

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE PINTURA Y RESTAURACIÓN**



BIBLIOTECA U.C.M.



530832951X

**"EL ARTE MATÉRICO HOY. MATERIAS DE CARGA Y
MATERIALES ENCONTRADOS"**



Rº T163

**TESIS DOCTORAL REALIZADA POR
MARIA DA GRAÇA OSÓRIO GONÇALVES MARQUES**

**DIRECTOR
DR. D. MANUEL HUERTAS TORREJÓN**

MADRID, 1994

A mis padres.

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Dr. D. Manuel Huertas Torrejón, titular de Procedimientos Pictóricos, del Departamento de Pintura y Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid que, con su sapiencia, me ha dirigido en la elaboración de esta tesis.

Quiero también reflejar aquí mi más sincero agradecimiento a Kleber Ferraz Monteiro, a Francisco de la Calle y a Neusa Demartini, quienes me brindaron en el transcurso de esta investigación con su valioso apoyo, sus saberes en las distintas áreas del conocimiento y con su gran amistad.

Muchas fueron las personas que me incentivaron y me auxiliaron en la realización de este trabajo. Sería imposible referirme a todas. Quiero, sin embargo, agradecer a Lucimar Predebon, a Laura Penas, a Isabel Rodríguez Sancho, a Marcelo Leslabay, a Fernando Iglesias, a Virginie Madjarian, a Mónica Fernández, a Raul César Cavedon, a Mônica Maia, a Evandro de Castro Melo y a Odaísa Espinheiro por la disponibilidad y amistad que han compartido en todo este tiempo.

Me gustaría igualmente dejar constancia de mi gratitud a todas aquellas personas e instituciones que de una u otra forma han facilitado la realización de este trabajo, tanto en España como en Brasil.

SUMARIO

	PAG
AGRADECIMIENTOS	i
INTRODUCCIÓN	1
1. La Investigación	2
1.1. Objetivos	3
1.2. Corpus	3
1.3. Justificaciones	5
1.4. Hipótesis	7
1.4.1. Hipótesis principal	7
1.4.2. Hipótesis secundarias	7
1.5. Plan de Trabajo	8
1.5.1. I Parte - Encuentro	9
1.5.2. II Parte - Determinación	11
1.5.3. III Parte - Ajuste	12
1.6. Metodología	13
1.6.1. Metodología general	13
1.6.2. Método desarrollado	15
1.6.2.1. Recopilación de bibliografía	15
1.6.2.2. Configuración de fichas	17
1.6.2.3. Realización de fotografías de muros, suelos, paredes y obras matéricas	17
1.6.2.4. Análisis descriptivo de las obras	18
1.6.2.5. Selección de los materiales empleados en la parte práctica de la investigación	18
1.6.2.6. Muestras.....	20
2. Marco Teórico	22
2.1. Definición del arte matérico	22
2.2. Delimitación del término	25
2.3. Antecedentes históricos de la pintura matérica	32
2.4. Consideraciones sobre el concepto de materia	37
I PARTE - ENCUENTRO	42
1. Proceso de Encuentro	43
1.1. Consideraciones sobre la "elección"	44
1.2. El proceso de la objetualización del arte	49
1.3. La presencia de la materia en la obra de arte: <i>objet-trouvé</i> y <i>ready-made</i>	53
1.4. El proceso de encuentro como un proceso individual	59
1.5. El proceso de búsqueda y la materia encontrada	73

2. Referencias Primarias de la Pintura Matérica: el Muro	84
2.1. Consideraciones sobre el muro: soporte primigenio del arte y soporte urbano accidental	84
2.2. Expresividad plástica del muro urbano	88
2.3. El muro: atenta mirada de los creadores en el siglo XX	90
2.3.1. Influencias del muro sobre la pintura y el <i>assemblage</i>	91
2.3.2. Posibilidades plásticas del muro en arquitectura, escultura y pintura	97
2.3.3. El muro: referencial plástico en la pintura matérica	104
2.3.3.1. Referencial plástico en la pintura matérica española	109
2.3.3.2. El cuadro matérico y el muro: equivalencia de materia	126
2.3.4. Distintos planteamientos pictóricos a partir de la plasticidad ofrecida por el muro	138
2.4. La urbe: sugerencias significativas para pintores y fotógrafos	143
3. Collage	164
3.1. Evolución del <i>collage</i> cubista	171
3.2. El procedimiento del <i>collage</i> : juego de posibilidades y encuentro de materiales	179
3.3. Distintas materias, distintos collages	183
3.3.1. <i>Collage</i> de materias flexibles: papel, cartón, tela	184
3.3.2. <i>Collage</i> de materias sólidas	187
3.3.3. El <i>collage</i> en la masilla matérica	189
4. Invasión de la materia en la pasta pictórica	198
4.1. Elección de la materia e intencionalidad operativa	205
4.2. La pasta pictórica en obras de Jean Dubuffet y Antoni Tàpies	208
4.3. Cuadros matéricos: confluencia de distintas pastas pictóricas	214
4.4. Masilla: cargas y aglutinante	219
4.4.1. Materias de carga	222
4.4.2. Aglutinante	233
4.5. Muestras	233

II PARTE - DETERMINACIÓN 241

5. Determinación del Soporte	242
5.1. Subordinación del soporte a la materia encontrada	244
5.2. El soporte en la condición de <i>objet-trouvé</i> y <i>ready-made</i>	246
6. Concepto de Cuadro	267
7. Transgresión del Marco y del Soporte	295
7.1. La intervención del marco y del bastidor en el campo de la pintura	297
7.2. La ruptura de la superficie: integración del cuadro con la pared	302
7.3. Fuera de los límites del soporte	304
7.3.1. Elementos que rompen la geometría del soporte	304
7.3.2. Elementos que avanzan frontalmente de la entidad-base	309

III PARTE - AJUSTE	316
8. El Ajuste de la Materia Encontrada al Soporte	317
8.1. El ajuste en el proceso creativo	324
8.1.1. El ajuste de materias definidas y rígidas	324
8.1.2. El ajuste de elementos flexibles: cuerda, lienzo, arpilleras, telas metálicas o paja	333
8.1.3. El ajuste en las pinturas con masillas o materia pictórica	341
9. Ambigüedad en la Superficie: Luz y Sombra	352
9.1. Textura táctil y textura visual	353
9.2. Luz y sombra a partir del tratamiento de la superficie	355
9.3. Ambigüedad en la superficie matérica: incisiones e incorporación de elementos.....	360
9.4. Dinamicidad en la superficie: brillo, opacidad, reflexión, transparencia, hendidura, huellas	367
10. ¿Por Que el Color no Es el Protagonista en la Pintura Matérica?	384
10.1. La materia pictórica en la historia de la pintura	384
10.2. Aparición de elementos extra-pictóricos en el cuadro	403
10.3. Innovaciones personales en las técnicas pictóricas	404
10.4. Imposición de la materia frente al color	406
11. Azar: Método Operativo	420
12. La Tela en el Suelo	443
13. Útiles de Trabajo	461
CONCLUSIONES	485
NOTAS FINALES REFERENTES A LOS EPÍGRAFES	503
ÍNDICE DE LÁMINAS	504
BIBLIOGRAFÍA	510

INTRODUCCIÓN

*"Y puesto que todo arte es lo que es, no en virtud de una necesidad o de un puro azar, sino en virtud de una elección que lo define con respecto al hombre que expresa y con respecto al arte por medio del cual se expresa, él nos obliga siempre a rehacer en el espíritu el camino que ha recorrido en acto, a reencontrarlo en ciertas determinaciones teóricas y en el sentimiento que tuvo de las posibilidades momentáneas de la creación."*¹

Gaëtan Picon

La introducción de la tesis consta de dos partes, que son "La Investigación" y el "Marco Teórico".

En la primera parte, se aborda todo lo concerniente a la metodología y se hace una sucinta presentación de las tres partes que forman la tesis.

En la segunda parte, se sitúa el tema de la investigación en el tiempo y se hacen algunas consideraciones sobre la terminología empleada.

1. La Investigación.

Es innegable que toda obra de arte posee en primer lugar una materialidad en la que se apoya.

La materia, plano de lo sensible, está pues presente en toda obra artística. Pierre Francastel afirma que es en la materia donde una obra de arte toma vida:

"No podemos olvidar que la primera cualidad de una obra de arte es el de ser precisamente una obra, y no un símbolo o una veleidad. La primera característica del arte es encarnarse en la materia. Si no, no hay arte, sino intenciones. Por definición, la obra de arte es un acto, no es virtual." ¹

Recibe, no obstante, la denominación matérica, la pintura de la posguerra que, en repudio a la técnica lisa de la pintura tradicional, exalta con extremada contundencia las virtudes de la materia pictórica.

Elegí la pintura matérica como tema para estudio por ser éste uno de los fenómenos más importantes que surgió en las artes plásticas de la posguerra.

Esta tesis nació de un deseo particular de entender la poética del arte matérico. Deseo éste que viene motivado por mi experiencia como pintora, identificada con este arte que manipula materias extrapictóricas, como son los *objetos encontrados* y las *materias de carga*.

1 P. FRANCASTEL, *Arte y Técnica en los Siglos XIX y XX*, 1990, p.205.

He elegido a España para hacer esta investigación, por encontrarse en este país, uno de los máximos representantes del arte matérico: Antoni Tàpies.

Aunque la bibliografía sobre el arte matérico sea muy extensa, me atrevo a decir que no hay un tratado específico sobre la pintura matérica. No hay un estudio analítico del modo de expresarse de los artistas de esta corriente.

1.1. Objetivos.

Realizar una sistematización de conocimientos histórico-estéticos referentes al objeto de la investigación.

Captar, mediante el análisis descriptivo, la poética del arte matérico español a través de mi propia experiencia como pintora. Para esto se analizarán las obras mismas, es decir, las pinturas matéricas en todos sus aspectos, intentando rehacer su proceso operativo.

1.2. Corpus.

El objeto de la investigación es la pintura matérica de la posguerra en España desde su perspectiva histórico-estética.

El corpus está formado por un conjunto significativo de obras de los artistas que más

contribuyeron a la sistematización de su poética², es decir, a la poética entendida como proyecto operativo³ de las obras matéricas en España, como Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan-Josep Tharrats (todos integrantes del grupo catalán Dau al Set), así como los artistas que fundaron o vinieron a incorporarse al grupo madrileño El Paso, como Manuel Millares, Luis Feito, Juana Francés, Rafael Canogar, Gustavo Torner, Gerardo Rueda, Manuel Viola, Manuel Rivera, Antonio Suárez y Antonio Saura (este último muy pocas veces mencionado, por no dar preponderancia al aspecto matérico de sus obras, sino al gesto). También constituirán el corpus obras de Lucio Muñoz⁴, de Francisco Farreras, de Antoni Clavé y César Manrique⁵, artistas que trabajaron al margen de cualquier escuela pictórica, pero cuyas obras presentan características acentuadamente matéricas.

En esta frase:

-
- 2 E. SOURIEAU, *Vocabulaire D'Esthétique*, 1990, p.1152, dice que la palabra "poética" si se dirige al poeta, le prescribe un "arte poético", pero generalmente propone una reflexión sobre el "hacer del arte". En 1937, Paul Valéry crea la palabra "poétique" con el fin de evitar la ambigüedad que surgía con el uso de la palabra "poétique".
 - 3 M. POMMIER, *Paul Valéry et la Création Littéraire*, 1946, pp. 7-8, reflexiona sobre el exacto entendimiento de esta terminología: "¿Qué es la "poétique", o más bien la "poétique"? Vamos a decirlo. Es todo lo que se refiere a la creación de obras cuyo lenguaje es la sustancia y el medio a la vez. Este contiene, por un lado, el estudio de la invención y de la composición, el papel del azar, el de la reflexión, el de la imitación, el de la cultura y del ambiente; por otro lado, el examen y el análisis de técnicas, procedimientos, instrumentos, materiales, medios y soportes de acción".
 - 3 Según lo puntualizado igualmente por J. SUREDA y A. M^a. GUASCH, *La Trama de lo Moderno*, 1987, p.62.
 - 4 La inclusión de Lucio Muñoz en la presente investigación, proviene de la exploración que hizo de los materiales, desarrollando un discurso plástico táctil que "... partía de la especificidad de los materiales a fin de extraerles su máxima riqueza expresiva." Y aunque no haya pertenecido al grupo de los artistas de El Paso, sino que siguió una opción personal, siempre investigó en la línea de los materiales. D. GIRALT-MIRACLE, Lucio Muñoz, Pinturas 1989-1990, *Galería Barcelona*, Barcelona, 1990.
 - 5 Según J. GALLEGU, *Arte Abstracto Español en la Fundación Juan March*, 1983, p.71, César Manrique se acerca al art autre en la búsqueda de la belleza en la propia entidad de la pintura, conseguida por procedimientos personales, como evocación de la materia natural.

"(...) la noción de pintura matérica no responde a una categoría cronológica, sino a un modo de trabajar", ⁶

escrita (expresa) por M. J. Borja-Villel (director del Museo Fundación Antoni Tàpies), en la introducción del Catálogo Comunicació sobre el Mur (que recoge obras de Tàpies comprendidas entre 1954 hasta 1967), se encuentra la amplitud del pensamiento con el cual se identifica el texto que sigue. Aunque se sitúe su apogeo de 1947 a 1956,⁷ muchos son los experimentos plásticos que hasta la actualidad responden y se ajustan al modo de trabajar matérico y por esto también forman parte de esta investigación.

1.3. Justificaciones.

La investigación desarrollada tiene dos justificaciones. Una, orientada a suplir la laguna existente en la bibliografía de las técnicas pictóricas del arte contemporáneo, tanto en su aspecto práctico como teórico, en cuanto a la incorporación de los nuevos materiales. (Del mismo modo que algún día se tuvo que estudiar a fondo las propiedades físicas y químicas del óleo y la acuarela, hoy se hace necesario el mismo estudio acerca de la invasión de nuevos materiales en las artes plásticas). Otra, de carácter particular, que dice respecto a mi actividad como artista plástica interesada por las más diversas aportaciones contemporáneas a la materia pictórica y motivada a encontrar en la riqueza del suelo de mi país, Brasil, materias de diversos colores y plasticidad para realizar las masillas para mi obra pictórica.

6 M. J. BORJA-VILLEL, Comunicació sobre el Mur, *Fundación Antoni Tàpies*, Barcelona, 23 enero/29 marzo de 1992; IVAM, Centre Julio González, Valencia, 14 abril/7 junio de 1992; Serpentine Gallery, Londres, 19 junio/9 agosto de 1992, pp.13-31.

7 S. MARCHAN FIZ, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Las Artes Plásticas desde 1960*, 1972, p.89.

La investigación encuentra igualmente apoyo y fundamentación en la siguiente observación de Juan-Eduardo Cirlot, cuando menciona la importancia concedida a la técnica en la pintura matérica, o sea, a la mezcla realizada por el propio artista, cuando dice:

"Textura y estructura son tan importantes como la elaboración de dicha materia, muchas veces compleja, producto de mixturas elaboradas por el propio artista con el anhelo de obtener un producto dotado de calidad emocionante en su simple presentación superficial. El grueso del empaste, el gesto petrificado en la materia, bien a chorro o por el procedimiento negativo del "grattage", el signo, la tensión de lo natural a lo tectónico y a cierta configuración simbólica, atrayente por lo nueva y desconocida son factores dominantes de esta tendencia, que se revela ante todo como una transformación en la técnica creadora, suprimiendo los últimos residuos del ilusionismo pictórico, heredado de la Antigüedad, pero particularmente activo desde el siglo XV con el uso del óleo, como la abstracción suprimió los restos de figuración aún vigentes en la modalidad expresionista." ⁸

Renato De Fusco respecto a este aspecto de la técnica, observa que ésta, en la pintura informalista es, ante todo, la alegría reencontrada del hacer.⁹

8 J. E. CIRLOT, *Ideología del Informalismo*, 1960, s/p.

9 R. De FUSCO, *História da Pintura Contemporânea*, 1988, p.69.

1.4. Hipótesis.

1.4.1. Hipótesis principal.

Se toma como hipótesis para la presente investigación que el elemento central en el entendimiento de la poética matérica es la materia que da cohesión a dos materias encontradas que se yuxtaponen: *objet-trouvé* y soporte.

1.4.2. Hipótesis secundarias.

Se supone que:

1. El arte matérico necesite de elementos extra-pictóricos para concretarse, lo que exige una búsqueda por parte del creador.
2. El arte matérico sea un arte que procede a una manipulación total de la materia.
3. Sea un arte en el cual el color es algo secundario.
4. Sea un arte que se apropia de conquistas anteriores y que al mezclarlas crea un arte con características propias.
5. Sea un arte que no descuida la materia en el sentido más pleno, desde el soporte,

pasando por la pintura propiamente dicha hasta llegar al marco.

6. Las tierras naturales, pigmentos matéricos, puedan explotarse plásticamente como materias de carga, color y materia a la vez y puedan formar una masilla sólo con el aglutinante.

1.5. Plan de Trabajo.

La investigación está dividida en tres partes: Encuentro, Determinación y Ajuste, que van a contener los demás capítulos de la tesis. La estructuración del estudio obedece a un orden, tanto de comprensión como del hacer artístico.

Esta división no sólo se ve respaldada en las palabras de Giulio Carlo Argan, sino que tiene su origen en ellas. Al analizar la operación artística de uno de los principales pintores matéricos de Italia, que tuvo importancia estética e histórica como un paradigma, Alberto Burri, Giulio Carlo Argan así lo afirma:

"1) el artista descubre una serie de materias o cosas interesantes: los sacos viejos (más tarde serán maderas, papeles medio quemados, chapas metálicas, plásticos, etc.); 2) pega el saco a una superficie determinada; 3) interviene de varias maneras para poner a punto la relación buscada (amplias zonas de color, veladuras, acentos cromáticos; remiendos, abrasiones y quemazos)." ¹⁰

10 G. C. ARGAN, *El Arte Moderno*, 1975, p.721.

1.5.1. I PARTE.

En la primera parte, "Encuentro", se hacen algunas consideraciones sobre el rescate de los diversos materiales que integran la obra matérica. Se alude a la objetualización del arte, o sea, a la incorporación de objetos¹¹, de cosas¹², a la presencia de la materia no tradicional en la pintura antes de la primera década de este siglo. Se alude a Marcel Duchamp, el primer artista que se interesó por los objetos como tales (1913-1915), según Pierre Cabanne¹³; a Picasso y a Braque, los primeros artistas a incorporar el fragmento de objetos a la pintura, dando comienzo al hoy tan popular procedimiento del *collage* (1913); y a Schwitters, quien introduce en sus obras el objeto encontrado o de desecho (1923).

Se procede igualmente a indagaciones del porqué de una cierta elección, haciendo un breve recorrido por los principales artistas matéricos, relacionándolos a sus materias favoritas.

Dice López Quintás que en el encuentro se produce una actitud de reverencia y colaboración comprometida y afirma que:

11 Según la NUEVA ENCICLOPEDIA LAROUSSE, 1984, p.7129, el objeto es una "...cosa material y determinada, generalmente de dimensiones reducidas. (...) En la filosofía moderna se entiende por objeto la realidad contrapuesta al sujeto, la cual puede considerarse cognoscible o no, subsistente o no en sí misma."

12 A título de esclarecimiento de estos conceptos, es interesante la distinción entre "objeto" y "cosa" realizada por A. MOLES, *Teoría de los Objetos*, 1979, p.30: "En nuestra civilización, el objeto es artificial. No se dirá que una piedra, una rana o un árbol es un objeto, sino una cosa. La piedra se convertirá en objeto cuando asciende al rango de pisapapeles y se le pegue una etiqueta (precio, calidad...) que la haga ingresar en el universo social de referencia. El objeto tiene, pues, un carácter a la vez pasivo y fabricado. Es el producto del homo faber o, mejor aun, el producto de una civilización industrial: una pluma, una lámpara de despacho, una plancha, son objetos en el sentido más pleno de la palabra."

13 P. CABANNE, *Diccionario Universal del Arte*, 1979, p.1132.

"Es artista quien sabe encontrarse sobrecogedoramente con lo que las cosas del entorno tienen de valioso y acierta a captar la irradiación del sentido inmerso en su ser, su poder de fundar una especie de presencia irradiante, tan discreta como imponente." ¹⁴

Dentro de este primer apartado, El Proceso de Encuentro, se teje una estructura para la comprensión del hacer artístico, que conlleva desde las referencias murales encontradas en el entorno urbano hasta los propios elementos que serán empleados para el procedimiento del *collage*, ya sean materiales con forma definida o materiales informes, como son los abrasivos en polvo, las tierras o las arenas.

El muro es un fuerte referencial en la pintura de todos los tiempos. Prueba de esto es la reflexión ya realizada por Leonardo da Vinci en su Tratado de Pintura. Es, sin embargo, en nuestro siglo, cuando asume relevancia. Y en el capítulo "Referencias Primarias de la Pintura Matérica: el Muro" se hace una breve reflexión sobre su importancia en la estética contemporánea.

Abraham Moles afirma que gran parte de las obras más recientes de pintura son imágenes de barreras, de fronteras, de límites y de una posible transgresión de sus límites.¹⁵

En el capítulo "Collage", se procede a una revisión de los comienzos del *collage* en los revolucionarios movimientos artísticos de los principios del siglo XX, cuyas posibilidades técnicas y estéticas pasan a ser profundamente exploradas en las décadas siguientes. Se hace

14 A. L. QUINTAS, *Estética de la Creatividad*, 1987, p.194.

15 A. MOLES y M. LEQUENNE, Michel Krieger, *Le Silence de Choses*, *Musée d'Art Moderne*, 1984, s/p.

una lectura de la práctica constructiva de algunas pinturas matéricas, asociándose el efecto a una intención operativa y a la propia naturaleza de la materia empleada.

En el capítulo "Invasión de los Materiales en la Pasta Pictórica", se habla de la materia en toda su dimensión y consistencia. Se habla de la materia con forma definida y de la materia informe, o indefinida, resultante de la mezcla de un polvo con un aglutinante.

1.5.2. II PARTE.

La segunda parte, "Determinación", es una reflexión sobre los soportes empleados en el arte matérico. Este apartado contiene otros dos capítulos que también hablan del cuadro como objeto que se expande no sólo frontalmente (acumulación de capas de pintura), sino lateralmente, desbordando los límites del soporte.

El primero de estos dos capítulos que integran este segundo apartado es "Concepto de Cuadro". Se procede, pues, a un repaso del cuadro en el tiempo, hasta llegar al cuadro matérico.

En el segundo de ellos, "Transgresión del marco y del soporte", se analizan las obras matéricas que contienen elementos que desbordan en cualquier sentido los límites del soporte originario.

1.5.3. III PARTE.

La tercera y última parte, "Ajuste", es el momento en donde se analiza el proceso constructivo del cuadro matérico tanto en su aspecto formal como en el operativo.

En el aspecto formal, se analiza el color en relación al protagonismo de la materia y también se analiza la cuestión de la presencia de las luces y sombras en la superficie de las obras. Estos puntos son tratados en los siguientes capítulos: "Ambigüedad en la superficie: luz y sombra" y "¿Por que el color no puede ser el protagonista en la pintura matérica?"

En el aspecto operativo, se aborda el fenómeno de la casualidad en el desarrollo de la obra, como también la posición del soporte durante la realización del cuadro, así como los instrumentos utilizados.

Estos temas son desarrollados en tres capítulos, que son:
"Azar: método operativo", "El lienzo en el suelo" y "Útiles de trabajo".

En "Azar: método operativo", es donde se analiza el lanzamiento de la materia pictórica a través del gesto al soporte de la obra, configurando desde densidades matéricas, hasta escurridos y goteados. Es un método que conlleva implícitamente el azar.

En el capítulo "El lienzo en el suelo" se analiza el posicionamiento del soporte en cuanto a lógica de trabajo se refiere. La palabra "lienzo" es empleada aquí como concepto genérico de soporte y no debe ser entendida como una restricción a los demás soportes analizados.

En el último capítulo de este apartado, "Útiles de trabajo", se analizan, a través de la observación de obras en concreto, las herramientas que se emplean. Se aborda igualmente el hecho relevante del arte matérico, que es precisamente el de improvisar los útiles en la concreción de sus obras.

1.6. Metodología.

1.6.1. Metodología general.

Se procederá al análisis descriptivo de obras que presentan aspecto matérico, desde las pinturas cubistas, pasando por las que constituyen la génesis del arte matérico en artistas como Wols¹⁶, Jean Dubuffet¹⁷, Jean Fautrier¹⁸, para detenerse en las pinturas matéricas insertas en

16 G. DORFLES, *Últimas Tendencias del Arte de Hoy*, 1973, p.28, dice que el primer protagonista de la tendencia que desembocó en el Informalismo o Tachismo, fue el alemán Wols.

17 "Corresponde a Dubuffet el mérito de haber probado que la materia basta eventualmente para calificar el espacio y la luz, y que, en vez de tener un papel pasivo, puede convertirse en factor esencial del cuadro. Este es uno de los descubrimientos que menos puede tenerse en duda de los de la posguerra." J. E. MULLER y F. ELGAR, *Un Siglo de Pintura Moderna*, 1966, p.147.

(continúa...)

el período del informalismo europeo¹⁹, referentes a la exploración de la materia en los artistas españoles, predominantemente. Una y otra vez son referidos, por el interés de sus obras, otros pintores, como por ejemplo, Lucio Fontana²⁰ o Alberto Burri.

La observación parte casi siempre de una indicación literaria. La reflexión sobre el cuadro la suscita una idea filosófica, poética o técnica propiciada por las fuentes investigadas, buscando siempre la objetividad que caracteriza una tesis doctoral.

El trabajo está, pues, centrado en los valores táctiles que se pusieron de manifiesto en las obras pictóricas de los pintores informalistas matéricos, sin detenerse en ninguno en específico. Es verdad que Antoni Tàpies es ampliamente citado y referencia en todos los capítulos, y lo es por considerarse el artista matérico por antonomasia. Entre tanto, uno y otro de los artistas que han investigado en esta tendencia artística son alternadamente mencionados a través de sus obras para hacer hincapié o resaltar enfáticamente un concepto, una técnica, una materia explorada significativamente o un efecto obtenido.

Se analizarán, pues, en este estudio, los tres grandes momentos constituyentes de la pintura matérica; que son el encuentro de los materiales, el soporte y el ajuste final de esas

18(...continuación)

18 "Fautrier comenzó a experimentar con abstracciones informales en la década del veinte." H. READ, *Breve Historia de la Pintura Moderna*, 1984, p.225.

19 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1960, s/p., aclara que la tendencia informalista se propaga entre 1920 y 1945.

20 La clasificación de su obra es contradictoria, según planteamiento de distintos teóricos: R. De FUSCO, *História da Arte Contemporânea*, 1988, lo considera en la tendencia espacialista de lo informal; Ya A. EVERITT, *El Expresionismo Abstracto*, 1984, p.50, escribe que Lucio Fontana es agrupado entre los pintores matéricos.

partes, para después proceder a una sistematización de su proceso técnico. Los aspectos analizados serán fundamentalmente los que se refieren a su propia apariencia, que son: la materia empleada, su aspecto exterior, la incorporación de elementos extrapictóricos (*collage*), la proliferación de la materia (con sus elementos formadores) y la textura de la pasta pictórica.

El aspecto práctico de la investigación se apoya en la realización de muestras de carácter experimental con diferentes masillas (acetato de polivinilo y diversas cargas), para una sistematización del hacer artístico. Estas muestras tienen como objetivo investigar sobre las posibilidades plásticas de estas masillas cuando están superpuestas a diversos tipos de papeles (cartón, estraza, seda, chino, artesanal, entre otros) o tejidos (malla, lino, gasa, arpillera, cáñamo, entre otros) pegados a un soporte de madera.

1.6.2. Método desarrollado.

El desarrollo del estudio se dio en los siguientes pasos:

1.6.2.1. Recopilación de bibliografía.

La pluralidad de las fuentes está en función del propio entendimiento del objeto de la tesis. Cada una tiene un papel importante en la estructuración del texto. Se establece un puente entre el texto literario, científico, filosófico, artístico, estético, práctico y técnico.

Las citas o pensamientos de los diferentes escritores tienen una funcionalidad en

el mecanismo de la obra: lanzar una luz en el texto. Son ideas que iluminan el pensamiento y apuntan el camino a seguir.

Según Thomas Mann:

"Para el artista, un pensamiento nunca poseerá como tal mucho valor propio ni nadie tendrá derecho a apropiarse de él. Lo que a él importa es su funcionalidad en el mecanismo espiritual de la obra." ²¹

Si es verdad esta frase de Thomas Mann, el proceso de creación no es más que un infinito dar y recibir.

Se han utilizado sistemáticamente, en Madrid, las siguientes bibliotecas para consultas:

Biblioteca Nacional, Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la U.C.M., Biblioteca del Centro de Arte Reina Sofía, Biblioteca de la A.E.N.O.R., Biblioteca Pública de Madrid (Azcona), Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información, Biblioteca de la Escuela de Arquitectura, Hemeroteca Nacional, Biblioteca del I.C.I., Consejo Superior de Investigación Científica (Medinaceli) y Centro Nacional Juan de la Sierva.

Eventualmente se consultó en otros centros, entre los cuales cabe destacar, en España, la Fundación Antoni Tàpies (Barcelona). En Francia, la Biblioteca del Centre Georges-

21 T. MANN, *La Novela de una Novela*, 1988, p.45.

Pompidou. En Brasil, en la ciudad de Sao Paulo, la Biblioteca de la Universidad de Sao Paulo - U.S.P., la Biblioteca Mario de Andrade, el Centro Cultural Vergueiro y el Instituto Cultural Itaú (Centro de Informática y Cultura I); en la ciudad de Pelotas, la Biblioteca de la Escuela de Ingenieros Agrónomos de la UFPEL.

1.6.2.2. Configuración de fichas para el análisis de las obras pictóricas.

Siempre que fue posible, se analizaron las obras que integran el corpus de la tesis, a través de una observación en directo, mediante fichas preelaboradas, en las que, además del espacio para su reproducción, había que rellenar los siguientes datos:

- a. Autor.
- b. Título de la obra.
- c. Fecha.
- d. Medidas.
- e. Soporte.
- f. Técnica.
- g. Local donde se sitúa la obra.
- h. Observaciones sobre el propio hacer artístico.

1.6.2.3. Realización de fotografías de muros, paredes y suelos del entorno urbano como reafirmación del proceso del encuentro.

Fotografías de las reproducciones de las obras presentadas en los libros.

1.6.2.4. Análisis descriptivo de las obras en exposiciones temporales, en las colecciones de los museos, en catálogos y demás reproducciones.

Entre los museos visitados, cabe destacar en España, el Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el Museo del Prado (Madrid), el Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca), el Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia), la Fundación Antoni Tàpies (Barcelona). En Francia, el Centre Georges-Pompidou y el Musée Picasso en París. En Italia, el Museo de Arte Moderno de Roma. En Alemania, el Museo de Stuttgart.

1.6.2.5. Selección de las materias empleadas en la parte práctica de la investigación como materias de carga de origen mineral para formar una masilla:

Al ser este, (el ámbito de los materiales encontrados, de las tierras y las arenas) un universo infinito, se puede decir que la selección fue condicionada por la textura que pudiera originar y fundamentalmente por el color.

Así siendo, el criterio de selección está en función de la propia característica de los materiales, atendiendo a una intención muy clara: prescindir cada vez más del color obtenido mediante un pigmento. Está presente la intención de utilizar el propio material como textura y color.

a. Tierras de Brasil.

Las tierras que componen el universo de la investigación práctica provienen del estado meridional de Brasil, Rio Grande do Sul; y fueron obtenidas en el Departamento de Análisis de Suelos de las Escuelas de Ingenieros Agrónomos de la Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) y Agronomía de Porto Alegre (UFRGS).

Se decidió recurrir a estos centros por el interés que tenía el trabajar con una materia previamente analizada, dado que el objetivo de la investigación recaía en las posibilidades plásticas y estéticas de las tierras (en su mayoría, de cultivo) de mi entorno más próximo, en Brasil.

La cantidad de muestras de suelo traídas desde Brasil, ha sido reducida debido a una disposición legal que no permite el libre tránsito de tierras entre países, sin que se proceda a una esterilización previa. Esta última posibilidad ha sido descartada ya que les alteraba el color, inutilizándolas para el estudio y la sistematización de esta tesis.

b. Materias de carga de uso más corriente.

Las materias de carga empleadas, en sus variedades de granos y colores, son: asperón, esmeril, carburo de silicio, caolín, blanco de España, tierra de diatomes, piedra pómez, mármol, cuarzo y mica.

c. Aglutinante.

El aglutinante también ha sido elegido en función de la intención primera, obtención de textura y aprovechamiento del color de la carga, y por eso se ha empleado el poliacetato de vinilo (PVAC) que, al secarse, se transparenta, no alterando así el color de la carga utilizada.

d. Soporte.

Contrachapado de 3mm de espesor.

e. Elementos texturados para pegarse al soporte.

Selección de papeles y tejidos de distinta naturaleza que, una vez pegados al contrachapado, sirvan de base a la masilla.

1.6.2.6. Muestras.

Realización de muestras de diferentes masillas con una carga y el aglutinante. Este trabajo fue desarrollado según la siguiente ficha:

a. Soporte.

b. Preparación.

c. Aglutinante.

d. Carga.

e. Proporción de la masilla.

f. Técnica: 1. *Collage*.

2. Presión.

3. Sustracción de materia.

4. Vertido

g. Procedimiento.

h. Valor Expresivo.

2. Marco Teórico.

2.1. Definición de arte matérico.

El arte matérico es un arte que intenta acabar con una de las cuestiones más tradicionales del arte: la ilusión. El arte matérico crea lo real del arte. Con la pintura matérica empieza la realidad del punto, de la línea y del plano, y todo ello lo refuerza con la presencia inequívoca de la materia.

Así, se la llama matérica, a una pintura en la que el interés mayor recae sobre la materia y en la que las calidades texturales asumen valor por sí mismas.

Dice Lourdes Cirlot que en la pintura matérica, cabe destacar:

"(...) el predominio absoluto de la materia sobre cualquiera de los otros componentes de la obra artística, en especial sobre la forma. (...)" ²²

Anthony Everitt, la define así:

"Pintura matérica es cualquier forma de abstracción que parece violentar de algún modo los materiales utilizados por el artista (Fontana, Tàpies, Burri)." ²³

22 L. CIRLOT, *La Pintura Informal en Cataluña, 1951-1970*, 1983, p.32.

23 A. EVERITT, *El Expresionismo Abstracto*, 1984, p.62.

No se trata de una pintura plana, lisa, sino del emerger de la materia con relación al soporte. Hay en ella la presencia de una materia²⁴: madera, papel, hierro, tela, arena, cargas...que se da como presencia y no como simulación.

Y adquiere gran importancia, en esta pintura, el procedimiento adoptado en la ejecución de la obra:

"No se trata ya de incorporar materiales reales a la pintura (*collage*) ni de inventar siquiera, por virtuosismo racionalista, gamas de calidades como en el cubismo, sino de utilizar todas las posibilidades de la pintura en sí ", ²⁵

como lo resalta Juan-Eduardo Cirlot.

Matérica es la pintura que dignifica

"...la contraposición de lo liso y rugoso, grueso y fino, regular e irregular, alisado o tumultuoso, continuo y discontinuo, cálido y frío, expresivo e indiferente, eruptivo o sometido". ²⁶

En esta pintura, el campo pictórico se revela en esa alternancia de protuberancias en la superficie, en la riqueza y variedad de las texturas, calidades éstas susceptibles de ser sentidas por el tacto: arte háptico.

24 "Para un arte de presencia, el problema no es el color, elemento visual, de representación, sino la materia, que se presenta dentro de unos cuantos tipos elementales. El más característico es el material de aspecto arenoso, el polvo de mármol, el orujo." A. CIRICI, *Tàpies, 1954-1964, 1964, s/p.*

25 J. E. CIRLOT, *Cubismo y Figuración*, 1957, p.101.

26 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1957, p.102.

La calidad de obra háptica²⁷ (sensible al ojo y al tacto), adquiere real protagonismo en el arte de los informalistas. Y este momento (el momento de los informalistas) es cuando lo háptico²⁸ alcanza verdadera relevancia y en el que la obra se vuelve sustrato material, o como muy bien lo ha expresado Alexandre Cirici (al referirse a la obra de Tàpies) en la que:

"...triunfa el sentido de una auténtica presencia." ²⁹

Gillo Dorfles aborda otro aspecto de la pintura informal y dice respecto a su ejecución:

"el hecho de que la improvisación sea la base de tal pintura, y que esta improvisación esté vinculada a la rapidez de la ejecución (¡no para todos estos artistas!) y su "no premeditación" es ciertamente un aspecto en el que no se podía pensar hasta hace pocos años." ³⁰

Haciendo un profundo y sucinto razonamiento sobre todos los "ismos" de la historia del arte, Victoria Combalía escribe:

27 La calidad háptica, sobradamente manifiesta en la pintura matérica, fue designada por el crítico norteamericano de arte, Bernard Berenson, en un estudio sobre el arte del Renacimiento.

28 Aludiendo a los movimientos de la *materia* en los cuadros de Tàpies, J. E. Cirlot, *El Arte Otro*, 1957, p.109, comenta: "En cuanto a la sugestión háptica, sus imágenes la poseen en mágico encadenamiento polivalente. Uno de sus cuadros, cual "Otoño perpetuo", sugiere calidades metálicas, vegetales, lo mismo que el aspecto de una herida de desgarrada piel..."

29 A. CIRICI, *Op. Cit.*, 1964, s/p.

30 G. DORFLES, *Op. Cit.*, 1973, p.34: "O fato de o imprevisto ser a base de tal pintura, e de a este imprevisto estar ligada a rapidez de execução, (nao para todos os artistas!) bem assim como a sua "nao premeditação", é um aspecto que, na verdade, ainda há bem poucos anos seria inconcebível."

"El repaso sistemático a los diversos "ismos" que llenan nuestro siglo nos permite ver hasta qué punto cada uno de ellos explora frenéticamente una parcela del hecho pictórico. El cubismo lo hará con la perspectiva, el fauvismo con el color, el futurismo con el movimiento, la abstracción con el tema... La pintura se ha vuelto reflexiva sobre sus propias condiciones, distorsiona sus códigos, indaga sobre su naturaleza. Unas veces explorará su propia apariencia (así, en la pintura matérica del informalismo), otras, su inserción en el contexto social (así, el constructivismo ruso) otras, en fin, la razón de su antología (así, el conceptual)." ³¹

Es, pues, en esta acepción que se emplea la terminología, "pintura matérica", en la presente investigación.

2.2. Delimitación del término.

Una vez expuesto el concepto de pintura matérica y su aspecto plástico, se intentará situar la denominación informalismo matérico, según su empleo en el ámbito artístico por críticos, teóricos e historiadores del arte. Sobre la dificultad de etiquetar tanta diversidad de tendencias, J. Sureda y A. Guasch argumentan:

"Estas tendencias que se cruzan en el suelo parisino no podían sin duda dejarse sin definición, sin clasificación en la carrera de los ismos de nuestro siglo; su falta de homogeneidad, sin embargo, los convierte en algo difícil de etiquetar." ³²

Debido a la terminología se hacen confusos estos conceptos. Hay que consentir, sin

31 V. COMBALIA DEXEUS, *La Poesía de lo Neutro, Análisis y Crítica del Arte Conceptual*, 1975, p.19.

32 J. SUREDA y A. M. GUASCH, *Op. Cit.*, 1987, p.108.

embargo, con Pedro Azara que en los años cincuenta el arte pregonase la negación de la forma-imagen. En esta década:

"(...) las escuelas de París y Nueva York abogaban en favor de formas sin relación con las del mundo exterior (...)" ³³

Aunque hay teóricos que delimitan el significado de las diversas corrientes que surgieron muy próximas en el tiempo en el período de posguerra, en Europa y en América, como fueron el expresionismo abstracto, el informalismo, la abstracción lírica, el tachismo y el art-autre, hay otros, sin embargo, que las confunden, o sea, no hacen tan profunda distinción entre ellas.

Respecto a esto, cabría concordar con Juan Eduardo Cirlot sobre el

"...vasto grupo de posibilidades artísticas que caben bajo el título general de informalismo." ³⁴

Lo que parece cierto es que la primera denominación que surgió en el medio artístico fue "abstracción lírica", en 1947 para designar las obras de Hartung, Wols y Mathieu.³⁵ Informalismo fue el término acuñado en 1951 por el francés Michel Tapié (crítico, filósofo y también pintor) para designar un aspecto de su pintura, al mencionar "la transcendencia de lo informal." ³⁶

33 P. AZARA, *De la Fealdad del Arte Moderno: El Encanto del Fruto Prohibido*, 1990, p.119.

34 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1960, s/p.

35 J. SUREDA y A. M. GUASCH, *Op. Cit.*, 1987, p.108.

36 K. THOMAS, *Diccionario del Arte Actual*, 1982, p.21.

Michel Ragon declaró que Fautrier, Dubuffet y Wols, compusieron la trinidad que sirvió a Michel Tapié para encontrar su religión, a la cual se incorporó a seguir, Georges Mathieu.³⁷

A juicio de Vincens Francesc, el informalismo es una variedad europea del expresionismo abstracto que investiga los valores texturales de la materia pictórica.³⁸

Al abordar la importancia de la materia y de la textura en la pintura informalista, Juan Eduardo Cirlot procede a una breve retrospectiva en el tiempo para situarla así:

"Después de la eliminación de la imagen figurativa, realizada por Kandinsky, Malevitch y el grupo "De Stijl", entre 1910 y 1918, preparada por el expresionismo y la pulsante ornamentación del Modern Style desde dos décadas antes, entre 1920 y 1945 se decanta, lenta y progresivamente, la tendencia informalista, que supera la estética de la mancha y del dinamismo lineal para convertirse en un arte basado en la expresión de la materia, por sí misma, y por las nuevas formas que recibe en el tratamiento pictórico." ³⁹

Tachismo (del francés "tache", mancha) ha sido el término creado por Pierre Gueguen entre 1951 y 1954 para:

"designar un tipo de pintura no figurativa que, literalmente, se valía de las manchas de color como principal vehículo

37 M. RAGON, *Fautrier*, 1958, p.11.

38 F. VICENS, *Arte Abstracta e Arte Decorativa*, 1979, p.143.

39 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1960, s/p.

expresivo." ⁴⁰

Action-painting fue el término propuesto por Harold Rosenberg en 1952 para hablar de un grupo de pintores de la escuela pictórica de Estados Unidos de los años cincuenta que enfatizaba la gestualidad en la pintura.

Arte Otro (del francés *art-autre*) fue una denominación empleada también por Michel Tapié en París en el año 1952 para nombrar un arte que fuera completamente "otro".

Y en cuanto al término "abstracción lírica", escribe Umbro Apollonio, que existen tendencias afines a ella y que reciben otras denominaciones, como son: *action painting*, (o pintura de acción), expresionismo abstracto, informalismo, tachismo⁴¹ o, *art-autre*; y concluye que:

"Por lo demás, lo que aquí se engloba en la categoría de abstracción lírica atañe no sólo a la pintura matérica o al dripping, sino a toda una utilización determinada del signo y de la escritura, tal como fue, sobre todo aplicada basándome en las enseñanzas Zen." ⁴²

Escribe Anthony Everitt que abstracción lírica es:

"... el término más utilizado para denominar la pintura europea de postguerra; corresponde al Action Painting de Estados Unidos. Combina el manejo libre de pintura, el rechazo a la

40 V. AGUILERA CERNI, *Diccionario del Arte Moderno*, 1979, p.509.

41 Tapiés es citado por J. E. CIRLOT, *Diccionario de los Ismos*, 1956, p.430, como un pintor tachista.

42 U. APOLLONIO, *Diccionario del Arte Moderno*, 1979, p.33.

abstracción geométrica y un libre interés por las imágenes simples que derivan del subconsciente. Dubuffet, Fautrier, Mathieu y Wols son considerados máximos exponentes." ⁴³

De una manera más específica, la denominación pintura matérica se refiere a una de las tres tendencias del Informalismo que, de acuerdo con Renato De Fusco⁴⁴ y Lourdes Cirlot⁴⁵, puede dividirse así: pintura matérica; pintura signico-gestual; pintura espacial.

La evidencia de la materia es reconocible en muchas de las obras de las corrientes artísticas arriba mencionadas.

Se debe, entre tanto, considerar "matérica", la pintura en la que el énfasis se manifiesta a través de la materia en sí, o sea, en donde la materia prevalece sobre los demás elementos. De este modo, a título de ejemplo, Pollock entraría en el grupo de los informalistas signico-gestuales, por ser el gesto en su obra, más contundente aun que la materia, la cual es usada como recurso para revigorar la maraña producida por la acción.

Umberto Eco califica al informalismo como un movimiento que abarca la *action painting*, el *art-brut*, el *art-autre*, todos ellos entrando en el concepto de poética de la obra abierta.⁴⁶

43 A. EVERITT, *Op. Cit.*, 1984, p.61.

44 R. DE FUSCO, *Op. Cit.*, 1988, p.76.

45 *Ibidem.* (Not. 22)

46 U. ECO, *Obra Abierta*, 1984, p.172.

Procediendo a un análisis de las diversas definiciones existentes, se percibe que, aunque las expresiones tachismo⁴⁷, *action-painting*, *art-autre...* se emplean en muchas ocasiones indistintamente, cada una de ellas tiende a acentuar uno y otro aspecto -mancha, acción, gesto- y revelarlos a un grado de mayor o menor importancia:

"En los últimos años, la aludida convergencia de surrealismo y abstracción se ha manifestado de una manera inequívoca y cerrada, bajo el nombre de la tendencia y grupo artístico del tachismo. El punto de partida como su nombre indica, es la mancha: la irracionalidad de la mancha como símbolo de lo aparecido, de lo emergente dotado de caracteres inquietantes, indefinibles." ⁴⁸

Dice Harold Osborne al hablar del informalismo que éste fue el:

"Movimiento pictórico europeo que se desarrolló paralelamente al Expresionismo Abstracto en Estados Unidos a lo largo de la década iniciada en 1945. Fue el crítico Michel Tapié quien introdujo el término, pensando sobre todo en Wols, en 1950, pero en 1951 lo aplicaba ya a las obras de Fautrier, Dubuffet, Riopelle, Michaux y otros. El término se adoptó para referirse a la "abstracción lírica" (por ejemplar una expresión de Georges Mathieu), que dota a la fantasía del subconsciente de una expresión directa, frente a las tendencias, más estrictamente abstractas derivadas del cubismo y a las diversas formas de abstracción geométrica, como las de Mondrian o De Stijl." ⁴⁹

Harold Osborne también apunta que en Fautrier se tiene una de las primeras manifestaciones del informalismo con los Rehenes (expuestos en 1945 en la galería Drouet).

47 El término *tachisme* ya fue usado en el siglo XIX con sentido peyorativo, para designar a los impresionistas y a los "macchiaoli". I. CHILVERS y Otros, *Diccionario de Arte*, 1992, p.686.

48 J. E. CIRLOT, *Cubismo y Figuración*, 1957, p.100.

49 H. OSBORNE, *Guía del Arte del Siglo XX*, 1990, p.418.

Wols y Hans Hartung, ambos alemanes emigrados a Francia, son considerados unos de los pioneros de este movimiento. Habiendo participado en él, Michaux, Riopelle, Mathieu, Burri y Tàpies.⁵⁰

Respecto al comienzo del informalismo, Lourdes Cirlot apunta que:

"El crítico François Choay da como fecha de partida el año 1944, afirmando que el movimiento de renovación pictórico comenzó simultáneamente en París y Nueva York en ese año."⁵¹

Esta fecha es igualmente aceptada por Michel Tapié, año en el que se realizan las exposiciones de Jean Fautrier y de Jean Dubuffet, *Otages* y *Hautes Pâtes*, respectivamente.

Lourdes Cirlot, bajo el título *Diversas Corrientes dentro del Informalismo*, escribe:

"Puede afirmarse que arte informal y arte otro no son sino denominaciones diferentes para un mismo tipo de producción, aquella que, según el propio Tapié, marca el comienzo de una nueva era artística.(...)"⁵²

Afirma también Lourdes Cirlot que:

"...conviene dejar perfectamente claro el hecho de que no existe aún una uniformidad de criterio, a nivel de la crítica artística, respecto a si determinadas corrientes, dentro del arte de la

50 H. OSBORNE, *Op. Cit.*, 1990, p.418.

51 L. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1983, p.27.

52 L. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1983, p.29.

segunda posguerra, deben considerarse como pertenecientes al ámbito de lo informal." ⁵³

El presente estudio, interesado en la pintura matérica del posguerra, la considera como Lourdes Cirlot, al destacar el predominio absoluto de la materia. ⁵⁴

El informalismo ha sido definido igualmente como abstracción de texturas, que es nada más que materia en profundidad y relieve. ⁵⁵

2.3. Antecedentes históricos de la pintura matérica.

Escribe Renato De Fusco que la poética del informalismo fue considerada tan inédita que la definieron por un arte otro. Prosigue su razonamiento:

"Otros, por el contrario, se esforzaron por encontrar una serie de antecedentes: del impresionismo (llegaron mismo a citar el "Nimpheas" de Monet), del expresionismo, del surrealismo las inevitables influencias orientales, apelando de esta vez a las prácticas Zen, como si estas y otras experiencias del arte moderno no estuviesen casi siempre presentes en las poéticas posteriores. Por nuestra parte, y teniendo que escoger entre los antecesores más directos, hablamos de la cultura de la Einföhlung, e de expresionismo abstracto, pero no ocultamos que el problema sigue sin solución, dado ser tantas las fuentes cuantas las individualidades creativas posibles de ser

53 L. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1983, p.31.

54 Véase (Not. 21) de este mismo capítulo.

55 J. E. CIRLOT, *El Arte Otro*, 1957, pp. 10 y 12.

clasificadas en el informalismo." ⁵⁶

Hay cierta unanimidad en admitir que en el surrealismo se encuentran fuertes aportaciones a esta pintura informalista:

"Los antecedentes del modo de expresión informal hay que buscarlos en el último tercio del siglo XIX y, de modo mucho más acentuado, en los comienzos de nuestro siglo." ⁵⁷

Este es el razonamiento de Lourdes Cirlot, quien sugiere un análisis de los ámbitos literario y pictórico. En el primero, se manifiesta una tendencia a disolver la forma lingüística; y en el segundo, con el impresionismo, se tiende a sugerir movimiento y transformación a través de los medios técnicos. ⁵⁸

Con la invención de la técnica del *collage* por Braque y Picasso, en la segunda década de este siglo, comienza un nuevo desarrollo en las artes plásticas. Si bien, en un principio, el collage no alcanzó (con relación al espesor de sus capas superpuestas al lienzo) el volumen que vino a adquirir posteriormente,

"...bajo sus diferentes aspectos, marca la propuesta más

56 "Outros, pelo contrario, se esforzaram por encontrar una serie de antecedentes: do Impressionismo (chegaram mesmo a citar o *Nimphéas* de Monet) ao Expressionismo, do Surrealismo às inevitáveis influências orientais, apelando desta vez para as práticas Zen, como se estas e outras experiências da arte moderna não estivessem quase sempre presentes nas poéticas posteriores. Pela nossa parte e tendo de escolher entre os antecessores mais diretos, falamos da cultura da *Einfühlung* e do expressionismo abstrato, mas não ocultamos que o problema continua sem solução, dado serem tantas as fontes quantas as individualidades criativas passivas de serem classificadas no informalismo." R. DE FUSCO, *Op. Cit.*, 1988, p.79.

57 L. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1983, p.20.

58 Véase L. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1983.

revolucionaria en la evolución de la pintura contemporánea." ⁵⁹

Karin Thomas considera a la pintura matérica con raíces en el *collage*:

"Como una variante del *collage*, Willi Baumeister y Joan Miró introdujeron la llamada pintura matérica, consiguiendo con arena, escayola y argamasa que sus pinturas ofrecieran un efecto plástico, como de relieve escarificado. Esta técnica combinatoria de colorantes y materiales primarios se continúa y modifica en las múltiples formas de la pintura matérica." ⁶⁰

Del movimiento dadá, surgido en 1916 en Zurich, surge igualmente otra aportación a la pintura matérica.

Tomándose como modelo a Tàpies, es interesante la observación que sigue, que lo sitúa referenciado al surrealismo y al dadaísmo:

"Proveniente como proviene Tàpies de las fuentes surrealistas de un Miró y un Paul Klee, entre otras, no es de extrañar que ya en los años 40-50 esta gran protagonista del grupo catalán Dau-al-Set (1948) realizara objetos tan sorprendentemente radicales como los que ahora muestra, muy poco conocidos. El mundo del dadaísmo es un referente lógico y obligado." ⁶¹

Y es el propio Tàpies quien valora que estas marcadas raíces surrealistas presentes en la pintura matérica:

59 L. GARCIA DE CAPRI, *La Pintura Surrealista Española (1924-1936)*, 1986, p.46.

60 K. THOMAS, *Op. Cit.*, 1982, p.63.

61 L. A. FERNANDEZ, "Extensiones de la realidad", *Reseña*, núm.213, Vol. XXVIII, enero de 1991, Madrid, p.40.

"También se debe tener en cuenta que es del surrealismo de donde derivan importantísimas contribuciones a lo que se llama "plástica". El expresionismo abstracto y la action painting provienen de ella en gran parte. Incluso el gusto por lo textural -que yo mismo en cierto modo he popularizado- creo que es una contribución plástica a ser considerada, en realidad de una intención casi "alquímica", de profundizar en la materia, muy próxima con una forma de actuar surrealista." ⁶²

Con la muerte de este movimiento en 1922, surge el surrealismo con otra aportación inédita: el automatismo psíquico.

En Jean Fautrier se tiene a uno de los antecesores más directos de esta corriente del informalismo matérico, quien a partir de la década de los veinte comenzó a hacer experimentos considerados informales y que en la década de los cuarenta

"...se reveló como un refinado creador de "matericidad" obtenida con la superposición y estratificación de superficies de papel encolado y coloreado con temple y cola hasta lograr espesores muy marcados de una consistencia de cartilago." ⁶³

Renato de Fusco considera a Jean Fautrier como un precursor de la pintura matérica y a Wols como el iniciador de la pintura signica, ambos en el contexto del informalismo. ⁶⁴

62 "Também se deve ter em conta que é precisamente do surrealismo que derivam importantíssimas contribuições ao que se chama "plástica". O expresionismo abstrato e a action painting dela provêm em grande parte. Mesmo o gosto pelo textural -que eu mesmo em certo modo popularizei- creio que é uma contribuição "plástica" a ser considerada, vinda, na realidade, de uma intenção quase "alquímica", de aprofundar na matéria, muito ligada com uma forma de atuar surrealista." F. VICENS, *Arte Abstrata e Arte Decorativa*, 1979, p.17.

63 G. DORFLES, *Ultimas Tendencias del Arte de Hoy*, 1973, p.64.

64 R. DE FUSCO, *Op. Cit.*, 1988, p.75.

A partir de estos razonamientos parece más procedente la asociación que realiza De Fusco de Fautrier con la pintura matérica, que la realizada por Herbert Read, cuando apunta que el estilo de este francés "...lleva gradualmente a la pintura de acción"⁶⁵, papel que cabe con más propiedad a Wols y Tobey que han dado más énfasis a lo gestual, a la acción.

Otro artista de relevancia en este contexto ha sido el francés Georges Mathieu, quien sostiene haber sido, en 1945, el precursor de Pollock y de Wols en la pintura directa o de mancha.⁶⁶

El arte oriental ha sido igualmente uno de los propulsores del arte informal, con lo gestual y los conceptos de azar y casualidad.

Con la presencia del *collage*, de la posibilidad del empleo de todo tipo de materias a la pintura y con la inclusión del automatismo psíquico como medio de expresión y el interés suscitado por la filosofía Zen, nace la producción artística de los principales exploradores de la materia.

La década de los cuarenta ve surgir, pues, tanto en el continente europeo como en Estados Unidos, varios artistas cuya producción sería incluida más adelante en el informalismo.

Hay también una cierta unanimidad en aceptar como precursor de la tendencia

65 H. READ, *Op. Cit.*, 1984, p.258.

66 G. DORFLES, *Op. Cit.*, 1973, p.35.

informalista a Hartung y a Mark Tobey. Este último, habiendo estudiado el arte caligráfico en Oriente en 1934, se convirtió en el padre del grafismo oriental y precursor de la pintura señalética.⁶⁷ Michel Tapié Y Joseph-Emile Muller lo colocan como antecesor, ya en 1942, con la obra "White Writings", de un lenguaje aún desconocido en Occidente.

Mark Tobey es igualmente mencionado por Gillo Dorfles como uno de los descubridores del tachismo⁶⁸, junto a Jean Fautrier y Jackson Pollock. Este mismo autor, Gillo Dorfles, menciona Wols como el primer protagonista de la tendencia que vino a desembocar en el informalismo o tachismo, por trabajar en grandes dimensiones, amplios espacios de color, granulosidades y rugosidades.⁶⁹

2.4. Consideraciones sobre el concepto de materia.

En el estudio sobre la pintura matérica, materia es una palabra sobradamente empleada, ya que tiene el protagonismo. José Ferrater Mora la define así:

"El término griego(hyle) se usó primeramente con los significados de "bosque", "tierra forestal", "madera" (madera cortada o "leños"). Luego se usó también con el significado de "metal" y de "materia prima" de cualquier cosa, esto es, sustancia con la cual (y de la cual) se hace, o puede hacer, algo. Significados análogos son el vocablo latino *materia* (y *materies*), usado para designar la madera -especialmente los

67 G. DORFLES, *Op. Cit.*, 1973, p.40.

68 G. DORFLES, *Op. Cit.*, 1973, p.28.

69 G. DORFLES, *Op. Cit.*, 1973, p.27.

leños de madera- y también cualquier material para la construcción." ⁷⁰

Materia es pues una cosa física, por oposición a espíritu. Es corporal por oposición a alma. ⁷¹

Filosóficamente hablando, materia es:

"...en casi todas sus acepciones un opuesto relativo a forma." ⁷²

Y material:

"...se llama en primer lugar lo que está compuesto de materia o es propiedad de una cosa de tal naturaleza, o sea, de un cuerpo; es, por lo tanto, sinónimo de corpóreo." ⁷³

El término materia fue analizado y definido primeramente por el pensador griego Aristóteles. Para la filosofía aristotélica, la materia es el sujeto indeterminado y virtual de todas las determinaciones. ⁷⁴

Al hablar de la materia propiamente dicha y del material de una obra de arte, Mikel

70 J. F. MORA, *Diccionario de Filosofía*, 1981, p.2135.

71 GRAN ENCICLOPEDIA LAROUSSE, 1988, p.7052.

72 S. I. WALTHER BRUGGER, *Diccionario de Filosofía*, 1978, p.328.

73 S. I. WALTHER BRUGGER, *Op. Cit.*, 1978, p.329.

74 *Ibidem.* (Not.70)

Dufrenne dice que la materia es el material transformado en una cualidad estética. El observa que:

"El artista lucha con el material para que éste desaparezca a nuestros ojos como material y sea exaltado como materia. Finalmente hay que subrayar que exponiéndose y no ocultándose, es como el material se estetiza, desplegando toda su riqueza sensible; se niega como cosa apareciendo como materia." ⁷⁵

Lo evidente es que la obra de arte toma vida en la materia y sobre esto Pierre Francastel afirma que:

"No podemos olvidar que la primera cualidad de una obra de arte es el ser precisamente una obra, y no un símbolo o una veleidad. La primera característica del arte es encarnarse en la materia. Si no, no hay arte, sino intenciones. Por definición, la obra de arte es un acto, no es virtual." ⁷⁶

Dice Hegel que cada artista elige su materia y que la manera de trabajarla está directamente relacionada a su genialidad:

"...cada artista trabaja con una especie particular de materiales, y es propio del genio hacerse perfectamente dueño de esta materia, de suerte que la habilidad y la destreza, en la parte técnica, constituyen una parte del genio mismo." ⁷⁷

Ireni Crespi y Jorge Ferraro definen la materia en la obra de arte como:

75 M. DUFRENNE, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, 1982-83, p.351.

76 *Ibidem.* (Not. 1)

77 G. V. F. HEGEL, *Estética*, Tomo I, 1988, p.455.

"Sensación de primacía del material, que se obtiene en un trabajo, en el cual éste aparece con fuerte textura o cuando se lo aplica en gran cantidad." ⁷⁸

René Huygue, al referirse a la materia y a su transformación en el proceso histórico del arte, dice:

"Como hemos visto ya, todo medio tiende a convertirse en su propio fin. La materia, tras haber sido consagrada a la conquista de la ilusión óptica, realizará la de su independencia. El pintor destacará el valor de sus propiedades particulares: la fluidez, la untuosidad, los acentos, la delicadeza o la violencia que pueda infundirle la mano. Mientras el arte permaneció obnubilado por el crepúsculo de la semejanza, los recursos de la ejecución, la belleza del oficio, fueron sólo admitidos a condición de que se le añadieran, mas no que se le turbaran. En adelante, el margen de independencia irá acrecentándose sin tregua." ⁷⁹

Se ha dicho que la pintura matérica expresa la preocupación por el concepto de "realidad" ⁸⁰ al explotar las cualidades inherentes a la propia materia, lo que en palabras de Luiz Alonso Fernández, se explica de la siguiente manera:

"Los pintores informalistas y matéricos de los años 50-60 se

78 I. CRESPI y J. FERRARO, *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*, 1977, p.53.

79 R. HUYGUE, *Diálogo con el Arte*, 1965, p.196.

80 El calificativo de "realistas" reclamado por los pintores informalistas y matéricos, tiene su fundamentación porque invocaban "...elementos de índole entitativa -siguiendo casi la concepción aristotélica-, por cuanto la realidad para ellos no se configuraba en términos de arte no imitativo o representativo de la realidad aparente, sino tratando de expresar "lo real", la materia misma, el elemento abstraído de toda distracción puramente figurativa." L. A. FERNÁNDEZ, "Fabulaciones con la Materia", *Reseña*, núm.226, Vol. XXIX, marzo de 1992, Madrid, p.43.

proclamaban, en el más riguroso de los sentidos aristotélicos, "realistas", por más que sorprendiese a primera vista su formulación técnica y textual en términos de "abstracción matérica". Para ellos no había mayor condensación de "realidad" que la entrañada en la propia materia y en el valor objetual de sus realizaciones plásticas." ⁸¹

Florence de Mèredieu, en su reciente libro dedicado a la materia en el arte moderno, subraya que la materia aunque por supuesto no estuvo ausente en la historia del arte anterior, nunca fue tratada como en el mundo moderno, por ella misma. Esta materia que el platonismo y una parte importante del arte cristiano había puesto en un segundo plano (por ser demasiado carnal y estar unida estrictamente a los sentidos y a las apriencias), reivindica en el siglo veinte sus derechos. De este modo, acaba triunfando la materia. ⁸²

81 *Ibidem.* (Not. 61)

82 F. de MEREDIEU, *Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne*, 1994, p.182.

I PARTE - ENCUENTRO



1. PROCESO DE ENCUENTRO

*"En cuanto doy un sentido elevado a lo vulgar,
un porte misterioso a lo habitual, la dignidad
de lo desconocido a lo conocido, una
apariencia infinita a lo finito, lo romantizo."*¹

Novalis

En el capítulo de Los Colores del Hierro del libro *La Definición del Arte*, Umberto Eco resalta la importancia estética de la materia en el arte del siglo XX¹, formulando posteriormente su pensamiento acerca de la poética del objeto encontrado:

"El arte contemporáneo, en su viaje hacia la materia, nos ha enseñado a hallar placer más que en el objeto elaborado, en el objeto encontrado, pero ahora nos damos cuenta de que existe un modo de localizar, de encontrar el objeto, en el que, en última instancia, también consiste -aunque en una nueva forma - el arte."²

Merece destacarse en esta poética no sólo la materia en sí, el *objet-trouvé*, sino el proceso que envuelve su encuentro.³

1 U. ECO, *La Definición del Arte*, 1970, p.230.

2 U. ECO, *Op. Cit.*, 1970, p.208.

3 C. MALTESE, *Las Técnicas Artísticas*, 1985, p.447 en el capítulo "De la Técnica al Proceso", habla del nacimiento de la *materia* en el arte contemporáneo con el cubismo y se cuestiona sobre la denominación más adecuada: técnica o proceso: "¿ En ese punto el trabajo del artista frente a su obra se puede seguir denominado técnica artística en el sentido que tradicionalmente se daba a este término? Parece más plausible y con mayores posibilidades connotativas el término "proceso", que indica mejor las variaciones del comportamiento de los diferentes artistas frente a sus propias obras."

Considerando las expresiones arriba empleadas por Umberto Eco, se observa que el objeto elaborado, pintado o construido por el propio artista se substituye, en gran parte de la producción artística contemporánea, por el objeto encontrado (*objet-trouvé*) en el que:

"...la deliberada elección del artista modifica el primer destino del objeto, le asigna una vocación expresiva totalmente imprevista." ⁴

Desde el punto de vista formal, el montaje objetual, la obra que incorpora un objeto y lo enseña tal cual o igualmente alterado, convierte la obra en gran estímulo mental y perceptivo, en la consideración de Allan Kaprov.⁵

1.1. Consideraciones sobre la "elección".

En la elección que el creador hace de la materia para colocarla en su obra, de la materia que activa su fantasía creadora, se puede hablar de preferencia, opción, voluntad personal, y por lo tanto, se puede hablar en términos de relatividad y subjetividad.

Elegir es seleccionar, escoger, preferir. Para Gillo Dorfles, el problema de la preferencia_ o de la *proairesis*, por emplear el término griego_ implica siempre la presencia de la "asimetría":

4 P. CABANNE, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, 1972, p.11.

5 M. CLOT, "Acerca del objeto como pretexto", *Lápiz*, núm.82-83, diciembre de 1991/enero de 1992, Vol. X, pp.67-71.

"...sabemos que cualquier preferencia tiene que ser asimétrica, (...) es decir, si se prefiere la condición p a la q , por necesidad no se puede preferir q a p , dado que no se puede suponer que $p=q$." ⁶

Es por eso obvio que la opción siempre implica la preminencia de una cosa respecto a la otra. Y en esta opción se puede llegar a suponer que siempre se da la adecuación de lo encontrado a su adaptación en la obra.

En la elección que el pintor hace de los materiales, los cuales activan su fantasía creadora, se puede definir:

"...un cierto "estado de espíritu", un "modo de ser" o si se quiere, una "posición", ⁷

una inclinación hacia determinadas materias; y en este sentido se observa que en la poética del "objet-trouvé" interviene un proceso subjetivo acompañado de un coeficiente variable de racionalidad, atendiendo sobre todo a una renuncia de la identidad original del objeto y que se procesa de distintas formas según el momento artístico y las inquietudes de sus creadores.

El proceso que conlleva el acto de elección, o sea, escoger y coger un objeto, puede ser entendido a través de un trasfondo de naturalidad, de extensión de los propios anhelos del artista. Aunque sin mencionar el acto de elegir una cosa en específico, la siguiente cita parece lanzar algunas luces sobre la cuestión que nos preocupa al enfocar el modo de trabajo del

6 G. DORFLES, *Del Significado a las Opciones*, 1975. p.23.

7 C. L. POPOVICI, *La Pintura Informalista en España a través de los Críticos*, 1961, p.48.

artista plástico Francisco Farreras:

"Cuando la obra de arte se pone en marcha y su desarrollo es el necesario, el que se produce de dentro afuera, llamado a darnos arte auténtico, parece que todo ocurra sin la intervención del artista. Farreras no ha querido pintar papeles, como no ha querido juntar telas o juntar maderas: nadie elige su amor, dice el poeta, ni nadie elige el arte que le va saliendo de las manos. Son la mente y las manos las que lo hacen, pero no la voluntad. Naturalidad, en el sentido de que todo se produce como sólo, porque sí, como si relación causa-efecto no fuera determinante. El artista hace posible que la obra, finalmente, exista, pero él no es el responsable ni el hacedor: la obra se hace sólo, a un nivel profundo, accionada por razones que nuestra razón, por sí sólo, no puede entender." ⁸

Y a propósito de esta "elección", de la opción por una actitud en detrimento de otras en el ámbito artístico, esa inclinación del artista ya sea por una particularidad pictórica ya sea por un objeto específico, se puede traer a título de enriquecimiento lo que decía en un momento sobre este mismo tema el pintor Alvaro Delgado⁹. La pintura o la manera de aplicar los colores al lienzo debía de hacerse, según él, de modo personal:

"y en la elección de estos colores y tras el modo de jugar con ellos y llevarlos a la tela está la biología y también la biografía de un hombre. No se prefiere un color a otro porque sí. La materia al ponerse en el lienzo no es gruesa o delgada indiferentemente. Tampoco por casualidad se hace una tinta plana o un color matizado. No se pinta con colores puros o matizados sin más. A elegir una u otra manera decide la historia del pintor, su raza, su biología, sus sueños acumulados, su

8 J. CORREDOR-MATHEOS, *Los Relieves de Madera de Farreras*, 1992, p.8.

9 Álvaro Delgado (Madrid, 1922) fue uno de los integrantes de la Escuela de Madrid fundada en 1945.

propia historia. Existe un compromiso y el poder de elección."¹⁰

Ese estado de espíritu anteriormente apuntado en referencia a la elección de la materia puede ser entendido como identificación profunda del artista con tal objeto; están latentes motivaciones interiores adormecidas que se encienden al confrontarse con algo que está fuera de uno, un objeto o algo que circula por el mundo y puede ser canalizado en una obra.

Y esa misma identificación es apuntada por Antonio Casas como la recepción del influjo de lo estético, momento en el que se da una acomodación o correspondencia de la cosa admirada con el contemplador de la misma. A este fenómeno él llama armonía subjetiva.¹¹

Antonio Casas afirma igualmente que lo bello suscita un conocimiento que llena nuestro espíritu y nuestra percepción y que es casi a la vez acompañada de un estado emotivo denominado sentimiento estético que despierta el amor de contemplación. A esto, él añade que:

"Podemos, consecuentemente, precisar que la armonía requerida de la belleza con el sujeto será armonía y acomodación de la obra bella a las facultades de conocimiento."¹²

En esa apropiación del objeto, además de la capacidad de dirigir significados nuevos y complejos

10 P. ALARCO, "Documentación. Movimientos y Grupos Artísticos de la Década de los Cincuenta", *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los Años 50 en Madrid*, 1991, p.183.

11 A. CASAS, *El Arte de Hoy y de Ayer*, 1971, p.69.

12 A. CASAS, *Op. Cit.*, 1971, p.70.

"...existen una serie de factores, empezando por los históricos, que obliguen a diferenciar intenciones, actitudes y situaciones de contexto social." ¹³

Dice Valeriano Bozal que la elección del artista cambia la mirada del espectador. Él reflexiona que las cosas (piedras, guijarros, etc.) al ser recogidas, son destacadas de su entorno natural, son rescatadas de anonimidad en el horizonte, en el cual se pierde su condición, su figura.

Estas cosas, al estar presentes en la obra, suscitan una nueva mirada. Ahora, dice él, ya no podemos ver estas piedras con la "no-mirada" que teníamos antes. Y en esta mirada está presente el gozo estético, el gozo que nos invade cuando contemplamos las cosas de forma nueva, como si se tratara de un mundo inédito que afecta nuestra sensibilidad. Este gozo, según él, surge del hecho de que tal contemplación me permite o me obliga a ver todas las demás piedras de otra manera.¹⁴

Esta misma idea puede ser corroborada con las palabras de Antonio López Quintás, cuando asocia el encuentro a una conquista, al acceso a una mirada interior:

"La relación de encuentro no es el resultado automático de la vecindad física entre dos o más seres. Es el fruto de una conquista, como todo acto creador, y exige determinadas condiciones en los seres que lo realizan. El encuentro, lejos de reducirse a un mero choque, es un acto

13 *Ibidem.* (Not. 5)

14 V. BOZAL, *Mimesis: las Imágenes y las Cosas*, 1987, p.12.

creador a nivel de autenticidad esencial." ¹⁵

La pintura matérica es básicamente una pintura formada por cosas, por cosas reales y concretas, que son las que le confieren dicha materialidad. Y así en los cuadros figuran arenas (Antoni Tàpies, Luis Feito, César Manrique); papeles finos y transparentes (Francisco Farreras); maderas, objetos viejos (Josep Guinovart); trozos de cerámica, piedrecitas (María Droc, Antonio Suárez); telas y arpilleras (Manolo Millares, Modest Cuixart, Antoni Clavé).

El cuadro matérico constituye, pues, el testimonio de la elección emprendida por cada artista.

1.2. El proceso de la objetualización del arte.

Esta invasión del objeto en el arte del siglo XX (interpretación técnica de la materia, lo que provenga de la derivación del ornamento o la simple valoración de los objetos naturales o artificiales) tiene su origen en el Modernismo, también llamado *Modern Style* (1890-1908) y que consistió en una síntesis de lo irracional y que, al estudiar con detenimiento cada detalle de la naturaleza creyendo interpretarlo con fidelidad, llegó, pese a ello, a una total deformación; la cual ha dado surgimiento a las ramas que llevan hacia el objeto-máquina y el objeto-símbolo.¹⁶

15 A. L. QUINTAS, *Estética de la Creatividad, Juego, Arte, Literatura*, 1987, p.195.

16 J. E. CIRLOT, *El Mundo del Objeto a la Luz del Surrealismo*, 1986, p.62.

"Lo contrario de la ilusión es el objeto", afirma Juan Antonio Ramírez en el artículo "Ese oscuro deseo del Objeto". En el momento en el que los primeros artistas modernos atacaron el ilusionismo del Renacimiento, aproximaron sus creaciones al ámbito de las cosas. El arte, de ese modo, pasaba de lo metafísico a la materia, con lo cual,

"...perdida la representación, las obras de arte confirmaron su aptitud física para satisfacer el impulso de posesión." ¹⁷

Y es en el Cubismo, y más específicamente en el período sintético (1912-1913), con Braque y Picasso, cuando se emplea por primera vez (en occidente) y con fines artísticos una materia que no es pictórica en el cuadro, surgiendo así el nuevo procedimiento denominado *collage*. La inclusión de este elemento extrapictórico convierte el cuadro en una composición autónoma, al mismo tiempo que lo desvincula de la representación fidedigna de algo.

Es un hecho que en el cubismo

"...el espacio del cuadro resulta ser el real, donde el color se puede materializar añadiéndose yeso o arena, o constituir el campo donde se pegan trocitos de papel o de tela." ¹⁸

La objetualización del arte se formula ya entre los fauves cuando Matisse dice que no pinta una mujer, sino un cuadro. Pero es con el cubismo donde esa idea se hace patente y es reforzada en su dimensión táctil, manual, en donde se impone la materia sobre el referente. Y a partir de la obra de Picasso "Naturaleza Muerta con Silla de Rejilla" (1912) se manifiesta una

17 J. A. RAMÍREZ, *Arte y Arquitectura en la Época del Capitalismo Triunfante*, 1992, p.15.

18 *Ibidem.* (Not. 3)

invasión de cosas en la tela, la cual se convierte también en otra cosa.¹⁹

Observaciones muy significativas de esa objetualización del arte en el cubismo son escritas por este mismo ensayista, Juan Antonio Ramírez, al recordar los temas de estas pinturas y el significativo aspecto táctil del cuadro:

"Las señoritas de Avignon y las demás obras del "período negro" de Picasso no se inspiran en seres de carne y hueso, sino en estatuillas africanas o ibéricas. El ser humano pintado es la versión objetualizada de otros objetos de interés arqueológico o etnológico.(...) La evolución más lógica se produce hacia 1912. Por esas fechas Picasso y Braque reducen su temática a un tipo peculiar de naturalezas muertas no gastronómicas: periódico, guitarra, pipa, copa, botella de Vieux Marc, violín, baraja, etc. Sin emoción alguna, con la frialdad de lo que no sugiere ninguna de las pasiones, estos cuadros son objetos entre objetos." ²⁰

La conjugación de estos elementos concretos en el ámbito del arte, de estas diversificadas materias, ya que incorpora a la obra trozos de no-pintura, (fragmentos de la realidad) se da tanto a nivel de una materia plana como de objetos tridimensionales sacadas de la vida cotidiana, como pueden ser muebles, objetos, que una vez descontextualizados son fuente de distintas lecturas y que pasan a emanar la fuerte energía creativa en ellos incorporada.

Bajo ese punto de vista, los objetos son situados más allá de su visión usual desgastada por la costumbre utilitaria. Esa era una de las intenciones del introductor del objeto en el

19 J. A. RAMIREZ, *Op. Cit.*, 1992, p.15.

20 J. A. RAMIREZ, *Op. Cit.*, 1992, p.16.

ámbito artístico, Marcel Duchamp, a parte de la provocación de choque en las mentes del público hipnotizadas por la costumbre y la tradición.

Desde sus orígenes, ya apuntados, hasta las más actuales apropiaciones, el objeto ha sido asimilado por muchas tendencias y ha asumido distintas consideraciones. Dichas experiencias, centradas en torno a la presencia del objeto lo han sometido a todo tipo de metamorfosis, consistiendo un vehículo de múltiples mensajes o reflexiones.

Y de esta situación del objeto, entendido como lo que está contrapuesto al sujeto, se establece el vínculo sujeto/objeto en una compleja e íntima relación:

"En el insondable juego de las oposiciones entre sujeto y objeto, constituyendo una dialéctica que se desenvuelve cada vez más apasionadamente, creemos que son las dos partes las que interrogan y ambas las que no pueden contestar." ²¹

El cuadro matérico es un cuadro-objeto por la materialidad que lo constituye. En la pintura matérica ocurre a menudo que el material, el objeto mismo, es el centro de la obra, su real protagonista.

21 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1986, p.24.

1.3. La presencia de la materia en la obra de arte: *objet-trouvé* y *ready-made*.

La materia incorporada a la obra estará presente en casi todas las vanguardias del siglo XX. Aparece ésta en el momento que la perspectiva monocular y el pigmento habían agotado su potencialidad de demostrar activamente la visión que el artista pasaba a tener de la naturaleza.

Se ve a lo largo del tiempo que el interés del artista va a incidir sobre diferentes materias y Max Ernst, por citar un ejemplo, reinventa el *collage* a partir de objetos preexistentes y realiza, con una especie de economía en el trabajo, cuadros que descorrientan de inmediato:

"Max Ernst inventa el *collage* construido con reproducciones, encontradas, de la realidad. En Colonia desarrolla una serie de procedimientos cuya finalidad consiste en colocar ante un enigma el contemplador de sus trabajos. Obras que semejan estar pintadas o dibujadas, realmente están compuestas de fragmentos de trabajos anteriores. De preferencia suele servirse de ilustraciones de contenido banal procedentes del mundo de la didáctica y de las ciencias naturales. En algunas también hace uso de fotografías como base de la composición." ²²

Con este procedimiento, Max Ernst ilustra textos de varios poetas franceses, entre ellos, Paul Eluard, Andre Breton y Louis Aragon.

En la poética del objeto encontrado están presentes, pues, *papiers collés*, *ready-made*, *assemblage*, *fotomontaje*, *collage* Merz de Schwitters, *combine-painting* de Rauschenberg,

contrarrelieves de Tatlin, acumulaciones de Cesar y Chamberlain, de entre tantas otras manifestaciones del *collage* en su primera acepción. Cada una de estas variantes es portadora de una especificidad, presentando, no obstante, un punto de unión: la presencia de una determinada materia, sea ésta papel, madera, clavo, tela, etc... Un objeto con independencia del mundo pictórico, aunque inserto en él. En esa poética, lo que determina el valor estético no es tanto el proceso operativo como la "elección" de un objeto a través de un acto mental, lo cual se puede fundamentar en las palabras de Duchamp:

"Perdí todo el tipo de ardor por la ejecución." ²³

Para él, las obras de arte nacen de las intenciones del artista, no de la destreza o de la técnica, que al ser actos repetitivos son posibles de aprender por cualquiera. Duchamp creía que la verdadera innovación artística dependía de gestos imprevisibles que destruyeran nuestras expectativas.

Esto quiere decir que la "elaboración" deja de ser lo primordial en la obra. El descubrimiento de un objeto ya hecho puede, en cierto modo, reemplazar su ejecución, al mismo tiempo que equivale a su creación:

"objeto encontrado=objeto construido=objeto elegido." ²⁴

23 P. CABANNE, *Op. Cit.*, 1972, p.20.

24 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1986, p.78.

Esta ecuación es propuesta por Duchamp en piezas tales como el urinario (el cual firmó en 1917 con la firma de R. Mutt) y el aparato para sostener botellas de leche, ambas provenientes de la industria y que, por el simple hecho de ser privadas de su utilización, son portadoras de un aspecto inquietante y revelador. Esto traduce a la vez que ilustra la empresa surrealista, que tiende a provocar una revolución total del objeto por simple mutación de papel.

Octavio Paz viene a decir que:

"la crisis de la noción de obra se manifestó en todas las artes pero su expresión más radical fueron los *ready-made* de Duchamp. Consagración irrisoria: Lo que cuenta no es el objeto, sino el acto del artista de separarlo de su contexto y colocarlo en el pedestal de la antigua obra de arte."²⁵

Y debido a las implicaciones producidas (repercusiones) de este gesto, el crítico Harold Rosenberg lo bautizó con el término *anxious object*, objetos de ansiedad, con lo cual describe un tipo de arte moderno que al mismo tiempo que le inquieta al espectador le hace dudar si de verdad está ante una auténtica obra de arte.²⁶

Esta elección de un objeto cualquiera, o sea, el planteamiento de los objetos de ansiedad, entre los cuales el orinal de Duchamp ha sido el primero en su género, provocan tensión y ambigüedad e impelen al espectador a desarrollar reacciones más perspicaces para digerir lo contemplable, creando, sobre todo, una conciencia crítica. Duchamp con el ready-made reconoce no a un objeto de la naturaleza, sino a un objeto de la técnica industrial,

25 O. PAZ, *Los Hijos del Lino*, 1987, p.222.

26 S. GABLIK, *¿Ha Muerto el Arte Moderno?*, 1987, p.35.

gesto que constituye una negación:

"en un clima de no elección y de indiferencia, (...) encuentra el ready-made y su gesto es la disolución del reconocimiento en la anonimidad del objeto industrial." ²⁷

Ya el descubrimiento de un objeto anónimo en la naturaleza con "una cierta irradiación estética", recogido y firmado con el nombre de quien lo descubrió, significa un verdadero reconocimiento, yendo más allá del descubrimiento. Y esto es, según Octavio Paz, un

"...gesto que convierte piedras en escultura y no en simple materia de escultura." ²⁸

El objeto, o sea, la materia incorporada a la obra artística, se encuadra en distintas categorías: ser un objeto único o ser un objeto reproducible. Para la primera categoría sirve de ejemplo una piedra cualquiera o una hoja de papel que se tornó más interesante al tener sus colores desleídos o al adquirir manchas al ser abandonada y despreciada: un *objet-trouvé*. El segundo caso se puede ejemplificar con cualquier objeto reproducible por la técnica industrial, dejando aparte la unicidad: un *ready-made*.

Juan-Eduardo Cirlot escribió que a Alfred Jarry, Marcel Duchamp y Max Ernst pertenece la gloria de haber profundizado en el dominio concreto del alma del objeto.²⁹

27 O. PAZ, *Op. Cit.*, 1987, p.223

28 *Ibidem.* (Not. 25)

29 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1986, p.53.

El proceso técnico de generar una imagen mediante pinceladas de pintura revistiendo un soporte, es eliminado en favor de una simple identificación con un objeto; o sea, de lo que se viene denominando el encuentro del *objet-trouvé*. Este será siempre sorprendente, presentando una fuerza intrínseca susceptible de ser transformado en algo personal. Encontrar algo no es lo mismo que comprar algo... El encuentro conlleva la dialéctica de la confrontación. Y resulta indudablemente más impactante.

Robert Rauschenberg (norteamericano, 1925), considerado la figura principal de la transición entre el Expresionismo Abstracto y el Por-Art y que incorporaba toda clase de objetos a sus obras, así se expresó, respecto al encuentro de estos objetos:

"Para mi, utilizar objetos recojidos en la calle es como Navidad. Hay la misma calidad de sorpresa en la novedad. Cuando regojo de las tiendas los cuadros, las imágenes de estos parecen distintas de lo que parecían en los originales, como recortes de revistas y esto se produce porque ocurre un cambio de escala. Esto entonces es una sorpresa." ³⁰

El hecho de que se sirviera de los objetos del mundo real para integrarlos a sus obras, tiene la siguiente explicación:

"Se sabe que incorporaba objetos e imágenes del mundo real en su trabajo para reflejar la multiplicidad y la variedad de la vida contemporánea, tanto como para revelar la "belleza" de la

30 "It's as much like Christmas to me as using objects I pick up on the street". (...) There's that same quality of surprise and freshness. When I get the screens back from the shop, the images on them look different from the way they did in the original magazine cutouts because of the change in scale, so that's a surprise." R. FEINSTEIN, *Robert Rauschenberg: The Silkscreen Paintings, 1962-1964*, 1990, p.16.

banalidad." ³¹

Antoni Tàpies suele emplear en sus composiciones artísticas objetos y materiales que, por sus características y cualidades estéticas, se ven encuadrados en la definición de *objet-trouvé*:

"Incluso Tàpies llega a reirse de la habitual idea de "arte": replanteando, con nuevo sentido, el *objet trouvé* aidé de los surrealistas, obtiene obras, kafkianamente inquietantes, que casi no tienen más que restos de utensilios, ropas y muebles - desde un montón de basura sujetas en un gran lienzo colgado, pasando por una mesilla cubierta de paja, hasta una huevera de alambre, con un ejemplar de la Vanguardia encima y dentro unas serpentinatas de Carnaval en lugar de huevos." ³²

Todos esos materiales empleados son integrantes de las siguientes obras: "Gran Trapo Anudado con Desechos", (1971), "Madera de Despacho con Paja" (1970) y "Huevera y Periódico", (1970).

La materia presente en el cuadro matérico es la materia hallada, la materia que el propio artista "encuentra" en los mercados, en la calle, en su propio entorno de trabajo.

El cuadro matérico está compuesto de *objet-trouvés*. Josep Guinovart hace composiciones con mecedoras, con ruedas de distintos orígenes, hueveras de plástico o trozos de maderas. A principios de la década de los sesenta realiza varias obras con elementos

31 "It was said that he included objects and images of the real world in this work in order to reflect the multiplicity and variety of contemporary life as well as to reveal the "beauty" of the commonplace." R. FEINSTEIN, *Op. Cit.*, 1990, p.22.

32 J.M. VALVERDE, "Antoni Tàpies", Retrospectiva de Antoni Tàpies, *Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, 1980, pp. 11-16.

encontrados en el mercado de las Glorias de Barcelona:

"Esta misma condición de materiales y objetos desechados las convierte en piezas necesariamente irrepetibles." ³³

1.4. El proceso de encuentro como un proceso individual.

En el proceso del encuentro, la decisión de apoderarse de algo es en general intuitiva, existiendo todavía además del encuentro accidental, otro al que se puede llamar predeterminado. En este, la materia tiene un correspondiente mental, está más o menos elaborada en la conciencia y viene a cumplir un papel: complementar una obra ya empezada que requiere una pieza con características previamente definidas. El encuentro no es, en este caso, algo totalmente inesperado y de formas imprevisibles:

"Es un hallazgo, pero no un azar, porque sólo sabe buscar bien, quien -intuitivamente - barrunta donde (lo) hallará..." ³⁴

El componente de la sorpresa, sin embargo, estará asimismo presente, una vez que el objeto, por el simple hecho de ser algo hallado, traerá consigo el misterio de lo desconocido; aunque sus características hayan sido fijadas anteriormente.

33 J. CORREDOR-MATHEOS, *Guinovart: el Arte en Libertad*, 1981, p.118.

34 L. BOROBIO NAVARRO, *El Arte, Expresión Vital*, 1988, p.20.

Ya en el Dadaísmo, que se empeñaba en destruir todas las nociones convencionales de arte, con la intención de emancipar la imaginación visual, se utilizaron esos materiales hasta entonces inusitados en el ámbito artístico.

En *Algunos Lugares de la Pintura*, María Zambrano, con su aguda sensibilidad y filosófica visión del arte, dice lo que se sigue, al captar ese fenómeno de rescate de los residuos y desperdicios del ser humano:

"Estamos en la noche oscura de lo humano. (...) Y los residuos de lo humano; objetos gastados por el uso: zapatos viejos, cepillos sin cerdas, cajas irreconocibles de cartón, todo desecho. Y es lo más humano, pues al fin lleva su huella, huella que enseña y hace patente el eclipse y la tristeza, como si sólo esas cosas sin belleza alguna llorasen al huésped ido." ³⁵

En *El Mundo del Objeto a la Luz del Surrealismo*, dice Juan-Eduardo Cirlot que los más destacados artistas contemporáneos

"han advertido de modo preciso y clarividente ese valor recóndito de los objetos humildes, sean naturales o artificiales." ³⁶

Hans Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Joan Miró y Marcel Duchamp son los artistas a los cuales Juan-Eduardo Cirlot se refiere y que fueron ellos quienes:

"han recogido cosas en sus paseos por los arrabales de una

35 M. ZAMBRANO, *Algunos Lugares de la Pintura*, 1989, p.38.

36 J. E. CIRLOT, *El Mundo del Objeto a la Luz del Surrealismo*, 1986, p.44.

ciudad o en la orilla del mar. Y los han recogido porque la voz peculiar de esos objetos sin valor y casi sin nombre se ha insinuado de modo penetrante en su mente. La estética tradicional y académica, e incluso cualquier dictamen de belleza habrían sido desfavorables a esas recolecciones misteriosas, que los niños realizan continuamente en los paseos y en los parques, por enamoramiento de la pura objetividad. Hojas, piedras, trozos de hueso envejecido y amarillento, alambres retorcidos y oxidados, cristales de colores esmerilados por el roce constituyen los lugares comunes de esa arqueología intemporal, cuyo real interés es tan ajeno a la belleza como al simbolismo de la forma..."³⁷

Tal afán de rescate de cosas sencillas queda patente en la obra de Max Ernst "Fruto de una larga experiencia" (1919, 45,7x38 cm), un bajorrelieve compuesto de piezas de madera halladas al azar, pintadas y dispuestas en un marco. Esta composición no facilita la identificación inmediata de los elementos que la componen, hecho éste que confirma su clara intención de ocultar el origen de dichos materiales.

La exposición que exhibía al público este tipo de obras, en 1920, suscitó severas críticas negativas en los periódicos de Düsseldorf, a la vez que recibió de Ulrich Bischoff, el siguiente comentario:

"Como un mago, el pintor toca los objetos, santos y profanos, para transformarlos. Y así como el mago oculta los trucos de que se vale para ejecutar sus actos de magia, así también oculta Max Ernst el origen de los materiales utilizados en sus cuadros."³⁸

Si la invención del *collage* fue una de las grandes contribuciones del Cubismo al arte,

37 *Ibidem.* (Not. 36)

38 U. BISCHOFF, *Max Ernst, 1891-1973*, 1991, p.24.

al Surrealismo se le debe la inclusión del objeto y al Dadaísmo el explotar plásticamente los elementos residuales y de uso corriente³⁹. Toda suerte de materias, incluso las comúnmente consideradas inservibles son encontradas, por ejemplo, en los trabajos de Kurt Schwitters, de quien Georges Hugnet escribe:

"Tenía un aspecto descuidado y era más bien sucio. Inspeccionaba los vertederos de Meudon, que hoy ya no existen, y recogía de los montones de basura los objetos menos inspiradores con gran desconsuelo de Arp que lanzaba a su alrededor miradas de apuro. Un día recogió un orinal roto y lo envolvió cuidadosamente. Se lo olvidó en el tren para su gran desconsuelo. Merz!"⁴⁰

El proceso del encuentro y de apoderación de los objetos está muchas veces limitado a las condiciones de los artistas. De Schwitters se conocen muchas obras de pequeño formato y eso se debe:

"...al hecho de que no podía coger en la calle más que los desechos que cabían bajo el brazo o en bolsillo. Sus *collages* arrastran en su mezcolanza de tonos lavados y degradados, billetes de tranvía y billetes de banco sin valor, sellos de correo y prospectos..."⁴¹

Sobre la relación que se establece en el artista y el objeto encontrado, (a excepción del *ready-made*, en donde no interviene el gusto), cabe resaltar que este último atiende a requisitos intimistas del primero, de donde proviene la subjetividad del proceso. Esta vinculación es señalada por Lucio Muñoz, cuando comenta que:

39 "Se apunta que el arte dadaísta recuperó para el arte todo ese material de desecho." J. GALLEGU, *Arte Abstracto Español en la Colección Juan March*, 1983, p.80.

40 G. HUGNET, *La Aventura Dadá*, 1973, p.107.

41 G. HUGNET. *Op. Cit.*, 1973, p.108.

"...los objetos no pueden ser vistos desapasionadamente y el impulso que produce el objeto puede tener poca relación con el objeto en sí." ⁴²

Tres composiciones suyas, realizadas en 1964 en técnica mixta sobre tabla, "Martirio" (230x150 cm), "El Minero" (200x235 cm) e "Interior" (130x97 cm):

"...aportan una visión del objeto basado en la referencia y sugerencias impuestas por la expresiva manipulación del material y en la incorporación de elementos encontrados..." ⁴³

Lucio Muñoz incorpora a las dos primeras obras citadas perchas de madera apenas reconocibles. Aprovecha en sus obras objetos previamente seleccionados que pueden resultar identificables o no. (Lám. I, Fig.1)

En "Ventana" (1964), obra que se encuentra en el Museo de Cuenca, emplea materiales hallados que pierden su condición de origen en el cuadro.

Esta actitud de escoger un cierto objeto de entre muchos otros, descontextualizándolo e integrándolo a una nueva estructura se asemeja al artesanato casero (el *bricolage*) realizado con piezas pertenecientes a otros instrumentos.⁴⁴ La semejanza entre la obra creada y el *bricolage* reside en que en ambas la pieza incorporada se hace "necesaria" para su "funcionamiento".

42 V. ALCAIDE NIETO, *Lucio Muñoz*, 1989, p.34.

43 V. ALCAIDE NIETO, *Op. Cit.*, 1989, p.112.

44 U. ECO, *La Definición del Arte*, 1970, p.206.

Cabe aquí resaltar, sin embargo, que no siempre la elección de los materiales viene motivada por consideraciones estéticas.

Dionisio Cañas, escritor español, en una presentación del catálogo de obras de Carlos Pazos, escribe a cerca de la elección lo siguiente:

"Pero cuando se recogen fragmentos de una sociedad lo que surge son artefactos de una fascinación imprevisible: pequeños monstruos que poseen una vida vegetal y matérica superior a un gran monumento puesto en los jardines de las galerías. Quien compra en las tiendas de viejo, en los cachivaches y trastos, busca algo más que una pura catalogación de los recuerdos ajenos, busca un archivo caótico de una memoria personal herida por el tiempo." ⁴⁵

Retrocediendo en la historia, se podrá encontrar un mismo gesto equivalente al que, contemporáneamente, se detecta en los artistas en cuanto a la búsqueda de la materia. Una misma preocupación movía a fotógrafos y a artistas en la época de los impresionistas, ambos volcados al encuentro de lo que irían a fotografiar o a pintar.

El surgir de la fotografía, al final de la década de treinta, como todo el nuevo medio de expresión, pasa a ser un educador visual que transforma los hábitos perceptivos, comenzando a solicitar del fotógrafo un entrenamiento visual para "destacar" cosas, y "encuadrar" escenas, práctica ésta que consiste en un verdadero proceso de encuentro.

Dada su rapidez de ejecución y razonable precio, la fotografía, contemporánea al

45 D. CAÑAS, "Sangre, cascajos y lentejuelas", *Carlos Pazos*, Galería Ciento, Barcelona, 1988-1989, s/p.

impresionismo, arrebatada, progresivamente, gran parte de la clientela de los artistas (en lo que se refiere a la pintura de retratos, vistas de la ciudad y del campo, ilustraciones y hasta incluso un cierto tipo de reportajes), obligándoles a abandonar la descripción para volcarse al análisis de los problemas de la percepción. Esta nueva realidad impone cambios y el artista impresionista, liberándose del ambiente cerrado de su taller, sale a la calle y establece un método de encuentro, una vez que le atrae la elección del tema cotidiano⁴⁶. Se instaura, entonces, un proceso de búsqueda coherente con su preocupación, cuyo encuentro será fijado a través de pinceladas.

"Mi fuerza..." dice Claude Monet "...es la de saber pararme a tiempo. Ningún pintor puede trabajar más de media hora al aire libre el mismo tema si quiere ser fiel a la naturaleza. Cuando el tema cambia, hay que pararse." ⁴⁷

El artista impresionista salía a la busca del instante que se cristalizaría a través de su pintura; el artista contemporáneo sale en busca del propio objeto (papel, tejido, cuerda...) que forma la obra en su totalidad o sólo una parte de ella. La mirada de éste se dirige una y otra vez a los desperdicios de la calle. (Lám. I, Fig.2) Miró, según Alejandro Cirici Pellicer:

"Se detiene a menudo a recoger un viejo trozo de alambre retorcido o de lata, una piedra vista en el suelo, cualquier objeto que, resto abandonado del drama de la existencia del mundo, se dirige al contemplador con acentos a la vez plásticos y líricos." ⁴⁸

46 M. G. BLUNDEN, *Diario del Impresionismo*, 1977, p.124.

47 M. G. BLUNDEN, *Op. Cit.*, 1977, p.206.

48 A. CIRICI PELLICER, *Miró y la Imagenación*, 1949, p.28.

Todo lo que recoge le sirve sobre todo a la contemplación y mucho de ello pasa a integrar su pintura, pensando y actuando en consonancia con el dadaísmo, al conferir a cualquier objeto elegido por el hombre y sólo por esto, la calidad de estéticamente eficiente.

El encuentro se da de distintas maneras para el artista dadá y para el artista matérico. Hablar del encuentro implica una problemática específica para uno y otro. El primero trabaja con la dislocación contextual del objeto, persiguiendo la ironía con respecto a la tradición artística, cargada de provocación; mientras que el segundo presenta el objeto como exaltación de su propia realidad, más interesado por la estetización de la materia, sin la intención de agredir.

El empleo de cosas menospreciadas, de formas y objetos de lo cotidiano, también están presentes en la obra de Antoni Tàpies y, aunque se diferencie de la propuesta dadaísta, de ésta guarda algunas reminiscencias⁴⁹. Al final de la década de los cincuenta, sus obras son incrementadas con materias consideradas pobres, a lo que hace la siguiente observación:

"Y en este sentido me he visto realmente influido o emparentado con algún precursor de Dadá, con Duchamp, con Schwitters...Pero están los otros aspectos de la "función ascética", de la "sacralización" del mundo inmediato a que me he referido...De la "suprema identidad" del Samgsara con el Nirvana". ⁵⁰

49 "Muros con graffiti" y "objetos encontrados" en la calle, no los "ready-made" de Duchamp; este último extrae el "objeto encontrado" de su ambiente natural para conferirle un valor efectivo sorprendente fuera de contexto, mientras que Tàpies incorpora sus papeles, cordeles y trozos de madera en el marco de un relato que se está contando a sí mismo". V. LINHARTOVA, *Tàpies*, 1973, p.5.

50 A. TÀPIES, *Memoria Personal*, 1983, p.382.

Se ha dicho que:

"el conjunto de su obra ha favorecido el desarrollo del llamado arte póvera (arte pobre) caracterizado por el intento de suscitar la emoción a través del empleo de materiales baratos." ⁵¹

En el criterio adoptado por Duchamp en la elección de un objeto, en particular del *ready-made*, no se incluía la emoción estética y permanecía el artista en una postura de indiferencia ante el objeto seleccionado.⁵²

Y aquí sirve de ejemplo el trabajo realizado por Cesar y Chamberlain cuando utiliza trozos de maquinaria aplastados en una prensa, para quien la elección de los materiales tampoco viene motivada por consideraciones estéticas:

"Chamberlain se vale de maquinarias en desuso, como una materia objetiva que rompe en una prensa, porque para él el automóvil existe simplemente como uno de tantos objetos que agobia la vida del hombre de hoy, y cuya historia va desde su fabricación a su desecho... Por tanto, los assemblages artísticos de desecho forman parte de una experiencia de vida total sacada del ambiente urbano y son legibles gracias a nuestro conocimiento de la vida contemporánea. (...)" ⁵³

La alternancia del *ready-made* y del *objet-trouvé* está pues presente en muchas de las manifestaciones artísticas contemporáneas.

51 J. CORREDOR MATEOS, *La Pintura del Siglo XX*, vol. II, 1975, p.399.

52 P. CABANNE, *Op. Cit.*, 1972, p.72.

53 C. MALTESE, *Op. Cit.*, 1985, p.452.

En una entrevista, Antoni Tàpies confiesa que también el surrealismo le influyó en cuanto a enseñanza y en el campo de la cultura más que en el de la pintura y habla del verdadero significado del objeto en su obra:

"Estos objetos pueden tener muchos significados. Los períodos en que he acentuado más esto ha sido, como he dicho en ocasiones, para cosmicizar el objeto cotidiano. Que se vea que en un objeto cotidiano, que parece intrascendente, también está todo el cosmos. La contemplación de un objeto, haciendo una reflexión profunda sobre el objeto y sobre el espacio, puede poner en evidencia que este objeto es tan importante como las cosas más trascendentales de la vida." ⁵⁴

En Antoni Tàpies, la elección de la materia se da según "imperativos interiores" y en gran medida está motivada por la textura (que siempre ha merecido especial interés en su obra y a la cual ha dado una importancia hasta entonces inusitada) y motivada también por el simbolismo, por las impresiones aportadas; ya sean de destrucción, ya de creación; o delicadeza, amor, sexo, desorden, asco. Una elección destituída de cualquier gratuidad, inmersa en una verdadera filosofía." ⁵⁵

Sería inexacto hablar de un método único de encuentro, una vez que se pueden procesar varios métodos amoldados a la poética de cada artista. De Picasso se tiene:

"Me es difícil entender el significado de la búsqueda. Yo no busco, encuentro." ⁵⁶

54 R. OLIVARES, "El Arte es una Forma de Expresar lo Más Íntimo", *Lapiz*, V.X, núm. 82-83, diciembre de 1991/enero de 1992, pp. 126-130.

55 A. TÀPIES, *Op. Cit.*, 1983, p.337.

56 L. VENTURI, *Como Entender la Pintura*, 1988, p.156.

Su rapidez mental de trabajo, asociada a la colaboración de su impulso creador le conduce constantemente al encuentro de algo inesperado y sorprendente. Esta impulsividad, característica de Picasso es, sin duda, favorable a esta conexión que se establece entre su experiencia personal en el mundo y su actividad de artista en el estudio. Hallar sin buscar evidencia su autoridad y certeza en la tarea emprendida, resultante de su persistente y habitual experimentación con los objetos de su entorno.⁵⁷

René Berger relata de este genio malagueño lo siguiente:

"Color, piedra, bronce, cerámica, todo lo que encuentra a su alrededor sirve para que su mano se ejercite infatigablemente. ¿No ha llegado hasta requerir los utensilios más humildes, grifo de gas, pala de jardinero, tubo, tenedor, a fin de que le cedan secretos todavía desconocidos para que se alce como en la Grulla, una nueva certidumbre de victoria?"⁵⁸

Se ha dicho también que estas composiciones realizadas a partir de materiales extraídos substancialmente de la basura y cuyo énfasis recae en estos materiales casuales han servido para impactar al espectador, a implicarlo en este contexto artístico y sacarlo del pasivo papel de consumidor de arte tradicional.⁵⁹

En el capítulo La elección de lo más bajo, del libro "Tàpies", Penrose escribe que,

57 Cuando de la escritura de su libro, Brassai comenta haber dejado en una mesa del taller de Picasso, una chapa virgen de fotografía, sobre la cual Picasso grabó una cabeza de mujer: "Cualquier objeto, cualquier materia, incluso la más humilde, que aparezca cerca de él, son otras tantas bombas de relojería: harán explosión a la hora deseada. Picasso encontró mi plaquita, la sondeó, la huméo, la palpó, quedó intrigado, seducido". G. H. BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, 1966, p.40.

58 R. BERGER, *El Conocimiento de la Pintura*, 1976, p.70.

59 C. MALTESE, *Op. Cit.*, 1985, p.449.

como gran conocedor de la filosofía Zen, Antoni Tàpies era capaz de dotar con nuevos significados a materiales despreciados e insignificantes, con la seguridad de que el resultado sería siempre sorprendente.⁶⁰

La valoración estética del material asume, según Manel Clot, un relieve trascendental en las obras de Antoni Tàpies y Beuys en sus respectivos niveles de operatividad y que en su trayectoria siempre han buscado un mayor número de implicaciones más allá de las formales en todos los terrenos.

Para este crítico a finales de los años sesenta y principios de los setenta:

"...una parte de la obra de Tàpies cobra una dimensión objetual propia, es decir, autónoma con respecto a su pintura y a sus ensamblajes; crea una serie de objetos a partir de materiales y elementos de extracción cotidiana, como ropa, paja, armario, sillas, mesas y platos, entre otros. La materia se vuelve cosa y alcanza, contrariamente a su sencillez y humildad física, las más altas cotas de expresión y emoción interior."⁶¹

Ya la obra de Beuys, prosigue Manel Clot, casi siempre vinculada a sus acciones, responde a una concepción global de la práctica del arte con raíces conceptuales duchampianas:

"Beuys utiliza objetos cuya estructura y funciones transmiten mensajes específicos, y materias altamente simbólicas por sus cualidades físicas y químicas, todo lo cual remite a los

60 R. PENROSE, *Tàpies*, 1977, p.20.

61 M. CLOT, *Art. Cit.*, 1991/1992, pp. 67-71.

mecanismos energéticos y a los procesos binarios que se interrelacionan, dando esa idea de movimiento y de acción: la escultura de Beuys arranca el objeto de su espacio estético y de sus sistemas de valores tradicionales." ⁶²

En conferencia proferida sobre Joseph Beuys, Otto Maurer afirma que Beuys se ocupa de lo común, o sea, de lo completamente usual. No utiliza materiales clásicos como el oro, porque no necesita de esos materiales nobles ya que todo puede volverse arte en sus manos:

"Puede ser materia podrida, puede ser jabón común y corriente, pueden ser polvos, puede ser embutido, puede ser lo que sea. Pero se inclina concientemente más bien hacia las cosas cotidianas, triviales y comunes. (...) Las cosas ennoblecen en el rango de lo espiritual en el momento en que se transforman debido a su protección espiritual y a su tratamiento. ¿Que puede ennoblecer lo que ya lo es? No es necesario. En sus artefactos se realiza la conquista que distingue el arte contemporáneo. (...) Lo que cuenta para el arte es entonces lo espiritual y no lo material. No existe un sujeto digno pero es el acto de apoderarse del objeto que produce la dignidad." ⁶³

A través de los diferentes métodos de trabajo, desarrollados dentro de cada estudio, se observa que el artista propicia el encuentro; o sea, cultiva un estímulo a la creación de su propia obra. En este sentido, innumerables son los métodos empleados. Antonio Saura, por ejemplo, acostumbra a catalogar imágenes de periódicos y revistas que juzga importantes para su museo imaginario, las guarda en álbumes o en una serie de cajas que él mismo llama osaurios. Estas fotos e iconografías seleccionadas van a ser encuadradas en ocho temas: los

62 *Ibidem.* (Not. 61)

63 O. MAUER, "Conferencia sobre Josef Beuys", *Beuys en Viena*, 12 de septiembre de 1967, p.42.

temas habituales de su obra⁶⁴. Al recortar, entre otras, imágenes de cabezas, de miembros y de mujeres desnudas, Saura pretende un enriquecimiento plástico para aquellos asuntos que le obsesionan. Tales imágenes aparecieran en sus *collages*, constituyendo un dato más del proceso de creación. El recorte de revista es presentado como una parte que integra el contexto pictórico en un todo.

El origen de esa búsqueda de la materia o del proceso de encuentro, que se extiende hasta nuestros días, reside sin duda, en el momento en que, mediante la inserción de un fragmento de realidad concreta en el cuadro, Braque y Picasso dan inicio al *collage*. A partir de este precedente, y posteriormente con el *ready-made* de Duchamp es la propia materia, protagonista de la obra, la que va a dirigir el lugar de búsqueda.

Aproximadamente diez años más tarde a la invención del *collage*, Kurt Schwitters, a los restos de papeles y cosas abandonadas, además de su valor plástico, les atribuía otro sentido:

"Por ahorro, utilizaba todo lo que encontraba, pues éramos un país empobrecido. Se puede también gritar con restos de basura y lo hice encolando y grabando estos desechos. Los denominé MERZ, eran como mi oración por el final de la guerra, pues, una vez más, había vencido la paz. De cualquier forma todo estaba destruido y era válido empezar a reconstruir lo nuevo a partir de los escombros. (...) "⁶⁵

64 P. JIMENEZ, "Hay que cultivar las propias obsesiones", *Revista Trimestral del Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, núm.3, Invierno 1989/1990, pp.28-39.

65 K. SCHWITTERS, Schwitters, 28 septiembre/5 diciembre de 1982, *Fundación Juan March*.

1.5. El proceso de búsqueda y la materia encontrada.

La materia, ahora pensada en su especificidad, pasa a orientar el proceso, estando implícita la previsualización de la obra: ante la materia encontrada, el cuadro surge en la mente como estímulo espontáneo. La materia puede, de esta manera, mostrarse reveladora de una realidad visual que conduce a una nueva motivación creadora.

Jean Dubuffet, incansable y creativo experimentador en lo que concierne a las técnicas artísticas, encontraba elementos para sus obras en su propio ambiente, recogiendo en un principio los residuos acumulados en el suelo de su casa y después, según sus palabras, valiéndose de:

"...hojas secas, de manojos de briznas de hierba y de mil otras cosas, tras lo cual me convencí de que los medios más sencillos y pobres son los más fecundos en sorpresas, y operé sin todos aquellos recursos; a lo sumo, sembrando a veces mi tinta de unos granos de arena o de polvo. Siempre me ha gustado mucho -es una especie de vicio- poner en obra solamente los materiales más comunes, aquellos en los que uno no piensa en un principio por ser demasiado vulgares y familiares y que se nos antojan impropios por cualquier cosa." ⁶⁶

En su obra, como él mismo lo afirma, hay una clara predilección por lo más corriente y banal:

"Me gusta proclamar que mi arte es una empresa de rehabilitación de los valores despreciados. También es un hecho que siento, por esos elementos tan corrientes y por consiguiente sustraídos habitualmente a las miradas, una mayor curiosidad

66 J. DUBUFFET. *Escritos sobre Arte*, 1975, p.164.

que por todos los demás." ⁶⁷

Ese acentuado gusto por los materiales irrisorios y que podían parecer impropios al uso artístico no tenían la menor intención provocativa, ni tampoco la intención de mofarse de la gente:

"No es ni mucho menos con ganas de bromear que utilizo en mis pinturas unos materiales y unos medios considerados como sencillos, de desecho, sino porque a mí me gustan realmente los encuentros hermosos y no tan sencillos ni nulos como se lo figura la gente." ⁶⁸

La obra condiciona así el lugar donde buscar. Alberto Burri procura el tejido rústico, el yute; Manolo Millares, la arpillera, zapatos viejos, botes de pintura, cajas, tubos de cartón; Antoni Tàpies, toda suerte de materias; Antoni Clavé, fragmentos de tapicería; Luis Feito, arena; Modest Cuixart, cartones, alambres, juguetes de niños; Gustavo Torner, elementos vegetales, piezas de acero; Lucio Muñoz, maderas; Manuel Rivera busca telas metálicas de distintas tramas; Josep Guinovart, cajas rectangulares, cuadradas, óvalos de diversos materiales y tamaños, hormas de zapatos, objetos del mercado de viejo; Ceferino Moreno, cartones bastos. Richard Long selecciona materias naturales, porciones de tierra y piedras; Tony Cragg⁶⁹, materias industriales, juguetes plásticos; Cesar y Chamberlain, maquinarias en desuso;

67 *Ibidem.* (Not. 66)

68 J. DUBUFFET, *Op. Cit.*, 1975, p.367.

69 La asociación del trabajo de Tony Cragg con la industria es precedente debido a la infinidad de configuraciones que puede obtener. Cragg descubrió un proceso ambiguo que transforma objetos en figuras. Gran exponente de la Nueva Escultura Inglesa, Cragg da énfasis al arreglo y no la realización de sus partes, considerándose un manipulador y no un constructor de objetos. Es una operación que adquiere un sentido "arqueológico", al evitar la ortodoxia de los materiales nobles. Trabaja con residuos y detritus de la sociedad industrial. G. CELANT, "Anthony Cragg and industrial platonism", *Artforum*, Vol. XX, núm.3, November, 1981, pp. 40-46.

Robert Rauschenberg, objetos recuperados de todo tipo: piezas sueltas de automóviles, elementos decorativos deteriorados... Para estos artistas, el material previamente estipulado es lo que orienta la acción de la búsqueda. (Lám. II, Figs. 3, 4, 5 y 6)

En la lógica del encuentro, hay una reafirmación de la memoria del objeto, del lugar de donde proviene y por eso, dice Umberto Eco en el inicio de este capítulo que hay una manera de localizar, o sea, de "encontrar" aquello que se busca.

Esto es, se percibe que en esta técnica se encuentra toda una filosofía. Cuando la materia existe como idea, se llega a Picasso con su afirmación: "Yo no busco, encuentro." Y lo dice:

"con la aguda conciencia de que el arte venía siendo angustiosa búsqueda. Había que buscar afanosamente entre las ruinas del mundo muerto, de los mitos perdidos para siempre, había que salir de la cárcel de la conciencia, de la oscura trampa donde el pobre mundo se había dejado coger." ⁷⁰

El deseo del encuentro moviliza el proceso. La materia está en el cuadro representando su lugar de origen. La investigación sobre la realidad visual de las estructuras pretendidas, motivará la imaginación a propiciar la revelación de esta materia en los límites de su espacio.

Si el interés incide sobre superficies que, por el paso del tiempo constituyen fuentes legítimas de metamorfosis, entonces el lugar está ya determinado. De este modo, para dar una idea de modernidad se buscarían piezas de nueva tecnología y para dar una idea de antigüedad,

70 M. ZAMBRANO, *Op. Cit.*, 1989, p.18.

de tiempos pasados, se buscarían piezas compositivas craqueladas y anticuadas. Antoni Tàpies, en algunas épocas busca materias que evocan el muro; en otras, papeles, granos de diversas especies, muebles, etc. "Art is recollection", afirma Martin Heidegger.

En este contexto de busca dirigida, o incluso mediante un encuentro accidental, es donde surge la motivación para una nueva obra. Antoni Tàpies, en una entrevista a la revista *Telva*, se refiere a la importancia de los objetos (papeles, trozos de cartón, recortes de periodico, bocetos) que se encuentran atirados en su estudio y que vienen en un momento dado, a suscitar un nuevo trabajo.⁷¹

El proceso de encuentro envuelve no sólo la materia, sino un estado propiciatorio a la creación. En lo concerniente a Antoni Tàpies, aún hoy, cuando trabaja:

"...suele caminar rítmicamente arriba y abajo del estudio, produciendo a la vez un sonido invariable con los dedos, hasta conseguir un estado de suma concentración que le motiva una imagen o idea bastante nítida sobre lo que ha de hacer. Este estado, muy semejante al de ciertos monjes calígrafos orientales y también muy parecido al de otros artistas (Miró, por ejemplo), se complementa, en su proceso de trabajo, con apuntes o bocetos previos, y en muchas ocasiones, con la propia intervención del azar."⁷²

Gloria Moure puntualiza que en la pintura matérica la obra es el lugar en donde se incrustan las cosas más diversas (Fig. 8) y que en la trayectoria artística de Antoni Clavé:

71 F. SALINAS, "Tàpies, el pintor en su madurez", *Telva*, núm.576, segunda quincena de junio de 1988, Madrid, pp.36-40.

72 V. COMBALIA, *Tàpies*, Los Genios de la Pintura Española, núm.13, 1988, p.8.

"...el valor conferido al objeto encontrado no puede dejar de ser tenido en cuenta. Lo que en épocas pasadas constituía sólo el punto de partida para una imagen plástica, se convierte no en la creación misma por el sólo hecho de haber sido descubierto y encontrado. Es más, permite elevar a obra de arte también un elemento trivial, tosco, que tiene el mérito de poseer características formales, texturales, cromáticas, que lo hacen apetecible y suscitador de imágenes." ⁷³

Cirilo Popovici deja igualmente constancia del proceso de encuentro experimentado por Manuel Rivera, al depararse éste, por primera vez, con una tela metálica enrollada en una tienda:

"Lo cierto es que el espíritu del artista daba vueltas alrededor de algún material que todavía no estaba definido, pero que su últimos experimentos lo "presentían" ya. Se trataba tan sólo de encontrar lo que buscaba. Y ese encuentro no tardó en producirse, pero como en todos los grandes descubrimientos, ha sido por mera casualidad. Vale la pena retardarla: un día, el artista, mirando distraído los escaparates en una calle madrileña, tuvo un "shock" ante uno de éstos donde había una tela metálica enrollada, puesta de pie y de la que colgaban una serie de utensilios, como serruchos, alicates, martillos y otros por el estilo. Se compró un metro cuadrado y lo puso sobre un bastidor. Pero tardó bastante en que la "conejera" _como la llama él irónicamente_ se convirtiera en una obra de arte. El proceso de esta conversión se verá más tarde." ⁷⁴

La materia en la obra de Manolo Millares se hace poco a poco, se recompone a través de los fragmentos encontrados, de los residuos obtenidos en su propio taller durante el proceso de trabajo. Y sobre este hecho, Luis Alonso Fernández escribe que en la obra de dicho pintor:

73 G. MOURE, *Antoni Clavé*, Maestros Actuales de la Pintura y Escultura Catalanas, núm.23, 1976, p.2.

74 C. POPOVICI, *Manuel Rivera*, Artistas Españoles Contemporáneos, núm.12, 1971, p.18.

"...esa reconstrucción se realizaba no con hallazgos de un yacimiento arcano o como resultado de una recolección de partes dispersas, sino como un acumulador de "encuentros"; los que le proporcionaban los añadidos de trozos de arpillera cosidos, la incrustación de arenas, cerámica, trozos de madera..., alinados con la sobriedad del rojo, el blanco y el negro. Terminará incorporando objetos reconocibles (ropa, zapatos, herramientas...), atados o cosidos a la arpillera desgarrada, agujereada, retorcida." ⁷⁵

El artista matérico, en general, se siente atraído por materiales con historia y no por la materia nueva, con brillo, desecho de la civilización moderna (que atraía el artista pop) y sí por la materia que trae consigo la firma del tiempo.⁷⁶

Sobre este hecho, J. Corredor-Matheos ha escrito que en la obra de Josep Guinovart son encontrados elementos reconocibles sacados de la vida real, como pueden ser una rueda de bicicleta, trozos de tela, cajas de papel, los cuales:

"Son siempre materiales de desecho, usados, que nada tienen que ver con los recién comprados -que invitan al consumo- del pop art americano. Y que son artesanalmente manipulados y gozados por Guinovart." ⁷⁷

La pintura matérica utiliza tanto el objeto encontrado como la elaboración de una pasta matérica, o ambas modalidades concomitantemente⁷⁸. Uno y otro proceso dando realce al

75 L. ALONSO FERNANDEZ, "Manolo Millares, Fabulaciones con la Materin", *Reseña*, núm.226, V.29, Marzo de 1992, Madrid, p.43.

76 El expresionismo abstracto "era un arte intensamente personal y espiritual, en realidad precisamente lo opuesto al arte pop". S. WILSON, *El Arte Pop*, 1975, p.8.

77 J. CORREDOR-MATHEOS, *Op. Cit.*, 1981, p.127.

78 "Existen dos procesos que pueden considerarse como los esenciales: a) aglutinando materiales heteróclitos con pigmentos y disolventes, de modo que se obtengan gruesas masas pictóricas para (continúa...)

poder de emergencia de la materia.

El objeto encontrado está presente en casi todo el arte contemporáneo, ya sea en la pintura, ya sea en la escultura. Gran parte de los pintores que construyen sus piezas con metales, lo que hacen, en general, es, para Joseph-Emile Müller:

"...juntar bocados de ferro velho e soldá-los, deixando-os conservar o seu carácter de despojos." ⁷⁹

Yuxtaponiendo latas amasadas, limas, tubos y grades de hierro, articulan sus esculturas.

Para reforzar esta misma idea, tomo aquí las palabras de Rudolf Arnheim, referentes a la escultura contemporánea, en donde se observa

"...una inclinación por las texturas aleatorias, los desgarramientos y retorcimientos de diversos materiales y los objetos encontrados." ⁸⁰

Rifiriéndose a la pintura, Joseph-Emile Müller sugiere la posibilidad de que el pintor:

"seguindo o exemplo da natureza que decompoe e devasta (...) não nos apresente mais que matérias imundas, mutiladas que

78(...continuación)

colocarse en los diversos soportes (Tàpies); b) acumulando materiales diversos (telas, papeles, cartones, etc...) y adhiriéndolos al soporte por medio del "collage" (Burri)." L. CIRLOT, *La Pintura Informal en Cataluña, 1950-1971*, 1983, p. 34.

79 J. E. MULLER, *A Arte Moderna*, 1964, p. 124.

80 R. ARNHEIM, *Hacia una Psicología del Arte. Arte y Entropía (Ensayo sobre el Desorden y el Orden)*, 1980, p.342.

sugerem a desordem dolorosa de um monte de imundícies ou de uma terra devastada por uma inundação." ⁸¹

Dice Unamuno que el arte:

"...nos enseña no sólo a sentir, sino a ver mejor la realidad concreta que nos rodea. La ciencia enseña a comprender y el arte a percibir." ⁸²

Esta idea es una reafirmación de las palabras de Umberto Eco citadas en el comienzo de este capítulo.

El artista informal recupera, pues, de su entorno, objetos que evocan historias, objetos ensoñados y portadores de una memoria personal. Detiene también su mirada en las irregularidades del cemento, en los desgastes de los muros urbanos, en las manchas de humedad de las paredes, en las corrosiones y desconchados de la materia.

La materia, en el límite de un cuadro, llama la atención del contemplador que pasa a admirarla en su lugar de origen:

"¿Quien puede dudar que la pintura de paisaje al enseñarnos la belleza del paisaje natural nos enseña a percibirlo mejor?" ⁸³

El encuentro como procedimiento puede ser considerado en sus dos grandes momentos

81 J. E. MULLER, *Op. Cit.*, 1964, p.125.

82 M. de UNAMUNO, *Inquietudes y Meditaciones*, 1975, p.34.

83 M. de UNAMUNO, *Op. Cit.*, 1975, p.34.

o posibilidades y puede también partir de la indagación sobre la materia que se pretende encontrar para definir el local. El primero abarcaría el encuentro casual, en el que el artista se regozija frente al objeto encontrado. El segundo, la búsqueda de algo determinado.

Igualmente implicado en el mundo del objeto y fatalmente submerso en su relación de encuentro casual o de búsqueda acirrada de algún elemento, Carlos Pazos, creador catalán de la actualidad, relata lo siguiente:

"Se trata de hacer itinerarios. Uno empezaría a partir de un objeto encontrado que, al suscitar una historia, hay que seguir buscando más; el otro sería lo contrario, es decir, buscar un objeto porque hay una historia que contar. Esta sería para mí la ruta de los objetos, con la finalidad de construir un argumento narrativo más o menos personal." ⁸⁴

En este capítulo, en donde se hace alusión a los procesos del encuentro, o sea, a la búsqueda de materias emprendida por el artista, desde el cubismo hasta la actualidad, se ve toda clase de elementos empleados por los artistas, no sólo objetos, sino fragmentos de los mismos, sean estos con volumen o planos. En el próximo capítulo, se hará un breve repaso a otro proceso de encuentro emprendido por los creadores contemporáneos, llegando así a otro punto de referencia para el arte matérico: el muro.

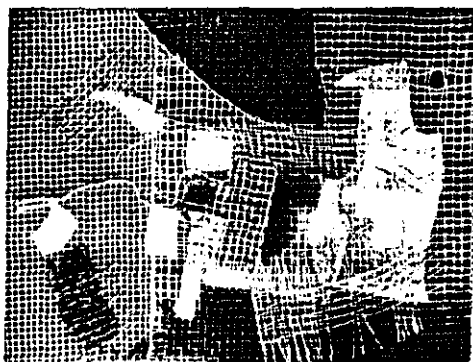
84 M. PERERA, "Eterna Melancolía del Kitsch", *El Guia*, núm. 18, Febrero/Marzo de 1993, pp.54-55.



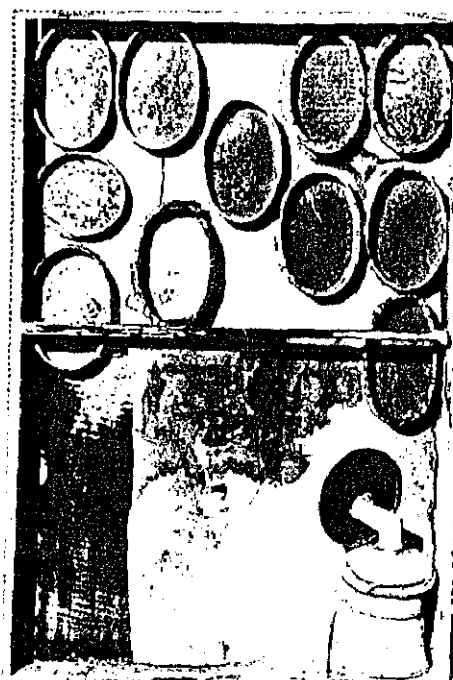
(Fig. 1) Lucio Muñoz. "La casa. Homenaje a Poe", 1964.



(Fig. 2) Desperdicios encontrados en la calle.



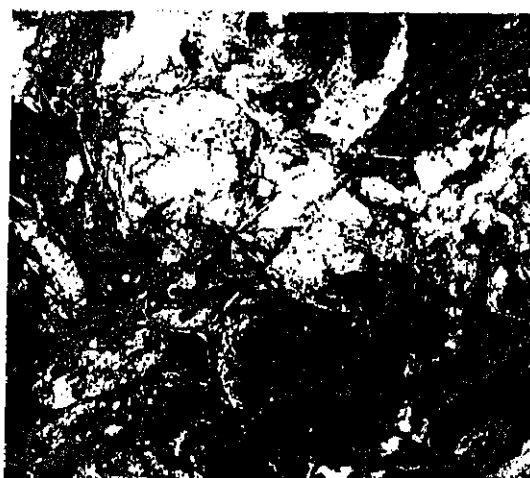
(Fig. 3) Mannel Rivera. "Composición", 1957.



(Fig. 4) Josep Guinovart. "Menorca", 1964.



(Fig. 5) Manolo Millares. "Homínculo", 1966.



(Fig. 6) Gustavo Torner. "Como Tempestad", 1959 (fragmento).

2. REFERENCIAS PRIMARIAS DE LA PINTURA MATÉRICA:

EL MURO

"El muro tenía una longitud de unos doscientos metros. Era alto y almenado. Salvo en trechos que dejaban ver todavía una pintura azul y roja, lo cubrían grandes manchas negras, verdes y moradas: las huellas digitales de las lluvias y los años".⁸⁵

Octavio Paz

2.1 - Consideraciones sobre el muro: soporte primigenio del arte y soporte urbano accidental

El muro, cuya función primordial es delimitar espacios, fijando límites públicos y privados, es una alusión típica de la pintura matérica. Es una barrera sobre la cual se suelen dejar impresiones personales que van desde el ámbito más particular, hasta lo social o político.⁸⁵ El muro puede, de esta forma, contener a través de sus inscripciones, deseos, declaraciones de amor, angustias, resentimientos e inquietudes de un determinado grupo; idea ésta que puede ser sintetizada con la sucinta frase del crítico de arte inglés, Roland Penrose:

"El muro presenta pues una superficie abierta al ataque de muchas maneras."⁸⁶

85 Un ejemplo extremo de esto se tiene en el muro que durante años separó la Alemania Oriental de la Occidental y cuya superficie constituyó el desahogo de su gente a través de palabras e imágenes.

86 R. PENROSE, *Tàpies*, 1977, p.60.

La imposición de su presencia física en el espacio en el cual se inserta fue así expresada en el artículo titulado *El muro y el infinito, una odisea en el espacio*:

"Un espacio distinto al espacio crea una barrera que separa todo lo que habrá de separarse, el significado del significante, la vida de la muerte, los fines de los medios. El deseo y satisfacción inmediata, que convivían contiguos en el tiempo y en el espacio, se alejan lentamente uno del otro." ⁸⁷

Receptivo a todos los mensajes, el muro se constituye por una pared cargada de espontaneidad y portadora de su propia historia (Lám. III, Fig. 7). Pese a que el propósito principal no es el artístico, (y cabe aquí exceptuar a los *graffiti*⁸⁸) la libertad expresiva de los grafismos, manchas y *drippings* hace que el resultado sea plásticamente expresivo.⁸⁹

Estableciéndose verticalmente sobre el paisaje urbano, este obstáculo es altamente provocador, incitando al transeúnte a dejar allí su marca mediante un lenguaje escrito (humorístico, trágico, político, insultante, amoroso) o plástico, informando a través de él, su posición frente a los diversos acontecimientos que ocupan su cotidianidad.⁹⁰

87 M. SAIZ, "El muro y el infinito, una odisea en el espacio", *El Europeo*, núm. 43, Otoño, 1992, p.67.

88 Resumiendo el pensamiento de C. CASTLEMAN, *Los Graffiti*, 1987, una vez mencionado este término, *graffiti* (del italiano *graffiare*, garabatear), se hace oportuna la distinción entre: por un lado, la "escritura mural", la cual es espontáneamente realizada en superficies públicas desde la prehistoria hasta nuestros días y abarca toda suerte de mensajes; y por otro lado, "pintadas", también denominadas *graffiti*, características del metro de Nueva York, iniciadas a finales de los años sesenta y que se extendió a los demás países. En lo que a este último se refiere, los escritores, como eran llamados los pintores, trabajaban según planteamientos muy particulares, siendo uno de ellos, utilizar únicamente materiales *mangados*, hacer sus "pintadas" en los vagones de los metros que más circularan para *dejarse ver*; entre otras tantas particularidades en consonancia al grupo a que pertenecían.

89 Véase A. Tàpics, *La Realidad como Arte*, 1989, p.191 en donde hay una reflexión sobre las "pintadas" y los "graffiti".

90 Sobre este asunto se puede encontrar informaciones en el artículo de J. CORREDOR-MATHEOS, "Graffiti: palabra y signo gráfico", *Fragmentos*, núm. 17. 18. 19, marzo de 1991. pp.118-127.

El muro es, desde el principio de los tiempos, en las anfractuosidades de una arquitectura elemental, el soporte primigenio de la sensibilidad del hombre hecha expresión. El hombre primitivo pintaba en las rocas de sus cuevas temas de bisontes, búfalos y demás animales de caza que constituían su modo de vida.

Está probado que sobre tales manifestaciones plásticas de la prehistoria fueron descubiertas inscripciones murales cubriendo algunas pinturas de las cuevas y que dichos registros han sido igualmente encontrados a lo largo de la historia en los más variados soportes hasta llegar a la actualidad: monumentos, piedras, muros abandonados, paredes de los lavabos públicos, puertas, pasillos del metro... ⁹¹

Sobre esta tentación de escribir , pintar o garabatear en las paredes, tentación envuelta en el miedo que acompaña esta acción y del misterio que de ellas se desprende, Julio Cortázar escribió:

"Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores (no te gustaba el término graffiti, tan de crítico de arte) y de cuando en cuando venía a verlos y hasta con poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras borraban los dibujos." ⁹²

Atento y receptivo a los testimonios dejados en las paredes, Eduardo Galeano

91 J. A. RAMIREZ, *Arte y Arquitectura en la Epoca del Capitalismo Triunfante*, 1992, p.198.

92 J. CORTAZAR, "Graffiti a Antoni Tàpies", *Periódico de Exposiciones*, núm. 2, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Exposición Antológica de Antoni Tàpies, miércoles, Madrid, 28 de mayo de 1980.

(Montevideo, 1940) los reescribe en pequeños textos a los que titula "Dicen las Paredes" lo que más lo impactó en sus andanzas por diversas ciudades de Sud-América. En uno de ellos, encontrado a la salida de Santiago de Cuba, transcribe:

" Cómo gasto paredes recordándote." ⁹³

Y sobre esta inevitable acción de manifestarse en los muros, a partir del análisis de tres tipos diferentes de graffiti susceptibles de apreciarse como "obras de arte", Juan Antonio Ramírez dirige nuestra atención a las "pintadas políticas y sindicales" vividas en España bajo el franquismo, conduciéndonos hasta las pinturas del metro neoyorquino de finales de la década de los sesenta para, al final, detenerse en el episodio más reciente de esta manifestación delictiva, los *serigrafitti*, oriundos de París y cuyas pintadas son realizadas mediante "plantillas".

Nos detendremos en el primero de los casos apuntado por él, debido a su interés para el presente trabajo. Relata el autor un hecho muy curioso respecto a las tachaduras de letreros y anagramas subversivos con amplios brochazos negros que eran ejecutadas por brigadas especiales y que viene a profundizar y a enseñarnos otro dato de lo expresado por Julio Cortázar en los párrafos anteriores:

"Sí, parecía claro que, gracias a las tachaduras policiales, amplias superficies degradadas del tejido urbano, se convertían en gigantescos murales abstractos en la línea trágica del tachismo internacional, no muy distintos a las obras, tan intensamente "españolas", de los artistas del grupo

93 E. GALEANO, *El Libro de los Abrazos*, 1994, p.71.

El Paso. El resultado estético era fruto de la colaboración involuntaria entre un graffitero inicial (supuesto delincuente) y un persecutor policial. Este último, al "completar" la obra, reiteraba un mensaje represivo, traduciendo en términos políticos la violencia expresiva primordial de una gestualidad pictórica perfectamente asimilada en las galerías de arte convencional (piénsese en la obra de Pollock, Klein, Mathieu, Saura, etc.)⁹⁴

Respecto a este mismo tema, Tàpies menciona que en la época de la guerra civil española, Barcelona era una ciudad llena de *graffiti* al igual que Nueva York lo es hoy. Sin embargo, los *graffiti* españoles de aquellos tiempos no eran tan estéticos como los norteamericanos, sino mucho más reales y duros.⁹⁵

2.2. Expresividad plástica del muro urbano.

Consecuente con esta inclinación de poblar con rasguños y dibujos las tapias, le sigue la tendencia de mirarlos o apreciarlos, y es a través de estas observaciones descuidadas como se va alimentando nuestra sensibilidad, con imágenes que después uno viene a reconocer en los cuadros que tienen a esta pared como referencia.

Sumado a este gesto intencional de plasmar algo, en un rápido abordaje del aspecto plástico, se junta igualmente lo accidental, que también producirá una determinada configuración, como por ejemplo el grafismo realizado con un instrumento cortante que, simultáneamente al arañazo, podrá ocasionar un desgarramiento de la materia del muro. Del

94 J. A. RAMIREZ, *Op. Cit.*, 1992, p.199.

95 B. CATOIR, *Conversaciones con Tàpies*, 1989, p.113.

mismo modo, hay otro factor que incide sobre esta pared, alterando colores y produciendo formas espontáneas. Este factor es el atmosférico: humedad y calor. (Lám. III, Fig. 8)

Tales formas provocadas por el paso del tiempo, por el clima y las estaciones pudieran igualmente llamarse "formas naturales":

"La naturaleza, de hecho, crea sus formas de acuerdo con los materiales, el uso, la función, el ambiente." ⁹⁶

Los desgarramientos, deterioros o destintes producidos por el tiempo en estas paredes constituyen fuentes de inspiración para muchos artistas. La materia se ha descascarillado y gastado como metáfora del transcurso del tiempo:

"En el muro cuarteado de la terraza las manchas de humedad y los trozos de pintura roja, negra y azul inventan mapamundis imaginarios." ⁹⁷

El interés por el muro se remonta a Leonardo da Vinci, que aconsejaba a sus discípulos que miraran las manchas de las paredes en las que, sin duda, habrían de ver o imaginar las más variadas escenas.⁹⁸

Y Santiago Amón al hablar de la pared cuarteada, la cual induce a la fantasía y que

96 B. MUNARI, *El Arte como Oficio*, 1968, p.89.

97 O. PAZ, *El Mono Gramático*, 1974, p.117.

98 "... si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermostados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinada forma. Ocorre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tanido descubrirás el nombre o el vocablo que imagines." L. DA VINCI, *Tratado de Pintura*, 1979, p.364.

se abre a veces a la adivinanza de los buenos o malos presentimientos, se remonta igualmente al pintor renacentista, cuando escribe:

"Fue Leonardo Da Vinci el precursor (entre otras muchas precedencias) de la teoría de la "provocación óptica". Era él quien hablaba de esa mancha que surge en la pared y que crece a favor de su propio aire e impulsa a la fantasía a seguir en su enigmático desarrollo, en su ruta insospechable, las más diversas y extrañas imágenes." ⁹⁹

2.3. El muro, atenta mirada de los creadores en el siglo XX.

Este mismo muro, el más remoto espacio de representación, seguirá mereciendo la atención de muchos artistas del siglo XX que lo van a retomar, bajo diferenciados cuestionamientos plásticos, como tema para sus trabajos. Muchos de estos grandes creadores, pintores, poetas, escritores, escultores, arquitectos y fotógrafos dirigieron su mirada hacia el muro. Entre ellos están Antoni Gaudí, Henri Matisse, Picasso, Marcel Duchamp, Paul Klee, Max Ernst, Brassai, Henri Cartier-Bresson, José Núñez Larraz, Gumi Cardona, Leopoldo Pomes, Joan Miró, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Paul Eluard, Julio Cortázar, Octavio Paz, Eduardo Galeano, Wols, Alberto Burri, Jim Dine, Mimmo Rotella, Antoni Tàpies, Lucio Muñoz, Manolo Millares, María Droc, Gustavo Torner, Josep Guinovart, Luis Feito, César Manrique, Amalia Avia, Antonio López, Manuel Huertas Torrejón y Wolf Vostell, entre otros.

99 S. AMÓN, "La miscelánea universal de Alfonso Fraile", *Gazeta del Arte*. Vol.III, núm. 35, 15 de enero de 1975, p.5.

Sirva de ejemplo el excepcional tratamiento que hace Antoni Gaudí, dentro del Modernismo Catalán, al muro, en lo que concierne a la variedad de su superficie, con originalísimas notas artísticas que serán muy pronto explotadas con peculiaridad por los abstractos, los dadaístas y los surrealistas. En el Parque Güell (1900) aparece este mismo plasticismo mediante la inserción de mosaicos de cerámica, vidrios, botellas, platos y copas de cristal rotos en los muros.¹⁰⁰

Alexandre Cirici reflexiona que:

"Gaudí quería huir del dominio de las leyes de la materia, y por eso elevaba absurdamente en el espacio las piedras de los puentes del Parque Güell, o perforaba los muros, o los hacía brillantes, para que el azul del cielo sustentase las piedras, en el parque citado, o para que la luz del sol brillara desde la arquitectura en los coronamientos de las torres de la Sagrada Familia." ¹⁰¹

2.3.1. Influencias del muro sobre la pintura y el *assemblage*.

Matisse y Picasso centraron su reflexión hacia el muro. Matisse lo vio sobre todo como espacio para sus pinturas. Ya Picasso se detiene ante él también para captar informaciones plásticas de su propia textura y de los grafismos que habitan su superficie.

"La Danza", obra concluida en 1933 por Henri Matisse (Le Cateau 1869 - Niza,

100 J. B. GENÉ, *El Arte en la Arquitectura*, 1985, p.121.

101 A. CIRICI PELLICER, *Miró en su Obra*, 1970, p.29.

1954) para decorar la sala principal de la Fundación Barnes, en Merion, Pensilvania, compuesta de tres grandes paneles, ha sido idealizada especialmente para este lugar concreto y, según palabras de su propio creador, fuera de este contexto no puede ser considerada más que como fragmento arquitectónico.¹⁰²

Henri Matisse en sus escritos expresa la preocupación que debe acompañar al planteamiento de la obra, en consonancia al entorno que la abrigará; y así se expresa respecto a este mismo panel:

"Mi decoración enlaza entre ellas las diferentes partes del techo y del muro en su totalidad para conseguir así un amplio conjunto luminoso." ¹⁰³

Dice Brassai (fotógrafo de origen húngaro, nacido en Brasso, Transilvania, 1899 y residente en París) que en junio de 1945, en una de sus asiduas visitas al estudio de Picasso para llevar a cabo el fotografiado de toda su obra escultórica, Picasso expresó su profunda admiración por las fotos de paredes que le enseñó. Dichas fotos forman parte de una serie que estaba en realización en esa época y que tenía como motivo los grafismos encontrados en las paredes de París. En esta oportunidad, Picasso dice a Brassai:

"La pared es formidable, ¿verdad? Siempre he prestado mucha atención a todo. Cuando era joven, muchas veces incluso copié grafismos... Y con frecuencia me da la tentación de pararme delante de una pared que esté bien y grabar algo..."¹⁰⁴

102 H. MATISSE, *Sobre Arte*, 1978, p.89.

103 H. MATISSE, *Op. Cit.*, 1978, p.85.

104 BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, 1966, p.237.

Pero lo cierto es que Picasso no se restringe a mirar y copiar los grafismos que le atraen en las paredes, sino que se sirve de ellas para también grabar algo. Y de esta costumbre (recuerda una vez en la que esperaba en un Banco en reformas de París), hizo un grafismo sobre un paño de pared condenado. Este dibujo, años más tarde, fue reconocido por el director de ese Banco como un auténtico Picasso y por ello trató de cortar el grabado, como si fuera un fresco, para trasladarlo a su propio apartamento.¹⁰⁵

Picasso intervino plásticamente sobre diversos muros y, también, recuerda de esta charla con Brassai las pinturas que dejó sobre las paredes de uno de sus estudios de Barcelona; así como las que hizo en la boardilla de su amigo, y después también secretario, Sabartés, en esta misma ciudad española. De estas pinturas no ha quedado nada, salvo una naturaleza muerta que realizó en una villa de Sorgues, donde veraneaba en 1912, y que tenía como título "Ma Jolie", la cual fue trasladada por Kahnweiler a París.¹⁰⁶

Es curioso, sin embargo, que en la obra picassiana, en lo que a textura se refiere y pese a su innumerable producción pictórica, y habiendo añadido incluso arena a la pasta pictórica, el aspecto propio de muro se ponga de manifiesto en su obra escultórica. Y Esto se debe a su manera de imprimir en el yeso fresco. El imprime toda clase de formas, estructuras o materias. Sus primeras experiencias a este respecto datan ya de 1943.

Las huellas surgidas en estas aludidas obras de Picasso, tanto al azar como debidas

105 *Ibidem.* (Not. 104)

106 BRASSAI, *Op. Cit.*, 1966, p.238.

a la impresión de cartones, hormas de confitería o cualquier otra materia que estuviera a su alcance, permiten que aparezcan en una misma escultura (como dice Brassai) semblantes primitivos semejantes a ídolos neolíticos o semejantes a los grafismos de las paredes de París.

Respecto a esto, Brassai, al enseñarle a Picasso en 1946 sus más recientes fotos de grafismos, escribe:

"Le señalo estos extraños rostros hechos con solamente dos o tres agujeros, pero tan evocadores, tan expresivos... Picasso se ha inspirado, o mejor, se ha encontrado con ellos en muchas de sus esculturas." ¹⁰⁷

Marcel Duchamp ha sido otro de los grandes creadores de este siglo que tampoco huyó de las posibilidades plásticas ofrecidas por esas aberturas incrustadas en las paredes, como puertas o ventanas.¹⁰⁸ En sus *assemblages*, ellas están presentes.

En el *assemblage* "Etant Donnés" (1946 - 1966), en el que trabajó en secreto durante veinte años y que sólo fue conocido después de su muerte y montado por Paul Matisse, siguiendo el manual preparado minuciosamente por el propio Duchamp, es descrito por Gloria Moure de la siguiente manera:

"El montaje se inicia con una vieja puerta de masía ampurdanesa, expresamente seleccionada, que se encastra en un marco de ladrillos escogidos a tal efecto en Cadaqués. Hay en el portón dos orificios por los que puede mirarse si se

107 BRASSAI, *Op. Cit.*, 1966, p.258.

108 A. TAPIES, *Op. Cit.*, 1989, p.262, invita a que se analice la influencia que pudo ejercer tanto el paisaje como los muros y puertas de Cadaqués en determinadas obras de Marcel Duchamp.

desea, sin mayor orientación indicativa. Cuando se mira por ellos, se ve un muro horadado separado de los orificios binoculares por una cámara oscura.(...) En un primer plano una figura femenina parcialmente visible encara su pubis rasurado hacia el espectador. (...)" ¹⁰⁹

También Paul Klee ha sido uno de los creadores que ha influenciado sobremanera a los artistas informalistas con sus cuestionamientos plásticos que conectan su obra pictórica con las superficies murales, por el aspecto grafitico que explora. Mark Tobey, Jean Dubuffet, Alberto Burri y Tàpies son algunos de los pintores que supieron valorar esa calidad mural de la obra de Paul Klee. Y es el mismo Tàpies quien confiesa esa influencia:

"La divulgación de las imágenes de Paul Klee tuvo aquellos años un eco fulminante en todo el mundo. Sus variadísimas técnicas - los raspados, las incisiones lineales, los oscurecimientos, las manchas, los grosores texturales, los *collages* de mallas, de filamentos, el tono grafitico - fueron una lección y un estímulo extraordinario por todo el mundo." ¹¹⁰

Y otro dado igualmente relevante en la asociación de la obra de Paul Klee con la de Tàpies, es el apuntado por Manuel J. Borja-Villel al abordar la fusión realizada por estos dos pintores de sus propias iniciales (P/K o A/T) con el espacio representado. De ahí surge este referencial de escritura sobre el muro. ¹¹¹

En la obra de Max Ernst tiene fuerte presencia la lección de Leonardo da Vinci,

109 G. MOURE, *Marcel Duchamp*, 1988, p.26.

110 A. TAPIES, *Memoria Personal*, 1983, p.220.

111 M. J. BORJA-VILLEL, "Comunicació sobre el Mur", 23 enero, 29 de marzo 1992, *Fundación Antoni Tàpies*, Barcelona, pp.13-31.

sobradamente manifiesta en los resultados obtenidos mediante la técnica del *frottage* ¹¹², inventada por él mismo en agosto de 1925, y cuyos primeros resultados están reunidos en la obra "Historia Natural." ¹¹³

Max Ernst, al igual que Joan Miró, se dejará influenciar por la obra de los pintores y poetas franceses vinculados al surrealismo. Al relatar el proceso de las experiencias que le condujeron al descubrimiento del *frottage*, Max Ernst hace una asociación entre "los frisos de la caoba" y el bizcocho Madeleine de la novela "En Busca del Tiempo Perdido" de Marcel Proust:

"Tal como, en dicha novela, una avalancha de recuerdos se desprende del sabor del bizcocho, así también abren las vetas de la madera un mundo de visiones que hasta entonces había estado oculto tras el muro del racionalismo. Para la comprensión del texto "Historia Natural", es importante aclarar la referencia a la "lección de Leonardo." ¹¹⁴

En este mismo año de 1925, Miró (Barcelona 1893, Mallorca 1983) confiesa que nada más llegar a París se vio igualmente embebido de la mentalidad surrealista a través de las obras de los poetas franceses Rimbaud, Lautreamont, Jarry y Apollinaire. Este entorno propició que se apartara del realismo y que empezara a dibujar casi siempre a partir de

112 "Frottage: (francés: frotación). Técnica que consiste en ejecutar un dibujo colocando una hoja de papel sobre una materia rugosa como, por ejemplo, la madera veteada o la arpillera, y frotando con un carboncillo o un lápiz hasta que la hoja de papel adquiera el mismo tipo de superficie que el de la materia que hay debajo. El dibujo resultante suele servir de estímulo a la imaginación, de punto de partida para una pintura que exprese imágenes del subconsciente. Max Ernst fue el primero en utilizar esta técnica, que llegó a ser un procedimiento corriente entre los surrealistas." I. CHILVERS y Otros, *Diccionario de Arte*, 1992, p.274.

113 U. BISCHOFF, *Max Ernst, 1891-1976, Más Allá de la Pintura*, 1991, p.36.

114 *Ibidem.* (Not. 113)

ensueños y alucinaciones. El muro como plano de referencias es aquí mencionado por Miró:

"Por entonces mi comida diaria se reducía a un puñado de higos secos. Tenía demasiado orgullo para pedir comida a mis colegas. El hambre era la gran fuente de aquellas alucinaciones. Solía estar sentado largos ratos frente a las desnudas paredes de mi estudio, tratando de captar aquellas formas fantásticas y reproducirlas sobre el papel o el lienzo."¹¹⁵

Según sugiere Roland Penrose, en las pinturas oníricas de Miró correspondientes a 1925 y 1926, hay restricción del colorido y eliminación de detalles descriptivos; en cambio, aparecen trazos lineales que hacen pensar en los graffitti callejeros.¹¹⁶ Algunos años más tarde, el propio muro pasará a ser el soporte de muchas de sus obras, entre las cuales se puede citar el gran "Muro del Sol" (1957) de la UNESCO, cuyo tema ha sido traspasado a la cerámica por el español Llorens Artigas.¹¹⁷

2.3.2. Posibilidades plásticas del muro en arquitectura, escultura y pintura.

Tres distintas lecturas a partir de la idea básica del muro son realizadas igualmente por los arquitectos Mies Van Der Rohe y Theo Van Doesburg, por el escultor Richard Serra y por Antoni Tàpies.

115 R. PENROSE, *Miró*, 1991, p.48.

116 R. PENROSE, *Op. Cit.*, 1991, p.52.

117 Sobre los murales realizados en la década de los cincuenta y sesenta por los artistas españoles Antoni Tàpies, Planell, Josep Guinovart, César Manrique, Antonio Suárez, J. J. Tharrats y Gerardo Rueda, entre otros, y que explotaron la materialidad al emplear colores densos, fragmentos de chatarra, objetos los más variados para la obtención de superficies en relieve, véase C. AREAN, *Arte Actual en España, Artes Aplicadas*, 1967, pp. 9-24.

Theo Van Doesburg (holandés, 1883-1931), arquitecto y pintor, (también diseñador y escritor), abstrae el muro, ignora su materia y lo transforma en pura geometría.

Este artista fue uno de los animadores intelectuales del movimiento artístico "De Stijl" y de la revista del mismo nombre, fundada en 1917, que al igual que la Bauhaus (fundada en 1919 por Walter Gropius en la ciudad alemana de Weimar) defendía el ideal de síntesis de todas las artes plásticas.¹¹⁸

Mies Van Der Rohe (Aquisgrán, 1886/ Chicago, 1969) arquitecto alemán, avanza en la idea de los neoplasticistas en el sentido de dotar al muro idealizado de Theo Van Doesbourg en un muro también autónomo; pero con una semántica historicista, en donde la materia reflejará la superficie del edificio clásico. El mármol será el elemento simbólico que recordará lo primitivo y su transformación en el tiempo. El muro de Mies Van Der Rohe será un plano autónomo de mármol con una exagerada expresión de la materia noble, universal y permanente: el mármol que resiste a todo.

Mies Van der Rohe en la década de los veinte desafía la materialidad del inmueble al emplear en las fachadas una ligera pared de cristal, explotando las propiedades ambivalentes de la transparencia y el reflejo:

"La creación del muro-cortina¹¹⁹ rompe con el muro

118 H. READ, *Breve Historia de la Pintura Moderna*, 1984, p.212.

119 El muro-cortina es: "Muro exterior de cerramiento, más o menos ligero, que no posee función resistente." R. E. PUTNAM y G. E. CARLSON. *Diccionario de Arquitectura, Construcción y Obras* (continúa...)

tradicional. La arquitectura se depura, se desnuda. El cristal sustituye a la piedra o al hormigón." ¹²⁰

Tanto el muro como la imagen del muro son preocupaciones tempranas de Tàpies, quien afirma haber comprendido la importancia de los *graffiti* callejeros a través de las fotos de Brassai publicadas en la revista francesa *Minotaure*.¹²¹

La directa alusión al muro en las pinturas de Tàpies es, en palabras de Juan-Eduardo Cirlot, evidente en las superficies continuas de materia, ratificada por la coloración terrosa, gris u ocre amarillento.¹²²

En Tàpies, el muro es gran cantidad de masas matéricas agregadas en una sucesión de capas. Para captar la esencia de esa naturaleza no perceptible en el instante cero de creación, Tàpies recurrirá al muro antiguo, exterior, banal, en estado de decomposición, a punto de dejar de existir, y que tiene posiblemente su origen en la necesidad de enseñar la materia en su real condición, con toda su fuerza y con toda su debilidad substancial, sujeta a la disgregación y a la disolución (Lám. IV, Fig. 9):

"Esta fase negativa de lo material podría simbolizarse también en la obra de Tàpies por las frecuentes imágenes de desmoronamientos, destrucciones, caídas y rupturas de "muros o recuadros de materia diferenciada por el relieve, la textura o el color." ¹²³

119(...continuación)
Públicas, 1988, p.286.

120 *EL ARTE DEL SIGLO XX, 1900-1949*, 1990, p.260.

121 B. CATOIR, *Op. Cit.*, 1989, p.114.

122 J. E. CIRLOT, *Significación de la Pintura de Tàpies*, 1962, p.95.

123 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1962, p.93.

Este muro enseña, en una sucesión de bajorrelieves, la capa más profunda de su construcción, el relleno, el núcleo matérico que se expande hasta la superficie, una superficie que está tomada por toda suerte de representaciones: inscripciones que demuestran una cultura del muro, un escenario de representaciones de deseos, de comunicación del hombre común para el hombre común.

Tàpies encuentra en la tapia motivaciones que van más allá de su mera monumentalidad y que chocan con la totalidad de accidentes que pueda ésta contener:

"Los muros implican edificios, pero los esplendores de la pintura catalana, incluso las obras de Gaudí, tan admirado por Tàpies, le han afectado menos que el humilde material en bruto de sus muros. Más que las construcciones monumentales lo que le interesa son las aberturas, los boquetes, los arcos, las puertas y las ventanas abiertas o cerradas, que en ambos casos implican la existencia de otro muro detrás del muro."¹²⁴

Las posibilidades plásticas del muro no se agotan en el arte matérico, encontrando resonancias también en la escultura del norteamericano Richard Serra (San Francisco, 1939), uno de los escultores más significativos del *process art*, quien hará la máxima estetización del muro, trabajando con el acero córtex (mezcla de hierro y acero), material característico por su estabilización frente a las progresivas oxidaciones de los demás aceros.

Richard Serra trabaja sus inmensas esculturas como muros de opaca materia que él mismo envejece. Su obra se opone a la frialdad y repetición del *minimal art*, desarrollando un perfecto principio de equilibrio ya que las gigantescas superficies de acero que constituyen

124 R. PENROSE, *Op. Cit.*, 1977, p.60.



sus esculturas no se encuentran soldadas, sino simplemente apoyadas las unas sobre las otras. Cada una de las caras de su obra está cuidadosamente trabajada con sutiles efectos de grafismos y tenues variaciones de color, como en la obra "Strike: a Robert et Rudy" (1969-1971).

Este grupo de artistas considera al muro como realidad plástica autónoma, no como división. Ellos ven en el muro un potencial plástico que no necesita superposición de un plano pictórico de representación.

Si en el Renacimiento el muro merecía atención de los artistas por su capacidad de suscitar imágenes a través de las manchas surgidas espontáneamente al azar por la humedad, en el siglo XX, con la creciente estetización de la materia, pasa a atraerles por la materialidad de la superficie, con sus texturas y desconchados.

El artista actual encuentra entre su obra y una pared una cierta similitud en cuanto al empleo de las materias y en cuanto a la rugosa fortaleza de sus empastes. Descubre esa proximidad entre ambos, cuadro y muro, que se ve reforzada por una equivalencia de materias en ellos empleada. Hay una intensa búsqueda de solidez, superposición de capas y craquelados.

Otra es la intención de los pintores hiperrealistas que al pintar una pared la tornan incluso más real que aquélla que la ha motivado. Hay aquí la intención de fidelidad llevada a la máxima consecuencia.



En la obra realista, la pared, aunque esté en la obra, está representada. La pared es ilusoria. No hay una cantidad de masa que equivalga a un muro. Hay ilusión, apariencia engañosa. Las paredes y los interiores pintados por Antonio López (Tomelloso, Ciudad Real, 1936) tienen esta propiedad de ilusionar al espectador. La materia representa; es simulación de una realidad ausente.

La motivación estética proporcionada por las secretas resquebrajaduras de los muros, de las huellas perceptibles de humanidad incorporadas a superficies como paredes y pisos, queda reflejada en lo que escribió Giovanni Testori acerca de la catalogación pictórica que de ellas hace Antonio López:

"Aquel amor y aquella identificación de su pintura con las incrustaciones de líquenes, con el polvo, los mohos y las devastaciones salitricas de los muros, con su agrietarse, abrirse y caer lentamente a los pies de una tierra desolada, amor e identificación que se observan también técnicamente en sus primeras obras, no sólo la atalaya de un procedimiento técnico, sino la clave de un procedimiento poético, es más, de una poética iniciación." ¹²⁵

Tal observación podría perfectamente estar dirigida a dos dibujos del año 1972, "Habitación de Tomelloso" y "Cuarto de Baño". En ambas se recrea en los detalles y los ambientes y lo que más cobra vida es pared y suelo en su real tosquedad; superficies desgastadas por el tiempo con manchas de humedad, roces y arañazos. Los muebles de la habitación dibujada son desplazados al rincón derecho de la composición para permitir que la mirada deambule por la habitación y se detenga en la madera del piso y transite por sus paredes y techos.

125 G. TESTORI, "Dentro de las grietas del tiempo", *Cuadernos Guadalupe*, núm. 2, 1977, pp. 54-57.

Refiriéndose a trabajos de esta misma fase, dijo con mucho acierto Francisco Calvo Serraller que:

"...la luz le sirve a Antonio López para recorrer al milímetro la accidentada superficie de las cosas y la riquísima atmósfera ambiental que vive su misteriosa existencia en el espacio vacante, un mapa de múltiples detalles y sucesos inadvertidos. Se trata pues, de un espacio de radiografía de la realidad, en la que no sólo quisiera retratar hasta la más insignificante mota de polvo material, sino el alma del lugar, lo que caracteriza el espacio vivido, que es un espacio usado." ¹²⁶

En la obra de Amalia Avia, muy a menudo, el muro-pintura se hace presente con toda suerte de accidentes en la superficie pictórica. Y sobre las referencias a los *graffiti* en su obra, José Corredor-Matheos escribe que :

"En España, durante el franquismo, las pintadas eran tachadas de manera sistemática, dando como resultado un nuevo elemento de paisaje urbano muy característico _ como recogió, por ejemplo, la pintora Amalia Avia, en sus cuadros de la Ciudad Real _." ¹²⁷

El muro arquitectónico revestido con relieves y sugerentes manchas y grafismos es fuente de amplios sentimientos estéticos en las pinturas de Manuel Huertas Torrejón.

La obra "Nos Mira" (óleo sobre madera entelada, 150 x 100 cm) hace patente su profundizada interpretación de lo real. La sutileza de las manchas de humedad plásticamente enriquecida con grafismos de tiza blanca casi a punto de desdibujarse, contrastan

126 M. BRENSON y Otros. *Antonio López García*, 1989, p.46.

127 *Ibidem*, (Not. 90)

sobremanera con la rigidez de la estructura arquitectónica fidedignamente pintada. La inserción del ave rompe nuestra confrontación con el muro.

A. M. Campoy dice que en la pintura de Manuel Huertas Torrejón lo real es siempre más profundo de lo que permite su apariencia, por verse ésta transfigurada por aliento poético, a lo cual prosigue:

"Así miro y veo yo estas aves y estas flores de Manuel Huertas Torrejón, las cosas estas que son testigos de nuestra costumbre y que desde ellas mismas no pueden llamar nuestra atención. Pero, al mirarlas y verlas ahora aquí, se nos transfiguran y nos sorprenden en su entidad nueva. De tan literales como son nos resultan fantásticas, distintas, muy otras de lo que aparentan. Son la realidad extremada desde la poesía, lo cotidiano convertido ya en extraordinario, lo común individualizado, personalizado de manera inconfundible ya."¹²⁸

2.3.3. El muro: referencial plástico en la pintura matérica.

Se puede observar que las obras de los artistas que primero han dado señales de informalismo en sus pinturas, presentan correspondencias visuales con la tapia, en lo que a la materialidad se refiere. El aspecto de superficie espesa que se desgarran o solidifica por la inclusión de materias ajenas a la pintura en sí, está presente en las obras de Jean Fautrier y Jean Dubuffet (Francia), Wols y Willi Baumeister (Alemania):

"Ni más amarillos de cromo, azules de Prusia, verdes veronese! Una connivencia sin precedentes se instala con lo que todavía no se ha elevado hasta el color, con el reino de una materia ciega y muda: viejos muros chancrosos bajo su

128 A. M. CAMPOY, "Manuel Huertas Torrejón", *Galería Kreiser*, Madrid, enero-febrero, 1992.

crosta de orín y de podredumbre, mugre, polvo de un mundo sin sol. No sólo antes que los valores vivos, sino también antes que las materias nobles (mármol, madera de las islas), Dubuffet prefiere las sustancias muy vulgares y sin precio alguno." ¹²⁹

La siguiente lectura acerca de la obra de Jean Dubuffet (El Harvre, 1901, 1985) realizada por Gaëtan Picon, menciona los deteriorados muros y materias innobles. Los cuadros del artista francés, dice este mismo escritor, proceden

"(...) del instante en que el pintor (según el consejo de da Vinci) se detiene frente a un muro: y, en lugar de imaginarlo blanqueado y recubierto por una fantasía superficial, emprende la tarea de hacer llegar hasta él los secretos que horniguean como invisibles cochinillas, e inventa las técnicas apropiadas para atraerlos." ¹³⁰

Peter Selz, considerando las obras de Dubuffet y de Brassaï, afirma que fueron precisamente ellos quienes han popularizado los grafismos. ¹³¹

De la serie de las obras Otages que van de 1943 a 1944, realizada por Jean Fautrier (París, 1898, Chstenay-Malabry, 1964), Juan Eduardo Cirlot ha expresado que:

"(...) rehacen incansablemente un mismo tema informal, fraguado entre la pura emergencia de la pasta pictórica y una mínima alusión figurativa en ocasiones, en imagen que pasa por la divisoria situada entre lo biomórfico y las calidades

129 G. PICON, *Las Líneas de la Mano*, 1976, p.162.

130 G. PICON, *Op. Cit.*, 1976, p.166.

131 P. SELZ, *The Work of Jean Dubuffet*, 1962, p.14.

cerámicas o murales." ¹³²

En obra anterior a esta fecha, "La Colorette" (1941, óleo y papel sobre tela, 27 x 35,5 cm), Jean Fautrier, con colores pasteles, verdes, amarillos y grisáceos, obtiene una calidad que recuerda la de las paredes cavernosas o urbanas entregadas a la contemplación del espectador, con una densa materialidad en el centro de la pintura. (Lám. III, Fig. 10)

Ulrich Bischoff nombra igualmente a Wols (Berlín, 1913, París) 1951) como discípulo tardío de Leonardo da Vinci por saber extraer de las manchas de la pared (expresión que debe entenderse como extensión de los más variados accidentes en la materia, ya sea en la tapia o en el suelo) unos "extraordinarios descubrimientos." ¹³³

Atento a lo que sucede en las superficies de murallas, cercados o pavimentos, Wols explica su visión del mundo al enseñar a una amiga, una grieta que seccionaba la acera:

"Yo no sé lo que soy. Soy un microbio... Mira esta grieta. Es como uno de mis dibujos. Es algo vivo. Aumentará. Cambiará cada día como una flor... Ha sido creada por la única fuerza que es real." ¹³⁴

Willi Baumaister (Stuttgart, 1889-1955) pinta de 1919 a 1923 una serie de cuadros que titula "Muros". Son de acentuada materialidad por la adición de arena y porque están asociados a la arquitectura funcional. Constituyen, los "Muros", su primera obra importante;

132 J. E. CIRLOT, *El Arte Otro*, 1957, p.27.

133 *Ibidem.* (Not. 113)

134 *EL ARTE DEL SIGLO XX, 1900-1949*, 1990, p.556.

siendo también la primera vez que una misma idea engendra toda una serie de pinturas con un tema que es nuevo, original y rico en posibilidades plásticas.¹³⁵

Dice Will Grohmann que no se sabe con certeza de donde le vino la idea de los muros, ya que para el artista alemán, los descubrimientos decisivos le venían de improviso y sin idea preconcebida:

"Es cierto que Baumaister no ha pensado nunca en ser arquitecto, pero la estrecha amistad que le unió a los arquitectos de su ciudad natal como Docker y Schleicher, y más tarde a Le Corbusier en París, y después al italiano Alberto Sartoris y al suizo Alfred Roth, parece demostrar que tenía con ellos una verdadera similitud de espíritu. En los años que siguieron a la guerra, la arquitectura jugaba, además, un papel preponderante en todos los medios artísticos. La gente se apasionaba por los proyectos fantasistas de Paul Scheerbarth, y la arquitectura utópica de Bruno Taut (1919) y los rascacielos de vidrio de Mies Van Der Rohe (1919 - 1921) cautivaban los espíritus como las estructuras constructivistas. La Arquitectura llega a ser la "piedra de toque de la época", la expresión de su verdadero carácter."¹³⁶

Su interés por la Arquitectura se verá reflejado en el tratamiento que dará a sus cuadros. El procura que formen parte integrante de un todo arquitectónico al emplear los más variados materiales y obteniendo de ellos incluso el relieve.

135 W. GROHMANN, *Willi Baumaister*, 1969, pp. 40 y 42.

136 "Il est certain que Baumaister n'a jamais songé à être architecte lui-même, mais l'étroite amitié qui le lia aux architectes de sa ville natale tels que Döcker et Schleicher, et plus tard à Le Corbusier à Paris, puis à l'italien Alberto Sartoris et au suisse Alfred Roth, semble prouver qu'il avait avec eux une véritable parenté d'esprit. Dans les années d'après-guerre, l'architecture jouait, en outre, un rôle prépondérant dans tous les milieux artistiques. Les gens se passionnaient pour les projets fantasistes de Paul Scheerbarth, et l'architecture utopique de Bruno Taut (1919) et les gratte-ciel en verre de Mies Van Der Rohe (1919-1921) captivaient les esprits autant que les sculptures constructivistes. L'architecture devient la "pierre de touche de l'époque", l'expression de son vrai caractère." W. GROHMANN, *Op. Cit.*, 1969, p.42.

Con la tajante afirmación de que hay artistas, entre ellos escultores y pintores, que transforman el mismo material plástico en un objeto real, Herbert Read incluye entre estos últimos, además de a Jean Dubuffet, Antoni Tàpies y Modesto Cuixart, al italiano Alberto Burri (Città di Castello, 1915).¹³⁷

Alberto Burri al empezar su labor artística en los años que siguen a la II Guerra, persigue radicales intervenciones sobre la materia, eligiendo las especies más degradadas a las cuales lacera, daña, rasga, hiere y quema.

Trabaja inicialmente con la tela burda, el saco y, posteriormente, con la madera, el papel parcialmente quemado, las chapas metálicas, los plásticos, etc.

A finales de la década de los cincuenta surgen sus trabajos en hierro. Diversas láminas de este metal en formatos que se aproximan al cuadrado, al rectángulo o al trapecio, van ora yuxtapuestos, ora sobrepuestos. Y están unidos en varios puntos mediante un *collage* propio de este material: la fundición. Sirve de ejemplo la obra "Hierro" (1959, 100 x 86 cm).

La madera es materia dotada de igual fuerza expresiva por el ingenio de Alberto Burri. El crea un objeto real con diversos fragmentos de madera, con los bordes irregulares, que se aproximan en tamaño y dejan hendiduras en su geométrica disposición dentro de la obra. Y la obra hace referencia a la tapia (Lám. IV, Fig. 11), tanto por la materia empleada como por las dimensiones propuestas en "Gran Legno G 59" (1959, 200 x 185 cm).

137 H. READ, *Op. Cit.*, 1984, p.280.

Ya en 1973, Alberto Burri experimenta con blanco de cinc, tierras y vinavil, y entonces nos encontramos frente a muros o pavimentos urbanos, densos y craquelados: "Gran Cretto" (1973, 200x376 cm), "Gran Nero cretto" (1974, 171x301 cm), "Cretto G 3" (1975, 171x151 cm).

Bruno Mantura dirá:

"Sus cuadros se abren sobre una solemne espacialidad, llena de cosas, que indica majestuosas porciones de tierra; la superficie es así, como en los campos, profundidad y densidad, en la que el hombre cava surcos de una armadura imposible: no son simientes, sino luchas y oscuros desastres. (...)." ¹³⁸

2.3.3.1. - Referencial plástico en la pintura matérica española.

En la década de los cincuenta esta temática del muro es ampliamente desarrollada por los artistas españoles que se volvieron hacia investigaciones pictóricas conectadas con la tendencia informalista. Se manifiesta, dicha temática, en cuadros de Manolo Millares, Antoni Clavé, Antonio Suárez, Gustavo Torner, Modest Cuixart, César Manrique, María Droc, Francisco Farreras, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Rivera, Rafael Canogar, Lucio Muñoz y Josep Guinovart entre muchos otros.

Experiencias análogas a las de Alberto Burri con la arpillera, son las que se realizan

138 B. MANTURA. *Alberto Burri*, Palacio de Velázquez, Madrid, abril-mayo, 1977, p.14.

aproximadamente de 1949 a 1953 por Manolo Millares sobre todo de 1953 a 1956. Ambos trabajan el yute que se rasga, se cose, se perfora, se estira, se sobrepone o se recubre de una densa pasta pictórica.¹³⁹

Inspirado en las paredes rocosas de las Islas Canarias, su tierra natal, Millares pinta una serie de cuadros a los cuales denomina en un principio "Pictografías Canarias" que van paulatinamente evolucionando hacia los "Muros".

El cuadro "Muro" de 1953, realizado con técnica mixta sobre táblex, está tratado geométricamente con distintos materiales. Se ve en él una transición de sus precedentes Pictografías de 1952 (realizadas predominantemente con pintura) a esta serie de cuadros que desarrollará bajo el nombre de muros, en donde empieza a incorporar distintos materiales, como fragmentos de cerámica, retazos de arpillera, en los cuales se acentúa la densidad de la pasta pictórica, lo que viene a intensificar la idea de pared.

Manolo Millares llena muchos de estos muros con los signos que los guanches grababan en las rocas y que tienden a desaparecer en función de los fragmentos de realidad introducidos en los cuadros. Ya en 1954 incorpora a la obra trozos de madera rota. Gradualmente, los muros se vuelven superficies cargadas de materias y acumulación de pinturas densas y rugosas.

139 J. A. FRANÇA, *Millares*, 1977, p.181, se refiere a esa mencionada similitud de proposiciones plásticas entre Alberto Burri y Manolo Millares, aunque pondera que el universo de uno sea totalmente diferente del universo del otro. Dice, de Burri que: "(...) Nunca sus arpilleras pegadas y cosidas se permitirán explotar y, en lugar de heridas chillonas, presentan sobriamente cicatrices. En Burri, el "accidente" ha explotado antes de levantar el telón; en Millares, es el "accidente", a modo de catástrofe, lo que interesa: se presenta a nuestros ojos y nos fuerza a participar de la gran repugnancia que traduce. (...) "

El tema del muro en la obra de Manolo Millares está presente desde 1953 hasta 1956, y se hace patente en "Pintura" (1956, técnica mixta, 81,5 x 106 cm).¹⁴⁰ (Lám. V, Fig. 12)

Ya las obras de Antonio Suárez (Gijón, Asturias, 1923) ofrecen al contemplador una percepción de la realidad que lo circunda y en donde se establece un juego de ambigüedades. Sus obras pueden despertar el recuerdo de paisajes, vísceras, cortes anatómicos, así como paredes o muros invadidos por plantas muscíneas, manchas viscosas, o pastosidades matéricas distribuidas con amplios movimientos de espátula que dejan los bordes sobresalientes, como ocurre en "Pintura", (1960, óleo sobre tela, 89 x 116cm). Hay en sus materias, paredes texturadas, manchas de humedad, figuraciones formadas por el azar, transparencias, grietas, boquetes, asperezas. (Lám. V, Fig. 13)

Daniel Giralt-Miracle ha escrito que:

"Su materia es, junto a un juego de construcciones y manchas bien encajadas, el sustentáculo principal de este mundo que nos presenta, que si bien es reconocible, no es tangible, y que si en algo es real, no es en lo visible, pero que, a pesar de todo, entendemos por sus soportes, por sus insinuaciones, por sus referencias y, sobre todo, por un sentido especial de lo misterioso y ambiguo, que en cada una de sus obras se complace en utilizar."¹⁴¹

En Antoni Clavé, las obras suscitan esa asociación con el muro, por estar emparentadas básicamente con los *graffiti* de las paredes de la ciudad moderna.

140 J. A. FRANÇA, *Op. Cit.*, 1977, p.43.

141 D. GIRALT-MIRACLE, "Notas a una reciente lectura de la obra de Antonio Suárez", Antonio Suárez, *Cuadernos Guadalimar*, 1989, pp.4-6.

Gloria Moure escribe que:

"En este período que va de 1950 a 1955 la figuración nos recuerda los grafismos infantiles por imágenes trazadas violentamente, con total espontaneidad. Son figuras de calidad expresionista, con trazos esquemáticos, de colores detonantes." ¹⁴²

Del año 1955 es la obra "Guerrier" (105X75 cm, col. Myron Israel, Montreal), de colores intensos, con figuras esquemáticas y una riqueza de texturas realizadas a partir de densos brochazos, hasta grafismos obtenidos a partir del propio tubo de pintura en salidas circulares que en un momento se interrumpen o se aplastan o salen en finísimos filamentos. (Lám. V, Fig. 14)

En esta época, de 1956 a 1960, dice Gloria Moure que Antoni Clavé:

"(...) incrementa el valor de la calidad pictórica no tanto por la sensibilización de la pintura, como por una cuidadosa y fanática elaboración de una materia compleja en la que entran los más diversos ingredientes." ¹⁴³

La idea de muro se encuentra igualmente expresada en los cuadros matéricos realizados por Gustavo Torner. "Rodeno" (1957, arena, látex y óleo sobre lienzo, 130 X 89 cm) y "Arena, Paja y Negro" (1959, arena, paja y látex sobre lienzo, 130 X 89 cm), son ejemplos de obras vinculadas a esa misma idea. (Lám. VI, Fig. 15)

142 G. MOURE, *Antoni Clavé, Maestros Actuales de la Pintura y Escultura Catalanas*, núm. 23. 1976, p.2.

143 *Ibidem.* (Not. 142)

Esta connotación de muro viene en otras obras suyas apoyada por la materialización de una simple grieta, una hendidura que abre o fracciona la materia, como en "Negro, con Rotura que Deja Ver Oro," (1963, feldespató y látex sobre tabla).

Conectando con esta línea de pintura matérica, Modest Cuixart, al emplear densa materia, mezcla de óleo con limaduras metálicas, crea muros pictóricos como en "Omorka" (1957, óleo y materia sobre tela, 162 x 130 cm), en cuya pasta aún húmeda, escribe o imprime efectos diversos con los materiales utilizados.

Hay una deliberada connotación de muro en otro de sus cuadros, "Pintura Materoplástica" (compuesta de dos obras: pintura izquierda, 33 x 41 cm y pintura derecha, 33 x 46 cm, 1955). En el cuadro izquierdo, la materia es abultada, se presenta en grumos, en la derecha, el muro se hace referencia a través de los signos impresos en la materia aún húmeda, la cual recibe la textura de todo lo que se le ha presionado.

La obra "Tabla-Objeto" (1955, técnica mixta sobre tabla, 46 x 65 cm) responde, según Bonald Caballero a las búsquedas de Cuixart por "los recintos y extramuros de la materia" (Lám. VI, Fig. 16), quien así la describe y que está:

"...compuesta sobre un fondo de pintura blanca, cuya inventiva objetual puede servir de punto de apoyo para acceder a ese astuto juego irracionalista a que se entrega Clavé con mano maestra y contradictorios desafíos culturales. El cuadro es una metáfora desoladora erigida con desechos metálicos: dos barras en cruz, una argolla, clavos, segmentos, virutas. La distribución de esos pocos elementos, previamente rescatados por el pintor de un común destino de basura, es un acabado modelo de intrepidez en el aprovechamiento del

irracionalismo con fines estrictamente rituales. Esos hierros discordantes y hoscós, adosados a la pintura como como para violentar sus límites expresivos, constituyen de hecho la terca y agresiva manifestación de un azar, pero no de un azar estéril, sino fecundado por una rígida disciplina ideológica, algo así como la corrección en profundidad del congénito extravío de la forma." ¹⁴⁴

En la obra "Espacio Fibrado" (óleo y materias sobre tela, 100 x 73 cm, 1958), la idea de pared se ve reforzada al ser la superficie pictórica tratada de manera uniforme en cuanto a la textura. No hay nada que interrumpa la textura estructural, en bandas verticales paralelas. En "Pintura Heteroplástica" (1958, 100 x 73 cm), el muro se presenta en la condición de pared heterogénea, con oscilaciones texturales muy acentuadas, desde zonas de grafismos incrustados en la materia, escurridos de pintura, suciedad producida por aguadas de colores, hasta una densa trama central, un rectángulo que atrae la atención por la condensación de filamentos dorados y parduscos: *drippings* matéricos.

La obra "Paret" (1957, técnica mixta sobre arpillera, 65 x 50 cm) confirma ese interés por los accidentes que pueblan las paredes, que van desde la más compacta materialidad, hasta la más sensible gama de colores y suavidad plástica, como en "Blanc" (1959, materias sobre tela, 162 x 130 cm), obra que se ve emparentada con alguna de las realizadas por el pintor Cy Twombly.

La pintura de César Manrique (Lanzarote, 1920) está poblada por imágenes que evocan las conturbadas configuraciones geológicas del suelo de su isla natal por las arrugas y densas texturas que provoca en la superficie de sus cuadros. Los muros que transparecen

144 J. M. CABALLERO BONALD, *Cuixart*, Colección Fábula y Signo. 1977, p.39.

en ellos no son los muros urbanos, sino los muros naturales, las paredes de las grutas, las paredes de piedra, las rocas y estalactitas del terreno de Lanzarote, con toda su belleza vulcanológica y su vibrante colorido, como ocurre en la obra "Taro" (1969, técnica mixta sobre lienzo, 151 x 179 cm). (Lám. VI, Fig. 17)

Jesús Hernández Perera observa haber en sus pinturas una alusión fuerte a la naturaleza con partes

"...figurativas muy apegadas a costras y capas minerales." ¹⁴⁵

El arte que produjo, sólido e intensamente personal, mereció de John Bernard Myers la siguiente observación:

"Manrique fue capaz de crear una superficie que podía ser rugosa o suave, gruesa o delgada, densa u opaca, y, sin embargo, in situ, áspera como un muro o tan delicada como seda líquida." ¹⁴⁶

Aludiendo también al muro, María Droc pintora rumana residente en Madrid desde 1944, hará constar en su diario la atención que merecieron de su parte las paredes corroídas por el agua en el Metro de París, cuando visitaba aquella ciudad en el año 1956. Se sorprende al interesarse por aquellas paredes más bien sucias. Concluye lo siguiente:

145 J. HERNANDEZ PERERA, *Manrique*, Colección Arte Vivo, 1978, p.26.

146 J. BERNARD MYERS, *César Manrique, Hecho en el Fuego, Obras, 1968-1990*, 1991, pp.33 y 34.

"...muy posiblemente tiempo antes me hubiese molestado estéticamente."¹⁴⁷

De vuelta en Madrid da inicio a la serie de trabajos con cemento, material empleado predominantemente en la construcción. Sirve de ejemplo la obra "Ritmos" (1956, cemento sobre táblex). (Lám. VII, Fig. 18)

Francisco Farreras, realizando pinturas con texturas nuevas y originales, se ha dicho de él que es:

"excelente muralista, dota de cualidades murales a sus lienzos, en los que las texturas parecen surgir del interior de la forma."¹⁴⁸

La obra "Sin Título" (1959, pintura plástica y arena de mármol, 70X125 cm) se ve identificada con esta mencionada estética del muro, por sus colores pastel, escurridos y densidades matéricas. (Lám. VII, Fig. 19)

Luis Feito trabaja la pintura con rugosidad e incisiones. De la grumosidad de la superficie pictórica que recibe un ágil grafismo, Carlos Antonio Arean, doctor en Filosofía, dirá:

"Día a día, estos grumos se adensan y la materia se hace más emergente, hasta que puede protagonizar ella sola la obra. Renuncia entonces Feito a las retículas lineales y admite en

147 J. CASTRO ARINES, *María Droc*, 1976, p.36.

148 Diccionario de Pintores Españoles Contemporáneos, 1972, p.80.

compensación la máxima variedad cromática y la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas en la materia, tallada a espátula, enriquecida con tierra, polvo de mármol o arena, y viviente como una nebulosa, resbaladiza y giratoria en un momento crítico de concentración o de dispersión." ¹⁴⁹

Y respecto al tratamiento conferido a sus obras, este mismo estudioso de las artes dirá:

"Ya en su primer período no imitativo (1952) exacerbaba Luis Feito las calidades texturales y arañaba sus campos cromáticos poblados por difusas manchas o extraños grafismos, mágicamente sugeridores, pero tan sólo un año después descubrió que las superficies tersas, pulidas, tenues, que las calidades de laca de un negro azul uniforme e intenso, pueden, en su sobria sencillez, producir un tan hondo choque emocional como la más torturada o desgarrada materia." ¹⁵⁰

Jose María Iglesias, en un comentario acerca de la pintura de Luis Feito, expresa que:

"Las obras de estos años -1953, 54, 55...- nos muestran un fondo que, en ocasiones nos recuerdan al de las pinturas rupestres, que el artista la trabajado, , incidiendo, enriqueciendo los tonos, salpicando y goteando o , bien, raspando la materia para hacer aflorar en algunos lugares el color de la capa recubierta. El granulado de la tela, incluso, le sirve en este trabajo de gran sensibilidad. (...)" ¹⁵¹

De 1956 son las obras de Luis Feito "Peinture" (80 x 100 cm, colección Margot Fonteyn, Londres) y "Peinture n. 85-55-A" (55 x 85 cm, Colección Maisonneuve, París) que

149 C. A. AREAN, *Luis Feito*, Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, 1963, s/p.

150 *Ibidem*. (Not. 149)

151 J. M. IGLESIAS, "Feito, en el Museo Español de Arte Contemporáneo", *Cuadernos Guadalimar*, 1978, pp. 28-29.

presentan una superficie muy rugosa y con incisiones y según Jose María Iglesias esa obra

"...se explicitará exclusivamente mediante manchas, aglomeraciones matéricas que se en un principio cubren toda la superficie poco después jugarán con grandes espacios vacíos." ¹⁵²

Un tratamiento distinto, aunque sin perder esa idea de superficie parietal, es encontrado en una serie de pinturas realizadas en 1954. El fondo del cuadro está pintado en colores ocres muy compactos, sobre el cual se producen grafismos esquemáticos y muy definidos en verde, azul o rojo, como ocurre en "Pintura" (1954, óleo sobre tela, 50X70 cm). (Lám. VII, Fig. 20)

Otra obra, "Pintura" de 1958, está igualmente asociada a muro, con densas acumulaciones de materias sobre un fondo sólido, de una materialidad más plana, aunque homogénea y continua.

En muchas pinturas de Juana Francés el muro es también referencia y así surgen cuadros de acentuada materialidad, como en "Cuadro n. 88" (1963, técnica mixta sobre madera). (Lám. VII, Fig. 21)

Sus cuadros en la década de los cincuenta se desarrollan mediante sobreposición de materias y es la misma Juana Francés quien así se expresa:

152 *Ibidem.* (Not. 151)

"En el año 1956 abandoné el procedimiento de la pintura al óleo por los materiales plásticos, estando las obras realizadas desde entonces dentro de la corriente informalista, con materiales de arena y empastes de plástico." ¹⁵³

Pierre Restany escribió que en este período informal de su obra había:

"...un reflejo de impersonalidad en el tratamiento de la pasta, el gusto al anonimato de la materia." ¹⁵⁴

Persistiendo en esta alusión al muro, Juana Francés en la década de los sesenta pegará a sus cuadros trozos de mosaicos rotos, azulejos, piedras de calzadas, reafirmando en su obra esta idea de superficie sobre la cual se camina o de superficie que divide espacios verticalmente.

Distinta referencia a esta superficie que divide ámbitos es la que proporciona Manuel Rivera con ese material "decubierto" y ampliamente explotado por él en sus obras: la tela metálica.

En "Composición" (1956, 92 x 73 cm), Manuel Rivera compone con variadas tramas de tela metálica, las cuales sobrepuestas las unas sobre las otras, formarán innumerables configuraciones más cerradas y más compactas. Crea, pues, Manuel Rivera, una superficie, una casi pared frente al contemplador de su obra, pero una superficie o una pared abierta, ya que permite ver lo que hay detrás de sí. El crea un muro físico transparente que se impone

153 J. FRANCÉS, *Juana Francés*, Palau Sollerie, Centre d'Exposicions i Documentació de l'Art Contemporani, 1986, s/p.

154 *Ibidem.* (Not. 153)

como delimitación, distanciamiento, más que como separación o imposibilidad de visualizar lo que está después. Y la lectura de muro respecto a su obra también es pertinente. Se la puede asociar a las divisorias de alambres y telas metálicas que se encuentran delimitando pequeños compartimentos en los amplios espacios, como pueden ser los campos.¹⁵⁵ En la obra "Tabernáculo II" (1969, tela metálica, 162 x 114 cm) se tiene otro ejemplo de esta plasticidad mencionada. (Lám. VIII, Fig. 22)

Escribe Jacques Lassaigue que su obra:

"Es una apariencia, una piel tensada que se presta a ángulos y pliegues para formar extrañas y complejas construcciones, pero que se ilumina con su fuego interior y vibra de sonoridades y ecos. Es una especie de red arrojada al espacio, hecha jirones por unos puntos de fijación, lanzada a la conquista del vacío para capturar los pájaros que pasan, los acentos, las variaciones, los matices e incluso lo invisible."¹⁵⁶

Juan Eduardo Cirlot escribe que:

"Es la estética de los orientales, de los pueblos nómadas que cuelgan sus telas, sus alfombras, sus tapices y sus horizontes, su panorama interiores y exteriores, de unos palos provisionales como el alma humana que tenemos entre los dientes."¹⁵⁷

En obras de Rafael Canogar, la referencia mural es igualmente notada. En "Pintura nº 8" (1957, óleo sobre tela, 100 x 100 cm), hay el predominio de los colores azules y verdes

155 Esta asociación se ve respaldada en cierta medida por la manera irónica como la denomina: la conejera. C. POPOVIC, *Manuel Rivera*, Artistas Españoles Contemporáneos, 1971, p.18.

156 J. LASSAIGNE, *Manuel Rivera*, Cuadernos Guadalimar, 1979, p.6.

157 J. E. CIRLOT, *Manuel Rivera*, Cuadernos Guadalimar, 1979, p.42.

en una superficie agitada y rugosa, que está trabajada en distintas capas desde el soporte. En ella hay marañas de pintura que sobresalen de un fondo más plano. La integración de los colores parece haber sido realizada por acción de la intemperie y la superficie se opone a la calidad de liso. (Lám. VIII, Fig. 23)

Escribe Juan Eduardo Cirlot que:

"El gran avance de produce entre finales de 1956 y 1957, por la conversión de los chorreados en surcos negativos, el carácter estriado y tumultuoso de las estructuras, así como deformación curvilínea. Surgen a la vez espacios laminados, que se contraponen -sin contornos claramente definidos- a los magmas de materia rayada." ¹⁵⁸

En sus obras hay acentuada referencia a las paredes y los muros urbanos en donde se establece diferencias de intensidad en campos de materialidad alisada, pasiva y en campos de materialidad revulsiva, atormentada por surcos, chorros, materias en relieve.

Hay también una posibilidad de pared no obtenida con este material más característico, el cemento. La separación de espacios es igualmente funcional con el empleo de la madera o incluso de todo tipo de materiales. Esta es la realidad captada por Gilles Deleuze y Félix Guattari al observar lo que sucede en la urbe, en el panorama horizontal de la calle:

"...desparramadas, temporales, errantes chabolas destartalladas de nómadas y cavernícolas, chatarra y harapos, retazos, para

158 J. E. CIRLOT, *Canogar*, Catálogo General, Tomo I, 1992, p. 49.

los cuales las capas de dinero, el trabajo o la vivienda ya no son ni tan siquiera relevantes." ¹⁵⁹

Y en presencia de esta realidad nos viene la idea de lo provisional, de lo perecedero, de lo humilde, de todo aquello que está todavía más sujeto a los cambios de la atmósfera: paredes improvisadas, vallas y tabiques. (Lám. IX, Figs. 24 y 25)

A la obra de Lucio Muñoz resulta más procedente una asociación a este tipo de tapia por una obvia identificación con este material, la madera, que cobra en sus manos la máxima expresividad pictórica.

Obras como "Sequeros" (1961, técnica mixta sobre madera, 140 x 155 cm) y "La Ventana" (1965, *collage* y óleo sobre madera, 230 x 190 cm) evidencian la validez de esta similitud plástica. El tabique, a diferencia de la tapia, conlleva el sentido de lo improvisado, de la superposición de distintas piezas que permanecen visibles en su estructura final. Este es el espíritu de las construcciones improvisadas, viviendas de materiales de desecho, encontradas tanto en el entorno urbano como en las periferias de las grandes ciudades y que están realizadas con acumulación de las más variadas materias, papeles gruesos, maderas, chapas metálicas, envases de alimentos o telas de diversas calidades. (Lám. X, Fig. 26)

Muchas de las obras de Alberto Burri se ven identificadas con estas mismas formulaciones plásticas citadas.

159 G. DELEUZE y F. GUATTARI, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, 1988, p.481.

La obra "Sequeros" remite al tabique por esta superposición de trozos de madera con el deseo de obtener una superficie cerrada, amarrada por sus propios elementos y reforzada por clavos de hierro:

"Lucio Muñoz, además de la alteración de la superficie de la madera, nos descubre con frecuencia, su anatomía interior; o superpone, como en *Sequeros* (1961) fragmentos de madera similares a los del interior a la manera de restos de otro soporte perdido o desechado. Tanto en un caso como en otro, sus imágenes evocan el lado oculto de una realidad, sometida a la acción silenciosa y destructiva del tiempo al utilizar la madera sin desvirtuar su apariencia natural e identificable." ¹⁶⁰

El muro es igualmente referencia al depaarnos elementos que estén identificados con él, ya sea para comunicar con el exterior o para cerrarse a una realidad interna. Ahí surgen puertas o ventanas: "Ventana" y "Sital" (1965, técnica mixta sobre tabla, 162 x 130 cm). En esta última obra la evocación de abertura arquitectónica es clara y conduce nuestra imaginación a las fachadas de casas deshabitadas, abandonadas con puertas o ventanas bloqueadas. La presencia de cosas de lo real es fuerte, aunque velada y ambigua.

Referencias murales nos son también ofrecidas por las superficies de sus trabajos de los años 60. Aparecen en estos cuadros signos, trazos, quemados, incisiones e impresiones de color que dan origen a una estructura externa de total desgaste y apariencia de un largo tiempo de existencia.

160 V. ALCAIDE NIETO, *Lucio Muñoz*, 1989, p.46.

"Personaje Violeta" y "Homenaje a la Niña de los Peines" (1960, mixta sobre tela, 65 x 50 cm) se ofrecen mediante observación de Victor Alcaide Nieto como huellas misteriosas, resultando casi imposible verlas como natural consecuencia de la acción manual del pintor. Victor Alcaide Nieto concluye así:

"Pintar como el tiempo y naturaleza, mostrar un extracto de la pintura que parezca surgida de la evolución de la materia en la Historia, constituye el resumen de la seducción que provocan estas imágenes surgidas en la intimidad de su propia realidad." ¹⁶¹

El cuadro "Homenaje a la Niña de los Peines" suscita en el contemplador el reconocimiento de trozos de pintura encontradas accidentalmente en el perímetro urbano con sus enérgicos y gestuales brochazos negros que imprimen movimiento a la composición. "Personaje Negro" presenta una materialidad con idénticas connotaciones acrecentada por incisiones grabadas en la pasta aún húmeda.

“Paredes de Nava” (1965, técnica mixta sobre tabla, 73 x 92 cm) es creación de Lucio Muñoz que se da sin prominentes relieves, casi a un mismo nivel. La superficie está tratada con sutiles colores y cargada de arañazos y texturas, mostrando los venos de la madera. El cuadro se asemeja a un trozo de madera hallado al azar y a lo que el propio tiempo se haya encargado de pintar.

Lucio Muñoz tiene su trayectoria artística íntimamente vinculada al mural. Ha recibido varios encargos para diversos tipos de arquitectura, que van desde el templo

161 V. ALCAIDE NIETO, *Op. Cit.*, 1989, p.48.

religioso, casa particular, banco, aeropuertos, hasta un edificio histórico.

El mural de Aránzazu (Guipúzcoa) está considerado como una de las obras mas importantes y ambiciosas del muralismo español contemporáneo y en el cual Lucio Muñoz se ha mostrado capaz de

"...recuperar una tradición perdida aportando una importante renovación de la misma." ¹⁶²

Tal innovación consiste en la integración total que hizo de la obra con el edificio y que no se trata de un cuadro transportado a un soporte arquitectónico, sino de un retablo mural, incluso por el material con el que está realizado. Al estar estructuralmente integrado al edificio, llega a convertirse en un componente arquitectónico del mismo. ¹⁶³

En la extensa obra de Josep Guinovart muchas son también las referencias a la tapia, que nos vienen dadas a partir de investigaciones plásticas con la madera, realizadas en la década de los sesenta y que se aproximan a la idea de tabique.

Josep Guinovart explota la madera en su condición de materia, ya sea al emplear el bastidor, una puerta vieja, una ventana abandonada, trozos de madera enteros o agujereados, con bultos o huecos, quemadas, golpeadas y pintadas. En la obra "Avila" (1963, técnica mixta y *collage* sobre tabla, 242 x 205 cm), hay un fuerte referencial a las superficies murales

162 V. ALCAIDE NIETO, *Op. Cit.*, 1989, p.97.

163 V. ALCAIDE NIETO, *Op. Cit.*, 1989, p.99.

encontradas en el entorno urbano. Bajo el título "Collage", Guinovart tiene toda una serie de trabajos realizados en 1963 que remiten al espectador a dicho referencial, como ocurre en la obra "Collage" (1963, técnica mixta sobre tabla, 105 x 100 cm.) (Lám. X, Fig. 27) Y sobre estas "supeestas aberturas", J. Corredor-Matheos escribe:

"Es sin duda un símbolo ambivalente: la puerta que abre y cierra a la vez. La ventana y la puerta sugieren la posibilidad de salir, aunque estén cerradas. Como más tarde, el fajar con tiras de plástico los cuerpos de sus obras, este atar connotará contradictoriamente la libertad." ¹⁶⁴

La obra de Guinovart "Pintura-Collage" (1960, técnica mixta sobre madera) trae al recuerdo del espectador una pared, un tabique, y al ser el ensamblado de diversos elementos, remite a las obras de Alberto Burri o de Lucio Muñoz.

2.3.3.2 - El cuadro matérico y el muro: equivalencia de materia.

En el cuadro matérico está presente una lucha contra el concepto de mimesis. Hay intento de aproximación de la obra a la realidad. El artista quiere superar el engaño renacentista de representación de la imagen y para esto integra a sus cuadros materias reales. Se aleja de la ficción al originar algo más real en cuanto objeto palpable. Hay una estrecha relación del artista con estos materiales reales. El cuadro se vuelve sustrato material.

El muro, esta pared interna o externa, trae, invariablemente, la firma del tiempo -

164 J. CORREDOR-MATHEOS, *Guinovart: El Arte en Libertad*, 1981, p.106

construcción desconstruida - y todo lo que en él se procesa espontáneamente, como surcos, agujeros, boquetes, erosión, conduciendo al desmoronamiento propio, es captado por el artista que intencionadamente reconstruye su discurso plástico a partir de la impresión provocada por esta materia:

"Amo los amplios mundos homogéneos sin jalones ni límites como la mar, las altas nieves, los desiertos y las estepas; anhelo unas pinturas capaces de facilitarme su equivalencia."¹⁶⁵

Semejante observación se encuentra en el comentario de Joseph-Emile Muller, cuando menciona las materias referenciales de la obra de Jean Dubuffet y de Philippe Hosiason (Rusia, 1898). Ambos trabajan con materiales que en la vida corriente son considerados banales, revelando, pese a todo, su virtud poética. Tanto el uno como el otro remite el espectador a asociaciones de cortes geológicos, fragmentos de muros o las asperezas de una piedra. Ninguno de ellos imita la naturaleza bruta, sino que la transponen a una materia pictórica que se ve enriquecida por la sensibilidad de sus creadores.¹⁶⁶

El vínculo que se suele establecer entre la obra de Tàpies con el "muro" es aproximadamente el mismo que se establece entre la de Jean Dubuffet con el "suelo" con todo lo que conlleva, desde su materialidad hasta la suciedad:

"Quizás no sea el único en amar tanto el suelo. A lo mejor todos nosotros, mucho más de lo que pudiera creerse,

165 J. DUBUFFET, *Escritos sobre Arte*, 1975, p.192.

166 J. E. MULLER, *A Arte Moderna*, 1964, p.129.

estamos gobernados por unos profundos afectos hacia unos objetos de ese tipo y que ni siquiera sospechamos." ¹⁶⁷

La mirada del primero se vuelve hacia el plano que se erige y pasa ante sus ojos; la mirada del segundo recae sobre los simples y banales caminos que recorre¹⁶⁸:

"Deseo resaltar que mis cuadros representan unos suelos vistos desde arriba, con una mirada vertical. Muchas personas se habrán percatado de golpe, pero jamás se toman las suficientes precauciones para que sea bien comprendido, sobre todo en esos tiempos aficionados a la abstracción. Aquí, nada de ese tipo; solamente unos trozos de suelo de poca extensión y vistos perpendicularmente"(...) La gente no sabe lo bastante de qué manera uno puede embriagarse con lo que sea." ¹⁶⁹

Tal vez esa mirada detenida sobre las cosas más simples, y el consecuente descubrimiento de lo que ellas conllevan de significativo y bello, sea una herencia de los paisajistas ingleses, verdaderos admiradores de todo lo que de corriente sucedía y se refería a los fenómenos y elementos de la naturaleza.

Escribe Bruno Munari que el pintor inglés John Constable (1771-1837), fue quien primero imprimió el nuevo modo de sentir las cosas en la pintura. Al tener el paisaje como tema, observaba:

¹⁶⁷ J. DUBUFFET, *Op. Cit.*, 1975, p.189.

¹⁶⁸ Esta idea de suelo unida a la obra de Dubuffet encuentra respaldo en palabras de A. P. de MANDIARGUES, IN: U. ECO, *La Definición del Arte*, 1970, p.207: "Se trata de esa materia ordinaria que está directamente bajo nuestros pies y que llega a pegarse a nuestras suelas, de esa especie de muro horizontal, de ese plano que nos sustenta y que es tan trivial que escapa a la visión, salvo en los casos de esfuerzo prolongado".

¹⁶⁹ J. DUBUFFET, *Op. Cit.*, 1975, p.191.

"El pintor de paisaje debe caminar a través de los campos con mente humilde. Ningún arrogante ha visto nunca la naturaleza con toda su belleza.(...) No he visto jamás nada feo en mi vida, porque cualquiera que sea la forma de un objeto, luz, sombra y perspectiva harían de él una cosa siempre hermosa."¹⁷⁰

La habilidad técnica, en lo que a la construcción se refiere, es encontrada tanto en la obra de Antoni Tàpies como en un muro cualquiera. En el cuadro, esta habilidad está al servicio de una intencionalidad, en un intento de paridad de materia con lo que va ocurriendo al acaso en el muro, una vez construido.

Mientras la habilidad técnica del albañil está dirigida a la eficacia funcional del muro erigido, con sus macizos y vanos ¹⁷¹, Antoni Tàpies, dominando técnica y materiales empleados ¹⁷², intenta reproducir lo que en la albarrada es originado por el deterioro de su materia. Antoni Tàpies trabaja la superficie pictórica creando

"..composiciones en la materia a la que se saca provecho de la compleja vitalidad de los albañiles." ¹⁷³

170 L. VENTURI, *Como Entender la pintura*, 1988, p.114.

171 "En la construcción se distinguen los macizos y los vanos. Los macizos son las partes construidas, llenas de material y sin hueco alguno (...); los vanos o huecos son las partes que quedan sin construir, en que falta el macizo, como una puerta, una ventana, un intercolumnio". J. D. CERCEDA, *La Ciencia, la Industria y el Arte*, 1927, p.198.

172 "El muro puede ilustrarnos como una enciclopedia, pero Tàpies no se ha limitado a copiar su información sino que ha penetrado en sus misterios y con la misma insistencia ha interrogado incluso la composición básica de los materiales con que fue construido, para comprender algo de su naturaleza esquivia". R. PENROSE, *Op. Cit.*, 1977, p.60.

173 U. ECO, *Op.Cit.*, 1970, p.201.

El proceso de construcción del muro contiene el germen que determinará su temporalidad. Ambos, Antoni Tàpies y el albañil, desarrollarán la habilidad técnica, aunque con objetivos totalmente opuestos: El primero, poniendo en vista una función estética, mientras que el otro, una funcionalidad. No hay en el muro finalidad estética que pueda ser equiparada a la elaboración de un cuadro.

Es curioso el hecho de que el muro pase a interesar y a inspirar al artista matérico solamente a partir de su disgregación, ocasionada por las destructivas variaciones de sequedad y humedad, etapa en que se vuelve aparente la desintegración de la materia. Existe un tiempo "x" de existencia física, comprendido entre el instante en que se hace presencia en el espacio hasta su fin - horizontalidad en el suelo.

Después de ser entregado al público, el muro, concretizado como forma específica de limitación, inicia su proceso de muerte, no habiendo control. En el muro de Antoni Tàpies, el control sobre la materia trabajada y texturada se manifiesta como el grado técnico desarrollado mediante la manipulación y conocimiento de los materiales empleados.

La no intencionalidad en el muro (manchas, desconchamientos, rupturas, rayaduras) suscitará lo intencional en Antoni Tàpies que dramatizará la problemática de esta pared; problemática generada ya en su ocaso, momento en que deja de ser muro.

Los efectos producidos en esa superficie agrietada accidentalmente, en función del tiempo, serán transpasados al cuadro; interviniendo aquí la capacidad de observación y adaptación operacional al deseado o pretendido como resultado final de este proceso, la materialización de esta captación: la obra.

La materia formadora del cuadro que se hace muro, enseña en la totalidad de sus relieves y accidentes

"...la intención ordenadora del arte, que se hace "significado" estético y muestra, en su calidad de "forma" realizada, la legitimidad de la operación conformadora que la ha creado como objeto contemplable." ¹⁷⁴

En esta materia del muro, portadora de manchas, goteados, texturas y garabatos creados ocasionalmente y en las obras realizadas por los artistas que emplean materiales que se asemejan a la estructura plástica de esta pared, con toda la oferta sensitiva que proporciona la superficie texturada, se descubre una equivalencia entre ambas.

El color en el muro no tiene semántica, ya que es el producto de un directo efecto físico del tiempo, ocasionado por la pérdida de color, de escurridas herrumbres, humedad, etc. La elección del color del cuadro, a su vez, obedece a un deseo determinado por la voluntad del artista que respondiendo a un impulso interior puede presentar asociaciones tanto con lo real como con lo imaginario.

A partir de un proceso muy lento, reflexivo e incluso motivado por el momento histórico vivido, Antoni Tàpies empieza a producir gradualmente sus "muros". Y como él mismo dirá, los muros son la concreción de

"...recuerdos que vienen de mi adolescencia y de mi primera juventud encerrada entre los muros en que viví las guerras." ¹⁷⁵

174 *Ibidem.* (Not. 173)

175 M. J. BORJA-VILLEL, *Op. Cit.*, 1992, pp.13-31.

Tàpies situa sus "muros" en un concepto muy amplio y dice que ya en 1945 sus obras tenían algo que ver con los *graffiti* anónimos de la calle y con toda una circunstancia de protesta cohibida, clandestina, pero llena de vida ¹⁷⁶. En el intervalo de 1958 a 1961 es cuando más aparecen los muros, estas imágenes tan divulgadas de su pintura.¹⁷⁷ Si el muro influye en su obra, ésta, no obstante, no se ve restringida a él. El muro es referencia, no limitación. Según él mismo, su obra está constituida por menos

"muros, ventanas o puertas, de las que se imagina la gente."¹⁷⁸

Esta afirmación puede ser considerada como una protesta para que tales elementos sean tomados como una organización artística y jamás como un fin en sí mismos. ¿Qué pretende Tàpies con esta expresión? Expresar su deseo de que las personas vean más allá de una puerta, un muro o una ventana. Si estos elementos existen como referencia, y muy fuerte por cierto, sus cuadros encarnan lo que Monet decía: la obra siempre ha de ser más fuerte que el objeto que la motiva.

Como muy bien dice Francesc Vicens, la obra tapiniana tiende a hacer de cada contemplador un creador, un poeta; y los que sean incapaces de este esfuerzo y que sólo vean muros decrepitos en sus cuadros, recuerdan el proverbio budista que dice :

176 R. PENROSE, *Op. Cit.*, 1977, p.59.

177 J. E. CIRLOT, *Pintura Catalana Contemporánea*, 1961, p.50.

178 A. TAPIES, *La Práctica del Arte*, 1973, p.137.

"cuando el dedo señala la Luna, el imbécil mira el dedo." ¹⁷⁹

En su obra están presentes imágenes que sirven de puente para una visión más amplia, deliberadamente ambiguas, presentes con toda su carga arquetípica o simbólica, como pudiera ser la obra "Pintura Gris" (1956, pintura sobre lienzo, 130X97 cm).

El muro urbano, sin embargo, está presente como referencia matérica en la obra "Gran Pintura" (1958, técnica mixta sobre lienzo, 200 x 260 cm). (Lám. X, Fig.28)

Una vez más sería oportuna la mención de Dubuffet cuando habla de sus "texturologías" a título de correlación con el pensamiento de Tàpies acerca de su atracción por las cosas corrientes y por las referencias objetivas de sus obras:

"Me permitiré mencionar al respecto y aunque el hecho no dejara, muy legítimamente de considerarse ridículo, que esas pinturas funcionan un poco y por momentos para mí en el sentido de unas máquinas de fascinación, de exaltación y de revelación: algo así como los oficios de celebración de la materia viva tomada en sus estados más íntimos y más generales." ¹⁸⁰

Establecida esta evidencia entre el muro y Tàpies, sería procedente analizar el aspecto de la abstracción en su obra. ¿No sería esta cantidad de masa (que guarda una estricta relación con un muro real), trabajada con texturas y grietas, una manifestación extremadamente realista?

179 F. VICENS, *Antoni Tàpies, o L'Escarnidor de Diademes*, 1986, p.16.

180 *Ibidem.* (Not. 169)

"¿Se trata quizá de un retorno al "asunto"? La respuesta ha de ser nuevamente ambigua. Hoy sabemos que en la estructura de la comunicación artística las cosas, mágicamente, a veces están y no están, aparecen y desaparecen, van de unas a otras, se entrelazan, desencadenan asociaciones... ¡Todo es posible! Porque todo ocurre en un campo infinitamente más grande que el que delimita la medida del cuadro. Porque esta es únicamente el soporte que invita al contemplador a participar en el juego mucho más amplio de las mil y una visiones y sentimientos: el talismán que alza o derrumba los muros en rincones más profundos de nuestro espíritu, que abre y cierra a veces las puertas y ventanas en las construcciones de nuestra impotencia, de nuestra esclavitud o de nuestra libertad. El "asunto" puede hallarse, pues, en el cuadro o puede estar únicamente en la cabeza del espectador." ¹⁸¹

También hablando del muro, Jacques Dupin se interroga:

"¿Que son -nos preguntaremos- esos lienzos de muro? Un muro, en efecto, en el cual toda la pintura se resume y se niega, y renace por sus solas fuerzas. El obstáculo ante el cual encalla el tiempo, ante el cual se abren los ojos, como en los primeros instantes. Este muro no ha sido fabricado ni construido, sino arrancado de golpe de la realidad." ¹⁸²

El muro, con su variada e implacable presencia en el ambiente urbano, con superficies lisas o torturadas, blancas o decrépitas, con señales de serenidad o de dolor, arranca de Tàpies las siguientes palabras:

"¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen de un muro y de sus posibles derivaciones!" ¹⁸³

181 A. TÀPIES, *Op. Cit.*, 1973, p.138.

182 L. PERMANYER, "Tàpies según la crítica", *Exposición Retrospectiva M.E.A.C.*, Madrid, mayo-agosto de 1980, pp.129-150.

183 A. TAPIES, *Op. Cit.*, 1973, p.141.

Se puede decir que en esta actitud de tratar a la superficie con relieves y depresiones, con alternancia de texturas en que conviven en una misma tela desgarros y acumulaciones de materia que afectan muchas veces al propio lienzo, hay un deseo de transgresión de esta misma superficie.

Si bien es verdad que en estas telas torturadas se ven claramente muros, ventanas o puertas que se hacen presentes para posteriormente sumergirse en otras asociaciones, también es verdad que lo que queda siempre es el misterio que de ellas se desprende.

Y respecto a esto, a la lectura que se pueda hacer de una obra, a lo que esta pueda remitir,

"sería absurdo decir al público: este cuadro representa tal o cual objeto; decirlo es crear en torno a ese cuadro una convención que lo sofoca y detiene la irradiación del mismo. La obra de arte no es ni estática ni limitada." ¹⁸⁴

Herbert Read dice que las texturas de Tàpies son naturales y realistas¹⁸⁵, a lo que Juan-Eduardo Cirlot hace la siguiente reflexión:

"Y todo este juego de texturas y materias carece de alusión realista a las formaciones naturales, como muros desconchados y otras, presentando en cambio un alucinante poder de fascinación psíquica..." ¹⁸⁶

184 P. DAIX, *El Cubismo de Picasso*, 1979, p.89.

185 H. READ, *Cartas a un joven Pintor*, 1976, p.125.

186 J. E. CIRLOT, *Cubismo y Figuración*, 1957, p.105.

En otro comentario de una obra también suya, este mismo autor vuelve a insistir que

"cuando, en una obra de Tàpies, hay una alusión a una estructura real, sea un desconchado de muro o el color de una encina de corteza, no se trata de realismo, sino de sensación desplazada, en un sentido que sin duda concede algo a la herencia del Surrealismo. El elemento arrancado de su medio es traducido a un orden distinto, no sólo artístico, pues esto ya lo hacía el que copiaba disposiciones naturales en su integridad, sino anímico y material".¹⁸⁷

Giulio Carlo Argan, el historiador de arte, dice:

"Su materia es pared, cemento, puerta atracada, persiana bajada. Recibe la impronta de la existencia de la misma manera que las paredes de las cárceles consignan los sucesos de la existencia de los presos."¹⁸⁸

En entrevista concedida a Rosa Olivares, Tàpies confiesa considerarse realista. Lo que sí es, prosigue, es un detractor de la pintura fotográfica. Ya aparecida la cámara de fotografiar, el video o el cine, le parece absurdo quemarse las pestañas por tratar de imitar algo. La realidad siempre le ha interesado, dice, y es una constante en su obra. Tanto el hombre como la presencia del hombre presentes a través de su huella y sus objetos cotidianos se hacen evidentes. La realidad se manifiesta no con toda la realidad visual que pueda permitir una máquina fotográfica, sino utilizando recursos como la impresión de una silla en la materia blanda o la silueta de una mano con spray a su alrededor.¹⁸⁹

187 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1962, p.38.

188 G. C. ARGAN, *El Arte Moderno*, 1975, p.642.

189 R. OLIVARES, "El Arte es una forma de expresar lo más íntimo", *Lápiz*, Vol. X, núm.82-83, diciembre de 1991, enero de 1992. pp.126-130.

El aspecto de muro que emana de su obra es fruto del insistente trabajo realizado. El procedimiento del grattage es ampliamente empleado en importantes obras suyas:

"Su intrínseca concepción mural se revela en el uso frecuente de métodos pictóricos similares al esgrafiado, superponiendo capas de color y procediendo por arrancamiento." ¹⁹⁰

Y esto culmina con la idea de pared por la abundancia y solidez de la masa trabajada:

"La sorpresa más sensacional fue descubrir un día de repente que mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros." ¹⁹¹

"Pero se equivocaría quien creyera que, en mis intenciones, todo se reducía a hacer muros. La necesidad de usar materiales terrosos me venía ya insistentemente de las primeras obras de juventud. Desde los comienzos ya puse siempre el acento en la expresividad de la textura de las formas pintadas." ¹⁹²

Esta constante y consciente investigación emprendida por Tàpies que le permitió una profundización en el análisis de los espacios y de los materiales plásticos, le condujo a estructuras cada vez más complejas en la construcción de su obras (1954), manifestadas a través de superficies compuestas de un extenso numero de elementos o accidentes. De esta experiencia Tàpies comenta:

"Poco a poco esto me dio la idea de formarla mezclando

190 J. E. CIRLOT. *Op. Cit.*, 1961, p.48.

191 R. PENROSE. *Op. Cit.*, 1977, p.59.

192 A. TÀPIES, *Op. Cit.*, 1983, p.335.

verdaderos corpúsculos de toda especie: arena, tierras de colores, blanco de España, polvo de mármol (incluso una vez utilicé polvo acumulado de los residuos de mi afeitado diario) hilos, trozos de tela, papel, etc., con lo cual me parecía dar la impresión de una acumulación cósmica de millones de elementos. Y fue entonces cuando fui de descubrimiento en descubrimiento, en especial cuando un día todo aquel hervor de elementos cuantitativos dio un cambio cualitativo y no sólo se transformó en superficies unidas (o lisas como de dicho), sino que se convirtió a mis ojos en muros, en "tapias".¹⁹³

Muy próximas a estos experimentos de Tàpies que le condujeron a las densas superficies, están las pruebas de Dubuffet a finales de 1953 para realizar sus "improntas", de las cuales éste relata:

"Utilizaba primeramente las barreduras recogidas en la habitación de costura de mi mujer, ricas en trozos de hilo y pequeños restos mezclados con polvo, luego diversos ingredientes hallados en la cocina, tales como la sal fina o azúcar en polvo, sémola o tapioca. En ciertas ocasiones me resultaron muy provechosos algunos elementos vegetales extraídos de las verduras y que iba a buscar por la mañana entre los montones de basuras del mercado de las "Halles".¹⁹⁴

2.3.4 - Distintos planteamientos pictóricos a partir de la plasticidad ofrecida por el muro.

El muro es igualmente propulsor del espíritu creativo en el surgimiento de la técnica *décollage*, cuyos principales representantes fueron Wolf Vostell, Mimmo Rotella, Raymond Hains, F. Dufrênne y Jacques de la Villeglé. Esta técnica, para Simón Marchán, representa

193 A. TÀPIES, *Op. Cit.*, 1983, p.344.

194 J. DUBUFFET, *Op. Cit.*, 1975, p.164.

una transición entre el Informalismo en cuanto a sus calidades formales y el Nouveau Réalisme en su presentación como *objet-trouvé*.¹⁹⁵

Wolf Vostell (1932, Colonia), fundador de Fluxus, el movimiento artístico más radical desde Dadá, es el artista neodadaísta que tiene su nombre estrechamente vinculado al *décollage*. Se interesó a partir de 1954 por el muro como sobreposición de papeles, de carteles publicitarios que inundan el panorama de las ciudades modernas.

Motivado por estas paredes cargadas de informaciones sobrepuestas, Vostell desarrolla un procedimiento que aparentemente es inverso al *collage*; aunque en realidad no sea más que una extensión del mismo.¹⁹⁶ Compone así sus obras por medio de la descomposición, proceso que conlleva un alto grado de azar.

Sus cuadros son producto del encuentro de fragmentos que atestiguan los hechos del mundo diario con la sorpresa que pueda venir de sus agrupamientos. Es casi un testimonio plástico de la vida cotidiana en el que aparecen varias facetas de la realidad, muchas veces contradictorias.

Es este el muro que tiene lugar en la obra de Vostell al igual que en la del italiano Mimmo Rotella (Catanzò 1918): El muro que informa y que a la vez perturba al transeúnte por el gran número de información, pero que es insuficiente, ya que están rotas, rasgadas o encubiertas.

195 S. MARCHAN, *Diccionario del Arte Moderno*, 1979, p.155.

196 S. MARCHAN, "La belleza es un acto moral", *Vostell*, M.E.A.C., Madrid, noviembre/diciembre, 1978, s/p.

Mimmo Rotella se apropia de los anuncios callejeros desde 1954, fascinado por el boom de los medios visuales puestos en escena por la tipografía:

"La invención de un lenguaje; no queda para Rotella más que desgarrar aquellas imágenes que recubren la ciudad como una piel y asimilar en el flujo que nos fascina y nos arrolla, y Mimmo Rotella las desgarrar; rasga los anuncios por la calle y los propone de nuevo como rasgaduras de un tejido urbano que ingiere y consume de todo." ¹⁹⁷

El trabajo de Rotella consiste en el rescate de los carteles que están expuestos a todo tipo de manifestaciones en la calle, ya sea garabatos, mensajes, desgarrones rabiosos, sustituciones inesperadas, desteñidos por las lluvias o sucios de gris por la polución adherida y pasan a ser protegidos como arte en espacios aislados.

Otra muy curiosa y radical manera de explotación artística del muro, ya no como referencia plástica, sino como espacio en sí, ocurrió a finales de los años 50. Yves Klein (1928-1962), integrante del grupo de los Nuevos Realistas, (surgido en Francia con fundamentos teóricos del crítico Pierre Restany), inaugura una exposición sin cuadros, teniendo libres las paredes. A esta exhibición la nombró *Zonas de sensibilidad Pictórica Immaterial*.¹⁹⁸

Distinta referencia mural es también la que nos brinda Cy Twombly, artista

197 F. ALFANO, "La calle de las imágenes", *Lápiz*, Vol. XI, núm.91, febrero, Madrid, 1993, pp.45-46.

198 "Del año 1958 data una exposición altamente significativa en la trayectoria de Klein, conocida como la "Exposición del Vacío". Las paredes de la Galería Iris Clert de París aparecieron, ante los atónitos ojos de los espectadores reunidos, completamente vacías". L. CIRLOT, *Las Últimas Tendencias Pictóricas*, 1990, p.21.

norteamericano (Lexington 1928) que desarrolló un estilo muy personal partiendo de los garabatos infantiles, amplios en cuanto movimiento y plásticamente espontáneos. Sus cuadros encierran infinidad de efectos tales como manchas, gotas, arañazos, roces, toques de dedo con grafito, remolinos nerviosos, marañas; asociados todos a un estricto control del lápiz y de la tiza.

Cy Twombly escribe sus cuadros. Pinta grandes lienzos de suaves colores con la materia pictórica estrujada, el color a menudo aplicado directamente desde los tubos y sobre los que escribe letras, números o simplemente raya un enmarañado de líneas que se sobreponen, identificándose por el aspecto a una hoja desdeñada o a un *graffiti* callejero.

Cy Twombly crea muros de exacerbada poesía y suavidad. Trabaja con densa pasta pictórica en "Sin Título" (1955/1956), sobre el cual, cuando aún está húmedo el óleo, rasca con el grafito negro como si escribiera sin compromiso sobre una superficie cualquiera:

"Twombly partiendo del Expresionismo Abstracto, creó un estímulo muy personal de 'imágenes escritas', en palabras de Gillo Dorfles, que tiene afinidades superficiales con la escritura de garabatos, el trazado de monigotes sin sentido y los *graffiti*. Rechazaba las ideas tradicionales de composición, inclinándose más bien, al estilo ALL-OVER (...) iniciado por Jackson Pollock, aunque su trabajo era más suelto que el de Pollock, y a veces, grandes áreas de superficie apenas moduladas, que podían o no ir divididas por una línea central, se puntuaban con manchas garabateadas relativamente pequeñas." ¹⁹⁹

Pirre Restany escribió que:

199 H. OSBORNE, *Guía del Arte del Siglo XX*, 1990, p.813.

"Su grafía es poesía, reportaje, gesto furtivo, liberación sexual, escritura automática, afirmación de sí y también rechazo. Llena de ambigüedad como la vida misma, captada en las esquinas de las paredes, los patios de las escuelas, los frontispicios de los monumentos..."²⁰⁰

Como muy claramente puntualiza Joaquim Dols Rusiñol en el Diccionario del Arte Moderno dirigido por Vicente Aguilera Cerni,

"(...) han sido algunos artistas informalistas y pop quienes más se han aprovechado de los *graffiti* como motivo plástico, como en el caso de Jim Dine, por ejemplo."²⁰¹

Estas inscripciones anónimas trazadas en los ambientes urbanos influyeron sobremanera en un cierto momento de la obra de Jim Dine. La obra "Girl and her Dog Nº 2" (1971, aguafuerte y acuarela) sirve como ejemplo de lo apuntado. Grafismos intensos y negros se superponen a una superficie blanca de fondo sobre los cuales surge la forma de un corazón manchado con acuarela en los colores fúcsia, naranja, verde y morado.

A través de las obras pictóricas de estos artistas es posible detectar el papel desempeñado por el muro (en cuanto espacio de plasticidad sugerente) en sus individuales trayectorias artísticas. Y es debido a esto que no nos detenemos en el estudio del muralismo que consistió en un esencial replanteamiento en el arte mejicano entre 1910 y 1950 aproximadamente. Para los muralistas, entre ellos Diego Rivera, Jose Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, los muros de aquellos grandes edificios públicos, suscitaban interés

200 P. RESTANY, *Cy Twombly: cuadros, trabajos sobre papel, escultura*, Madrid, 22 de abril-30 de julio, 1987, p.16.

201 J. D. RUSIÑOL, *Diccionario del Arte Moderno*, 1979, p.257.

como soportes para sus composiciones artísticas, los cuales ofrecían una clara dimensión social y una importancia suma en el mensaje comunicado.

Del muro se extiende, pues, un amplia gama de posibilidades plásticas creativas. En base a él innumerables son las referencias suscitadas en los artistas, tales como las irregulares manchas de humedad, las rajaduras que surgen con el paso del tiempo, las palabras escritas furtivamente, los carteles, o la cantidad de materia que se desprende de esta pared, originando así muy variados estados de deterioro.

2.4 - La urbe: sugerencias significativas para pintores y fotógrafos.

La calle, por los datos aquí repasados, se vuelve extensión del taller del artista, o más bien, el punto de inquietantes y ricas sugerencias. La realidad de lo urbano irrumpe con la seducción de lo espontáneo, y nos introduce a comprender y observar la belleza de lo desdeñado.

Además de todos estos procesos destructivos de la materia del muro, se añade la intervención de la mano humana sobre estas mismas superficies, lo que origina, pues, distintas realidades plásticas que pueden ser simplemente apreciadas (y pasar por lo tanto inadvertidas para gran parte de las personas) o pueden también ser incluso captadas por la cámara fotográfica. Y en ese momento, se podrá concordar con Umberto Eco en que se encuentra uno frente a la misma situación experimentada en relación a un objeto encontrado:

"Y, en ambos casos, objeto y fragmento de pared no existían, como obras de arte, antes que la mirada del artista se fijara en ellos." ²⁰²

Al mencionar la fotografía como arte abstracto, Carlos Arean dijo:

"...el auténtico fotógrafo crea también, ya que no sólo hace jugar a la luz, dulcificando o subrayando contornos, sino que el propio límite que ciñe el trozo de realidad elegido, consiste ya en una toma de posición ante el mismo, al someterlo a una composición plástica que lo desliga de su "hallarse perdido", dentro de un todo más amplio." ²⁰³

Y respecto a ese no imitativismo fotográfico, Carlos Arean sitúa a las composiciones fotográficas de José Núñez Larraz (1916), igualmente obsesionado por la "X" tapiana, encontradas en muchas puertas raídas que descubre en los pueblos de España, por el bermellón arañado por operarios o niños en los viejos y leprosos muros. También detiene su cámara ante las construcciones con ladrillos o entramados de tablas. De su obra Carlos Arean observaba:

"Esta aportación de Núñez Larraz es auténticamente inventora de formas, no sólo por seleccionarlas el artista a la manera habitual en la teoría del objeto encontrado, sino por su separación, ya no del contexto habitual, sino del resto de la urdimbre que podría disminuir la efectividad plástica del fragmento elegido." ²⁰⁴

Más próximas a las manifestaciones plásticas gestuales, se encuentran las fotos de

202 U. ECO, *Op. Cit.*, 1970, p.209.

203 C. AREAN, *Op. Cit.*, 1967, p.127.

204 C. AREAN, *Op. Cit.*, 1967, p.129.

muros desconchados poblados por rasguños y garabatos infantiles. Leopoldo Pomes ha realizado también fotografías de pequeños trozos de muros, de un microrealismo no imitativo, verdaderamente deslumbrantes en opinión de Carlos Arean.²⁰⁵

Del muro surgen fotografías que pueden ser divididas en dos y en grandes segmentos: los *graffiti* ("pintadas" o inscripciones espontáneas) y las señales del tiempo (o erosiones).

La razón principal de la inclusión de las fotos presentadas en este apartado se encuentra justificada e identificada con el párrafo que se sigue, que es un relato del fotógrafo norteamericano David Robinson:

"Como fotógrafo, siempre he tenido afinidad por las paredes, las cuales me parecen a mí miniaturas de lienzos, y con frecuencia puedo encontrar en ellas formas, texturas y colores dignos del Expresionismo Abstracto. Ya que estoy condicionado a ver de esta manera, yo me pregunto a menudo por que la gente no, por que las personas pueden contemplar reverentemente las pinturas en los museos pero ignoran completamente el estímulo no consagrado de su medio una vez que sale afuera." ²⁰⁶

Esta cita resume con precisión el punto de partida del proceso de búsqueda emprendido por David Robinson y que consistía en rescatar, a través de fotografías, los *graffiti* del barrio neoyorquino llamado SoHo. Allí encontraba él las galerías públicas, una profusión de pinturas no restringidas a las paredes blancas y a los espacios neutros.

205 C. AREAN, *Op. Cit.*, 1967, pp. 129-130.

206 "As a photographer, I have always had an affinity for walls, which appear to me as miniature canvases, and I can often find in the forms, textures and colors worthy of the Abstract Expressionists. Since I am conditioned to see this way, I often wonder why others do not, why people can gaze reverently at paintings in museums but completely ignore the unsanctioned stimulus of their environment once they step outside." D. ROBINSON, *SoHo Walls, Beyond Graffiti*, 1990, p.5.

Al considerarse un fotógrafo de la calle, David Robinson la ha adoptado como su propio estudio:

"... Yo busco el estímulo de lo inesperado y encuentro el incierto mundo real más rico y más complejo que la programada atmósfera del estudio. He adoptado la ciudad como mi estudio." ²⁰⁷

Como las paredes de SoHo cambian a cada instante por las sucesivas manifestaciones que se producen en ellas (*collage* de nuevos posters, arrancamientos, pinturas, dibujos), las fotos presentadas por David Robinson en su libro, hace mucho ya no existen, contituyendo así el documento de un preciso momento.

Después de observar que un mismo póster se repetía en las paredes de SoHo y que era, sin excepción, distintamente trabajado por artistas anónimos, a David Robinson se le ocurrió hacer una serie de fotos para identificar y registrar esas modificaciones, obteniendo un agrupamiento de imágenes (en fragmentos) que se repiten a la vez que se vuelven únicas.

Al contrario de sus fotos, que tenían la preocupación de rescatar los *graffiti* callejeros, las fotos aquí presentadas fueron realizadas en atentas caminadas por diversas calles de distintas ciudades españolas y brasileñas con la intención de aislar de su contexto general y por elección de un encuadre, trozos de texturas, de casuales pinturas, de huellas en la arena o en suelos con cemento fresco, trozos de *collages* sin pretensiones estéticas, de

207 "... I seek the stimulus of the unexpected, and I find the unpredictable real world far richer and more complex than the planned atmosphere of the studio. I have adopted the city as my studio". D. ROBINSON, *Op. Cit.*, 1990, p.9.

ladrillos rotos, de fragmentos de chabolas o de trozos de superficies laceradas por las agresiones externas. Todas, en general, enseñan la expresividad plástica de estos acometimientos sobre la materia. (Lám. III, Figs. 7 y 8; Lám. IV, Figs. 9 y 11 y Lám. XI, Figs. 29, 30, 31, 32 y 33).

El fotógrafo lleva el ojo de la selección y de la imaginación creativa y en ese proceso de búsqueda, o sea, para hacer estas fotos, el sitio era preestablecido: para captar imágenes con las características ya apuntadas, el entorno debería ser el barrio histórico con sus antiguas y, casi diríamos, abandonadas construcciones; o bien, ser el barrio periférico de la ciudad, con sus habitaciones construidas en aquél espíritu creativo e improvisado anteriormente apuntado. La playa también ha servido de escenario para la toma de fotos de la arena, de las algas, de las piedras y huellas.

Y otra vez la identificación con David Robinson vuelve a manifestarse, al tomar como él, la calle como estudio. Sin embargo, el creador (originador) de los procesos de metamorfosis matéricos captados por la cámara ya no es el "escritor" de *graffiti* cuyas manifestaciones constituían el objetivo de este fotógrafo norteamericano. El creador en este caso (salvo en eventuales tomas fotográficas) es el constante e incansable transfigurador, ¿Y por qué no? pintor y escritor: el tiempo y la naturaleza.

Si las fotos de David Robinson eran producto de la pintura de muchas manos, las fotos aquí presentadas son producto de superficies de muchos accidentes en las cuales no aparecen *graffiti*, sino grafismos espontáneos y anónimos y sobre todo porque el soporte (pared) presenta las características ya apuntadas, de materia erosionada. (Lám. XII, Figs. 34, 35, 36 y 37).

Las fotos que están con los colores desleídos y chorreados no han sido tratadas, por lo general, por la mano del hombre y sí por la propia naturaleza que se ha encargado de hacer espontáneamente surgir de las superficies parietales o terrenales verdaderas obras abstractas que se vuelven cuadros por el encuadre de la cámara fotográfica.

Y al mencionar las fotos de paredes, una vez más se hace necesario la referencia a Brassai, que ya en la década de los treinta dejaba su testimonio del interés que sentía por estas paredes cargadas de huellas digitales y temporales:

"Sin Brassai, no sé si hubiésemos prestado atención a los muros cuando se cubren de cabezas de muertos y de corazones cruzados con flechas, o cuando los caprichos de su degradación les hacen parecer cuadros abstractos." ²⁰⁸

Es verdad que el fotógrafo era totalmente consciente del trabajo que hacía: encontrar el arte de aquel momento en los muros de París.

En 1933, en uno de los primeros números de la revista *Minotaure*, Brassai escribía en un artículo titulado "Del muro de las cuevas al muro de fábrica":

"El arte bastardo de las calles de mala fama, que no llegan ni siquiera a tocar nuestra curiosidad, tan efímera como una intemperie, una capa de pintura borra su huella, se convierte en un criterio de valor. Su ley es formal, invierte todos los cánones laboriosamente establecidos por la estética." ²⁰⁹

208 "Sans Brassai, je ne sais pas si nous aurions prêté attention aux murs, quand ils se couvrent de têtes de mort et de cœurs fleches, ou quand les caprices de leur dégradation les font ressembler à des tableaux abstraits(...)". BRASSAI, *Centre National de la Photographie*, Paris, 1987, s/p.

209 "L'art botard des rues mal famées, qui n'arrive même pas à effleurer notre curiosité, si éphémère qu'une intemperie, une couche de peinture effacent sa trace, devient un critère de valeur. Sa loi est formelle, (continúa...)"

Retomando la problemática que encierra esa equivalencia de fuerzas entre una obra
materia y una pared propiamente dicha, Umberto Eco dirá que esta ambigüedad, en cuanto
al valor estético de ambas manifestaciones, resulta en ocasiones difícil.²¹⁰

Para estudiar ese fenómeno, este crítico italiano elegirá una imagen común encontrada
en los sitios urbanos: la pared y su deterioro.

Bien, tenemos dos elementos casi iguales desde el punto de vista de la imagen: un
muro a través de una foto (Lám. IV, Fig. 9) que lo atestigua y un cuadro del pintor Tàpies
"Gran Pintura" de 1958, (Lám. X, Fig. 28). ¿Como reconocer la diferencia, tratándose del
cuadro fotografiado y del muro también fotografiado? ¿Cómo reconocer que uno no es el
otro? La misma pregunta se hará Umberto Eco:

"¿Qué diferencia existe entre realizar una obra de arte y
descubrir algo que parece - que podría ser- una obra de
arte?"²¹¹

La contestación sólo será posible, según él, a través del proceso interpretativo de una
forma, recurriendo el proceso que la ha originado para determinar una intención formativa:

209(...continuación)

elle renverse tous les canons laborieusement étabiles par l'esthétique". *Ibidem.* (Not. 208)

210 U. ECO, *Op. Cit.*, 1970, pp.202 y 203.

211 U. ECO, *Op. Cit.*, 1970, p.187.

"...sólo se puede hablar de arte como fenómeno humano." ²¹²

Luigi Pareyson explica, sin embargo, lo bello natural con la teoría de la "formatividad", ya que la imagen detectada en las cosas por el espectador es la culminación de un proceso de formación.²¹³

Analizar un cuadro matérico es lo mismo que penetrar en el específico lenguaje creado e instituido por los artistas que crearon su poética. En realidad, no existe una teoría general del cuadro capaz de valorar y abrir los secretos de todas las obras de arte.

El lenguaje del arte matérico, esto es, el lenguaje simbólico, hay que escribirlo. Cabe a la crítica descubrir y ordenar las palabras que mejor interpreten la semántica de la estructuración temporal del muro y por consiguiente, su transferencia al cuadro por la actividad creativa propia del artista. En lo teórico se deben interpretar todos los medios que van a contribuir a este lenguaje: encuentro, determinación y ajuste. La fotografía como medio fundamental de documentación de estos tres estadios va a culminar en dos productos finales: el cuadro y el texto.

La ambigüedad de la foto nace de un fenómeno natural del ojo del autor que tendrá que elegir el modelo. Elegir el modelo es elegir una luz, un sitio, un encuadramiento, es manipular el fondo, es transformar la materia en cuadro. La foto, al igual que el cuadro pintado, surge a través de la intención ordenadora del arte.

212 U. ECO, *Op. Cit.*, 1970, p.188.

213 L. PAREYSON, *Conversaciones de Estética*, 1988, p.135.

Se ha visto a lo largo de este texto la conexión plástica existente entre innumerables obras pictóricas, poéticas, escultóricas fotográficas y arquitectónicas con el muro. Mediante fotos recogidas en las calles de cualquier ciudad de cualquier país es posible recorrer el camino inverso, o sea, detectar fotos que pueden competir con la materialidad obtenida en las obras de los artistas aludidos en este texto.

José Corredor- Matheos escribe respecto a esto lo siguiente:

"El interés por el *graffiti* actual se debe, en primer lugar, a los movimientos de la vanguardia artística, sobre todo, al informalismo. Lo que hizo Brassai con su famoso libro, publicado en 1961, fue levantar acta notarial por una curiosidad por los dibujos y otras inscripciones en los muros que habían desvelado los pintores informalistas con su arte." ²¹⁴

En las láminas III y IV, (Figs. 7, 8 y 9), se pueden encontrar trozos de pared que bien podrían ser fotos de obras de Tàpies; en las láminas IV, XI y XII (Figs. 11, 30 y 34), materialidades detectadas en obras de Lucio Muñoz; en las láminas XI y XII, obras de Wols, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Alberto Burri, Millares, Jim Dine, Vostell o Rótella.

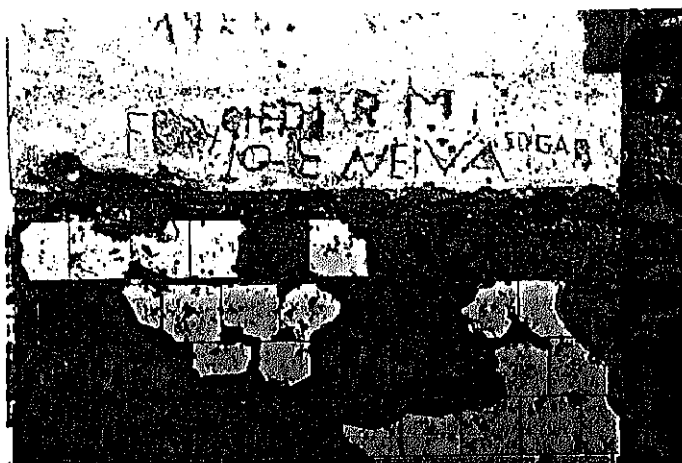
Estas obras a las que se enriquece la materia con cuerpos extraños y cuyo aspecto conduce a la superficie parietal, es posible que causen admiración justamente por lo inquietante que resulta verse colgada en una pared un trozo de algo que se mira en la calle sin darle importancia, de algo que sigue siendo desconocido por ser tan familiar.

214 J. CORREDOR- MATHEOS, *Op. Cit.*, 1991, pp.118-127.

Queda claro, pues, que este estudio está volcado no sólo a lo que se manifiesta sobre la piel de la pared, sino también sobre su integridad corporal, siempre apuntando la vista a su valor estético y expresivo. El muro limpio, pulcro, sin historia, no aporta nada más que su objetivo de existencia: adorno, aislamiento y protección.

En la confrontación con el muro, se descubre la riqueza de su textura, lo sugerente de su desconchado y toda una gama de motivaciones captadas por la diversidad de las mentes creativas. Se procesa una inmensa oferta sensitiva motivada por la gran complejidad de las superficies texturadas y se penetra, así, en el espacio de la materia.

En el siguiente capítulo se tratará del *collage*, procedimiento artístico que conlleva, igualmente en gran medida, otro proceso de encuentro.



(Fig. 7) Un muro urbano portador de su propia historia.



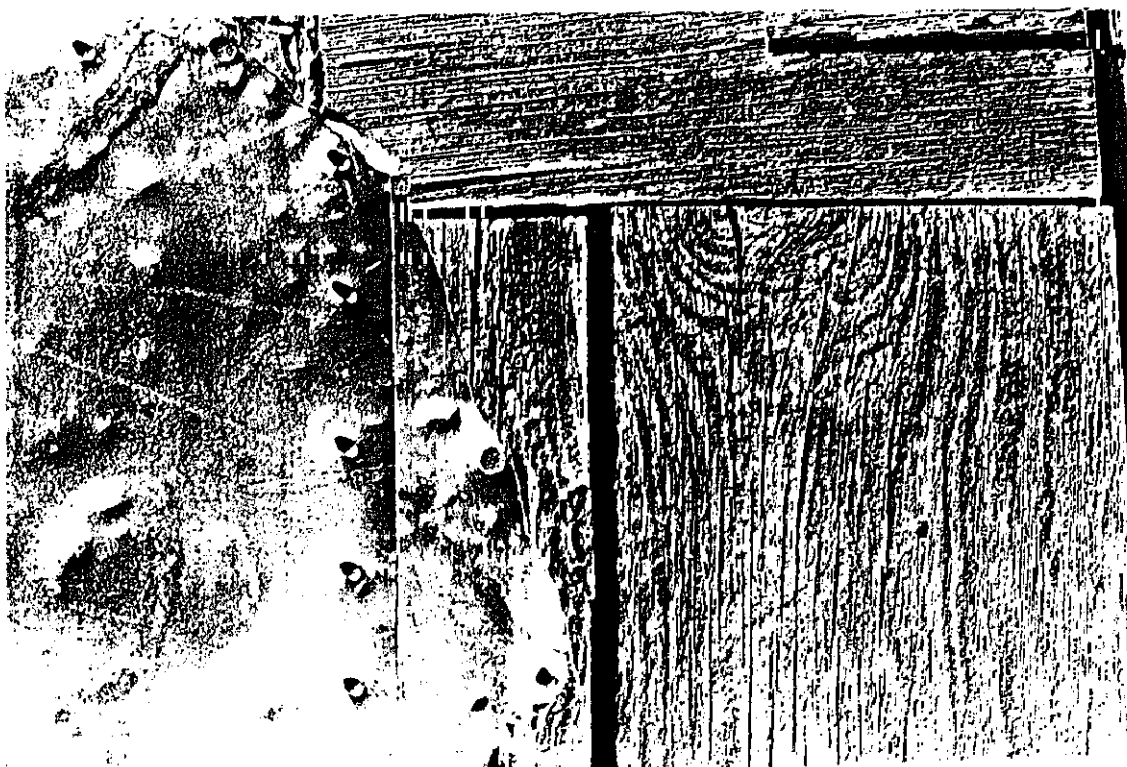
(Fig. 8) Humedad y calor alterando los colores y la propia materia del muro.



(Fig. 10) Jean Fautrier. "La Colorette", 1941.



(Fig. 9) Fragmento de un muro con su debilidad sustancial.



(Fig. 11) Valla abandonada en la calle: plasticidad matérica.



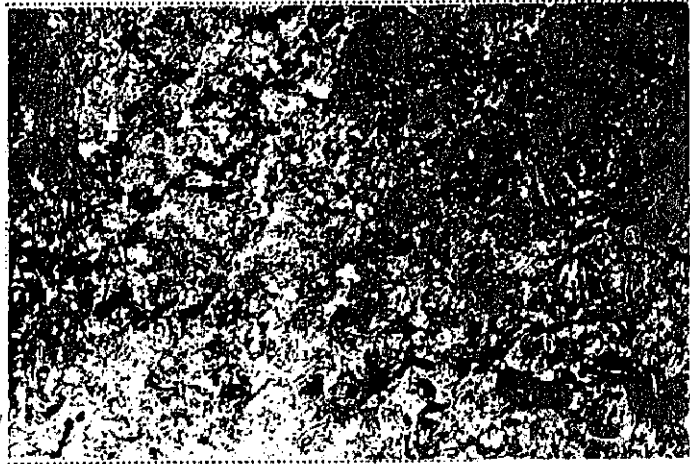
(Fig. 12) Manolo Millares. "Pintura", 1956.



(Fig. 13) Antonio Suárez. "Pintura", 1960.



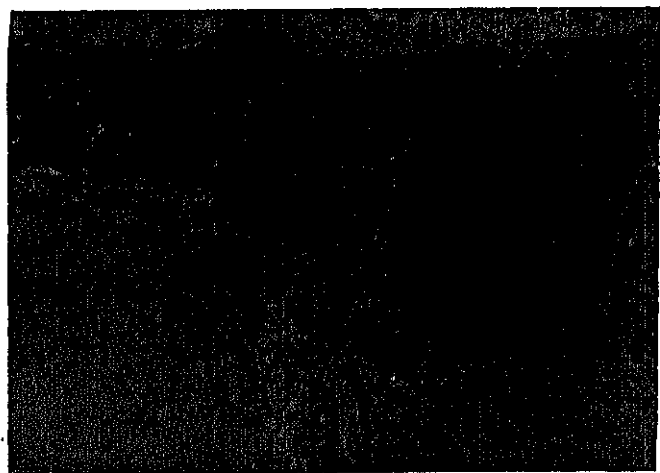
(Fig. 14) Antonio Clavé. "Guerrier", 1955.



(Fig. 15) Gustavo Torner. "Arena. Pájaro y Negro", 1959. (Fragmento).



(Fig. 16) Modest Cuixart. "Tabla-Objeto", 1955.



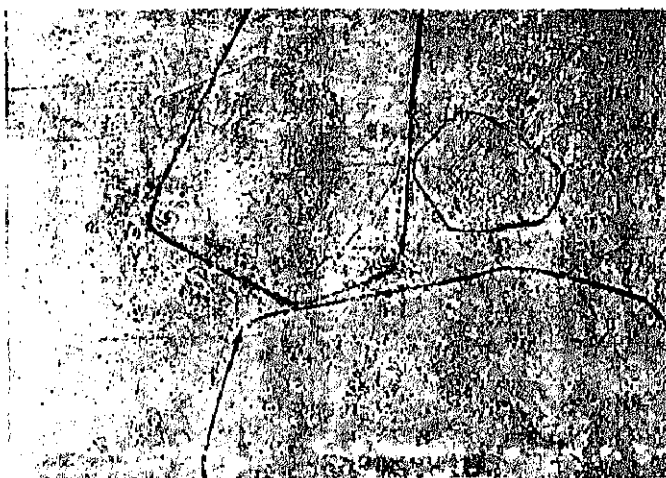
(Fig. 17) César Maurique. "Taro", 1969. (Fragmento).



(Fig. 19) Francisco Farreras. "Sin título", 1959.



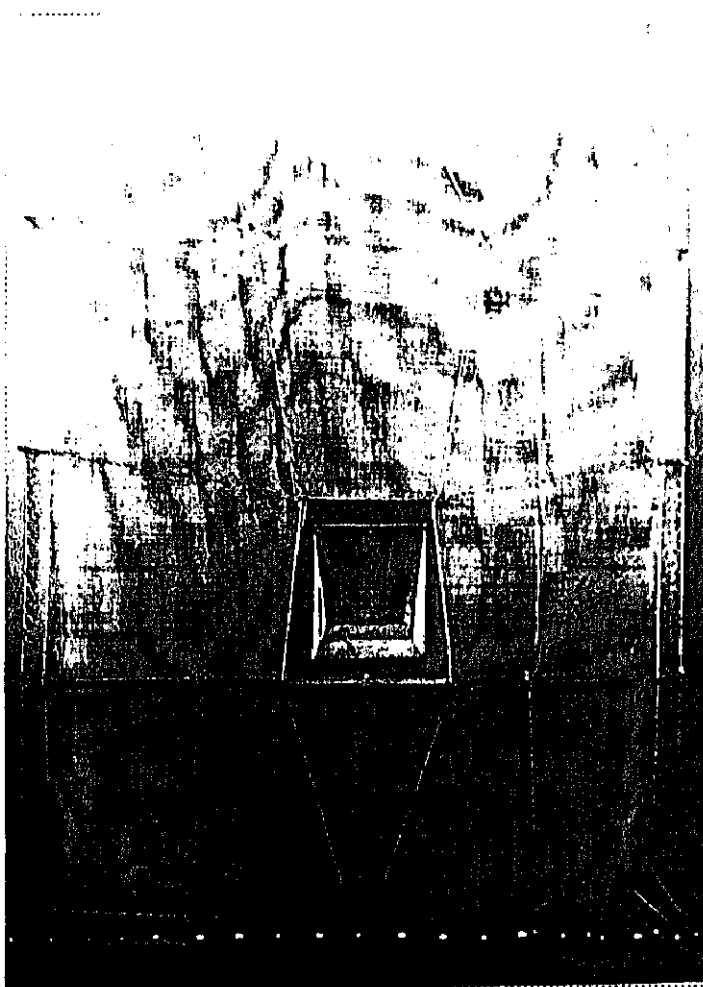
(Fig. 18) María Droc. "Ritmos", 1956.



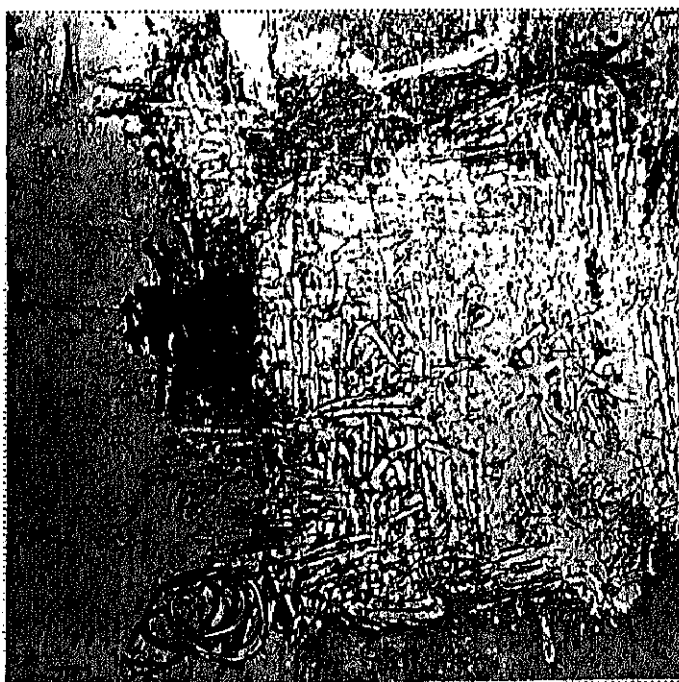
(Fig. 20) Luis Feito. "Pintura", 1954.



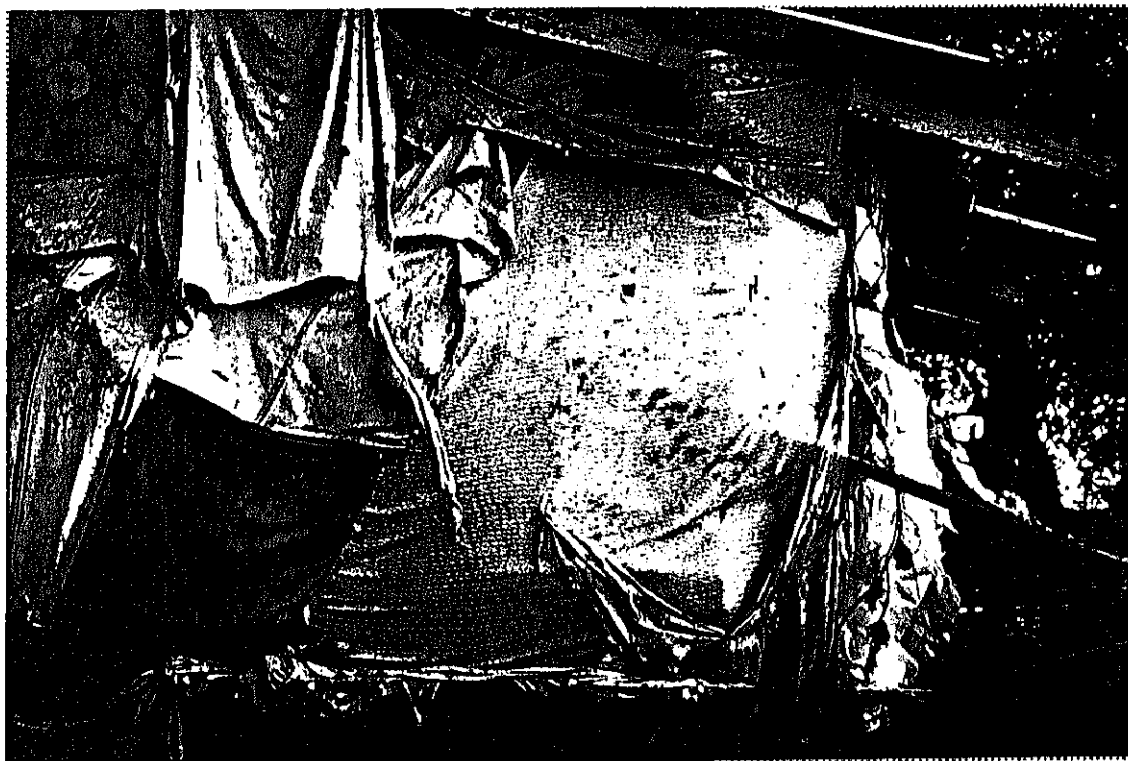
(Fig. 21) Juana Francés. "Cuadro nº 88", 1963.



(Fig. 22) Manuel Rivera. "Tabernáculo", 1969.



(Fig. 23) Rafael Canogar. "Pintura nº 8", 1957.



(Fig. 24) Divisoria externa construída con telas y colchas (Brasil).



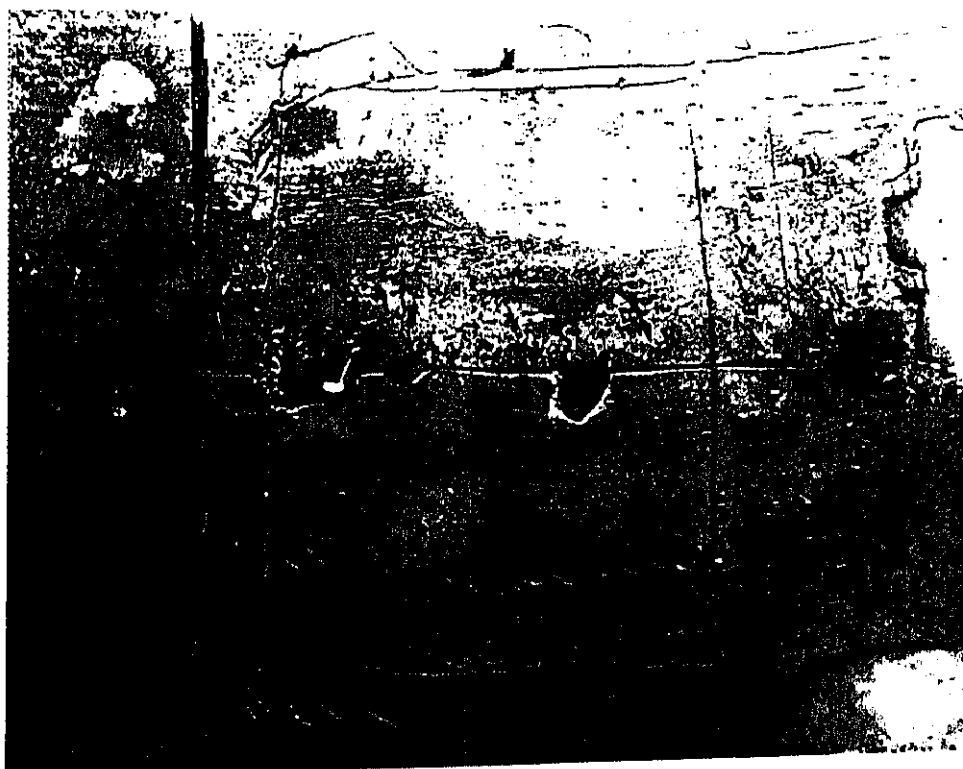
(Fig. 25) Pared externa construída con botes de aceite (Brasil).



(Fig. 26) Lucio Muñoz. "Sequeros", 1961.



(Fig. 27) Josep Guinovart. "Collage", 1963



(Fig. 28) Antoni Tàpies. "Gran Pintura", 1958.



(Fig. 29)



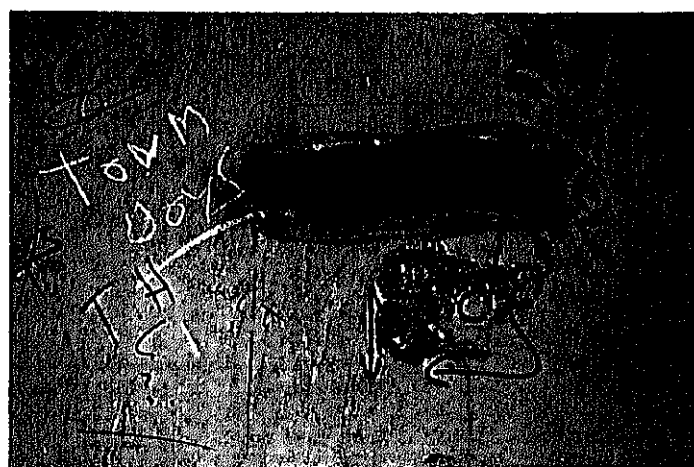
(Fig. 31)



(Fig. 32)



(Fig. 30)



(Fig. 33)

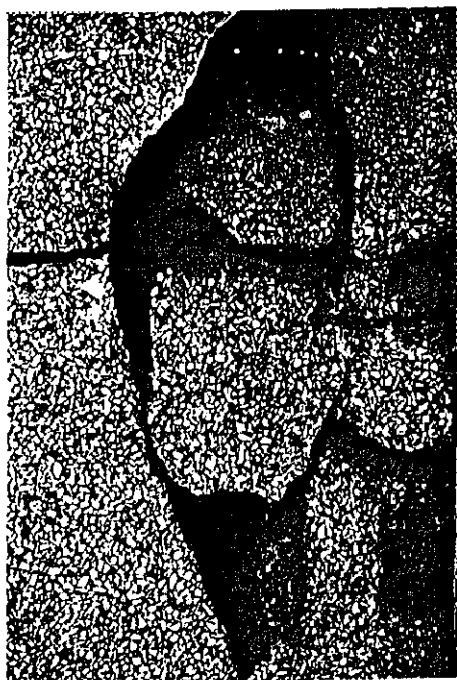
Referencias urbanas con posibilidad de ser asociadas a obras matéricas por su propia plasticidad.



(Fig. 34)



(Fig. 35)



(Fig. 36)



(Fig. 37)

Referencias matéricas encontradas en la calle posibles de ser asociadas a obras matéricas.

3. COLLAGE

*"El logro de esa posibilidad única tiene un precio. Por cada decisión tomada, por cada camino emprendido, otras decisiones y otros caminos quedan excluidos."*²¹⁵

Harold Raley

El siglo XX demostró que no existen materias específicas para cada tipo de arte.

"Es imposible atribuir a cada tipo de arte una materia que le sea propia y que la caracterice."²¹⁵

Esta afirmación tan categórica proviene del esteta francés Etienne Sourieau.

Evidentemente, en las vanguardias, cada obra, sea ésta pintura o escultura, presenta una suma de realidades antagónicas. La pintura se amplía al utilizar nuevos recursos: papeles, trozos de tejidos, arena, cemento, polvo de mármol, madera, clavos y una serie interminable de otras materias que sirven para dar énfasis a la textura.

La incorporación de la materia propiamente dicha al cuadro, en sustitución²¹⁶ de su representación, recibe el nombre de *collage*, procedimiento que consiste en adherir al soporte

215 E. SOURIEAU, *La Correspondencia de las Artes, Elementos de Estética Comparada*, 1965, p.81.

216 Los primeros *collages* fueron sustituciones, simulaciones o representaciones de objetos reales, evolucionando rápidamente para el protagonismo de la materia.

sobre el que se pinta, elementos concretos, permitiendo la supresión de la pintura²¹⁷ en las áreas en donde fueron incorporados estos retazos del mundo real.

Como recurso plástico, el *collage* posibilita una mayor aproximación a la realidad de la materia. Los cubistas fueron los primeros en utilizarlo, introduciendo en sus obras, particularmente los *papiers collés*, en los que empleaban objetos prefabricados y de uso diario.²¹⁸

Aunque al principio, los materiales empleados en los cuadros de Braque fueron comprados en tiendas y por lo tanto entraban en la categoría de nuevos, lo más revolucionario de su evolución tal vez haya sido el aprovechamiento de materiales menos nobles, empleados a partir de estos primeros papeles pegados (nuevos, limpios): papeles usados, papeles de embalar, etiquetas comerciales, cerillas, objetos de desecho.²¹⁹

Richard Mayer, gran estudioso de las técnicas artísticas, respecto a eso menciona que el interés de quienes primero los emplearon se volvía hacia sus aspectos estéticos y expresivos, relegando una consideración acerca de la supervivencia física de las obras; precisamente las cualidades frágiles o efímeras de las materias empleadas era lo que resultaba

217 V. GARCIA DE DIEGO, *Diccionario Etimológico, Español e Hispánico*, 1989, p.872: "Pintura (pintura): sobre pincelura, de pictura, con la n de pingere; pintura, representación con colores."

218 K. THOMAS, *Diccionario del Arte Actual*, 1987, p.110.

219 H. WESCHER, *Picasso - "Papiers-Collés"*, 1969, s/p. Dice que Picasso "...fue el primero en valorar la virtud secreta de las cosas triviales y usadas de que Scwitters será más tarde el gran explorador. También se anticipó a los dadaístas en las construcciones plásticas, que comunican, paralelamente, a materiales sin valor: ejecutará una guitarra de 1912 con papeles plegados y pegados; otra del siguiente año será construida con una lata de conservas, atravesada por un cartón en el que dibujó las cuerdas del instrumento."

atractivo.²²⁰

El *collage* no surge aleatoriamente, sino como la culminación de un proceso gradual de representación y simulación de determinadas texturas:

"De imitar texturas en pintura de Picasso y Braque pasan al empleo de las texturas originales mismas, encolando trozos de diario, papel pintado, hule o tejido al lienzo y enlazando estos elementos con zonas de pintura o contornos dibujados al carbón." ²²¹

El *collage* es definido por Nikos Stangos como:

"... la incorporación a la superficie del cuadro de cualquier materia ajena a la pintura..." ²²²,

añadiendo que el papier-collé constituye una forma específica de aquel procedimiento en el que se aplican tiras o fragmentos de papel a la superficie de pinturas o dibujos.

Tomando como punto de partida esta misma reflexión, sería conveniente el análisis de pinturas anteriores al Cubismo, como la gótica, por ejemplo, en la que los fondos de los cuadros, al ser pintados, fundamentalmente en dorado, crean

"... una luz irreal, que evoca un espacio trascendente, en el

220 R. MAYER, *Materiales y técnicas del Arte*, 1985, p.385.

221 H. READ, *Breve Historia de la Pintura Moderna*, 1984, p.98.

222 N. STANGOS, *Conceptos de Arte Moderno*, 1986, p.54.

que se desarrollan las composiciones..."²²³

y que presentan visibles relieves.²²⁴

En la pintura medieval la reflexión normal de la luz era obtenida mediante sobrecapa, dotando al fondo de una superficie estampada o esculpida, sobre todo en los fondos dorados.²²⁵ ¿No constituye esto un tipo de *collage*²²⁶? Estos dibujos que resaltan sobre el plano, según se ha investigado, están realizados con yeso que recibía, posteriormente, una capa de oro. Este yeso, que no formaba parte de la base y sí estaba empleado como un recurso plástico en la obtención de tales texturas, pudiera ser considerado como uno de los antecedentes del *collage* del siglo XX.

El primer ejemplo de *collage* realizado con papeles del que se tiene noticia, remonta al siglo XII y es atribuido a los calígrafos japoneses, por lo que se sabe que:

"...el *collage* empezó como ornamentación de textos."²²⁷

Los poemas en esta época eran escritos sobre papeles de colores claros y recortados

223 M. A. BLANCA PIQUERO, *Pintura Gótica del Siglo XIII y XIV*, 1989, p.12.

224 Y en el empleo del estuco en combinación con la pintura, están igualmente las obras del pintor italiano Carlo Crivelli (activo en 1457-1493), de temas religioso con profusos ornamentos y que se encuentran en la National Gallery de Londres. Sus pinturas, a primera vista, parecen estar tratadas en la técnica del *collage* por los relieves que presentan.

225 L. LOSOS, *Las Técnicas de la Pintura*, 1991, p.27.

226 M. BAZZI, *Enciclopedia de las Técnicas Pictóricas*, 1965, p.151.

227 J. and JOAN DIGBY, *The Collage Handbook*, 1985, p.9: "...collage began as ornamentation of text."

se han dedicado a transportar objetos de la realidad al ámbito del arte. Era hábito en el siglo XVII, vestir las figuras de madera con túnicas de tela, al igual que adornar una imagen de Cristo con una corona de espinos. También Degas echó mano de los propios trajes de las bailarinas para cubrir sus esculturas. Y en todos estos casos había, pues, una materia real que se hacía presente en la obra de arte.²³¹

Siendo un factor crítico en la evolución del Cubismo y por lo tanto de la evolución del arte en el siglo XX, el *collage* no presenta de forma clara su inventor: ¿Braque o Picasso? Un autor como Bernard Berenson, que coloca el valor y no los hechos, como el centro de sus preocupaciones, considera que tiene poca relevancia una duda de esta naturaleza.²³²

A pesar de no saberse con certeza, cual de los dos mayores artistas del Cubismo realizó la primera experiencia con un *collage*, permanece como índice histórico, la obra de Picasso "Naturaleza muerta con silla de rejilla", del año de 1912, el primero ejemplo de cuadro con un elemento no-pictórico, o sea, un trozo de tela encerada imitando una trama de paja de silla.²³³

Se encuentra igualmente la versión de que debe atribuirse a Braque la realización del primer papier-collé, mediante la inserción de algunos papeles descubiertos en una librería de

231 P. AZARA, *De la Fealdad del Arte Moderno: el Encanto del Fruto Prohibido*, 1990, p.155.

232 B. BERENSON, *Estética e Historia en las Artes Visuales*, 1956, p.190.

233 H. WESCHER, *La Historia del Collage, del Cubismo a la Actualidad*, 1976, p.23.

Avignón y adheridos en el dibujo de una naturaleza muerta, también con fecha de 1912.²³⁴

Este procedimiento se basaba entonces esencialmente en la manipulación de papeles, de ahí la denominación papeles pegados. Si en un principio, como ya lo fue mencionado, estos papeles fueron comprados en una tienda, (lo que testimonia su carácter de algo intacto y nuevo), evolucionaron rápidamente hacia el empleo de una materia que posee memoria, o sea, una materia con rasgos de vivencia. Esta actitud de extremada audacia reemplaza, en cierta medida, a la labor del artista en cuanto a la obtención pictórica de los efectos pretendidos:

"Acaso se dé en el clavo diciendo que el *collage* fue para los cubistas uno de los modos de reaccionar contra el pictoricismo, para reencontrar el tono local evitando la pincelada." ²³⁵

No hay que olvidar que éste es el momento del desarrollo del cubismo sintético en el que reinaba mayor libertad que en el cubismo analítico. Se terminaba la austeridad de la construcción con líneas rectas y del empleo exclusivo de colores neutros y apagados como los grises, negros, ocre o verdes pálidos, característicos del período analítico. Empezaban a surgir composiciones con líneas flexibles y el color retornaba a los lienzos. Había en esta época el deseo por parte de los artistas de presentar las cualidades de color y textura característicos de ciertos objetos, aislados de sus formas. El *papier-collé* surge exactamente

234 H. WESCHER, *Op. Cit.*, 1969, s/p: "Mientras Picasso pasaba en París unos quince días, Braque, según ha explicado a Douglas Cooper, compró esos papeles, insertó algunos recortes de ellos en el dibujo de una naturaleza muerta, dando así nacimiento al primer *papier-collé* propiamente dicho."

235 M. DE MICHELI, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, 1989, p.214.

en este momento.

Al trabajar con los papeles coloreados:

"Braque descubre que los papeles pegados permiten el justo empleo del color. Hacen posible separar por completo el color de la forma, permitiendo la aparición de ambos elementos por separado." ²³⁶

Esta técnica, que parte del encuentro de un papel industrializado que imita la madera y el mármol, se extiende a experimentos en los que intervienen los papeles más diversos: periódicos, partituras musicales, papeles ondulados, paquetes de tabaco, tarjetas de visita, barajas, rótulos de botellas, programas de cine o de teatro, etiquetas, billetes de metro o incluso papeles transparentes o de lija.

Estos elementos eran, pues, utilizados por el artista por sus propias características. Llamaba la atención su "materialidad", su brillo u opacidad, su textura y también su color.

236 H. WESCHER, *Op. Cit.*, 1976. p.25.

3.1 - Evolución del *collage* cubista.

A partir de esta primera operación en dos dimensiones, que resulta en una superficie todavía plana, con relieves poco o nada visibles, surgen *collages* que se hicieron cada vez más complejos y heterogéneos: retazos de tapices, tejidos muy texturados, láminas de madera o acero, cuerdas, alambres.

De estos elementos prácticamente sin volumen, con finalidad pictórica, se pasa a la utilización de todo y cualquier material con forma tridimensional, o sea, al uso escultórico del *collage*. Y el propio Picasso construyó, en 1914, algunas obras volumétricas, basado en los:

"principios de ensemble, en la técnica de reunir y manipular elementos muy dispares, algunos de los cuales tienen un marcado carácter de *ready-made*." ²³⁷

4 Rápidamente, el tipo de materias utilizadas en el *collage* sufre una ampliación, utilizándose todas las materias por sus efectos plásticos.

Aquél primero gesto de adhesión de un elemento extra-pictórico al cuadro en 1912, es captado y modificado por los movimientos artísticos subsecuentes al cubismo. Y su evolución se ve presente a través de las variantes del *collage* cubista: *assemblages*, *collages* futuristas, *contrarrelieves* de Tatlin, *foto-montajes*, *ready-made*, *collage-Merz*, encolados

237 N. STANGOS, *Op. Cit.*, 1986, p.59.

surrealistas²³⁸, *frottages*, *combine-paintings*, *décollage*, etc.

En la obra "Guitarra" de 1912 asigna un nuevo camino a esta categoría artística y rompiendo con el pasado, ensambla a dicha composición, elementos heterogéneos como una chapa y una serie de hilos de metal, estando por esto, apuntada como "la primera obra discontinua."²³⁹ Este primer *assemblage* es visto como uno de los orígenes del arte póvera.

El *collage* del futurismo, movimiento italiano inventado por el poeta Marinetti, se configura según la manera de entender la civilización que se traduce parcialmente en las palabras de Boccioni a través de su "Manifiesto Técnico de la Pintura Futurista" de 1910:

"Todo cambia, todo se mueve, todo gira rápidamente. Una figura nunca se queda quieta delante de nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente."²⁴⁰

La pintura futurista, muy diversa en cuanto al motivo, se movía entre lo figurativo y lo abstracto y exaltaba la máquina, el modernismo e introdujo, en el espacio del cuadro, la representación de velocidad.

Para plasmar el aspecto "dinámico" del entorno, recurrían a la fragmentación de los

238 "El encolado es únicamente un procedimiento técnico, que incluso a veces puede hacerse sin cola ("Si las plumas no hacen el plumero, la cola no hace el encolado", dirá Max Ernst), si en ocasiones consiste en el acercamiento de dos elementos tomados del exterior (dos dibujos recortados, por ejemplo) más frecuente y fundamentalmente es la colisión de un elemento exterior que sirve de cebo y de un elemento interior atraído por él." El encolado cubista de finalidad estética o realista sería pues lo opuesto al encolado poético de Max Ernst. G. PICON, *Diario del Surrealismo*, 1919-1939, 1981, p.33.

239 A. ECHEVERRÍA PAOLA, *Picasso, LOS GENIOS DE LA PINTURA ESPAÑOLA*, 1980, p.75.

240 N. STANGOS, *Op. Cit.*, 1986, p.84.

elementos compositivos, reproduciendo el medio ambiente en múltiples y simultáneas impresiones ópticas y añadiendo palabras que confirieran a la superficie pictórica la idea de ruido o movimiento, como lo hizo Severini, al insertar en sus obras, además de lentejuelas (para obtener relieve), palabras cuyo sentido huye a lo estático: "polka" y "vals".

Los papeles pegados y los textos inscritos han aportado a esta pintura un aspecto activo y propagandístico, por ser elementos actuales y realistas.

El interés por la "velocidad" llevó a Boccioni a escribir el "Manifiesto de la Pintura Futurista" en 1912, proponiendo además de la utilización de nuevos materiales, en oposición al tradicional mármol, la incorporación de motores para que las esculturas se movieran en realidad.²⁴¹

Tatlin, en 1913, influenciado por las experiencias anteriores de Picasso, emplea madera, metal, papel, cristal, estuco y alambre en sus contrarrelieves, diferenciándose de los cubistas, al utilizarlos como investigación de sus potencialidades expresivas, alejándose de cualquier resquicio de figuración.

Cabe a los dadaístas la invención de un otro tipo de *collage* denominado fotomontaje, una variación del *collage* realizado a partir de fotos, ridicularizando personajes de la época. Fotomontaje ha sido un nombre adoptado por John Hartfield, Grosz y Hausmann, entre

241 N. STANGOS, *Op. Cit.*, 1986, p.88.

otros.²⁴²

En referencia a su invención, dos distintas versiones son encontradas: en una de ellas se la atribuye a Raoul Hausmann y en la otra a Jean Heartfield.

En 1918, durante su estancia en la Isla de Usedom, en el Mar Báltico, a Hausmann le surge la idea de componer obras con fotografías recortadas. Esta idea le es motivada por el hábito cultivado por los residentes de esta isla de personalizar, mediante una foto de un familiar, una litografía en la que aparecía un granadero superpuesta a un cuartel.

Anteriores a los fotomontajes de Hausmann, son los de Heartfield, que ya en 1914, empezó a fabricar sus montajes. Encontrándose él en la guerra, enviaba postales compuestas de recortes de periódicos y revistas y constituyeron, pues, el origen de los fotomontajes políticos de Dadá.²⁴³

Respecto a su invención, el fotomontaje tiene aún a otro nombre a él estrechamente relacionado: Max Ernst, considerado por muchos, el artista que hizo la aportación más aguda a esta experimentación.²⁴⁴

Son, pues, los dadaístas los primeros en utilizar la fotografía como material para sus creaciones.

242 Véase D. ADES, *Photomontage*, 1986, p.45.

243 Véase F. MONIN, *Le Collage: Art du Vingtième Siècle*, 1993.

244 M. DE MICHELI, *Op. Cit.*, 1989, p.165.

Uno de los ensayos más osados de la época dadaísta tiene como autor Marcel Duchamp. Es él quien introduce los primeros ready-mades en 1913, objetos no fabricados por el artista y elevados a la categoría de obra de arte.²⁴⁵

Collage - Merz fue el nombre dado por el alemán Kurt Schwitters a sus obras, término que parece ser la mutilación de la palabra Kommerz, palabra encontrada por casualidad en un papel. Sus obras estaban compuestas exclusivamente con materiales encontrados, como trozos de madera, de hierro, billetes de tranvía, sellos, sobres, clavos, piedras, etcétera.

El *collage* fue también una técnica que atendió adecuadamente a los principios del surrealismo que eran la libre asociación de imágenes, onirismo, componente lúdico y automatismo, entre otros.

Hans Arp (1887-1966) se entrega a una ejecución automática, trabajando de acuerdo con la ley del azar, que no es nada más que el transitar con una figura sobre el campo en donde más adelante será establecida. Este *collage* final será la culminación del proceso del automatismo, caracterizado por la forma en la que se expresa la imagen situada en la conciencia.

Los *collages*, anteriores al surrealismo, pero sistematizados y modificados por este:

"...han permitido que ciertas personas fijen sobre papel o tela

245 El *ready-made* está profundizado en el capítulo 5-Determinación del Soporte.

la pasmosa fotografía de sus pensamientos y sus deseos." ²⁴⁶

El encolado vendría a ser el arreglo de imágenes procedentes del interior. Y se asemeja, pues, al sueño, ya que suprime la censura. Por esto se distingue claramente esta operación de la precedente cubista, en la cual los papeles de Braque y Picasso eran simples soluciones plásticas que partían del empleo de recortes de una materia real. La intención de Max Ernst era evocar otros elementos que desembocarían en una ilusión óptica mental. ²⁴⁷

Otra modalidad del *collage*, una modalidad atípica, sería el *frottage*: no adhiere ninguna materia; sólo capta directamente su textura.

El *frottage* consiste también en otra manera de provocación del automatismo surrealista, además de los procedimientos del fotomontaje y del objeto hallado; este último actuando como provocador óptico:

"Max Ernst toma una hoja de papel y la apoya sobre una superficie desigual. Al frotar el papel con un lápiz blando, aparece y queda impresa la materia del soporte." ²⁴⁸

El *frottage* es la respuesta a la interrogación a que se somete una materia:

"Apenas interrogada, la materia perdía su carácter para asumir el aspecto de una serie de imágenes inesperadas, que

246 M. ERNST. *Una Semana de Bondad o los Siete Elementos Capitales*, 1982, p.11.

247 *Ibidem*. (Not. 237)

248 W. SPIES. *Max Ernst*, Fundación Juan March, 28 de febrero - 27 de abril de 1986. Madrid, s/p.

ayudaban fácilmente a las facultades imaginativas y alucinatorias del artista", ²⁴⁹

que presenciaba el nacimiento de innumerables imágenes, como cabezas, paisajes, lluvias, animales, entre otras.

Al hablar del *collage* surrealista, Juan-Eduardo Cirlot hace el siguiente comentario:

"...no podemos silenciar la gran intervención del surrealismo, por obra de Max Ernst, el Durero del siglo XX, con sus nuevas técnicas (*collage* y *frottage*, principalmente) y con sus innovaciones en la sintaxis visual." ²⁵⁰

En el espíritu del *collage* se encuentran también las obras coloreadas de Henri Matisse (1869-1954), que empieza a trabajar con esta técnica a partir de 1931. "Les Coquelicots" de 1953, obra en la cual utiliza el papel coloreado y recortado (*papier découpé* o *decoupages*), es así concebida por él:

"El papel recortado -declaró a André Lejard- me permite dibujar en el color. Para mí representa una gran simplificación (...) Esta simplificación garantiza una gran precisión en la unión de ambos medios que se convierte así en uno solo." ²⁵¹

Al hablar del colorismo característico del fauvismo y por hacer una mención a la arquitectura, cabe una alusión a Antoni Gaudí, arquitecto catalán, que hace una utilización

249 M. DE MICHELI, *Op. Cit.*, 1989, p.186.

250 J. E. CIRLOT, *El Arte Otro*, 1957, p.18.

251 A. M. GONZÁLEZ, *Las Claves del Arte, Últimas Tendencias*, 1989, p.3.

arquitectónica del *collage* y que mereció la siguiente observación de Antoni Tàpies:

"Precisamente en esto de pegar trozos de porcelana, o de platos, aquí hemos tenido un gran maestro que es Gaudí." ²⁵²

La manera de tratar la materia en sus aspectos texturales más diversos y de trabajar la piedra en la Casa Milà como si fuera barro, además de

"la yuxtaposición de lo geométrico, contraído y lo naturalista, blando, mejor aún fofo, nos conduce a una atmósfera del *"collage"*." ²⁵³

Otra variante del *collage*, el *décollage*²⁵⁴, es utilizado primeramente por el italiano Mimmo Rotella (1918) que en 1954 rasga papeles para después reagruparlos en sus composiciones. También se sienten motivados por este procedimiento, inspirado en los muros recubiertos de papeles, posteriormente arrancados o rasgados los artistas franceses Hains y Villeglé.

El combine-painting es la unión de la pintura y del montaje de objetos, y fue utilizado por primera vez por el norteamericano Robert Rauschenberg (1925) en 1953. Esta modalidad

252 R. OLIVARES, "El arte es una forma de expresar lo más íntimo", *Lápiz*, Vol. X, núm. 82-83, diciembre de 1991/enero de 1992, pp.126-130.

253 J. E. CIRLOT, *El Arte de Gaudí*, 1965, p.35.

254 "Décollage: transformación de materiales de consumo rasgándolos, emborronándolos y repintándolos con el fin de suprimir las funciones utilitarias consumo-mecanicistas de los objetos, para obtener nuevas posibilidades de aparición artística." K. THOMAS, *Hasta Hoy. Estilo de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, 1988, p.14.

del *collage* es reconocida por el empleo de diversos objetos, pegados o adosados a la tela.²⁵⁵

3.2 - El procedimiento del *collage*: juego de posibilidades y encuentro de materiales.

Al repasar sobre esta inmensa variedad de opciones inventadas y empleadas por los artistas de los distintos movimientos artísticos, se puede afirmar que el *collage* significó un paso en el camino de la libertad artística. Y esto porque en el *collage*, al contrario de lo ocurrido en el dibujo, la imposición de una forma sobre otra o de una forma al lado de otra no significa un acto final que agota una posibilidad. En el *collage*, el juego estructurante es provisorio, hasta que las piezas sean definitivamente pegadas, dejando su articulación en un estado casi perenne de movilidad y de virtualidad de lo posible.

La utilización de materiales hechos como medio de expresión pictórica asume tal importancia que se convierte en una manifestación a la que muy a menudo recurre la casi mayoría de los artistas de nuestro siglo. Es una idea que pasa a ser desarrollada y explotada hasta sus últimas consecuencias.

Apolinaire, poeta, ensayista, amigo de los pintores del Bateau-Lavoir, intuyó lo que vendría a ser la singular contribución del *collage*, cuando observa que la calidad fundamental de sus diversas tendencias no estaba en lo inédito de su propuesta visual, pero sí en la renuncia sistemática al culto de las apariencias.²⁵⁶

255 R. RODRIGUEZ, *Diccionario Elemental de Artes Plásticas Contemporáneo*, 1983, p.41.

256 N. WADLEY, *Cubism - Movements of Modern Arts*, 1985, p.168.

Esta nueva técnica permite jugar con los elementos de construcción (cualquier materia), hasta su colocación definitiva dentro de la composición plástica. El carácter experimental del que se habla puede ser constatado en obras estructuradas no tanto con el auxilio de la cola, sino con el de un elemento auxiliar de la costura, los alfileres:

"Al principio, los papeles aparecen frecuentemente prendidos unos sobre otros, lo que testimonia el espíritu de improvisación con que esas obras fueron concebidas." ²⁵⁷

La obra de Picasso "*Collage con Pipa*" (1913) en la que los fragmentos de papel, recortados, uno negro y otro de color neutro, dispuestos sobre un dibujo a lápiz, no se hallan pegados a la composición, sino simplemente sujetos con grandes alfileres.

Dicho con las palabras de Santiago Amón,

"El *collage* es ante todo el arte del bien elegir." ²⁵⁸

Esta interpretación, muy pertinente al hablarse de este procedimiento, se ve reafirmada por Marca-Relli, artista norteamericano residente en España, (Boston, 1913) que se dedicó intensamente al *collage*, quien comenta:

"Me ha abierto una puerta que puedo utilizar, no por la materia en sí, sino por el sistema de trabajo que me permite pensar de una forma más clara, ya que puedo cambiar las

257 H. WESCHER, *Op. Cit.*, 1969, s/p.

258 S. AMÓN, *Marca-Relli: 1976-1978*, 1978, p.30.

formas una y otra vez, mil veces, si es preciso." ²⁵⁹

La obra así concebida puede ser estudiada y visualizada a priori. El gesto no es definitivo. Los elementos que van a ser incluidos en el cuadro transitan por el soporte hasta haber encontrado su lugar adecuado. Los papeles o las diversas materias son susceptibles de ser dispuestas en distintas posiciones en el campo pictórico antes de formar una imagen determinada, o sea, el cuadro tal como será apreciado, como ocurre con la obra de Gerardo Rueda, "Sin Título" (1962, *collage* con papeles de seda, periódico y cartulina sobre táblex, 33 x 23,5 cm). (Lám. XIII, Fig. 38)

Mediante el *collage*, o sea, con la fijación de elementos concretos a la pintura, la representación es sustituida por la presencia de la propia materia:

"Al disponer un material ya formado y real de una manera determinada integrándolo al proceso pictórico, se elimina la existencia ilusoria del objeto en la pintura sobre lienzo." ²⁶⁰

Los materiales en el *collage* sustituyen a la pintura, de ahí la necesidad de que el artista colecciona sus propios elementos. De la elección de los elementos dependerá la concreción de sus obras:

"...está claro que hoy, para crear un cuadro, no es imprescindible la ayuda de los pinceles, ni siquiera es

259 S. AMÓN. *Op. Cit.*, 1978, p.32.

260 K. THOMAS. *Op. Cit.*, 1988, p.62.

necesaria la pintura..."²⁶¹

Si para formar un *collage* la materia extra-pictórica es esencial, se puede hablar de un proceso respecto a este procedimiento, en el que es significativa la labor de búsqueda de los elementos y en este sentido también es válida la afirmación que el *collage* conlleva su proceso de encuentro. Cabe al artista encontrar, seleccionar y agrupar algunos elementos para posteriormente amalgamarlos en su obra.

Sobre este aprecio a los materiales comúnmente considerados inútiles y sobre el afán de guardarlos, no queriendo nada tirar, hay abundantes pruebas de un número considerable de artistas que cultivaron y que aún cultivan esta postura, y uno de los muchos testimonios es el de Picasso, así relatado por Patrick O'Brian, al referirse a la portada de la revista "Minotaure", financiada por Skira y dedicada al surrealismo:

"Era un *collage*: uno de sus aguafuertes del minotauro clavado mediante alfileres en cartón ondulado, todo ello adornado con cintas, encajes y unas flores un tanto marchitas de un viejo sombrero de Olga. Cuando se ve el extraordinario resultado, como portada, cuando la obra fue reproducida, se comienza a comprender la renuncia que Picasso tuvo, toda su vida, a tirar objetos."²⁶²

Al narrar los pasos de elaboración de sus improntas, Jean Dubuffet toca un punto que, por su interés en este proceso del *collage*, se transcribe aquí:

261 F. ISCAN, *Op. Cit.*, 1985, p.9.

262 P. O'BRIEN, *Picasso*, 1980. p.337.

"Necesito algunas para recortarlas, para confeccionar unos montajes, mientras que otras las guardaré, para estudiarlas. En realidad, querría conservarlas todas, en su total integridad, como unos puros frutos de la impronta sin retoque de ninguna clase y también desearía guardarlas todas para mis montajes (...)" ²⁶³

Y sobre esta posibilidad de jugar infinitamente con las piezas, en el *collage*, hasta pegarlas en definitivo, Jean Dubuffet escribe:

"Esta técnica del ensamblaje, tan rica en efectos inesperados, y con todas las posibilidades que ofrece de cambiar rápidamente los efectos obtenidos mediante la modificación de la disposición de las piezas esparcidas fortuitamente sobre una mesa, y así realizar numerosos experimentos, me parecía un laboratorio incomparable y un medio eficaz de invención." ²⁶⁴

3.3 - Distintas materias, distintos *collages*.

De estos muchos procedimientos del *collage*, se pueden definir claramente tres amplios grupos: los *collages* con papeles, cartulinas, telas, tejidos; los *collages* con materiales sólidos y los *collages* obtenidos a partir de la unión de minúsculas partículas.

263 J. DUBUFFET, *Escritos sobre Arte*, 1975, p.169.

264 J. DUBUFFET. "Ensamblajes, Texturologías, Matereologías, 1956-1960", *Del Paisaje Físico al Paisaje Mental*. 6 de marzo a 25 de abril de 1992.

3.3.1 - *Collage* de materiales flexibles: papel, cartón, tela.

La técnica del *collage* es extremadamente receptiva con relación a los materiales, instrumentos y procedimientos. Al tratarse de materias cortables, el papel, por ejemplo, puede ser trabajado con la tijera o simplemente rasgado a mano. Rasgar es el acto de romper o dividir en porciones irregulares un trozo de papel, cartón o de una tela que lo permita.

Los primeros papiers-collés de los cubistas presentaban recortes muy precisos; estaban seccionados en base a rectas y ángulos. En obras posteriores, van apareciendo elementos más libres, más espontáneos, con contornos rasgados o cortados sin gran cuidado. Hay una evolución hacia la expresividad en estas formas adicionadas al cuadro. Las tijeras²⁶⁵ o cuchillas determinan un

"...resultado mecánico, duro y preciso; al romperlo con los dedos será la línea menos rígida y ofrecerá una agradable flexibilidad. También se podrán contrastar los cortes con tijera y los resueltos a dedo..."²⁶⁶

Rasgar es una fuerza cortante. Es seccionar la materia sin producir una línea recta totalmente previsible, rompiendo la materia en su interioridad, enseñando sus capas internas. Cada gesto produce un tipo de configuración irrepetible, originando texturas y espesores

265 Es interesante el comentario que hace Matisse de ese instrumento cortante, la tijera. Él exalta su "trazo" en el papel y no lo considera como un corte frío, sin emoción: "En los papeles recortados existe una materia-papel a la que se debe disciplinar, dar vida y hacer crecer. Para mí, es más una necesidad de conocer. Las tijeras pueden llegar a adquirir mucha más sensibilidad en el trazo e incluso el mismo lápiz o el carboncillo. Fíjese en esta enorme composición: follaje, frutos, tijeras, un jardín." H. MATISSE, *Sobre Arte*, 1978, p.157.

266 J. H. FABREY, *La Magia de los Acrílicos*, 1972, p.89.

diferenciados. El control sobre la materia es relativo, al optarse por el rasgado; se introduce la ruptura de la simetría.

Son perfectamente apreciables las distinciones entre los diversos papeles que integran el *collage*, desde muy finos y maleables, hasta los más rígidos, como el cartón. Aún así, este material, pese a su espesor, responde bien al rasgado a mano.

El papel de seda fue un material explotado plásticamente por Francisco Farreras y Miguel Logroño habla de estos *collages* como de un velado:

"Capa tras capa, transparencia a transparencia, se modera el estallido pictórico, que queda contenido, en un acorde de congregación de signos, allá lejos, tras la milimétrica, delgadísima piel que lo exterioriza. Velar es atenuar o arrancar insólitos rubores a un ademán. No violentarlo, sino rescatarlo paulatinamente, respetuosamente, como no queriendo ofenderle." ²⁶⁷

Mediante el rasgado se pueden obtener de un mismo papel diversos efectos. Este material reacciona distintamente a cada gesto que le sea conferido. El dibujo de un corte realizado al rasgarse el papel hacia el interior, será opuesto al realizado hacia el exterior. Este último permitirá revelar su interioridad, permitiendo que se vean todas las capas que le componen; este gesto muchas veces sorprende al tornar visibles incluso colores encubiertos.

Pegar un papel a una superficie implica, pues, innumerables explotaciones, que van

267 M. LOGROÑO. Farreras. *Galería Juana Mordó*, 1976, p.10.

desde su corte o rasgado hasta su adhesión. Esta puede ser ejecutada pretendiendo una total unión al fondo o ya jugando con su flexibilidad, lo que permitirá configurar pliegues, arrugados, burbujas, entre otros efectos.

Esa dualidad que se establece en las obras, cuando se emplean papeles de distintas consistencias y espesores, puede ser apreciada en otra obra de Gerardo Rueda: "Ocres y Azul" (1969, *collage* con cartón, cartulina y papel de seda sobre táblex, 48x33 cm). (Lám. XIII, Fig. 39)

"Tres Cartones" (1974, Técnica mixta sobre cartón montado sobre tabla, 90X120 cm) de Antoni Tàpies, ilustra la sección del cartón mediante el rasgado. En esta composición simétrica y serial en la que el bastidor, visible en la parte superior de la composición, define un espacio a la vez que marca un límite, el *collage* está presente. (Lám. XIII, Fig. 40)

La soltura de esta obra tal vez se deba al tratamiento conferido al material: irregularidades en los bordes del cartón y del periódico, además de la flexibilidad de la franja que une a los tres elementos en la parte inferior, en donde aparecen manchas y espontáneos grafismos.

La tela también ha sido un material muy empleado en el *collage* artístico. Antoni Tàpies la empleó en un gran número de cuadros. (Véase Lám. XXXIII, Fig. 104). Manolo Millares ha realizado la casi totalidad de su obra sobre arpillera, una tela con características muy particulares, de textura muy definida y no tan flexible como el lino. Manolo Millares, sin

embargo, la trabajó casi escultóricamente, sobreponiendo unos trozos sobre otros, cosiendo, rasgando y agujereándola. El *collage* en muchas de sus obras no se da mediante la cola, sino mediante la costura. (Retómese Lám. II, Fig.5)

En las obras de Josep Guinovart se encuentra muy a menudo, el *collage* de una tela flexible que es pegada al soporte de la pintura, respetando su propio lenguaje, o sea, sus arrugas y pliegues. La integración de estos elementos está realizada mediante la pasta pictórica que cubre el lienzo, enseñando la textura resultante del *collage*, como en "Composición" (1962, técnica mixta y *collage* sobre lienzo, 200 x 300 cm). (Lám. XIV, Fig. 41)

J. Corredor-Matheos apunta que en la década de los sesenta, Josep Guinovart se ha concentrado más en el lenguaje plástico, o sea, en el juego de superposiciones de planos y que la textura sigue teniendo el protagonismo. Y es en este momento cuando él empieza a utilizar telas pegadas.²⁶⁸

3.3.2 - *Collage* de materias sólidas.

La segunda modalidad del *collage* se procesa mediante el empleo de materias sólidas. En esta clase de *collage*, los materiales añadidos a la superficie pictórica tienen su corporeidad respetada, aunque no siempre reconocible. Es un *collage* en el que:

268 J. CORREDOR-MATHEOS, *Guinovart, el Arte en Libertad*, 1981, p.110.

"el volumen se antepone a la superficie plana de la pintura."²⁶⁹

Fue muy desarrollado por Arman, cuyos trabajos fueron calificados por algunos críticos como amontonamientos.

"En las acumulaciones de Arman se pone de manifiesto, con claridad lapidaria, la aplicación de la técnica del *collage* por parte de los *Nuevos Realistas*." ²⁷⁰

Estos *collages* difieren de aquéllos elaborados con papeles, puesto que no se constituyen de superficies planas y sí de objetos que para ser pegados necesitarán incluso de un otro tipo de herramientas. Muchas veces la cola no es suficiente para la reunión de sus elementos, exigiendo el empleo de clavos.

La obra de Lucio Muñoz, "La Vaca", (1964, técnica mixta sobre tela, 230 x 190 cm) constituye un ejemplo de este tipo de *collage*. Además del empleo de la cola (que no aparece), está otro elemento aparente, el clavo, que posee una autonomía formal. (Lám. XIV, Fig. 42)

La extensa obra pictórica de Josep Guinovart está repleta de cuadros que constituyen ejemplo a este tipo de *collage*, como ocurre en "Collage de las Glorias" (1964, técnica mixta y *collage* sobre tabla). (Lám. XIV, Fig. 43)

269 F. ISCAN, *Op. Cit.*, 1985, p.33.

270 H. WESCHER, *Op. Cit.*, 1976, p.234.

Los *collages*, aunque así divididos en grupos para fines didácticos, pueden albergar uno u más tipos de materiales o de procedimientos. Una obra es pasible de emplear papel, objetos sólidos e incluso estar integrada por la pintura de relieve. Siempre se destacará uno de ellos sobre los demás, el que le conferirá el protagonismo.

3.3.3 - El *collage* en la masilla matérica.

El arte informal, en su variedad de direcciones, tiene en su variante matérica, la preocupación esencial de:

"destacar la importancia de aquello que es fundamental para su propia existencia: la materia." ²⁷¹

Y la pintura matérica, soporte de diversos materiales, se desarrolla a partir de la técnica del *collage*. Sobre esto, J. Sureda y A. Guasch, hacen la siguiente observación:

"Se podrá objetar que las obras de Burri o Tàpies y aún las de Millares no son más que una nueva versión del *collage*, ello sólo es cierto en lo que respecta al principio de incorporar elementos no estrictamente artísticos a una obra pictórica. El *collage* de principios de siglo, sin embargo, los incorporaba para sumar realidad a una obra pictórica, los artistas matéricos de las últimas décadas, lo hacen en aras de la calidad plástica, heterodoxa evidentemente, de los materiales o atendiendo a la significación simbólica que en algunos instantes pueden adquirir tales materiales (se ha dicho, por ejemplo, que Burri utilizaba en sus obras bolsas y trapos viejos porque tales

271 L. CIRLOT, *La Pintura Informal en Cataluña 1951-1970*, 1983, p.22.

materiales le recordaban los vendajes empapados de sangre que había visto en la época de la guerra en la que ejerció de médico.)" ²⁷²

La técnica empleada por el artista matérico puede ser considerada una prolongación del *collage* en su más amplia acepción y configura el *collage* de relieve.

Este *collage* de relieve tiene su génesis ya en los cuadros de Braque y Picasso que añadían a la pasta pictórica ténidas porciones de arenas y tierras con la cual cubrían determinadas zonas del cuadro.

La obra de Picasso "Niña con Aro" (1919), en la que trabaja sobre un lienzo al óleo e incorpora arena, es uno de los muchos testimonios del empleo de elementos extrapictóricos visando la obtención de texturas.

Contrasta, la parte central de la composición, que es la propia "niña" texturada, con las demás porciones en donde están perfectamente marcadas las pinceladas realizadas con el óleo puro. La arena pegada al cuadro mediante la pintura es visible, aunque sólo por su textura granular, ya que está totalmente encubierta por el color.

Una alusión a esta técnica matérica quedaría incompleta si no se mencionara al francés Jean Fautrier que, con cuadros informalistas de medio relieve, inicia la llamada pintura de la materia, elaborada mediante una serie de materiales diversos, como pasta de arcilla, arenas,

272 J. SUREDA y A. GUASCH, *La Trama de Moderno*, 1987, p.108.

alquitranes y cola, cuyas texturas adquieren importante valor plástico.²⁷³

Otro artista, también francés ya mencionado anteriormente, y de capital importancia en esta técnica fue Jean Dubuffet:

"Como Max Ernst con el *frottage*, Dubuffet idea un fondo plástico para sus cuadros que sirve de base a las creaciones de su imaginación artística. Esta base es una mezcla de pastas, arena, asfalto y arcilla de superficie rugosa. (...) En la manipulación de esta materia, Dubuffet utiliza posibilidades técnicas imitando el ejemplo de Max Ernst, como el calco y la impresión."²⁷⁴

La técnica empleada en el cuadro matérico es una técnica a la que se debe llamar mixta. En ella intervienen, además de la incorporación de los más diversos elementos inertes a un aglutinante, determinados procedimientos heredados de toda la trayectoria del *collage* en el tiempo:

"Los llamados pintores matéricos (*matter-painters*) inventaron una variante del *collage*: mezclando arena, yeso y otros materiales con pintura, dieron al lienzo plano algo de la solidez tridimensional de la escultura."²⁷⁵

Respecto a la denominación mixta, cabe destacar que es igualmente conocida por mixtura, según lo esclarecido por Lourdes Cirlot, cuando alude a la pintura matérica de Antoni Tàpies de los años 1953-54 y más específicamente a la obra "El foc Interior",

273 J. L. VELASCO, *La Pintura Contemporánea*, 1982, p.53.

274 H. WESCHER, *Op. Cit.*, 1976, p.231.

275 A. EVERITT, *El Expresionismo Abstracto*, 1984, p.6.

realizada en una gama cromática roja:

"Tàpies emplea en esta obra el procedimiento conocido con el nombre de mixtura, mezcla de pintura al óleo con polvo de mármol." ²⁷⁶

Este *collage* con relieve se distingue de los dos anteriormente hablados, al encontrarse más próximo a la pintura propiamente dicha, al formalizarse mediante empastes. La pintura está, pues, más presente en la pasta que incorpora diversos elementos, que en los papeles o materiales sólidos colados.

El relieve se manifiesta en las superficies que irradian sensaciones táctiles. La pasta es superpuesta al soporte y es desparramada según una intención. En algunas obras esta pasta se encuentra con acentuadas oscilaciones de densidad, en cuanto que en otras está uniformemente distribuida por la superficie, siendo posteriormente arañada, herida, abierta, puntillada, abultada, craquelada o presionada con algo, y en este caso, la materia en el cuadro sigue evocando definitivamente el objeto presionado y ausente.

Los materiales que otorgan solidez a la pintura son los que se les añaden a ella. Estos van desde las arenas, tierras, serrín, *materias de carga* ²⁷⁷, pigmentos en polvo, paja, pelos, hasta los más sorprendentes hallazgos. Tales elementos se unen a la pintura, alterando su aspecto, ya sea quitándole o confiriéndole brillo, generando mayor pastosidad o grumos,

276 L. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1983, p.79.

277 Las *Materias de carga* se encuentran detalladas en el capítulo 4. "La Invasión de la Materia en la Pasta Pictórica".

cambiando su color y sobre todo, originando o acentuando la sensación táctil.

La superficie pictórica está así tratada con gran diversidad de texturas en diversos cuadros de artistas españoles: de Luis Feito, Juana Francés, César Manrique, Francisco Farreras, Rafael Canogar, Antonio Suárez, Lucio Muñoz y en la casi totalidad de las obras realizadas por Antoni Tàpies.

Ocurre entonces, la mezcla de materias elementales (arena, polvo de mármol, blanco de España) que confieren corporeidad a la pasta pictórica. Estas materias necesitan de una substancia que las una entre sí y al mismo tiempo torne posible su aglutinación al pigmento y al soporte. La substancia mencionada es la cola o el barniz.²⁷⁸

Difiere un poco este procedimiento de los demás tipos de *collage*, como lo ya apuntado anteriormente, por no presentar piezas recortadas u objetos con vida independiente. En la acción de superponer un trozo de madera o un papel a una tela, por ejemplo, habrá una identificación entre forma y materia:

"A veces, el material se confunde con la forma, cuando emplea trozos de trapo, de cartón cortado o rasgado, a veces atado con cordeles o alambres, o trozos de papel secante enganchado."²⁷⁹

278 "La cola blanca es considerada como uno de los pegamentos más adecuados al *collage*, ya que no mancha, tiene rápido secado y buena potencia adhesiva. El médium acrílico es igualmente un excelente adhesivo para toda la variedad de materiales que se utilizan en el *collage*." J. R. FABREY, *Op. Cit.*, 1972, p.89.

279 A. CIRICI, *Tàpies, 1954-1964*, 1964, s/p.

La porción de masa, plásticamente consistente y deformable, trabajada por el artista matérico, conlleva un trabajo manual en donde el resultado será inevitablemente su distensión sobre la superficie del cuadro, operación dispensada por los más corrientes componentes del *collage* que apenas requieren su adhesión al soporte. De la disposición de esta pasta, surgirá una configuración.

La pintura matérica es, de este modo, una pintura que se sirve del *collage*. Agregar detritos es una forma de encolar.

Esta operación puede ser ejemplificada a través de la obra "Ocre y Manchas Azules" (1972) de Antoni Tàpies.

En esta adhesión de trozos de la realidad no-pictórica a la superficie del cuadro, la pintura matérica constituye una evolución del *collage*, porque además de pegar materias hechas, manipula la consistencia de la materia.

El *collage* tiene así como origen la yuxtaposición de unidades heterogéneas:

"el *collage* propiamente dicho (...) consiste en valerse de elementos que suelen estar separados para reunirlos deliberadamente, para hacerlos convivir en el ámbito de una obra plástica." ²⁸⁰

El hecho de componer una obra con fragmentos de un material, insertándoles en un

280 G. DORFLES, *El Intervalo Perdido*, 1984, p.54.

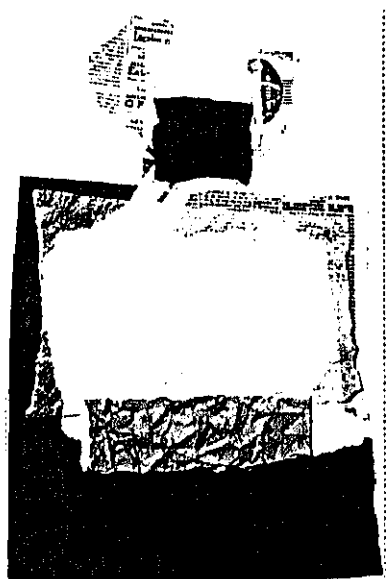
nuevo contexto, ésta adquiere un nuevo valor, que confiere:

"una valencia nueva e inédita a cada elemento." ²⁸¹

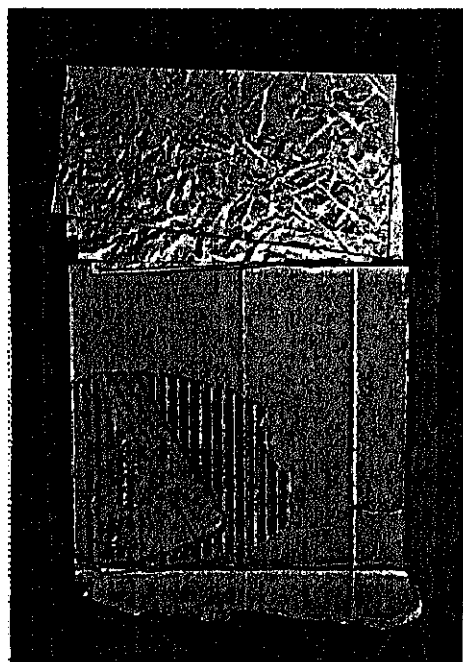
En los últimos tiempos, este fenómeno también se ve presente en la música, en la poesía, en el cine y en el teatro, no limitándose así a las artes plásticas.

En el próximo capítulo se tratará de invasión de la materia en la pintura matérica.

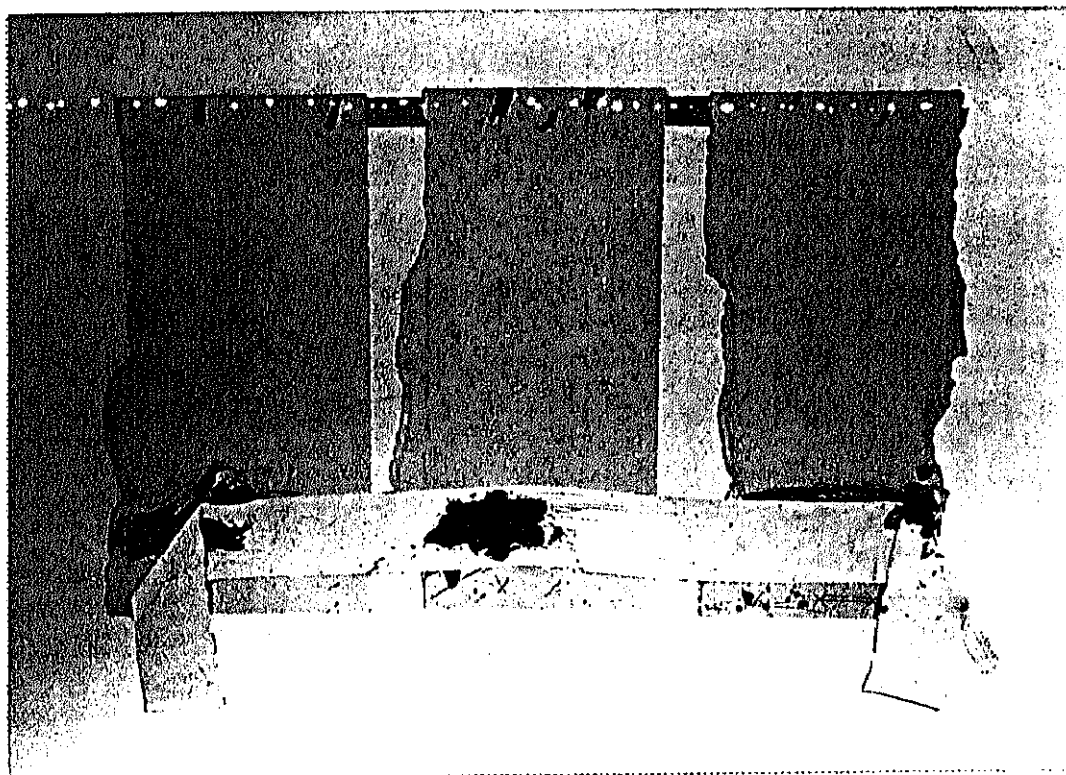
281 G. DORFLES, *Op. Cit.*, 1984, p.58.



(Fig. 38) Gerardo Rueda. "Sin título", 1962.



(Fig. 39) Gerardo Rueda. "Ocre y Azul", 1969.



(Fig. 40) Antoni Tàpies. "Tres Cartones", 1974.



(Fig. 41) Josep Guinovart. "Composición", 1962.



(Fig. 43) Josep Guinovart. "Collage de las Glorias", 1964.



(Fig. 42) Lucio Muñoz. "La Vaca", 1964. (Fragmento).

4. LA INVASIÓN DE LA MATERIA EN LA PASTA PICTÓRICA

*"La fuente de inspiración plástica contemporánea es el abandono del principio de inercia. El artista crea la materia que resulta necesaria para expresarse."*²⁸²

Pierre Francastel

La invasión de la materia²⁸² en los cuadros modernos es ampliamente tratada por Pedro Azara que, bajo el título "La naturaleza rechazada", habla de la negación de la forma sustancial en referencia a las obras de los informalistas:

"La superficie de los cuadros modernos ha adquirido el grosor de un relieve. Desde los primeros lienzos cubistas cubiertos de arena a las violentamente labradas obras neoexpresionistas de Kiefer, pasando por ciertos cuadros surrealistas velados también de arena (Masson, Dalí), las torturadas superficies de los informalistas españoles e italianos y los parajes del propio Dubuffet, la materia, en toda su anónima concreción, ha ido conquistando terreno a costa de la figura delineada, anulando la libre existencia de las cosas."²⁸³

La materia, primer elemento plástico sin el cual es irrealizable una obra pictórica,

282 La palabra materia en pintura se refiere al color, y en acepción más reciente, "se utiliza sobre todo en el lenguaje de la crítica de arte contemporáneo, con que se pretende enfatizar el valor expresivo de la textura o la consistencia del propio material pictórico." I. CHILVERS y Otros, *Diccionario de Arte*, 1992, p.456.

283 P. AZARA, *De la Fealdad en el Arte Moderno: el Encanto del Fruto Prohibido*, 1990, p.126.

sufrió significativa ampliación en el arte contemporáneo. La materia designaba, en el lenguaje artístico tradicional, el tipo de colorantes usados (colorantes terrosos, orgánicos, al óleo, al temple, acrílicos), extendiéndose después a todo cuanto se incorpora al cuadro y que es ajeno al propio colorante, o sea, a la pintura en sí: maderas, cuerdas, objetos metálicos, papeles pegados e incluso desechos de cualquier género.²⁸⁴

El enfoque de la materia en las artes plásticas cambia a través del tiempo y de simple medio se convierte en fin. Joan Sureda y Ana Guasch, respecto a este fenómeno, dicen lo siguiente:

"Una de las características de la pintura a lo largo de los siglos ha sido que la materia pictórica quedaba abandonada ante la significación de sus resultados; es decir, era sólo un medio, pero no un fin. En los años 50, artistas como Fautrier, Burri y Tàpies, convierten el lienzo en campo de experimentación matérica; el lienzo toma cuerpo; ya no es un plano de representación sino soporte de materiales diversos, desde la arena a las láminas de plástico quemadas y derretidas, desde trapos viejos y arpilleras, hasta maderas chamuscadas." ²⁸⁵

Actualmente, el taller del artista está cada vez más repleto de materiales anteriormente extraños al empleo artístico. Lo que ocurre es una transposición de la materia in situ al espacio del arte.

El creciente interés por la estructura material de la obra condujo los artistas a una intensa y creativa busca de materiales adecuados a ese fin:

284 I. CEBALLOS y Otros, *Diccionario de Términos Artísticos*, 1978, p.136.

285 J. SUREIDA y A. M^a GUASCH, *La Trama de lo Moderno*, 1987, p.108.



renovadora. Al referirse a él, Anthony Everitt ha escrito:

"En Francia, una cantidad de artistas confirmaron más directamente la pintura matérica de Dubuffet y el "informalismo" de Wols. Jean Fautrier, nacido en 1897, atrajo la atención con su serie de Rehenes. Utilizó una pasta gomosa hecha con cemento, yeso y pintura que aplicaba con una espátula. (...)" ²⁹⁴

En 1953, César Manrique empieza a preocuparse por el aspecto textural de la pintura, trabajando con técnicas mixtas:

"Manrique comienza sus primeras pinturas no figurativas, interesándose a partir de esa época en la textura y sobriedad de la tierra." ²⁹⁵

Por estas mismas fechas, la arena es también mencionada por Popovici como la materia eligida por Juana Francés y que le pareció la más adecuada para trasladar a sus cuadros. Como la arena del mar le resultaba demasiado homogénea (y por ello, monótona) se le ocurrió experimentar con la arena del río (arenales) que ofrece una infinita variedad de formas, de tamaño (grano) y de matices dentro de su variable gama áurea. ²⁹⁶ (Lám. XV, Fig. 44)

Entre los años 1958 y 1959, el catalán Francisco Farreras vuelve su pintura más densa

294 A. EVERITT, *El Expresionismo Abstracto*, 1984, p.51.

295 Catálogo 20 Años de Pintura Española. *Ateneo de Madrid*, 1962, s/p.

296 C. POPOVICI. *Op. Cit.* 1976, p.14.

al crear materias a partir de arenas de mármol, pigmentos y alquil.²⁹⁷ (Retómese Lámina VII, Fig. 19)

Y es precisamente en esta década de los cincuenta donde hay una sustancial proliferación de las masillas como materia pictórica. Y donde cada uno de los pintores matéricos presentan en sus cuadros técnicas muy personales en cuanto a las mezclas realizadas a fin de obtener los efectos buscados o encontrados durante el proceso de trabajo.²⁹⁸

Experimentando con materiales diversos, aislados o simultáneamente, se hace difícil controlar lo que va a suceder en el proceso de "hacer" el cuadro. La metamorfosis de la materia obtenida con las diferentes mixturas es igualmente imprecisa.

En la actitud del artista en el momento de soledad en el taller, es decir, de su postura frente a los experimentos a los que somete la obra, Antoni Tàpies es de la opinión de que:

"el artista ha de inventar todo, ha de volcarse íntegramente hacia lo desconocido, despreciando todo tipo de prejuicios, incluso, en mi opinión, el estudio de las técnicas y el uso de materiales considerados tradicionales".(...) "No puede concebir el artista si no en plena aventura, en pleno tránsito,

297 Farreras, *Dossier - óleos, temples, collage, couadrage, técnicas mixtas, 1953-1985*, 1985, s/p.

298 El espíritu investigador, e incluso de aventura, presente en el arte, se ve reflejado en el razonamiento que hace Antoni Tàpies en referencia al proceso pictórico de Miró, con el cual se identifican los auténticos creadores: "El "salto a la otra orilla", el "vamos a verlo", "a probarlo", "a experimentarlo", "a explorarlo"... sin olvidar el "posibilismo" e incluso "pactismo" precisamente para seguir adelante con más eficacia. Y también incluye casi un gusto por el error, por la equivocación aceptada como enseñanza; hasta por el aprovechamiento de la "debilidad... y el vacío interior" que, como dice la sabiduría antigua, es, en realidad, lo que hace que las ruedas se muevan." A. TAPIES, *La Realidad Como Arte*, 1989, p.224.

en pleno salto en el vacío." ²⁹⁹

Este espíritu de investigación e incluso de aventura, presente en el arte de nuestro siglo, se ve reflejado en el razonamiento que hace Antoni Tàpies del proceso pictórico de Miró, con el cual se ven identificados muchos otros creadores:

"El "salto a la otra orilla", el "vamos a verlo", "a probarlo", "a experimentarlo", "a explorarlo"... sin olvidar el "posibilismo" e incluso el "pactismo" precisamente para seguir adelante con más eficacia. Y también incluye casi un gusto por el error, por la equivocación aceptada como enseñanza; hasta por el aprovechamiento de nuestra "debilidad... y el vacío interior" que, como dice la sabiduría antigua, es, en realidad, lo que hace que las ruedas se muevan." ³⁰⁰

En la técnica matérica, la pasta pictórica presenta, plásticamente hablando, una gran indefinición.

Se percibe en la pintura matérica su acentuada densidad, consecuencia de la acumulación de materias incorporadas a ella, no permitiendo, con jodo, un fácil reconocimiento de sus componentes. Se ve hecha, pero no se ve cómo está hecha. El procedimiento que la originó, así como las sustancias que entraron en su preparación, no se revelan fácilmente al espectador.

Y, en este sentido, se puede decir que su apariencia indefinida se conecta con lo perseguido por Picasso en el anhelo que nos transmite a través de sus propias palabras:

299 A. TÀPIES, *La Práctica del Arte*, 1973, p.28.

300 A. TAPIES, *La Realidad como Arte. Por un Arte Moderno y Progresista*, 1989, p.244.

"Yo quiero llegar a un estadio en el que nadie pueda decir como un cuadro mío está hecho. ¿Qué quiere decir esto? No quiero nada más que la emoción que se obtiene de él." ³⁰¹

4.1. Elección de la materia e intencionalidad operativa.

La expresividad inherente a cada materia sólo se sacará a la luz a través de un manosear competente que además de preservar sus cualidades, también las exalte.

Es indudable que cada materia conlleva ciertas posibilidades de acción y otras tantas imposibilidades. Aunque presenten algunas limitaciones, son simultáneamente orientadoras; puesto que, a través de estas mismas delimitaciones, aparecen sugerencias hacia la prosecución de un trabajo que apunta a nuevas direcciones:

"De hecho, sólo en la medida en la que el hombre admita y respete los determinantes de la materia con la que trabaja como esencia de un ser, podrá su espíritu crear alas y levantar el vuelo, indagar lo desconocido." ³⁰²

En el juego matérico se establece así una aceptación dinámica del diálogo con la materia escogida por el creador.

301 "I want to get to the stage where nobody can tell how a picture of mine is done. What's the point of that? Simply that I want nothing but emotion given off by it". D. ASHTON, *The Documents of 20th-Century Art. Picasso on Art*, 1972, p.98.

302 "De fato, só na medida em que o homem admita e respeite os determinantes da matéria com que lida como essência de um ser, poderá o seu espírito criar asas e levantar vôo, indagar o desconhecido." F. OSTROWER, *Criatividade e Processos de Criação*, 1978, p.32

El cuadro "Tríptico con Pisadas" (1969/70, técnica mixta sobre lienzo, 146 x 342 cm) de Antoni Tàpies viene a confirmar esta interacción de la intencionalidad del pintor con la materia elegida. Las pisadas se hacen nítidamente visibles en esta superficie recubierta de pasta pictórica enarenada. El pintor actúa sobre el campo de la pintura como si estuviera andando por una playa. La materia acoge con propiedad estas interferencias: huellas de pies y grafismos. La arena, al sufrir la presión de algo pesado, se queda con la huella del objeto que se le imprimió, como el pie se hunde en la arena de la playa. Hay una perfecta adecuación del material a lo que se desea expresar (en un trozo de madera no se hubiese hundido el pie de Antoni Tàpies). (Lám. XV, Figs. 45 y 46)

A cerca de esa concreción de la obra, Antoni Tàpies al evocar a Miró nos recuerda que:

"...en arte la experimentación no puede consistir sólo en vaguedades teóricas, ni llega nunca a consumarse si no es a través de un perfecto cuerpo a cuerpo entre el autor y una plasmación concreta." ³⁰³

Formar la obra es, al mismo tiempo, transformar una materia. La materia orientadora de la operación es al mismo tiempo transformada por esta misma acción. Al moldear la materia, el hombre la empregna de sí mismo, dejando patente su presencia, sus emociones y sus conocimientos.

La obra asumirá esta o aquella apariencia debido al tipo de materia en ella empleada. Paul Gauguin, en sus reflexiones sobre el arte, llegadas hasta nosotros a través de fragmentos

303 A. TÀPIES, *El Arte Contra la Estética*, 1986, p.101.

de cartas enviadas a sus amigos, observa lo siguiente:

"El yeso, la madera, el mármol, el bronce y el barro cocido no deben ser modelados de la misma forma, puesto que cada materia tiene unas características distintas de solidez, de dureza, de aspecto." ³⁰⁴

Cada materia envuelve determinadas configuraciones viables. Así es que el imaginar es un pensar específico sobre un hacer o realizar concreto.

Por eso, el artista que escoge la madera, pensará en trabajos ejecutables con este material. Las probabilidades de alternativas en su proyecto no serían, obviamente, posibilidades para un trabajo en metal. Hasta trabajando creativamente los materiales, no se pierden nunca sus naturales posibilidades, como son: el aplastamiento en arena; la rayadura en metal; el astillado en madera. (Lám. XVI, Fig. 47)

Los materiales extrapictóricos incorporados a la pintura tienen por objetivo dar realce a su carácter matérico y forman, en general, una consistente pasta que será desparramada sobre el soporte; éste no es el caso del *collage* de papeles u objetos tridimensionales, donde hay un elemento que es concreto y es portador de una forma y un volumen propios.

La experimentación como búsqueda de nuevos efectos es característica de la pintura matérica. Al someter la pasta pictórica a toda suerte de mezclas, el pintor la hace más expresiva.

304 P. GAUGUIN. *Escritos de un Salvaje*, 1989, p.37.

4. 2. La pasta pictórica en obras de Jean Dubuffet y Antoni Tàpies.

En el arte matérico, la materia se presenta suficientemente representada por sus cualidades táctiles y visuales. La manifestación de la materia se hace evidente en las obras de innumerables artistas, en donde se pone de relieve el problema de la vinculación entre la forma y el procedimiento de trabajo.

Según Antoni Tàpies:

"...en todo auténtico creador se da por supuesta la meditación profunda. Pero si esta meditación no va acompañada de una lucha con la materia peculiar suya, comprobaremos que el supuesto artista no ha dado ni un paso adelante y que su obra no ha sido más que una divagación estéril, como lo es cualquier forma o teoría." ³⁰⁵

Concluye Antoni Tàpies que los materiales, por sí mismos, son inertes y que la capacidad emotiva de un trabajo artístico no depende exclusivamente de ellos. Esto quiere decir que la aptitud emotiva se desprende más de la actitud del creador hacia el material manipulado, que por el simple empleo de uno u otro material.

Jean Dubuffet recordaba a propósito de este tema que:

"...el arte ha de nacer del material. La espiritualidad debe cobrar el lenguaje del material. Cada material tiene su lenguaje, es un lenguaje. No se trata de adjuntarle un lenguaje

305 A. TÀPIES, *Op. Cit.*, 1973, p.19.

o de hacerle servir a un lenguaje." ³⁰⁶

La concienciación de que la expresividad de la materia es importante se torna más clara a través de la elección de los diversos materiales:

"Tàpies ha buscado la dignidad de las cosas humildes, de las materias y los materiales envilecidos por el provincianismo del gusto burgués." ³⁰⁷

Esta espiritualización de los objetos banales es, en Antoni Tàpies, el reflejo del pensamiento oriental y del amor panteísta. Hablando del interés que siente por las cosas consideradas vulgares y simples, él así se expresa:

"Es cierto que en mi obra, en determinadas ocasiones, hay un cierto canto a las cosas insignificantes. Papeles, cartones, detritus..., respecto a los cuales, como ha dicho Jacques Dupin, la mano del artista ha intervenido, casi únicamente, para recuperarlos del abandono de la fatiga, de las rasgaduras, de la huella del paso del hombre y del tiempo." ³⁰⁸

En la obra de Antoni Tàpies, la materialidad era obtenida a principio por la mezcla de blanco de España con la pintura al óleo. A partir de esta primera experimentación, empezó a emplear distintas cargas. Y es matérica:

"...por su procedimiento técnico, ya que en muchas ocasiones utiliza el polvo de mármol, con látex, o bien tierra, lo que le da una consistencia densa que puede ser rascada, abultada,

306 J. DUBUFFET, *Op. Cit.*, 1975, p.41.

307 J. MELIA, "Tàpies y el espíritu catalán", *Gazeta de Arte*, núm.35, 15 de enero de 1975, pp.16-17.

308 A. TÀPIES, *Op. Cit.*, 1973, p.47.

agrietada, etc." ³⁰⁹

Ya en los inicios de la década de los cincuenta, cuando se refiere a los trabajos realizados entre 1950 y 1951, dentre los cuales están comprendidos los "Paisajes de lo Mental", Jean Dubuffet relata :

"Me he valido durante largo tiempo de una pasta confeccionada personalmente en el momento de emplearla (seca muy rápidamente); se trata de una mezcla de óxido de cinc y de un barniz magro, pero espeso, muy cargado de resina, similar al que venden en Nueva York con el nombre de barniz Dammar. Cuando está seca, esa pasta rehuye el óleo y las veladuras grasas con las que uno desea cubrirla se convierten por ende en unos enigmáticos rameados. A medida que va secando, su resistencia a las salsas coloreadas se debilita, con lo que se modifica su comportamiento. El efecto conseguido cambia de cuarto de hora en cuarto de hora..." ³¹⁰

Al referirse a esa misma serie de trabajos, Dubuffet menciona otra mezcla con la cual experimentó igualmente:

"Otro material - un espeso enlucido compuesto únicamente de blanco de cinc y de carbonato de cal con aceite polimerizado - también me ha interesado vivamente al mismo tiempo. Dicho enlucido permite realizar unos gruesos empastamientos que secan rápidamente y sin encogimiento. Si se le mezcla arena para obtener una argamasa, se presta a unos relieves imprevistos, los cuales, de forma diferente a los anteriormente citados, iluminan el sujeto con unas referencias imprevistas tan pronto como se les ocurre vincularse con las cosas - por ejemplo, un rostro humano - y que en realidad no ofrecen ningún tipo de asperezas." ³¹¹

309 V. COMBALIA, *Tàpies*, LOS GENIOS DE LA PINTURA ESPAÑOLA, núm.13, 1988, p.9.

310 J. DUBUFFET, *Op. Cit.*, 1975, p.153.

311 J. DUBUFFET, *Op. Cit.*, 1975, p.155.

Jean Dubuffet, gran investigador de la materia, ha trabajado sobre soportes de cartón piedra, depositando en él, una mezcla de yeso, cal, carbón triturado, goma, barniz, arena y vidrio.³¹²

En España, es Antoni Tàpies el pintor que desarrolla y explota en su máxima intensidad la cuestión de la materia en la pintura. Y es precisamente esa materia densa y abultada probada por Antoni Tàpies la que es cortejada por Fabrizio D'Amico, cuando escribe:

"...viene en el 1956, el descubrimiento de la materia, de aquel demonio suntuoso y atrayente que Tàpies ha regalado a España; el descubrimiento del encanto misterioso y sensual de sus secretos, del eco profundo que sobre ella se vuelven reales los pocos signos vagantes e inquietos." ³¹³

Es, sin embargo, conocido, que ya a finales de 1953 Antoni Tàpies empieza a mezclar el óleo con polvo de mármol, logrando una masa compacta y de peso y que en palabras de

Juan Eduardo Cirlot, constituía una masa de gran expresividad per se:

"La densidad del empaste permite una mayor intensidad en la exaltación del efecto, sobre todo del grattage, que se convierte en inscultura, aún en los casos en que es tratado con escasa profundidad." ³¹⁴

La extremada valoración de los efectos plásticos, fuerte tendencia en la pintura de Antoni Tàpies, se manifiesta a través de la materia que aparece en las obras de 1953, pero

312 J. E. CIRLOT. *El Arte Otro*, 1957, p.33.

313 F. D'Amico, "Rafael Canogar: su pintura de 1957 a 1964", *Guadalimar*, Vol. XVI, núm. 110, p.33.

314 J. E. CIRLOT. *Significación de la Pintura de Tàpies*, 1962, p.33.

que no son sino la recuperación de las intuiciones manifestadas ya entre 1945 y 1948, como se puede ver en "Zoom" (1946, pintura y blanco de España sobre lienzo, 92 x 72 cm), donde nos ofrece una superficie densamente texturada, en "Pintura" (1947, pintura sobre lienzo, 38 x 46 cm), a que raya la propia pintura hasta encontrarse con la tela o también en el uso de papeles y cordeles presentados en "Caja de Cordeles" (1946, madera, cuerda y cartón, 48 x 40 cm) y "Collage de las Cruces" (1947, pintura y papel encolado sobre cartón, 53 x 75 cm).

En 1954 Antoni Tàpies sustituye el óleo por el látex, al cual añade pigmentos en polvo y residuos de mármol, dedicándose a experimentos inagotables con la masa conseguida. De ahí proviene el inicio de sus compactas y abultadas materias, es decir, lo que Juan-Eduardo Cirlot ha dado en llamar "su primera materia." ³¹⁵

En los años 1954 y 1955, Antoni Tàpies se desborda en lacerar la materia, agrediéndola de innumerables maneras; ya sea por la penetración de instrumentos que la hieren, punzando o dividiendo; ya sea por la inclinación del cuadro, que posibilita la dislocación de esa materia, y así:

"...desarrolla un arte íntegramente informal, en el que, al espacio topológico, se agrega un constante interés por las líneas de máxima irregularidad, concebidas como surcos, dislocaciones, marañas de incisión seguida, caligrafías de materias sin alusión a cualquier tipo de escritura y con rarísima concreción de signo, con alusiones ricas de sentido, pero indeterminadas, oscuras, indescifrables casi, con sumisión de las ideas o esquemas a lo inmediato de la

315 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1962, p.34.

En esa época, Antoni Tàpies afronta la textura por materia arrojada a la superficie (por lo que está estrechamente relacionado con la *action painting*) y por los raspados y los signos que, por su lado, vienen a concretar lo que es más puntual en su obra: los muros y graffiti.

En 1954, en medio a las más elaboradas investigaciones matéricas, Antoni Tàpies emplea ya el barniz, aunque sólo para cubrir la superficie del fondo del cuadro "Blanco con Manchas Rojas". Este mismo barniz, en el transcurso del tiempo va ganando protagonismo y pasa a ser profusamente utilizado en muchas obras recientes.

Dice Alexandre Cirici que a partir de 1956 la pintura tapiniana alcanza la madurez de su lenguaje propio, expresándose sobre todo como un arte de presencia, en donde el color pierde relevancia en comparación a la preponderancia de la materia, y donde la materia se presenta dentro de variados tipos elementales, siendo el más característico el material de aspecto arenoso, el polvo de mármol y el orujo. ³¹⁷

316 *Ibidem.* (Not. 315)

317 A. CIRICI, *Tàpies, 1954-1964*, 1964, s/p.

4.3. Cuadros matéricos: confluencia de distintas pastas pictóricas.

La pasta pictórica elaborada por el propio artista (o la misma pintura: óleo o acrílico), a la cual sensibiliza texturalmente con toda suerte de útiles, punzantes o no, sobre la que imprime objetos y que se presenta abultada por la voluntad de agredirla plásticamente, aparece con distintas características en cuadros de Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Luis Feito, Juana Francés, César Manrique, Rafael Canogar, Antonio Suárez y Manuel Viola. Cada uno de ellos hace uso de una mezcla propia.

A mediados de la década de los cincuenta, Modest Cuixart emplea en sus cuadros matéricos sustancial cantidad de materiales como arena, cemento, limaduras metálicas, barnices, pinturas plásticas y óleo. Lourdes Cirlot comenta la técnica empleada por este pintor en algunos de los cuadros realizados en 1955, cuyo carácter textural tiene una importancia considerable:

"...Cuixart comienza en esa época a mezclar el óleo con materiales plásticos de modo que los grumos pictóricos poseen una extraordinaria densidad y consistencia."³¹⁸

Juan Eduardo Cirlot menciona la innovadora aportación de Modest Cuixart a la pintura matérica por la adición de polvos metálicos: oro y plata.³¹⁹

El cuadro de Modest Cuixart que se toma como referencia en cuanto al empleo de

318 L. CIRLOT, *La Pintura Informal en Cataluña, 1951-1970*, 1983, p.146.

319 J. E. CIRLOT, "Un empírico inspirado o un medio de fuerzas telúricas", *Cuadernos Guadalupe*, Cuixart, núm.11, 1979, pp.48-53.

materia, es "Suite Bienal Sao Paulo" (1959, técnica mixta sobre lienzo, 222 x 142 cm) en donde el pintor cubre el soporte, primeramente pintado de negro, con un dripping de acentuado grosor (Lám. XVI, fig. 48). La materia, en esta obra, está presente en el linealismo entrelazado en positivo, o sea, en "...terribles marañas de estrias en relieve..."³²⁰

Esta obra remite a Pollock por el empleo del dripping, es decir, de la pasta chorreante, fluida aunque con mucha densidad. Modest Cuixart "dibuja" con esta masilla espesa entrincados grafismos que tienen mucho protagonismo en relación con la capa de pintura que cubre el soporte: plana y uniforme.

Luis Feito en la obra "Pintura nº 186 B" (1960, técnica mixta sobre lienzo, 130 x 162 cm) organiza pictóricamente una superficie, en la que habita alternada protuberancia de textura y partes lisas. Hay áreas densamente cargadas de masilla que dejan ver en su interior piedrecitas irregulares. En otras zonas, sólo la pintura densa, aunque sin cargas, cubre la superficie del lienzo. (Lám. XVI, Fig. 49)

Pierre Restany dice que la masa de la que el artista se sirve para obtener estos efectos de espesor es una emulsión de distintas arenas (fina y gruesa) con el aceite y el óleo.³²¹

Rafael Canogar en la obra "Pintura nº 27" (1959, técnica mixta sobre lienzo), ha pegado una tela que forma pliegues que se encuentra muy bien adherida e integrada y donde

320 C. A. AREAN, *La Escuela Pictórica Barcelonesa*, 1961, p.120.

321 Feito. Ministère des Affaires Culturelles du Québec, *Tableaux de 1953 a 1968, Musée d'art Contemporain*, Montréal, Québec y *Musée du Québec*, 19 décembre a 6 avril 1969, p.26.

resulta difícil de ver que es un *collage*. En la parte superior de la composición hay únicamente pintura intentando un rebatimiento de lo que pasa en la parte inferior. La textura es lograda por el empleo abundante del óleo. (Lám. XVII, Fig. 50)

Gustavo Torner en el cuadro "Blancuzcos Frios" (1961, técnica mixta sobre lienzo, Centro de Arte Reina Sofía), parte del *collage* de cuerdas o elementos vegetales al soporte. Después procede a una integración con una mezcla de materias de cargas y pintura mate que, al mismo tiempo que cubre, deja ver parcialmente el elemento pegado. (Lám. XVII, Fig. 51)

En el artículo titulado "La obra pensada", Pilar Gómez hace el siguiente comentario:

"(...) A estas obras inicialmente pintadas al óleo, les va incorporando diferentes materiales, como feldespatos, arena, cáñamo, maderas, raíces y látex, con lo que se van enriqueciendo en sus texturas, en una forma de dilatar la materia en la representación de la Naturaleza. Torner parece tratar la materia con densidad, con una visión mineralizada y fosilizada. Pero este período también pasa, y hacia los años sesenta se produce un nuevo cambio: las nuevas materias que introduce son residuos industriales, con una visión horizontal que da a sus cuadros un contraste radical. Sus obras dejan de estar realizadas en una sola pieza; están basadas en la yuxtaposición."³²²

Gerardo Rueda en "Pintura Blanca III" (1963, mixta sobre lienzo), aplica con una espátula muy grande, una abundante porción de pintura tratada a modo de listras horizontales. La materia es densa y aparece a través de los rebordes que sobrepasan el tamaño de la espátula. Parecen ser el excedente de la materia presionada. (Lám. XVII, Fig. 52)

322 P. GÓMEZ, "La obra pensada", *Reseña*, Vol. XXVIII, núm. 219, julio/agosto de 1991, Madrid, p.42.

Josep Guinovart, en la obra "*Collage*" (1962, técnica mixta y *collage* sobre tabla, Centro de Arte Reina Sofía), ha recurrido a la incorporación de elementos de diversa naturaleza al soporte, integrando la obra con pintura. El cuadro es una superficie casi escultórica por el movimiento obtenido mediante los procedimientos adoptados. (Lám. XVIII, Fig. 53)

Así como los hombres del Paleolítico utilizaban frecuentemente los accidentes de la pared para otorgar volumen a los animales o a los hombres, como estalactitas que sugieren patas de animales o concavidades que simulan la convexidad de un flanco,³²³ Josep Guinovart aprovecha los accidentes propios de la madera que elige para soporte de su obra: vetas, agujeros y prominencias para crear un espacio más dinámico, exaltando así los aspectos de luz y sombra. Josep Guinovart basa, pues, su lenguaje pictórico en la propia calidad del soporte.

Antoni Tàpies en la obra "*Superposiciones de Materia Gris*" (1961, mixta sobre lienzo montado sobre tela, 197 x 263 cm, Centro de Arte Reina Sofía), confiere distintas agresiones a la masa pictórica, tales como huecos, arrancamientos, cortes limpios en la materia, los cuales contrastan con los demás efectos muy viscerales efectuados en esta misma materia. Como el título sugiere, hay superposiciones de capas de masilla. Existe raspado con espátula que dejó su señal sobre la materia según el movimiento realizado por la mano. Se percibe en la pasta puntos blancuzcos y terracota: tierra o cerámica triturada que dan cuerpo a la masilla. (Lám. XVIII, Fig. 54)

323 A. LEROI-GOURHIAN, *Los Primeros Artistas de Europa. Introducción al Arte Parietal Paleolítico*, 1983, p.26.

En la obra de Antonio Suárez, "Pintura", (1963, óleo sobre papel, 77 x 50 cm) la materia no es abundante, aunque se enseñe de forma compacta. En la superposición del color, Antonio Suárez crea la materia, la cual se manifiesta sobre todo en los rebordes sobresalientes. (Lám. XVIII, Fig. 55)

César Manrique en la obra "Pintura Nº 100" (óleo y tierra sobre lienzo, 116 x 81 cm), consigue por el tratamiento dado a la materia, una superficie de textura densa, muy rica en gama cromática y con calidades que remiten a las paredes cavernosas. (Lám. XVIII, Fig. 56)

De esta obra, Julián Gallego menciona que uno se encuentra con Lanzarote (en el color, con los tonos ígneos y quemados, del rojo vivo al negro; y en la textura, áspera, accidentada, seca, erizada, como el resultado de una gran combustión) a través de un modo táctil y visual. Es el acercamiento a un tema figurativo, aunque resuelto de forma abstracta.³²⁴

Antonio Manuel Campoy dice que la tierra atlántida, con su arrugada geografía, es la protagonista de su obra y que:

"Sus cuadros lanzaroteños, sin tema aparente, son el tema más puro, pues son la piel de elefante atlántico de la volcánica Lanzarote. Son los cuadros que exigía la historia plástica de las islas, iniciadas más o menos, con las mitologías marinas de Néstor, (...)"³²⁵

324 J. GALLEGO, *Arte Abstracto Español en la Fundación Juan March*, 1983, p.71.

325 A. M. CAMPOY, *Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo*, 1973, p.236.

4.4. MASILLA: cargas y aglutinante.

Masilla (diminutivo de masa) es la denominación que se da a la mezcla de un aglutinante con la materia de carga, a la que también se puede añadir pigmento. El término aparece ya alrededor del siglo XII, en el manuscrito anónimo de Lucca, un libro de recetas de técnicas pictóricas, de origen bizantino. En este documento, su autor, que probablemente fuera un creador de mosaicos, describe todo el proceso de esta preparación, desde la pintura, el dorado y el pulimento, hasta la fabricación de la masilla.³²⁶

El término es empleado igualmente para designar una pasta de tiza y aceite de linaza que se usa para fijar los cristales de las ventanas.³²⁷

En la especificación del utillaje técnico del pintor del Paleolítico, el término aparece también para precisar la consistencia de la pintura empleada. André Leroi-Gourhan dice que los utensilios técnicos de los que disponían los hombres del Paleolítico no eran inferiores a aquéllos de los hombres del tiempo histórico, y que:

"En cuanto al material del pintor, ocurre lo mismo: pinceles o brochas, colorantes en polvo o en barra, en pasta o en una especie de masilla, constituyen un material adaptable a cualquier clase de soporte."³²⁸

Lourdes Cirlot se refiere a la masilla, sin hacer uso de este término, a pesar de todo,

326 I. LOSOS, *Las Técnicas de la Pintura, El Arte y la Práctica*, 1991, p.9.

327 J. ZURITA RUIZ, *Diccionario Básico de la Construcción*, 1977, p.146.

328 A. LEROI-GOURHAN, *Op. Cit.*, 1983, p.13.

cuando habla de uno de los dos procesos del arte matérico que pueden ser considerados como los esenciales en la obtención de la materia pictórica. En el primero de ellos, el que está identificado al concepto de masilla y referido por ella con el término "mixtura" ³²⁹, esta materia se consigue, según ella, y teniendo como base la obra de Antoni Tàpies,

"...aglutinando materiales heteróclitos con pigmentos y disolventes, de modo que se obtengan gruesas masas pictóricas para colocarse en los diversos soportes." ³³⁰

El otro proceso al que se refiere y que puede tener como punto de referencia la obra del italiano Alberto Burri es:

"...acumulando materiales diversos (telas, papeles, cartones, etc.) y adhiriéndoles al soporte por medio del *collage*." ³³¹

En este capítulo, la materia que tiene interés es la que proviene de la mezcla elaborada por el propio artista; esta materia informe y corpórea que se convertirá en una organización plásticamente expresiva por la voluntad del creador. (Lám. XIX, Fig. 57) ,

Otra manera igualmente idónea para conseguir capas de gran solidez matérica en la pintura, es esparcir polvos abrasivos o arenas sobre una superficie previamente untada con colas o barnices, cuando éstos están todavía húmedos. La materia que es espolvoreada sobre

329 Retómese (Not. 276), capítulo 3. *Collage*.

330 L. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1983, p.34.

331 *Ibidem*. (Not. 330)

este soporte con mucho aglutinante, se une a éste, formando una capa con consistencia.³³²

Este procedimiento fue empleado por Andre Masson en 1926, en sus primeras pinturas con arena. Y él dice que:

"La cola funciona así como un tipo de pintura invisible, revelada después por la acción de la proyección de la arena y del tensamiento de la tela. La obra es así hecha de, de la arena que adhiere, del primer gesto que"³³³

La sustancia matérica se obtiene mediante la adición de materias de carga a un medio, ya sea acrílico, óleo, látex, temple, cera, etc.

Ante la evidencia de que una de las características más notables de la pintura matérica es su corporeidad, su solidez y su espesor, cabe proceder a un análisis de los elementos a ella incorporados.

Habitualmente, en la composición de las pinturas³³⁴ se encuentra un aglutinante y un pigmento. En la pintura matérica, en general, aparece un tercer elemento, una sustancia inerte, que tiene como fin el de proporcionar más densidad, consistencia o granulosidad, a

332 Véase este proceso de obtención de materialidad en el capítulo 12. El Lienzo en el Suelo.

333 F. de MEREDIEU, *Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne*, 1994, p.195: "La colle fonctionne ici comme une sorte de peinture invisible, révélée après coup par la projection du sable et le redressement de la toile. L'oeuvre est ainsi faite de ce qui reste, de ce sable qui adhère, de ce premier geste qui a préalablement tracé un entrelacs aveugle sur la toile".

334 A. Chauvel y J. ROIRE, *Peindre, Pour quoi? Sur quoi? Avec quoi? Comment?*, 1985, p.8, dicen que una pintura es una dispersión de uno o varios polvos llamados pigmentos o materias de carga en unas sustancias macromoleculares llamadas materias filmógenas. Ellos toman como ejemplo de dispersión la harina en la leche para hacer una pasta de crepe. Si la dispersión de la harina no se cuida, aparecen grumos y los crepes no quedan bien. Lo mismo ocurre en las pinturas; una mala dispersión de polvos puede destruir completamente la calidad del revestimiento.

la vez que proporcione una textura táctil. Esta sustancia inerte puede ser mezclada directamente al aglutinante, prescindiendo, por lo tanto, del pigmento.

La amplia gama de mezclas realizadas para la obtención de la materialidad en pintura no es tratada en gran parte de los libros de técnicas artísticas que, por otro lado, profundizan en todas las técnicas pictóricas y en los diversos materiales empleados, no tratando, en cambio, su yuxtaposición, tan presente en la mayoría de las obras de la actualidad. Al no mencionar estas mezclas, tampoco citan, obviamente, la denominación tan común en el medio artístico español como es la materia de carga.

Para que una materia de carga integre una masilla, es imprescindible un aglutinante. En esta investigación, el aglutinante empleado es el poliacetato de vinilo.

4.4.1. Materias de Carga.

Materia de carga es la denominación con la cual se designan las materias naturales o minerales, en polvo o en granos, que adicionadas a la pintura, le confieren un aspecto sólido. De la fusión de estas dos entidades (aglutinante/ materia de carga), surge una masilla con diferentes características. (Lám. XIX, Fig.58).

La definición de materia de carga de Annik Chauvel y de Jacques Roire es la siguiente:

"Sustancias, la mayoría minerales y de origen natural, blancas o poco coloridas con un débil índice de refracción, es decir, presentando un débil poder opacificante que se introduce en las pinturas o en las preparaciones asimiladas: o sea para llegar a un porcentaje de materias pulvulentas, difícil de realizar económicamente con unos pigmentos únicamente; o sea para mejorar algunas características químicas, físicas, mecánicas u ópticas, por ejemplo: resistencia a los ácidos, incombustibilidad, resistencia a la abrasión, opacidad." ³³⁵

En el Diccionari de Tècniques Pictòriques se encuentra esta definición de carga:

"Material inerte que se adiciona a los pigmentos o pastas pictóricas para alargarlos a base de aumentar la masa y en definitiva adulterándola para que salga más económica o modificarla para que adquiriera nuevas propiedades. Las cargas más usuales son: baritina para dar peso; guija, talco, creta, sílice y bicarbonato sódico para alargar los pigmentos. Son materias de poco poder colorante, escaso poder cubriente para no cambiar la viveza del pigmento o de la pasta tratados." ³³⁶

Y sobre el origen de las cargas, se puede decir que:

"Con algunas excepciones, son productos de origen natural. En algunos casos, están sometidos a un tratamiento posterior a la extracción y a la pulverización. Dentro de las más conocidas se pueden citar los carbonatos de cal (pizarra, calcita, polvo de mármol), los minerales, los kaolines, los talcos; su diversidad es importante." ³³⁷

335 A. CHAUVEL y J. ROIRE, *Op. Cit.*, 1985, p.67.

336 J. GUMI y R. LLUIS i MONLLAO, *Diccionari de Tècniques Pictòriques*, 1988, p.42: "Material inert que s'addiciona als pigments o pastes pictòriques per allargarlos a base d'augmentar la massa i en definitiva adulterant-la perquè surti més econòmica o modificar-la perquè adquireixi noves propietats. Les càrregues més usuals són: baritina per a donar pes; guix, talc, creta, sílice i bicarbonat sòdic per allargar els pigments. Són matèries de poc poder colorant; escàs poder cobrent per no canviar la viveza del pigment o de la pasta tractats."

337 A. CHAUVEL y J. ROIRE, *Op. Cit.*, 1985, p.9.

Según Annik Chauvel y Jacques Roire, las cargas se distinguen de los pigmentos por su débil opacidad y por su acromaticidad.³³⁸

Los abrasivos (naturales y artificiales)³³⁹, sustancias utilizadas para desgastar o pulimentar una superficie por rozamiento, son corrientemente empleados en la condición de carga en las masillas.³⁴⁰

La adición de una materia de carga altera la plasticidad de la mezcla. Algunas prestan a la pintura sus peculiaridades, como color, brillo, suavidad, volumen, pastosidad, aspereza, entre otras.

Las reacciones en las mezclas de estos elementos son muy amplias, disolviéndose los granos de algunos; mientras otros permanecen perfectamente identificables.

Innumerables son los materiales que, adquiribles en droguerías para muy distintos fines, son hoy corrientemente incorporados al cuadro. El asperón (conocido como pedramol en el mercado), por citar un ejemplo, siendo un abrasivo, se utilizaba específicamente para pulir superficies. En la pintura ahora se usa para producir texturas.

338 *Ibidem.* (Not. 336)

339 Entre los abrasivos naturales de mayor importancia, y mencionados según la escala de Mohs (que los clasifica según su grado de dureza, de 10 a 1) están el diamante, el corindón, el esmeril, el cuarzo, la piedra pómez, los calcáreos y los óxidos metálicos; entre los artificiales, están el corindón artificial, el carborundo (o cristolón), el carburo de boro, el nitruro de boro y el vidrio triturado y pulverizado. P. COCA REBOLLERO y J. ROSIQUE JIMENEZ, *Conocimiento, Ensayo y Tratamiento de Materiales (Ciencia y Técnica de los Mismos)*, 1963, p.703.

340 R. E. PUTNAM y G. E. CARLSON, *Diccionario de Arquitectura, Construcción y Obras Públicas*, 1988, p.9.

La expresión "materia de carga" tiene su equivalente en la expresión "agregado"³⁴¹ y, aunque esta última aparezca al referirse a mezclas de plásticos, pueden ser empleados indistintamente. La materia de carga se refiere también como "aditivo"³⁴² o como "extendedor."³⁴³

Todos estos términos se refieren a una sustancia inerte añadida a una mezcla y que en la construcción sirve

"...para mejorar sus propiedades físicas (tales como resistencia al impacto) y también para aumentar el volumen de algunas mezclas y disminuir su costo total."³⁴⁴

En pintura, su utilización, además de atender a la solidez y aumento de volumen de la mezcla, atiende principalmente a una determinación estética: obtener una pasta con acentuada plasticidad y contundencia matérica.

El mismo libro que menciona esta palabra agregado procede a una clasificación de las sustancias así denominadas en dos grandes grupos: orgánicos e inorgánicos.³⁴⁵

341 J. A. WORDINGHAM y P. REBOUL, *Diccionario del Plástico*, 1966, p.16.

342 Aditivo: "dícese de cualquier material que se añade a otra sustancia." J. A. WORDINGHAM Y P. REBOUL, *Op. Cit.*, 1966, p.14.

343 Extendedor. "sustancia líquida o sólida que se añade a una resina, plástico o adhesivo, principalmente para reducir costos." *Diccionario Tecnológico de Plásticos*, AENOR, 1993, p.85.

344 *Ibidem*. (Not. 340) WORDINGHAM, J. A. y P. REBOUL, *Diccionario del Plástico*, p.16.

345 J. A. WORDINGHAM y P. REBOUL, *Op. Cit.*, 1966, p.16. "Inorgánicos: a) Fibrosos: Asbesto (en fibras y polvos); mica; fibra de vidrio. b) No fibrosos: Baritas, carbonatos de calcio, negro de humo, carborundum, polvo de coque, arcilla de China, tierra de diatomeas, grafito, litopón, óxido de magnesio, piedra pómez en polvo, silicio, polvo de pizarra, azufre, talco, dióxido de titanio, óxido de zinc. Orgánicos: a) Celulósicos: Alfa-celulosa, copos de algodón, fibras de lino, de cáñamo, de yute, papel, telas (en trozos muy pequeños o más grandes), aserrín, sisal, harina de madera. b) No celulósicos: (continúa...)

En esta tesis, se propone igualmente investigar, en la condición de materias de carga, los materiales encontrados en el suelo, es decir, tierras naturales traídas de Brasil.³⁴⁶

Como es sabido, Brasil posee una gran riqueza en lo que a los colores de sus suelos se refiere. Las tierras que se enseñan en las muestras, sin embargo, procedentes de la zona sur de Brasil, Planalto das Missoes y Planalto Sul-Rio-Grandense, son tierras que oscilan en la gama de los ocre, marrones y rojizos. Esto se debe, sobre todo, a la composición de los suelos de este área, a su naturaleza geológica, rica en óxidos de hierro. (Lám. XX, Fig. 59)

Como muy bien lo puntualiza Tomás Lorente:

"Conseguir por uno mismo material coloreado para pintar, resulta, a la vez que atrayente, una actividad abierta a la observación del entorno y al análisis del medio cotidiano como fuente de colores para la actividad plástica." ³⁴⁷

Las cargas más comúnmente empleadas (Lám. XX, Fig. 60) en la preparación de masillas son las siguientes³⁴⁸:

345(...continuación)

Harina de coco, harina de soya, harinas de cáscaras de guisantes o de nuez, queratina, desechos de cuero molidos; nylon y otras fibras sintéticas".

346 Es conveniente hacer aquí una referencia a la Investigación Doctoral realizada por Tomás Lorente Rebollo, "Pinturas con Colores Encontrados" (1991). El así dice, respecto a este trabajo: "Considerar los materiales del entorno como fuente de colores para la pintura es el reto que nos proponemos como una hazaña apasionante." T. LORENTE, *Pinturas con Colores Encontrados, Exposición Itinerante, Caja de Madrid, Aranjuez, Alcalá de Henares y Morata de Tajuña*, 1991, p.7. Esta investigación, sin embargo, propone el empleo de materiales encontrados en el suelo, no sólo con vistas al color, sino a su materialidad, granulosidad y corporeidad. Pretende, sobre todo, la obtención de una masilla a partir de la propia tierra natural (sin someterla a ninguna transformación) y un aglutinante.

347 *Ibidem.* (Not. 345)

348 Para la definición de las cargas se ha recorrido a PUTNAM y CARLSON, *Op. Cit.*, 1988; *Diccionario Tecnológico de Plásticos*, AENOR, 1992; *Diccionario de La Lengua Española*, 1992; J. L. MORALES (continúa...)

-Asperón - (aumentativo de áspero) también denominado pedramol. Arenisca de cemento silicio o arcilloso, que se emplea generalmente en construcción y, también, cuando es de grano fino y uniforme, en piedras de amolar.

-Blanco de España- el más común de los blancos. Llamado frecuentemente yeso mate, está constituido por carbonato cálcico muy abundante en la naturaleza. Está preparado con albayalde.

-Caolín- arcilla originaria de Kao Ling (China). Tierra de porcelana compuesta de silicato aluminico hidratado o arcilla blanca pura; de los pigmentos blancos, es el más puro y blanco.

-Carborundo- carburo de silicio que se prepara sometiéndolo a elevadísimas temperaturas y es una mezcla de coque, arena silicea y cloruro de sodio, y resulta una masa cristalina que, por su gran dureza, próxima a la del diamante, se utiliza para sustituir ventajosamente al asperón y al esmeril. Es una escoria de altos hornos y por lo tanto no es natural. Se presenta en colores negro o verde de distintos grosores, yendo desde un polvo muy fino hasta granos irregulares y grandes. Ambos producen multitud de reflejos.

-Cemento - mezcla de cal, arcilla u otras sustancias calcinadas y pulverizadas con las que se forman pastas blandas que se endurecen al contacto del aire y del agua, utilizadas

348(...continuación)

y MARIN, *Diccionario de Términos Artísticos*, 1982; A. CHAUVEL y J. ROIRE, *Op. Cit.*, 1985, F. AZNAR VALLEJO, *Glosario de Términos Artísticos*, 1989 y L. MONREAL y Tejada y R. G. HAGAR, *Diccionario de Términos de Arte*, 1992.

desde antiguo en la construcción.

-Cuarzo - dióxido de silicio natural, cristalizado, el cual cuando es molido, se usa como agregado en los plásticos.

-Esmeril - roca negruzca formada por el corindón granoso, al que ordinariamente acompañan la mica y el hierro oxidado. Es tan dura que raya todos los cuerpos, excepto el diamante, por lo que se emplea en polvos para labrar las piedras preciosas, acoplar cristales, deslustrar los vidrios y pulimentar los metales.

-Mármol - es un carbonato de calcio con un grano apretado, terso y cristalino, capaz de recibir un lustroso pulimento. Puede ser blanco o de otros varios colores. Es una roca cristalina.

-Mica - es un grupo de silicatos similares en su estructura atómica, pero que difieren en su composición química; tienen excelente resistencia al calor y buenas propiedades aislantes.

-Piedra pómez - polvo abrasivo, obtenido de piedras ígneas, altamente porosas. Es usado como abrasivo y agregado.

-Tierra de diatomea - es un polvo blanco y silíceo, de origen orgánico, formada por restos de los caparazones de algas diatomeas, usado como agregado en los materiales de moldeo para aumentar su dureza, resistencia al calor y propiedades dieléctricas.

-Tierras de la región sur de Brasil a través de un muestrario de distintos suelos analizados en el Departamento de Suelos de la Escuela de Ingenieros Agrónomos de la Universidad Federal de Pelotas (tierras del Planalto Sul-Rio Grandense) y de la Escuela de Agonomía de Porto Alegre, de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (tierras del Planalto das Missoes).

Las muestras de tierras provienen de los suelos de Matarazzo, Bexigoso, Pinheiro Machado, Aceguá, Santa Tecla, Pelotas, Tuia y Formiga, cuya clasificación y respectiva localización es la que sigue³⁴⁹:

1. Tierras del Planalto Sul-Rio-Grandense.

a. Matarazzo:

Clasificación: Brunizem Avermelhado, textura arcillosa; relieve levemente ondulado; sustrato de granito.

Características: esta unidad comprende suelos profundos (200 m), con colores bruno oscuro y textura media, y colores rojo amarillentos y textura arcillosa, bien drenados y derivados de granitos.

Distribución geográfica: son encontradas en los municipios de Jaguarao, Arroio Grande, Herval, Pedro Osório, Pelotas y Piratini.

349 El análisis de las tierras y toda la información referente a ellas proviene de la disertación para la obtención del grado de maestro presentada bajo la orientación del profesor Dr. Jorge Luis Brauner de la Facultad de Engenharia Agronômica de la Universidade Federal de Pelotas (Brasil) por M. I. CORREA DA SILVA MACHADO, *O Fósforo nos Solos da Região Sul do Rio Grande do Sul. Formas, Capacidade Máxima de Absorção e Poder Tampão*, UFPEL, 1992, pp.95 a 259.

b. Bexigoso:

Clasificación: Brunizem, textura arcillosa, relieve ondulado, sustrato de granito.

Características: predominan en esta unidad los colores bruno oscuro.

Distribución geográfica: son encontrados en los municipios de Piratini, Pinheiro Machado, Arroio Grande y Herval.

c. Pinheiro Machado:

Clasificación: Litólicos Distróficos, textura media, relieve ondulado, sustrato de granito.

Características: esta unidad edafológica es constituida predominantemente por suelos litólicos, de coloración oscura, presentando textura media con porcentajes elevados de fracciones más groseras (arena gruesa y cascajos), siendo derivados del granito.

Distribución geográfica: estos suelos ocurren en los municipios de Piratini, Canguçu, Encruzilhada do Sul, Bagé, Dom Feliciano, São Jerônimo, Guaíba, Viçosa, Cachoeira do Sul, Porto Alegre, São Sepé, Caçapava do Sul, São Gabriel, Dom Pedrito, São Lourenço do Sul y Rio Pardo.

d. Aceguá:

Clasificación: Vertisol, relieve ondulado, sustrato siltito.

Características: esta unidad está constituida por suelos oscuros, arcillosos y poco porosos; son muy plásticos y pegajosos.

Distribución geográfica: se encuentran en los municipios de Piratini, Pinheiro Machado, Bagé, Dom Pedrito y Herval.

e. Santa Tecla:

Clasificación: Laterítico Bruno Avermelhado Eutrófico, textura arcillosa, relieve ondulado, sustrato de arenito.

Características: en su mayor parte, esta unidad está formada por suelos profundos de coloración rojo oscuro, con elevados teores de arena.

Distribución geográfica: son encontrados en los municipios de Bagé y en Dom Pedrito.

f. Pelotas:

Clasificación: Planoso, textura arcillosa, relieve llano, sedimentos de granito.

Características: esta unidad de mapeamiento comprende suelos profundos, mal drenados, con el predominio de colores grises, desarrollados a partir de sedimentos recientes.

Distribución geográfica: se encuentran en los municipios de Santa Vitória do Palmar, Jaguarao, Arroio Grande, Pedro Osório, Pelotas, Sao Lourenço, Camaqua, Rio Grande, Mostardas, Barra do Ribeiro y Guaíba.

g. Tuia:

Clasificación: Podzólico Vermelho Amarelo, textura media, relieve suavemente ondulado; sedimentos costeros arenosos.

Características: suelos profundos, bruno y bruno rojizo o amarillado, derivados de sedimentos costeros.

Distribución geográfica: se encuentran en los municipios de Rio Grande, Sao José do Norte, Mostardas y Osório.

h. Formiga:

Clasificación: Brunizem Hidromórfico, textura mediana, relieve llano, sustrato con sedimentos lacustres recientes.

Características: suelos medianamente profundos con colores oscuros y grisáceos. Plásticos y pegajosos.

Distribución geográfica: son encontrados en los municipios de Santa Vitória do Palmar, Jaguarao, Arroio Grande, Pelotas y Rio Grande.

2. Tierras del Planalto das Missoes.

Estas tierras de coloración muy distintas a las mencionadas anteriormente, pertenecen a suelos ricos en óxidos de hierro, caulinita, hematita y mica. Esta composición mineral proporciona los colores ocre y rojizos.

a. Latossolo Roxo - Oxisolo.

Local de origen: Planalto y Missoes.

Composición mineral: caulinita, óxidos de hierro: hematita.

b. Latossolo Bruno - Oxisolo.

Local de origen: Campos de Cima da Serra y Vacaria.

Composição mineral: caulinita, óxidos de hierro: goethita y poca hematita.

c. Cambissolo (silito) - Inceptissolo.

Local de origen: Gravataí.

Composición mineral: caulinita, mica y óxidos de hierro: goethita.

4.4.2. Aglutinante: Poliacetato de Vinilo.

Entre las posibles resinas acrílicas y vinílicas, por sus excelentes propiedades, como fundamentalmente, transparencia al secarse, alto poder adhesivo, rápido secado y sencilla manipulación, se decidió por el empleo del poliacetato de vinilo (o acetato de polivinilo - PVAC)³⁵⁰ de la marca Alkil.

4.5. Muestras.

Se han realizado muestras con todas las cargas mencionadas anteriormente, abrasivos y tierras naturales.

En estas muestras, soporte de contrachapado de 3mm, de 10 x 15 cm, se trabajó según las fichas mencionadas en la introducción de esta investigación.

A cada carga, mezclada en proporciones iguales con el aglutinante, se dedicó una media de seis tratamientos distintos. Las masillas así obtenidas fueron dispuestas mediante diversos procedimientos sobre el soporte: con brochas, espátulas o por vertido. Los soportes fueron en algunos casos revestidos con papeles, cartones o telas en donde se ha dispuesto

350 Si se desea obtener detallada información sobre este producto, véase, dentro la extensa bibliografía existente, la siguiente: J. M. SANCHEZ-MARIN y J. M. LASHERAS, *Conocimiento de Materiales*, 1973, p.760; J. A. WORDINGHAM y P. REBOUL, *Op. Cit.*, 1966, p.9 y *Diccionario Tecnológico de Plásticos*, AENOR, 1992.

posteriormente dichas masillas, con lo cual se pretendía rescatar la textura característica de esas superficies a través de su encubrimiento, obteniéndose así, una superficie compacta y matérica.

Las tierras naturales del Planalto Sul-Rio-Grandense se pueden clasificar en polvorientas, arcillosas, arenosas y pedregosas; las del Planalto das Missoes, se presentan en forma de terrones que, al ser machacados, se vuelven polvorientas. Las cargas adquiridas en el comercio van desde polvorientas, con partículas muy homogéneas, hasta arenosas o con granos muy irregulares.

Los resultados de estas muestras estarán configurados en las conclusiones.



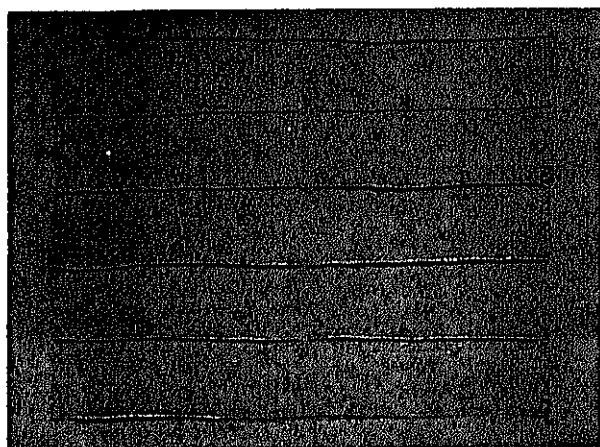
(Fig. 45) Antoni Tàpies. "Tríptico con Pisadas", 1969-1970.



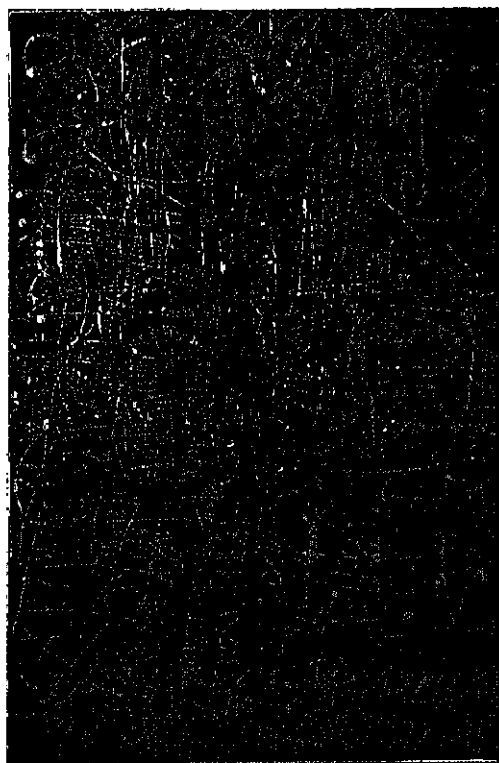
(Fig. 44) Juana Francés. "Es diferente...", 1963.



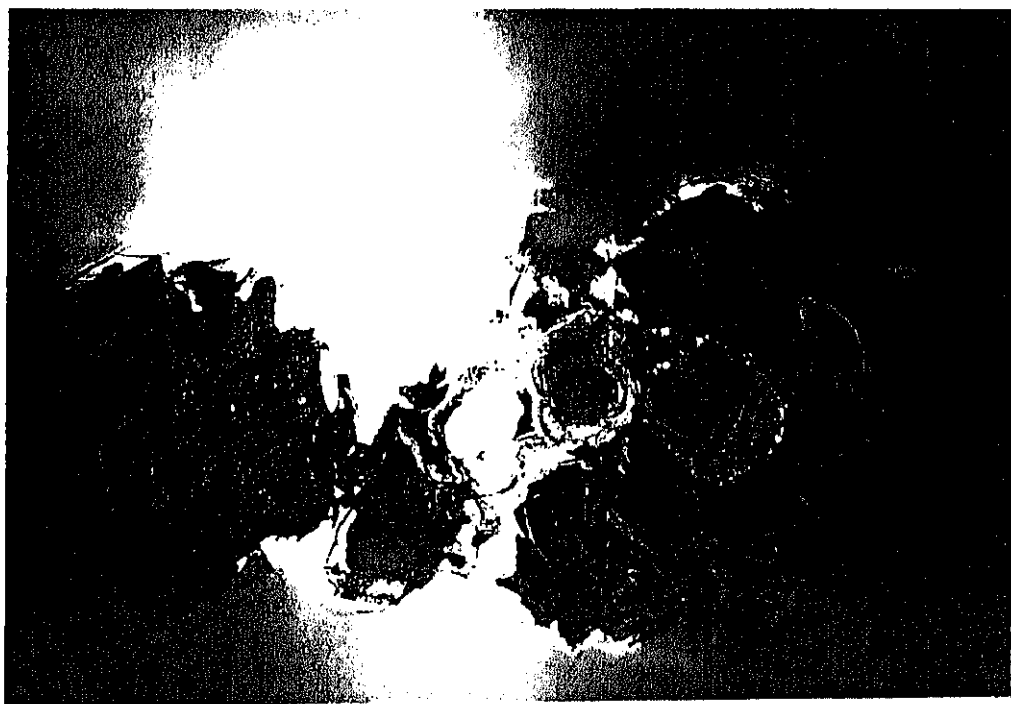
(Fig. 46) Huella de un pie en la arena.



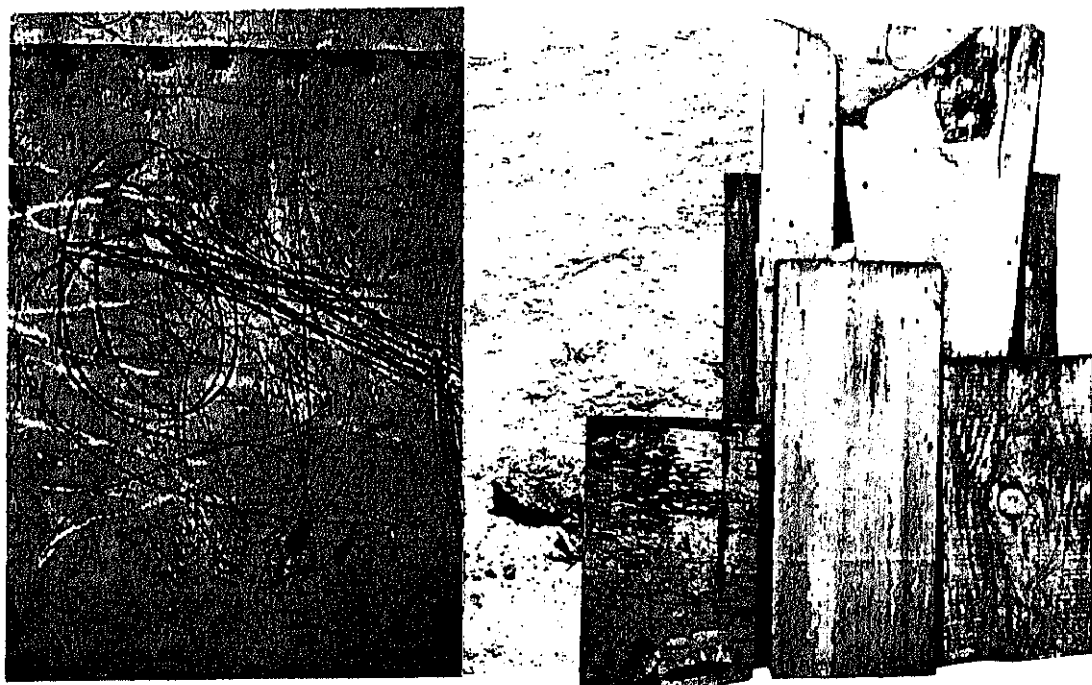
(Fig. 47) Gerardo Rueda, "Pintura Blanca", 1963.



(Fig. 48) Modest Cuixart, "Suite Bienal de São Paulo", 1959.



(Fig. 49) Luis Feito, "Pintura nº 186 B", 1960.



(Fig. 52) Distintas matérias, distintos tratamientos.



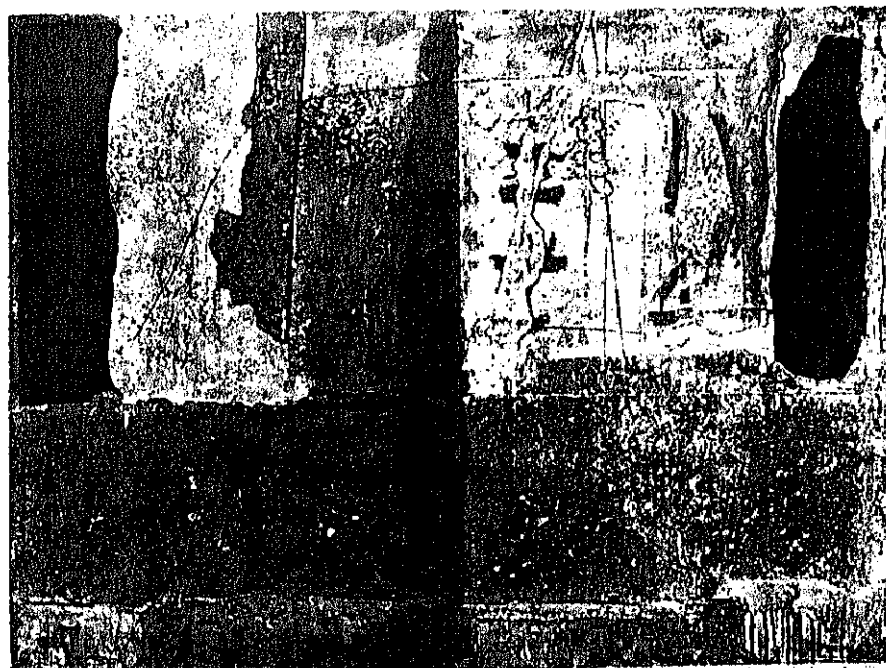
(Fig. 50) Rafael Canogar. "Pintura nº27", 1959.



(Fig. 51) Gustavo Torner. "Blancuzcos Fríos", 1961.



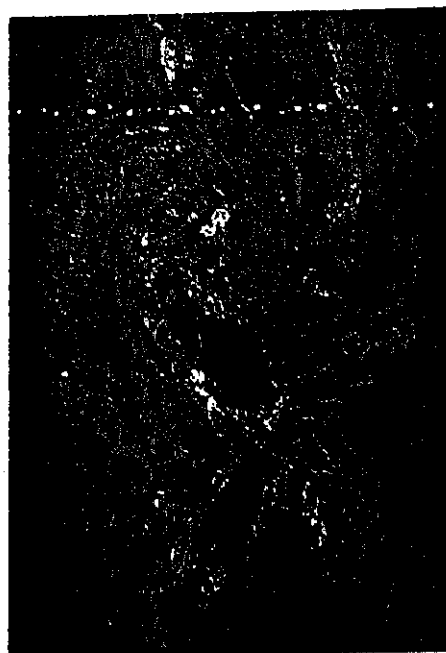
(Fig. 53) Josep Guinovart.
"Collage", 1962.



(Fig. 54) Antoni Tàpies. "Sobreposiciones de Materia Gris", 1961.



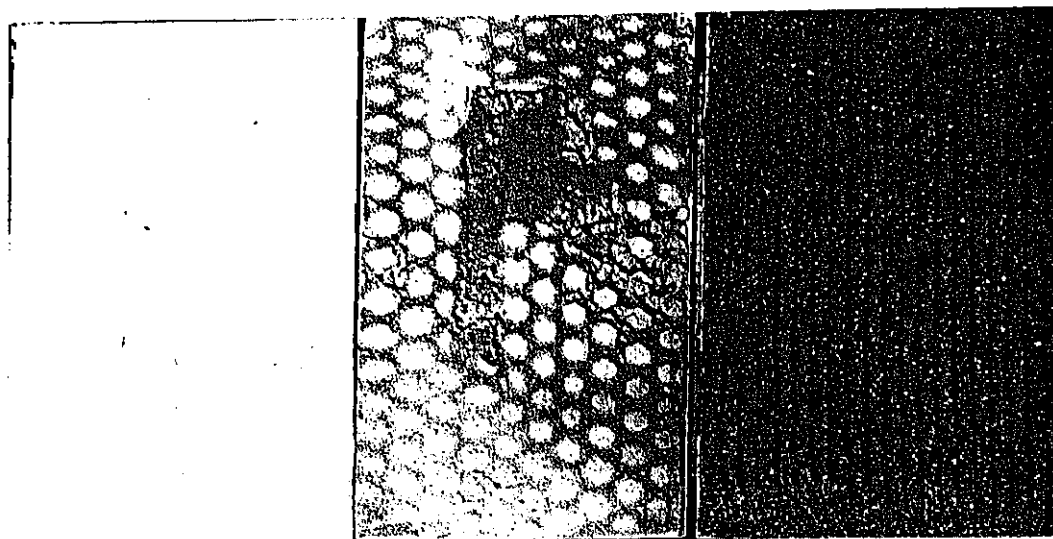
(Fig. 55) Antonio Suárez. "Pintura", 1963.



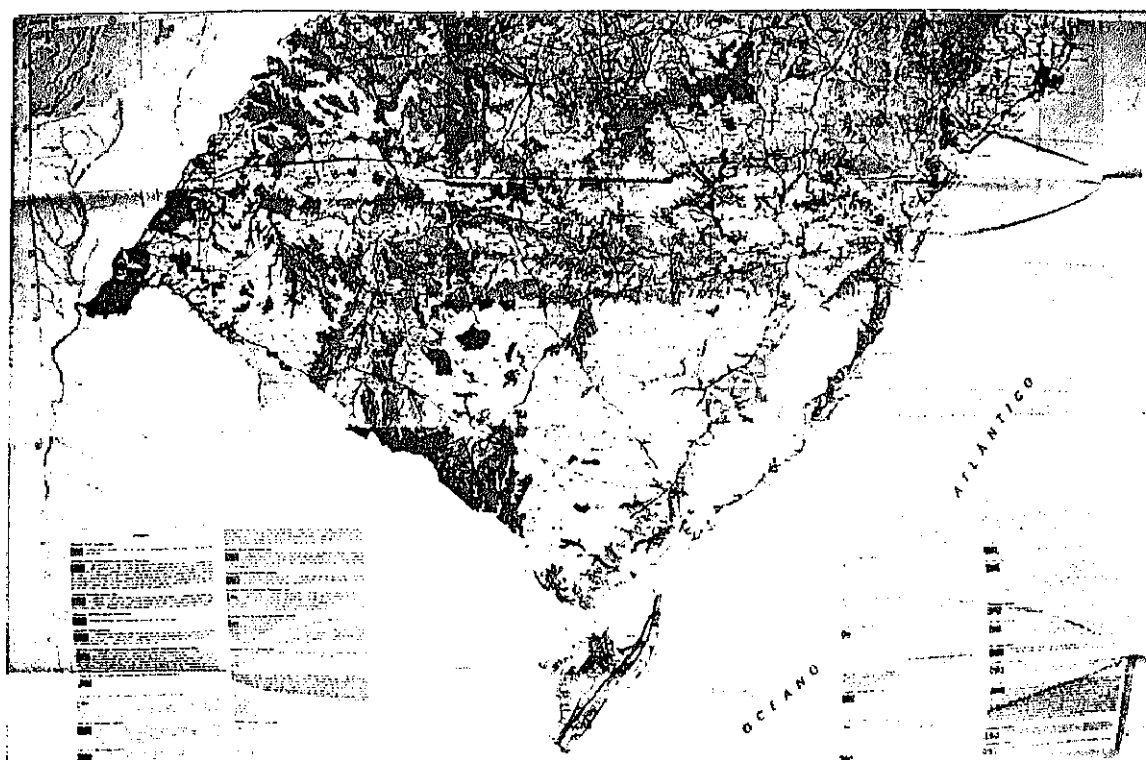
(Fig. 56) César Manrique. "Pintura nº 100",



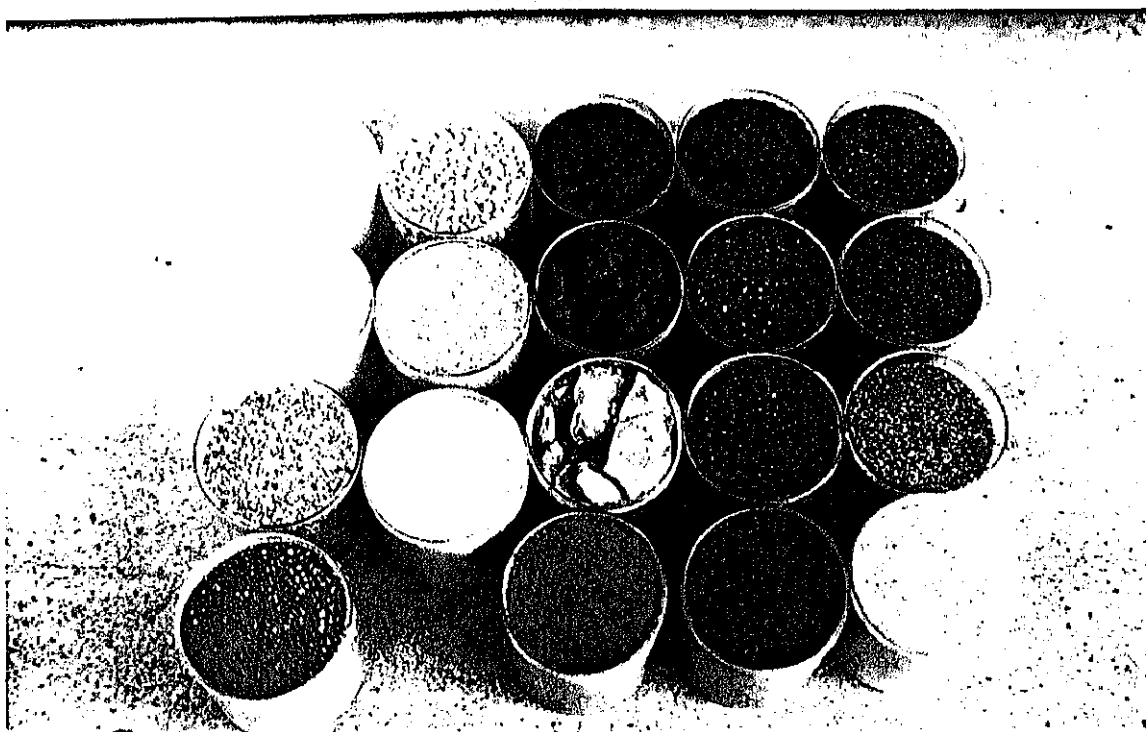
(Fig. 57) Preparación de una masilla.



(Fig. 58) Tres muestras con distintas masillas.

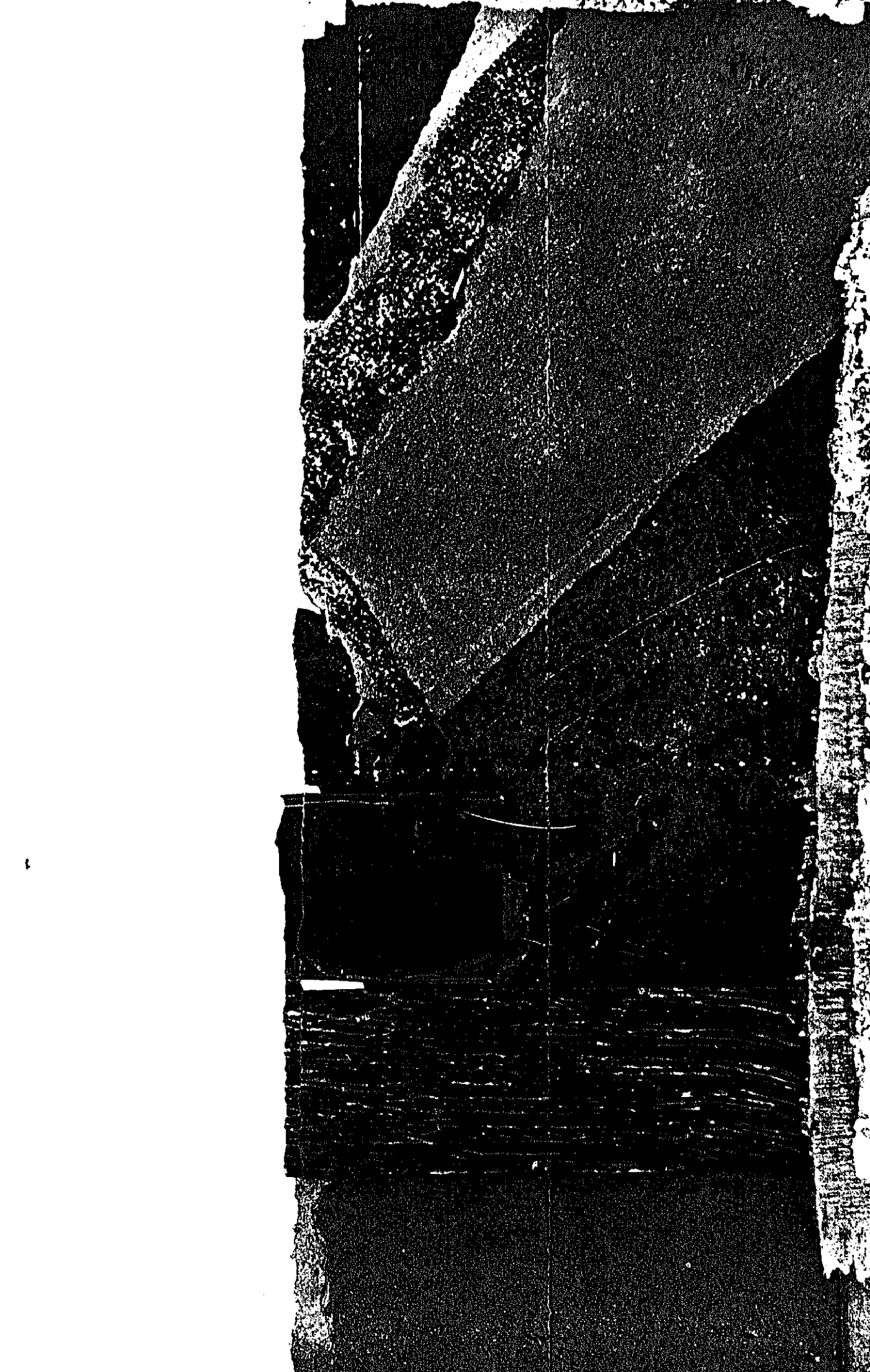


(Fig. 59) Plano de la región sur de Brasil.



(Fig. 60) Materias de carga.

II PARTE - DETERMINACIÓN



5. DETERMINACIÓN DEL SOPORTE

*"...crear equivale a construir una relación nueva a partir de elementos preexistentes."*³⁵¹

Lluís Racionero

El arte matérico tiene la particularidad de ser un arte constructivo.³⁵¹ Gran parte de las pinturas matéricas encuentran su génesis a través de la conjugación de partes que poseen cierta autonomía. Partes que son portadoras de una fuerza plástica propia. Esto se evidencia en la obra "Puerta Metálica y Violín" (1956, técnica mixta, 200 x 150 cm) de Antoni Tàpies. (Lám. XXI, Fig. 61). Y en este sentido se dice que:

"La obra de arte recupera su unidad no a partir de una estructuración mental previa, sino desde unas posiciones de autonomía y valorización de los "fragmentos." ³⁵²

Esta observación de Josep Miquel García viene a corroborar lo mencionado anteriormente.

351 Entendido el término constructivo como un proceso acumulativo, como adición de partes.

352 J. M. GARCÍA, "En torno a la poética de la materia", *Textura: Color y Materia en la Pintura*, 1984, p.14.

Determinación es, en el proceso de construcción del arte matérico, la expresión designada para el campo de la operación; o sea, especificación del soporte, espacio en el cual se adapta el *objeto encontrado*.

Constituyendo un estadio intermedio, comprendido entre el "encuentro" y el "ajuste", en la determinación se intenta establecer un plano en donde disponer el objeto previamente conseguido o la pasta pictórica preparada por el propio artista.

La composición -ordenación de estas entidades- tendrá lugar en el tercer momento del proceso matérico, en el ajuste. Es una etapa extremadamente flexible y en ella ocurrirá la formulación plástica, la adaptación del encuentro con la determinación.

La determinación conlleva sentido de orden y de límite, despuntando ya, en su elección, algunos datos de lo que podrá presentar la obra emergente:

"La forma y la dimensión de la superficie van, en competencia con los materiales y el uso que el pintor hará de ellos, a constituir la base _ puede decirse mismo, los datos fundamentales de la organización, origen del efecto final de la composición tal cual el espectador descubrirá." ³⁵³

En la elección del soporte, puede haber una procura de algo específico. Debido a que se trata de una búsqueda, este momento guarda cierta similitud con el anterior: el encuentro.

353 J. Rudel, *Técnica de la Pintura*, 1975, p.110: "A forma e a dimensão da superfície vão, em concorrência com os materiais e o uso que deles fará o pintor, constituir a base -pode dizer-se mesmo, os dados fundamentais da organização, origem do efeito final da composição tal como o espectador o irá descobrir."

El soporte puede muy bien ser un objeto encontrado al azar, como lo atestiguan las siguientes obras: "Ventana y Manchas Rojas" (1971, técnica mixta, 56 x 59 cm) de Antoni Tàpies, "Collage de la Mecedora II" (1964, técnica mixta y *collage* sobre tabla, 125 x 50 cm) de Josep Guinovart. (Lám. XXI, Figs. 62 y 63).

5.1. Subordinación del soporte a la materia encontrada.

En la dialéctica de esta operación, el artista puede proceder a una búsqueda direccionada, proyectando un soporte para colocar un elemento que él posea, como una silla, un trozo de madera o una porción de arena... Coinciden lo preestablecido con lo libre. Determinar es, pues, imaginar el cuadro como totalidad, como realización. Es dialéctica por ser profundamente crítico, especificando de cierta manera la acción. Se indaga sobre las opciones que se ofrecen, preguntándose sobre el porqué de una madera o de un lienzo.

La determinación conlleva un proceso selectivo. En poder de la materia encontrada se establece el soporte, cuya selección no es aleatoria, sino que está subordinada a la calidad, peso y otras características del objeto que se va a poner en el soporte. Si el objeto encontrado fuera un pedazo de madera, el soporte, probablemente, no sería una hoja de un papel poco resistente.

Si se quiere trabajar con un material específico es necesario establecer un soporte que sea apropiado tanto para el material como para el procedimiento que se adopte. Como puede ser la intención de trabajar con el peso del propio cuerpo, imprimiendo una mano o un pie,

como en la obra "Tríptico con Pisadas" (1969-1979) de Antoni Tàpies. (Retómse Lám. XV, Fig. 45) Uno y otro, materia y procedimiento, merecen consideración.

Además del punto de vista estético, innumerables materiales podrían servir como soporte a un cuadro, mientras que cumplieran con el proyecto del creador.³⁵⁴ La materia no es algo inerte y habrá una interacción entre los elementos yuxtapuestos. La resistencia o fragilidad del soporte con relación a lo que será colocado sobre él va a originar diversos efectos o consecuencias que se revelarán mediante distintos aspectos. Pueden, tales resultados, ser evitados o provocados, traducándose a través de grietas, craquelados, cambios de color, ondulaciones, entre otros.

Los soportes empleados en el cuadro matérico varían mucho en cuanto a su plasticidad: oscilaciones volumétricas, textura, vaciados y tramas. No obstante, nunca se alejan mucho de la estructura bidimensional de referencia de los cuadros tradicionales; lo que hace que la obra siga siendo considerada un "cuadro".

El soporte, en el cuadro matérico, muchas veces se deja entrever del cuadro.³⁵⁵ Unas

354 El empleo de soportes no convencionales en la pintura es un logro anterior a los pintores del informalismo matérico. Ya Max Ernst, en 1929, emplea, como soporte para sus pinturas, una cabaña construida con tablas de madera contrachapada recubiertas de escayola, utilizada de escenario para la película "La Edad de Oro", de Luis Buñuel: "Tras desempeñar su función de decorado dentro de la película -tocadas ya por el peculiar hábito de extrañeza de la fantasía surrealista-, las tablas sirvieron como fondos de cuadros. Ernst las empleó como superficies preparadas por una mano ajena, y entendió su propia pintura como una respuesta a esa labor previa." U. BISCHOFF, *Max Ernst, Más Allá de la Pintura, 1891-1976*, 1991, p.48.

355 Y en este sentido se hace igualmente válida una referencia a Marcel Duchamp en el empleo de un tipo de soporte no tradicional: "...había mostrado vidrio en su conocido Gran Vidrio que es ante todo una exposición pintoresca de una determinada materia que sustituye a la tela y que, debido a su transparencia, impide que las imágenes que aparecen pintadas sobre el cristal posean su propio espacio, distinto del (continúa...)

veces (en el *collage*) no se cubre el soporte en su totalidad; otras veces, se le reviste parcialmente de pintura para sacarle más partido, haciendo del soporte un elemento pictórico más. Se consiguen ver entonces, la madera, la arpillera, el cartón o el papel, los cuales además de cumplir con una función de base a una forma plástica, son también explotados por sus peculiaridades. Como ejemplo, sirven tales obras: "Tabla Ocre, Rojo y Negro" (1956, técnica mixta sobre madera, 100 x 100 cm) de Lucio Muñoz que enseña parte del soporte, la madera, y "Sin Título" (1957, óleo y arena sobre tela, 130 x 81 cm) de Juana Francés, en la que aparece parte del soporte, un lino grueso. (Lám. XXII, Figs. 64 y 65)

En algunas obras ocurre que el propio bastidor con el lienzo constituyen los elementos primordiales de la composición con un pequeño elemento pictórico como en la obra de Antoni Tàpies "Pintura sobre Bastidor" (1962). (Véase Lám. XXX, Fig. 90)

Se pueden hacer algunas consideraciones en relación a las posibilidades de determinación. Antes de realizar este examen, sería oportuno aclarar determinados conceptos referentes a *ready-made* y *objet-trouvé*.

5.2. El soporte en la condición de *objet-trouvé* o *ready-made*.

Es reconocida la utilización que los artistas matéricos hacen de soportes como puertas, ventanas o asientos de sillas, cabeceras de cama, colchones, bolsas de papel,

355(...continuación)

espacio de la sala." P. AZARA, *De la Fealdad del Arte Moderno: el Encanto del Fruto Prohibido*, 1990, p.126.

portadas de libros, bandejas de papel, etc. Piezas del mobiliario u objetos utilitarios reproducidas industrialmente con vista a su funcionalidad, o sea, producidas para cumplir con una utilidad. Si uno se atiene a esa premisa, lo identifica con el *ready-made*.³⁵⁶

Y una bandeja, una bolsa de papel y una cubierta de libro aparecen como soporte artístico en las obras de Antoni Tàpies, respectivamente, "Blanco sobre Bandeja de Cartón" (1961, pintura sobre bandeja de cartón, 45 x 57,5 cm), "Bolsa de papel" (1969, pintura acrílica sobre bolsa de papel, 50 x 61 cm) y "Tapas de Libro" (1974, pintura sobre cuero, 51 x 77 cm). (Lám. XXI, Fig. 67 y Lám. XXIII, Figs. 70 y 72).

Todos estos objetos anteriormente citados son apartados de su contexto, no por un sentimiento de indiferencia por parte del pintor, sino porque tienen individualidad, una historia, remiten a algo, son interesantes por las marcas adquiridas en el pasar del tiempo. Esta actitud los identifica con el *objet-trouvé*.

"Manta Roja" (1974, pintura, 160 x 206 cm), "Puerta de Colores" (1974, técnica mixta sobre puerta de madera, 190 x 167 cm), "Alambre con Lazos Rosa" (montaje de objetos, 109 x 90,5 cm), estas obras de Antoni Tàpies, realizadas en la década de los setenta y escogidas por presentar un soporte no convencional como lo sería el lienzo, sirven para la reflexión del soporte en la posible condición de *ready-made*. Una manta, una puerta, una red metálica son todos ellos objetos corrientes producidos en serie por la industria.

356 H. OSBORNE, *Guía del Arte del Siglo XX*, 1990, p.623.

Si en el *ready-made*, Duchamp sólo entresacaba un objeto de su contexto, aislándolo así de otros idénticos a él y poniéndole una firma que tampoco era la suya, Antoni Tàpies, aún así, coloca en el objeto por él escogido su marca personal, ya sean manchas, densas pinceladas de pintura o grafismos. Esta actitud del artista catalán pone entonces al espectador frente a un *ready-made renovado*.

Duchamp elegía el objeto al azar, eludiendo de emitir un juicio sobre su aspecto. ¿La manta, la puerta, la red metálica, fueron seleccionadas bajo este mismo principio?

Cabría todavía otra indagación. ¿Tienen estos objetos elegidos por Antoni Tàpies la misma asepsia que "Fuente", primer *ready-made* de Duchamp, concebido en 1913? ¿No tendrían estos objetos que merecen la atención de Antoni Tàpies algo que sugiere una cierta decrepitud ante el tiempo? ¿Al llevar consigo especiales particularidades, adquiridas por el paso del tiempo, no remiten al *objet-trouvé*?

Lo cierto es que el *ready-made* es algo que se presenta en la condición de "nuevo", ya sean los "ayudados" o los "rectificados".³⁵⁷ Es algo recién sacado de la industria y, aunque ejecutado para servir a una función, se ve de ésta alejado.

El *ready-made* es pues algo nuevo, limpio. El *objet-trouvé* implica otras

357 P. CABANNE, *Diccionario Universal del Arte*, Tomo IV, 1979, p.1282. *Ready-made* es la "expresión inglesa que define un objeto corriente tomado tal como es y considerado como obra y arte por simple decisión del artista. El término se aplica a los objetos de Marcel Duchamp, cuyos primeros *ready-mades* datan de 1913: Portabotellas (1914). Sus *ready-mades ayudados* son objetos a los que ha impuesto determinadas modificaciones (Rueda de Bicicleta, 1913). En los *ready-mades rectificados*, Duchamp añade personajes u objetos (Farmacia, 1914).

connotaciones: las de algo desechado, tirado, que habiendo cumplido y agotado ya su papel funcional es acogido por el artista que ve en él algo que le hace único y capaz de venir a ser algo muy personal suyo.

Decir con precisión que estos objetos elegidos por Antoni Tàpies son cosas ya desgastadas, sólo por observar el aspecto final de la obra, se hace un poco arriesgado ³⁵⁸. En este sentido es cuando se debe recurrir a las reflexiones de los mismos artistas al referirse a la naturaleza de la materia por ellos empleada. De Antoni Tàpies se encuentra lo siguiente en palabras de Roland Penrose:

"Enumera luego los otros materiales corrientes que ha usado con tanta frecuencia, reafirma la necesidad de una elección tan contraria a los refinamientos que se esperan de los artistas y señala que ahora lo que importa son las cosas humildes y básicas." ³⁵⁹

Al hablar de la ya mencionada obra "Puerta y Colores" (1974) de Antoni Tàpies (Lám. XXIII, Fig. 66), en la que el soporte de la pintura es precisamente una puerta de color marrón rojizo, pintada de blanco en la parte superior, ¿que es lo que hace pensar en el *objet-trouvé*? Este pensamiento surge porque la puerta no parece una pieza nueva, sino usada y gastada, suposición que recibe una confirmación en la expresión de Roland Penrose:

358 E. HERNANDEZ DE LAS HERAS, *Grandes Figuras del Arte Español- Tàpies. Monografía ilustrada con doce diapositivas*, 1982, p.9, al referirse a los objetos cotidianos que integran las obras de Antoni Tàpies, comenta que: "La integración de ellos en el cuadro no se lleva a cabo a través de una fiel representación, sino que adquieren entidad propia, se hinchan, se abultan, salen de la superficie y están presentes con toda su fuerza real. Son objetos no asimilables a una sociedad de consumo, ni a unos adelantos científicos, sino que se recogen aquellos que posean más carga tradicional, más pasado, aquellos más envejecidos y más llenos de contenidos humanos porque poseen toda una vida."

359 R. PENROSE, *Tàpies*, 1977, p.173.

"...puerta estrecha y abandonada." ³⁶⁰

Si al principio se ha aludido a un *ready-made renovado*, este objetivo en especial apunta a un cambio en su inicial acepción. Si así es, su evolución condujo a lo que se llama *objet-trouvé*.³⁶¹ Y es en esta categoría donde deben encuadrarse los objetos escogidos por el artista matérico.

Se transcribe aquí un párrafo de un texto de Harold Osborne, en el cual se distingue nítidamente el pensamiento del propio Duchamp respecto al *ready-made* y al *objet-trouvé*:

"El mismo Duchamp distinguía entre *ready-made* y *objet-trouvé*, señalando que mientras que el *objet-trouvé* es descubierto y escogido por sus interesantes cualidades estéticas, su belleza y su originalidad, el *ready-made* es uno cualquiera de los numerosos objetos indistintos producidos en serie, sin individualidad u originalidad. Así, pues, el *objet-trouvé* implica la intervención del gusto en la selección, pero no así el *ready-made*." ³⁶²

Aclarados estos conceptos, se pueden encuadrar dentro de algunas alternativas las opciones del pintor matérico respecto a la determinación, o sea, a la elección del soporte: encuadrarse en la categoría de *objet-trouvé* o en la de un soporte tradicional.

360 R. PENROSE, *Op. Cit.*, 1977, p.181.

361 CABANNE, Pierre. *Op. Cit.*, p.1132. Pierre Cabanne al hablar de la introducción al objeto real dentro de la obra de arte, menciona Duchamp como el primer artista que se ha interesado por él, apuntando como una segunda etapa la del *objeto encontrado*.

362 H. OSBORNE, *Op. Cit.*, 1990, p.683.

Cuando el trasfondo es una pieza única, encontrada, entra en la categoría del *objet-trouvé*. Encierra una reflexión formal y estética única, al referirse a algo también único.

En este caso se puede utilizar como ejemplo "Tapas de Libro" (Lám. XXI, Fig. 67) de Antoni Tàpies. El objeto que recibe todos los grafismos, ora ejecutados mediante líneas rectas originando figuras geométricas, ora dejando, casi impresos, números, letras y signos, es simplemente una tapa de libro abandonada. Es de un papel de acentuado grosor, que ha sido machacado en el tiempo. La pieza es única. La expresividad de la pintura, o sea, de la obra, se debe en parte a la fuerte expresividad del soporte, que se ve reforzada por la intensa pincelada roja en el borde superior de la composición, acrescentada por la letra "T", invertida y pintada en color blanco.

La tapa de libro, ahora convertida en soporte, suma a la obra cualidades que le son propias. La parte central, espacio al que estaban pegadas las hojas, ya inexistentes, divide la composición en dos y refuerza esta materia en su condición primera: tapa de libro.

"Caja de la Camisa Roja" (1972, papel, cuerda y ropa, 183 x 240 cm), igualmente de Antoni Tàpies, atestigua otro caso de soporte en la condición de *objet-trouvé*. La caja, hecha en madera, tiene su interior forrado con un papel negro. Pero el fondo, no es un fondo liso, común. Lleva intervenciones, objetivadas en arrugas, cortes, protuberancias y trozos de madera que la hacen única.

Josep Guinovart también rescata del desecho el soporte en el que construye la obra

"*Collage en Azul*" (1964, técnica mixta y *collage* sobre tabla, 74 x 21 cm). A este soporte, Josep Guinovart añade una serie de otros elementos, así como telas estampadas, madera en forma de listones y óvalos, caja de embalar huevos.

En la obra "La Ventana" (1964, técnica mixta, 84 x 60 cm), Josep Guinovart coge una ventana vieja y la emplea como soporte para esta composición, en la que están presentes elementos diversos: bombilla, cristal, tela, maderas. (Lám. XXIV, Fig. 73)

Cuando sucede esto, o mejor, cuando el *objeto encontrado* es la superficie para la operación matérica, existe una coincidencia en el proceso. Encuentro y determinación se confunden.

Cuando la determinación se da a través de un lienzo³⁶³ o madera, soportes industrializados, aún así no entraría en la catalogación del *ready-made*, puesto que su finalidad es servir de fondo a la obra artística. En general, su aspecto externo se vuelve totalmente oscurecido. El soporte, al no revelarse, sólo sirve para recibir la materia que será dispuesta sobre él, dando continuidad a una convención.

Aquí se podría ilustrar con la obra "Marrón con Incisiones" (1975, técnica mixta sobre madera, 200 x 170 cm) de Antoni Tàpies. El soporte, cubierto en su integridad por la pasta matérica, no se deja entrever por el espectador. Está ahí para sostener una capa de pintura, no para exhibirse como materia.

363 El lienzo entendido como cualquier tela (lino, algodón, yute, arpillera, etc.) tensada sobre un bastidor en cualquier formato.

Ya en la obra "Arcadas" (1975, técnica mixta sobre lienzo, 97 x 130 cm), Antoni Tàpies pinta dos arcos sobre un lienzo, ocupando la parte superior de la composición con una acentuada materialidad que contrarresta con la parte inferior, a la cual le da nada más que una veladura. El soporte se revela mediante una ausencia de materia que cubre la superficie.

La determinación puede pues preceder al encuentro en el proceso matérico. Siendo este un proceso flexible, el soporte podrá ser elegido en vista al procedimiento pictórico. Al tratarse de una pasta de arena, pigmentos y materia de carga ya pensados con anterioridad, el soporte será designado para atender convenientemente estos materiales.

Jean Rudel aborda esta cuestión de la elección de la superficie: si llega a constituir una limitación o no, cuando dice que:

"...La presencia de la forma y dimensión del cuadro permanece limitación y sugestión, desde la página del bloco hasta la opción que será preciso hacer en orden a una superficie de aplicación de un primero esquema, a no ser que este haya sido guiado en su extensión por el esquema preestablecido de la superficie en vista." ³⁶⁴

Respecto a esa relación que se establece entre el cuadro visto como entidad que se compone de soporte recubierto de pintura o *collage*, Bruno Mantura anota que Burri, en los años comprendidos entre 1948 y 1949,

364 *Ibidem.* (Not. 353). "...a presença da forma e dimensão do quadro permanece limitação e sugestão, desde a página do bloco até a opção que será preciso fazer em ordem a uma superfície de aplicação de um primeiro esquema, a não ser que este tenha sido já guiado na sua extensão pelo esquema pré estabelecido da superfície em vista."

"...contestando obscuramente toda la tradición del pintor, proseguía seguro de su intuición fundamental, que data de ese tiempo y según la cual el soporte del cuadro y su superficie deben identificarse, en fin, en una sólo cosa: uno de los dos elementos debía desaparecer." ³⁶⁵

La obra de Alberto Burri, "S Z 1" (1949, óleo sobre tela y *collage*, 45 x 80 cm), ejemplifica lo antes mencionado y enseña trozos de tela de saco con campos de pintura en blanco. (Véase Lám. XXXVII, Fig. 110)

El soporte como límite ha sido sobradamente tratado en el arte contemporáneo. No siempre sus límites físicos son respetados. ³⁶⁶

La tendencia predominante es trabajar sobre un plano. Se contrapone, de esta forma, el plano de fondo con el relieve del objeto encontrado, materia que muchas veces ocupa un espacio similar a una escultura. "Puerta Metálica y Violín" indica el modo de actuar en esta línea. (Lám. XXI, Fig. 61)

Diversas son las composiciones que avanzan hacia este exterior (parte frontal) o retroceden hacia el interior del espacio de la tela, introduciendo, evidentemente, la pared en el campo visual.

En la operación matérica se encuentra una gran flexibilidad con relación a la

365 B. MANTURA, Alberto Burri, *Palacio de Velázquez*, Madrid, abril-mayo de 1977, p.12.

366 Este aspecto plástico, o sea, el desbordamiento de los elementos pictóricos de los límites de la superficie, está ampliamente desarrollado en el capítulo 7. "Transgresión del Soporte y del Marco".

sobresaliencia frontal de la materia sobre el plano, en cuanto que para tras este límite es más definitivo. Muchos artistas, no obstante, vienen a negar esta restricción y rompen el plano de base, como lo sucedido en la obra "Gran Marrón de la Tabla Agujereada" (1973, técnica mixta, 200 x 270 cm) de Antoni Tàpies, en que la pared se puede entrever por el vaciado de la obra. En esta pintura, la ruptura de la base del cuadro, realizado sobre madera, se dará de forma irregular, sin el trazado preciso del corte producido por el serrucho. La madera, al ser golpeada, se deshace según sus propias fibras, enseñando lo que esta detrás de si: la pared. (Lám. XXII, Fig. 68)

En "Cuadro 186" (1962) de Manolo Millares, el elemento arquitectónico se deja ver a través de un agujero en la parte derecha del cuadro, punto de tensión de la obra, que presenta un enmarañado de hilos que se entrecruzan intentando unir los varios puntos de esta abertura. (Véase Lám. XXXI, Fig. 93).

Y en este aspecto, hundir cuadro y pared, cabe una alusión a Lucio Fontana, argentino residente en Italia, el primer artista en dar orden formal a la ruptura del soporte. En momentos como ese, hay una negación radical de la profundidad límite del plano de acción del artista, sea cual sea la materia trabajada.³⁶⁷

Todo lo que se expone a la vista mediante tales rotos huye del control del artista al

367 "Lucio Fontana, que sin pertenecer a esta tendencia de arte matérico, intenta romper con los límites de la pintura de caballete, especialmente con la tiranía de la superficie de la tela a la que agrede con sus cortes y perforaciones; al igual que en los demás casos, el espacialismo de Fontana aunque postula un "arte libre de todo artificialismo estético" cae continuamente en él." J. SUREDA y A. M^a GUASCH, *La Trama de lo Moderno*, 1987, p.109.

mismo tiempo que pasa a configurar como intervención en la obra.

En la dualidad *objeto / fondo* puede haber desde una acentuada oposición o simple contacto hasta la interpenetración de ambos. En "Gran Blanco de la Lata Azul" de Antoni Tàpies (1972) esta situación se ve ahí configurada. (Véase Lám. XLIII, Fig. 130) La intromisión es realizada a través de un golpe que inserta, por el verso de la tela blanca, una lata en la superficie hasta entonces intacta. No hay solo la intención de romper el lienzo, sino de dejar patente el objeto que lo ha roto.

Esta dualidad puede también se ver acentuada cuando la naturaleza de ambos *objeto / fondo* es totalmente opuesta. La obra "Manta con dos Piedras" (1971, manta plastificada, 150 x 110 cm) también de Antoni Tàpies, lo ejemplifica. No hay fusión de materias. Hay acentuado contraste.

Otro elemento que debe igualmente ser mencionado es la inversión del lienzo, cuyo bastidor de madera toma relevancia en ciertas obras. La geometría de las maderas que componen el bastidor también pueden ser alteradas. El lienzo, que tradicionalmente era presentado predominantemente en su frontalidad, es descubierto en su lado opuesto, aportando otra expresividad.

Como se constata, el lienzo³⁶⁸, el soporte tradicional, no es renegado en el arte

368 "A partir del siglo XVI se utiliza otro soporte que llega a ser tan importante, si no más, como la tabla. Se trata del lienzo. Su origen se remonta a tiempos muy lejanos. Así, Plinio pinta un retrato sobre tela de tamaño colosal, encargado por Nerón." G. MONNIER, *Historia de la Pintura*, 1980, p.10.

matérico, aunque no parezca a primera vista el soporte más adecuado para recibir el peso de tanta materia.

La madera, materia resistente, que era usada como soporte ya en Egipto, aguanta con más eficacia un material pesado como el que acostumbra a emplearse en la pintura matérica: arena, polvo de mármol, tierra, etc.

Los soportes más utilizados en este arte son las telas, los cartones, las maderas, los contrachapados, los papeles ³⁶⁹, gruesos yutes, telas de lino,

"elementos extraídos del entorno en el que se mueve el artista, estantería, enrejado". ³⁷⁰

y también el vidrio. El empleo del táblex es muy corriente y esto trae consigo el aspecto de obras de textura rugosa.

Modest Cuixart en entrevista concedida a Paloma Chamorro habla igualmente del soporte en la categoría de algo improvisado, de *objeto encontrado*:

"En el año 48 llegué a pintar unos cuadros sobre unos cartones bastos con motillas pegadas, desiguales, irregulares:

369 E. HERNANDEZ DE LAS HERAS, *Op. Cit.*, 1982, p.5, observa que: "La expresividad del papel con todos sus atributos de materia viviente que nace, envejece y muere, que se decolora y arruga, viene a ser un motivo muy utilizado en la obra de Tàpies." Y esto lo puede ilustrar la obra "Carboard and Cloth Collage" (1974), cartón neutro con algo arrugado, o también la obra en la que se sirve de una bolsa de compra como soporte para pintura "Bolsa de Papel" (1969).

370 L. CIRLOT, *La Pintura Informal en Cataluña, 1951-1970*, 1983, p.119.

burdo cartón de embalaje de postguerra, no te digo más... De ahí debió surgir un artículo que publicó Cabral de Melo, cónsul entonces de Brasil en Barcelona y gran amigo nuestro: Cuixart, el que huye de los espacios. Hice también algunas esculturas con alambres y unos *collages* con unas cantimploras chapadas que monté sobre la tapa de un armario de juguete de mis hermanos. Había que aprovecharlo todo. No teníamos un duro." ³⁷¹

El hecho de utilizar un soporte, rechazando otro, está vinculado a una intención.

"Cada materia comporta una especie de destino formal, es decir, impone de alguna manera una forma determinada y excluye la posibilidad de otras." ³⁷²

No siempre la madera está pensada para servir únicamente de soporte. Muchas veces el soporte está totalmente expuesto a la vista. Esta fue precisamente la actitud de Lucio Muñoz frente a este material. La madera está en el cuadro y constituye el cuadro. En el período de 1958 a 1982 trabajó incesantemente con la madera y la atención dedicada a este material le ha proporcionado un perfecto dominio sobre el mismo:

"Fue una preferencia surgida por instinto y negación del soporte habitual." ³⁷³

Esta madera, soporte y pintura al mismo tiempo, puede que haya sido descubierta accidentalmente, identificándose con el *objet-trouvé*. Lucio Muñoz le confiere, no obstante,

371 P. CHAMORRO, *Conversaciones con Cuixart*, 1975, p.34.

372 S. MARCHAN FIZ, *El Universo del Arte*, 1985, p.30.

373 V. ALCAIDE NIETO, "El Jardín y el Bosque de la Pintura", Lucio Muñoz, *Pinturas*, Galería Juana Mordó, abril de 1986, Madrid, s/p.

un tratamiento que la convierte en suya. Se procesa un diálogo establecido entre la materia con sus peculiaridades y la intención del artista. La intervención de la gubia estará guiada por algunos determinantes de la materia. La apariencia final del cuadro es una reafirmación de la materia empleada. La presencia objetiva de la materia se da evidenciando su aspecto táctil y su tosquedad: es una determinación estética. Esto ocurre en la obra "Sitial" (1965, técnica mixta sobre tabla, 162 x 130 cm). (Lám. XXIII, Fig. 69)

En las obras de Josep Guinovart figuran soportes de las más variadas naturalezas: puertas, ventanas, cristales, fibrocemento, maderas encontradas e incluso un somier. Y en la obra "Naturaleza Viva" (1970, técnica mixta sobre tabla, 102 x 131,5 cm) es un mero armazón de madera, junto a una estructura de tablas para embalar, lo que se convierte en soporte de la pintura. (Lám. XXXIV, Fig. 74)

J. Corredor-Matheos escribe que:

"El cuadro -en la medida que podemos seguir llamándolo así- no es, por supuesto, la superficie plana sobre la cual el artista extiende sus formas y colores. Es más bien una construcción, una estructura creada con los elementos más heterogéneos, los cuales, sin perder algunas de las características que nos permiten identificarlos, forman un todo. Es fundamental el *collage*." ³⁷⁴

El cuadro es más que nunca una presencia en el exterior:

374 J. CORREDOR-MATHEOS, *Guinovart: el Arte en Libertad*, 1981, p.137.

"Cualquier objeto es indicado para soportar una pintura informalista. Por primera vez el cuadro obtiene vida propia, se le reconoce un mundo propio y autónomo: su explicación debe adentrarse en las profundidades de la obra "en sí". Ya no se depende de una imagen figurada (como podía suceder con el cubismo), ni tampoco de una interpretación sociológica o psicológica. El mensaje está encerrado y contenido en el soporte." ³⁷⁵

Esto hace que uno se aproxime al cuadro para ver lo que hay en realidad. Los soportes, en la pintura matérica, comprenden desde papeles hasta planchas metálicas, como ocurre en la obra "Materia y Barniz sobre Cartón" (1965, técnica mixta sobre papel, 39 x 57,5 cm) de Antoni Tàpies y "Metamorfosis" (1962, tela metálica sobre plancha de cobre) de Manuel Rivera. (Lám. XXIV, Figs. 75 y 76).

El soporte puede también ser algo inventado y producido por el propio pintor. Sobre esto, se puede transcribir un fragmento de una crítica hecha por Jose Augusto França en la que relata el proceso de organización del soporte emprendido por Manolo Millares:

"...fija la tela al bastidor usando clavos que el martillo hunde en la madera. Luego cose las telas. Sus dedos enhebran la aguja, al hilo pasa a través del tejido. El ritual se afirma." ³⁷⁶

Manolo Millares prepara él mismo su propio soporte para recibir la pintura, insertando en él tubos de cartón en las desgarraduras, añadiendo otros trozos de arpillera sobre la porción anteriormente tensada en el bastidor y haciendo costuras salientes o casi imperceptibles. El soporte se hace inédito, se hace cuadro, se hace *collage*, remendo y

375 J. M. GARCÍA, *Op. Cit.*, 1984, p.13.

376 J. A. FRANÇA, "Autorretrato como Película", *Textura: Color y Materia en la Pintura*, 1984, p.86.

pintura.

Mediante esta observación, queda claro que el proceso artístico se concretiza gradualmente y que la elección del soporte, o incluso su realización por el propio artista denota la importancia conferida a él.

Para que haya determinación son necesarios: conocimiento (con referencia a la materia trabajada), deseo arbitrario (...quiero hacer esto...) y ley (leyes estéticas e Historia del Arte).

Determinación, existencialmente hablando, respecto a la obra de arte, es el ejercicio de la libertad del artista para actuar sobre el exterior, esto es, sobre las materias.

Ningún absoluto es pleno en lo que dice respecto a la acción artística, ya que la obra de arte es siempre confrontación.

La determinación es el espacio autónomo de la libertad en la conciencia del propio artista. Acoplado al concepto de libertad, está presente la memoria de confrontaciones anteriores que recibe el nombre de Historia del Arte. De esta manera, nunca existe el pensamiento estético en estado puro, sino memoria de una determinación precedente.

El filósofo Karl Jaspers escribe que libertad y existencia son conceptos intercambiables. Según él, las condiciones necesarias para la libertad son:

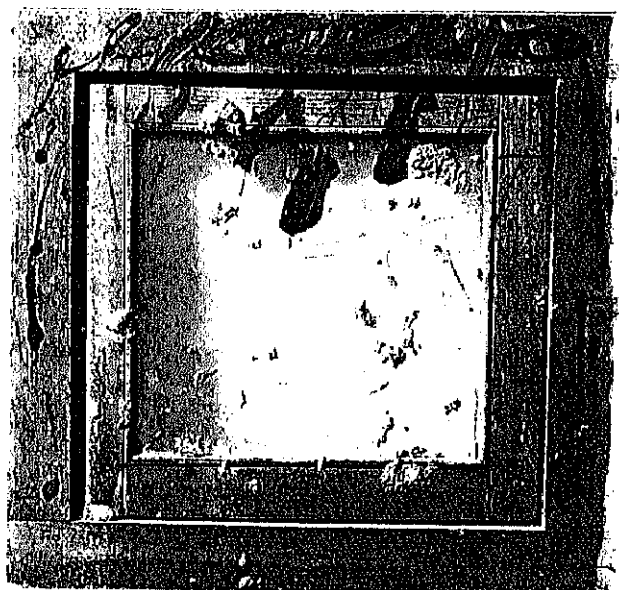
Al traducir esta idea en palabras más operacionales, en el terreno del arte, estas tres condiciones reciben, respectivamente, el nombre de experimentación, voluntad personal para hacer lo que uno quiere y por último, principios artísticos.

Realizadas estas consideraciones sobre los soportes empleados en el arte matérico, se procederá al estudio de otros dos temas también relacionados a la base de la composición, como son el cuadro como totalidad y los marcos con todas sus implicaciones plásticas.

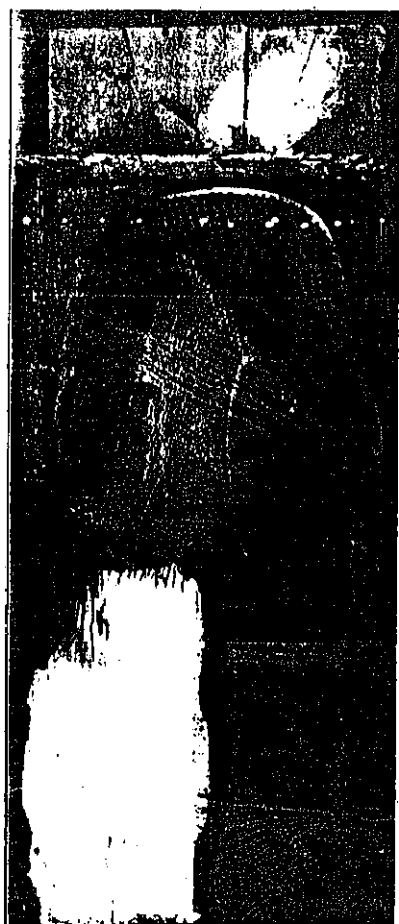
377 NAUMAN, St. Elmo. J. R., *The New Dictionary of Existencialism*. 1972. p.56.



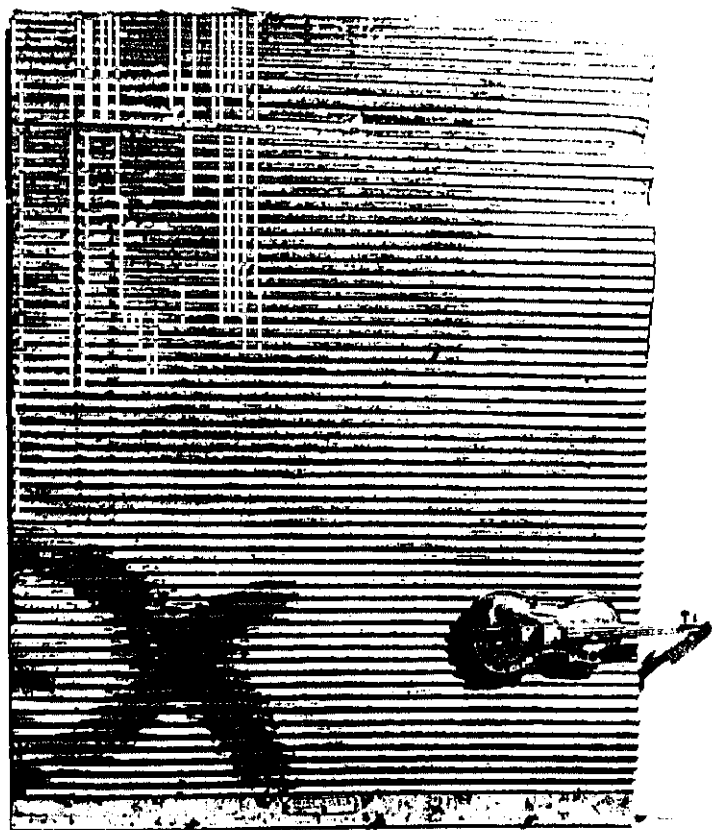
(Fig. 67) Antoni Tàpies. "Tapas de libro". 1974.



(Fig. 62) Antoni Tàpies. "Ventana y Manchas Rojas", 1974.



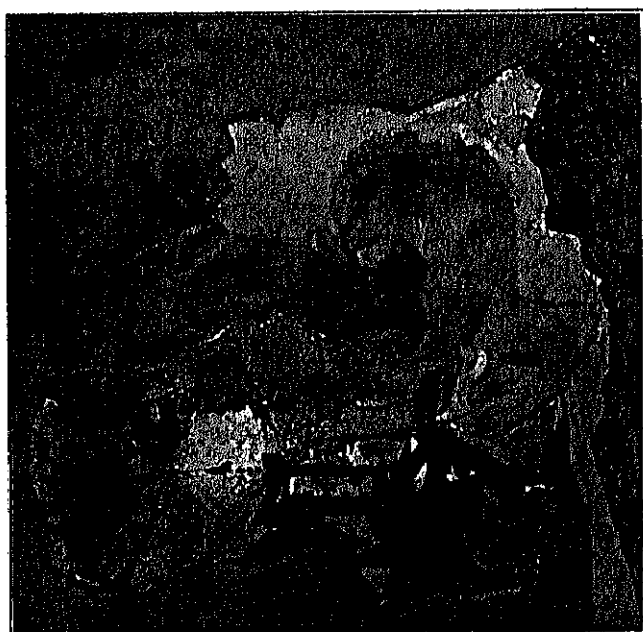
(Fig. 63) Josep Guinovart. "Collage de la Meccedora II", 1964.



(Fig. 61) Antoni Tàpies. "Puerta Metálica y Violín", 1956.



(Fig. 65) Juana Francés. "Sin título", 1957.



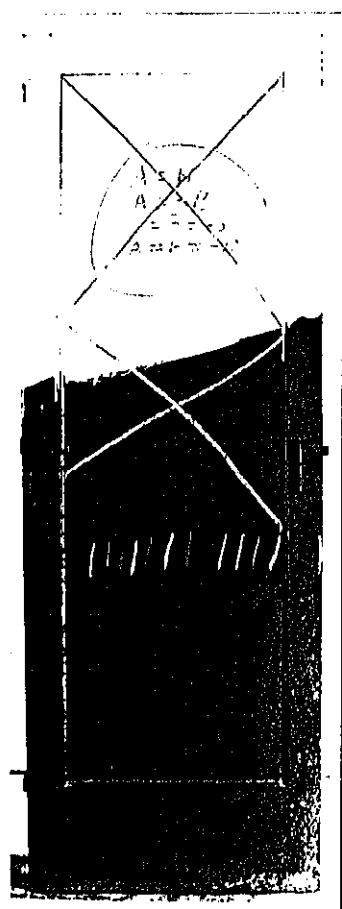
(Fig. 64) Lucio Muñoz. "Tabla Ocre, Rojo y Negro", 1956.



(Fig. 68) Antoni Tàpies. "Gran Marrón de la Tabla Agujereada", 1973.



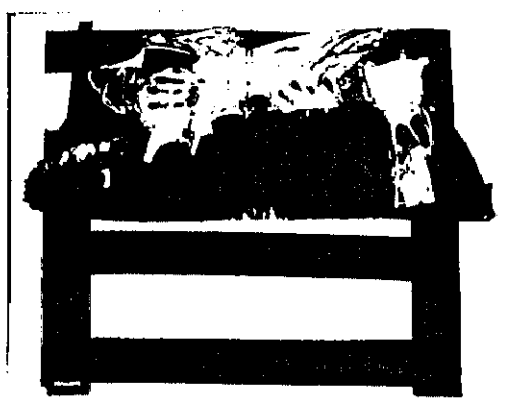
(Fig. 70) Antoni Tàpies. "Bolsa de Papel", 1969.



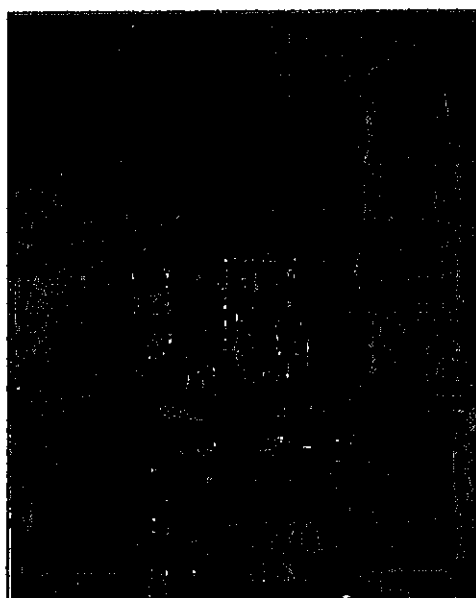
(Fig. 66) Antoni Tàpies. "Puerta y Colores", 1974.



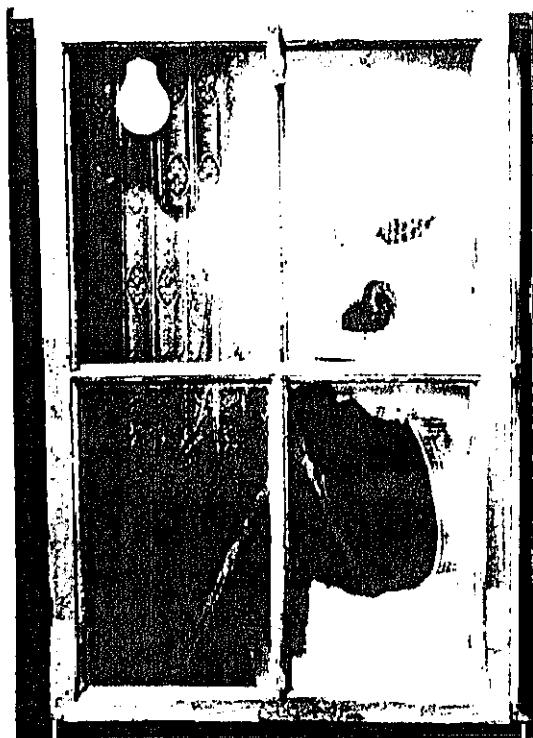
(Fig. 72) Antoni Tàpies. "Blanco sobre Bandeja de Cartón", 1961.



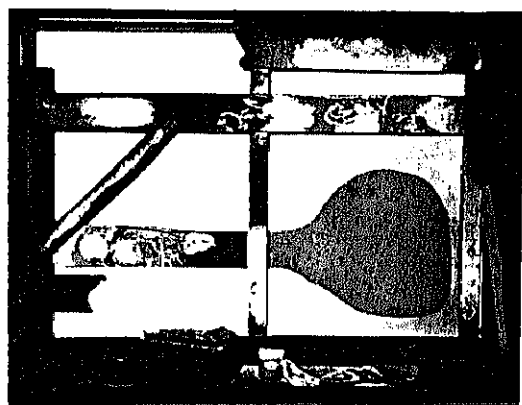
(Fig. 71) Manolo Millares. "Objeto", 1969.



(Fig. 69) Lucio Muñoz. "Sital", 1965.



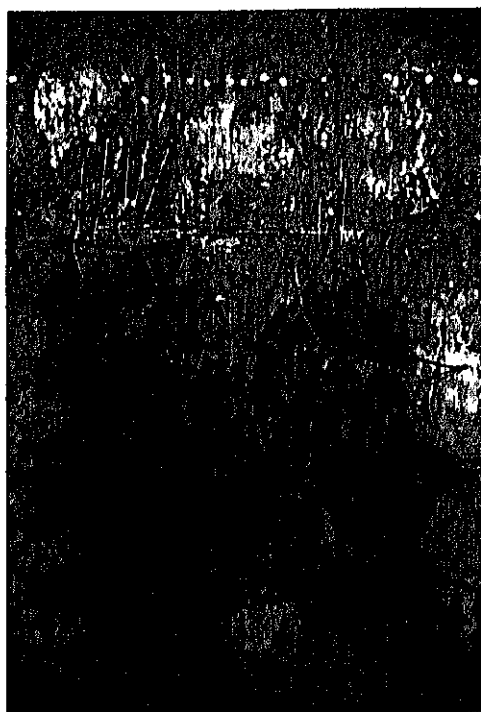
(Fig. 73) Josep Guinovart. "La Ventana", 1964.



(Fig. 74) Josep Guinovart. "Naturaleza Viva", 1970.



(Fig. 75) Antoni Tàpies. "Materia y Barniz sobre Papel Impreso", 1965.



(Fig. 76) Manuel Rivera. "Metamorfosis", 1962.

6. CONCEPTO DE CUADRO

*"Sólo el presente existe, el antes y el después no existen; pero el presente concreto es el resultado del pasado y está preñado del futuro. El verdadero presente es, por tanto, la eternidad."*³⁷⁷

Martin Heidegger

Para llegar al cuadro, como objeto, obra de arte que circula entre nosotros en los tiempos actuales se hace necesario buscar ese momento históricamente en el tiempo. Para ello, nos hemos de remontar a las primeras pinturas de nuestros antepasados, vinculadas, entonces, a las paredes de las cavernas.

El nacimiento de las artes plásticas, a través

*"...de las escenas de caza dibujadas o grabadas sobre las paredes de las cuevas, con una función sociocultural evidente, en el sentido que estas pinturas rupestres y petroglifos son artefactos que tanto en su génesis como funcionalidad buscan intervenir sobre la realidad,"*³⁷⁸

tuvo, como soporte primero, la rocosa e inmueble superficie de las cavernas.

Su desvinculación o autonomía se dio posteriormente: el cuadro, como objeto independiente de la pared,

"que se cuelga de un clavo, tiene su aparición en la pintura griega, a mediados del siglo V, teniendo como posible origen las tablillas votivas de los templos." ³⁷⁹

Es verdad que, la palabra cuadro, en castellano

"...lleva inmediatamente consigo el sentido de "cuadrado" ³⁸⁰ y "marco", es decir, el de la línea que aísla el fragmento pintado, dándole un perímetro regular y rectilíneo." ³⁸¹

Esta noción, entretanto, fue siendo, progresivamente, ampliada, una vez que el cuadro se realizó en otros formatos, no dejando, con todo, de ser considerado como tal. Y no hay que olvidar también el retablo³⁸² gótico en el que el perímetro podía presentarse de forma totalmente irregular, muy anterior a este concepto de cuadro.

La aparición del vocablo cuadro aplicado a la pintura aparece solamente en el siglo

379 J. GALLEGO, *El Cuadro dentro del Cuadro*, 1984, p.30.

380 "El cuadrado es la expresión geométrica de la cuaternidad, es decir, de la combinación y ordenación regular de cuatro elementos. Por ello mismo, corresponde al simbolismo del número cuatro y a todas las divisiones tetrapartitas de procesos cualesquiera. Su carácter estático y severo, desde el ángulo de la psicología de la forma, explica su utilización tan frecuente en cuanto signifique organización y construcción." J. E. CIRLOT, *Diccionario de los Ismos*, 1988, p.156.

381 J. GALLEGO, *Op. Cit.*, 1984, p.9.

382 "(...) Un retablo, por lo general, suele estar constituido por un panel central coronado por un frontón, un friso inferior, de ordinario con imágenes menores que las de las escenas principales, llamado *predela*, y los paneles laterales *postigos o alas*, que pueden cerrarse, haciendo que el retablo sea fácilmente transportable." G. MONNIER, *Op. Cit.*, 1980, p.9.

XVI, época del surgimiento del cuadro de caballete³⁸³ y

"(...) podemos pensar que esa aparición de esa expresión se debe al auge de la pintura de cuadros, es decir, ya no de retablos, sino de composición en tabla o lienzo, enmarcadas, destinadas a los particulares. Ello no significa, en absoluto, que la idea de aislar a una superficie pintada del resto del muro por medio de un enmarcamiento sea de ese tiempo. En realidad, aparece ya antes de la Historia -y conste que su aparición no es fruto de la necesidad, sino del albedrío." ³⁸⁴

Antes de este momento, o sea, del siglo XVI, se habla en pintura, a partir de ahí, de cuadro.

El concepto de cuadro trasciende el concepto de pintura. El acto de establecer fronteras da validez y justifica una obra como realidad.

Ya en el arte rupestre de las cavernas, Julián Gallego apunta como primer "marco" el "Dolmen de Bredarör" (Suecia, en Kivik), donde las composiciones aparecen circundadas por una línea que las encuadra.³⁸⁵ (Lám. XXV, Fig. 77) Es, no obstante, en las llamadas artes menores, donde son encontrados auténticos cuadros en marcos, mucho tiempo antes de lo

383 "La pintura de caballete surgió en el Renacimiento, una época en la que el óleo empezaba a sustituir al temple y al panel. El cuadro estaba reemplazando al fresco eclesiástico, lo que reflejaba la ascensión de una clase seglar poderosa e individualista que deseaba imágenes fácilmente transportables, frecuentemente retratos, y no demasiado costosas en una época de prosperidad creciente. El mecena renacentista solía participar apasionadamente en la creación artística. Por el contrario, el mecenas, o el patrón de siglo XX adopta la actitud -correcta o errónea- de afirmar la absoluta libertad del artista. Pero con todo la pintura de caballete sobrevive porque, en parte, sigue satisfaciendo la misma demanda que la hizo surgir en el Renacimiento." J. COLLINS y Otros, *Técnicas de los Artistas Modernos*, 1984, p.10.

384 J. GALLEGO, *Op. Cit.*, 1984, p.11.

385 J. GALLEGO, *Op. Cit.*, 1984, p.13.

arriba mencionado. Estos marcos están presentes en platos cuyos rebordes alrededor son verdaderos límites. La asociación de estos platos con los bordes decorados del milenio V a. J. C. está, en la opinión de este mismo crítico, más próximo a lo que llamamos "cuadro" que una pintura mural.³⁸⁶

El marco de Bredarör, sin embargo, no es un marco que tenga independencia de la propia pintura, es decir, es nada más que una línea que circunda la composición. Es un marco ilusorio en cuanto objeto físico independiente.

Esta idea, pues, de realzar el espacio de la obra de lo espacio que está afuera, va ganando importancia y nitidez con el paso del tiempo. En un principio este límite es provocado por una línea; en el siglo VI a. J. C., en Grecia, hay constancia de pinturas enmarcadas; en el período gótico, se habla de "ribete"; en el Renacimiento se impone el "marco" propiamente dicho.

El surgimiento del marco, como elemento libre del cuerpo pictórico, tiene fecha discutida. Julián Gallego menciona ejemplos que remontan al siglo VI a. J. C.; ya J. M. Jiménez habla de un tímido inicio en la Edad Media.

Julian Gallego afirma que el marco aparece en Atenas en el siglo VI a. J. C., cuando son encontrados ya

386 J. GALLEGO, *Op. Cit.*, 1984, p.23.

"...verdaderos cuadros, en el sentido actual de pinturas enmarcadas y muebles, para colgar de un muro. Un ejemplo podría ser la "Placa votiva" de la Acrópolis",³⁸⁷

perforada para dejar pasar un cordel que la sujete a la pared.

J. M. Jiménez, sin embargo, dice que los primeros indicios de marco (de madera u otros materiales) tienen su aparición en la Edad Media, como algo muy secundario y era llamado "ribete". Se convierte en algo de gran importancia en el siglo XIV-XV, cuando aparece el retablo. Estos marcos estaban muy influidos por la arquitectura gótica, por lo que en general aparecen como ventanales de ojiva.³⁸⁸

Es, sin embargo, en el siglo siguiente, en el Renacimiento, cuando surge el marco que hoy conocemos:

"En aquella época el marco era concebido como una "ventana" de estilo renacentista, con su frontón, su entablamento y, a los lados, pilastras o columnas. Se tallaban en ellos relieves de ángeles o niños desnudos, rosetas, hojas de acanto, guirnalda de laurel o se entrecruzaban cintas. Está claro que el marco, desde su nacimiento, es un elemento decorativo inspirado totalmente en las molduras arquitectónicas, pero cada vez se iba haciendo más autónomo de ellas, al ampliarse su uso y convertirse en un arte y técnica independiente." ³⁸⁹

Pero es en el Barroco que se llega a un apogeo en la moldura de la obra de arte, lo

387 J. GALLEGO, *Op. Cit.*, 1984, p.27.

388 J. M. JIMÉNEZ, "Los Marcos y su Historia", *Técnica*, núm. 42, marzo/abril de 1993, Madrid, p.49.

389 *Ibidem.* (Not.388)

que se explica por ser ésta una época del auge del trabajo sobre la madera. El marco tiene ya un carácter totalmente independiente.³⁹⁰

En aquel distante momento en que el artista prehistórico destacaba, mediante una línea, la porción pintada del resto de la caverna, tal vez se encontraba allí la génesis de la idea del desmembramiento de la pintura de su espacio de origen.

Sobre el significado del marco en la pintura o en el dibujo, Bruno Munari, italiano que hizo importantes contribuciones al diseño en este siglo, hace la siguiente observación:

"...cuando se dibuja en un espacio cerrado, en el espacio blanco de la hoja de papel, por ejemplo, un cuadrado o un rectángulo, para dar a entender que lo que nos interesa es el espacio que encierra el signo (...) hasta llegar a crear un interés visual sobre esta zona lo que se pretende es crear un distanciamiento entre la zona de dentro del signo y el resto de la zona blanca." ³⁹¹

¿No habrá sido desde sus comienzos esto, o sea, delimitar el espacio propiamente pictórico, lo que se pretende de un marco?

El cuadro de caballete, que surge con el Renacimiento Italiano y se convirtió

"... en la forma actual por excelencia en la que se realizan la mayoría de las obras pictóricas, constituye el advenimiento del individualismo que nos ha impuesto este orden. (...)

390 J. M. JIMENEZ, *Op. Cit.*, 1993, p.50.

391 B. MUNARI, *Diseño y Comunicación Visual*, 1985, p.87.

Antiguamente, el arte pictórico estaba estrechamente ligado a la arquitectura: mosaicos, frescos. El pintor sufría el condicionamiento arquitectónico." ³⁹²

La pintura de caballete nace, pues, debido a un cambio de mentalidad: la pintura que antes estaba al servicio de la religión y del trono empieza a ser codiciada para embellecer la vida privada. ³⁹³

Jose Manau Viglietti pondera en "Técnica del Arte de la Pintura" que:

"La pintura de caballete es la antítesis de la decoración mural, porque se realiza en el taller o al aire libre, en formatos reducidos y al arbitrio del autor, el cual elige tema, composición, estructura y gama cromática. Su característica más importante es la limitación, es decir, que sus elementos forman un todo orgánico contenido dentro de los límites del marco; (...)." ³⁹⁴

Adquiriendo, entonces, su autonomía en el Renacimiento, el cuadro nace como objeto que era pensado independientemente del ambiente, tornándose comercializable y con dimensiones adecuadas a ese fin.

Dejando a parte la caverna, primero refugio del hombre, la necesidad básica de habitar da origen a la arquitectura, refugio construido. La pintura, como todas las demás artes plásticas, proviene de ella, porque en el pasado, con la finalidad de protección para el

392 F. LEGER, *Funciones de la Pintura*, 1975, p.115.

393 J. M. VIGLIETTI, *Manual de la Técnica de la Pintura*, 1959, p.271.

394 *Ibidem.* (Not. 393)

hombre, revelaba el pensamiento máximo de la comunidad. Y si todas las artes provienen de una raíz, todas ellas conllevan algo en común. La pintura nació en el plano arquitectónico y siempre estará en ella la memoria de la pared.

El hombre construye, así, su habitat con una serie de elementos arquitectónicos. Progresivamente, cada uno de ellos va tornándose independiente, en una tendencia de autonomía de cada una de las partes. La columna, por ejemplo, cuya función era de sustentación, también alcanza, en un preciso momento, su autonomía, yendo para el exterior de la arquitectura, ya sin función de sustentación, no ajustándose más a ella.

En ese proceso de desprendimiento, o sea, de evolución en el tiempo, en que las artes van desvinculándose de la pared, encuéntrase en Grecia, el "Friso del Mausoleo de Halicarnaso" ³⁹⁵ a mediados del siglo IV a. J. C., cuadro escultórico (del cual se encuentra una parte en el British Museum en Londres). En el período gótico, la escultura aun era un elemento de la arquitectura, era columna. Comienza, entonces, poco a poco, a salir de esa masa organizada, evolucionando en dirección a su concepto específico: pintura, escultura,... Algo en sí guarda la memoria de su relación con el pasado.

Una vez libre de la pared arquitectónica, su origen, la pintura también se fue desvinculando del aspecto figurativo que la venía caracterizando hasta fines del siglo pasado,

395 Halicarnaso era una ciudad costera de Asia Menor que se convirtió en capital de la Caria. En ella reinó Mausolo, para quién se construyó y adornó a mediados del siglo IV, el templo- tumba (llamado "Mausoleo") que los antiguos contaron entre las siete maravillas del mundo.

para detenerse, paulatinamente, en cada elemento como un todo.³⁹⁶ Todos los elementos alcanzan determinada independencia. La soberanía del color, por ejemplo, sólo vendría a acontecer en el arte del siglo XX, manifestándose en un único plano de color con Barnett Newman o Yves Klein: "Quien le Teme al Rojo, Amarillo y Azul" (1966-7) y "Monocromo IKB3"(1960), respectivamente. El color reducido a la máxima expresión de su grandeza es fruto de una larga evolución estética y la pintura llega a una síntesis del plano cromático único.

Volviendo a la pintura de caballete, el medio de expresión más importante durante siglos, se constata que:

"...sobrevive al menos en parte, debido a la fuerza de la convención de la superficie plana o del rectángulo. Las limitaciones características de ese soporte no suelen inhibir la creatividad artística, sino que más bien la espolean."³⁹⁷

Con el pasar del tiempo, tanto el cuadro como el marco se transforman, asumiendo distintas configuraciones y escalas.³⁹⁸

Retomándose el "condecionamiento arquitectónico" apuntado anteriormente por Fernand Léger, el cuadro, al volverse autónomo en relación a la arquitectura, va en búsqueda

396 "Incluso esta reducción ha experimentado sucesivas fragmentaciones, y el soporte físico, el color, el punto, la línea, la masa o el espacio se han convertido en protagonistas casi exclusivos de muchas obras." S. MARCHAN FIZ, *Op. Cit.*, 1985, p.29.

397 J. COLLINS y Otros, *Op. Cit.*, 1984, p.8.

398 No hay que olvidarse que en muchas ocasiones el cuadro se libera del bastidor (forma que moldea la materia) y se presenta como materia flexible, irregular, que cuelga de una madera o simplemente es fijado a la pared con clavos o chinchetas.

de una poética que es antagónica a ésta. El cuadro, al salir de la pared, permite que ésta se exprese en su autonomía. Cuando el cuadro retorna a la pared, vuelve a surgir la contaminación, habiendo una pérdida de ambas. Se establece en esta dualidad cuadro/pared una competición. Y el marco surge como un refuerzo para establecer límites, un relieve creando sombra entre dos muros.

En el arte matérico, el cuadro-pared vuelve a la pared. Hay un retorno: pared/simulacro retoma pared/realidad. E incluso en muchas obras el marco es suprimido. El marco ya no es algo esencial en el acabado del cuadro.³⁹⁹

"Et Amicorum" (1978) de Tàpies (Lám. XXV, Fig. 78), intenta reforzar la idea de cuadro con líneas incisivas que circundan al soporte cuadrangular en donde se inserta la obra. Hay, en esta pintura, y en este gesto de delimitación de la obra un despertar de asociaciones a través de un repertorio visual que nos remite a las primeras incisiones murales. ¿No procedería el establecer una unión entre "Et Amicorum" y el arte parietal de la Época del Bronce⁴⁰⁰, (más específicamente, el "Dolmen de Bredarör", Lám. XXV, Fig. 77), por el uso enfático de este mismo recurso, el marco incisivo?

Tàpies emplea el marco dentro del cuadro. Y con mucha frecuencia quita o presiona

399 Al referirse a los cuadros matéricos de Alberto Burri, Argan observa que la materia y la ejecución de esas obras no responden a la manera tradicional, sin embargo, el objetivo del artista sigue siendo el cuadro. El objeto construido por Burri no es figuración ni tampoco representación; es un cuadro o simplemente la simulación de un cuadro, una especie de trompe-l'oeil a las avesas. G. C. ARGAN, *El Arte Moderno*, 1975, p.724.

400 "De fecha discutida, pueden ser de la Época del Bronce, ya sea del primer o quinto período." J. GALLEGU, *Op. Cit.*, 1984, p.12.

la materia aun húmeda de la pintura para formar un marco dentro de la propia obra, como en "Escuadra" (1976, técnica mixta sobre madera, 130 x 97 cm). (Lám. XXVI, Fig. 79). Otras veces quita la moldura para crear ambigüedad. Y esto, el cuadro desprovisto del marco es una constante en el arte actual y es algo presente en obras de Josep Guinovart, Gustavo Torner o Lucio Muñoz. El diálogo con lo antiguo está presente en el arte moderno, como una necesidad de establecer vínculos entre lo extremadamente moderno con lo extremadamente primitivo.

En la actualidad, la estructura formal de las obras no obedece a ningún esquema rígido, conviviendo en un mismo período una gran variedad de formatos de obras, sobreviviendo, con todo, con cierta predominancia, el rectángulo:

"Quizá la razón estética de la supervivencia sea que, en una época de libertad creativa casi absoluta, el cuadro impone limitaciones, pero unas limitaciones que por sus características suelen estimular la empresa artística en lugar de estorbarla."⁴⁰¹

Esta convención de pintar sobre un plano cuadrilátero, muchas veces, es rechazada, dando lugar a soportes más dinámicos. Partiendo de las pinturas de caballete:

"...sus características condicionan al arte moderno tanto como las paredes de las cavernas condicionaban al prehistórico. En otras palabras, la pintura de caballete representa las convenciones de la superficie plana y del rectángulo."⁴⁰²

401 J. COLLIS y Otros. *Op. Cit.*, 1984, p.10.

402 *Ibidem.* (Not. 401)

Al tomar como ejemplos soportes que se alejan de lo convencional en su formato, o sea, del rectángulo, tenemos a los cubistas, Braque y Picasso, que en determinada época pintaron en lienzos ovales.

Curiosamente, el cuadro que introduce el primer *collage* de la historia de la pintura, "Naturaleza Muerta con Asiento de Rejilla" (1912) de Picasso es una obra realizada en un bastidor oval.

Braque es un ejemplo de artista que sobre todo en la década del diez ha pintado sobre distintos formatos: en 1911 realiza un cuadro redondo, "Soda" (óleo sobre tela, 36,2 cm de diámetro); en 1912, pinta un bodegón, titulado "Valse" (óleo y arena sobre tela, 91,4 X 64,5 cm) en el formato oval, eligiendo el eje mayor para la vertical de la obra; en 1913 hace una pintura en otra forma oval, pero ahora, en la posición horizontal: "Bodegón con vaso y periódico" (El velador), (óleo sobre tela, 91 X 71 cm). Y en 1919, trabaja con una variación de este formato oval, un lienzo con ángulos pontiagudos, "Bodegón Cubista (Guitarra, Solo)", (gouache sobre papier-collé, 15 X 30 cm).

Lucio Fontana (1899 - 1968) ya dentro del propio Informalismo, también hace uso de formatos especiales que se aproximan al oval, como ocurre en "Concepto Espacial. Fin de Dios", (1962 - 63, óleo verde sobre tela, 178 X 123 cm). Pinta también algunos lienzos en formato trapezoidal, como en la obra "Concepto Espacial. El Infierno, El Paraíso." (1956, óleo sobre tela, 121 x 93 cm y 120 x 91 cm). (Lám. XXVII, Figs. 81 y 82).

Más recientemente, tenemos a Frank Stella (1936, Estados Unidos), artista de la corriente Abstracción Postpictórica que surgió en reacción al Expresionismo Abstracto y cuyos cuadros no suelen ser rectangulares y sí en formas totalmente asimétricas, como en la obra "Mogielnica II" (1972, técnica mixta sobre madera). Al adoptar formatos totalmente inusitados, Frank stella construye verdaderos objetos:

"...forzando el espectador a mirar la pintura como un objeto, diferenciándola lo más posible de la pared sobre la que está colgada, reduciendo así el ilusionismo pictórico y dando más intensidad a la superficie misma del lienzo." ⁴⁰³

El óvalo es una forma geométrica que remite igualmente a la obra de Josep Guinovart. (Retómese Lám. II, Fig. 6). Esta forma, sin embargo, se ve frecuentemente inserta en un cuadrilátero, que es el soporte que lo abriga, como ocurre en la obra "El Ovalo Atado" (1967, técnica mixta sobre lienzo, 46 x 35 cm). Se ha dicho que:

"...en 1965, estas aberturas en el lienzo mismo del cuadro se agrandarán, buscando la forma del óvalo, y dejarán ver cosas. Varios elementos y formas distintos podrán resumirse en Quadre embenat (Cuadro vendado), rectángulo-ventana dividido en cuatro espacios, el óvalo lleno y el óvalo vacío, las tiras de lienzo que fajan el cuadro por arriba. Estas tiras que sujetan los bordes, para mantenerlos abiertos, y que recuerdan las operaciones quirúrgicas, nos permiten asomarnos al interior: al cuadro dentro del cuadro." ⁴⁰⁴

Experiencias que huyen al formato de cuadros con ángulos rectos, fueron también realizadas por J. Josep Tharrats, que en las obras "Disc" (1970, técnica mixta sobre tela, 70 cm de diámetro) y "Jeroglífic" (1972, técnica mixta sobre lienzo, 80 cm de diámetro), empleó

403 DICCIONARIO LARROUSSE DE LA PINTURA, núm.6, 1987, p.1893.

404 J. CORREDOR-MATHEOS, *Guinovart: el Arte en Libertad*, 1981, p.139.

bastidores redondos. Estas pinturas, como ha manifestado Josep Pla, se desarrollan dentro de una temática cósmica, las texturas, los colores y las manchas, remiten a montañas, cielos, luna y fondo del mar.⁴⁰⁵

Luis Feito también desarrolló algunas obras en este mismo formato, es decir, el círculo, como ocurre en "Pintura nº 381" (1960, óleo y técnica mixta sobre tela, 87 cm de diámetro). (Lám. XXVIII, Fig. 83).

Ya Lucio Muñoz, no rompe con la tradición del formato cuadrado o rectangular para sus formulaciones plásticas. Lo que sí ha utilizado es el bastidor al revés. Este hecho es encontrado desde su temprana obra, como en "Martirio" (1964, técnica mixta sobre madera, 230 X 150 cm) y "Personaje Escondido" (1964, técnica mixta sobre tabla, 128 X 97 cm), ambas con elementos de madera pegados al soporte e integrados con densa materia pictórica.

Este respecto a los límites cuadrangulares, opción muy clara en Lucio Muñoz, se ve reflejada en la observación que Rodrigo Muñoz Avia hace:

"Ante todo la descripción física de un cuadro de Lucio Muñoz -quizá la más fácil, pero también la más alejada de lo percibido en el cuadro- se encuentra con una gran superficie cuadrada o rectangular. Es un espacio ocupado pero limitado, acotado por líneas rectas y ángulos rectos. La propia etimología de la palabra cuadro no indica otra cosa: hablamos de cuadro, de cuadrado, de lo que está dentro de un cerco, de un marco, de un límite real o imaginario. El cuadro es un objeto más del mundo, colgado en la pared o apoyado en el suelo, superficie acotada que se mira de frente, que esconde siempre su parte de atrás."⁴⁰⁶

405 J. PLA, Exposición Antológica de la Obra de J. J. Tharrats, *"Fontana d'Or" de la Caixa D'Estalvis Provincial*, 1975, s/p.

406 R. MUÑOZ AVIA, "El Poso de una Mirada al Mundo", Lucio Muñoz, *Galería Marlborough*, 19 de noviembre 1992/ 5 de enero 1993, pp.5-34.

En los cuadros de Lucio Muñoz hay siempre sobreposiciones internas y que no llegan a desbordar los límites del propio bastidor. Los relieves se adscriben a la parte de dentro de la obra. Lo que sí hay, son marcos interrumpidos ("Fil de Musil", 1990, técnica mixta sobre madera, 81 X 65 cm) que se quiebran y que después se unen a la obra por empastes de materia o de cola. Pero siempre limitando, o sea, respetando los límites cuadrangulares con la idea de reforzar lo que es el espacio de la pintura y lo que es la pared.

Hay veces en que partiendo de formatos rectangulares se llega a configuraciones irregulares o asimétricas, como en el *assemblage* de Antoni Tàpies, "Puerta y Flechas" (1987) o en "Papers Grisos Creuats" (1977) en la cual a partir de dos papeles rectangulares yuxtapuestos, surge una composición en cruz.

En "Rombo Cubierto" (1972, técnica mixta sobre tabla, 75 x 75 cm), Antoni Tàpies presenta una obra en una superficie cuadrada, aunque propuesta con uno de sus ángulos apuntando hacia el suelo. Es un cuadrado, pero enseñado en otra posición. (Lám. XXVIII, Fig. 84).

Sobre esta atípica postura del cuadrado, Juan Eduardo Cirlot hace la siguiente observación:

"...el cuadrado colocado sobre uno de sus ángulos advierte un sentido dinámico por entero distinto, que implica un cambio de su significado simbólico. En el período románico se utilizaba ese cuadrado como símbolo solar, asimilándolo al

Muchas son igualmente las obras que parten de un soporte encontrado, de un objet-trouvé y entonces el formato tendrá características propias e irrepetibles, como en la pintura sobre papel de Tàpies titulada "Taronja sobre decorat de teatre" (1978, pintura sobre papel, 2,28 x 1,68 cm). El papel ya existía y al haber estado doblado por mucho tiempo, adquirió profundas marcas en las doblas. Esta pintura se aleja, pues, de la pintura sobre un soporte rectangular. Es un papel de bordes rasgados en forma irregular que cuelga de una madera horizontal en la parte superior y que se ajusta a otra en el borde inferior. Esta obra tampoco viene delimitada por un marco. Y la libertad del artista matérico una vez más se hace presente. (Lám. XXIV, Fig.85).

Josep Guinovart, en 1964, recurre a una vieja ventana para la pieza "La Ventana" (técnica mixta, 84 X 60 cm) y la inserta en un marco. La ventana es a la vez soporte, objeto y un elemento de la composición. (Retómese Lám. XXIV, Fig. 73).

Para otra obra, "Autoretrato" (1966, técnica mixta sobre fusta, 225 X 65 cm), Josep Guinovart encuentra una puerta abandonada y sobre ella realiza la pintura. Ya en "América Latina" (1970, técnica mixta y *collage* sobre fibrocemento, 200 X 60 cm), se sirve de una chapa ondulada, la cual puede pertenecer al ámbito de las cosas tiradas y reaprovechadas. (Lám. XXVI, Fig.80).

El soporte en la condición de objet-trouvé emerge igualmente en "Homenaje a Duchamp" (1969, lienzo de lino y construcción de madera sobre balcón antiguo tratado con acuarela, 191 x 123,5 cm), obra de Gustavo Torner que coge un balcón antiguo que le sirve de soporte y lo enmarca. Deja evidente su deseo de que sea vista como un cuadro. Está sobre la pared y es una pintura sin pincelada. (Lám. XXIX, Fig. 86).

Otro gesto de ruptura con lo convencional es la inversión del cuadro:

"Algunos artistas actuales emplean el cuadro dentro del cuadro, provocativamente. Guinovart, por ejemplo, lo pone del revés, enseñándonos el bastidor dentro del marco. Pero ya Giotto en el siglo XIV, en un fresco de Asís, (...) había inventado esta presentación paradójica." ⁴⁰⁸

En "Pintura sobre Bastidor" (1962) o en "Company's", (1974) de Antoni Tàpies, también se repite esta inversión del cuadro. Este hecho no es una provocación, sino una posibilidad de expresión que se ve reiterada en muchas obras suyas y de otros artistas. (Véase Lám. XXX, Fig. 90 y Lám. XXXVII, Fig. 111), respectivamente). Y así vuelve a manifestarse este hecho en una obra de Josep Guinovart: "Homenatge a Domenech i Montaner" (1965, técnica mixta y *collage*, 130 X 95 cm). Aquí, sin embargo, la composición está realizada en una caja, objeto que una y otra vez funciona como soporte en la obra matérica. (Lám. XXIX, Fig. 87).

Cuando el artista define un cuadro, define el espacio de un nuevo arte, la definición

408 J. GALLEGU, *Op. Cit.*, 1984, p.46.

de un nuevo territorio. La delimitación geométrica determina un dentro, el arte, y un afuera, la realidad.

A partir del campo, viene lo que será representado. La definición es a priori. Introduce la poética dentro del cuadro. El pintor establece su cuadro, que es su mundo representacional que se da dentro de una dimensión estipulada por él mismo, dentro de una escala eligida por él. El palco de la acción exige una determinada dimensión.

Lo que es evidente es la actitud de establecer un espacio bidimensional con límites rígidos. Dentro de él viene la representación de algo prácticamente sin límites: todo es posible⁴⁰⁹. Este marco absorbe todo y define un carácter. Cuando la gente observa un plano con un marco, dice: estoy delante de un cuadro.

Giotto introduce el problema de la originalidad, no imitando lo ya hecho, pero siempre partiendo de la propia naturaleza, en una búsqueda de claridad y verosimilitud. Busca lo vivo y lo natural. Pintura que expresa vitalidad es lo que se desprende de todas las consideraciones realizadas acerca de Giotto. Dentre ellas, está el compromiso del arte con su tiempo en las palabras del inglés John Ruskin en 1854:

"No por una mejor doctrina, ni por el descubrimiento de nuevas teorías artíficas, ni a causa de un mejor gusto, ni por

409 Entre todas esas "posibilidades" plásticas del cuadro, está lo que se ve implícito en su corporeidad. Y sobre los cuadros de Lucio Muñoz se observa que: "(...) se nos imponen como presencias corporales. Peso, relieve, huecos y sombras. Y por encima de todo ello, la fuerza de una imagen que lo articula. Cabe palpar con la mirada, abandonarse a un mundo, pensar y sentir. (...)" R. MUÑOZ AVIA, *Op. Cit.*, 1992/1993, pp.5-34.

valerse de principios "ideales" de elección se convirtió (Giotto) en cabeza de las escuelas progresistas de Italia. Fue simplemente interesándose por lo que sucedía en torno a él, substituyendo las actitudes convencionales por los movimientos de los seres vivos, y las circunstancias convencionales por los hechos de la vida cotidiana: así llegó a ser grande y maestro de los grandes." ⁴¹⁰

Esta búsqueda de claridad que está presente en la obra de Giotto se la puede también encontrar en Tàpies.

La reflexión sobre el cuadro es, pues, muy amplia. Parte de la pared y alcanza su independencia. Sufre, con el paso del tiempo, profundas transformaciones del punto de vista referencial, evolucionando de lo figurativo hacia lo abstracto. Las modificaciones ocurrieron en lo que se plasmaba en el soporte con la materia hasta llegar al extremo de romper a este mismo soporte como resultado de una acción. Lucio Fontana rechaza el espacio ilusorio de la pintura convencional y propone una nueva dimensión más allá de la materialidad del lienzo, del tiempo y del espacio.

Como lo observa Anthony Everitt, en Lucio Fontana:

"Su materia era el mismo lienzo, frecuentemente monocromo, que rasgaba o acanalaba. De esta forma abría literalmente la superficie del cuadro: el espectador podía ver a través del mismo el espacio tridimensional que se había convertido en un elemento de la composición. Los métodos destructivos de Fontana pueden ser considerados como un rechazo irónico de la pintura de caballete, registran un gesto de manera precisa,

410 G. VIGORELLI, *Giotto*, Clásicos del Arte, 1974, p.12.

a saber, el corte de la tela con un cuchillo." ⁴¹¹

Reflexionando sobre el concepto de cuadro, también se hace oportuno el cuestionamiento entre los límites entre pintura y escultura. ¿Hasta qué punto un cuadro puede avanzar hacia el espacio sin perder su caracterización como cuadro?

Y en esta tendencia del arte contemporáneo en mezclar poéticas, la escultura puede perder volumen como en Alberto Giacometti⁴¹² ("Hombre atravesando una plaza", 1949) y la pintura avanzar para el espacio, como en Frank Stella. O puede haber igualmente un intercambio de materias. Y esto se evidencia en Christo⁴¹³ que utiliza la tela para sus trabajos artísticos en un espacio geográfico establecido, o en Lucio Muñoz y Antoni Tàpies, por ejemplo, por la utilización de la madera como elemento pictórico, o el acero que es empleado por Gustavo Torner para cubrir amplias áreas en determinados cuadros suyos. Esta fusión de poéticas se hace igualmente notar en la obra de Antoni Clavé, "Ninot" (1960, madera y cerámica, 28 x 18 x 3 cm), en la que se sirve de un bastidor de madera (por tradición propio para la pintura) para "enmarcar" una escultura.

Y precisamente sobre esta ingerencia entre escultura y pintura, Gillo Dorfles reflexiona que en la plástica más reciente se verifica este deslizarse de la escultura en el

411 A. EVERITT, *El Expresionismo Abstracto*, 1984, p.50.

412 Alberto Giacometti (1901 - 1966), escultor y pintor suizo, cuyas pinturas recuerdan la tragedia existencialista. Era muy amigo de Sartre, quién escribió sobre su obra.

413 Christo Javacheff (1905 -), escultor y diseñador de origen búlgaro que en la década de los sesenta se estableció en Nueva York. Es conocido como el *inventor* del arte de *empaquetar*. Cubrió, temporalmente, con lienzo y con plástico semitransparente, árboles, automóviles, islas y monumentos arquitectónicos.

campo de la pintura y vice versa. El habla de:

"la verificación de situaciones ambiguas, donde un arte pasa recíprocamente al campo del otro." ⁴¹⁴

Es cierto que en esto los ejemplos abundan ya sea en la escultura o en la propia pintura; y se advierten pinturas que quieren salir del plano, que quieren doblarse hacia afuera, sin pretender, con todo, el abandono de su disposición en la superficie.

La interioridad de las masas tiene su potencial formal expresivo. La base de cualquier pintura (tela, madera), o lo que viene antes de la representación, tiene ya su riqueza formal. Rompiéndose el soporte o el espesor de pintura, se enseña junto a la representación, la belleza del soporte: la tela bruta, la tela al revés, el propio bastidor.

Dentro de los límites establecidos por el pintor, habrá espacio para la representación de cosas autónomamente pictóricas. Todo lo que está en la realidad o en la imaginación del artista, por tener el derecho de participar de este límite, tiene que amoldarse a las reglas pictóricas. Y esta consideración del cuadro, planteada por Rodrigo Avia, es muy procedente:

"... como realidades que nos hacían frente hablábamos del hecho esencial al cuadro de ser un lugar repleto de sentido, un espacio abierto a la razón, la emoción y la imaginación." ⁴¹⁵

Tanto en Miguel Angel como en Antoni Tàpies las imágenes que salieron de la

414 G. DORFLES, *Las Últimas Tendencias del Arte de Hoy*, 1973, p.125.

415 R. MUÑOZ AVIA, *Op. Cit.*, 1992/1993, pp.5-34.

realidad y entraron en este perímetro, se tornaron objetos pictóricos. Mismo en el *collage*, el periódico, cuando sale de la realidad para el cuadro, sufre un ajuste, que puede ser un recorte, un dibujo sobre sí mismo, una capa de tinta, etc...

El acto de ajustar lo que estaba fuera es el acto de reconversión de una realidad exterior al interior de una obra.

Antoni Tàpies y Giotto se encuentran de manera activa trabajando respectivamente con su tiempo y con una tradición artística, introduciendo vitalismo en la obra. Ambos están convirtiendo la naturaleza, a partir de sus propias poéticas, en objetos pictóricos. Si Giotto pintaba el desierto para representar una peregrinación, Tàpies estará manipulando esta materia, la arena, para transformarla en pintura, el desierto como materia pura.

La idea de cuadro, pues, no es únicamente la idea de un espacio físico, sino igualmente la idea de una temática. Sobre estos dos puntos está siempre oscilando.

La temática de lo cotidiano conlleva lo sublime, el hombre con sus preocupaciones fundamentales. Esta temática de lo cotidiano puede ser desde la religiosa a un bodegón en el siglo XX, con periódico, botellas, pipa (en Picasso), o un cuadro con trozos de madera o de acentuadas texturas provocadas por diversas cargas (en Antoni Tàpies, César Manrique, Luis Feito, Francisco Farreras).

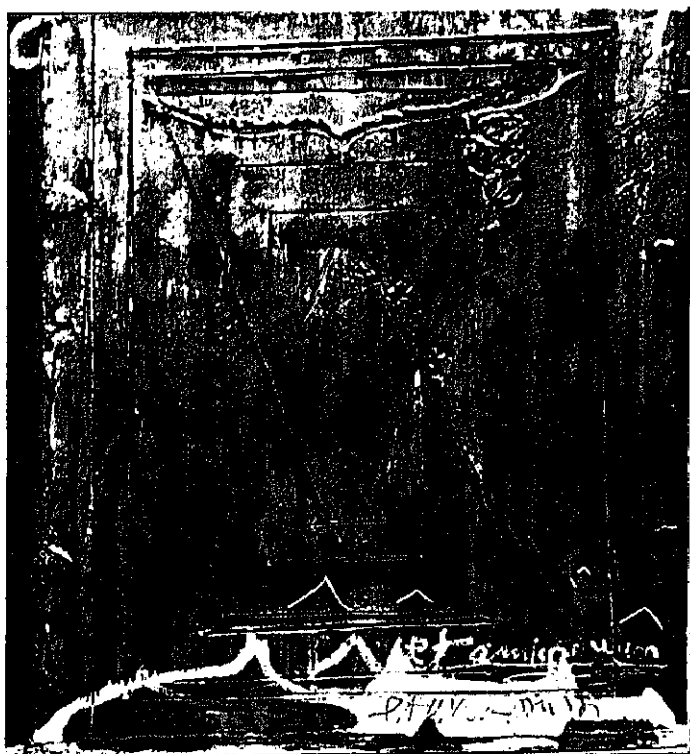
Después de este breve repaso del cuadro en el transcurso del arte, hasta llegar al

cuadro matérico, al tener presente su definición por Karin Thomas⁴¹⁶, para quien los cuadros matéricos son los compuestos a base de materiales del tipo *Objet-trouvé*, y que desbordan el marco original del cuadro, se procede en el capítulo siguiente a la lectura de este aspecto en las obras de los artistas estudiados.

416 K. THOMAS, *Hasta Hoy. Estilo de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, 1988, 306.



(Fig. 77) El Dolmen de Bredarör, (Kivik, Suecia).



(Fig. 78) Antoni Tàpies. "Et Amicorum", 1978.



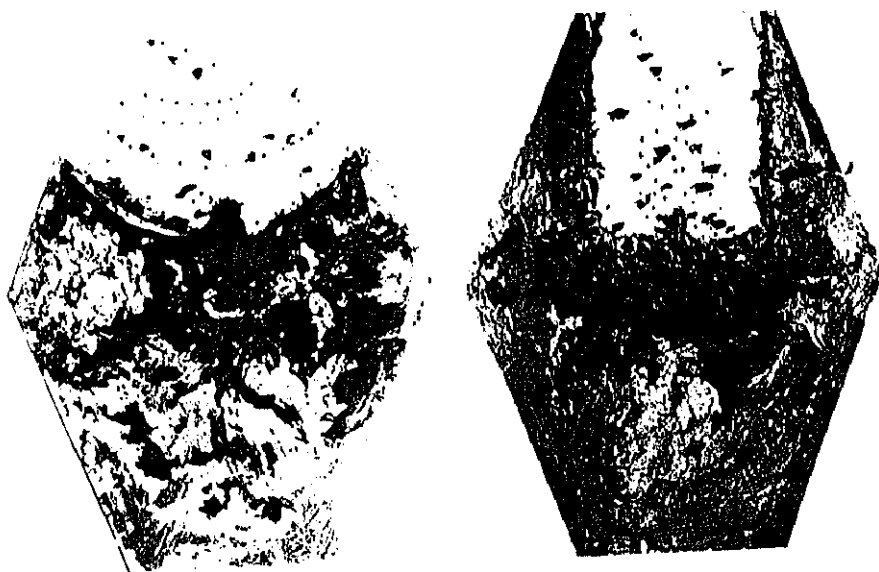
(Fig. 80) Josep Guinovart. "América Latina", 1970.



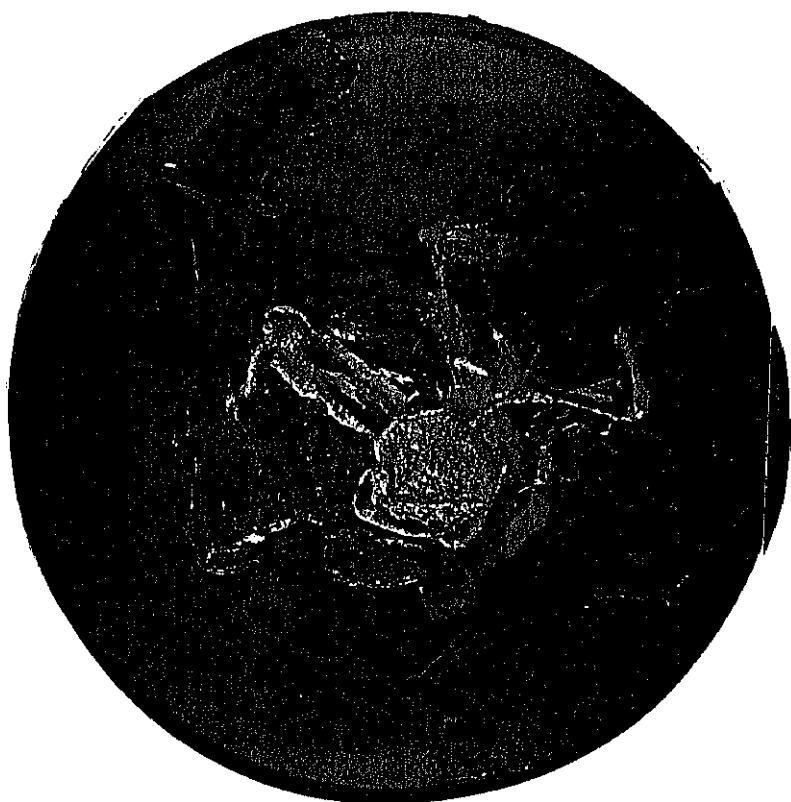
(Fig. 79) Antoni Tàpies. "Escuadra", 1976.



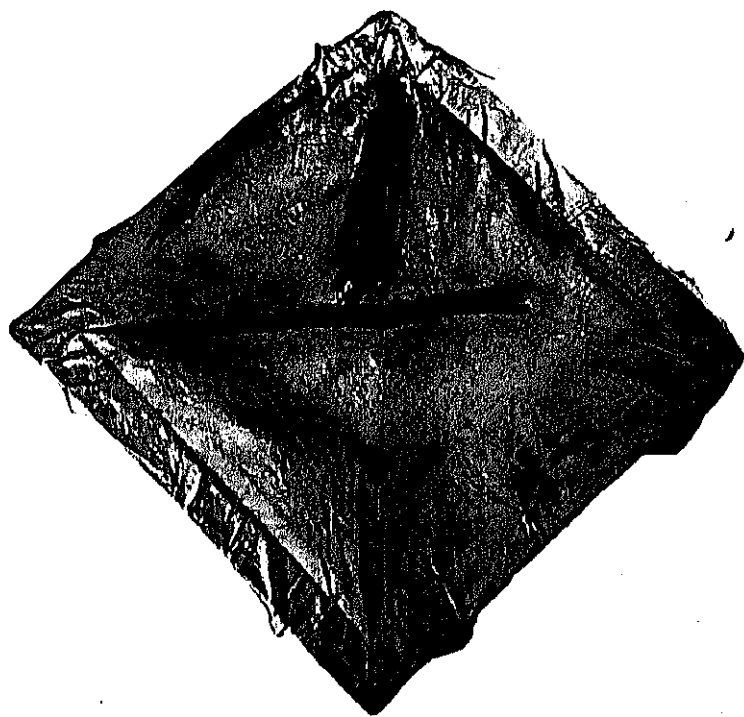
(Fig. 81) Lucio Fontana. "Concepto Espacial. Fin de Dios", 1962-1963.



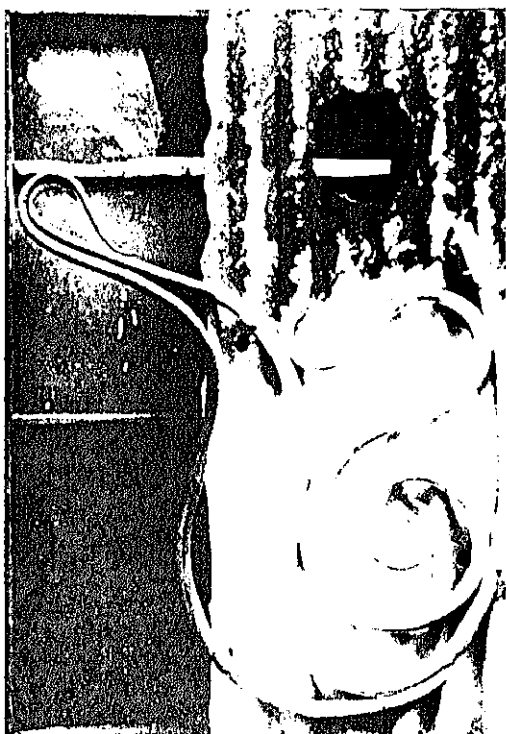
(Fig. 82) Lucio Fontana. "Concepto Espacial. El Infierno. El Paraíso", 1956.



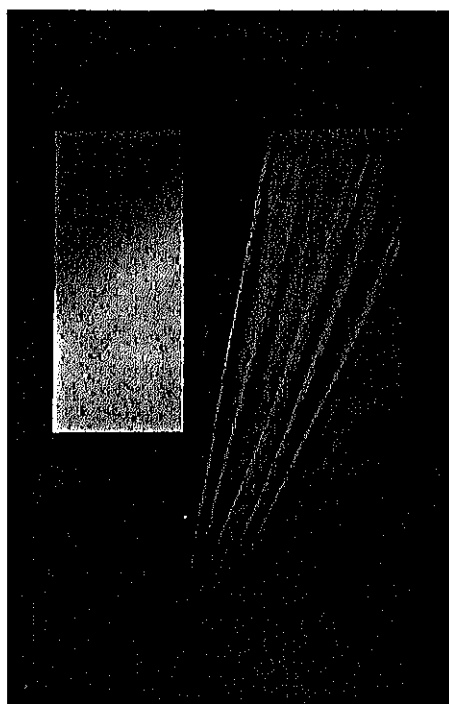
(Fig. 83) Luis Feito. "Pintura nº 381", 1960.



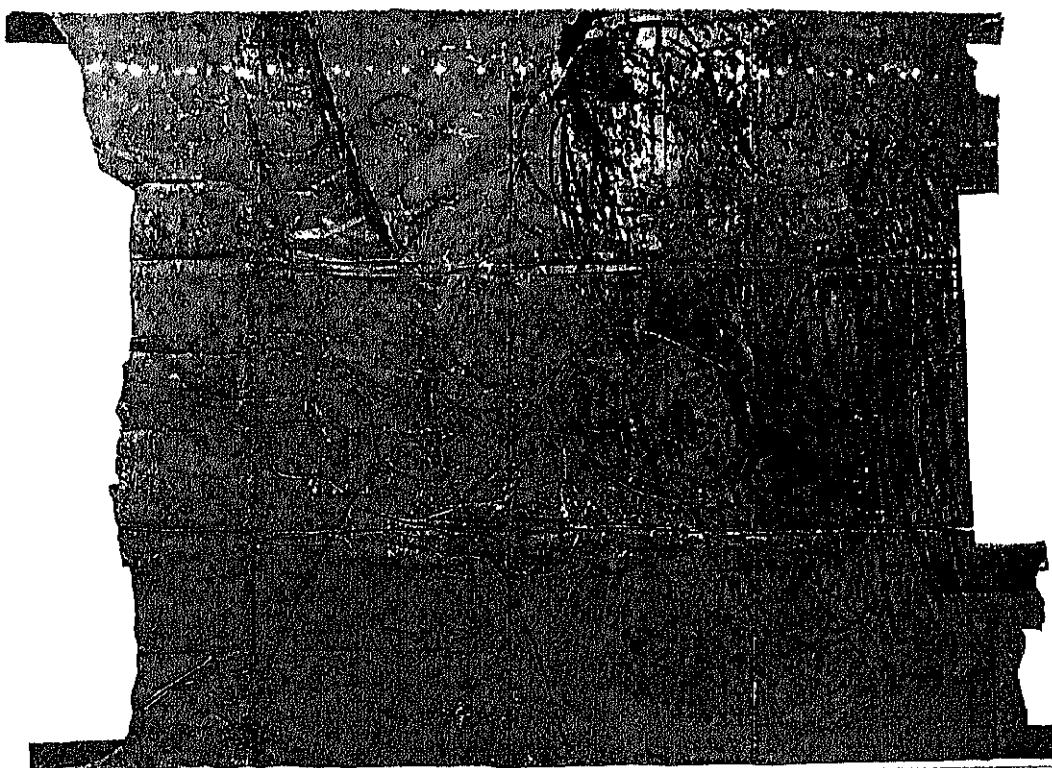
(Fig. 84) Antoni Tàpies. "Rombo Cubierto", 1972.



(Fig. 87) Josep Guinovart. "Homenaje a Domenech i Montaner", 1965.



(Fig. 86) Gustavo Torner. "Homenaje a Duchamp", 1969.



(Fig. 85) Antoni Tàpies. "Taronja sobre Decorat de Teatro", 1978.

7. TRANGRESIÓN DEL SOPORTE Y DEL MARCO

"En todas las sociedades las generaciones tejen una tela hecha no sólo de repeticiones, sino de variaciones; y en todas se produce de una manera u otra, abierta o velada, la querella de los antiguos y los modernos." ¹⁷¹¹

Octavio Paz

La idea de ultrapar límites, frecuente en las vanguardias, se manifiesta también a través de la objeción, por parte de algunas tendencias o artistas, en obedecer a las determinaciones de un espacio operacional rígidamente limitado.

La tela es una entidad restricta. La posibilidad de expansión de su espacio físico, negación a la tradición, es también una necesidad de reatamiento con los orígenes de la pintura. ¿Qué es lo que se encuentra fuera del marco? ¿Qué es lo que ultrapasa el soporte de la obra? Pues todo aquello que sale del cuadro o que simplemente no cubre el soporte en su totalidad y que posiblemente intente reatar contacto con su origen, el espacio arquitectónico.

En "Meditación del Marco" (1921), sin embargo, Ortega y Gasset reflexiona que pared y cuadro son dos mundos antagónicos y sin comunicación. Y así lo dice:

"Cuando miro al cuadro ingreso en un mundo imaginario y adopto una actitud de pura contemplación. (...) De lo real a lo

irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño." ⁴¹⁷

La importancia del marco en cuanto elemento de la pintura es abordado también por Henri Matisse. El decía que:

"Los cuatro costados del marco se encuentran entre las partes más importantes de un cuadro. se trata de que la rigidez del marco no destruya nada del conjunto del cuadro. Pintura o dibujo, insertos en un determinado espacio, deben hallarse en profundo acuerdo con el marco. Lo mismo que un concierto de música de cámara será interpretado de manera diferente según las dimensiones de la sala donde debe ser escuchado." ⁴¹⁸

Según Marchán Fiz:

"El marco en la pintura o el pedestal en la escultura, así como los límites externos en la arquitectura o los espacios destinados solamente a exposiciones, son otros artificios para resaltar la singularidad material de la obra de arte." ⁴¹⁹

El marco, último instante de factura de la obra, fijando el ápice de su proceso constructivo y que siempre funcionó como acabado de la obra, o como aislador⁴²⁰ fue

417 J. ORTEGA Y GASSSET, *El Espectador (Antología)*, 1980, p.64.

418 H. MATISSE, *Sobre Arte*, 1978, p.126.

419 S. MARCHAN FIZ, *El Universo del Arte*, 1985, p.18.

420 J. ORTEGA Y GASSSET, *Op. Cit.*, 1980, p.65, identifica el marco en la condición de "isla del arte" y dice que: "Para aislar una cosa de otra se necesita una tercera que no sea ni como la una ni como la otra: un objeto neutro. El marco no es ya la pared, trozo meramente útil de mi contorno; pero aún no es la (continúa...)"

incorporado al espacio de la pintura, siendo, ahora, también, otro elemento en el espacio pictórico.⁴²¹

7.1. La intervención del marco y del bastidor en el campo de la pintura.

Ya en 1913, Giacomino Balla, con el cuadro "Velocidad Abstracta Más Sonido" (óleo sobre tablero, 54 X 76 cm), nos hace partícipes de esta incorporación del marco a la obra. La pintura de este cuadro avanza por el marco redondeado.

Hay, pues, innumerables ejemplos en los que la tela ya se presenta enmarcada para recibir la pintura:

"Muchos pintores ejecutaron lienzos ya emarcados y no se detuvieron donde empieza el marco, sino que invadieron éste por sucesión o contraste, para subrayar el carácter objetivo y total de la obra." ⁴²²

En el siglo XX oímos hablar del cuadro-objeto, con lo cual dice Juan-Eduardo Cirlot, se quiere:

420(...continuación)

superficie encantada del cuadro. Frontera de ambas regiones, sirve para neutralizar una breve faja de muro y actúa de trampolín que lanza nuestra atención a la dimensión legendaria de la isla estética."

El marco en muchas ocasiones deja de ser algo secundario en la obra. Y respecto a Braque: "En algunas de sus obras aparecen fragmentos de marco, con sus recortadas molduras como tema esencial..." J. E. CIRLOT, *La Pintura Cubista y sus Derivaciones*, 1959, p.30.

422 J. E. CIRLOT, *Cubismo y Figuración*, 1957, p.95.

"...patentizar el carácter de cosa física del cuadro, sometiendo la imagen a la materia que lo soporta y expresa; para ello se acentúan los componentes materiales, se hace intervenir el marco en la pintura, decorándolo en consonancia con ella y así resulta, en un momento dado, una pintura que se aparta enteramente de la confusión con el muro y surge como cosa aplicada a él, o como agujero que rompe la pared para abrir una lejanía asimismo de plena objetividad." ⁴²³

Considerar una obra de arte como objeto, en el raciocinio de Pierre Francastel, es una actividad de doble sentido. Un cuadro es, dice él, un objeto, una cosa, materialmente hablando:

"Un cuadro se sitúa en nuestro entorno familiar como un mueble; se traslada, se maneja, se cuida, se intercambia, se altera." ⁴²⁴

Lo que es evidente es que un cuadro siempre se da como algo para ser apreciado, o sea, algo concebido para hacer frente a una mirada, según el planteamiento de Rodrigo Muñoz Avia, al referirse a la obra de Lucio Muñoz, "Desde Praga" (1991, técnica mixta sobre madera, 244 X 241cm). En esta obra, los límites físicos del cuadro son respetados, aunque albergando en su espacio interno gran número de elementos independientes en cuanto cosas reales, pero reafirmando su condición de superficie geométrica y sobre todo, su condición de cuadro:

"Encontramos una superficie cuadrada y perfectamente delimitada, adosada a una pared, y repleta de palos, tablas y pegotes de cola; y sin embargo, y quizá antes de ver todos

423 J. E. CIRLOT, *El Mundo del Objeto a la Luz del Surrealismo*, 1986, p.56.

424 P. FRANCASTEL, *Arte y Técnica en los Siglos XIX y XX*, 1990, p.113.

esos elementos, encontramos una estructura organizada, calculada, un campo ya configurado para nuestra percepción, y en ese mismo momento sabemos que estamos ante una obra cuyo nacimiento responde a la necesidad concreta de su creador de decir o de hacer algo, sea para él mismo, sea para un espectador potencial, la necesidad de expresar, de descargar, y hacerlo en el cuadro en la materia como único portador posible de esa expresividad, el cuadro como un fin en sí mismo." ⁴²⁵

Y es por eso que Pierre Francastel pondera que la obra de arte es:

"...el producto único de una actividad que se sitúa a la vez en el plano de las actividades materiales y de las actividades imaginarias de cierto grupo social." ⁴²⁶

Y siendo pues una actividad del plano imaginario es obvio y natural que el cuadro se presente en constantes oscilaciones formales y que mantenga con el marco una relación de sucesivas asociaciones, alteraciones o de interacciones.

Y en este sentido, es igualmente interesante la obra de Francis Picabia (1878 - 1953), "Tabac-Rat, Baile de St. Guy, hacia 1919 - 20". La obra es un assemblage: marco de madera dorado, un fragmento de cartón y un bramante. Estos elementos están sujetos al propio marco, una vez que fue suprimido el soporte. La obra es el diálogo establecido entre el marco, los elementos citados y la pared que se manifiesta como su trasfondo.

En las décadas de los cincuenta y sesenta, el tomar el marco o el propio bastidor del

425 R. MUÑOZ AVIA, "El Poso de una Mirada al Mundo", Lucio Muñoz, *Galería Marlborough*, 19 noviembre/1992 - 5 enero/1993, pp.5-34.

426 *Ibidem.* (Not. 424)

cuadro como elemento plástico para ser explotado estéticamente, es un recurso ampliamente desarrollado.

Josep Guinovart se incluye dentre los artistas que han adoptado este recurso. Las obras "Personaje" (1963, técnica mixta y *collage* sobre tela), "Tauromaquia" (1963, técnica mixta sobre tabla) y "Composición" (1963, técnica mixta sobre tabla), sirven de ejemplo a este hecho. (Lám. XXX, Fig. 88)

En la última obra citada, es el color el que avanza hacia los bordes del bastidor. En las demás, hay un juego de superposiciones de materia, maderas, telas o papeles que avanzan del centro de la composición y encierran el marco/bastidor en la propia obra, quedando en todas ellas alguna parte de este elemento al descubierto.

El marco se hace presencia en el cuadro matérico a través de una insinuación de la pincelada que limita los cuatro costados de la pintura en "Rectángulo Rojo Pegado sobre Cartón" (1962) de Tàpies, a través de la cual hay un posible deseo de reforzar los límites de la obra. (Lám. XXX, Fig. 89)

En "Pintura sobre bastidor" (1962, técnica mixta sobre madera y lienzo, 130 x 81 cm) de Antoni Tàpies, el bastidor con la cruz central asume el protagonismo en esta pintura, en la cual apenas hay materia pictórica sobre el eje central vertical de la obra. La pintura está concebida para la pequeña superficie de este armazón de madera; la pintura se circunscribe al bastidor. (Lám. XXX, Fig. 90)

Sobre el hecho de explotar la materialidad del cuadro en su totalidad, trabajando incluso en su faceta posterior, Tàpies dice:

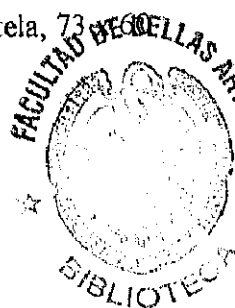
"Siempre he considerado el cuadro como objeto, no como una ventana, lo normal en la pintura. Por eso doy relieve a la superficie y algunas veces incluso he trabajado el cuadro por detrás; transformo un cuadro en un objeto mágico que tiene poderes curativos al entrar en contacto o al colocarlo encima del cuerpo y que ejerce una influencia como un talismán." ⁴²⁷

El marco fragmentado y presentado a través de una densa materia pictórica vuelve a aparecer en otra obra de Tàpies "Angle Releu y Taca Vermella" (1968, técnica mixta sobre tela, 130 x 162 cm), contrarestando su estructura rígida y compacta con el campo más espontáneo de las manchas, números y líneas garabateados en la otra porción del lienzo. (Lám. XXXI, Fig. 91)

Es igualmente curiosa en otra obra de Millares la inserción de cuatro tiras de tela, de la misma arpillera, que configuran un marco, al delimitar horizontal y verticalmente la composición en "Sin Título, 1971" (acrílico sobre arpillera, 160 X 160 cm). Este es un ejemplo en el cual el marco entra para el campo de la pintura. Y también en este ejemplo se puede decir que hay cierto desbordamiento en el planteamiento de este marco. Estas tiras están fuera del marco; forman parte del propio espacio pictórico.

El marco asume distinto interés en la serie de obras realizadas por Lucio Fontana que tienen como denominación teatrino. En "Concepto Espacial" (1965, óleo sobre tela, 73 x 60 cm)

427 B. CATOIR. *Conversaciones con Antoni Tàpies*, 1989, p.124.



cm), el marco funciona como pantalla que enseña lo que está detrás suyo. El marco tiene, en esta obra, irregulares recortes en los bordes internos, o sea, la parte que se sobrepone a la pintura. (Lám. XXX, Fig. 92)

7.2. La ruptura de la superficie: integración del cuadro con la pared.

El espacio, en la pintura matérica, presenta reminiscencias de un pasado muy próximo: interés por materiales detriticos, empleo del *dripping*, del *collage* y, también, la contaminación de un gesto peculiar de Lucio Fontana: la ruptura de la superficie.

Si en Fontana, los golpes y orificios hechos en la tela, le confieren un valor preciso, porque se hicieron en la medida exacta, no se pudiendo quitar o añadir nada⁴²⁸, en Millares, el lienzo no será cortado con una navaja, sino retorcido, y arrebujaado, alterando, igualmente, la superficie con una trama irregular que permite, al espectador, entrever la pared por entre el entreabierto producido por sus contorcidos movimientos. Y aquí, la obra se expande de sus límites físicos al introducir un elemento que casi siempre está oculto: la pared que sostiene la obra. Y en este sentido incorpora algo que debiera estar oculto, pero que se revela en el interior circunscripto por éste.

Millares no se limita a cortar la tela; busca una forma de trabajar el tejido en su inherencia matérica: deshilachando, rasgando, estrujando, amasando, alisando, estirando o

428 R. DE FUSCO, *História da Arte Contemporânea*, 1988, p.73.

aflojando el tejido. Estos procedimientos, sea de cortes, de superposición de elementos, rompiendo con la geometría de la tela, dobleces, rasgados, cortes y agujeros, conectan el mundo circunscripto de la pintura (tela) con el exterior. La elección del tejido es también un llamamiento de origen y Millares detecta en la tela uno de los orígenes de la pintura.

Y la pared vuelve a dejarse ver en varios puntos de la composición de Millares titulada "Homúnculo, 1960" (1960, técnica mixta sobre arpillera, 162 X 130 cm). En otra obra, "Cuadro 186" (1962, técnica mixta sobre arpillera, 130 X 97 cm), el propio bastidor del cuadro se convierte en marco, al presentarse descubierto en la parte superior. (Lám. XXXI, Fig. 93).

Los elementos compositivos sobrepasan los bordes del soporte en otra obra del pintor canario. "Tríptico a un Desconocido" (1967, técnica mixta sobre arpillera, 130 X 291 cm) está compuesta de tres lienzos negros que sirven de base a dos marcos que, colocados en la mitad inferior del soporte, sobresalen de éste. La parte superior de la composición está igualmente desbordada por el homúnculo, denso arrebujado de tela y pintura.

En "Madera Pequeña y Cuerda" (1973, técnica mixta, 46 x 38 cm) y "Gran Marrón Sobre Tabla Agujereada" (1973, técnica mixta, 200 x 270 cm), ambas realizadas por Antoni Tàpies, el soporte de madera de estas obras es roto y se abren orificios irregulares que dejan ver la pared sobre la que cuelgan. (Retómese Lám. XXII, Fig. 68).

La pared también se integra a la obra en una composición de Josep Guinovart,

"Decapitación" (1969, óleo sobre lienzo, 49 x 79 cm), en la que la segunda mitad del cuadro el marco al descubierto es lo que delimita el espacio pictórico. No hay soporte en esta porción de la composición. Hay una forma ovoide en madera que lo atraviesa, proyectando su propia sombra sobre la pared. (Lám. XXXII, Fig. 94)

7.3. Fuera de los límites del soporte.

Lo que está fuera del marco, es decir, lo que sobresale de él, es la disonancia, factor presente en la pintura moderna: en el objeto simétrico, se introduce lo asimétrico.

Se transgrede la estructura regular del cuadro entendido como entidad-base de dos dimensiones -horizontal/vertical- a la que estaba restringida la acción del artista, alterándose, así, el concepto de cuadro que abarcaba la composición en su totalidad. Se instaura el terreno de las indefiniciones, de la pérdida de límites. Ya que la porción emergente sobre la pared es, en general, pequeña con relación al todo, la idea de cuadro aún permanece fortalecida.

Este proceso de expansión del cuadro puede ser visto como una tendencia de reconquista de un espacio que le pertenecía: la pared.

7.3.1. Elementos que rompen la geometría del soporte.

Los accidentes en la superficie pictórica, es decir, todo lo que ocurre como *collages*,

incisiones, pinceladas o manchas no siempre se ven circunscritos a su espacio como totalidad, sino que frecuentemente rompen estos límites, se expanden para fuera del marco o se presentan justo en el punto límite de la obra: sus bordes. Y entonces nos deparamos con "Puerta Metálica y Violín" (1956), "Rectángulo Rojo Pegado sobre Cartón" (1962), "Blanco con Signos Negros" (1964), "Ropa y 7", (1975) o también "Paja y Madera", (1969), todas ellas realizadas por Antoni Tàpies.

En "Puerta Metálica y Violín" es el mango del violín el elemento que sobresale del metal ondulado. (Retómese Lám. XXI, Fig. 61). En "Rectángulo Rojo sobre Cartón", el propio rectángulo es la forma que sale del campo de la pintura, ultrapasando el borde superior de la obra. (Lám. XXX, Fig. 89) "Ropa y 7" desborda el marco con el propio lienzo que excede en tamaño a las dimensiones del bastidor escogido. En la obra "Paja y Madera", concierne a la paja insinuar la evasión de los límites del bastidor. Ya en "Blanco con Signos Negros", ocurre algo distinto: los elementos, los signos, están circunscritos al lienzo, son pintados, a la diferencia de los ejemplos anteriormente citados, en los que jugaba un elemento real que era aplicado a la obra. Estos signos pintados, sin embargo, parecen querer desbordar los límites del lienzo, parecen exigir su complementación óptica más allá de su frontera. Y el contemplador se encuentra, pues, complementando la obra fuera del marco. Esto también ocurre en otra obra de Antoni Tàpies "Línea de Puntos" (1964, polvo de mármol sobre tela). (Lám. XXXII, Fig. 95)

Sobre este mismo tema, Roland Penrose, al comentar la obra "Tríptico" de Antoni Tàpies, habla:

"...de la procedencia de las pisadas, exterior al cuadro, y de su presumible continuación más allá de él." ⁴²⁹

Tàpies hace uso de este recurso, al utilizar signos que implican la extensión del espacio.

Roland Penrose reflexiona que este elemento está asociado a nuestra facultad de percepción periférica, confiriendo a la obra

"...un interés adicional por lo que existe invisible fuera de sus límites físicos." ⁴³⁰

Y cuando preguntado precisamente sobre la importancia que otorga al marco y a los límites físicos del cuadro, Antoni Tàpies contesta:

"Es curioso, me han preguntado en algunas ociones y nunca he sabido que decir. En general, no pienso en los límites del cuadro. Trabajo como si estuviera haciendo una cosa sin límites. El marco lo encuentro un poco como sorpresa. A veces tengo en cuenta que lo que estoy haciendo es una composición en un campo cerrado, y que hay que buscar un cierto equilibrio. Pero no es lo primero que me preocupa. Esto tiene que ver con mi deseo de huir de toda jerarquía. Para mí, cualquier elemento del cuadro es importante." ⁴³¹

Como se ha visto, Antoni Tàpies en el desarrollo plástico de sus obras trabaja con

429 R. PENROSE, *Tàpies*, 1977, p.104.

430 *Ibidem*. (Not. 429)

431 M. J. BORJA-VILLEL, "Conversaciones con Antoni Tàpies (1985 - 1991)", *Comunicació sobre el Mur*, Fundació Antoni Tàpies, 23 enero/ 29 marzo de 1992, pp.47-54.

absoluta libertad y los elementos de las obras muchas veces ultrapasan la base, no obstante, en "Et Amicorum" (1978, técnica mixta sobre madera, 275 X 250 cm) él intenta reforzar la idea de cuadro con líneas incisivas que circundan el soporte cuadrangular en donde está inserta la obra.

En la pintura matérica se encuentran muchos puntos de asociación con las primeras manifestaciones artísticas. Y la mencionada obra "Et Amicorum" (1978) repite el mismo gesto de Bredarör. (Retómese Lám. XXV, Figs. 77 y 78).

En la obra de Gustavo Torner está presente esta libertad de composición, en la que los bordes del cuadro son sobrepasados por algo que proviene de su interioridad. En "Homenaje a Edison" (1968, acrílico sobre madera con objetos, 65 X 57 cm), los hilos que cuelgan del centro de la obra se expanden de los bordes del marco; en "Elegía" (1968, objetos y acrílico sobre madera, 114 X 114 cm), ocurre prácticamente lo mismo. (Lám. XXXI, Fig. 96)

El marco puede, en el proceso de concreción de la obra, impedir la expansión natural de la idea. La supresión del mismo pretende siempre dar la impresión de obra en curso, que no acaba y que se une a la totalidad del espacio.

Y es precisamente la ausencia de un marco que diferencia una pintura de caballete de una mural o incluso de una obra china o japonesa:

"...esto las diferencia de las pinturas murales, las cuales podemos ver in mente, prolongadas en el espacio, sin que padezcan su unidad; lo mismo acontece con las pinturas chinas y japonesas que por representar un fragmento accidental del cosmos con carácter indelimitado, jamás las cercan con molduras." ⁴³²

En la pintura matérica, la materia engendra un espacio. La pintura es configurada por una fuerte corporeidad, y

"triunfa el sentido de una verdadera presencia." ⁴³³

Hay intencionalidad estética en estas proposiciones relacionadas al marco:

"El marco no secciona por azar el campo visual, sino que el tema plástico responde al marco, se le adapta y a menudo se destaca de un fondo a modo de cenefa o de unos temas de esquina." ⁴³⁴

Lourdes Cirlot, en su narrativa del espacio en el arte matérico, observa haber la predominancia de espacios abiertos y dinámicos, habilitados a verse desbordados:

"La apertura se halla en relación directa con los tipos de composiciones que siempre tienden a superar los límites impuestos por el marco del cuadro. Las materias tienden a concebirse, por lo general, como susceptibles de

432 J. M. VIGLIETTI, *Técnica del Arte de la Pintura*, 1959, p.271.

433 A. CIRICI, *Tàpies, 1954-1964*, 1964, s/p.

434 *Ibidem.* (Not. 433)

prolongación." ⁴³⁵

Y José Corredor-Matheos afirma que el concepto de cuadro no termina por rechazarse:

"O, mejor, se acepta de nuevo críticamente, transgriéndolo en muy diversos sentidos. Puede dejarse en parte sin pintar, dárnoslo con el bastidor del revés, o con el bastidor vacío, tapado con tela metálica. Por otra parte, el cuadro ya no es muchas veces el "lienzo", sino un trozo regularmente cortado de fibrocemento." ⁴³⁶

En la obra de Rauschenberg "Primer Contacto con Tierra" (1964, técnica mixta, 56 X 182,2 X 16 cm) muy variados son los elementos que concurren en su elaboración, tales como el óleo, la tela, metal, espejo, madera, neumático de goma, matrícula, botón, lo que configura una obra mixta. Estos objetos sobrepasan los bordes del cuadrilátero dominante, o sea, el soporte de la obra.

7.3.2. Elementos que avanzan frontalmente de la entidad-base.

Los cuadros matéricos se caracterizan predominantemente por la acumulación de materia sobrepuesta al soporte. Y en esta categoría se puede decir está incluida la casi totalidad de la obra matérica.

Rompen, pues, fronteras no sólo al tratarse de la transgresión al marco, sino sobre

435 L. CIRLOT, *La Pintura Informal en Cataluña, 1951-1970*, 1983, p.331.

436 J. CORREDOR-MATHEOS, *Guinovart: el Arte en Libertad*, 1981, p.263.

todo en la superposición de capas espesas de la pasta pictórica dispuestas en el soporte, en donde aparecen incisiones, raspados, craquelados. Incorpora igualmente objetos:

"tenemos el objeto bruto que se impone por su sólo presencia silenciosa, inexplicable y todavía más misteriosa", ⁴³⁷

y es ésta una tendencia que procede de las "construcciones en relieve" de Picasso, Tatlin o Schwitters.

Entre los elementos que avanzan en la frontalidad del soporte se encuentra una extensa variedad de ellos: maderas, arenas, cartones, masillas, cosas tridimensionales, como cajas, ventanas, puertas, escaleras, telas metálicas, bastidores, etc.

Gerardo Rueda a mediados de la década de los sesenta, desarrolló una serie de cuadros en los que agrupaba pequeñas telas y bastidores sobre otro lienzo, o sea, el soporte de la obra. En "Algo de A.W." (1965, técnica mixta (madera y lienzo) sobre lienzo, 81 x 100 cm), homenaje al gran compositor de la Escuela de Viena, se tiene un ejemplo de esta serie. La parte central de la obra presenta una faja horizontal que sobresale frontalmente del soporte: cinco lienzos sobre bastidor y dos bastidores sin lienzo están ahí dispuestos alternadamente. (Lám. XXXII, Fig. 97).

Sobre esta serie de cuadros, Juan Manuel Bonet ha dicho que son tautológicamente

437 V. LINIARTOVÁ. *Antoni Tàpies*, 1973, p.14.

alusivos al mundo de la pintura.⁴³⁸

José Corredor-Matheos dice respecto a esto que en la década de los sesenta, en los cuadros de Josep Guinovart:

"Se incorporan objetos, el espacio se perfora _agujeros, puertas y ventanas, rasgado del papel_, se crea profundidad y los elementos se adelantan o se alejan del espectador produciendo a veces la sensación de retablo. Todo tiene algo de escenario donde está pasando, o ha pasado, mejor, un suceso dramático." ⁴³⁹

En la obra matérica es también frecuente la idea de caja que alberga la composición y que según Juan Eduardo Cirlot, es símbolo de lo femenino, que puede referirse al inconsciente.⁴⁴⁰ Y en estos casos aparecen muchas veces elementos que tapan parcialmente el vano frontal de la caja. Sirve de ejemplo a esta formulación plástica la obra de Josep Guinovart de la serie "Menorca" (1964, técnica mixta y *collage* sobre tabla, 47 X 47 cm). (Lám. XXXII, Fig. 98).

La idea de caja está igualmente presente en los marcos que encierran la composición pictórica a la vez que la protegen lateralmente, al tener las maderas más anchas que el espesor de las obras. Esa caja, sin embargo, no encierra la obra en sus cuatro costados. En la obra "Negro y Tierra" (1970, técnica mixta sobre tela con madera, 130 x 162 cm) la caja está

438 J. M. BONET, *Gerardo Rueda*, 1994, p.93.

439 J. CORREDOR-MATHEOS, *Op. Cit.*, 1981, p.122.

440 J. E. CIRLOT, *Diccionario de Simbolos*, 1988, p.114.

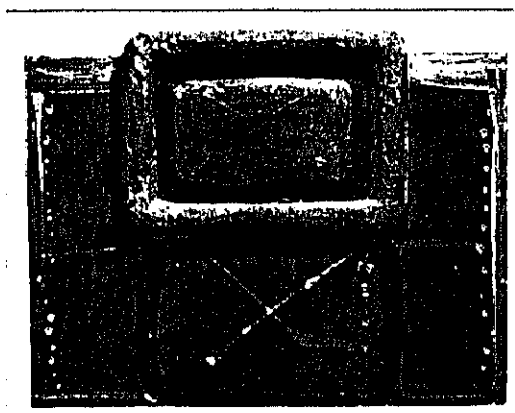
presente en la parte inferior de la composición. (Lám. XXXII, Fig. 99).

En este gesto de sobrepasar límites se intuye dos posibilidades: la de introducirse el espacio en el cuadro o la de que el cuadro pretenda retornar a su espacio primitivo.

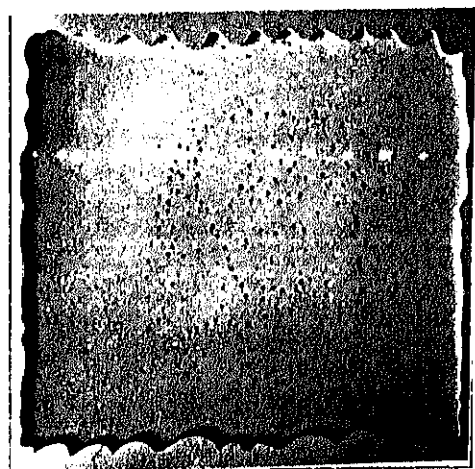
Toda manifestación artística surge en base a lo ya existente. Incorpora algunos valores, subverte otros. Muchos de los conceptos artísticos se ven alterados con el paso del tiempo: el cuadro hoy no es más una entidad cerrada que abriga en su interioridad los elementos compositivos en su íntegra. El arte matérico aprovecha aspectos ajenos y los torna altamente procedentes. El arte matérico es, pues, un arte ecléctico.



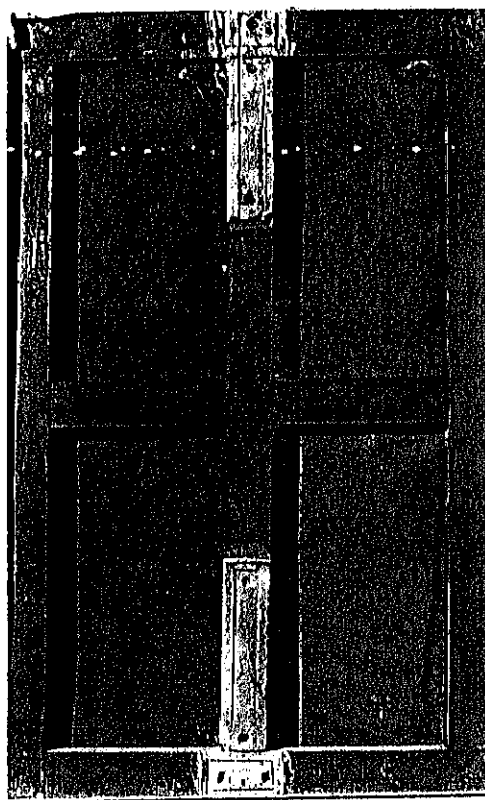
(Fig. 88) Josep Guinovart. "Tauromaquia", 1963.



(Fig. 89) Antoni Tàpies. "Rectángulo Rojo Pegado sobre Cartón", 1962.



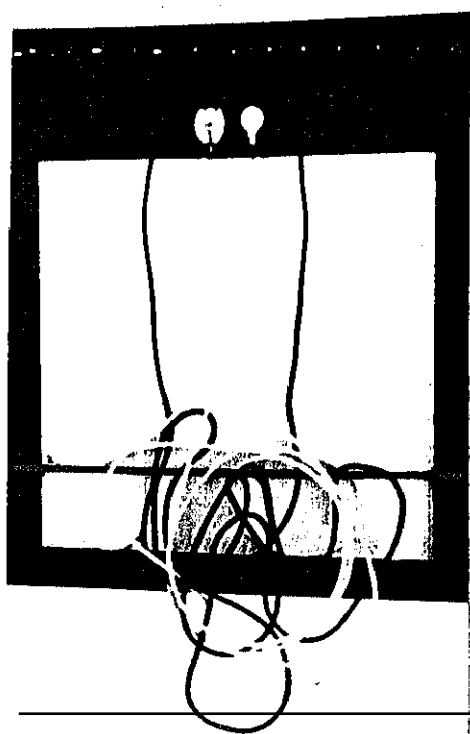
(Fig. 92) Lucio Fontana. "Concepto Espacial", 1965.



(Fig. 90) Antoni Tàpies. "Pintura Sobre Bastidor", 1962.



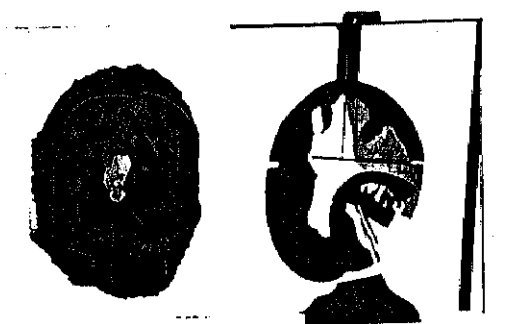
(Fig. 91) Antoni Tàpies. "Angle Relv i Taca Vermella", 1968.



(Fig. 96) Gustavo Torner. "Homenaje a Edison", 1968.



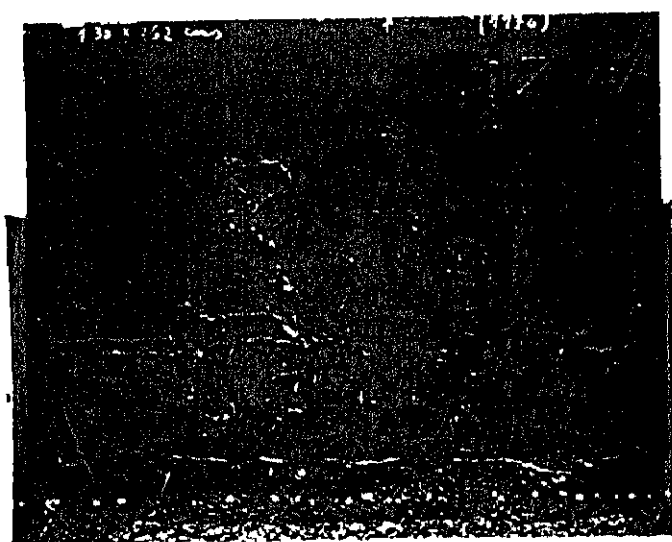
(Fig. 93) Manolo Millares. "Cuadro 186", 1962.



(Fig. 94) Josep Guinovart. "Decapitación", 1969.



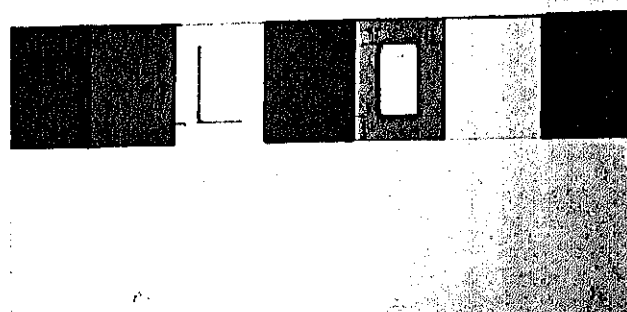
(Fig. 98) Josep Guinovart. "Menorca", 1964.



(Fig. 99) Antoni Tàpies. "Negro y Tierra", 1970.



(Fig. 95) Antoni Tàpies. "Línea de Puntos", 1964.



(Fig. 97) Gerardo Rueda. "Algo de A. W.", 1965.

ABRIR III PARTE

