre ellos amplios gestos, en los que se perciben de manera muy clara las huellas de la pincelada (ver ilustración).

Los útiles más empleados para extender la pintura son el pincel y la espátula. Esta última se usa principalmente

Notas. 5. Serie Mundo roto, 1965

para las zonas extensas que actúan como fondo, mientras que el pincel sirve para efectuar los gestos que se encuentran en la capa pictórica más cercana al espectador.

SOPORTES: El más utilizado es el lienzo, pero también se usa el táblex y la cartulina.

¿Dónde puede hallarse el sentido de la obra gestual? En el gesto. El gesto es, sin lugar a dudas, la expresión de lo vital. En tanto que expresión de lo vital entraña dinamismo. "La forma vital es dinámica siempre. Un organismo al igual que una cascada, sólo existe mientras está en movimiento". "... el sentimiento más elemental -podría decirse que el puro sentimiento de la vida- es un sentimiento de esa dialéctica de permanencia y cambio que rige la existencia de cada célula, de cada fibra en un ser viviente"⁶. Precisamente cuando se realizó el análisis de una Pintura de 1961 de Román Vallés, ejecutada en diversos colores (azul, sepia-anaranjado, gris, negro y blanco) se aludió a que las contraposiciones gestos-fondo, no eran sino la conjugación de dos versiones distintas de una misma cosa: lo informal estático y lo informal en movimiento.

Se llega pues a formular por medio del lenguaje pictórico la estrecha relación dialéctica existente entre el estaticismo y el dinamismo.

Notas. 6. Susanne Langer, Los problemas del arte, ed. Infinito Buenos Aires, 1966, pág. 55

3.3 El concepto tachista

La vertiente tachista dentro del informalismo en Barcelona es la menos representada, ya que tan sólo hay dos pintores adscritos a ella. A través de la obra de estos dos artistas puede llegarse, no obstante, a emitir importantes afirmaciones en torno al carácter esencial de esa tendencia. En un primer momento deben valorarse los distintos puntos que constituyen la base para el análisis de la obra de dichos pintores. En una ulterior interpretación debe accederse al esclarecimiento de la esencia del tachismo.

ESPACIOS: Son predominantemente abiertos y dinámicos. Existe, sin embargo, una etapa determinada, la comprendida entre 1964 y 1970, del pintor August Puig en la que los espacios tienden a estructurarse en ámbitos cerrados por finos contornos con clara función de delimitar ciertas zonas. Desde el punto de vista de la cuestión de si las obras son dinámicas o estáticas, debe responderse, de manera categórica, que en ellas el dinamismo queda expresado en su máxima potencia. La propia estructura de la mancha, que se analizará detenidamente en el punto siguiente, trae consigo como consecuencia inevitable tal sensación de movimiento.

COMPOSICION: Por lo general, carece de esquemas previos a la realización de la obra. Es inherente a la estructura de

la mancha en sí. Esto trae consigo el resultado de que, como es lógico y fácilmente constatable, cada cuadro presenta su propia morfología, ya que resulta de todo punto imposible repetir un esquema producido por una mancha. Las cualidades de la mancha son muy diversas: discontinuidad, irregularidad, diferencia de tensiones acumuladas en puntos distintos, susceptibilidad de prolongación en varios sentidos, etc. En algunos casos, el artista logra dominar la técnica de realización hasta el punto de conseguir configuraciones cercanas a rígidos esquemas geométricos como ocurre en una Maculatura de Tharrats¹ (ver ilustración).

El artista consigue crear ritmos de distintas características: en unos predominan las líneas quebradas y angulosas; en otros, en cambio, se percibe una preferencia por las líneas curvas espiraloideas o paraboloideas. El valor de esos ritmos compositivos subsiguientes a las propias manchas contribuye enormemente a dinamizar al máximo los conjuntos. Si a este tipo de esquemas compositivos se añaden las infinitas variaciones que pueden hacerse con una gama cromática muy amplia, el resultado llega a ser asombroso. La idea del cambio continuo se halla presente en todas estas composiciones.

Notas . 1. Maculatura, 1958

El carácter de discontinuidad queda subrayado a través de la disgregación. Muchas veces los magmas o núcleos centrales de la manchas están constituidos por miles de partículas producidas por salpicadura sobre la superficie pictórica, como por ejemplo en las Pinturas de Puig² (ver 103 ilustraciones). Se produce, por tanto, una importante unión la del macrocosmos con el microcosmos.

GAMA CROMATICA: Resulta interesante comprobar que, en contraposición a las demás tendencias dentro del informalismo en Barcelona, el tachismo se decanta por el empleo de una gama muy rica. No existen restricciones de determinados colores; todos aparecen sin excepción. Sin embargo, se produce un fenómeno que afecta a los dos pintores de esta tendencia, aproximadamente en unos mismos años, los finales de la década de los sesenta. El fenómeno consiste en la progresiva tendencia a eliminar colores y llegar incluso a soluciones mono o bicromáticas. Tal es el caso de Azul Oriental de Puig³ o de Homenatge a tres astronautes de Tharrats⁴ (ver 108-118 ilustraciones). Conviene apuntar, no obstante, que tal restricción no comporta, en ninguno de los dos casos, una tendencia a la eliminación del color y la adopción exclusiva de los neutros.

Notas. 2. Pinturas, 1959

3. Azul Oriental, 1967, (116 x 89 cm.)

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

TECNICA: El proceso seguido por cada uno de los artistas es radicalmente distinto y a ello se debe que, a pesar de las lógicas conexiones, por hallarse dentro de un mismo ámbito, las producciones de estos pintores sean tan diferentes. En el caso de Puig se trata, como ya se vió, de mezclar pintura al óleo con medios acuosos. De todos modos, hay que especificar que el artista nunca ha querido referirse de una manera concreta a las proporciones y método en que realiza tales mezclas. En realidad la técnica en sí la han utilizado otros pintores, pero el modo cómo Puig aplica al lienzo o a la cartulina sus disoluciones es, en cierta forma, una incógnita. Lo que desde luego puede afirmarse a través de la contemplación de sus pinturas es que domina de una manera extraordinaria su técnica. Sabe perfectamente donde van a llegar las prolongaciones de sus manchas y dirige los medios tal y como desea. Se advierte como constante suya una pulcritud y cuidado extraordinarios. A pesar de que pudiera parecer imposible, los colores jamás se entremezclan si él no lo desea previamente. Los veteados, las calidades opalinas e irisaciones que consigue caracterizan gran parte de su obra, llegando incluso a convertirla en un producto de carácter virtuosista.

Por lo que se refiere a la Maculatura debe hacerse constar que es un invento de Tharrats, realizado el año 1954. En ese proceso, largo y complejo, intervienen diversos factores que coadyuvan a favorecer la diversidad

de las manchas obtenidas. En primer lugar, hay que decir que Tharrats no siempre emplea el mismo medio para disolver los pigmentos, sino que utiliza óleo, aguada o pintura sintética. A veces añade esmaltes sintéticos, látex y barnices, disolviendo algunas zonas con aguarrás. Una vez realizada la mezcla sobre el soporte coloca a modo de plantillas, elementos varios, papeles arrugados o de calidades gruesas, telas, trozos de madera veteados, etc. e imprime su huella sobre el soporte en el que se halla la mezcla de pintura. Al soportar la presión esa mezcla tiende a desparramarse, de manera que se obtienen zonas de intensidad muy diversa. Así, por lo general, siempre aparecen lo que podrían denominarse núcleos de los que parten las dispersiones y salpicaduras. Existe, por tanto, un predominio de fuerzas centrífugas sobre las de carácter centripeto.

En algunas Maculaturas combina la expresividad de la mancha con la del collage, constituido por el pegado de trozos de papel de calidades y configuraciones diversas, como puede observarse en la obra Possiblement la nostra lluna⁵ (ver ilustración). Este tipo de solución lleva consigo la interacción de dos lenguajes distintos que se conjugan para apoyarse mutuamente.

SOPORTES: Se emplea tanto el lienzo como el papel duro y la cartulina.

Notas. 5. Possiblement la nostra lluna, 1966 (100 x 81 cm.)

El lenguaje basado en el poder de la mancha, el tachismo, podría parecer en un primer momento carente de justificación desde un punto de vista artístico. Sin embargo, ya se ha hecho constar que en cada artista las soluciones son muy distintas teniendo en cuenta el procedimiento técnico utilizado, de lo que se deduce que también será diferente el concepto de mancha en cada uno de ellos, y que, por tanto, el proceso de invención artística queda plenamente justificado. Resulta fundamental para la comprensión del tachismo aludir a la cita de Guillaume: "Una parte en un todo es algo distinto a esa parte aislada en otro todo"⁶. Es evidente que, en este caso, la parte será la mancha y que, por lo tanto, aunque el concepto de mancha sea inalterable (con todas las características que entraña), lo que sí cambia siempre es el conjunto. Esa transformación se debe a que jamás las manchas poseerán una misma distribución, configuración o intensidad. Así, cabe afirmar que cualquier obra tachista difiere notablemente de otra comprendida en la misma tendencia.

El sentido cambiante de las obras basadas en la mancha puede conducir a incluirlas en el mismo principio de carácter vital que regía las obras gestuales.

Notas. 6. Paul Guillaume, La psicología de la forma, ed. Argos, Buenos Aires, 1947, pág. 26

3.4 La presencia de un concepto espacial-otro

La tendencia espacialista en la escuela informal barcelonesa integra artistas, cuyas obras se enlazan a través de una concepción "otra" del espacio. Las soluciones que aportan cada uno de los pintores difieren básicamente en lo que respecta a los elementos formales, sin embargo, en lo esencial se hallan unidas por una misma finalidad. Esa finalidad estriba en la consecución de un espacio pictórico que, gracias a sus propias cualidades, enlace con la idea de espacio. Esta idea se encuentra por encima de las limitaciones que suponen unas dimensiones determinadas como altura, anchura y profundidad. En muchos casos entraña la idea de infinitud.

Se procederá, en primer lugar, como con las restantes tendencias estudiadas, a establecer una serie de conclusiones válidas en general para toda la producción espacialista barcelonesa.

ESPACIOS: Siempre se observa una apertura bien patente. El límite propio del cuadro jamás comporta la idea de que el espacio expresado a través de unos colores o manchas determinados acabe donde empieza el marco de la obra. Por lo general, suelen ser dinámicos, aunque existen algunos espacios que se caracterizan por un sentido de equilibrio estático-dinámico.

COMPOSICIONES: Se advierten tipos muy variados de composición. Los principales son: a) los estructurados mediante configuraciones geométricas irregulares; b) los de esquema ortogonal; c) los constituidos por la aparición de manchas de color; d) los formados por ritmos y repetición de elementos (tiras de papel plata, agujeros, concreciones matéricas); y e) los de tipo libre, sin ningún esquema previo. De entre los primeros cabe mencionar a modo de ejemplo una Pintura de Lluçia¹. Los de esquema ortogonal serán algunos de los realizados por Ràfols Casamada, como Pintura blanca². Los asociados al esquema de la mancha - color serán los de Español Viñas. De entre las composiciones en las que prevalece un sentido rítmico cabe mencionar: Plata sobre blanco de Lluçia³, Pintura en azul de Planell⁴ y Pintura Serie Estocolmo de Valbuena⁵. Entre las de carácter libre puede destacarse un Grattage de Lluçia⁶ (ver ilustraciones).

GAMA CROMATICA: Se emplean colores diversos para la consecución de las obras, sin embargo, en una misma pintura se prefieren las soluciones mono - bi - o tricromáticas a lo sumo. En muchas ocasiones el pintor realiza una gradación tonal que permite llegar a hablar de perspectiva cromática. El modo de estar dispuestos los colores, los cálidos más cercanos al espectador y los fríos más lejanos, contribuye a crear en muchos casos una idea de alejamiento en el espa-

- Notas. 1. Pintura, 1958 (73 x 100 cm.)
2. Pintura blanca, 1960
3. Plata sobre blanco, 1959 (81 x 100 cm.)
4. Pintura en azul, 1961
5. Pintura Serie Estocolmo no. 1, 1963 (22 x 16 cm.)
6. Grattage, 1960

cio. Así lo infinito no sólo quedará relacionado con el expanderse y extralimitar el marco impuesto por el propio cuadro, sino que también se observa ese efecto en profundidad. En el caso del papel de plata (de color plateado o dorado) existe, sin lugar a dudas, una relación directa con el espacio infinito.

TECNICA: Se emplean diversos procesos, algunos de los cuales pertenecen al ámbito pictórico propiamente dicho, mientras que en otros se advierte la utilización de elementos tomados de otros campos. Entre los elementos pictóricos se hallan: pintura al óleo, pintura sintética, pintura disuelta en agua, pintura disuelta en aguarrás, pigmentos naturales mezclados con látex, aglutinantes y barnices.

Se realizan mezclas de diversos tipos de pinturas para obtener materias de calidades texturales importantes. Se efectúan grattages que van desde los rayados finísimos a los surcos profundos. También aparecen agujeros que normalmente suelen ser redondeados y puntuales.

El collage se usa de dos maneras preferentemente: 1) para subrayar los efectos de dinamismo o discontinuidad de una superficie pictórica; y 2) para sustituir aunque no sea totalmente, a la propia superficie pictórica. Entre los primeros deben citarse aquéllos constituidos por el pegado de materiales diversos como: papeles de distintas clases (diario, revistas, plata) láminas de cobre y otros metales,

tubos. Entre los segundos se hallan las tiras de papel de plata de diferentes calidades, consistencias y colores.

En algunas obras realizadas con mezclas de pintura al óleo y cenizas, por ejemplo, se observan unas importantes concreciones de materia en relieve. Con objeto de que el relieve no sea demasiado acusado el artista somete a presión la superficie pictórica, logrando un adensamiento de la materia que conduce a pensar, más que en una pintura matérica, en una obra en la que el elemento esencial lo constituye el espacio, por cuanto los cúmulos matéricos aplastados entrañan un espacio denso incluido en ellos mismos.

SOPORTES: Lienzos, diferentes tipos de papel y tabla

En el concepto espacial "otro" lo esencial es la consecución, a través de modos muy diversos, de la expresión pictórica de un espacio distinto al que se estaba habituado tradicionalmente. No resulta en absoluto suficiente plasmar las tres dimensiones del espacio real; tampoco interesa aquí limitarse al espacio bidimensional marcado por la propia superficie del cuadro. ¿Qué se persigue, entonces? Puede hallarse la respuesta a este interrogante en la afirmación dada por Ehrenzweig cuando dice: "En una obra de arte, todos y cada uno de sus elementos, por pequeños que sean, han de estar firmemente ligados a la estructura total, formando una complicada malla de nexos que se entrecruzan y

y cubren toda la superficie de la pintura. No existe ninguna posible división tajante entre la Gestalt o figura y elementos que sólo sirvan de fondo"⁷. Tal aseveración, como es lógico no fue realizada por el autor mencionado a propósito del informalismo espacial. Sin embargo, estudiando minuciosamente cada una de las frases que la componen, puede llegarse al establecimiento de puntos de contacto importantes que contribuyan a aclarar la cuestión antes planteada. En las obras de carácter espacialista se tiende a que todos los elementos que la constituyen se hallen ligados perfectamente a la estructura total. Esa ligazón se produce gracias al empleo de gamas semejantes que contribuyen a producir un efecto de unidad más que de discontinuidad. Por otra parte, la totalidad del cuadro en sí se erige como Gestalt, de manera que lo que actúa como fondo es el espacio envolvente que ya está fuera del cuadro. Lo que se pretende entonces es que el cuadro posea tal carácter de continuidad, debido principalmente a cómo contiene en sí el espacio, que forme un todo indisociable con su entorno, integrándolo en su propia esencia, El resultado es la obtención de un tipo de espacio diferente al espacio pictórico tradicional, o, mejor aún, el espacio "otro" al que se ha aludido en tantas ocasiones. También aquí, como en la pintura de materia, cabe llegar a afirmar que esa "otredad" no hace más que evocar de nuevo el problema planteado por Heidegger en torno a la Nada.

Notas. 7. Anton Ehrenzweig, El orden oculto del arte, ed. Labor, Barcelona 1973, pág. 35