



ABRIR II PARTE

III. AJUSTE

8. AJUSTE DE LA MATERIA ENCONTRADA AL

SOPORTE

"Es indiscutible que el contenido de todos los momentos de la lógica artística o, más aún, que el ajuste de todas las obras de arte es lo que se puede llamar su forma."^{IX}

Theodor Adorno

El tercer momento del proceso matérico, el *ajuste*, se consolida mediante la conformación artística. Encierra una etapa profundamente crítica y dialéctica, desarrollo de la composición propiamente dicha. Es cuando se plantea una adecuación entre el encuentro y la determinación. Y, como muy acertadamente lo dijo López Chuhurra,

"El elemento plástico destinado a cumplir con este requisito impostergable es la composición."⁴⁴¹

Identificándose con la creación artística, el *ajuste* abarca la génesis y la producción de la obra, proceso que está vinculado a la facultad creadora del artista y a las operaciones

que éste venga a realizar.⁴⁴²

En este proceso, el *ajuste* es el momento de la cristalización de una de las infinitas posibilidades que el creador tiene de organizar los elementos en el campo compositivo. Ajustar es integrar encuentro y determinación.

Esta actuación de entera flexibilidad y libertad, en la que la decisión a la hora de estructurar la obra obedece a imperativos interiores del creador, se describe por Antoni Tàpies en el libro "El Arte Contra la Estética":

"...hay momentos límite, tanto en la soledad de nuestra investigación formal como en los de la necesaria concentración psíquica, en los que lo único que cuenta es la decisión individual, con todo el peso de una hipersensibilidad que es muy particular."⁴⁴³

Y en esta organización de la obra que tiene como objetivo alcanzar una forma de existencia expresiva a través de la distribución de los elementos, afirma López Chuhurra que:

"Al componer, el creador "se va componiendo"; él también es un organismo vital que fabrica sus propias estructuras. Y en este caso las pone de manifiesto en el resultado que es la obra de arte."⁴⁴⁴

John Ruskin, al referirse a la composición artística, así se expresó:

442 S. MARCHAN FIZ, *El Universo del Arte*, 1985, p.18.

443 A. TÀPIES, *El Arte Contra la Estética*, 1986, p.48.

444 *Ibidem.* (Not. 441)

"Siempre tengo miedo de emplear esta palabra composición, tal es su absoluta falta de rigor cuando se la emplea al hablar de arte. Nada hay más común que oír dividir el arte en "forma, composición y color" o "luz, sombra, composición", y en cada caso se le da a la palabra un sentido general e indiferenciado, que siempre es erróneo: componer es, en inglés corriente, poner junto." ⁴⁴⁵

La revitalización de la palabra composición emprendida por Ruskin, tiene algo de intensamente moderno. El admite la cualidad autonómica de las cosas que participan de un sistema estético y, lógicamente se admite como válido el carácter de agregación de estas cosas como un todo significativo: la obra de arte.

No es sin ironía que Ruskin dice que cualquier cosa más composición produce un objeto de arte. Y lo más sorprendente es que esto no resulta totalmente falso cuando se observan detalladamente los caminos del arte moderno, donde no es negado a priori el valor intrínseco de ningún objeto que participe de un sistema de agregación, sino el propio valor de la agregación, de su potencia en generar significados estéticos.

En cierto modo la obra de los artistas matéricos está impregnada de elementos autónomos sacados de la realidad, como papeles, cartones, botes, cuerdas, paja, tierras, etc. y también de resoluciones plásticas captadas de otros movimientos artísticos anteriores, como son el *collage*, el *frottage*, el *grattage*, el *fumage*, etc. Y procediendo a una adaptación, ésta es la composición a la que alude Ruskin. Lo que existe es una libertad ilimitada en la elección de las formas puestas en acción en el campo compositivo.

445 J. RUSKIN, *Stones of Venice*, Vol. II, 1850, p.42.

Las obras de Jean Fautrier, Wols, Jean Dubuffet, Pollock, Burri, Antoni Tàpies, Manolo Millares, Josep Guinovart, Lucio Muñoz, entre otros, corresponden a esta concepción de arte que evidencia y destaca la materia trabajada, o sea, la materia adaptada y ajustada a los intereses de cada artista.

La ordenación de los elementos en la entidad base es una sintaxis espacial y como tal, un momento extremadamente subjetivo y personal del proceso compositivo en general que se ve reflejado mediante un proceso técnico. Se detectan, a través de este momento, las tendencias de su creador.

Y aquí se podría concluir este proceso de estructuración de esta obra con la siguiente afirmación:

"Las partes de una estructura plástica se componen en función de un *ajuste* total, siguiendo un proceso que ellas mismas van creando; la partícula actuante pide y exige su correspondiente elemento de *ajuste*." ⁴⁴⁶

"En el arte matérico,

"...se ha recurrido a la radical dimensión emanatista de expresividad y mensaje de las materias, trabajadas y elaboradas no con finalidades figurativas o codificadas, sino simplemente como lucha que parte del inconsciente del creador, para presentarlas en sí ya suficientemente

446 *Ibidem.* (Not. 441)

representativas del impulsor acto creador." ⁴⁴⁷

En el arte matérico, es la materia misma la que impone las pautas para el *ajuste*, por ser el elemento más fuerte. A este respecto, Simón Marchán dice:

"En ocasiones se presta una atención inusitada y determinante a la materialidad, como sucede en el arte matérico, mientras que en otras, el interés se centra en lo formal, como ocurre en la abstracción geométrica." ⁴⁴⁸

La obra matérica en su intento de valoración de la materia, la cual trata de mostrar en su misma realidad, encuentra resonancia en las palabras de Bernard Berenson:

"el material tiene más importancia allí donde su naturaleza está menos sujeta al disfraz y al encubrimiento." ⁴⁴⁹

René Berger sostiene que la materia, en las artes plásticas, es una condición necesaria de existencia, aunque no suficiente:

"Lo mismo que el sonido no hace la música, la materia no hace la obra plástica." ⁴⁵⁰

Pero esta obvia necesidad que la obra tiene de manifestarse a través de una materia implica una identificación entre ésta y su manipulador. No sólo en la pintura o escultura se

447 V. AGUILERA CERNI, *Diccionario del Arte Moderno*, 1979, p.319.

448 S. MARCHAN FIZ, *Op. Cit.*, 1985, p.29.

449 B. BERENSON, *Estética e Historia, en las Artes Visuales*, 1956, p.50.

450 R. BERGER, *El Conocimiento de la Pintura*, 1976, p.64.

dio la exaltación de la materia. En la arquitectura, con el Brutalismo, también se hizo constancia de la presencia de la materia en su simple desnudez.

El arquitecto brasileño, Oscar Niemeyer, va a trabajar el cemento como materia que se enseña a sí misma, que se escurre y no es estática, revelando así su naturaleza.

Mies Van der Rohe, primer arquitecto que desarrolló la estética del vidrio, a principios de este siglo (1918), construye edificios que reflejan el exterior con su dinámica. El también exhibe, sin omitir, la esencia de la materia con la cual trabaja.

Ahora, si estos elementos adquieren esta importancia es por la habilidad de quien los ha manipulado. El interés de estos materiales proviene del *ajuste* al que fueron sometidos en la concepción y concreción de la obra.

La lógica del *ajuste* en un arte que manipula no ya la substancia pictórica para a través de la pincelada producir una imagen ilusoria, sino objetos reales, conlleva distintas conotaciones. Desde que el *objet-trouvé* se hizo presente en el ámbito del arte, se puede hablar de yuxtaposiciones de fragmentos de la realidad en la conformación artística. En la obra de Max Ernst que se titula "Loplop presenta a una jovencita" (óleo, escayola y materiales diversos sobre madera, 195 x 89 cm):

"...el punto de partida vuelve a ser un bastidor de la citada película de Buñuel. Se puede reconocer claramente la capa de escayola que ocupa casi la totalidad de la superficie de la tabla. Dentro de los límites de un marco se han encontrado un

número de objetos encontrados al azar: Loplop nos lo presenta." ⁴⁵¹

En esta obra forman parte diversos objetos: un mechón de pelo, un molde de plato, la parte trasera de un pequeño cuenco, una piedra pintada encerrada en una bolsita de red, un lazo pegado a la escayola y una rana, además de un medallón en relieve que representa a la "jovencita".

El montaje se confunde en este tipo de obras con la composición.

Analizando los pasos de una obra se comprende que todo cuadro es una experiencia.

Picasso dijo:

"Las pinturas no son más que investigación y experimento. Nunca hago una pintura como una obra de arte. Todas son investigaciones. Investigo constantemente y existe una lógica secuencia en todas estas investigaciones. Por eso las numero. Es un experimento de momento. Los nombro y les doy fecha. Quizás algún día alguien me lo agradezca." ⁴⁵²

El proceso de génesis del cuadro matérico se solidifica mediante la combinación de las materias que en él se emplean. La materia es "ajustada" y adquiere individualidad.

451 U. BISCHOFF, *Max Ernst, 1891-1976, Más Allá de la Pintura*, 1991, p.49.

452 "Paintings are but research and experiment. I never do a painting as a work of art. All of them are researches. That is why I number them. I number them and I date them. Maybe one day someone will be gratefull, he added laughingly." A. LIBERMAN, *The Artist in His Studio*, 1960, p.32.

8.1 - El *ajuste* en el proceso creativo.

En la pintura *matérica*, en general, hay *composición de cosas*, de cosas concretas. En el *ajuste* se produce no sólo la alteración, sino la integración de esos elementos antes aislados. Innumerables son los artificios empleados por el pintor, por cada cual, en esta tarea: transformar en algo único lo que eran entidades separadas e independientes.

El *ajuste* es un momento del proceso artístico tanto intelectual como técnico. Hay un deseo y un modo de objetivarlo. Los propios materiales elegidos impondrán determinadas pautas a la hora de componer la obra. Pegar un papel requiere una serie de preocupaciones que no serán las mismas requeridas por objetos con estructura más rígida o más pesada.

8.1.1 - El *ajuste* de materias definidas y rígidas.

"Puerta Metálica y Violín" (1956) de Antoni Tàpies está constituida básicamente, por tres elementos, dos del mundo real y otro pictórico: un portón, un violín y una gran "X" pintada en negro. (Retómese Lám. XXI, Fig. 61)

La distribución del instrumento musical y de la "X" pintada sobre el soporte nos dan a conocer el *ajuste*, o sea, la relación existente entre los distintos elementos de esta composición artística.

Estos mismos elementos podrían encontrarse en una infinidad de posiciones: más

agrupados, totalmente separados, uno en el tope de la puerta y otro abajo, centralizados al soporte, etc... El artista, no obstante, optó por alinearlos horizontalmente, en la parte inferior, mediante un espacio central que los separase.

Para fijar el violín a la puerta metálica, Antoni Tàpies tuvo que recurrir al *collage* y esperar a que la cola estuviera seca para colocar la obra en posición vertical. Al ser un objeto pesado, el violín necesita estar muy bien pegado al soporte, lo que tarda un tiempo determinado.

La palabra "construcción" puede ser bien empleada cuando se trabaja en este proceso con materias ya hechas, como lo ejemplifica "Caja de Embalar" (1969), realizada por Antoni Tàpies, que viene a ser la organización de todos los elementos participantes en el embalaje de un objeto: caja, madera, tablas, papel, clavos y paja. (Lám. XXXIII, Fig. 100)

La organización espacial está a primera vista carente de "organización". A pesar de esta aparente despreocupación compositiva, se percibe que no hay caos y sí un orden - el orden del "desembalaje": "El arte es lo contrario del caos", como lo ha puntualizado Stravinsky.

La utilización de objetos cotidianos en las composiciones tapianas es un legado surrealista. El cajón de madera, aquí el soporte de la obra, elemento que sirve para transportar con seguridad cualquier objeto, trasciende su propia naturaleza al salir de su contexto de origen. De mero elemento banal del cotidiano pasa, primeramente, a base de una

composición artística y a partir de ahí, a la pared de un museo como objeto para ser apreciado.

La caja, estructura rígida, contrasta con la imprecisión del papel arrugado y encolado descuidadamente a la madera, entrando en consonancia con la paja, también sin pretensiones arrojada a la base. Tanto el papel como la fibra vegetal, elementos flexibles de la composición, se oponen a la configuración precisa de los trozos de madera, marcando ángulos rectos y agudos que estructuran geométricamente la obra.

Estos listones de distintos grosores y de colores también distintos, están estéticamente dispuestos ya pegados ya clavados.

Al someter estas piezas del juego constructivo a una voluntad experimental constante, el *ajuste* se va procesando.

El único elemento pictórico es la oscura mancha de pintura que se escurre del papel. Todos los demás elementos no representan, sino que están presentes y producen volumen y proyectan sombra.

La caja está dividida por la mitad por un listón que separa un enmarañado de tablas en la parte inferior de la obra (elementos de gran fuerza dinámica) de la mancha que emerge del papel como elemento de mayor espontaneidad, producida intencionadamente.

Toda la obra es producto de un trabajo de organización de partes ya existentes: papel, tablas, caja, paja.

La presencia de la geometría en la obra de este artista es casi una constante. En "Caja de Embalar" se puede pensar en dos composiciones: una superior y otra inferior. Esto se debe a la introducción de una barra de madera horizontal que secciona por la mitad la composición.

Abajo se tiene un ordenamiento más dinámico por la inclinación de las tablas. Arriba, a pesar del reducido número de elementos y de la ausencia de las maderas inclinadas, se ve un espejismo proporcionado por un abatimiento imaginario de los listones en la posición del papel que se encuentra burdamente colado al fondo. Además de esta correspondencia dinámica articulada espacialmente, hay otra, que intenta encerrar la composición como totalidad; la paja de la base izquierda encuentra equivalencia con la paja dispuesta en el plano superior.

Los medios de expresión (papel, madera, tabla, paja) se van adecuando al pensamiento que el artista quiere concretar y todos los elementos se relacionan entre sí creando tensiones:

"...el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos que hay alrededor de ellos, las proporciones: todo esto tiene que tener su presencia en el cuadro." ⁴⁵³

453 H. MATISSE, *Reflexiones sobre Arte*, 1972, p.52.

La lógica del *ajuste* no trata únicamente de la sobreposición de dos entidades físicas. Las obras revelan artificios a los cuales el artista recurre para armonizar estos elementos.

En Antoni Tàpies se observa que los elementos de distintas naturalezas asumen un aspecto uniforme al ser cubiertos por una masa espesa que al conferir materialidad, armoniza los elementos.

Se puede hablar de armonía con relación a los colores encontrados en una superficie, a las materias sobrepuestas a ella, ya sea con relación a la textura ya sea con relación a la figura y fondo.

Muchas veces, el procedimiento puede propiciar una composición armónica, como en "*Collage du Plateau*" (1962) de Antoni Tàpies, en la que un plato oval es colocado en el centro de una tela y como marcos laterales su propio bastidor: la parte que se presenta es la que debería estar de cara a la pared. Lo que unifica estos dos objetos (plato/tela) es el procedimiento adoptado por Antoni Tàpies que consiste en taparlos uniformemente con una pintura espesa.

La tela (tejido) y el plato (vidrio o plástico), dos materiales antagónicos pasan a compartir un mismo aspecto. La materialidad propia de cada uno es "velada", cubierta con una técnica matérica. Tal vez se pudiese hablar de una "veladura", no más trasparente, luminosa, sino opaca y espesa: la veladura matérica. Dos elementos diferentes se ven así

organizados armónicamente.

Hay armonía cuando hay adecuación entre las partes y el todo. Aunque también esto sea muy relativo, tiene que estar a servicio de una intención, tiene que responder a ella. Como lo decía Fernand Léger:

"la armonía de la obra lo justifica todo y no su parecido, mayor o menor con la naturaleza." ⁴⁵⁴

Paul Gauguin observaba igualmente que:

"...la base de lo bello es la armonía" ⁴⁵⁵

y que por esto en la cerámica los colores que se obtienen a la misma temperatura son siempre armónicos.

La construcción compositiva, que es el *ajuste*, viene a ser:

"la organización creadora de la obra, destinada a expresar a través de ellos la idea de unidad, provista de un orden interno que se expresa en la lógica externa de las relaciones entre las partes." ⁴⁵⁶

454 F. LEGER, *Funciones de la Pintura*, 1975, p.87.

455 P. GAUGUIN, *Escritos de un Salvaje*, 1966, p.37.

456 N. TARABUKIN, *El Ultimo Cuadro*, 1977, p.133.

Alberto Burri también trabajó con la madera. No obstante, el tratamiento que le dispensaba era distinto al de Lucio Muñoz. En su obra "Gran Legno G 59" (1959) nos enseña trozos rectangulares de madera cortados con cierta regularidad que se encuentran alineados en cuatro filas verticales. La madera enseña sus vetas y no está cubierta por ninguna pintura. Presenta, esto sí, marcas de quemaduras en dos puntos del cuadro.

Lucio Muñoz,

"...además de la alteración de la superficie de madera, nos descubre, con frecuencia, su anatomía interior; o superpone, como en "Sequeros" (1961), fragmentos de madera similares a los del interior a la materia de restos de otro soporte perdido o desechado." ⁴⁵⁷

La pintura "Sequeros" (1961), de Lucio Muñoz, es una composición con elementos heterogéneos en cuanto a su forma: trozos irregulares de madera. El organiza sobre la tabla, manchas de gran cantidad de materia con otro elemento muy fuerte, una sucesión de palos dispuestos uno al lado de otro, ora rectos, ora inclinándose, ora interrumpiéndose. Esta manera de disponer los elementos es el *ajuste* perseguido por Lucio Muñoz. El montaje de esta obra se hizo mediante pegamento e incluso clavos y otras herramientas propias para sujetar a la madera. No desvirtúa su apariencia de madera, aunque la someta a diversos procedimientos. (Retómese Lám. X, Fig. 26)

La madera, desprovista de su capa exterior que le confiere una apariencia lisa y

457 V. ALCAIDE NIETO, *Lucio Muñoz, 1989*, p.48.

uniforme, deja ver su interioridad. Enseña sus vetas, nudos, grietas, granos y rayados. Esto se hace evidente en la obra "Estructura Verde y Negra" (1961, óleo y contrachapado, 81 x 100 cm). (Lám. XXXIII, Fig. 101)

Lucio Muñoz, componiendo sus cuadros con la madera , ya sea con la del soporte o con la de objetos encontrados, lo que hace es dejar patente la presencia de esta materia. No la encubre en su totalidad; los fragmentos de madera son ajustados a través de su superposición o mediante compactas capas de pintura que integran los elementos compositivos. La madera, no obstante, sigue revelándose en la obra acabada.

Todas las materias aplicadas en el cuadro son sometidas a cambios o no y se ven ajustadas a él. En algunas obras el papel está simplemente pegado o incluso arañado, rascado, arrugado, rasgado. La madera aparece astillada, rota, quebrada, quemada, dañada.

Respecto a esta materia, Lucio Muñoz "tallando, astillando, grabando e hiriendo la madera" ⁴⁵⁸, por decir con palabras de Victor Alcaide Nieto, trabaja a modo de escultor. Al trabajar con este material que reacciona plásticamente de manera irreversible a cada gesto suyo no es de extrañar que para el propio pintor:

"...el comienzo de cada obra supone el inicio de una aventura, imprevisible y vacilante, hacia lo desconocido." ⁴⁵⁹

458 V. ALCAIDE NIETO, *Op. Cit.*, 1989, p.12.

459 V. ALCAIDE NIETO, *Op. Cit.*, 1989, p.44.

Lucio Muñoz sacando el máximo partido de la materia, madera, integra lo que podrían ser dos entidades aisladas: soporte y revestimiento, madera y pintura. La madera pasa a ser un elemento pictórico más en el cuadro, como lo muestra la obra "Tabla Ocre, Rojo y Negro" (1956). (Retómese Lám. XXII, Fig. 64)

Y en sus pinturas se observa que, principalmente en las obras producidas en 1959:

"...el soporte y la pintura aparecen fundidos en una misma realidad, abandonando el uso del soporte sobre el que la pintura actúa con la función primaria de revestimiento." ⁴⁶⁰

Esto es encontrado en las obras "El Castillo", "Torija", "Ocre sobre Tela", "Diciembre 2" y "Madera Negra", por especificarlo con algunos ejemplos.

En el *ajuste*, el *collage* está ampliamente empleado y en muchas obras, es fundamental en la integración de los elementos. Al comentar la obra de Josep Guinovart, J. Corredor-Matheos dice:

"Es fundamental el *collage*. Incluso la pintura está añadida a los objetos, y si la encontramos en los fondos o superficies no llega nunca a constituir la base de la obra. El color se aplica después de que todo esté construido, para terminar de dar el significado, con su acento expresivo y artificioso artístico." ⁴⁶¹

En la obra "Verde con Marco Neorrenacentista" (1965, óleo, lienzo y marco pintado,

460 V. ALCAIDE NIETO, *Op. Cit.*, 1989, p.45.

461 J. CORREDOR-MATHEOS, *Guinovart: el Arte en Libertad*, 1981, p.137.

82 x 100 cm) de Gerardo Rueda, se tiene otro ejemplo de obra organizada, "ajustada", con piezas bien definidas formalmente. El ajuste en esta pieza artística se da a través de la yuxtaposición de materias independientes: lienzos, un bastidor y un marco neorrenacentista. (Lám. XXXIV, Fig. 102)

8.1.2 - El *ajuste* de elementos flexibles: cuerdas, lienzo, arpillera, telas metálicas o paja.

Ajuste es por lo tanto la ordenación de los elementos en el campo de la operación. "Círculo de Cuerda" (1969) es un cuadro de Antoni Tàpies con una gran economía de medios y de extrema simplicidad. Dispone de una cuerda enrollada con un nudo, formando un círculo sobre el centro de la tela blanca cuadrada. Este elemento podría ocupar otros espacios del lienzo, pero el artista ha optado por ajustar así los elementos de su trabajo. (Lám. XXXIV, Fig. 103)

La obra "Tela Plegada" (1961) de Antoni Tàpies, una tela flexible en tonos terrosos, está cubriendo elementos volumétricos que están dispuestos en el soporte de la obra. La tela⁴⁶², que parece ser un cobertor muy fino, presenta pliegues que se forman al cubrir esa superficie irregular. En este *ajuste* Antoni Tàpies ha empleado el *collage* y clavos. La materia se manifiesta en sus características esenciales. Es natural del tejido arrugarse, dejarse atar, producir pliegues. (Lám. XXXIV, Fig. 104)

La adaptación del tejido al soporte se registra de muchas maneras... En ella interviene

462 La tela, en este caso, actúa como piel: "...que es lo límite entre lo hueco y lo pleno, lo interior y lo exterior, ya de un cuerpo ya de un edificio." J. F. PIRSON, *La Estructura y el Objeto (Ensayos, Experiencias, Aproximaciones)*, 1988, p.60.

la materia con todas sus características (trama, textura, distintos grados de flexibilidad) asociadas a la intención del artista puesta de manifiesto en el procedimiento adoptado.

La tela asoma de la obra estirada, arrugada, deshilachada, agujereada, pegada, cosida, suelta...

Los diversos tratamientos conferidos a la materia, en estos casos el tejido, son apreciados en los siguientes cuadros de Manolo Millarès, Antoni Tàpies y Antoni Clavé, respectivamente, "Homúnculo" (1964, técnica mixta, 36 x 46 cm), "Tela Entrecruzada" (1962, técnica mixta sobre madera, 170 x 195 cm) y "La Nape" (1960, óleo y *collage* sobre lienzo, 73 x 92 cm).

En todas ellas se encuentra tejido. Arpillera, telas estampadas, telas texturadas, telas que se deshilachan, otras que son difíciles de estirar o rasgarse, otras que son flexibles.

En la obra de Manolo Millares el yute está trabajado escultóricamente. Hay acentuados relieves producidos por la superposición de la propia arpillera, que es *collage* y es repetición del soporte. En esta obra hay *collage* y costura. Hay cola y nudos de un cordel grueso que mediante una aguja atraviesa el tejido, sujetándolo. Se deja ocultar por la pintura, aunque pida el protagonismo en determinados detalles. (Lám. XXXV, Fig. 105)

El cuadro es un cuadro-objeto. Se manifiesta con cierta irregularidad en su forma, produciendo un contorno asimétrico.

Hay en este proceso orientación y flexibilidad sugeridas por la materia. En el *collage* la configuración de la obra es más el producto de las posibilidades de la materia que una imposición formal sobre la misma: trabajar con el papel duro y resistente implica otro comportamiento que el requerido por un material flexible. El cartón al ser pegado no es alterado en su forma; la tela moldeable, de fino entrelazado, al no imponer una forma preestablecida, no ofrece la misma resistencia que el cartón. Su forma no es precisa y trabajar con ella es rehacer constantemente el proyecto inicial. En contacto con el pegamento suele estirarse, enrollarse, sugiriendo algunas alteraciones en el proceso.

En "Tela Entrecruzada", hay dos trozos de tela que están pegados al soporte y se superponen, o sea, se entrecruzan en el centro de la composición. La tela, al estar doblada, enseña a través de la capa pictórica que le cubre, sus pliegues, arrugas y superposiciones. (Lám. XXXV, Fig. 106)

El pañuelo al ser de un entrelazado muy fino y unido se opone a la arpillera empleada por Manolo Millares. Esta tela no se deshace en hilos fácilmente y por esto lo que se consigue de ésta es distinto a lo obtenido por la arpillera.

Antoni Clavé elige para esta obra, a la cual llama "La Nape" distintas telas. Una roja lisa y otra también roja, pero con un impactante dibujo. Esta tela es propia de cortinas y mobiliario. (Lám. XXXV, Fig. 107)

Hacia el año 1957, Clavé elige pintar con "tapices desgastados o rugosos como

soporte" ⁴⁶³, los cuales aparecen a menudo también como fragmentos que son pegados a otro soporte. "Rouge" es una composición estructurada a partir de trozos de telas ásperas y consistentes como el cartón. La tela roja lisa del fondo está cortada a modo de papel, como si hubiera sido rasgada; su disposición sobre el soporte parece querer restituir su unidad. No obstante, al no tocar un fragmento en el otro, produce una línea a semejanza de una raja. El proceso de *ajuste* de esta tela implica un tratamiento distinto al exigido por un tejido flexible. El tapiz, por su propio grosor, no permite pliegues o nudos. El *ajuste* de este material se da mediante su yuxtaposición o superposición sobre el soporte.

"Paja y Madera" (1969, montaje sobre contraplacado, 150 x 116 cm) de Antoni Tàpies, (Lám. XXXVI, Fig. 108), es así descrito por su creador:

"...tiene una madera que lo divide en dos...dos: la oposición, el conflicto, la reflexión, el equilibrio (o el desequilibrio en potencia) el creador y la cosa creada, el negro y el blanco, lo masculino y lo femenino, el yin y el yang, la vida y la muerte, el bien y el mal, lo alto y lo bajo. Y son dos espacios blancos. Blanco. El color del origen y del fin, el color de quien está a punto de mudar de condición, el del silencio absoluto... no es el silencio de la muerte, sino el de la preparación de todas las posibilidades vivientes, de todas las alegrías juveniles. Dos espacios blancos llenos de remolinos de paja que parecen querer pasar del uno al otro. Dos gigantescas y jóvenes cabelleras que se entremezclan, dos pubis que se tocan. La crin, tremendamente enredada, acentúa esta sensación de movimiento, de expansión, verdadera nube tempestuosa de nervios que se entrelaza o choca con otra, el mundo de arriba contra el mundo de abajo y vice-versa... todo está dividido en dos: la luz y la sombra, la tierra y el cielo, lo positivo y lo negativo - el dualismo, en fin, y la complementariedad, como todos los procesos cósmicos, como la tesis y la antítesis que

463 P. SEGHERS y P. CABANNE, *Clavé*, 1988, p.214.

se funden en la síntesis o en el abrazo de los amantes," 464

El propio Antoni Tàpies habla del *ajuste* elaborado por él mismo: la madera que secciona la composición; la paja enredada, presentada con el color y el enmarañado que le son propios; el fondo todo blanco. Una composición equilibrada, simétrica, en la que la espontaneidad brota de los remolinos de paja que según sus palabras dan la sensación de querer sobrepasar la barrera central, fundiéndose la porción de arriba con la de abajo.

Una composición simple y concretada con cosas también simples: paja, madera y el color blanco. El único elemento que se ve encubierto es el fondo, pintado de blanco. El vestigio amarillento del pegamento, que adhiere la paja al soporte, sirve de elemento de integración. Suaviza el contraste entre los dos colores: el de la paja y blanco del fondo.

A través de elementos humildes, yuxtaponiendo cosas corrientes, la obra mencionada remite el espectador a algo muy elevado, a una reflexión de la propia vida.

La tela metálica, materia utilizada preferentemente por Manuel Rivera, es también otro ejemplo de "verdad", de "presencia". La tela fluye de sus composiciones. Se manifiesta en sobreposiciones, dislocaciones de su trama, inclinaciones, estiramientos de los bordes, disposiciones que constituyen el *ajuste*. Este tratamiento dado a la tela metálica produce innumerables efectos de luz y sombra, de inestabilidad, aproximación o alejamiento. La red metálica no está oculta, sino revelada. Aparece a distintos niveles y cruzada con alambres

464 A. TÀPIES, *La Práctica del Arte*, 1973, p.185.

haciendo que el espacio forme parte de la obra, como en "Espejo para un Pájaro Azul" (1968, tela metálica sobre madera, 130 x 89 cm). (Lám. XXXVI, Fig. 109)

Cirilo Popovici dice que entre 1955 y 1956, Manuel Rivera se detiene en centro del cuadro, en el cual se evidencia la presencia de:

"...explosión de materia como una forma contrastada por otras de tipo semicircular. Luego, la sorpresa no es poca al constatar la introducción de un pequeño hueco cortado en la misma tela dejando así abierto un espacio natural dentro del mismo espacio imaginario de la obra. El hueco aumenta y prolifera, pero sostiene ya una especie de entramado de cuerdas en su interior que parece anticipar algo." ⁴⁶⁵

La importancia conferida a la materia, asociada a su organización como "cuadro" se hace evidente si se observa la obra de Alberto Burri, en la que:

"...los materiales son siempre de desecho y tienen su historia y su pasado, pero el pasado los ha estropeado más en unos trozos que en otros y ha determinado en ellos distintas zonas de resistencia." ⁴⁶⁶

Estos materiales de los que habla Argan, se presentan en su cruda condición de materiales desgastados, sufridos, casi dilacerados, pero totalmente desprovistos de disfraz o encubrimiento.

Alberto Burri, en este proceso de *ajuste* de la arpillera al bastidor, en sus infinitas

465 C. POPOVICI, *Manuel Rivera, Artistas Españoles Contemporáneos*, núm. 12, 1971, p.23.

466 G. C. ARGAN, *Alberto Burri, Palacio de Velázquez*, abril-mayo de 1977, p.10.

maneras de agruparlos, optó por esta que nos da a conocer la obra "Saco Branco y Negro" (1957, técnica mixta, 78 x 50 cm). (Lám. XXXVII, Fig. 110)

"El material y su uso, tan diferentes el uno del otro, están soldados juntos a un único concepto del arte: arte es aquello que emerge como producto del contacto traumático con la existencia." ⁴⁶⁷

Esta pintura proviene de un proceso de agregación de materia pictórica y extrapictórica que se alterna en la superficie del cuadro. El yute, sobrepuesto a la organización geométrica del plano del cuadro, es el elemento de mayor flexibilidad, al presentarse mediante su propia naturaleza, con su urdimbre en deshilache, revelando las distintas zonas de resistencia mencionadas por Argan; esta materia está agujereada en algunas partes, arrebuja en otras, manteniendo el borde derecho la terminación usual de esta tela, o sea, una línea de puntos más apretados y bien definida, que contrarresta con los bordes izquierdo y superior, totalmente irregulares.

Burri compone este cuadro con superficies blancas de distintas texturas, una craquelada y otra lisa, interrumpidas la primera, por la visibilidad del soporte en su real color, naranja; la otra, tapada por una tela negra, prácticamente cubierta por el yute, presentada en su color natural, o sea, sin el encubrimiento del que nos habla Bernard Berenson.

El *ajuste* es desarrollado y orientado según las inquietudes de cada artista, su

467 "El materiale e il suo uso, così diversi l'uno dall'altro, sono saldati insieme in un unico concetto dell'arte: arte e quello che emerge come prodotto del contatto traumatico con l'esistenza." A. BONITO OLIVA, *Artisti Italiani Contemporanei, 1950-1983*, 1983, p.7.

formación, originalidad, conocimientos, experiencias. La complejidad de la obra se revela a través de la manipulación de los elementos plásticos por el pintor y así se tiene que:

"todo color, pues, todo timbre, toda materia pictórica, todo gesto, toda palabra, tienen su preciosa finalidad, para concurrir a tejer la trama de la obra de arte." ⁴⁶⁸

En el arte matérico, el *ajuste* existe más como experimentación que como idealización. Se diferencia del dibujo que se hace poco a poco y se manifiesta en el instante del gesto; en el proceso matérico, la mayoría de las veces, la materia ya existe como entidad autónoma.

El arte matérico, sirviéndose de la conquista del objet-trouvé, trabaja con piezas aisladas ya hechas. Otra obra que también constituye un ejemplo para hablar de "construcción" de un cuadro es "Company's" (1974) de Antoni Tàpies. Tal obra prescinde de la noción primera que se tiene de "cuadro cubierto de materia pictórica", para manifestarse puramente como materia real. (Lám. XXXVII, Fig. 111)

En el primer plano se ve un pañuelo blanco tirado sobre la superficie del plano de fondo que es, en realidad, el fondo de un lienzo tradicional. Es el cuadro del revés.

Lo que atrae en la composición es el pañuelo que presenta una mancha roja - único gesto pictórico del trabajo- que contrasta con el todo sombrío del fondo.

468 G. DORFLES, *El devenir de las Artes Plásticas*, 1986, p.49.

En "Companys", todas las partes que van a formar la obra preexisten como imagen, como totalidades independientes de un soporte: tela, bastidor, pañuelo.

Ajustar es ordenar. Por medio de ordenaciones se objetiva un contenido expresivo:

"La forma convierte la expresión subjetiva en comunicación objetivada." ⁴⁶⁹

8. 1. 3 - El *ajuste* en las pinturas con masillas o materia pictórica.

En las obras en las que la materia aún no existe como forma ya definida, la materia ha de ser preparada y puede surgir del encuentro de dos o más arenas o cargas agregadas a un pegamento. El *ajuste* de las masas se plasma durante el proceso. "Huella de Cedazo" (1969, técnica mixta sobre lienzo, 73 x 92 cm) de Antoni Tàpies ejemplifica esta manera de ajustar la materia. La pasta matérica cubre la superficie, en este caso, el lienzo, que recibe la presión de un cedazo en un momento intermedio de su aplicación al soporte y su completo secado. La huella, centralizada, queda así impresa en la materia que cubre el soporte. (Lám. XXXIV, Fig. 112)

El *ajuste* se hace mediante el vestigio de un objeto encontrado, un cedazo, que deja su rastro al ser presionado en el material untuoso preparado por el propio artista.

Si en las obras anteriores se hablaba de las distintas maneras de adaptación de una tela

469 "A forma converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada." F. OSTROWER, *Criatividade e Processos de Criação*, 1978, p.24.

o de trozos de madera a un soporte, aquí se presta atención a la manera de trabajar con elementos que no tienen forma consistente y definida; se habla de las arenas, de los abrasivos y cargas en polvo, los cuales mezclados a un aglutinante, pasan a formar una masa compacta que es dispuesta en soportes determinados de antemano por el artista.

En la obra "Tierra sobre Tela" (1970, técnica mixta sobre tela, 175 x 195 cm) de Antoni Tàpies, la tierra mezclada con piedrecitas y pasto seco, ha sido arrojada sobre la superficie y se presenta acumulada en la parte inferior. La tierra no ha sido disuelta en el aglutinante, sino dispersa espontáneamente sobre una superficie mordiente que la recibió y a la que se adhirió. (Véase Lám. XLV, Fig. 136)

Otra manera igualmente empleada para la obtención de textura es la propia pintura al óleo o acrílica en sobreposiciones de capas o engrosada con otros elementos, como blanco de España u otras cargas.

La masilla es añadida igualmente sobre superficies que por su propia estructura (madera en relieves) o textura (papeles o cartones) se dejan apreciar. Y este es un procedimiento muy empleado por Josep Guinovart. En la obra "Collage" (1961, técnica mixta y *collage* sobre tabla, 240 x 100 cm) la pintura, aunque densa, permite que se aprecie los papeles amasados y las protuberancias de la madera sobre los cuales está dispuesta.

De acuerdo con Etienne Sourieau, el arte es una actividad instauradora:

"...conjunto de acciones orientadas y motivadas, que tienden expresamente a conducir un ser (...) desde la nada, o desde un caos inicial, hasta su existencia completa, singular, concreta, de que da fe su presencia indiscutible." ⁴⁷⁰

La idea arriba expuesta se complementa con la siguiente observación: en arte se trata más con el espíritu que anima la acción que con la acción en sí. Etienne Sourieau refiriéndose a esto último manifestó:

"El arte no es únicamente lo que produce la obra; es lo que la guía y orienta." ⁴⁷¹

El arte es pues todo lo que envuelve el camino de un nuevo ser, culminando con el *ajuste* según este estudio y con la "realización", según Etienne Sourieau.

Esta "realización" va asumiendo diferentes aspectos durante el proceso:

"...todo el camino recorrido se pierde de pronto. El ser a medias extraído del limbo retrocede, torna a la nada de la cual iba aflorando. O modifica su destino y se convierte en otro." ⁴⁷²

"Botones Rosa" (1964,) de Antoni Tàpies, caracteriza un ejemplo de armonía compositiva, o sea, una disposición bien ordenada entre las partes del todo.

470 E. SOURIEAU, *La Correspondencia de las Artes - Elementos de Estética Comparada*, 1965, p.34.

471 *Ibidem.* (Not. 470)

472 E. SOURIEAU, *Op. Cit.*, 1965, p.36.

Las prominencias semi-esféricas de la materia están dispuestas armónicamente en el rincón central de la composición. La disposición de los botones crea un ritmo horizontal en el que se constata la alternancia de filas de cuatro y tres botones que viene a romperse en la última fila inferior; donde en lugar de tres aparecen sólo dos formas en relieve.

La composición obedece a un esquema estructural rígido que se opone a la informalidad de la materia empleada que es granulada, compacta y áspera. La irregularidad de las protuberancias matéricas contrasta con la disposición rítmica ordenada de las mismas y con la rigidez geométrica del marco que las delimita. Otro elemento formal es la "x" que aparece como trazo espontáneo y gestual.

Mario De Micheli, al reflexionar sobre las vanguardias artísticas del siglo XX, habla de la obra de arte como una concepción sensible de su experiencia:

"Por medio de un continuo ejercicio aprende a usar sus medios. No hay reglas fijas para esto. Las reglas para una obra sólo se forman durante el trabajo, a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el tema que se propone. Estas reglas se pueden captar en la obra terminada, pero nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos." ⁴⁷³

Consideración similar es la que expresa Antoni Tàpies:

"El artista se halla completamente solo ante su tela blanca y enfrenta con problemas inherentes al arte, ya que éste tiene

473 M. DE MICHEL, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, 1989, p.290.

leyes propias. (...) En su tarea solitaria de experimentación sólo aprenderá y será guiado por la lucha constante con los materiales que le son peculiares, por la manipulación cotidiana de estos materiales." ⁴⁷⁴

Y en la ordenación final de la obra, dice Lucio Muñoz que confía mas en la intuición (que contiene una componente de aventura y novedad mayor) que en la razón , la cual intenta ordenar el cuadro con lo conocido, lo establecido. Comenta que:

"En un cuadro, cuando el caos es excesivo, basta con introducir un mínimo orden, pero desde dentro del propio cuadro." ⁴⁷⁵

En el proceso de elaboración de la obra, en el *ajuste* de la idea inicial a su materialización, Antoni Tàpies confiesa que los bocetos pueden llegar a tener gran importancia algunas veces, mientras que en otras ocasiones, no. Y así se posiciona:

"(...) Los apuntes funcionan unas veces, otras no; no siempre puede hacerse realidad lo que uno se imagina. En primer lugar uno tiene que entrar en diálogo con los materiales, pues los materiales hablan, tienen su propio lenguaje. De ahí proviene la comunicación entre ellos y el artista. Con frecuencia tiene que dejarse de lado una idea porque el elemento se pone a ella. Entonces empieza una especie de lucha entre la idea que intento expresar y la forma que quiero darle. Es decir, los cuadros se rebelan cuando la idea que quiero manifestar es demasiado ordinaria, elemental o superficial. En ese caso añado algo más, lo tacho o destruyo los colores. El cuadro mismo pide las modificaciones. En resumen, mi método de trabajo consiste en un diálogo entre la idea original, tal como se nos da a conocer a través de las sensaciones diarias, y la

474 A. TÀPIES, *Op. Cit.*, 1973, p.19.

475 V. ALCAIDE NIETO, *Op. Cit.*, 1989, p.47.

materia de la tela." ⁴⁷⁶

En el *ajuste* la obra adquiere su forma. El arte matérico es un arte pluralista, trabaja con objetos hechos, con *collage* y trabaja igualmente con una química, originando composiciones complejas.

Para proceder al análisis de las obras de cada artista hay que establecer la relación entre tres distintos elementos: la materia, los procesos manuales o mecánicos y la intencionalidad. Una pintura vive, pues, en dos realidades antagónicas: una mental y otra física.

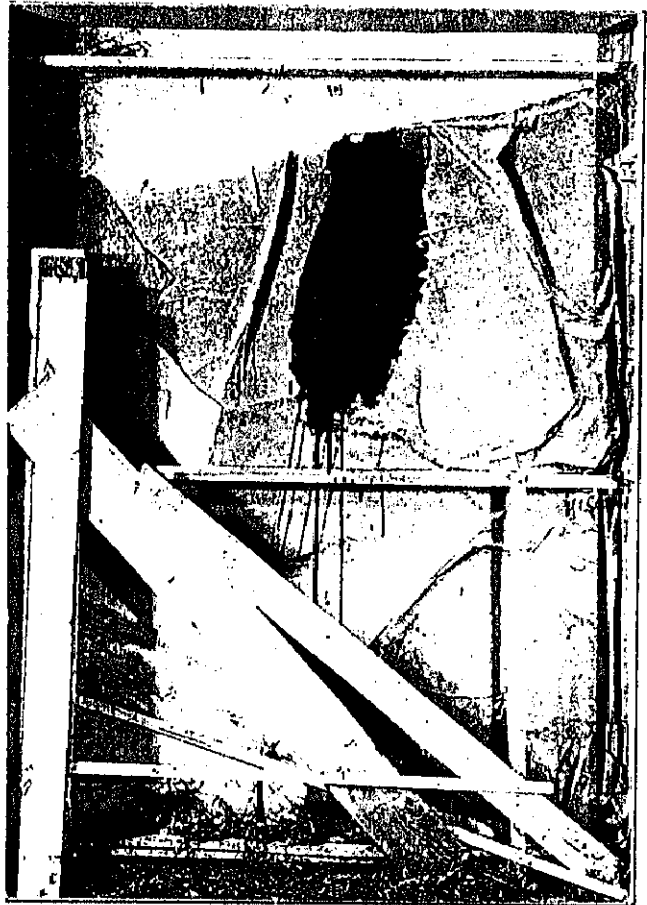
El *ajuste* se desarrolla mediante un conjunto de actos, expresión de una lucha interior del artista con la materia y comprende todo el camino recorrido de la obra hasta su culminación, su plena existencia.

Para concluir este momento del proceso matérico, el *ajuste*, sería oportuno citar la siguiente reflexión del gran poeta lírico de la lengua alemana del inicio de este siglo, Rainier Maria Rilke (1875 - 1927):

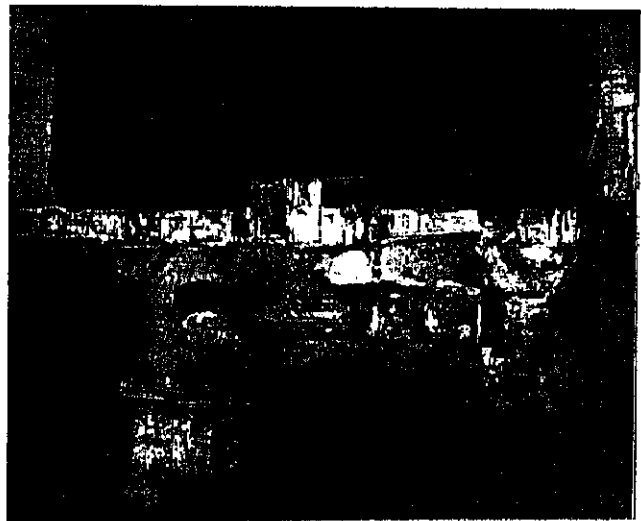
"En el arte uno sólo se puede atener a lo que se ha podido, y justamente en esa medida crece aquello y nos rebasa siempre. Las intuiciones y revelaciones últimas sólo le vienen a quien está metido en el trabajo y no sale de él, creo yo, y quien lo piensa desde lejos ningún poder recibe sobre él." ⁴⁷⁷

476 B. CATOIR, *Conversaciones con Antoni Tàpies*, 1989, p.89.

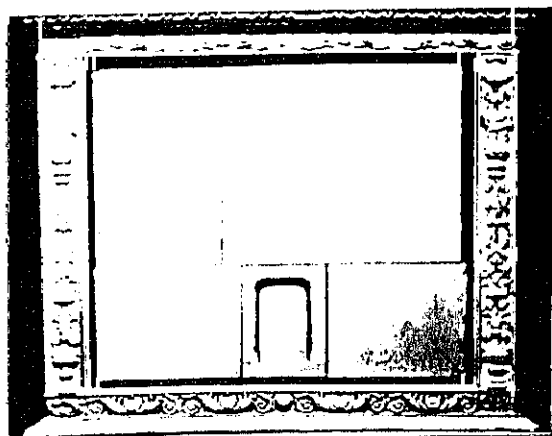
477 R. M. RILKE, *Cartas sobre Cézanne*, 1985, p.16.



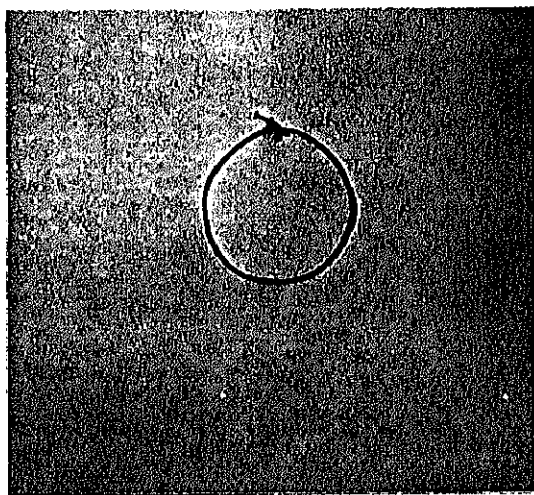
(Fig. 100) Antoni Tàpies. "Caja de Embalar", 1969.



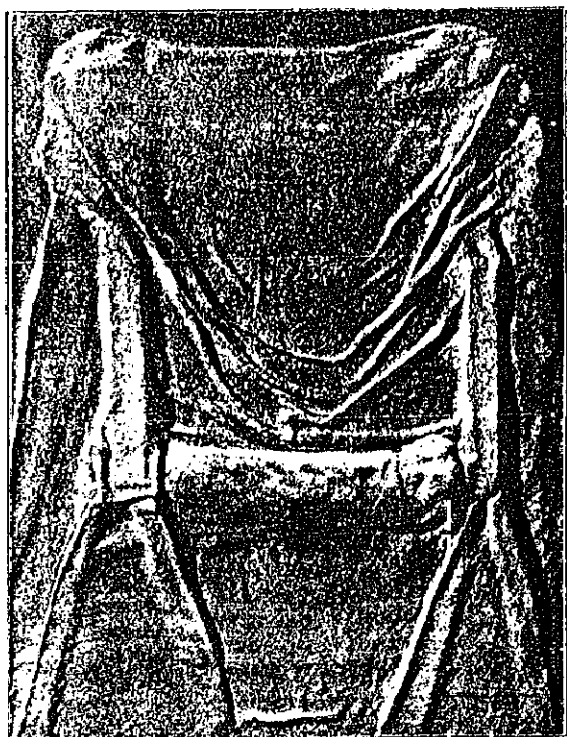
(Fig. 101) Lucio Muñoz. "Estructura Verde y Negra", 1961.



(Fig. 102) Gerardo Rueda. "Verde con Marco Neorrenacentista", 1965.



(Fig. 103) Antoni Tàpies. "Círculo y Cuerda", 1969.



(Fig. 104) Antoni Tàpies. "Tela Plegada", 1961.



(Fig. 112) Antoni Tàpies. "Hucilla de Cedazo", 1969.



(Fig. 105) Manolo Millares.
"Homúnculo", 1964.



(Fig. 106) Antoni Tàpies. "Tela
Entrecruzada", 1962.



(Fig. 107) Antoni Clavé. "La Nape",
1960.



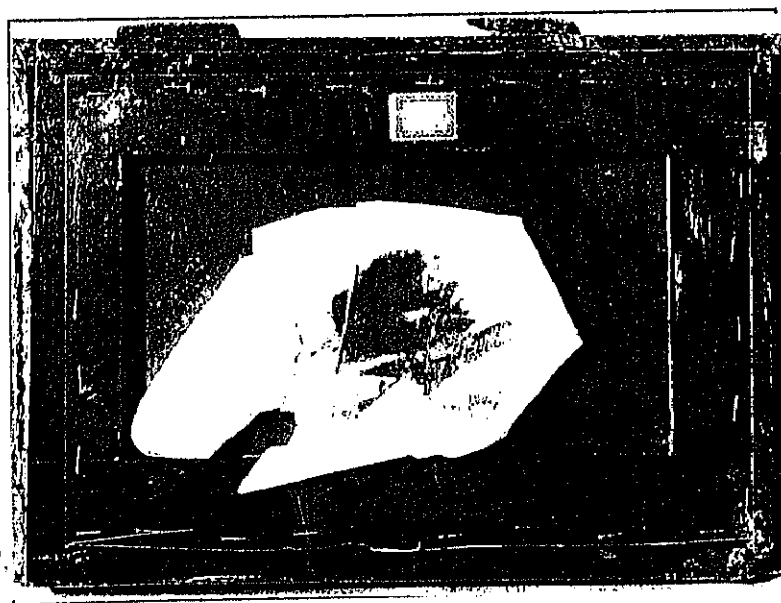
(Fig. 108) Antoni Tàpies. "Paja y Madera", 1969.



(Fig. 109) Manuel Rivera. "Espejo para un Pájaro Azul", 1968.



(Fig. 110) Alberto Burri. "Saco Blanco y Negro", 1957.



(Fig. 111) Antoni Tàpies. "Company's", 1974.

9. AMBIGÜEDAD EN LA SUPERFICIE: LUZ Y SOMBRA

"Dice entonces el pintor que él es quien engendra el claroscuro al esculpir el material; y yo replico que no es él, ni su arte, sino la naturaleza la que provoca las sombras."

L. Da Vinci

En este capítulo se tratará de la superficie pictórica en cuanto a la percepción táctil y visual que tiene en la pintura matérica y que viene proporcionada fundamentalmente por el diverso empleo de materiales y por el tratamiento recibido por parte del artista. En el cuadro matérico hay pues cierta ambigüedad en la superficie originada por las alternancias de texturas, lo que resulta en una superficie con entrados y salientes, con la presencia de luces y sombras.

9.1. Textura táctil y textura visual.

Textura, palabra que en un principio significó el modo de estar tejida una tela, se usa

mucho en la actualidad para referirse a la calidad⁴⁷⁸ material de una obra de arte, ya sea por los propios materiales utilizados, la manera de aplicarlos o por la apariencia resultante.⁴⁷⁹

Textura es una palabra muy empleada cuando se habla de pintura, aunque no haya una referencia de este concepto en específico para ella. Dice Juan Eduardo Cirlot que:

"...la verdadera textura es la determinada por la calidad y grosor de la pasta, de la materia, y por la organización estructural de ésta, según se estudia en mineralogía, originando texturas, por ejemplo, concrecionadas, fibrilares, perlíticas, porosas, cavernosas, etc. Grosso modo, las texturas pueden agruparse en duras (lisas), y blandas (porosas)." ⁴⁸⁰

Se puede definir, sin embargo, la textura para el pintor:

"...como una condición de la superficie que se percibe visualmente. Aún cuando en pintura la acción de reconocimiento, se realiza mediante el sentido de la vista, la luz se convierte en el vehículo para la experimentación imaginativa del sentido del tacto." ⁴⁸¹

En otra definición de textura se tiene que es:

478 L. MONREAL y TEJADA y R. G. HAGAR, *Diccionario de Términos de Arte*, 1992, p.72, dice que: "En arte se habla mucho de "calidad", concepto de muy difícil definición y que podría cifrarse en el conjunto de perfecciones que concurren en una obra, refiriéndose también a su materia como a su ejecución. La calidad es el nivel de excelencia de una obra artística y ha de ser apreciada por los conocedores. En plural, se llaman "calidades" los valores de los objetos pintados que dan la ilusión de su material real: un metal, una tela, una flor, una cerámica, etc... hasta el punto de que nos parece sentirlos al tacto y por eso se suele hablar de "calidades táctiles".

479 L. MONREAL y TEJADA y R. G. HAGAR, *Op. Cit.*, 1992, p.391.

480 J. E. CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, 1988, p.439.

481 J. C. JIMÉNEZ PÉREZ, *La Textura como Elemento Esencial de la Pintura. Antecedentes y Consecuentes. Del Impresionismo a la Abstracción*, 1992, p.60.

"calidad superficial en la estructura material de una obra, es decir, aquellos valores íctico-visuales, conseguidos mediante la sensibilización de la materia que se aplica al soporte." ⁴⁸²

Es sabido que los órganos sensoriales están ligados entre sí y que los sentidos de la vista y del tacto, por dar un ejemplo de sinestesia, operan en estrecha relación en cuanto a la percepción.

Y en referencia a ella, se puede decir con Gyorgy Kepes que:

"...vista y tacto se funden en un todo único." ⁴⁸³

Y valor táctil ha sido el término introducido a la crítica de arte por el gran esteta norteamericano Bernard Berenson (1865, Vilna - 1959, Florencia) para describir

"aquellas cualidades de un cuadro que estimulan al sentido del tacto." ⁴⁸⁴

Estos valores, pues, que estimulan al tacto, son también llamados hápticos⁴⁸⁵ en contraposición a los valores puramente ópticos. Y aunque sentidos con el ojo, corresponden

482 F. VALLEJO. *Glosario de Términos de la Práctica Artística*, 1989, p.117.

483 G. KEPES. *El Lenguaje de la Visión*, 1976, p.207.

484 Bernard Berenson "estudió la pintura italiana y llamó la atención también por sus nuevas ideas como por los cambios de atribuciones que despertaron apasionadas controversias." P.CABANNÉ. *Diccionario Universal del Arte*. Tomo I, 1979, p.148.

485 Háptico: perteneciente o relativo a la sensibilidad cutánea. GRAN ENCICLOPEDIA LAROUSSE, 1988, p.5271.

igualmente al sentido del tacto. Integran, pues, lo visual y lo táctil.⁴⁸⁶

A partir de estas observaciones, se puede decir que en la pintura matérica conviven tanto la textura visual como la táctil o matérica, prevaleciendo, sin embargo, esta última.

9.2. Luz y sombra a partir del tratamiento de la superficie.

Es evidente, en el arte matérico, la simultaneidad de luz y sombra. Esta pierde el carácter representativo que tenía en el arte figurativo. En la irregularidad de la superficie, las luces y sombras concebidas confirman la imprecisión de la imagen. La sombra es la respuesta de la materia que sobresale del plano. No es pintada, sino proyectada. (Retómese Lám. X, Figs. 26, 27 y 28)

El simbolismo de la luz y de la sombra es, según Juan Eduardo Cirlot, el siguiente:

"...como el sol es la luz espiritual, la sombra es el "doble" negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior."⁴⁸⁷

Este carácter de oscilación de la sombra se manifiesta en el cuadro de Tàpies "Relieve Gris" (1956, técnica mixta sobre lienzo, 54 x 64 cm)). Los surcos marcados en la materia, congelamiento del ornamento senoidal en la roca, producen una sombra que les es propia,

486 I. CRESPI y J. FERRARO, *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*, 1971, p.96.

487 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1988, p.419.

a la vez que se vuelve cambiable según la luminosidad externa a la obra. (Lám. XXXVIII, Fig. 113); del mismo modo, "Pintura Gris Ondulada" (1956, técnica mixta sobre lienzo, 195 x 140 cm) ofrece satisfacción tanto visual como táctil, resultado de las ondulaciones impresas en la materia, comparables a las encontradas a orillas del mar.

El surco (marca dejada en la materia), tiene su origen en la cerámica antigua, en el bajorrelieve. En contraposición a la uniformidad de la superficie lisa, el surco da la idea de dinamismo a la materia, creando el ornamento.⁴⁸⁸

En la pintura matérica, la sombra se exime de su cualidad de ser estable, de ser algo pensado y determinado plásticamente. Leonardo da Vinci diría con respecto a este fenómeno:

"La pintura lleva consigo; no importa donde, su luz y sombra propias." ⁴⁸⁹

Para la pintura matérica, en que la sombra no es un mero recurso estático, tal observación es obsoleta. La sombra, en la superficie matérica, se encuentra más próxima a la consideración de este mismo artista cuando habla de la escultura:

"El escultor no se cuida de la luz o de las sombras, puesto que la naturaleza las engendra por sí misma en sus estatuas." ⁴⁹⁰

488 "Los procedimientos de maculaduras, sobreimpresiones y trepas han de relacionarse por fuerza con las improntas que los hombres de la Edad del Metal gustaban de dejar en la arcilla de sus piezas cerámicas, cuando aplicaban sobre ellas conchas, cuerdas, piedras o los mismos dedos." J. E. CIRELOT, *El Arte Oro*, 1957, p.16.

489 L. DA VINCI, *Tratado de Pintura*, 1979, p.78.

490 *Ibidem.* (Not. 487)

La sombra pasa a depender de la incidencia de la luz sobre la obra. La luz no está en el cuadro. Está fuera de él. La sombra es una sombra real.

Y sobre la contextura externa de la pintura informal, se ha dicho que:

"Este no-arte está regido por la sensación, que todo lo finca en la contextura externa. Y exterior es la atracción que nos provoca, comunicándonos simplemente goces físicos como los que ocasionan el roce de un terciopelo, la caricia del melocotón, el paso sigiloso del agua y de la arena entre los dedos." ⁴⁹¹

Una visión más profunda del arte matérico y que ve en la intensidad del relieve más que simples goces físicos es la reflejada por Roland Penrose, cuando dice que:

"Una superficie puede causar un número infinito de efectos emocionales. Se nos puede aparecer como el muro implacable de la cárcel o bien, trasladado a la forma humana, puede presentar las cualidades de la complexión más delicada y deseable. Nos puede envolver cegándonos a la realidad del mundo exterior o puede ofrecer boquetes para la huida." ⁴⁹²

Y estos goces físicos están profundamente conectados a los valores táctiles mencionados anteriormente.

La sombra provocada por el propio material añadido al soporte de la pintura tiene

491 J. LARCO, *Pintura Moderna y Contemporánea*, 1964, p.177.

492 R. PENROSE, *Tàpies*, 1977, p.59.

presencia ya en las obras de Picasso. Y aquí queda claro que también los cubistas habían valorado ya que la textura podía ser utilizada para dar variedad a la superficie pictórica. En la obra "Piano", Picasso

"...trató de provocar la objetivación de la luz mediante ligeros salientes sobre la superficie plana, una especie de bajorrelieve apenas perceptible, en suma. Ejecutó esos salientes en yeso y pintó la superficie así abollada. Pensaba que de esta manera podría mostrar el "verdadero" color del objeto, su "tono local", cargando los salientes con la representación del volumen, puesto que la luz solar les hacía proyectar ligeras sombras que sustituían al claroscuro." ⁴⁹³

Juan-Eduardo Cirlot resalta también la presencia del valor táctil en Jean Fautrier, interesado por la textura, y menciona que:

"La inspiración texturalista buscó apasionadamente el valor táctil de la materia, sus sugerencias a un tiempo sensuales y misteriosas, en las que cualquier sistema impositivo estructural había de aparecer dominado por la expresión de la bruta realidad de la cosa." ⁴⁹⁴

Con referencia, pues, a este aspecto de luz y sombra, sería un error intentar encuadrar las innumerables obras que exploran las oscilaciones de textura sobre la superficie del cuadro en una u otra de las colocaciones antes mencionadas por el eminente artista del Renacimiento Italiano.

493 P. DAIX y J. ROSSELET, *El Cubismo de Picasso*, (Catálogo razonado de la obra pintada. 1907-1916). 1979, p.83.

494 J. E. CIRLOT, *El Informalismo*. 1959, p. 16.

El arte contemporáneo ha investigado por los más variados ámbitos del objeto y así surge el *assemblage*, extensión del *collage*; pero con carácter de relieve bien más pronunciado; ya que reúne en un cuadro o escultura materiales o fragmentos de objetos desprovistos de su utilidad y que agrupados en la obra, proporcionan una sombra que no es virtual, sino real:

"La superficie se enoblece, se despliega convirtiéndose en un objeto hacia el exterior, una tridimensionalidad que alude físicamente al espacio agravante de la realidad. El material pertenece al plano de lo existente y de lo visible" ⁴⁹⁵

Argan resalta que en Alberto Burri, como ejemplo, todo se ve claramente en un primer plano. Su obra matérica se revela en la claridad, en la superficie, no proponiendo ningún barroquismo en el espacio. (Retómese Lám. XXXVII, Fig. 110) En este sentido, Burri es un clásico:

"...es importante notar que la superficie, aunque a veces se ve obligada a plegarse o a hincharse, se da siempre como un plano totalmente expuesto a la luz. No hay trazos de profundidad, de motivaciones del inconsciente." ⁴⁹⁶

En Burri, todo ocurre claramente al nivel de la conciencia.

Ya en Lucio Muñoz, en el periodo de las maderas, uno se encuentra frente a lo

495 "La superficie si ingobbisce, si estroverte e acquista un oggetto verso l'esterno, una tridimensionalità che allude fisicamente allo spazio aggrovigliato della realtà. Il materiale appartiene al piano dell'esistente e del vissuto." A. BONITO OLIVA, *Artisti Italiani Contemporanei, 1950-1983*, 1983, p.7.

496 G. C. ARGAN, *El Arte Moderno*, 1984, p.722.

ambiguo, frente a lo que se revela y se encubre al mismo tiempo en un mismo espacio pictórico. Se encuentran, en el soporte, los efectos de luz y sombra provenientes de las marcas producidas por el instrumento que hiere la madera, como también por la sobreposición de materiales. Sirve de ejemplo la obra "Zaquizamis" (1965, técnica mixta sobre tabla, 97 x 130 cm). (Lám. XXXVIII, Fig. 114)

La sombra, transitando por el cuadro, deja de desempeñar un papel arbitrario con fundamentos en la lógica del propio artista para expresarse como realidad según la incidencia de la luz.

9.3. Ambigüedad en la superficie matérica: incisiones e incorporación de elementos.

Las rajaduras y grietas, siempre presentes en el arte matérico, determinan grandes alternancias cromáticas, ya que el choque de la luz, o sea su encuentro con la superficie no se hace de manera uniforme, provocando acentuados contrastes de claroscuro. Los surcos siempre serán más perceptibles por la falta de luz en su interior, reforzando su oscuridad. (Retómese Lám. XXXII, Fig. 95)

Y en la irregularidad de la superficie, en la cavidad entre un interior y un exterior, hay un sentido particular en la pintura informalista matérica en su forma de entender la luz, con su peculiar factura pictórica al proponer imágenes de constantes oscilaciones entre luces y sombras.

Roland Penrose llama también nuestra atención para el tratamiento de las superficies en la pintura de Tàpies:

"(...) La textura de los cuadros de Tàpies se ha convertido en algo tan básico como el suelo que pisa. Su sensibilidad por las cualidades táctiles le enseña que una superficie áspera se nos impone visualmente de un modo tosco y severo, porque constituye un obstáculo físico a la progresión de nuestra mirada, mientras que una superficie muy pulida puede invitarnos a que entremos en ella actuando como un espejo, un tipo de engaño que ha intrigado a Tàpies no sólo por el aspecto mágico de la idea de atravesar el espejo sino también por la dualidad que crea entre el espectador y su imagen."⁴⁹⁷

La superficie de la pintura, o sea, la parte externa de su cuerpo, la textura, puede presentar distintos aspectos, desde lo liso (simbólico de lo lejano y de los colores fríos) hasta lo más rugoso y accidentado (simbólico de la proximidad y de los colores cálidos).⁴⁹⁸ En lo que a este último concierne, se registran las granulaciones, protuberancias, agujeros y boquetes, cuarteados, fisuras, arrugas, *grattages*, desgarramientos o densidades de las gruesas materias pictóricas en ciertos puntos de las obras, y que a la vez ponen en evidencia

"...la huella de la mano del artista, el "milagro" del tacto que sensibiliza la materia."⁴⁹⁹

Se debe añadir que en la pintura matérica las calidades en la superficie son conseguidas tanto por el tratamiento conferido a la superficie, mediante los empastes, por

497 *Ibidem* (Not. 478).

498 *Ibidem*. (Not.480)

499 A. TAPIES. *El Arte contra la Estética*, 1986, p.218.

surcos, ranuras, salpicaduras, frotaciones o presión de papeles u objetos, como por la utilización de recursos extrapictóricos, ya sea pegando, presionando o ensamblando algún elemento al campo de la pintura.

El arte matérico trae consigo el recuerdo de la incisión, ya sea con la mano ya sea con el auxilio de un instrumento, sobre la blanda plasticidad de la materia. Es creación en base al placer táctil, debido a la dimensión en que opera, induciendo al toque y llevando a sentir la materia.

La intrusión es la contraposición del relieve, que si bien es muy significativa en cuanto volumen, introduce la problemática de la tercera dimensión. Al ser más visual, el surco está asociado a la expresión háptica. Muchas veces, surge como un efecto accidental, no siempre como un deseo visual.

Al observar la obra de Tàpies, uno puede percibir que su pintura tiene en determinadas épocas algo de ilusionismo, aunque en otras se aleje totalmente de la ilusión. En el año 1948, disminuye el grueso del empaste y

"...hay un incremento de los factores de la técnica ilusionista"⁵⁰⁰

y el claroscuro adquiere un poder antes no reconocido. En el año 1945, sin embargo, hubo un predominio de la materia sobre la iconografía y tomó relevancia la pasta pictórica y los

500 J. E. CIRLOT. *Tàpies*. 1960, p. 14.

movimientos que en ella se veían plasmados, casi como relieves, reforzados por la inclusión de elementos como tierras y pigmentos al óleo,

"...substituyendo así, el proceso de plasmación ilusionista que ha dominado en el arte de Occidente, incluso en la abstracción, por un labrado de la materia." ⁵⁰¹

Gradualmente, Tàpies se aleja de la representación ilusionista y en 1953 su obra se ve sometida a los efectos reales de la iluminación, como un relieve.⁵⁰²

En 1954 Tàpies da énfasis a las superficies densamente texturadas, al uso de materiales corrientes y a la eliminación del color y de la luz como elementos descriptivos, pero fue un año más adelante cuando

"...aplicó toda su habilidad técnica y toda la sensibilidad que poseía al proceso iniciado en 1955 de retorno a las superficies texturadas." ⁵⁰³

En el cuadro "Gris con Manchas Negras, Nº XXXIII" (1955, técnica mixta sobre lienzo, 162x130 cm), Tàpies:

"...utiliza una superficie texturada para bloquear nuestra vista, que toma vida gracias a las pequeñas protuberancias y

501 J. E. CIRLOT, *Op.Cit.*, 1960, p.11.

502 J. E. CIRLOT, *Pintura Catalana Contemporánea*, 1961, p.49.

503 R. PENROSE, *Tàpies*, 1977, p.44.

rayaduras casuales que resultan rítmicas e intrigantes." ⁵⁰⁴

La repetición del gesto altera la simetría al producir una forma no muy definida, dejando un excedente de materia en este intento de dejarle marcas.

La textura acentuada, principal factor de las luces y sombras en el cuadro matérico se hace elemento de gran importancia en los primeros cuadros de 1947 de Tàpies, pero allí su papel principal era descriptivo, se la empleaba para describir algo como una cabeza o un torso.

Hasta aquí se ha ejemplificado esta ambigüedad de la superficie con obras que lo evidencian en la superficie. Hay, no obstante, que hacer una excepción a las obras que introducen el volumen, cuya sombra se hará distinguir de aquélla proyectada por una simple textura.

La obra "Dos Bastidores" (1985, pintura y *collage* sobre madera, 250 x 200 cm) de Tàpies, es un ejemplo de sombra obtenida por el volumen del objeto superpuesto al soporte: madera. La sombra aquí es dinámica. La obra constituye un espacio sometido a las leyes de la luz y del ambiente. Sirven también de ejemplo, la obra de Antoni Clavé "Hasard d'atelier, 1970" (1970, broce, 41 x 37 cm), en la que la brocha en el medio de la composición, al no estar totalmente pegada al soporte, produce sombras que cambian según la incidencia de la luz externa y la obra de Josep Guinovart, "Avila" (1963, técnica mixta y *collage* sobre tabla,

504 R. PENROSE, *Op.Cit.*, 1977, p.51.

242 x 205 cm). (Lám. XXXVIII, Figs. 115 y 116)

En la obra del artista plástico Francisco Farreras⁵⁰⁵, una pintura que tiende a lo escultórico, el relieve no se da a nivel de textura, puesto que ésta se presenta de una forma casi uniforme en los distintos planos que la componen. El relieve proviene de las innumerables piezas que se sobreponen, encajan o traspasan y ofrecen, como resultado final, formas emergentes, contraponiéndose a la uniformidad de una superficie plana.

El dinamismo de este entrelazado de formas (que muchas veces conserva y resalta la textura propia de cada uno de los fragmentos que forman la obra, como madera o tela) se ve acentuado por el también dinámico efecto de luz y sombra.

Aunque sus obras estuvieran tratadas con un sólo color, las sombras seguirían revelándose con igual intensidad, por el simple hecho de que no están simulando pictóricamente la falta de luz, sino produciéndose naturalmente en las yuxtaposiciones de las piezas. Una vez más *es la naturaleza la que engendra las sombras*.

En la obra "Relieve 286 A", por ejemplo, cada uno de los elementos que la componen están concebidos con sutiles movimientos en sus formas: cóncavos o convexos. Las líneas y los planos, raras veces aparecen rectos e incluso los ángulos de 45 grados transmiten movimiento por el juego del volumen en las superficies.

505 Tómase como ejemplo el conjunto de obras expuestas en la Galería Detursa, titulada "Relieves", realizada en Madrid en el mes de diciembre de 1990.

El relieve en la superficie pictórica se distingue claramente de la superficie rugosa o texturada. El relieve es volumen que, al desgarrarse del cuerpo principal de la pintura, tiene una gran capacidad de alternancia de la luz.

En el relieve, se trata de una sombra provocada al sobresalir unos detalles sobre otros. No se habla de los discretos efectos de sombra de una superficie accidentada plásticamente, sino de la fuerza del contraste entre partes muy iluminadas y de otras totalmente desprovistas de luz.

El relieve es, pues, volumen que se expande. "Valla Cubierta" (1971, técnica mixta, 100 x 172 cm) de Tàpies trabaja con esta noción de relieve, enseñando que existe un cuerpo interior que se deja visualizar únicamente por su propio volumen, ya que se encuentra cubierto. Es la verdad velada. (Lám. XXXIX, Fig. 117)

En la obra "Tela Plegada" (1968), también de Tàpies, se repite este mismo fenómeno plástico, volumen que se deja presentir, pese a estar encubierto. (Retómese Lám. XXXIV, Fig. 104)

Rodin, al hablar del arte del modelado, decía:

"Que vuestro espíritu conciba toda superficie como el extremo de un volumen que la empujara desde atrás. Figuraos las formas como si apuntaran hacia vosotros. Toda vida surge de adentro hacia afuera. del mismo modo, en toda bella escultura, se adivina siempre una potente impulsión interior".⁵⁰⁶

506 A. RODIN. *Mi Testamento*, 1977, p.10.

Impulsión ésta que es percibida en "Valla Cubierta" o en "Tela Plegada", cuyas tablas clavadas son proyectadas hacia el exterior por su propio cuerpo.

9.4. Dinamicidad en la superficie: brillo, opacidad, transparencia, hendidura, huellas.

Al hablar de superficies provocadoras o portadoras de ambigüedades, surge el espejo como antítesis de la pintura opaca. El espejo encierra el problema de la reflexión. Refleja la imagen sin retenerla.

La materia que trae consigo la idea de brillo es poco frecuente en el arte matérico, en donde hay un mayor destaque de lo opaco. El espejo está, sin embargo, presente en algunas obras matéricas.

En el año 1966, Guinovart lo introduce como elemento matérico en su autorretrato, "El Autorretrato" (1966, técnica mixta, 225x65 cm), haciendo entre el espejo y la madera, el contrapunto de materias: reflectante y no reflectante.

Posicionado justo a la altura del espectador, el espejo, integrado al soporte, que es una puerta vieja, está integrado a ella por una densa masilla blanca.

Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933) es el artista que trabajando con el espejo, llevará hasta las últimas consecuencias todo el potencial ofrecido por este material. Según

Argan,

"El hecho de que el instrumento escénico de que generalmente se sirve sea el espejo, demuestra su intención de involucrar al público (un público ocasional) en situaciones desconcertantes en las que el artista es espectador-actor y está presente con su imagen en el espejo." ⁵⁰⁷

En estas obras siempre quedaba un lugar para la participación directa y activa del espectador: crónicas instantáneas del vivir cotidiano.

Introduciendo el espejo como soporte de su pintura, está dando un paso trascendental. Del lienzo, soporte sin la menor posibilidad de reflexión, pasa al acero reflectante. La composición nunca completa el espacio de la obra en su totalidad. Queda siempre un espacio que incita al espectador a la participación. De allí proviene su carácter mutable.

En sus obras se encuentran siempre presentes el encuentro entre dos realidades: una plásticamente real y otra proyectada.

Germano Celant reflexiona sobre esta dualidad y dice que:

"Uno es el signo visible y rígido de una representación (la instantánea), el otro, el lleno móvil y transparente en el cual

507 G. C. ARGAN, *Op. Cit.*, 1975, p. 688.

se acumulan las incógnitas (los instantes)" ⁵⁰⁸,

creando un espacio inestable de efecto perturbador debido a las inesperadas yuxtaposiciones.

Al utilizar el espejo para reemplazar a los soportes más corrientes, Pistoletto consigue, en cierta medida, captar la casi totalidad de un espacio en el cual estamos insertos:

"El espejo fue (casi diría es) no sólo un objeto precioso, sino un instrumento de experimentación visual y hasta de magia." ⁵⁰⁹

A esta observación se puede yuxtaponer un pasaje de un cuento de Jorge Luis Borges, en el que relata esa perturbadora magia evanescente de los espejos con las siguientes palabras:

"Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anochece." ⁵¹⁰

Un cuadro de Pistoletto se vuelve pantomima, realidad cambiante, llamamiento a que el incidental espectador se ve parte integrante de la obra, aunque sólo sea por algunos instantes, persiguiéndole en sus actos.

508 G. CELANT, "Para Pistoletto el arte es como una cuchilla", *Catálogo Palacio de Cristal, Madrid*, octubre a diciembre de 1993, p.17.

509 J. GALLEGO, *El Cuadro dentro del Cuadro*, 1984, p.95.

510 J.L. BORGES, *El Hacedor*, 1987, p.23.

Así como el espejo, también el vidrio o el acetato, materias transparentes, ofrecen cierta ambigüedad en el aspecto visual. Son materiales que, además de posibilitar la visibilidad de lo que está por detrás suyo, tienen también la propiedad de reflejar lo que está por delante.

Esta ambigüedad que se establece en la superficie, motivada por la alternancia de luz y sombra, es igualmente encontrada en las obras con tela metálica de Manuel Rivera, cuyo estilo quedó determinado en 1956, momento en el cual empezó a trabajar con marcos abiertos y cruzados de alambres y con telas metálicas a distintos niveles, conjugando libremente estos materiales para hacer que el espacio formara parte de la obra. Trabajó igualmente sobre fondos sólidos (soprtes metálicos), dando realce a las posibilidades que tiene la tela metálica de crear dibujos que atraigan la mirada y que den dinamismo a la superficie. (Retómese Lám. VIII, Fig. 22)

La imprecisión de la imagen surge debido a la indefinición y dinamismo de este material en donde

"...todos sus elementos se conjugan para sentar la base misteriosa de lo indefinido. Su peculiaridad es precisamente la indefinición, o más aún la permanente transformación: superficie que se transforma en profundidades remotas; lejanías convertidas en cercanías, luces transmutadas en sombras. Es como la revitalización del mito misterioso de los espejos, esos lagos de legendarias fantasías." ⁵¹¹

La obra suya titulada "Espejo para un Pájaro Azul" (1968) es una de las tantas

511 J. M. MORENO GALVAN. *La Última Vanguardia*. 1969, p.212.

manifestaciones de esta inestable e inconstante visibilidad. Ya se ha hecho referencia a la proximidad plástica existente entre estas obras de Manuel Rivera y los "muros" de cortinas transparente utilizados como protección en las obras públicas. (Retómese Lám. XXXVI, Fig. 109 y Lám. XI, Fig.29)

Francis Bacon, captando esta cualidad (capacidad o propiedad) de transparencia de reflexión del vidrio, comenta que a partir de los años sesenta

"...enmarca todos los trabajos con cristal en orden a acentuar el impacto del valor de sus poco ortodoxas imágenes con la grandeza de su presentación. La barrera física de cristal sirve para distanciar al espectador de la pintura, e incorporar el reflejo del mismo en la composición." ⁵¹²

Dentro del espíritu matérico, de lo opaco y rugoso "Decoración de Teatro" (1974, técnica mixta sobre madera, 195 x 130 cm) de Tàpies es uno de los cuadros en donde se puede estudiar el problema de la ambigüedad en la superficie, presentando el concepto de transparencia para el artista matérico. En esta obra, mezcla de distintas materias, hay una sobreposición de papel y tela. En un primer plano, la gasa, tela muy fina y transparente deja entrever lo que otra tela podría tapar. ¿Será la gasa una metáfora actual del tradicional procedimiento pictórico denominado veladura? La alternancia de luz y sombra es el producto de las arrugas del material del fondo y de las propias dobleces de la gasa. (Lám. XXXIX, Fig. 118)

512 R. ALMEIDA, "Bacon, inquietante visión en sus ochenta años". *Arteguía*, núm. 56, año VIII, Verano de 1990, pp.7-8.

La resistencia o la falta de interés por lo transparente en la gran mayoría de las obras matéricas está expresa en la siguiente afirmación de Alexandre Cirici:

"EL muro necesitaba acentuar su carácter de opacidad, y ello impuso la generalización de un cambio de materiales que le hacen substituir las transparencias y las viscosidades de la pintura al óleo por la abultada sordidez mate y desecada de las capas de látex. Junto con el engrandecimiento del formato y la opacidad del material, la concepción de la pintura como muro le conduce a una gran simplicidad de la composición, a veces casi lisa, a veces dividida en dos campos por una línea, siempre muy escasamente articulada." ⁵¹³

Otra obra, también de Tàpies, en la que se aleja de la opacidad habitual, es "Acetato Azul" (1973, técnica mixta sobre papel, 192 x 192 cm) en la cual organiza la superposición de esta materia plástica transparente. En el intento de disminuir el coeficiente de transparencia propia de este material, el artista recurre al *dripping*.

Los materiales integrantes de la obra "Rosso Plástica" (1964) del italiano Alberto Burri, originan una superficie brillante y opaca a la vez. El intenso rojo de la superficie maleable de materia plástica, *objet-trouvé* de la civilización moderna, y que cubre la obra en casi su totalidad, se abre en el rincón inferior para enseñar otra base opaca y oscura, la capa interna de la superficie pictórica. El calor sobre la materia sintética juega con la intervención del azar, produciendo, en esta obra, un agujero con los bordes quemados y sobresalientes que contrarrestan la llanura del negro que cubre el soporte en donde se ha desarrollado la obra. (Lám. XXXIX, Fig. 119)

513 I. PERMANYER. "Tàpies según la crítica". *Catálogo Museo Español de Arte Contemporáneo*, 1980, pp.129-150.

Burri propone los relieves propios del material con el cual trabaja. Georges Mathieu, no obstante, los crea mediante la pintura sin intervención del pincel; "Dâna" (1958) es la materialización de una obra en azules. El fondo de una pintura lisa recibe un emarañado de óleo que sale directamente del tubo, técnica basada en la utilización del gesto del brazo y la mano. Ambos procedimientos crean ambigüedades en la superficie provocadas por la materialidad que encierran. Una y otra sensibiliza el ojo y el tacto. La superficie es materia háptica. Como decía Rodin, es en la superficie de una obra de arte donde desembocan todas las tensiones lanzadas por la profundidad de un espacio:

"Cuando modelen, no piensen nunca en relieve, sino en superficie. Que su mente conciba cada superficie como el extremo de un volumen que la empuja por detrás." ⁵¹⁴

Resultan igualmente ambíguas las superficies que se encuentran interrumpidas en su continuidad por una hendidura en el espacio en el cual se procesa la composición. La hendidura es un corte, una apertura, una laceración en la materia y que recibe en las artes plásticas el nombre francés piquage,

"el cual no debe representar acto alguno de destrucción, sino destacar el proceso de acción de espaciamento de la superficie al entreabrir los bordes del corte." ⁵¹⁵

El artista que transforma en tema la hendidura en el arte es Lucio Fontana que, entre 1930 y 1940, inicia en Milán una investigación puramente formal, no figurativa. Su actitud

514 P. GISELL, Auguste Rodin, *Conversaciones sobre Arte*, 1991, p.116.

515 K. THOMAS, *Diccionario del Arte Actual*, 1982, p.158.

podría ser entendida como desmitificación del cuadro en su historia. Lo que era entidad plena, atrayendo la atención sobre sí misma, deja trasparecer a través de este gesto que origina el corte, la pared que lo sostiene.

En un comentario de Argan referente a esto se lee que:

"Cuando Fontana (1899-1968) hace del cuadro un campo de color y después lo hiende con un tajo limpio, demuestra que el signo (el tajo) es incompatible con cualquier delimitación de espacio; es la deestructuración simbólica de la pintura con su ambigüedad de doble espacio dentro y fuera, más acá y más allá del cuadro." ⁵¹⁶

Con esta postura Lucio Fontana deja claro que el objetivo no es la representación del gesto, el signo, sino su ejecución, el trazo, el dibujo sobre la superficie que no es una ilusión, no es un grafismo, es un corte. La henda secciona el plano y tiende a transformarse en línea. Ya el agujero se transforma en punto; es un signo puntual que penetra el cuadro. La hendidura abre. (Retómese Lám. XXVII, Fig. 81)

El artista matérico aprovecha también este gesto del espacialismo, esta contradicción de la planaridad y corta no más el lienzo, sino la superficie de materia sobrepuesta al soporte y que enseña las capas más profundas de la pastosidad matérica empleada. Este constituye uno de los elementos más importantes del arte matérico ya que introduce el problema de la espacialidad.

516 G. C. ARGAN. *Op. Cit.*, 1975, p.651.

Las superficies matéricas, densamente texturadas de las obras de Tàpies dejan entrever alguna relación con las esculturas de Lucio Fontana, por ejemplo, con la pieza "Concepto Spaziale", 1960/61, realizada en bronce. En Tàpies, las incisiones son abundantes; en Fontana, hay sólo una. En la escultura se percibe la presencia de un rasgo texturado, no del corte limpio sobre la tela. Son materias distintas y por lo tanto presentan efectos diversos.

Esta dualidad entre espacio-pictórico y espacio extra-pictórico se halla igualmente presente en la obra de Millares. Este elemento -hendidura- aparece no como la connotación del corte, sino con la asociación de un tapiz, en donde el hilo (lana, cuerda, etc.) es sustituido por franjas de harpillera que se cruzan y arrebuja, produciendo vaciados.

En Lucio Muñoz también podríamos encontrar el gesto equivalente al de Fontana, empleando otro soporte, la madera. La acción que incide sobre la madera con un instrumento adecuado, la gubia, posibilitará la visión de la interioridad de esta materia que asumirá distintas configuraciones, según sus vetas. El corte no será exacto como el producido por Fontana, de una navaja sobre un tejido; cortar la madera conlleva lo accidental y enseña lo que se esconde detrás de la superficie de la madera.

Muchas veces la madera no se abre, sino que se deshace en capas, como lo ocurrido en la obra "Estructura Verde y Negra" (1961) de Lucio Muñoz. (Retómese Lám. XXXIII, Fig. 101)

El cuadro "Gran Blanco de la lata azul" de Tàpies guarda alguna referencia con la

hendidura empleada por Fontana. Hay una evolución del gesto, puesto que el instrumento que abre la tela no es una navaja, sino una lata que pasa a incorporar la composición: el bote de lata es medio y fin. (Véase Lám. XLIII, Fig. 130).

Millares, trabajando con telas de saco, consigue relieves que se expanden de su plano de origen. Retorciendo, rasgando o recosiendo la arpillera, obtiene acentuados volúmenes en sus composiciones. La obra "Homúnculo" (1966) está estructurada con espacios recargados de nudos, de cordeles que se entrecruzan y de protuberancias producidas por elementos (la misma tela o algodón) que presionan la arpillera desde su interior para que sobresalga del plano. (Retómese Lám. II, Fig. 5)

Este procedimiento difiere de lo empleado por Piero Manzoni que en "Panecillos Acromáticos" (1961) obtiene ese volumen esférico simplemente por la yuxtaposición de más de un centenar de panes sobre el soporte. El elemento con el que este último trabaja, el pan, tiene ya su forma establecida, lo que no ocurre con Millares que, al trabajar con una tela que es un material flexible, le impone otra forma que no es la originaria del tejido. En las superficies monocromas de Manzoni, en general blancas, este color se ve alterado apenas por las sombras.

Con respecto a la obra "Número 460-A" (1963, óleo y arena sobre lienzo, 89 x 115 cm) de Luis Feito, realizada con óleo y con muchos empastes de textura en el rincón inferior derecho, se podría decir que sobre esta granular textura se dibujan acentuadas sombras. (Lám. XXXIX, Fig. 120)

La sombra es un elemento tan presente en las superficies rugosas que su realidad se hace concreta en su infinita variabilidad. En donde existe volumen, existe una profundidad para que éste se proyecte en sombra. El relieve o textura se revelan en la negatividad de la luz.

La sombra es por sí misma un medio propio de la pintura que explora el poder de prominencia de la materia, el empaste. Constituye su elemento variable, su elemento físico apto a contradecir la forma percibida. La sombra es pues una imagen consecuencial, negatividad efímera.

Estas obras ejecutadas con exagerado cuerpo de pasta tienen, pues, en la concepción de Gaudelio Paniagua Pajares, el inconveniente de:

"luces y sombras falsas y mudables. La luz natural que acompaña en relieve a la luz pintada, cambia según se coloque el cuadro en un sitio u otro." ⁵¹⁷

Esta observación, no obstante, es muy anterior a las pinturas realizadas en el informalismo matérico. Y al ser anterior a las conquistas obtenidas y, hoy en día debidamente valoradas e incluso provocadas en las obras, era en aquel entonces considerada como una gran desventaja para el arte y para el cuadro como entidad a ser preservada.

Sería conveniente resaltar el hecho de que el aprovechamiento de las oscilaciones de

517 G. P. PAJARES, *Situación del Arte Moderno*, 1929, p.147.

la superficie era ya tomado en cuenta por los hombres que dejaron sus testimonios en las cuevas de Altamira. Ellos prestaron atención a la forma natural de la roca al dibujar los toros, y obtenían así los relieves adecuados al animal representado.⁵¹⁸

Alexandre Cirici en referencia a los fondos de la pinturas de Miró, hace una descripción que se vuelve muy pertinente a la pintura matérica, en cuanto a descripción de su superficie. Alexandre Cirici habla así:

"Hallaremos aquí hechos de luz, de color, de textura, hechos táctiles, como lo liso, lo arrugado, lo rasposo, lo pulido y lo viscoso, como son la mancha, la oxidación, el goteo, la excrecencia, el rascado, la difusión... y el eco, el reflejo, la respuesta a cada uno de estos accidentes." ⁵¹⁹

Si dirigimos nuestra atención hacia la arquitectura, tenemos en la obra de Gaudí, apuntado por Tàpies como el gran maestro del *collage*, inmensa riqueza en lo que a variedad de materiales se refiere, como también a las constantes oscilaciones de luces y sombras, lo que resulta un minucioso tratamiento de las superficies. Ya en su primer periodo de creación (1878-1892), sus edificios se caracterizan predominantemente por la diversidad de sus superficies, compuestas con madera y hierro, azulejo, piedras diversas, ladrillos combinados de muchos modos para "iluminar la solidez abstracta de las estructuras" que asumen una forma expresiva muy particular de Gaudí. Este procedimiento que acerca los edificios a los dominios del arte a la vez que lo aleja de los de la ingeniería.⁵²⁰

518 A. H. BRODRICK. *La Pintura Prehistòrica*, 1956, p.38.

519 A. CIRICI. *Miró en su Obra*, 1970, p.28.

520 J. E. CIRILOT. *El Arte de Gaudí*, 1965, p. 23.

La ambigüedad que se manifiesta en la superficie pictórica se debe así a los más variados efectos de las materias trabajadas y exploradas en cada obra en particular. Puede esta falta de claridad estar relacionada a desiguales intensidades de relieve en la madera o diferenciados niveles de materialidad de la masa pictórica, desgarramientos de pintura que colocan al espectador frente a una superficie discontinua y ambivalente en cuanto a su luminosidad. (Retómense Láms. X y XXIII, Figs. 28 y 69, respectivamente.)

La ambigüedad es dinamicidad que emana de la superficie del cuadro y que se aleja de la simple superficie plana, lisa y uniforme de la obra trabajada con una misma materia, homogénea en cuanto al grosor de la capa pictórica o de los elementos constitutivos de la obra, en donde todo se da a un mismo nivel y delimitación en el espacio.

La inestabilidad de la parte exterior del cuerpo de la pintura es perceptible en la obra que fue concebida para ser siempre algo cambiante, con alteraciones por acercamiento o alejamiento del espectador, con reflexiones de su imagen y susceptible de cambios por efectos ajenos a la obra en sí misma.

La ambigüedad en la pintura tiene su punto de partida en el momento en que el artista siente la necesidad de incorporar al campo de la obra materias ajenas a la pintura propiamente dicha. Incorpora el papel, que deja de funcionar como base para adquirir protagonismo pictórico, ya sea por su color ya sea por su textura. El soporte de la pintura también ve sus fronteras alargadas, apareciendo los más variados materiales que se dejan entrever de la obra acabada. Se adhieren a la obra toda suerte de materiales granulados y compactos que hacen

de la superficie del cuadro algo que asume volumen y con esto, la luz y la sombra ganan un acentuado protagonismo.

La dinamización de la materia configurada en el espacio bidimensional perturba la comprensión y acentúa el misterio que de ella emana. En la irregularidad de la superficie, las luces y las sombras confirman la ambigüedad de la imagen en la vibración del campo visual.

También denominado espacio equívoco, este espacio ambiguo del arte matérico tiene doble carácter perceptual y posibilita múltiples y simultáneas interpretaciones espaciales de la obra, sin que predomine netamente ninguna en concreto.⁵²¹

La superficie es la epidermis del cuadro, en donde todo se manifiesta. Es ahí en donde se revela toda clase de tratamientos de la materia. Las superficies, raramente lisas, presentan densidades que penetran o sobresalen de la materia. (Retómese Lám. XXV, Fig. 78)

El arte matérico trabaja con los conceptos básicos de calidad táctil y visual. Las calidades táctiles son consecuencia de la operación impuesta a la materia pictórica, como el arañado de una superficie o, también, resultado de la agregación de elementos, como pueden ser las materias de carga añadidas a la pintura o simplemente el empleo del *collage*, incluyendo objetos con configuración plástica ya definida. (Lám. XXXIX, Figs. 117 y 120)

Aunque el cuadro, en términos de apreciación, sea algo totalmente visual, el aspecto

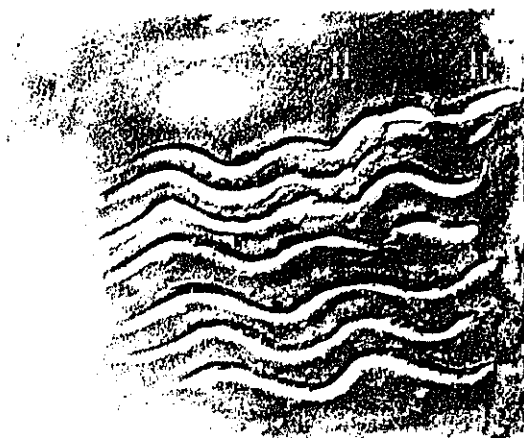
521 I. CRESPI y J. FERRARIO. *Op. Cit.*, 1971. p.28.

háptico en la obra matérica tiene gran relevancia: es virtual como imagen y real en cuanto a la compacta materialidad presentada.

Para terminar este capítulo sobre luz y sombra se cita al gran estudioso del arte español, crítico y ensayista, Juan-Eduardo Cirlot, que al hablar de las imágenes informales de fines de 1953 de Tàpies, observa que la

"supresión de los efectos luministas significa, en realidad, someter la obra, con calidad de relieve por su grueso empaste y su grattage, a los efectos de iluminación real, consagrande de este modo el plasticismo de la pintura tradicional de España. Un "muro" de Tàpies es como un cuerpo modelado por las tensiones de la materia y de la estructura, sometido a la intensidad que la luz exterior determina." ⁵²²

522 J. E. CIRLOT y Otros, *La Pintura Informalista en España a través de los Críticos*, 1961, p.33.



(Fig. 113) Antoni Tàpies. "Relieve Gris", 1956.



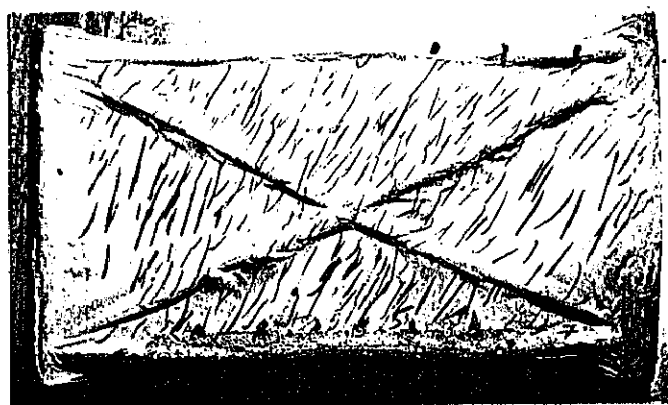
(Fig. 114) Lucio Muñoz. "Zaqnizamis", 1965.
(Fragmento).



(Fig. 116) Josep Guinovart. "Avila", 1963.



(Fig. 115) Antoni Clavé. "Hasard d'atelier", 1970.



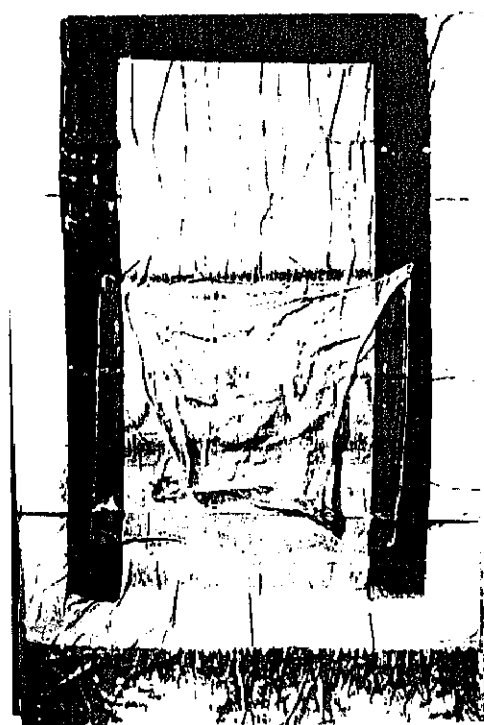
(Fig. 117) Antoni Tàpies. "Valla Cubierta", 1971.



(Fig. 119) Alberto Burri. "Rosso Plástica", 1964.



(Fig. 120) Luis Feito. "Número 460-A", 1963.



(Fig. 118) Antoni Tàpies. "Decoración de Teatro", 1974.

10. ¿POR QUE EL COLOR NO ES EL PROTAGONISTA EN LA PINTURA MATÉRICA?

"Lo de ser azul nada significa, más importante es ser azul de una determinada manera." ⁵²³

Jean Dubuffet

Los cambios en el arte, ya sean en pintura, escultura o arquitectura, no son, en realidad, rupturas drásticas con lo ya establecido. Tales cambios forman parte de un proceso metamórfico. Mientras se va imponiendo un tipo de lenguaje, característico de una escuela o estilo, surge, gradualmente, otro en alternancia o sustitución al anterior.

10.1. La materia pictórica en la historia de la pintura.

La materia de la pintura por mucho tiempo estuvo asociada únicamente al color, concepto éste que se fue ampliando con el uso abundante y denso de la misma, el llamado empaste⁵²³; y más recientemente, también por el engrosamiento de la pintura con arena y

523

"*Empaste*: aplicación abundante de pintura opaca que conserva las marcas del pincel u otro elemento aplicador. El empaste es característico de la pintura al óleo y ciertos tipos de acrílicos, pero no se puede conseguir con la acuarela ni el temple. Entre los artistas relacionados con el uso del empaste abundante (continúa...)

otros materiales, lo que proporciona a la obra el aspecto rugoso y táctil de la superficie pictórica.⁵²⁴ Además de estos factores, la materialidad en la pintura es también el producto de los propios materiales pegados a la obra, o sea, el *collage*.

En lo que refiere a la dinámica de la materia, cantidad de pasta pictórica⁵²⁵ aplicada al soporte en la elaboración de una pintura, hay momentos en el transcurso del arte, en los que esa cantidad es más abundante y se hace más notable.

Y al mencionar la materia, Osvaldo López Chuhurra que la define como el primer elemento plástico sin el cual es imposible concebir una obra pictórica, afirma que, en los amplios dominios de la historia del arte, en cada época, hay personalidades que se destacan por la singularidad de su materia pictórica y concluye que:

"En líneas generales, diremos que en el contexto de esa historia, existen épocas en las cuales la materia consigue una afirmada preponderancia. Son los períodos que otorgan a la sensualidad un puesto destacado en el transcurrir de la vida y en los cuales la materia resulta precisamente el elemento

523(...continuación)

cabe destacar a Rembrandt, Van Gogh y Auerbach". I. CHILVERS y Otros. *Diccionario de Arte*, 1992, p.234.

524 La pasta pictórica es así definida por J. GUMI y R. Lluís i Monlladó. *Diccionari de Tècniques Pictòriques*, 1988, p.127: "Barreja d'un pigment amb un aglutinant mitjançant un vehicle i algun additiu, que li dóna característiques especials, per a obtenir una massa més o menys fluida apta per a pintar. També se l'anomena color o pintura. Es pot classificar segons la naturalesa del vehicle: seca (pastel, llapis, carbó, sanguina, etc.); aquosa (aquarel·la, cola, ou, caseïna, fresc, plàstic, guaix, etc.); oliosa (oli, oleoresina, vernís, etc.); dissolvent orgànic (alcohòlica, cel·lulósica, sintètica, bituminosa, etc.); diversa (guix, pols de marbre, sorra, serradures, metalls, etc.) També es pot agrupar, segons la seva consistència, en pulverulenta, densa, fluïda i líquida."

525 El espacio pictórico "...también puede tener connotaciones táctiles por sugerencia visual o por la técnica de aplicación de la materia pictórica o agregados a ella (arena, grafito, etc.)" I. CRESPI y J. FERRARO, *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*, 1971, p.29

elegido para expresar al hombre y al mundo, para hablar de la existencia de las cosas y de los sentimientos." ⁵²⁶

La antítesis de ese sentimiento por la materia, o sea, el gusto por una materia fina y casi imperceptible, se encuentra igualmente en todas las épocas y se manifiesta primordialmente en los artistas que no buscan el efecto en lo material, sino en el asunto o en la idea a evocar, como lo expone Geneviève Monnier:

"Citemos a Cranach, en el siglo XVI, a Boucher (El Baño de Diana), en el XVIII, a David e Ingres, en el XIX y, ya en el siglo XX, a Dalí o a Tanguy. Todos estos artistas buscan la perfección de lo representado y la frialdad de su factura⁵²⁷ está de acuerdo con una actitud mental muy concertada."⁵²⁸

Esta idea se encuentra muy bien sintetizada en la reflexión de que la cantidad de materia utilizada por el pintor demuestra el grado de sensualidad de su naturaleza. Y de ahí se puede reconocer una pincelada desprovista casi de materia o que sea dueña de una carga matérica yendo de lo liso a lo rugoso.⁵²⁹

En Gyorgy Kepes también se encuentra referencia a este tema, cuando escribe:

"Con meticulosidad los pintores eliminaban todas las señales de elaboración. Se esforzaban por disfrazar el hecho de que la

526 O. LOPEZ CHUIHURRA, *Estética de los Elementos Plásticos*, 1971, p.30.

527 "Factura: modo o disposición de la pincelada o del toque del cincel, distintivo de su autor. Aspecto de superficie que resulta de ello. Tratamiento particular de la materia por el cual el artista registra en la obra su impronta personal." I. CRESPI y J. FERRARO, *Op. Cit.*, 1971, p.33.

528 G. MONNIER, *Historia de la Pintura*, 1980, p.13.

529 O. LOPEZ CHUIHURRA, *Op. Cit.*, 1980, p.27.

imagen creada es una realidad diferente de la realidad que sirve de asunto. Al llevar a cabo este fraude se perdía una importante propiedad orgánica de la imagen." ⁵³⁰

La materialidad del cuadro en cuanto a volumen de pintura se refiere, se dio poco a poco, (y está asociada al surgimiento del óleo) hasta convertirse, en el arte contemporáneo, en cantidad de materia posible de ser asociada a "muro":

"Las técnicas más antiguas se limitaban a extender unas capas coloreadas muy líquidas, que rellenaban dócilmente el contorno de las formas y expresaban el relieve mediante las diferentes gradaciones de claros y sombras. Todo quedaba subordinado al efecto plástico.

Lo pictórico nació a partir del momento en que apareció la técnica del óleo. Lo que había sido una capa colorante relativamente igual, convirtiéndose en una materia de variable espesor y susceptible, en determinados casos, de ser casi modelada por el pincel y, más adelante, por la espátula." ⁵³¹

Para René Huyghe la falta de densidad de las técnicas anteriores al óleo, el fresco y el temple, era debida al vehículo líquido (agua, colas, gomas) del que estaban formadas, quedando la pintura "embebida", absorbida y fundida a las capas que eran superpuestas; no olvidándose, sin embargo, de la cera, que ofrecía ya el aspecto de una pasta, pero abriendo la controversia sobre la importancia que ella haya tenido en la pintura antigua. ⁵³²

A partir de estas reflexiones, el eminente estudioso francés afirma:

530 G. KIEPES. *El Lenguaje de la Visión*, 1976, p.257.

531 R. HUYGHE. *Diálogo con el Arte*, 1965, p.192.

532 HUYGHE, René. *Op. Cit.*, 1965, p.193.

"Sea lo que fuere, no podemos negar que la técnica al óleo abrió verdaderamente en el siglo XV una nueva era. Cuando los pintores dispusieron de esta pasta grasa y dúctil, que tanto se prestaba a la acumulación como a la capa tenue, ligera y transparente, no midieron, sin embargo, inmediatamente, el partido que de ella podían sacar. Se limitaron a aplicar sus infinitos recursos a una estricta imitación de lo real. Llegaron incluso a disimular todo rastro de la ejecución, para no apartar la atención de la ilusión óptica que perseguían. Por ello extendieron la pasta de la manera mas uniforme posible, manteniendo una densidad casi constante y absorbiendo en la belleza de su esmaltado la marca de la pincelada." ⁵³³

René Huygue hace, no obstante, una restricción a algunas excepciones halladas de vez en cuando, a lo largo de los siglos, entre las cuales incluye a la pintura mural de Pompeya (Museo de Nápoles) y algunas obras de Hieronymus Bosch, entre ellas, la Tentación de San Antonio" (Museo de Lisboa) que lograban obtener del medio empleado unos efectos de escritura pictórica.

Sobre estas reflexiones acerca de la acumulación de pintura manifestada a través de la historia en diferentes artistas y épocas, las observaciones de algunos autores, como se podría citar el caso de Guichard-Meili y Geneviève Monnier, se encuentran en discordancia. Se atienen a distintas fechas.

Para el primero, la evolución de la pincelada lisa hacia la empastada tiene su génesis en el siglo XIX⁵³⁴, cuando Delacroix, motivado por las revelaciones de Constable acerca del

533 *Ibidem.* (Not. 532)

534 "En Francia, Delacroix se entusiasma con tal revelación. Adopta el procedimiento, rompe la pincelada hasta cierto punto y da el nombre de "*flochetage*" a esta técnica, distinta de la factura lisa enseñada en la Escuela." J. GUICHARD-MEILI, *Como Afirmar la Pintura*, 1975, p. 168.

color⁵³⁵ empieza por investigar otro tipo de pincelada que se distingue de aquélla plana, elaborada hasta entonces:

"Este momento es aquél en que la superficie pintada de la tela, esta superficie de pasta endurecida, más o menos espesa, más o menos grumosa, mate o reluciente, producto de la yuxtaposición o superposición de manchas de color, el momento en que esta superficie, pues, no conformándose ya con el papel borroso, casi anónimo que hasta entonces era el suyo, toma importancia y reclama una atención particular de la mirada.

Esta superficie coloreada, (...) se solidifica, por así decirlo, adquiere una consistencia y existencia, requiere atención por sí misma, por la belleza propia de su materia, de su untuosidad o transparencia, de sus contrastes, densidad o ligereza." ⁵³⁶

Geneviève Monnier, por su parte, escribe que hasta poco antes del siglo XVI, la pasta pictórica no empieza a animarse, por decirlo con sus propias palabras, o sea, a revelar las tendencias de los artistas en cuanto a su espontaneidad y ardor. Y detecta ya en aquel momento los comienzos de la afluencia de la materia que adquiere cada vez más solidez:

"Ticiano y Tintoretto en Venecia, Velázquez en Madrid, Rubens en Amberes, Rembrandt y Hals (La Gitana, Museo del Louvre), en Amsterdam y Haarlem, han dado libre curso a su fuga creadora que prefigura la exaltación de factura de los románticos y la violencia de pinceles de los fauves. El siglo XX ya ha visto el resultado extremo de este estallido en el cubismo y en el abstractismo." ⁵³⁷

535 "...Constable descubre que el verde de las célebres praderas inglesas no es un matiz uniforme, sino la resultante de varias tonalidades disociadas. Llevando a la tela esas tonalidades, comprueba que las praderas pintadas ganan en esplendor (y en verdad)". *Ibidem.* (Not. 534)

536 J. GUICHARD-MEILL, *Op. Cit.*, 1975, pp.170 y ss.

537 *Ibidem.* (Not. 528)

También Maurice Busset apunta la época de los venecianos como la coincidente con el empleo de los primeros empastes. Tiziano, Tintoretto y Veronés empleaban la pintura con gran solidez y cubrían la preparación con mucho espesor:

"Los cuadros ejecutados de esa manera tienen un aspecto mucho más rugoso que aquéllos tratados en transparencia; el espesor y las asperezas de los empastes son sensibles al tacto. Estas obras destinadas sobre todo a producir su efecto a distancia, no tienen el matiz delicado de las pinturas translúcidas, su aspecto general sugiere más bien la opacidad; a pesar de haber ennegrecido mucho más que las pinturas en transparencia de los Primitivos, las obras a pleno empaste del Tiziano o del Veronés, conservan una frescura de colorido muy superior a la de sus sucesores, que pintaron con los mismos procedimientos, pero utilizaron preparados al ocre rojo o al pardo que remontan en gran medida y hacen cambiar todos los tonos que les sean superpuestos." ⁵³⁸

Y al analizar determinadas obras de Tiziano, Tintoretto, Velázquez, Rubens, Rembrandt y Hals, cuyas vidas están comprendidas entre los siglos XVI y XVII, en todos ellos se destaca en un período dado, el énfasis conferido a la "materia pictórica", a la pincelada, a la audaz factura. Esta materialidad está, sin embargo, dispuesta sobre la superficie del cuadro para enfatizar la ilusión óptica. La materia pictórica es color; es color que representa algo.

Moreau-Vauthier corrobora el pensamiento de los dos teóricos arriba citados en lo referente a la materia pictórica, al exponer que al espiritualismo del siglo XVII sucede un

538 M. BUSSSET, *La Técnica Moderna del Cuadro*, 1952, p.35.

sensualismo que va a conferir al color y a la factura un nuevo interés. Dirá que:

"Esta preocupación por los accidentes de la brocha ha comenzado con Rubens, Rembrandt, Frans Halls, Braunwer y Teniers, mas estos precursores sufrían una seducción involuntaria. Los grandes artistas del siglo XVIII, por el contrario, se entregarán al delirio del toque." ⁵³⁹

La pintura empieza allí a manifestarse como materia háptica que incita a la visión y al tacto. La obra pierde en nitidez cuando es contemplada de cerca y ello se puede apreciar en "Cabeza de Anciano" (1565) de Tintoretto, de quien se escribió que su vehemencia en dicha obra

"...osará limitarse a algunos toques que, vistos de cerca, aparecen distintos sobre la tela; no obstante, cuando el ojo se aleja y deja que cada cosa "vuelva a su sitio", según la escala de valores, sólo advertimos un maravilloso saliente, que parece tan cierto como un volumen compacto ofrecido a la caricia de la mano." ⁵⁴⁰

Este mismo tratamiento pictórico es también apreciado en Tiziano (Pieve di Cadore, 1488-1576, Venecia), que, ya a una avanzada edad y con la vista perjudicada, presenta obras que, en palabras de Vasari,

"están pintadas a trompicones, resueltas descuidadamente y con manchas de manera que si de cerca no se pueden mirar,

539 Ch. MOREAU-VAUTHIER, *Historia y Técnica de la Pintura*, 1955, p.41.

540 R. HUYGUE, *Op. Cit.*, 1965, p.195.

de lejos aparecen perfectas", ⁵⁴¹

y, sobre todo, resueltas con un método muy personal, empleando los dedos como pincel:

"Pintaba con el pulgar, y valiéndose de los dedos extendía la pasta y la fundía con matices indefinibles." ⁵⁴²

En la obra de Tiziano que integra la colección Thyssen, "San Jerónimo en el Desierto" (1576) se tiene un cuadro recargado de pintura, aunque los empastes no sobresalgan del lienzo, es una pintura densa y compacta.

En España, destaca, en el uso de un empaste abundante, Diego Velázquez de Silva (1599-1660) que, influido por Rubens, parte para Italia, primeramente a Roma y después a Venecia, donde descubre a Tintoretto y a Tiziano, quienes le inducen al estudio del color y de la luz.

Ya en los bodegones de 1618, se advierte la ejecución de las figuras con pasta muy densa; hay un modelado intenso y son muy visibles las huellas del pincel. En el cuadro "Vieja friendo huevos", Velázquez valora sobremanera el efecto táctil y las calidades reales de las cosas.

Velázquez, al emprender su viaje a Italia algunos años más tarde, realiza una serie

541 Tiziano. GRANDES DE TODOS LOS TIEMPOS, 1972, p.69.

542 M. BUSSET. *La Técnica Moderna del Cuadro*, 1952, p.73.

de obras y apuntes rápidos teniendo como motivo los paisajes de la Villa Médicis. En referencia a su obra "Vista del Jardín de la Villa Médicis" y ejecutada en 1650, por ocasión de su segunda estancia en Italia, la factura,

"a base de pinceladas ligeras es sorprendentemente, 'impresionista'." ⁵⁴³

Estas pinceladas impresionistas, como muy bien reflexiona Jose Camón Aznar, pueden estar relacionadas al hecho de que hayan sido éstos los primeros lienzos pintados al aire libre por Velázquez, justificando así su técnica. ⁵⁴⁴

Su manera de aplicar el color a partir de 1630 se va desentendiendo del sentido escultórico y pasa gradualmente de la interpretación tradicional a la impresión óptica:

"Al sentido de pintura policromada tradicional vigente en sus primeros tiempos, sucede el más puramente pictórico que culmina en Las Meninas y en el Paisaje de la Villa Médici, donde la forma se expresa por una serie de pinceladas que vistas de cerca resultan inconexas, y aun destruyen la misma forma, pero que contempladas a la debida distancia, nos ofrecen la más completa apariencia de la realidad. En el segundo paisaje de la Villa Médici, emplea la técnica de que harán gala los impresionistas del siglo XIX." ⁵⁴⁵

Rembrandt, (Leyden, 1606-Amsterdam, 1669) con un profundo conocimiento del

543 G. MONNIER, *Op. Cit.*, 1980, p.136.

544 J. CAMON AZNAR, *Velázquez*, 1964, p.408.

545 ARS HISPANIAE. *Historia Universal de Arte Hispánico*, Vol.XV. Pintura del siglo XVIII por Diego Rodríguez Jáñez, 1971, pp.168 y ss.

claroscuro, es uno de los pintores dominantes del siglo XVII holandés.

En la obra "Retrato de un Artista en su Estudio" (1628) se puede decir que el espacio es el protagonista del cuadro y la textura de cada superficie está detallada y exhaustivamente tratada. La pared se hace notar con más realidad por la cantidad de materia pictórica, por los empastes aplicados sobre el lienzo, simulando, y al mismo tiempo pretendiendo, ser pared y craquelado. La madera del suelo está presente en la obra con toda su caracterización: vetas, agujeros, estrías. La abundancia de pasta pictórica está estrechamente vinculada al color que a su vez está al servicio de la ilusión óptica.

En la tercera fase de su evolución,

"más estática, predomina la búsqueda de materia, verdadera trituración de la pasta. Este último periodo encuentra su término en El hombre del casco dorado, en Berlín, donde se logra el modelado en relieve del casco por la propia materia del óleo sobre la tela." ⁵⁴⁶

De este célebre cuadro, "El hombre del casco dorado" (Monnier o Huyghe) ha expresado el siguiente juicio:

"De lejos la materia de Rembrandt se identifica con la del objeto imitado... De cerca, constituye la revolución de una materia desconocida y fascinante: la materia pictórica." ⁵⁴⁷

546 G. MONNIER, *Op. Cit.*, 1980, p.147.

547 G. MONNIER. *Op. Cit.*, p.199.

En "Buey desollado" (1655) que se encuentra en el Louvre, Rembrandt lo realizó con una materia densa y empastada que enseña una superficie rugosa con violentos brochazos.

Rembrandt aplicaba tal cantidad de pintura a sus cuadros que se ha mencionado que un cuadro puesto sobre el suelo con la pintura vuelta hacia el pavimento, quedaba levantado debido a lo sobresaliente de la nariz, modelada en la masa pictórica como si se tratara de un bajorrelieve.⁵⁴⁸

J. E. Cirlot dice de Rembrandt que:

"...las obras de su último período exponen su pasión por la materia, su tratamiento arbitrario del color y su vivificación de la pasta pictórica."⁵⁴⁹

Francisco de Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, 1828) es el pintor del siglo XVIII en España que merece atención en este estudio por su singular factura.

Goya, revolucionando la técnica pictórica de su momento,

"...plasma en sus Pinturas negras la más patética representación pictórica de todos los tiempos, hasta Munch; sólo en sus Disparates logra penetrar tan profundamente en las entrañas del subconsciente."⁵⁵⁰

548 Rembrandt, GRANDES DE TODOS LOS TIEMPOS, 1972. p.68.

549 J. E. CIRLOT, *El Arte Otro*, 1957, p.16.

550 J. R. BUENDIA, *El Prado Básico*, 1991, p.66.

Su obra última de acentuado cariz expresionista está realizada con la impetuosidad del que busca nuevos caminos en el arte, tanto en la ejecución, que se manifiesta en la vigorosa colocación de la pintura sobre el soporte, como en la propuesta de enseñar una realidad que va más allá de la visible.⁵⁵¹

El óleo "Escena de toros: Picadores" (1813 - 1818) es una obra que por la densidad de la técnica y por la superposición de los pigmentos cromáticos presenta calidades que remiten al último momento de Rembrandt, tenido por el propio Goya como su gran maestro.

En esta pintura:

"De una gran calidad y muy trabajadas, se han usado cañas cortadas como espátulas para efectos de gran relieve pictórico, siguiendo una técnica goyesca que ya aparece en cuadros anteriores a 1812." ⁵⁵²

Notadamente espesa es igualmente la materia pictórica empleada por los paisajistas ingleses, William Turner (Londres, 1775 - Londres, 1851) y John Constable (East Bergholt, 1776 - Londres, 1837).

William Turner, siempre volcado a interpretar las sensaciones de la fuerza imperativa

551 "En muchas pinturas de Francisco de Goya la pincelada se "independiza" de su finalidad representativa en ocasiones y cobra una extraña autonomía expresiva, relacionada con lo informal." J. E. CIRLOT. *Ideología del Informalismo*, 1960, s/p.

552 J. R. BUENDIA. *Op. Cit.*, 1991. p.266.

de la naturaleza⁵⁵³, en la obra "Tempestad de Nieve" (óleo sobre lienzo, 90X120 cm, 1842, National Gallery de Londres), vivencia previamente los efectos de luz al sujetarse al palo mayor del buque "Ariel", durante una noche tempestuosa. Estos rebuscados efectos luminosos son acentuados por la densa textura de la obra en su totalidad.

Las obras de Turner, se ha dicho, son imposibles de reproducir debido al intenso trabajo y riqueza de procedimientos adoptados:

"Precisamente en el caso de Turner, los matices de la estructura, las finas deferencias entre las huellas de pincel pronunciadas y las que no hacen más que tocar ligeramente la superficie, no pueden tener una mayor significación. Las veladuras incomparablemente finas, lo fugaz o lo pronunciado de la línea, todo ello sólo puede apreciarse viendo el objeto material -el papel del boceto, preparado sólo parcialmente y luego rascado con la uña del pulgar, doblado a propósito y luego vuelto a desarrugar, y que con frecuencia Turner había traído enrollado en el bolsillo del abrigo; las huellas de los óleos, tratados pastosamente o tan sólo con barniz, según un método imposible de reducir a esquema." ⁵⁵⁴

Con vibrantes empastes cromáticos y con un atento estudio del cielo, de un azul intenso de empastadas pinceladas, es "Carrito en un camino cerca de Bergholt" (Londres, Victoria and Albert Museum, óleo sobre papel, 15 X 21,5 cm, 1811) de John Constable, pintura de cuño casi impresionista.

553 J. E. CURIOT, *Op. Cit.*, 1960, s/p., al asociar otros momentos artísticos con el informalismo, menciona a Turner como ejemplo de un arte que se fundamenta en "...misteriosas relaciones entre las formas de la realidad exterior y los movimientos anímicos. El paisajismo de Turner y Friedrich, por citar sólo dos nombres, corresponde a la misma corriente, pues su finalidad consiste precisamente en revelar a la vez un "momento" de lo natural y un estado del alma".

554 M. BOCKEMÜL, *J. M. Turner, 1775-1851. El Mundo de la Luz y del Color*, 1992, p.7.

Eugène Delacroix (Saint Maurice, 1798 - París, 1863), considerado el principal pintor romántico francés, fue llamado el heredero de Tintoretto por Stendhal debido a su gran dominio del color.⁵⁵⁵

Según Pierre Francastel, Delacroix, en cuya personalidad la pasión se impone a la técnica y que salvo en las acuarelas siempre retorna a los empastes, usó, siguiendo su propia inspiración:

"Tierras calcinadas para los fondos, empastes pesados y a menudo, por desgracia, betún para las sombras, con empastes que fijan las claridades en las luces. La técnica de Delacroix provocó la admiración de las gentes del pasado siglo. Creemos, por el contrario, que es la parte débil de su arte."⁵⁵⁶

Este uso abusivo de la materia pictórica propiamente dicha, tuvo como paroxismo el impresionismo que, mimetizando el fenómeno óptico sobre la realidad figurativa, empleaba nada más que materia fingiendo materia.

Hay, pues, acentuada materialidad en la libre pincelada de los cuadros de Manet, de Renoir y sobre todo en la última fase de Monet cuando pinta la serie de los "Nenúfares".

Los campos de tulipanes en flor pintados en Holanda por Monet en 1886, en los que sus pinceladas traducen las partículas de luz al mismo tiempo que forman una superficie

555 D. M. REYNOLDS, *Introducción a la Historia del Arte, El Siglo XIX*, 1985, p.23.

556 P. FRANCASTEL, *Historia de la Pintura Francesa (Desde la Edad Media hasta Picasso)*, 1970, p.261.

notablemente táctil, recibieron del pintor Bracquemond una severa crítica en cuanto a su realización, a su factura:

"...en la cual la pincelada tiene tanto espesor que añade una luz artificial a la tela." ⁵⁵⁷

La gestualidad de la pincelada en este período era una de las cuestiones plásticas que más preocupaba a los artistas y constituía verdadero juego de realidad táctil y perceptual:

"En la época impresionista la importancia de la pincelada es cada vez mayor y constituye el elemento esencial del cuadro, ya que al mismo tiempo es color, forma y movimiento: las pinceladas se superponen en el lienzo para recrear la impresión de conjunto de los objetos, de las figuras o de los elementos." ⁵⁵⁸

Juan Eduardo Cirlot considerando el impresionismo en su referencia temporal, afirma:

"El impresionismo se nos aparece hoy bajo un signo ambivalente, orientado hacia el pasado por su interés temático y sentimental y hacia el futuro por su valoración absoluta de la materia como factor de integración de luz, forma y color." ⁵⁵⁹

El color manejado por un pintor tiene (desde que no trabaje con el color luz) invariablemente por apoyo una materia. Al emplear la pintura, esta pasta coloreada, es imposible aislar el color de la materia que lo encierra. Y así, los impresionistas, al buscar la

557 W. C. SITTZ, *Claude Monet*, 1962, p.27.

558 G. MONNIER, *Op. Cit.*, 1980, p.16.

559 J. E. CIRLOT, *La Pintura Cubista y sus Derivaciones*, 1959, p.14.

luz en sus cuadros, no han podido prescindir de esa materia pigmentada, sino manejarla, yuxtaponerla convenientemente para obtener la luminosidad pretendida.

López Chuhurra, para bien ilustrar el problema del color-materia, toma como ejemplo los cuadros de Seurat y los de Van Gogh. El primero de ellos, centró su atención en el color y manejó la materia de tal manera que hizo de ella un punto, vale decir, un ente sin dimensión:

"La lectura de sus obras nos permite comprobar que el color lleva la voz de mando, sostenido por una materia de imperceptible presencia." ⁵⁶⁰

Ya Van Gogh utiliza una materia de acentuada presencia, haciendo abundante uso de ella, y el color se hace más patente al tener una materia exuberante que la intensifica:

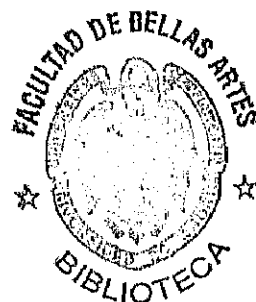
"...la materia que usa el holandés es "materia de creación" en el sentido más pleno del término. Pero su materia está cargada de color. Es más: el color vigoriza la expresividad de la materia, de manera tal que en sus cuadros todo parece exuberante por la presencia del color." ⁵⁶¹

En el primero se puede decir que hay color-materia; en el segundo, materia-color.

Van Gogh ha desarrollado a lo largo de su vida artística una manera de pintar absolutamente personal y audaz, con una pincelada empastada, a base de puntos, comas y

560 O. LOPEZ CIJUHURRA, *Estética de los Elementos Plásticos*, 1980, p.96.

561 *Ibidem.* (Not. 552)



manchas⁵⁶². La obra "Les Vessenots en Auvers", (1890) de la Colección Thyssen está tratada con pinceladas de colores muy vibrantes que van en diversas direcciones. La exacerbación de materia se da con todo, en las flores que aparecen en el primer plano, verdaderos puntos de pintura, y en la parte superior del cuadro, en donde se concentra la mayor materialidad: un pegote de óleo blanco representa una nube.⁵⁶³

En los precursores y fundadores del expresionismo se advierte, pues, un intenso realce conferido a la materia pictórica, que se manifiesta a través de pinceladas densas y nerviosas⁵⁶⁴. Esto está presente en obras de Ferdinand Hodler (1853), James Ensor (1860) y Edvard Munch (1863), Emil Nolde, Oskar Kokoscka, entre otros.

La materia pictórica es elemento plástico que atrae la atención en las obras de Oskar Kokoschka, quien:

"naturalmente, busca la expresión en su obra, pero en vez de hacerlo a través del dibujo y el color, lo hará por medio de la materia y, allí, en ocasiones, la materia se densifica y aplana por medio de su espátula; en ocasiones se aligera por medio de ligeras pinceladas yuxtapuestas; "Los Paganos" del Museo Wallraf-Richartz de Colonia y "La novia del viento" del

562 "Sabemos que pintar es una conducta, manera de ser y de hacer" (...) "conducta o proceder sometido a una tradición histórica, pintar es cubrir un soporte de determinada forma con un material más o menos untuoso." P. SALABERT, *(Defecto de la Pintura)*, 1985, p.217.

563 La pintura de Van Gogh constituye una de las tempranas referencias para Antoni Tàpies, que en 1942, debido a la enfermedad que padece, lee y copia a Van Gogh. Y esta influencia "...queda patentemente manifiesta en su obra; la pasta y la textura pictórica le sirve como medio para la creación de una obra donde la máscara y las huellas de las manos se expresan con ese deseo de llegar a las fuentes, al origen, a lo primordial e incontaminado". F. FERNÁNDEZ DE LAS HERAS, *Grandes Figuras del Arte Español, Tàpies*, 1982, p.5.

564 "Los chinos dicen que la pincelada es el hombre". O. SVANICINI, *Sobre el Arte de Oriente*, 1964, p.48.

Kunstmuseum de Basilea, son buenos exponentes de esta expresividad a través de la materia." ⁵⁶⁵

En el cuadro "Retrato de Max Schmidt" (1914), de Kokoschka, la pintura se construye a través de espesas pinceladas.

Dentre los integrantes del Grupo Die Brücke, en el que se destacan las personalidades de Emil Nolde y Kirchner:

"todo es agresividad desde la violencia del color a la de la forma, pasando por la propia manera de disponer la pasta pictórica, la cual, como en el caso de las primeras obras fauves, empieza a adquirir una densidad _una materialidad_ inusitada hasta aquel entonces." ⁵⁶⁶

También en las obras de Egon Schiele la materia juega importante y expresivo papel. En "Casas junto al Río" de Egon Schiele (1914), hay aquí un importante paso en lo referente al tratamiento de la materia pictórica. Hasta aquí, casi todos los ejemplos expuestos presentaban una materia que se hacía visible o mediante pinceladas con empastes o mediante puntos o comas de pintura.

En esta obra, los planos de pintura se hacen con mucha cantidad de pintura, dando origen a una masa que es dispuesta de distintas maneras sobre la superficie del lienzo, enseñando muy variadas texturas. El mango del pincel entra como instrumento que rasca la pasta pictórica y vislumbra las entrecapas de pintura.

565 F. de OLAGUER-FELIU, *Los Grandes 'Ismos' Pictóricos del Siglo XX*, 1989, p.27.

566 J. SUREIDA y A. GUASCHI, *La Trama de lo Moderno*, 1987, p.49.

10. 2. Aparición de elementos extra-pictóricos en el cuadro.

Aparece a continuación, se podría decir, como consecuencia natural de este desbordamiento de materia pictórica, la incorporación de una materia real: papel, tela, madera, hierro... El espacio de la pintura sufre, así, drásticos cambios. Deja de imitar alguna cosa para utilizar la propia cosa encontrada, con color y forma determinados:

"Esta forma no representa, porque la representación presupone el dato de la esperanza, por consiguiente dicha forma no tiene un objeto dotado de una existencia, ya no simbólica, sino real" ⁵⁶⁷

Juan Eduardo Cirlot comenta, en breves palabras, esta evolución de la pintura en cuanto que es innovación de técnicas en el párrafo que sigue:

"Ya a fines del siglo XIX se comenzó a dar muestras de cansancio frente a la técnica habitual y al empleo preferente del óleo. Pero fue el cubismo el que dio inicio histórico a la transformación aludida, comenzando a introducir, dentro del procedimiento tradicional desde el final del período gótico, determinados factores subversivos." ⁵⁶⁸

Y con esa expresión -factores subversivos- Juan Eduardo Cirlot se refiere a la introducción de elementos pegados desde 1911 por Picasso a sus telas y a partir del año siguiente un procedimiento que fue práctica corriente entre los cubistas: la mezcla de arena

567 G. C. ARGAN, *El Arte Moderno*, 1975, p.709: "Quella forma non rappresenta perché la rappresentazione presuppone il dato dell'aspettanza; quindi quella forma non ha un oggetto, dotato di un'esistenza non più simbolica ma reale."

568 J. E. CIRLOT, *Informalismo*, 1959, p.14.

y pintura para la obtención de determinadas calidades texturales.

Los objetos y cosas que eran en momentos anteriores impensables para componer un cuadro, pasan a tener otro significado, además del interés plástico: reemplazar el trabajo artesanal del artista.

10.3. Innovaciones personales en las técnicas pictóricas.

El *collage*, aparecido después de la profusión de pintura aplicada sobre el lienzo por impresionistas y expresionistas, es paulatinamente seguido por distintas manifestaciones que tienen a la materia como destaque, y así aparecen las estratificaciones matéricas de Fautrier, las texturológicas de Dubuffet y toda innovación producida entre los artistas matéricos.

A partir de 1945, una de las técnicas empleadas por Dubuffet consistía en innovar la tradicional pintura al óleo, empleada en gran cantidad y mezclada con arena y grava, lo que originaba una pasta pesada y grumosa. Excepcionalmente, insertaba también en la pintura fresca algunos materiales: puntas de cordel, pedacitos de cristal o de espejo.⁵⁶⁹

Al plantearse el problema del material como expresión, en la pintura matérica, la materia específicamente pictórica con su real fórmula (óleo, temple, acrílico) se ve un poco desplazada en importancia, aunque siga frecuentemente componiendo e integrando la materia

⁵⁶⁹ J. DUBUFFET, *Del Paisaje Físico al Paisaje Mental*, 6 de marzo-25 de abril de 1992, p.56.

encontrada. A través de las palabras de Popovici, situáse claramente este hecho:

"por lo visto la pintura al óleo llegó ya a un punto de tal saturación que perdió su capacidad de misterio, pues ya no podía desvelar casi nada nuevo. Entonces el artista tuvo necesidad de otros medios expresivos, y así aparecieron "cuadros" de arpillera, de cemento, de tela metálica, de cuero, de arena y de otros materiales." ⁵⁷⁰

En otro texto artístico se puede leer de este mismo momento del arte la siguiente observación:

"...Se siente ávida necesidad de las materias, de los nuevos materiales y las texturas - pastas densas, mineralizadas, arenosas, pétreas, sacos, arpilleras, las erosiones, las roturas, los toscos cosidos...-. Surge así la gran abstracción matérica que puede darse por ejemplarizada con los nombres de Serge Poliakoff (1909-69), Asger Jorn (1914-1973), Alberto Burri (1915) y la más tardía y muy extraordinaria personalidad de Antoni Tàpies (1923)..." ⁵⁷¹

La materia pictórica pasa, de esta forma, por un gran proceso cumulativo, dirigiendo la atención para la recargada superficie del lienzo debido a las técnicas mixtas y a los exagerados empastes que empiezan a ser empleados y que a esta altura se encuentran ya totalmente alejados de aquellas primeras agitaciones de la materia propuestas por los pintores de los siglos XVI y XVII. La materia de la pintura, según Giulio Carlo Argan, "ya no puede ser un medio", para ser la materia misma. ⁵⁷²

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

571 *Historia del Arte. La Pintura - De Goya a las últimas tendencias* - Tomo IV, p.302.

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

La gradual asociación de elementos no-pictóricos (tierras, arenas, yeso, polvo de mármol, entre otros) a la masa que cubre plásticamente una superficie, llevó a la invención de diversas y audaces técnicas presentes en muchos cuadros de la Historia del Arte⁵⁷³. La capa pictórica, sea ella propia del temple; sea ella del óleo, o del acrílico, pierde, gradualmente, su aspecto de pureza para apoderarse de elementos externos a sus propias fórmulas, adentrándose en el terreno de lo experimental, de la mezcla, de la adición.

Y es precisamente en este sentido que Germain Bazin declara que:

"El informalismo, además de su tendencia básica a reaccionar contra el arte geométrico, aportó una indudable renovación de la técnica." ⁵⁷⁴

10 4. Imposición de la materia frente al color.

La pintura estuvo siempre relacionada al óleo, pero con la pintura matérica se manifiesta otra problemática. Surge en un período en el que hay una pérdida de pureza, en donde todo se interliga, por eso los movimientos pierden el "ismo", concepto casi clásico de generalización.

573 "Además, durante muchos, muchísimos períodos, una misma técnica y un mismo material se transmitían tal cual (recuérdese el temple renacentista, el color al óleo siglo XVI en adelante); ..." "Puede afirmarse, por lo tanto, que sólo en nuestros últimos tiempos hemos asistido a una preponderancia de la materia como razón de un cuadro (o de una escultura)". G. DORFLES, *Últimas Tendencias del Arte de Hoy*, 1976, p.47.

574 G. BAZIN, *Historia del Arte, de la Prehistoria a Nuestros Días*, 1976, p.461.

Y el color, en el arte matérico, forma parte de la química de la propia materia. Esta nueva materia estética aporta su propio color a la obra.

Suma importancia se le confiere ahora a la materia, y ya no al pigmento. (Retómese Lám. XIV, Fig. 42). Aquella toma cuerpo con la pasta matérica, dónde, conforme las palabras de J. E. Cirlot:

"No hay textura y color, sino que la materia es materia-color, como también es materia-forma" ⁵⁷⁵.

y esto porque se trata ya de una materia transformada, que ha pasado por un proceso estético, por una intención artística, concluyendo que:

"la variedad insondable de texturas que pueden crearse con el pincel y pintura (más, ocasionalmente, algún aglutinante para obtener ciertos efectos arenosos) es realmente pavorosa por lo indefinida, más, mucho más, que la gama cromática." ⁵⁷⁶

Y sobre la importancia del color en la pintura de Antoni Tàpies, en el sentido pictórico, es la indagación que plantea a este artista Barbara Catoir. Antoni Tàpies contesta:

"Sí, es raro, casi les tengo una especie de manía a los colores, a los primarios como el verde, el rojo, el azul o el amarillo, puesto que nuestro entorno rebosa de colores. Creo que el anuncio publicitario nos ha saturado de colores, les tengo una verdadera alergia; sin embargo, estoy seguro de que existen otros motivos -no tan formales- para estar en contra del

575 J. E. CIRLOT, *Cubismo y Figuración*, 1957, p. 102.

576 *Ibidem*. (Not. 553)

colorismo." ⁵⁷⁷

Es importante observar que hay dos líneas principales en el arte matérico: una es la que se refiere a la alteración química de la materia (masilla) y otra que abarca el objet-trouvé. (Retómense Lám. II, Fig. 4 y Lám. X, Fig. 28).

Con referencia a la pintura de Antoni Tàpies (a partir de 1956), Alexandre Cirici escribe que:

"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." ⁵⁷⁸

Para Rolf Wedewer:

"el tachismo fue el que rompió con las ataduras de la forma y, al igual que Kandinsky había elaborado la autonomía de la forma, el Tachismo alcanzó la independencia del color." ⁵⁷⁹

Desde la pintura informal se habla del valor figurativo inmanente del color en la expresión formal. El color actúa en una función autónoma, desconocida hasta entonces. Con el intento de comprobar el valor propio del color, un grupo de artistas llegó al extremo: el cuadro se convierte en monocromo. En estos trabajos, el color debía encontrar su actitud

577 B. CATOIR, *Conversaciones con Antoni Tàpies*, 1989, p.96.

578 A. CIRICI, *Tàpies, 1954 - 1964*, 1964, s/p.

579 R. WEDEWER, *El Concepto de Cuadro*, 1973, p.146.

formal en sí mismo, a través de gradaciones y sombreados. El objetivo de esta pintura era crear un "continuum de color" sin permitir ningún valor figurativo.

La pintura de relieve se sirve también de la monocromía, lo que no impide la aparición de la policromía en algunas obras. Lo que sí aparece, es una variante en la tonalidad. Su aspecto no resulta homogéneo, ya que la superficie no es lisa, sino rugosa, arañada, craquelada. Al presentar relieve, el color se manifestará, en el cuadro, con distintas intensidades y variaciones, adoptando la tarea de actuar como valor de contraste.

El propio Antoni Tàpies afirma que la luz tiene suma importancia en su pintura en cuanto que es iluminación exterior del relieve de las texturas.⁵⁸⁰

La materia-color es ampliamente desarrollada en la pintura matérica española y cabe repasar los cuadros de los artistas más destacados para ver la presencia de esta hecho. La materia se presenta en innumerables composiciones, mezclándose un aglutinante con gran diversidad de materias inertes y así tendremos las obras de Lucio Muñoz, César Manrique, Luis Feito, Rafael Canogar, Manuel Viola, Francisco Farreras, Juana Francés, Antonio Suárez, Gustavo Torner, entre otros.

Tal vez esta tendencia del arte matérico de no fijarse en los colores, empleando ya una masilla coloreada (en algunas obras), tenga un posible origen en los objetos encontrados que son a la vez, materia y color.

580 B. CATOIR. *Op. Cit.*, 1989, p.97.

Y la materia pictórica propiamente dicha, la materia-color y su expresividad propia, encuentra amplia resonancia en la obra de Torner, según observación de Fernando Zóbel. Tal comentario puede servir incluso para reforzar el planteamiento realizado en el párrafo anterior:

"Le fascina el color __o la materia, que para sus ojos es una clase específica de color__ y en vez de mezclarlos, como han hecho tradicionalmente los pintores, los busca, los encuentra y los emplea, de la forma más simple y directa que conocemos: los pega a un soporte." ⁵⁸¹

En esta misma entrevista, prosigue Gustave Torner:

"Soy exquisito en el sentido de la relación entre color y materia. Pero si te refieres a exquisito en el sentido de que utilizo materiales exquisitos, pues no. Porque yo he empleado chatarras procedentes de una fábrica incendiada. Era una materia que tenía, de por sí, la impronta, la violencia. Pero no la violencia hecha por mí, que eso sería pintura. Porque siempre pienso que la tristeza pintada por mí es menos tristeza que la real, la que se contempla en una fotografía o película de un campo nazi de concentración." ⁵⁸²

La materia es presentada en las obras con su propia naturaleza. La paja emerge en cuadros de Antoni Tàpies, sin que él le añada ningún color. La madera también es empleada en su desnudez esencial y aparece en los cuadros con los colores que le son propios. El barniz es igualmente explotado estéticamente en su consistencia (materia que se escurre) y en su transparencia (no tapa lo que está debajo suyo). Las tierras protagonizan obras de Juana

581 F. SALINAS. "La Fuerza de la Materia", *Telva*, núm.554, 2ª quincena de junio, 1987, p.32.

582 F. SALINAS. *Op. Cit.*, núm. 554, 2ª quincena de junio, 1987, p.36.

Francés y se enseñan con toda su variedad de color e irregularidad de grano. Y la arena está en el cuadro, pero remitiendo a su lugar de origen: la playa. Esto ocurre en la obra "Ocre y Gris" (1964, técnica mixta sobre tabla, 65 x 92 cm). (Lám. XLI, Figs. 122 y 123)

El uso del color, en esta pintura que se preocupa sobre todo de la materia, está subordinado a los pardos o tierras, así como el aprovechamiento del color de los propios elementos empleados en una yuxtaposición de tinta y barniz, o a la metamorfosis del color con agregados químicos.

El porqué de ese empleo tan restringido del color es, como lo dice el propio Antoni Tàpies, de difícil explicación. Y al planteamiento formulado por Barbara Catoir, de que si el color se ha visto desplazado por el amor al material, tenemos de él la siguiente respuesta:

"Quisiera encontrarme en relación con una realidad más profunda que la superficie. He buscado colores que... Es verdaderamente difícil explicarlo porque son cosas que no se pueden expresar con palabras, son cosas que se acercan al mundo visionario, a la mística, a los sueños, el color de las visiones, el vacío, el color del espacio."⁵⁸³

En la pintura matérica, la tónica dominante no es el color, sino la textura de la superficie pictórica⁵⁸⁴. Hay un complejo juego de alternancias en cuanto al relieve (alto y

583 B. CATOIR, *Op. Cit.*, 1989, p.97.

584 J. E. CIRLOT, "Explicación de las Pinturas de Antoni Tàpies", *Destino*, 15 de octubre de 1955: "...las pinturas de Tàpies lo que ejecutan es justamente la "coincidencia" de las texturas de las materias exteriores y de las impresiones psíquicas que les corresponden. No hay que extrañarse de que las calidades "puedan" expresar si admitimos que los colores "lo hacen". IN: C. A. ARIÉAN, *La Escuela Pictórica Barcelonesa*, 1961, p.90.

bajo), liso o rugoso, granulado o compacto, entre el exterior y el interior de la materia y entre lo lleno y lo vacío. Hay en esta pintura, la búsqueda de la propia identidad de la pintura en las prominencias y surcos de una materia de aspecto vivo y nuevo; proceso éste obtenido por procedimientos técnicos muy personales, como evocación de una materia natural.

El color varía, pues, según la textura que cubre o que se obtiene por la inclusión de materiales ajenos. Y sobre esto Pierre Daix comenta lo siguiente:

"...Braque sabía por su experiencia de decorador que "la calidad del color está directamente ligada a las variaciones de la textura -"empapados tejidos blancos", dice Braque, "pero de material diferente, en el mismo tinte, y sus colores serán diferentes." ⁵⁸⁵

El interés que la materia suscita en Antoni Tàpies es posible observarlo no sólo en los *collages* en donde se aprecia la integración de diversos materiales, sino también en las obras realizadas al óleo. Estas pinturas no están ejecutadas por medio de una técnica tradicional, sino una técnica propia desarrollada por él para la obtención de unos empastes muy gruesos y granulosos, sobre los cuales hace rayas con un pincel invertido, hace presión con objetos (técnica denominada *cachetage*) y hace todo tipo de grafismos, subrayando la idea de relieve. Los contornos y líneas son hechos cuando la pasta pictórica se encuentra aún húmeda, confiriendo, a la superficie, un acentuado contraste entre los huecos y los llenos, dando realce al factor claroscuro, como ocurre en la obra "Gris con Forma Rosada" (1961, técnica mixta sobre tabla, 130 x 89 cm). (Lám. XL, Fig. 121)

585 P. DAIX, *El Cubismo de Picasso*, 1979, p.111.

En cuanto al color, la obra de este artista ha pasado por varias etapas:

"En 1948 la obra de Tàpies sufre algunas transformaciones respecto a la etapa anterior. La gama cromática se amplía y se subraya el valor de la contraposición de zonas iluminadas y zonas oscuras. Se llega a hablar de una "perspectiva que provoca contrastes a lo Caravaggio y luces rembrandtianas." ⁵⁸⁶

Casi siempre Antoni Tàpies titula sus cuadros con indicaciones de color, de lo cual el observador podría deducir que el color es el primordial elemento de sus composiciones. Pero también se puede agregar que los colores en cuestión son casi todos neutros, muchos tonos de grises, con negro, blanco y ocre para crear contrastes⁵⁸⁷. Estos colores terrenales recuerdan el sedimento de una boca de río, depósitos naturales del mismo tipo o efectos accidentales.⁵⁸⁸

El color será el resultado de una química de alteración de la materia⁵⁸⁹. El encuentro, la determinación y el ajuste persisten en el proceso.

586 L. CIRLOT, *La Pintura Informal en Cataluña, 1951 - 1970*, 1983, p.74.

587 En la elección de los colores, comenta John Bernard Myers, *César Manrique, Hecho en el Fuego*, p.35. que: "En el caso de Tàpies está claro que sus colores oscuros son adecuados. Desde su perspectiva surrealista suponen una evolución lógica. Para representar exclusión, muros carcelarios, claustrofobia _en colores oscuros_. Dentro de este reino particular de la libre asociación y del automatismo, negros y grises tenían que ser los preferidos. Y, por supuesto, eran del todo naturales a Tàpies, por su tensión peculiar, un movimiento de progreso dentro de una actitud surrealista y, sin duda alguna, estéticamente justificables."

588 H. READ, *Cartas a un Joven Pintor*, 1976, p.124.

589 S. MARCIAN FIZ, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Las Artes Plásticas desde 1960, 1972, p.200, dice que en el arte póvera "cada material determina sus propias propiedades plásticas con atención a sus propiedades físicas, pero sin sufrir las transformaciones estéticas de la pintura matérica."

El arte matérico, vuelto primordialmente para la materia en sí misma, también de la misma manera que el cubismo, vuelto hacia la construcción, que consistía su predominante preocupación, apártase del color.

J. E. Cirlot escribe que la pintura catalana en la gama cromática :

"concede preferencia a las tierras, grises y blancos, aunque el lila, morado y amarillo también, así como un verde de bronce y negro, que a veces obtiene por aplicación de fuego, como en un cuadro con dos personajes esquemáticos que recuerda más los graffiti callejeros que semejantes composiciones de Miró."⁵⁹⁰

El color matérico tiene una doble determinación. Por un lado, la mimesis de la materia básica, arpillera, arena, tierras, cargas, es decir, la materia es como tema, es como abstracción con su amplitud; por otro lado, el color matérico tiene su perfecto matiz del clarooscuro, el cual está provocado por la profundidad del patrón de textura que va a introducir, en mayor o menor grado, sombra sobre el color básico de la materia. (Véase Lám. suelo, Sardana y Tierra y Pintura)

Se percibe, en esta tendencia del Informalismo, que las técnicas de pintura se han liberado de la tradición académica, manifestándose un uso enmiestamente nuevo de las técnicas tanto del óleo, como de otras más recientes exploradas con grandes empastes, roturas y grietas.

590 J. E. CIRLOT, *Pintura Catalana Contemporánea*, 1961, p.48.

Hay una nueva manera de entender la materia. La arpillera, la tela metálica, la madera, el hierro, la arena desvelan, mediante la intervención del artista, el poder de seducción que llevan en sí mismos, tanto por sus cualidades hápticas como por sus propios colores. (Retómese Lám. XXXII, Fig. 100)

La inserción de estos materiales de cierta manera extraños al mundo pictórico, además de los innumerables objetos de desecho, para Alain Mousseigne, no aleja el arte de la vida, lo que sí hace, es integrarlas a través de un original lenguaje plástico.⁵⁹¹

Argan menciona que, en la obra de Antoni Tàpies, "su aquí y ahora", al determinar una condición de no libertad, determina también una condición de angustia existencial, consecuencia de la situación política española de aquel momento.⁵⁹²

Con respecto a Alberto Burri y al mismo Antoni Tàpies, sigue afirmando que la máxima importancia es conferida a la materia. En ambos la materia sigue dándose como tal, y nada la supera. Ese restringido condicionamiento del color, puede estar igualmente referido al momento histórico en el cual esta manifestación plástica se desarrolló, o sea, la postguerra. Quede evidente también que la textura, aunque acompañe al color, tiene aquí un total protagonismo, transformándose en elemento expresivo en sí mismo, enseñándonos la fuerza originaria de la materia.

591 A. MOUSSEIGNE, "Manolo Millares, Materia y Ontología", *Cuadernos Guadalupe*, 1978, pp. 15-22.

592 G. C. ARGAN, *Op. Cit.*, 1975, p. 724.

La materia, que comienza a insinuarse ya con los venecianos del siglo XVI y con los holandeses del XVII y que va despertando el interés por esa corporeidad en pintores posteriores, se libera de su carácter de ilusión óptica, o sea, de color simulando la realidad, para manifestarse sobre todo como materia.

En la década de los sesenta, Carlos Antonio Arean escribía que en la pintura catalana se observaban unas constantes netamente diferenciales en sus cinco momentos fundamentales, desde los frescos románicos hasta las entonces más recientes creaciones de Antoni Tàpies. Estas constantes decían respecto al tratamiento final de la superficie pictórica, a la ejecución meticulosa y a la preocupación por la expresividad de la materia:

"...la cual es buscadamente áspera en los frescos; tersa y densa en las tablas; a base de toques rápidos en el momento paisajístico; pastosa y dotada de pinceladas intencionales en la tercera escuela, y erosionada, torturada y avanzante en la cuarta, constituye otra constante insoslayable." ⁵⁹³

Y el color, en el arte matérico, pierde protagonismo frente a la materia, que es el elemento elegido, como apuntaba en los primeros párrafos de ese capítulo, López Chuhurra. El color está, pues, subordinado a la materia.

Esta preponderancia de la materia sobre el color en la pintura matérica está enfáticamente recordada por Pedro Azara:

593 C. A. AREAN, *Op. Cit.*, 1961, p.X.

"El arte matérico de los años cincuenta no se limitaba ni mucho menos a la monocromía, y lo que lo caracteriza no es la ausencia de una forma (la ausencia como presencia, que deja patente la libertad del color que lo invade todo) sino la proliferación de la materia, cuya cantidad es superior a la que cualquier cuerpo pudiera contener (la forma ausente es aquí verdadera ausencia y negatividad). Esta exuberancia de la materia pone en cuestión la propia integridad de la obra, y el Ser regresa a una existencia anterior, cuando todavía no podía ser por falta de concreción formal." ⁵⁹⁴

En el capítulo Primacía de los Materiales, Joseph Emille Müller afirma que a Jean Dubuffet corresponde el mérito de haber convertido la materia en factor esencial del cuadro. Y que éste ha sido un descubrimiento inequívoco de la posguerra:

"Repudiando la vieja técnica de la pintura lisa, los artistas han apercibido y utilizado las virtudes expresivas de la materia pictórica." ⁵⁹⁵

La materia es, pues, la protagonista en la pintura matérica.

594 P. AZARA, *De la Fealdad del Arte Moderno*, 1990, p.124.

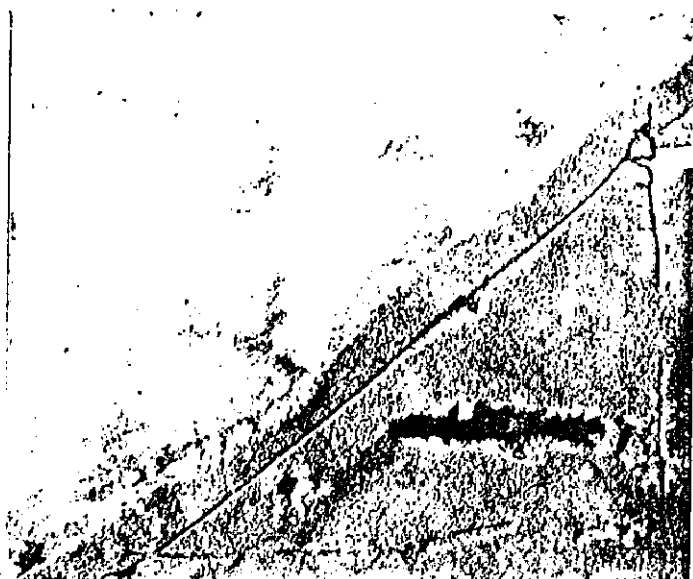
595 J. EMILLE MULLER y F. ELGAR, *Un Siglo de Pintura Moderna*, 1966, p.147.



(Fig. 121) Antoni Tàpies. "Gris con Forma Rosada", 1961.



(Fig. 122) Arena en la playa.



(Fig. 123) Antoni Tàpies, "Ocre y Gris", 1964.

11. AZAR: MÉTODO OPERATIVO

"...casi todas las cosas grandes que existen son grandes porque se han creado contra algo, a pesar de algo." ^{xii}

Thomas Mann

El arte contemporáneo introdujo, en su ámbito, valores hasta entonces poco explotados, procedentes de la expansión de la libertad expresiva, de la espontaneidad y de la experimentación. Y es precisamente esta libertad, el elemento que permite la actuación de uno de los procedimientos más empleados por todo el arte de nuestro siglo: el *azar*.

Esta libertad de expresión es un fenómeno manifiesto tanto en América como en Europa:

"No sólo los artistas americanos son los que se abandonan después de la guerra al gesto automático o al azar de una pintura no controlada; en el ámbito europeo, la expresión abstracta parece ser también la única forma plástica de dar satisfacción a las angustias de la postguerra. (...)" ⁵⁹⁶

Hablar del azar como método de operación en las actividades creativas, es hablar de

postulados empleados deliberadamente en el arte por los surrealistas, aunque tocados ya por artistas de siglos muy anteriores, como Apeles (pintor griego - siglo IV a. de J.C.), Alexander Cozens⁵⁹⁷ (San Petersburgo, 1717 - Londres, 1786) o William Turner (Londres, 1775 - 1851)⁵⁹⁸, por citar tres ejemplos.

Y es Pedro Azara quien cita a Apeles a propósito de la procedente incorporación del azar a una de sus obras, la cual está considerada como una de las más célebres de la historia:

"Apeles, el mítico pintor de la Antigüedad, cansado de no conseguir una representación fidedigna y convincente de la espuma que salía de la boca del caballo cansado y encabritado de Alejandro en medio de la batalla, lanzó con rabia una esponja empapada contra la boca del caballo, dejando un reguero blanquecino y burbujeante que representaba a la perfección aquello que conscientemente no había conseguido reproducir con todo su talento y su saber técnico. El azar le había remedado la jugada, y el público, cuando vio la obra, alabó la pericia técnica de Apeles." ⁵⁹⁹

Escribe Joaquim Dols Rusiñol que el azar es:

597 La obra teórica de A. COZENS. "A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape" (1786), fue la que impulsó a los paisajistas ingleses, dentre ellos Turner y Girtin, a estudiar los efectos de luz. En esta obra, Alexander Cozens preconizaba una técnica audaz denominada "técnica de las manchas" y de carácter casi surrealista." P. CABANNÉ, *Diccionario Universal del Arte*, 1979, p.64.

598 "Thomas Monro había recomendado encarecidamente al joven pintor que estudiara la técnica de Alexander Cozens. Esta consistía en fijar la disposición característica de un paisaje mediante manchas y trazos gruesos, los cuales se sometían a una elaboración de la que surgían todos los detalles "realistas". Turner aplicó este procedimiento en muchos de sus dibujos; su técnica del Colour Beginning puede considerarse como una variante de aquél. Aquí puede residir la razón por la que relusara ser observado mientras estaba pintando: se trataba de introducir un elemento de azar en el cuadro, a fin de producir las manchas que le interesaban. Otra anédocta dice que un dibujo de un barco de guerra fue pintado sobre un papel arrugado y lleno de manchas". M. BOCKEMUEHL, J. M. W. Turner, 1775-1851, *El Mundo de la Luz y del Color*, 1992, p.67.

599 P. AZARA, *De la Fealdad del Arte Moderno: El Encanto del Fruto Prohibido*, 1990, p.120.

"Factor esencial del método surrealista, según el cual la potencia intrínseca de lo impremeditado, aleatorio y casual es superior a la que entraña cualquier desarrollo intelectual de índole racional; es decir, viene a defender la subversión del orden y del equilibrio habituales en nuestra sociedad contemporánea, potenciando lo inesperado, lo sorprendente, lo que está fuera del hilo narrativo convencional." ⁶⁰⁰

Constituyendo, pues, una herencia más próxima del surrealismo, el azar es un elemento presente, y casi se podría decir constante, en las obras de los artistas americanos y europeos llamados expresionistas abstractos, informalistas o abstractos líricos, quienes desarrollan una pintura absolutamente espontánea y en la que el automatismo se hace patente.

Dice Joan Sureda que la abstracción lírica

"...se alza como contrapartida de lo racional y geométrico; no va en busca de los infiernos del hombre, sino más bien intenta crear armonías plásticas fruto de la improvisación y del azar." ⁶⁰¹

Difiere, sin embargo, el enfoque del automatismo empleado por los matéricos del empleado por los surrealistas. Renato De Fusco dice que en la pintura informalista:

"Su expresividad está unida a la acción meramente material del artista y hasta a una especie de automatismo, sugerido no por las dimensiones oníricas y profundas -como acontecía con los surrealistas-, sino por la propia organización de la materia pictórica sobre el lienzo. El informalismo busca la expresión directa, no de los sentimientos -como en los expresionistas- sino del máximo potencial de la forma pictórica, reduciendo

600 J. DOLS RUSIÑOL, *Diccionario del Arte Moderno*, 1979, p.57.

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

a pintura inclusive, hasta las materias más extrañas: confía en el poder del gesto, en la tensión nerviosa, en la fuerza física del artista." ⁶⁰²

Muchos han sido los pintores en este siglo que reflexionaron sobre el tratamiento más espontáneo en la pintura⁶⁰³, con ciertas afinidades con lo gestual, con el *dripping* y todo lo que pueda "ocurrir" durante el proceso pictórico.

Y es precisamente en este aspecto que René Huyghe nos advierte que la creación artística se convierte en el acto de afrontar la materia. El observa que hay dos polos muy fuertes en este arte, que parece desear reducirse a la materia bruta y al gesto.⁶⁰⁴

Michel Tapié en el libro "Un Art Autre" (1952), término empleado para insistir en la ruptura con los valores técnicos y estéticos del arte anteriores a 1950, cita el pensamiento del pintor y poeta francés Jean Atlan (1913-1960) sobre el procedimiento de la pintura que encierra lo espontáneo:

"Creo que hay una fuente común para el pintor y el bailarín, esta fuente común es cierta forma de vivir los ritmos... Para mí un cuadro no puede ser el resultado de una idea preconcebida: el papel del azar (adventure) es demasiado

602 "A sua expressividade está ligada à ação meramente material do artista e até a uma espécie de automatismo, sugerido não por dimensões oníricas e profundas_ como acontecia com os surrealistas_, mas pela própria organização da matéria pictórica sobre a tela. O informalismo procura a expressão directa, não dos sentimentos_ como nos expressionistas_, mas do máximo potencial da forma pictórica, reduzindo a pintura, inclusivamente, às matérias mais estranhas: confia no poder do gesto, na tensão nervosa, na força física do artista. (...) R. DE FUSCO, *História da Arte Contemporânea*, 1988. p.69.

603 Véase J. JIMÉNEZ, *La Vida como Azar. Complejidad de lo Moderno*, 1989, p.155. capítulo titulado "Azar en conserva", en donde trata de los "Tres zarcidos-patrón" de Marcel Duchamp (1913-1915). experimentos artísticos realizados con la intervención del azar.

604 R. HUYGHE, *Los Poderes de la Imagen*, 1979, p.264.

importante en él, y desde luego, este papel del azar es decisivo en último término en la creación. Al principio, hay un ritmo que tiende a desplegarse: es la percepción de este ritmo lo que es fundamental y de su desarrollo depende la cualidad vital de la obra." ⁶⁰⁵

Esta palabra azar, para expresar algo que proviene de la libertad operativa, tiene igualmente su equivalencia en otras como *acaso*, *ocurrido*, *accidente*.

Y Roland Penrose emplea la palabra *acaso* al referirse a Miró, quien habría recibido de los surrealistas nuevos métodos para exteriorizar las riquezas de su mente subconsciente y de su inspiración. Dijo:

"En su sentir, era importante explorar no sólo la subconsciencia, sino también el acaso. Las sorpresas que los sucesos azarosos podían aportar a las obras de la imaginación habían sido explotadas primero por Marcel Duchamp y no mucho después por Max Ernst. Cabría decir que, a partir de aquellos descubrimientos iniciales, la casualidad se ha ganado la reputación de ser uno de los grandes empresarios de nuestros tiempos. Aún así, queda para la capacidad del artista el reconocer las peculiares virtudes de los dones que la casualidad le otorga, de modo que él les permite llegar a ser significantes." ⁶⁰⁶

Y es el propio Miró quien así se expresa respecto a la importancia del *azar* en el proceso creativo de sus piezas de cerámica realizadas a mediados de la década de los cincuenta, utilizando como pincel un gran cepillo que dejaba escurrir gotas de pintura:

605 I. CHILVERS y Otros, *Diccionario de Arte*, 1992, p.686.

606 R. PENROSE, *Miró*, 1991, p.45.

"Yo -explica Miró- me hallaba en trance y distribuía la pintura a diestro y siniestro. Descubría así nuevas posibilidades. Es que el azar ha tenido siempre para mí una enorme, una capital importancia." ⁶⁰⁷

El procedimiento del *frottage*, del que Max Ernst fue el descubridor⁶⁰⁸, tiene en su obra una importancia peculiar y abre nuevas perspectivas en su trabajo. Según Pere Gimferrer

"Se trata de un vehículo de irracionalidad, de un medio para que el material mismo suscite la obra, de una intervención del azar y los accidentes de la materia en la propia configuración del espacio plástico." ⁶⁰⁹

Francis Bacon ha relatado con mucha lucidez su proceso técnico de trabajo, el cual, según él, parte de lo accidental que conlleva una mancha:

"No dibujo en modo alguno. Empiezo por hacer toda clase de manchas, mientras espero lo que llamo el accidente, es decir, la mancha que va a servir de base al cuadro. La mancha es el accidente, pero si se cree comprender el accidente, entonces estamos a punto de hacer pura ilustración. No se puede comprender el accidente. Si esto fuera posible, se podría comprender asimismo la forma en que vamos a actuar. Ahora bien, esa forma es lo imprevisto y nunca puede comprenderse: en lo básico está la imaginación técnica." ⁶¹⁰

607 C. A. AREAN, *La Escuela Plástica Barcelonesa*, 1961, p.66.

608 La descubierta del *frottage* por Max Ernst está relatada detalladamente en el capítulo 2. "Referencias Primarias de la Pintura Matérica: el Muro".

609 P. GIMFERRER, *Max Ernst o la Disolución de la Identidad*, 1983, p.6.

610 J. L. VELASCO, *La Pintura Contemporánea*, 1982, p.66.

Esta manera de actuar, o sea, de suscitar formas a partir de lo que es ofrecido por el propio material que está siendo explotado plásticamente, es ampliamente captada por los artistas informalistas. En los cuadros *matèrics*, el *azar* es uno de los elementos que juegan importante papel en la configuración de la obra, en su apariencia final.

Y a respecto de las obras de Antoni Tàpies y de Marcel Duchamp, Roland Penrose hace la siguiente observación:

"...ambos han insistido en el valor de lo irracional, del humor, de la ambigüedad y del azar. Ambos consideran al arte como un juego de descubrimientos en los que el azar juega un papel importante y cuyas reglas se van haciendo a medida que progresa el juego." ⁶¹¹

El *azar* es pues lo imprevisto que adquiere forma durante el proceso de elaboración de la obra. Es componente expresivo de gran fuerza y que constituye posibilidades plásticas inusitadas. El azar es lo impensado que surge en el desarrollo del proceso pictórico. El azar parte de una acción, de un gesto o simplemente se torna realidad a partir del encuentro de distintos materiales que reaccionan de forma imprevista.

Efectos plásticos de gran interés estético y brotados de la pura casualidad, se encuentran casualmente en la naturaleza o en el entorno urbano, ya sea en las piedras o rocas o en los muros cubiertos de humedad o colores desleídos, con papeles en fase de

611 R. PENROSE: *Tàpies*, 1977, p.195.

desprendimiento; en las maderas agujereadas para hacer pasar alambres o clavos, en las herrumbres escurridas. (Lám. XLII, Figs. 124, 125, 126 y 127).

Tales efectos fortuitos pasan a encontrarse en muchas obras pictóricas que explotan esa plasticidad intencionadamente.

El azar se manifiesta, o sea, configura algo incontrolado, cuando se rasga un cartón en vez de cortarlo con una tijera o una cuchilla. Nunca se puede tener el control total del proceso, ya que aquél sigue su camino. El acto de rasgar guarda estrecha relación con el craquelado:

"El resultado de agrietar como de rasgar un trozo de papel es definitivo." ⁶¹²

Al ser un material de acentuado espesor, el cartón se abre enseñando sus distintas capas como en la obra "*Collage*" (1962), en la que el cartón ondulado se deshace en las varias hojas que le compone, enseñándolas una a una, con los bordes irregulares. Otro ejemplo de este efecto plástico se encuentra en una obra de cartón, "Estudio" (1968, técnica mixta y *collage* sobre tabla, 40 x 32 cm), de Josep Guinovart. (Lám. XLIII, Fig. 128)

Es pues muy vasto ese ámbito de accidentes que van configurando la propia materia pictórica. Y la pintura matérica está repleta de acciones que conjugan intencionalidad y casualidad. La obra "Gris-Negro" (1964) de Antoni Tàpies constituye un ejemplo para esta

612 J. J. BEIJON, *Gramática del Arte*, 1993, p.35.

constatación. Hay intencionalidad en la configuración de los surcos; hay, sin embargo, una configuración debida en gran medida al azar. La materia se ha desplazado debido a la presión de algo sobre ella o debido al intento de quitarla con algún instrumento. Este es un hecho que está incluso previsto, pero que al igual que un corte sobre un cartón, un craquelado⁶¹³, o mismo una grieta en un muro urbano, sigue su propio camino. (Lám. XLIV, Fig. 133)

El goteado es otro de los procedimientos que conlleva en alto grado el azar. Es tan importante la consistencia de la pintura (líquida para que se escurra; más espesa para que se desplace), como el posicionamiento del soporte de la obra: perpendicular o paralelo al suelo. La obra de Manolo Millares "Cuadro 23" (1958, óleo sobre arpillera, 81 x 100) constituye un buen ejemplo para la observación de este hecho plástico. La pintura blanca escurre en tres direcciones distintas, enseñando el movimiento impuesto a la propia obra mientras Manolo Millares la pintaba. Ya en la obra de Rafael Canogar, "Milano" (1959, óleo sobre tela, 162 x 130 cm) no hay pintura en la consistencia apropiada para escurrirse. Hay, en esta obra, puntos de pintura densa, lanzadas con un palo o con el mismo pincel, contra el soporte. (Lám. XLIII, Fig. 129 y Lám. XLIV, Fig. 134, respectivamente.)

Cuando alguien arroja sobre una hoja de papel una porción de pintura líquida, no puede prever con exactitud la forma que ésta adquirirá hasta secarse y permanecer estable. Hay riesgos en la ejecución, porque está trabajando con algo que no le es del todo controlable. (Retómese Lám. XXXIII, Fig. 100). La pintura va a escurrirse según su propia

613 A la diferencia del rasgado, que puede ser realizado por la mano, el craquelado es en gran medida incontrolable y surge de la mezcla de diversos materiales que así reaccionan: es también provocado al someterse la obra a un secado rápido. El agrietamiento conlleva el concepto de azar y puede ser, pues, inducido, pero "...no puede ser hecho por la mano." J. J. BELJON. *Op. Cit.*, 1993, p. 34.

fluidez, y se presentará de distintas maneras en donde haya texturas que en donde no las haya. La pintura más fluida cuando arrojada a una superficie, tiende a asumir la textura del soporte (cartón ondulado, arpillera, lienzo, papel texturado), ya una pintura más espesa puede que logre tapar las características texturales del soporte.

La "intrusión" de un elemento sobre (o contra) otro, como gesto creativo, está asociado a la idea de acto violento, de golpe que lacera la materia.⁶¹⁴ Expresa la intención de choque de un instrumento u objeto contra una barrera que, en el caso concreto de la obra de Antoni Tàpies, "Gran Pintura y Lata Azul" (1972, técnica mixta sobre lienzo, 200 x 275 cm), es un lienzo que se deja atravesar por un bote de lata que, además de enseñar su relieve, penetra a través de la abertura por la violencia del movimiento. (Lám. XLIII, Fig. 130)

La intrusión, en este sentido, se ve asociada a la "action painting", al golpe, a la rapidez de la acción, entrando así en gran medida el componente del azar. La herida producida pasará a depender no sólo de la materia implicada en esta acción, sino de la fuerza conferida a ella.

Cabe también poner de manifiesto la diferencia existente entre esta acción y un agujero realizado por Henry Moore en sus esculturas. En estas obras del escultor inglés, el agujero lleva consigo la idea de lo cavado, de lo que se puede quitar de una determinada

614 El gesto de golpe que lacera la materia remite inmediatamente a la obra de Lucio Fontana. En su obra están presentes actos que se manifiestan de forma distinta: con una cuchilla muy afilada, él obtiene cortes muy limpios; con un punzón u otro útil puntiagudo, consigue agujeros con distintos grados de regularidad, que asumen esas distintas configuraciones debido también a la intensidad del golpe sobre el lienzo.

materia, penetrándola en su totalidad o no. Y en algunas de sus obras, las concavidades que él crea, pueden también ser comparadas al golpe de un pie sobre una superficie de arena o arcilla. En este gesto, el impacto modifica la superficie de la materia, sin con todo, producir agujero.

La intrusión, a pesar de todo, está unida al concepto de algo que irrumpe y marca presencia de manera casi imprevista y que se manifiesta por una forma conferida por el azar.

En las obras en las cuales la madera no está cortada por un serrucho, se produce una ruptura en la que el azar juega importante papel, como en "*Collage con Maderas*", (1954, técnica mixta sobre táblex) de Manolo Millares. (Lám. XLIII, Fig. 131) Esta obra permite la apreciación de estos imperativos de la madera que se rompe con irregularidad mediante un gesto determinado o que se rompe según sus propias vetas o sus nudos. Algo similar se aprecia en la obra de Antoni Tàpies "*Gran Marrón de la Madera Agujereada*" (1973). (Retómese Lám. XXII, Fig. 68)

La textura obtenida mediante presión de algo sobre la pasta aún húmeda requiere gran precisión, tanto en la presión de la materia texturada como en el grado de secado de la masilla. La nitidez de la textura del jersey presionado sobre la pasta pictórica puede ser apreciada en la obra de Antoni Tàpies "*Coraje del Pueblo*" (1974, técnica mixta sobre madera, 130 x 152 cm). (Lám. XLIV, Fig. 132)

De igual modo, se encuentran configuraciones formales de esta naturaleza, en el

mismo entorno urbano. Son configuraciones producidas por el azar, provocadas tal vez por los cambios climáticos, que hacen saltar de la pared, mosaicos que estuvieron en un cierto momento adheridos a ella. El mosaico, al caer, deja impreso en el cemento su propio dibujo. (Lám. XLIV, Fig. 135)

El *azar* es producto de la espontaneidad operativa; pero sólo permanece cuando presenta autoridad en la concepción plástica de su creador: el cuadro es siempre fruto de una voluntad consentida.

El procedimiento de arrancar de la materia, sea cortándola, sea quitándola de raíz mediante presión con un trapo o papel, difícilmente podrá ser controlado a la perfección. Podrá ocurrir que otras porciones de la materia se desprendan del soporte y configuren algo accidental. En la obra de Antoni Tàpies "Materia-Sillón" (1966, técnica mixta, 116 x 146 cm) la irregularidad de las líneas o surcos que seccionan la materia, enseña este hecho plástico.

El "fumage"⁶¹⁵, la técnica de crear efectos plásticos mediante el fuego, está asociada con el azar. Alberto Burri y Lucio Muñoz han recurrido a esta técnica para la realización de muchas de sus obras. De ahí los huecos y derretidos que surgen en la materia y los quemados en la madera. (Retómese Lám. XXXIX, Fig. 119)

Y Anthony Everitt escribe que:

615 "Fumage: procedimiento de ahumado inventado en 1938 por Wolfgang Paalen que con la ayuda de una llama produce trazos de tizne sobre el papel. Al igual que el *frottage*, también el fumage es una forma de creación automática gracias a la activación de la imaginación." K. THOMAS, *Hasta Hoy. Estilo de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, 1988, p.15.

"...lo que parece casualidad es en el mejor de los casos explotación del azar." ⁶¹⁶

Jackson Pollock, respecto a ese fenómeno, así se expresa:

"Cuando pinto, tengo una noción general de lo que tengo en manos. Puedo dominar el flujo de la pintura: no hay nada accidental. (...) No tengo miedo de hacer cambios, de destruir la imagen, etc, porque la pintura tiene vida propia. Trato de dejar que se manifieste." ⁶¹⁷

Jean Dubuffet considera el término *azar* inexacto, por no expresar correctamente lo que el hecho así determinado abarca, y lo sustituye por voluntad y deseo del material. ⁶¹⁸

Hay, en esta interpretación, la visión del azar como algo procedente del material, pese a no estar previsto por el artista. Todo lo que surge y lo sorprende, confiriendo vitalidad a la obra, está estrechamente vinculado a la naturaleza del material que está siendo manipulado.

El papel, por ejemplo, al despegarse de un soporte rígido, tiende a doblarse en sus extremidades; la madera actuaría de otra manera. O la pintura fluida tiende a escurrirse según la posición del soporte en el que se encuentra. (Lám. XLII, Figs. 124 y 125).

Y sobre este hecho Jean Dubuffet escribe:

616 A. EVERITT, *El Expresionismo Abstracto*, 1984, p.22.

617 A. EVERITT, *Op. Cit.*, 1984, p.23.

618 "No existe el azar. El hombre llama azar a todo lo que procede de ese gran agujero negro de las causas mal conocidas. El artista no se enfrenta con cualquier, sino con un azar peculiar, propio de la naturaleza del material utilizado. El término de azar es inexacto; cabe hablar mayormente de las veleidades y aspiraciones del material, que cocea." J. DUBUFFET, *Escritos sobre Arte*, 1975, p.42.

"Hay que dejar producirse y aparecer todos los azares que son los azares propios del material utilizado: el óleo que quiere chorrear, el pincel insuficientemente cargado de color y que no deja más que una huella imprecisa, el trazo que cae al lado del sitio exacto adonde el artista deseaba trazar; el trazo que tiembla, o que, en lugar de ser vertical, se inclina en el sentido de la escritura; el trazo que comienza pesadamente y luego se debilita porque el pincel se descarga de su color, etc." ⁶¹⁹

Y a través de Picasso se tiene el enfoque del azar o accidente como algo proveniente no sólo del material, sino de la propia condición humana. Según Dore Ashton, Picasso, al mirar uno de sus cuadros, hubiera dicho:

"Accidentes, intentar cambiarlos - es imposible. Lo accidental revela al hombre." ⁶²⁰

Al referirse a la obra de Pollock, Renato De Fusco observa que:

"El acaso desempeña, evidentemente, un papel notable en esta técnica, de hecho, la casualidad es más una intención expresiva que una modalidad configurativa, dadas las mil maneras que Pollock tiene de distribuir sus tramas multiformes, de efectuar sus retornos atormentados, de crear texturas pictóricas. Por eso la técnica no se reduce a un mero expediente, sino, y una vez más -se diría el punto límite- a una moda de hacer estilo, de conferir una regla al acaso, a lo distinto, a los vestigios del inconsciente." ⁶²¹

619 J. DUBUFFET, *Op. Cit.*, 1975, p.43.

620 "Accidents, try to change them - it's imposible. The accidental reveals man." D. ASHTON, *The Documents of 20th Century Art, Picasso on Art*, 1972, p.91.

621 "O acaso desempenha, evidentemente, um papel notável nesta 'técnica', mas de fato a casualidade é mais uma intenção expressiva que uma modalidade configurativa, dadas as mil maneiras que Pollock tem de distribuir as suas tramas multiformes, de efetuar os seus atormentados retornos, de criar texturas pictóricas. Por isso a técnica não se reduz a um mero expediente, mas antes, e mais uma vez, e dir-se-ia o ponto limite, a uma moda de fazer-se estilo, de conferir uma regra ao acaso, ao indistinto, aos vestígios (continúa...)

Estas peculiaridades que van tomando forma, espontáneamente, en el acto de pintar, constituyen "un juego de descubrimientos" ⁶²², para emplear las palabras de Roland Penrose. Se instaura un lucha de distintas reacciones entre los materiales: una pintura sobrepuesta a otra aún húmeda, asumirá una apariencia distinta de aquélla dispuesta sobre otra seca; una pincelada sobre una superficie lisa tendrá características diferentes de una dispuesta sobre una base rugosa; la mezcla de una tinta oleosa con una a base de agua, producirá determinados efectos. Muchos de estos efectos pueden ser controlados mediante un perfecto dominio del material empleado.

Mas, cuando la obra surge de la espontaneidad, el artista anda junto con el azar.

Jean Dubuffet alude a la aventura que consiste el comienzo de un nuevo cuadro, porque no se sabe hasta dónde conducirá. El cuadro no debe ser la exacta manifestación de lo que él imaginó, sino el producto de un proceso más amplio, en el que pueda

"valerse de todo lo fortuito a medida que se presenta." ⁶²³

En las pinturas realizadas por Antoni Tàpies a su regreso de París, como por ejemplo, "Grattage sobre Rojo" (1952, pintura sobre lienzo, 54 x 63 cm), el artista recurrió al

621 (...continuación)
do inconsciente." R. DE FUSCO, *Op. Cit.*, 1988, p.77.

622 Esta es la expresión empleada por R. PENROSE (Not.611).

623 *Ibidem.* (Not. 618)

grattage⁶²⁴, para incorporar a la obra la luminosidad del fondo blanco, pero el dibujo empieza a parecerle muy rígido, en oposición a una realidad más profunda que buscaba. Y aquella actitud encerraba el peligro de dejarse llevar por la perfección, relegando a un segundo plano, lo espontáneo, como en lo comentado por Roland Penrose a este respecto:

"Además, descubrió que el cálculo cuidadoso y buen gusto aplicado a estas obras empezaba a ahogar el elemento de azar y de espontaneidad que él consideraba esenciales para la vida de una pintura y para su atractivo duradero." ⁶²⁵

Los artistas en muchas ocasiones han manifestado su voluntad de no participar activamente en las propias obras, sino de incurrir por las sendas del experimentalismo e incluso de la impersonalidad⁶²⁶. Y es aquí, en específico, un pintor, Antoni Tàpies, quien así lo pondera, al decir que los artistas han rechazado la exhibición personalista desmesurada, revelándose contra la mitificación de las grandes firmas y yendo en busca de un cierto anonimato. El artista, dice él:

"Incluso en algunas de sus realizaciones a veces ha adoptado formas que no fueran obra de la misma mano o en las que su voluntad ni siquiera hubiese intervenido para nada. En ocasiones, ha permitido que el viento, la lluvia o el simple azar

624 "Grattage: nombre que se da al procedimiento inventado por Max Ernst para transferir el método del frottage del dibujo a la pintura al óleo. También se dio este nombre a un procedimiento ideado por Esteban Frances hacia 1938. Se trabaja la capa superior de la pintura con una cuchilla de afeitar, de forma que las capas inferiores superpuestas surjan en formas inesperadas e imprevistas, creando brillos irisados. El método fue adoptado por los surrealistas como vía de acceso a lo subconsciente." H. OSBORNE, *Guía del Arte del Siglo XX*, 1990, p.366.

625 R. PENROSE, *Op. Cit.*, 1977, p.40.

626 El artista francés Yves Klein (Niza. 1928 - París. 1962) constituye un ejemplo de pintor que se sirve del azar en sus obras. "Sus Cosmogonias (1960) las realiza con intervención de elementos naturales como la lluvia y el viento." *DICCIONARIO UNIVERSAL DEL ARTE Y LOS ARTISTAS*, Pintores, Tomo II, 1970, p.66.

fueran sus verdaderos protagonistas. Hasta tal punto llegaba su horror por el exceso de individualismo y su sentimiento de que el arte, verdaderamente, es una empresa no sólo pluralista, sino incluso supeditada a los ritmos mismos de la naturaleza toda.⁶²⁷

Y en este espíritu de experimentación es también relevante lo que escribe Roland Penrose de Antoni Tàpies, en su segundo período de transición, del período mágico al período de asociación con la materia, en la década de los cincuenta:

"Comprendió que sería fatal eliminar los elementos del azar y de lo desconocido en su obra. En sus primeros dibujos había utilizado las formas imprevisibles que produce un trozo de cuerda que se deja caer sobre una hoja de papel, antes de descubrir que Marcel Duchamp había estado haciendo lo mismo."⁶²⁸

No siempre el azar se manifiesta como algo total o predominante en una obra:

"...la interrelación mutua del principio de azar y de orden, son los dos puntos claves del lenguaje plástico de Tàpies que ya se vislumbra en este *collage*: "Cruz de papel de periódico."⁶²⁹

El azar es pues un recurso explotado por muchos artistas. Lucio Muñoz afirma haber en su obra una fuerte presencia de este elemento. El habla del valor de lo espontáneo, auténtico y no-cultural.

627 A. TAPIES, *El Arte Contra la Estética*, 1986, p.47.

628 *Ibidem*. (Not. 625)

629 E. HERNÁNDEZ DE LAS HERAS, *Grandes Figuras del Arte Español, Tàpies, Monografía ilustrada con doce diapositivas*, 1982, p.5.

J. M. Bonet observa que Lucio Muñoz entre 1958 y 1959:

"Empieza a trabajar con contrachapado, labrándolo, arañándolo, quemándolo, astillándolo, sacando sus capas de debajo; otorgándole, por lo demás, un papel principal al azar, a los accidentes que técnica tan dura a fuerza implica." ⁶³⁰

Y en la presentación del catálogo de su reciente exposición en la galería Marlborough (1992), se lee lo que sigue:

"(...) Ya hemos visto el interés que tiene Lucio Muñoz por que sea auténtico lo que surge en el cuadro, procesos reales y no manipulados, un lugar para el azar y la legalidad natural. Es como si la realidad imprimiera sus reglas en el cuadro, como si la naturaleza dijera su verdad. (...)" ⁶³¹

El tachismo, que surge de la confluencia del surrealismo y de la abstracción, exalta la mancha como:

"símbolo de lo aparecido, de lo emergente dotado de caracteres inquietantes, indefinibles." ⁶³²

En suma, potencia lo fortuito, la propia intervención del azar como testimonio del momento pictórico.

630 J. M. BONET, "Lucio Muñoz en su espacio", *Guadalimar*, V. XVI, núm.98, octubre/noviembre de 1988, Madrid, p.31.

631 R. MUÑOZ AVIA, "El poso de una mirada al mundo". Lucio Muñoz. *Galería Marlborough*, 19 noviembre de 1992/5 enero de 1993, pp.5-34.

632 J. E. CRILOT, *Cubismo y Figuración*, 1957, p.100.

Juan-Eduardo Cirlot comenta en el párrafo que sigue, el elemento del azar explotado por los artistas del *arte otro*. De las obras de Josep Tharrats escribe:

"Sus últimas obras, fundadas en la mancha, en el libre empleo de la pintura, utilizando recursos debidos al azar, poseen un encanto innegable, con valores decorativos y un optimismo esencial que contrapone los logros de este artista a los de la mayor parte de los informalistas. Si hay sufrimiento en el trasfondo, nada sabemos. Azules celeste, amarillos, el mismo negro de humo, actúan como pantalla que escinde la claridad de la vivencia de sus raíces." ⁶³³

Estas tendencias que estimulan un proceso pictórico con libertad operativa, que aprovechan la capacidad de expresión del gesto automático, incorporan a lo fortuito, también pasan, en un momento posterior a la creación, a la reflexión de la obra como totalidad, optando por la anulación o la incorporación de lo *ocurrido*. Es la espontaneidad seguida de una observación racional, tiempo en el que se determina lo que permanece y cómo permanece:

"La reflexión sobre el arte es inseparable del arte mismo ... " ⁶³⁴

lo dice Gaëtan Picon.

Cuanto más pensada es la obra, menos espacio sobra para lo *ocurrido*. Se interpreta la expresión *pensada* como la no valoración de lo casual o aún como total dominio del

633 J. E. CIRLOT, *El Arte Otro*, 1957, p.111.

634 G. PICON, *El Escritor y su Sombra: Introducción a una Estética de la Literatura*, 1969, p.80.

material, o sea, que a través de la experiencia, con el conocimiento de la técnica trabajada, se pueda pensar en el cuadro como previsión de lo que puede acontecer. Experimentar para sorprenderse o experimentar para comprobar: la obra es experiencia.

Umberto Eco, al referirse al proceso de trabajo en el arte matérico, lo enfrenta al proceso empleado por los artistas renacentistas, los cuales sometían la obra a la fuerza organizadora de una idea constructiva. El escribe que:

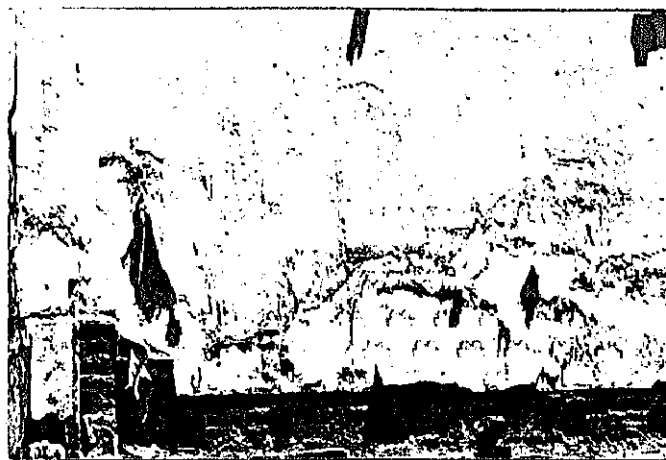
"(...)la obra del artista matérico de nuestra época se ha ido configurando, en cambio, como una aparente renuncia a toda forma, a toda organización, a toda superposición de intenciones, para permitir que el cuadro se convierta en un hecho natural, un acontecimiento físico, un don del azar, como esas figuras que el agua del mar dibuja sobre la arena o que las gotas de lluvia dejan en el barro." ⁶³⁵

Caballero Bonald, sin embargo, al referirse al papel que juega la casualidad en las obras de Modest Cuixart (cartones manchados y rascados de la década de los cuarenta), que suponen también la convocatoria del azar y de la irracionalidad, hace la siguiente advertencia:

"Pero el azar, como la intuición, también se supedita al subterráneo trámite de la experiencia." ⁶³⁶

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

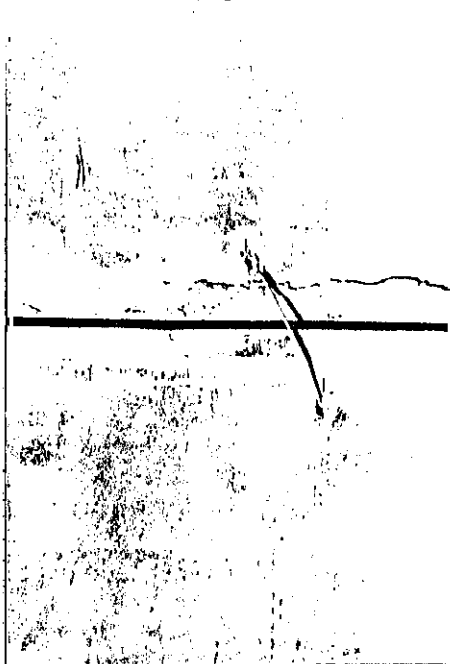
636 J. M. CABALLERO BONALD, *Cuixart*, 1977, p.40.



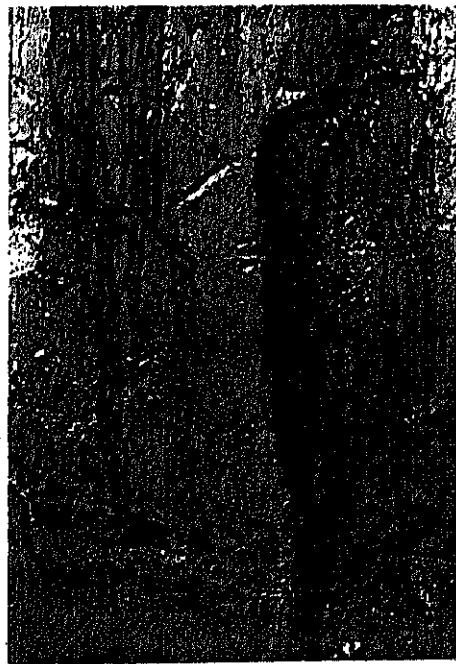
(Fig. 124) Papeles despegados por acción del tiempo.



(Fig. 125) Colores desleídos en un muro urbano.



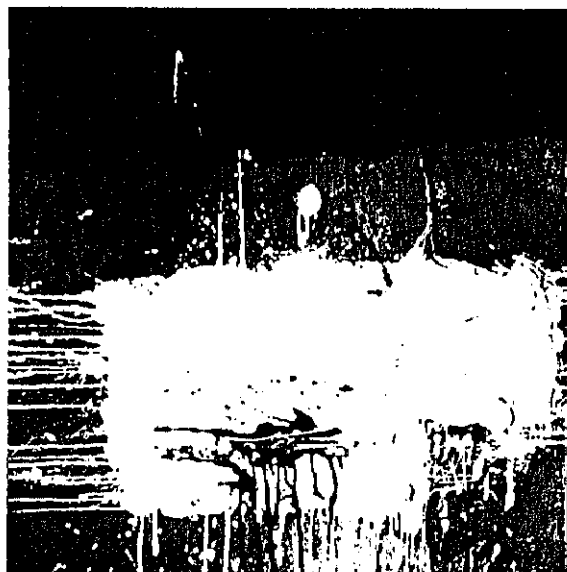
(Fig. 126) Valla de madera con alambre.



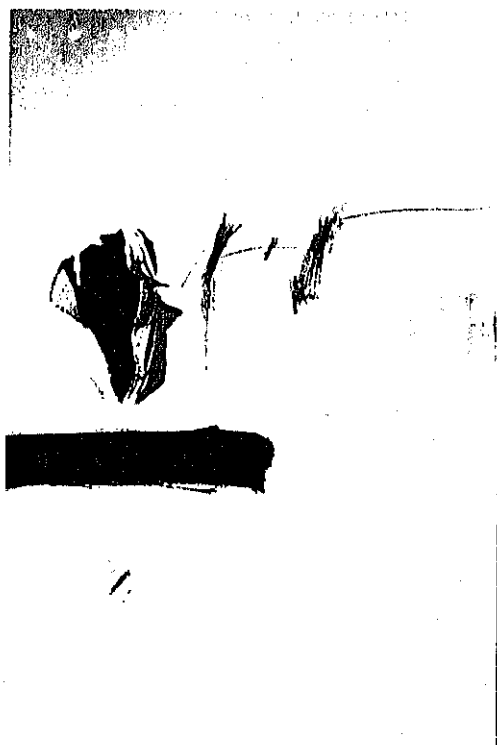
(Fig. 127) Herrumbre escurrida en un muro de la calle.



(Fig. 128) Josep Guinovart. "Collage", 1962.



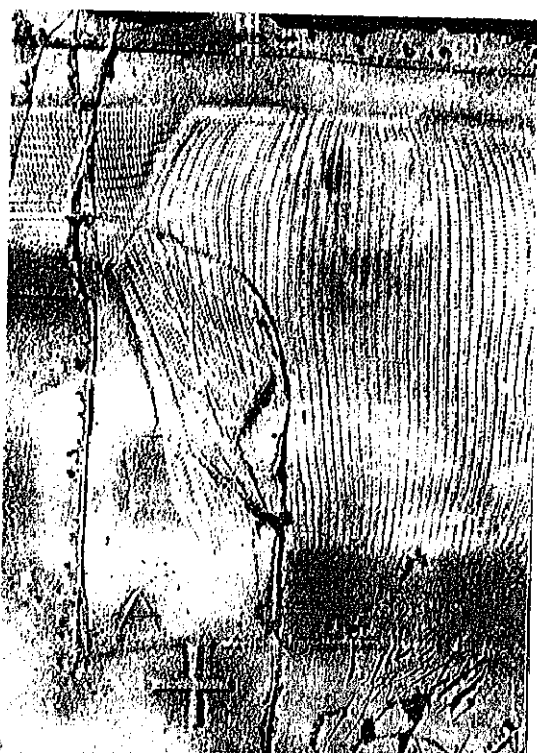
(Fig. 129) Manolo Millares. "Cuadro 26", 1957.



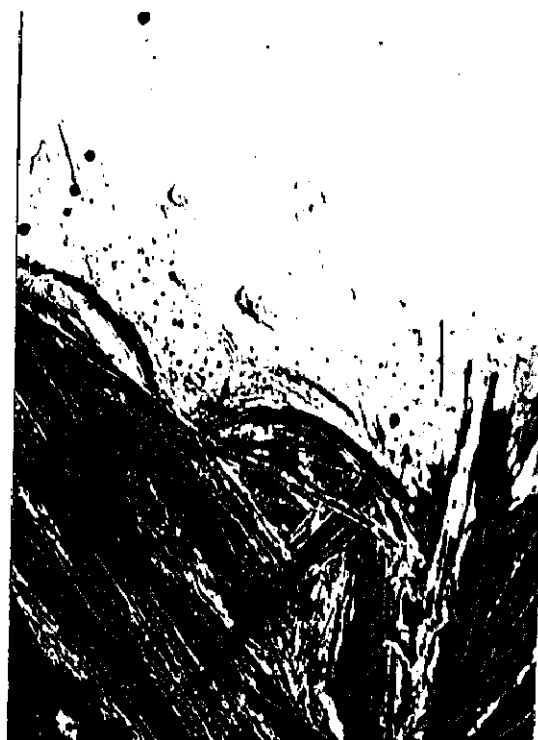
(Fig. 130) Antoni Tàpies. "Gran Blanco de la Lata Azul". 1972. (Fragmento).



(Fig. 131) Manolo Millares. "Collage con Maderas". 1954.



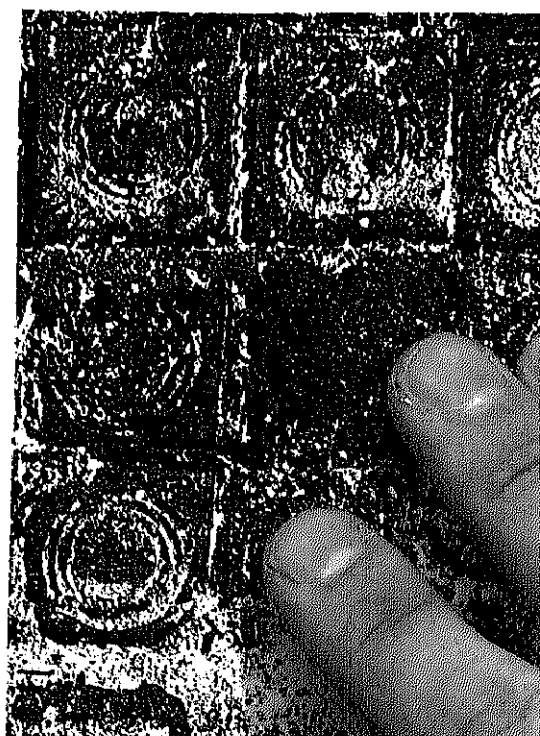
(Fig. 132) Antoni Tàpies. "Coraje del Pueblo", 1974. (Fragmento).



(Fig. 134) Rafael Canogar. "Milano", 1959. (Fragmento).



(Fig. 133) Muro urbano agrietado.



(Fig. 135) Mosaico: impresión de su...

12. LA TELA EN EL SUELO

*"Delante de los cafés, las huellas de las chapas de las botellas en el asfalto: era verano y el asfalto estaba blando."*³¹¹

Pierre Handke

El concepto de pintura de caballete estaba estrechamente relacionado con las necesidades prácticas en el artista de épocas anteriores. Hoy en día cuando estas mismas necesidades no se ven satisfechas con este procedimiento, se busca una adecuación a sus intereses.

Perdiendo, de este modo, el interés por el soporte pequeño, por el claroscuro, por la representación casi fotográfica del modelo y, en consecuencia, por la pintura convencional de caballete, en la que la tela permanece en la posición vertical, el artista se direcciona a procedimientos que posibiliten con eficacia la materialización de su deseo.

En la pintura matérica, el artista busca las condiciones propicias para el desarrollo de sus obras. El necesita operar con libertad de movimientos; pegar elementos al espacio de la pintura e incluir infinitud de materiales que le resulten plásticamente significativos. También

el tratamiento conferido a la materia pictórica, como hacer incisiones, dejar marcas de objetos, de manos o pies, es un lenguaje explotado en estas obras. Y con el lienzo inclinado sobre el caballete, sería imposible realizar obras con estos procedimientos. (Retómese Lám. XV, Fig. 44).

El lienzo descansa sobre el suelo, durante el proceso de trabajo, en respuesta a una necesidad práctica del artista. El lienzo no es ya el soporte sobre el cual se pinta una escena representada, sino el terreno en donde se desarrolla una acción: el artista, en muchas ocasiones, entra en el cuadro, actuando directamente en él; o desde el exterior de uno de sus cuatro bordes, arroja, a la obra, pintura u otras materias, como arenas, tierras, cuerdas, etc. Como ejemplo, sirve la obra de Antoni Tàpies, "Tierra sobre Tela" (1970). (Lám. XLV, Fig. 136).

La horizontalidad del lienzo es, así, un fenómeno de nuestro siglo:

"...importante no solo en esclarecer la manera para algo enteramente nuevo, sino por la extraordinaria carga de sheer drama que carga con ellos." ⁶³⁷

Es precisamente para atender a esta nueva necesidad de expresión por lo que el lienzo deja de posicionarse frontalmente al artista y por lo que desciende del caballete. El lienzo cambia de posición; deja de ser frontal. Y el artista, al caminar sobre el lienzo, tiene una nueva noción perceptiva. EL pintor no se aproxima del campo pictórico únicamente con una

637 M. CALVESI, *Alberto Burri*, 1975, p.9: "...important not only in clearing the way for something entirely new, but also for the extraordinary charge of sheer drama they carried with them."

idea a dibujar⁶³⁸, sino con una actuación prevista mentalmente.

La técnica del dripping, del gotear de pintura sobre una superficie y que exige preferentemente la horizontalidad del soporte, es asociada al pintor norteamericano Jackson Pollock (1912 - 1956) que, según Herbert Read, se inspiró directamente en los métodos automáticos y no premeditados del suprarrealista André Masson (1931-). El conocimiento de estos métodos por Pollock, se dio antes mismo de la llegada de André Masson a los Estados Unidos, hacia el año 1938, pero que sólo viene a acentuarse más tarde.⁶³⁹

Y sobre el dripping, en concreto, Santiago Amón hace la siguiente referencia:

"Con este vocablo susceptible de ser traducido como "gotear" o "chorrear", se designa el conjunto de técnicas revolucionarias aplicadas a partir de 1947 por el pintor norteamericano Jackson Pollock, pionero de la pintura de acción."⁶⁴⁰

Santiago Amón asocia pues el surgimiento del dripping a Pollock. Ulrich Bischoff, sin embargo, atribuye a Max Ernst la invención de dicho procedimiento en el año 1942, mientras que Anthony Everitt afirma haber sido utilizado primeramente por Hans Hoffman. Ya Pere Gimferrer, al referirse a esta misma fecha, dice simplemente que Max Ernst en la

638 El dibujo, que constituye, en general, una fase previa de la realización artística (boceto, proyecto), adquirió, a partir del siglo XVIII, un carácter individualizado, convirtiéndose en objeto artístico en sí mismo. J. R. TRIADO, *Las Claves de la Pintura (Cómo Identificarla)*, 1986, p.22.

639 H. READ, *Breve Historia de la Pintura Moderna*, 1984, p.260.

640 V. AGUILERA CERNI, *Diccionario del Arte Moderno*, 1979, p.167.

obra referida⁶⁴¹:

"experimenta una nueva técnica, el dripping, utilizada particularmente en "Joven Intrigado por el Vuelo de una Mosca no Euclidiana." ⁶⁴²

De Hans Hofmann se ha dicho que:

"(...) El empezó por hacer muchas innovaciones y ~~debe~~ debe ser considerado como teniendo precedido las pinturas de goteado de Pollock y la libres formas del Expresionismo Abstracto antes de 1949." ⁶⁴³

En otra pintura de Max Ernst de 1942, "El Surrealismo y la Pintura" (óleo sobre tela, 195 X 233 cm), está la pintura de un ser monstruoso que se divide en dos tareas: jugar y alimentar sus hijos y pintar al mismo tiempo.

El cuadro que está pintado en esta misma obra (a la derecha), es el resultado de una técnica así descrita por el propio Max Ernst, cuando se encontraba en Nueva York:

"Atad una lata de conservas vacía a un cordel de uno o dos metros de largo, haced un agujerito en el fondo y llenadla de color líquido. Balancead la lata sobre la superficie del lienzo colocado en posición horizontal. Dirigid la lata moviendo las manos, los brazos, los hombros y todo el cuerpo. De esta forma, se derramarán sorprendentes líneas sobre la superficie

641 Esta obra, "Joven Intrigado por el Vuelo de una Mosca no Euclidiana" óleo sobre lienzo (82 X 86 cm) tiene como fecha de ejecución un largo período que va del año 1942 al 1947. El dripping, realizado en negro, se ve perfectamente integrado a la obra y ora aparece sobrepuesto a la imagen pintada, ora es interrumpido por una masa de pintura que lo oculta.

642 P. GIMFERRER, *Max Ernst*, 1983, p.28.

643 J. HOYLAND, Hans Hofmann: Late Paintings, *Tate Gallery*, 2 March/1 May, 1988, p.11: (...) He began to make many innovations and indeed he might be credited as having predated Pollock's drip paintings and the free shapes of Abstract Expressionism before 1948".

del lienzo. El juego de asociaciones mentales puede comenzar." ⁶⁴⁴

Y es a partir de esta declaración de Max Ernst por lo que Ulrich Bischoff concluye:

"Lo que Max Ernst describe aquí, es exactamente lo que Jackson Pollock, principal representante de la Action Painting, ha llamado dripping. Breton, en su obra publicada en 1928 *El Surrealismo y la Pintura*, describe de una manera casi científica los métodos del surrealismo. Entre ellos figura en primer lugar la "escritura automática", que tiene por objeto sacar a luz contenidos inconscientes sin la censura de la racionalidad." ⁶⁴⁵

El método de trabajo de Jackson Pollock

"se ha convertido en una leyenda -la tela sin estirar sobre el piso, empleo de palos, paletas, cuchillos y fluidos goteantes, empleo ocasional de arena o trozos de vidrio; todos esos artificios han sido interpretados como medios para el automatismo." ⁶⁴⁶

Herbert Read afirma que la finalidad de Pollock era:

"...convertirse en parte del cuadro, caminando a su alrededor y trabajando desde todas sus direcciones, como los pintores indios sobre arena del Oeste." ⁶⁴⁷

644 U. BISCHOFF, *Max Ernst, 1891-1976, Más Allá de la Pintura*, 1991, p.72.

645 U. BISCHOFF, *Op. Cit.*, 1991, p.73.

646 U. BISCHOFF, *Op. Cit.*, 1991, p.267.

647 H. READ, *Op. Cit.*, 1984, p.270.

Con productos fabricados industrialmente, Pollock desarrolla este procedimiento del dripping, rescatando el ducó, esmalte sintético con colores vibrantes adecuados al mundo para el cual fue proyectado: el mundo de los automóviles y objetos domésticos. Estas pinturas son rescatadas por Pollock

"...de su servidumbre al objeto, las trata como materias vivas y autónomas que tienen sus maneras de ser particulares: fluir en hilillos, coagularse en manchas, romperse en salpicaduras, etc..." ⁶⁴⁸

Este artista norteamericano, además de organizar el campo pictórico arrojándole gotas de pintura de un bote perforado, empleaba también un palo empapado de estos colores para producir distintos efectos, suprimiendo, de esta forma, los pinceles.

El aumento del tamaño del lienzo en el Expresionismo Abstracto, traía implícito el deseo de libertad, de pintar no sólo con el movimiento del brazo, sino con el enfrentamiento del propio cuerpo directamente sobre el cuadro. Esta confrontación con la tela modifica sensiblemente las mismas técnicas de pintura, desplazando, por esto, incluso a uno de los más tradicionales instrumentos de pintura: el pincel.

El cuadro de gran formato crea un clima de intimidad tanto con el creador como con el espectador. Y Mark Rothko (1903 - 1970), pintor ruso residente en Estados Unidos y de los artista más representativos de la rama espacialista dentro del Informalismo, así se expresó:

648 G. C. ARGAN, *El Arte Moderno*, 1975, p.717.

"Pinto cuadros grandes porque quiero expresar un estado de intimidad. Un cuadro grande es una transacción inmediata; te hace entrar en él." ⁶⁴⁹

La expresión lienzo en el suelo, metáfora de la horizontalidad de la tela, pasa a ser aplicada igualmente a los pintores que trabajan no necesariamente con el cuadro apoyado en el suelo, sino también a los que lo apoyan paralelamente a él sobre dos caballetes, de los cuales Antoni Tàpies puede constituir un ejemplo. En la foto realizada por Ralph Harman, el artista aparece espolvoreando materiales con el auxilio de un colador sobre una pintura que se ve en la posición horizontal. ⁶⁵⁰

El lienzo es estirado sobre el suelo, siempre que el procedimiento lo requiere. Y aunque se haya difundido a partir del Expresionismo Abstracto, con los pintores norteamericanos, muchos y anteriores a ellos, han sido los pintores que, al plantear un determinado trabajo, han sentido la necesidad de hacer algunas adaptaciones de carácter práctico a la hora de pintar.

Y en un texto titulado André Masson hace hablar a la arena, escrito en 1927, se lee lo siguiente:

"Autor del primer dibujo automático hace tres años, André Masson vuelve a erigirse en innovador. Ya hacía tiempo que se preguntaba de qué forma podría introducir el automatismo en la pintura, ya que el óleo y el pincel no permiten rapidez en la ejecución. Encontró la solución a su problema al borde del

649 N. STANGOS, *Conceptos del Arte Moderno*, 1986, p.169.

650 A. CIRICI, *Tàpies - Testimonio del Silencio*, 1973, p.32.

mar, mientras contemplaba una playa de arena. Tan pronto como regresó a su casa, extendió una tela sin preparar en el suelo de su taller y la roció con cola antes de cubrirla con arena. Una vez seca, sólo las partes rociadas retienen la arena. Ha obtenido, como resultado de esta técnica, la nueva posibilidad de "dibujar" la materia." ⁶⁵¹

En un texto escrito en 1943, se lee del proceso de trabajo de Jean Fautrier, que:

"Desde hace mucho tiempo trabaja sobre el suelo, utilizando pastas, polvos coloreados y diversas tintas, y, antes que el lienzo, prefiere el papel, que inmediatamente encola, ya que permite una mejor adhesión. Así, prepara el papel con un baño de blanco de España y cola, lo que constituye, más que un fondo, una especie de "campo", de costra dura y desigual en cuyo interior hace fijar sus materias y flotar su imagen." ⁶⁵²

También Jean Dubuffet, al describir el proceso de trabajo empleado en la obra "Ponge, Feu Follet Noir", realizada en 1947, menciona igualmente la necesidad de tumbar al suelo el soporte de su pintura:

"Luego, poniendo el cuadro tumbado sobre el suelo, eché sobre dicho fondo trementina teñida de negro, (muy teñida)." ⁶⁵³

Estas nuevas invenciones exigieron, pues, la horizontalidad de la tela, en atención a una necesidad de orden práctico.

651 *El Arte del Siglo XX, 1900 - 1949*, 1990, p.325.

652 *El Arte del Siglo XX, 1900 - 1949*, 1990, p.514.

653 J. DUBUFFET, *Del Paisaje Físico al Paisaje Mental*, 6 de marzo-25 de abril de 1992, p.77.

El dripping, si es líquido, al ser lanzado sobre el soporte, cuando este esté en la posición vertical, se escurre, así como ocurre con innumerables materiales y pastas que demoran en secarse, y que por lo tanto, no se mantendrían en el sitio depositado si estuvieran en la vertical, como ocurre cuando se lanza una porción de pintura fluida contra un muro. (Lám. XLVI, Fig. 138) La horizontalidad permite la cristalización del gesto impreso en el cuadro o en cualquier superficie, cuando este se seque. La mancha roja, de una pintura lanzada al azar contra el pavimento, se mantiene exacta, al ser ésta una superficie horizontal. (Lám. XLVI, Fig. 139)

Los artistas americanos fueron los que más desarrollaron esa pintura de acción, por su propia cultura, más espontánea y desinhibida que la europea. La cultura europea limitaba un poco la expansión de la action painting. Pese a que este movimiento no haya nacido específicamente en América, fue a partir de su florecimiento que los Estados Unidos cuando pasaron a tener la reputación artística hasta entonces inexistente.

La obra "Número Cinco" de Pollock muestra, a través del enmarañado del dripping, la configuración resultante de la acción del pintor sobre la tela. Pollock afirmaba que en su pintura no había comienzo ni fin y que todo lo que ocurría era parte del proceso. El decía:

"Yo quiero expresar mis sentimientos, más que ilustrarlos."⁶⁵⁴

El dripping, técnica del goteado sobre la tela, con la supresión del elemento mediador

654 "I want to express my feelings rather than illustrate them". H. B. CHIPP, *Theories of Modern Art*, 1968, p.546.

entre el artista y el soporte, o sea, del pincel, es uno de los varios recursos plásticos empleados por el artista matérico. La obra será colocada en la posición vertical u horizontal, según el efecto que se quiera congelar plásticamente. La primera alternativa sirve para mantener inalterada la mancha impresa, como la pincelada de barniz en la obra "Servilletas Dobladas" de Antoni Tàpies (1973, Encolado sobre Madera, 65 x 100 cm); la segunda, para alterarla, o sea, para conseguir el efecto de escurrido o de materia que se haya desplazado, como en "Gris-negro con surcos simétricos" (1964) también de Antoni Tàpies. Y a través de esta misma obra, se observa que la materia sufre dislocamientos provocados igualmente por un instrumento que la hunde, en un punto determinado de secado.

M. J. Borja-Villel dice que el propio tratamiento que Antoni Tàpies confiere a muchas de sus obras, en las que trabaja los bordes, dejando un vacío en el centro, refuerza la noción de horizontalidad y reafirma la impresión de que los cuadros hayan sido trabajados en el suelo o sobre una mesa, como de hecho acontece:

"El proceso técnico mediante el que Tàpies crea las pinturas matéricas expresa la noción de lo informe. Primero aplica una capa de barniz a la tela, y antes de que el barniz se seque, tamiza por encima polvo de mármol, arena y otros materiales, así como pigmentos. Luego añade pintura con una brocha o pincel en áreas distintas, creando una figura, un objeto o un campo de color. Una vez aplicadas las capas superiores, el material empieza a agrietarse, mostrando sus componenets estructurales. A veces, el artista intensifica esta impresión arrancando algunos trozos. Las fisuras y grietas, así como los distintos colores y texturas, no siguen necesariamente las líneas de ninguna figura u objeto, cuyas inflexiones se relacionan tanto con el material como con el objeto

representado. (...)»⁶⁵⁵

Ese modo de proceder de Tàpies guarda estrecha relación con el procedimiento de André Masson mencionado anteriormente. Tàpies emplea el barniz; André Masson empleaba la cola, elemento que según Florence de Mèredieu, funciona como un tipo de pintura invisible que se revela no sólo a partir de la proyección de la arena sobre la tela, sino a través de su tensado.⁶⁵⁶

La tela apoyada en el suelo recibe favorablemente todo cuanto se arremeta sobre ella. Hay un tiempo variable mínimo para el congelamiento del gesto manifestado... Esto dependerá del tipo de materia empleada (colas, barnices, masillas) y, consecuentemente, del tiempo que tarde en secarse. Y conforme lo ya mencionanado, también existe la posibilidad de alterar este mismo gesto. Se pueden provocar intencionadamente dislocamientos de esta misma materia arrojada a la superficie pictórica. La masilla puede dislocarse por su propio peso cuando se altere la posición del cuadro, si aquella no está totalmente seca. Esto ocurre muchas veces en determinadas zonas de más empaste de las pinturas. (Retómese Lám. XL, Fig. 121).

En el Expresionismo Abstracto, el dripping presentaba una cierta corporeidad propia del duco, pintura industrial espesa que a veces era mezclada con arena o polvo de vidrio en obras de Pollock. Ya en el arte matérico, la materia, en general, será espesa más homogénea, que va a originar una textura conforme su disposición al soporte, ya sea arrojándola o extendiéndola con una espátula sobre el soporte.

En la obra de Antoni Tàpies, "Pintura Amarilla" (1954), el dripping aparece en la

655 M. J. BORJA-VILLAL, *Comunicació Sobre el Mur*, 23 de enero a 29 de marzo de 1992, pp.13-31.

656 F. de MÉRÉDIEU, *Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne*, 1994, p.195.

trama producida por el hilo de pintura líquida, aunque espesa, que delinea un grafismo de acentuado grosor sobre la compacta superficie del fondo. (Lám. XLVI, Fig. 140).

El dripping de Pollock está realizado con colores vibrantes de pinturas fabricadas industrialmente a la que se añaden algunas otras materias. Las gotas son similares a las del agua y las uniones entre un goteado y otro producen un trazo gráfico y poco volumétrico.

Ya el dripping del artista matérico se presenta con características distintas. En general, la mezcla está realizada por el artista mismo, que hace una masilla que se manifiesta con una textura saliente del plano. Los colores suelen ser los terrosos, con ausencia de brillo; las gotas no se expanden como el agua, debido a su consistencia y los ligamentos de las manchas presentan enmarañados con volumen, líneas corporificadas por la materia, huellas dejadas por el trayecto de esta masa densa sobre la tela. Este dripping espeso, a modo de pegote, puede ser apreciado en la obra de Antoni Tàpies "Ventana y Manchas Rojas" y también casualmente en las paredes urbanas, respingadas con sobrantes de cemento. (Retómese Lám. XXI, Fig. 62 y véase Lám. XLVII, Fig. 142).

En la mencionada obra de Antoni Tàpies, "Ventana y Manchas Rojas" (1971), se encuentra un dripping con acentuado carácter táctil. En contraste con la rigidez geométrica de la ventana, que funciona de marco del cuadro, el cuadrado central, el cristal, aparece salpicado con una pasta arenosa y enseña un dripping matérico. En algunas obras el goteo de materia puede ser la consecuencia de la disposición de las masillas, un simple respingado, sobre la superficie de la pintura.

Las obras "Pintura con confeti" (1967, técnica mixta sobre lienzo, 162 x 130 cm) o "Tierra sobre Tela" (1970), ambas de Antoni Tàpies, presentan materias arrojadas sobre la superficie pictórica. (Retómese Lám. XLV, Fig. 136). En estas dos obras se ve reflejada la memoria del dripping. Antoni Tàpies lanza sobre la primera trozos de papel; a la segunda, granos de tierra. Estas materias son acogidas al lienzo por un aglutinante que las mantiene pegadas a él. El acto de esparcir granos de tierra, piedras o arenas en el cuadro, es la adaptación del dripping al lenguaje del arte matérico. (Lám. XLVI, Fig. 141).

La obra "Arpillera" (1960, 100 X 81 cm) de Manolo Millares enseña un dripping que escurre de la parte superior de la obra y macula la porción blanca inferior de la composición. Pollock es referencia para Manolo Millares. El lienzo, en la obra de Manolo Millares, no es un plano de acción en la misma medida que lo es para Pollock. Pero, aun así, el dripping aparece muy a menudo en los cuadros del pintor canario. Dialogan en muchas de sus pinturas, el salpicado de la pintura con el escurrido.

El dripping en la obra de Manolo Millares, le confiere carácter dramático. "El Homúnculo" (1959, técnica mixta sobre arpillera, 162 X 130 cm) ejemplifica este dramatismo que es acentuado por los colores blanco y negro, que son fondo y goteado alternativamente. Y en este procedimiento, se puede imponer cierto control. Se puede direccionar la pintura, aunque la materia también pueda dar sorpresas. El dripping, cuanto más líquido es, menos obedece a las imposiciones del pintor: el escurrir es propio de la naturaleza de los líquidos.

Para ejemplificar la horizontalidad del lienzo en la pintura matérica, se eligió una obra

en la que el soporte se ve invadido por una acción: "Sardana" de Antoni Tàpies (1972, técnica mixta sobre madera, 97 x 130 cm). (Lám. XLV, Fig. 137)

Esta pintura, realizada con gran economía de medios, es una superficie válida por sí misma. El efecto plástico que se desprende de la base nos lleva, paradójicamente, a la asociación de la obra a un fragmento de muro deteriorado. La paradoja se da en el sentido de que hay una asociación divergente entre el muro (pared vertical) y el terreno arenoso (plano horizontal) que refleja la imagen del pie, originando la obra.

Se percibe en "Sardana" que la cualidad táctil es el elemento clave de la composición. La textura sirve para describir algo. La libertad de acción está condicionada a la elección de los materiales adecuados, previendo el resultado pretendido, pero no en su totalidad, ya que en este proceso se incluye el azar operativo.

El soporte de madera, -materia densa-, está determinado en función de la acción que se procesará sobre él. La arena, esparcida sobre la madera cubierta con barniz o pegamento (o con una mezcla de cola y arena), confiere a la superficie una prominencia matérica que sobresale del plano. El primer paso a seguir será el de macular la superficie con un círculo delineado con un compás sobre la forma rectangular del espacio pictórico.

El impacto del pie matizado con el pigmento rojo sobre la homogénea película de arena, cuando aún está húmeda, va a producir diversas configuraciones de relieve (en donde el fondo se hará visible a través de la ausencia de la materia); aparecerá la imagen de un pie

perfectamente dibujado o parcialmente desdibujado, dejando manchas nebulosas por la disolución de la imagen.

En este gesto de ritmo alternado, de fuerza corporal concentrada sobre la pintura anarenada, participará, con gran fuerza, el azar. No puede haber perfecto control de este tipo de acción sobre una materia con estas características. Persiste en el proceso la sorpresa: ¿Qué porción de materia, cola y arena, permanecerá a partir del impacto del pie (pigmentada o no) o desaparecerá de la entidad base?

En esta superficie arenosa y opaca, en la que el fondo es geométricamente organizado con el signo "X", que determina el centro, inicio de una forma radial puntillada, no hay una representación, sino una evidencia orgánica. El fragmento corporal -pie- además del signo de escritura "X" juegan y se persiguen en la superficie.

El uso enfático del pie nos pone frente a una presencia dinámica, donde la acción es identificada a "tempo d'allegro", reafirmada a través del círculo que marcado con el rigor y la precisión del compás, establece el sitio donde se realizará la acción de los pies al ritmo de otro compás: el de la danza pintada, "Sardana".

Es un hecho que los nuevos planteamientos pictóricos del arte contemporáneo impusieron nuevos procedimientos a la hora de pintar. Y de las amplias áreas tratadas con la cola, en los últimos cuadros de Lucio Muñoz, Rodrigo Muñoz Avía ha escrito:

"A su vez la cola requiere una forma específica de ser tratada. La cola es un material líquido y que tarda mucho en secarse.

lo cual en los casos de grandes cantidades obliga a un reposo horizontal. Lucio Muñoz coloca los cuadros sobre sillas cuando trabaja con la cola, o simplemente en el suelo, los equilibra o los inclina sobre un lado, crea mareas y planos inclinados, juega con la plasticidad de un material y con los conceptos de verticalidad y horizontalidad." ⁶⁵⁷

Esta simple actitud de cambiar la posición del lienzo o de la madera como soportes de pintura, presenta, sin embargo, implicaciones que van más allá de lo puramente práctico. Al quitarse el cuadro de la pared o del caballete, desaparece la noción de profundidad, al mismo tiempo que se potencia la noción de horizontalidad.

La presencia de materias pegadas a la obra es igualmente otro factor que condiciona la horizontalidad del soporte en el momento de su ejecución. En muchas ocasiones, se hace necesaria la presión sobre el objeto colado y lo más racional es dejarlo con un peso arriba con el fin de obtenerse una perfecta adhesión.

En el proceso constructivo del arte matérico, asumen igualmente gran importancia los útiles empleados en su ejecución. Y este el tema que será desarrollado en el próximo capítulo.

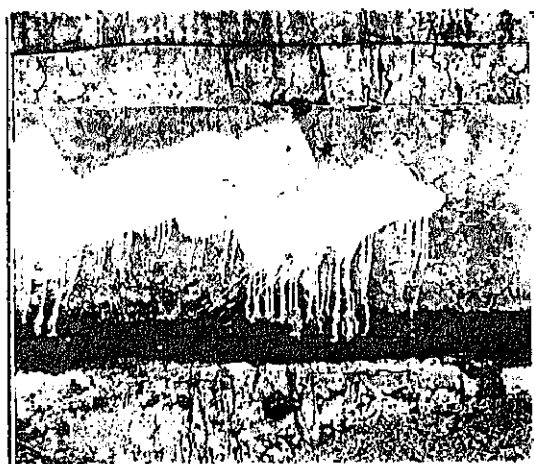
657 R. MUÑOZ AVILA. "El peso de una mirada al mundo", Lucio Muñoz, *Galería Mahborough*, 19 noviembre de 1992/5 enero de 1993, pp.5-34.



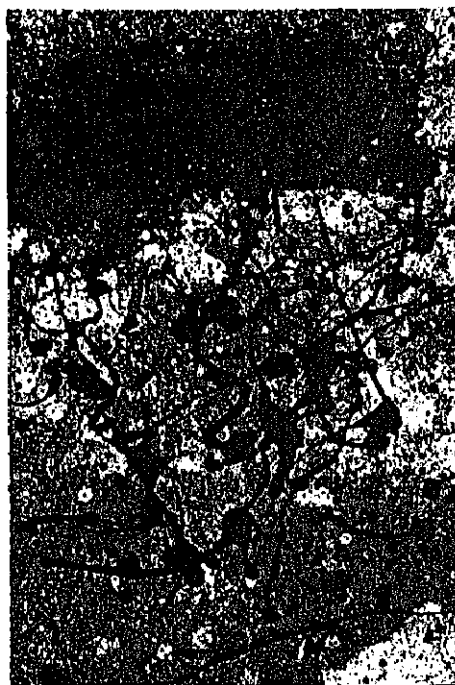
(Fig. 137) Antoni Tàpies, "Sardana", 1972.



(Fig. 136) Antoni Tàpies, "Tierra sobre Tela", 1970.



(Fig. 138) Pintura blanca arrojada contra un muro.



(Fig. 139) Pintura roja en el suelo.



(Fig. 140) Antoni Tàpies. "Pintura Amarilla", 1970.



(Fig. 141) Antoni Tàpies. "Pintura con Confeti", 1967.

13. ÚTILES DE TRABAJO

"La mano es acción: coge, crea y, a veces, irriase que piensa."^{xv}

Henri Focillon

Con su inteligencia y debido sobre todo a la necesidad de supervivencia, el hombre fue paulatinamente ingeniando útiles que le permitieron sobreponer las dificultades ante la naturaleza.

Es sabido que:

*"la mano es el órgano esencial de la cultura, la iniciadora de la humanización."*⁶⁵⁸

Y es con el instrumento⁶⁵⁹, extensión de la mano, con lo que el hombre obtiene un poder ilimitado. Aparece para atender a una necesidad y está íntimamente relacionado a su

658 E. FISCHER, *La Necesidad del Arte*, 1975, p.16.

659 Según la NUEVA ENCICLOPEDIA LAROUSSE, Vol. 6, 1984, p.5242, instrumento es "objeto fabricado, formado por una o varias piezas combinadas, que se utiliza para facilitar trabajos o para producir algún efecto". Es también definido como "lo que sirve de medio para hacer una cosa o conseguir un fin."

función. Los útiles de trabajo, en un principio muy restringidos, alcanzan hoy una situación de gran especificidad e innumerables son los modelos, los materiales y la sofisticación que llegan a alcanzar.

Con mucha propiedad, J.Elliot menciona que los avances tecnológicos pueden afectar a los estilos:

"Tan es así, que cuando los pueblos del noroeste de Estados Unidos obtuvieron herramientas de acero de los europeos, la talla en madera adquirió entre ellos un gran vigor, lo que provocó un desdoblamiento de los estilos, al independizarse los oficios masculinos de los femeninos. Es decir_ en los oficios femeninos, el tejido y la cestería_ siguió dominando un repertorio de motivos abstractos geométricos, mientras que en los masculinos se comenzó a emplear motivos cruzados que involucran esquemas aliados a formas abstractas curvilíneas. Ello sugiere que el impulso mental que induce a asociar las formas es quizá más débil que el inventivo en los momentos en que nuevas técnicas o herramientas incitan la imaginación." ⁶⁶⁰

Geneviève Monnier, respecto a las primeras herramientas utilizadas en la realización de pinturas, dice que:

"Se supone que los primeros útiles empleados fueron tampones de material vegetal, mechones de pelo, bastones preparados o tubos llenos de polvo de color sopladados directamente sobre el muro." ⁶⁶¹

Los útiles del pintor son como la prolongación del cuerpo y mediante la acción del

660 J. ELLIOT, *Entre el Ver y el Pensar*, 1976, p.143.

661 G. MONNIER, *Historia de la Pintura*, 1980, p.47.

que los utiliza, ellos crean algo (lápiz, pincel con pintura), porque llevan consigo una materia que en contacto con la superficie sobre la cual inciden (lienzo, madera, papel), configuran el arte. Esto se puede observar en la obra de Antoni Tàpies, "Tierra sobre Tela" (1970). (Retómese Lám. XLV, Fig. 136)

Y cuando la pintura no está dispuesta sobre el lienzo directamente, cuando no está arrojada a la tela como en las obras de Pollock o está puesta en la propia mano del artista (como en la pintura prehistórica, o mismo en la actualidad), hay un contacto indirecto del pintor con el soporte de la obra y, según , la mano está armada y es el instrumento lo que toca la tela (lápiz, pincel, espátula), perfilando lo visible, una vez que el lápiz, el pincel y la espátula llevan consigo su materia. Y es aquí en donde se acusa la diferencia entre el útil ordinario y el útil pictórico. El primero no crea, mientras que el segundo, sí. ⁶⁶²

Toda obra de arte, sea un cuadro o una escultura, obedece a una lógica constructiva, envolviendo, así, una adecuación entre el material y el fin pretendido.

La pintura tradicional, o sea, la figurativa, estaba más condicionada al pincel,

"reemplazado a veces por la espátula o el dedo" ⁶⁶³,

por la propia imagen que iba a representar, minuciosa y con correspondencias con el mundo

⁶⁶² M. DUFRENNE. *Revue d'Esthétique, La Práctica de la Pintura*. 1978, p.19.

⁶⁶³ N. TARABUKIN. *El Último Cuadro*. 1977. p.59.

real.

A finales del siglo XIX, o sea, con las pinturas coloreadas y empastadas de los impresionistas, desaparece el gesto metódico, dando lugar al movimiento más espontáneo de la pincelada.

La espátula⁶⁶⁴, instrumento muy utilizado por diversos pintores, desde Rembrandt, Turner, Courbet e intensamente manipulada por los impresionistas, cargada de pintura, puede muy bien servir a esta escuela impresionista que ofrece obras de acentuado grosor de materia. La pincelada adquiere consistencia matérica.

La pintura matérica, al no caracterizarse por ser un arte de pincelada, relega al pincel, instrumento tradicional de la pintura, a un papel secundario.

Los artistas están siempre encontrando nuevas formas de aplicación de la pintura, prescindiendo, en ocasiones, de los útiles tradicionales. Muy a menudo inventan maneras de aplicación de la pintura a la obra.

El elemento expresivo de la pintura matérica no es la tinta en su individualidad y pureza; lo que realmente caracteriza esta pintura es la densidad de la materia que es superpuesta a un soporte, pudiendo estar preparada con el pigmento, o pintada después de

664 La espátula como instrumento para crear texturas es atribuida a Rembrandt: "Rembrandt usó muchísimo la espátula, tanto que Sir Joshua Reynolds, primer presidente de la Real Academy of Art de Londres, afirmó sin más que el inventor del instrumento fue el mismo Rembrandt el día en que puesto a pintar no encontró el pincel adecuado." E. ORLANDI, *Rembrandt*, 1979, p.85.

su disposición sobre el lienzo o la madera.

Cada forma de expresión requiere sus herramientas, instrumentos que faciliten el trabajo y favorezcan determinados efectos. En el arte, en general, el instrumental de la escultura difiere del utilizado por la pintura. Pero la materia, igualmente, determina, en parte, la herramienta idónea a emplearse. Dice Barbara Catoir que Antoni Tàpies en sus cuadros-objeto:

"...necesita herramientas con las que escamar, rascar, rayar, recortar y estratificar. Con la transformación del soporte del cuadro, que hasta este momento había sido la tela o el cartón, en un objeto pictórico macizo, este arte empieza a incorporar a la pintura las características táctiles de la escultura." ⁶⁶⁵

En la pintura matérica, debido a su materialización a través de capas de gran espesor, el instrumento asume un papel de enorme importancia. El pincel es un instrumento impotente para esta tarea. La construcción de la obra requiere útiles más resistentes frente a la materia empleada, como podrían ser los utilizados por un albañil o un por un carpintero; y sobre todo requiere los instrumentos que estén al alcance de la mano en el instante de la realización de la obra. (Lám. XLVIII, Fig. 143)

Es importante realzar este dato. El instrumento, en la obra matérica, muchas veces, surge de la necesidad inmediata de configurar un determinado efecto, y el artista echa mano de cualquier objeto, ya sea específico del arte o sin relación alguna con esta actividad, como

665 B. CATOIR, *Conversaciones con Antoni Tàpies*, 1989, p. 32.

pueden ser cuchillos, cucharas, tenedores, peines, tijeras, clavos, trapos, escobas, fregonas, o incluso el propio cuerpo del artista.⁶⁶⁶ (Lám. XLVIII, Fig. 144)

Los instrumentos van revelándose espontáneamente a medida que el artista va creando. Hay una búsqueda de adecuación entre los medios con los que el artista trabaja y lo que él quiere expresar. Y en este sentido es interesante el comentario de Lucio Muñoz a ese respeto:

"Lo que empiezo a hacer hacia el 56 es sustituir el lienzo por la madera, porque lo rompía, lo quemaba, ardía y eso me decidió a cambiar. Lo que pasa es que a la madera también le ocurría eso, claro, se levantaba la primera capa de contrachapado, los arañazos, en vez de con la espátula, los hacía con un clavo y todo esto sucedía un poco porque sí, sin proponérmelo." ⁶⁶⁷

Y en estos casos, el artista inventa el instrumento, no como objeto, puesto que éste ya existía con anterioridad a la obra, sino que lo inventa en el sentido de dotarle de una nueva función, en respuesta a una necesidad inmediata solicitada ya sea por la obra o por el espíritu de investigar otras posibilidades plásticas. Cualquier herramienta puede ser válida, mientras que el artista pueda sacar provecho de ella.

Otro factor determinante en la elección del útil a la hora de pintar, es el tamaño de la

⁶⁶⁶ Antoni Tàpies muchas veces realiza sus obras con manos y pies. Pero no considera fundamental el procedimiento adoptado por los monjes budistas que llenan sus bocas de tinta para escupirla después sobre el papel. Y también considera exageración el hecho de que Ives Klein se sirviera de armas, de un lanzallamas para hacer sus cuadros. B. CATOIR. *Op. Cit.*, 1989, p.91.

⁶⁶⁷ P. RUBIO, "Entrevista con Lucio Muñoz", *Lápiz*, Vol. II, núm. 12, enero de 1984, pp.26-31.

obra. Cuando los cuadros empezaron a aumentar en sus dimensiones, fue necesario proceder a una readaptación en el instrumental pictórico. Y en ocasiones, la escoba, la esponja⁶⁶⁸, el rodillo o la fregona sustituyeron la brocha.⁶⁶⁹

En la realización de las obras pictóricas, se establece, pues, un diálogo entre la naturaleza de la materia y lo que se quiere de ella. Cada instrumento ofrece, pues, su valor natural y espontáneo.

En "Grafismes amb Puntejat de Relleu" (1957, técnica mixta), de Antoni Tàpies, hay protuberancias que probablemente han tenido su origen con la disposición de la masa pictórica sobre el fondo. Otras se han formado por la intrusión inclinada de un instrumento puntiagudo que, penetrando en la superficie aún húmeda, produjo hinchazón alrededor del agujero dejado por el instrumento. (Lám. XLIX, Fig. 145)

Al observar esta obra de Antoni Tàpies, se puede decir que la masa pictórica fue desparramada sobre la superficie con una espátula y que las prominencias resultantes fueron el efecto de un factor accidental dentro de un proceso controlado. Entretanto, los grafismos denotan una determinada intencionalidad y decisión. El uso enfático de los puntillados en relieve contrasta con los grafismos sobre la masa. Tal contraste existe en el sentido de que,

668 Es sabido que la esponja ya ha sido empleada en la pintura al fresco en muchas ocasiones para extender los colores sobre el muro. Goya fue uno de los pintores que la empleó en la decoración de San Antonio de la Florida, de Madrid. L. MONREAL y R. G. HAGAR, *Diccionario de Términos de Arte*, 1992, p.155.

669 Véase G. RAILLARD, "Tàpies", *L'ague*, núm. 722, diciembre 1991/enero 1992, pp.147-164, cuyas fotos de Antoni Bernad enseñan al artista catalán pintando directamente sobre el suelo de la Fundación Antoni Tàpies, en Barcelona, con una escoba.

mientras en el grafismo la materia se hunde, en el puntillado ella sobresale del plano.

El gesto practicado sobre la materia dejará innumerables marcas. El mismo instrumento que provocó la emergencia de la materia en el rincón inferior de la composición, puede haber conferido asperezas a la materia a través de raspados, arañazos y grietas bajo los cuales aparece el fondo del soporte.

Y es por eso que Juan Eduardo Cirlot, al hablar de los instrumentos cortantes, como pueden ser cuchillos o espátulas, dice:

"...es el principio activo cortando la materia pasiva." ⁶⁷⁰

Las marcas dejadas en la materia, simulando agujeros, también se pueden observar en otra obra de Antoni Tàpies, "Línea de Puntos" (1964). (Retómese Lám. XXXIII, Fig. 95).

Otro útil de trabajo que también asoma con cierto protagonismo en la pintura contemporánea es el martillo. Lucio Muñoz lo ha tenido que emplear muy a menudo y sus obras así lo demuestran. En el cuadro "Sequeros", la parte central está compuesta de tiras de madera sujetadas tanto por la cola, como por clavos de distintos tamaños y espesores que, además de servir de elementos de unión, cumplen una función estética. (Retómese Lám. X, Fig. 26)

670 J. E. CIRLOT. *Diccionario de Símbolos*, 1988, p.385.

Gustavo Torner también se sirvió del martillo para la obtención de efectos "destructivos" en la superficie de sus obras realizadas en contrachapado. Y esto ocurre en la obra "Negro" (1963).

Enrique R. Panyagua menciona que:

"Desde 1963 Torner compone (...) con un panel de madera prensada, que rompe a golpe de martillo. A veces las dos partes contrastan en color." ⁶⁷¹

Las suaves cerdas del pincel no comulgan con este tipo de lenguaje. La incisión en la superficie matérica necesitará un instrumento puntiagudo y firme que la atraviese e inscriba en ella surcos y rasguños, pudiendo servir el propio pincel invertido.

La materia, ofreciendo resistencia, exige un instrumento adecuado y de una actitud más agresiva frente a ella. La blandura de las cerdas no será capaz de conferirle toda esa riqueza de textura por la cual se caracteriza la pintura matérica.

Se establece, en la realización de la obra plástica, la lucha de "una intencionalidad" sobre una "materia" y en ese sentido es por lo que Lucio Muñoz observa:

"La pintura y la escultura tienen mayor lucha de oficio. Te pringas, te arañas, tienes la sensación de que tus herramientas

671 E. R. PANYAGUA. Gustavo Torner. *Galería Granero*, Cuenca. 1985, s/p.

son pobres, insuficientes, inadecuadas." ⁶⁷²

El instrumento produce distintos efectos, dependiendo de la consistencia de la materia trabajada. Más fuerza exige la materia seca, en cuanto que la húmeda o en proceso de endurecimiento no ofrece tanta resistencia a la hora de la presión sobre ella. El instrumento asociado al procedimiento son los dos factores que propiciarán el espacio palpable y táctil de la pintura matérica.

Una gran parte de los trabajos matéricos convive con la dualidad contrastante entre los efectos del azar y los efectos de lo intencional. En La obra de Juana Francés, "Algayat" (1961, técnica mixta, 195 x 130 cm), se puede acompañar visualmente la trayectoria del instrumento que utilizó (palo, mango del pincel, etc.) para hacer esas líneas goteadas que confieren a la obra ese dinamismo. En la parte central, a la izquierda, hay una concentración matérica de gran solidez que induce a pensar en la utilización de la espátula. Hay allí una concentración matérica que antes de secarse ha sido presionada por una espátula de lámina rectangular, dejando visibles los bordes laterales más sobresalientes. (Lám. XLIX, Fig. 146)

Cada artista siente una mayor inclinación hacia unos instrumentos en función de lo que espera de ellos, como también hacia la materia con la cual se expresa. Y les confiere, pues, una determinada importancia a sus instrumentos de trabajo.

En una entrevista, Modest Cuixart, al ser interpelado acerca de "cosas extrañas" que

672 A. CASTAÑO, *Conversación con Lucio Muñoz*, 1977, p.50.

acostumbraba hacer con sus pinceles cuando estos perdían el pelo, dijo:

"-¿Extrañas? ¿Por qué extrañas? Cuando mis pinceles pierden el pelo los entierro. Exactamente como lo haría con un ser querido o con mi animal preferido. Yo no puedo admitir que el pincel de un pintor sea un simple instrumento de trabajo. Un pincel, para mí, es mucho más que eso. Hay pinceles que han durado mucho entre mis manos. Son como viejos amigos. Amigos elegidos, uno por uno, con sumo cuidado. Les debo mucho. Más que cariño, les tengo amor. Casi todos me han servido fielmente, sin protestar nunca. Probablemente les he hecho pintar cosas que no les gustaban. (...) Así que cuando se ponen viejos, pierden el pelo y se mueren, ¿Qué le parece a usted que debo hacer con ellos? ¿Tirarlos como si se tratara de un vulgar bolígrafo o de un pañuelo de papel japonés? Pues no. Los entierro. Y además los entierro de pie. Hago un hoyo vertical en la tierra de mi jardín y meto en él al pincel muerto." ⁶⁷³

Esta visión idealizada de Cuixart en relación al instrumento que le auxilia en la creación de una obra, sirve, sin embargo, para dar una noción de la identificación que siente el creador con ciertas herramientas.

En La obra de Modest Cuixart, "Omorka" (técnica mixta, óleos y materias plásticas sobre lienzo, 163,3 x 131,3 cm) se puede apreciar el recorrido del instrumento, sus distintas direcciones, texturando la superficie de la pintura. Es muy probable que Cuixart haya empleado el mango del pincel y un peine de distintos tamaños. (LámXLIX, Fig. 147).

En la obra de Rafael Canogar, "Personaje 10" (1961, óleo, 130 x 97 cm) se ve el

673 J. L. de VILLALONGA, "Carta a una estupenda señora", *El País*, núm 74, sábado 17/domingo 18 de marzo de 1990, Vol. III, p.4.

movimiento de un instrumento que fue presionado a la materia cuando todavía estaba blanda. Este instrumento, además de presionar la materia, fue dislocado en distintas direcciones, dejando visible su marca. Dada la regularidad de estas marcas y sobre todo su paralelismo, se puede pensar en la utilización de un peine. (Lám. XLIX, Fig. 147).

El arte matérico, un arte de accidentes en la superficie, se ve altamente relacionado al instrumento que le ha dado su configuración. La textura puede estar presente en la obra mediante grafismos incisivos, (grabados en la materia, escrituras, dibujos, garabatos), grietas, empastes de pintura o de materiales a ella añadidos, impresiones de objetos (técnica denominada *cachetage*⁶⁷⁴), dislocamiento de la pasta pictórica (Retómese Lám. XL, Fig. 121), agujeros, arrancamientos de materia y *collage*, de entre otros innumerables procedimientos.

Cuando la materia pictórica es densa, la espátula puede consistir un excelente instrumento para su disposición sobre el soporte. La elección de su tamaño respecto a la superficie es otro factor fundamental: si la espátula es pequeña, dejará muchas marcas en la materia; si es grande, servirá para superponer grandes porciones de la pintura y dejar salientes apenas en los bordes. Esto se puede ver en la obra de Gerardo Rueda, "Hoz de Cuenca" (1962, óleo sobre lienzo - técnica mixta, 130 x 97 cm) y en un empaste encontrado casualmente en un muro urbano. (Lám. L, Figs. 150 y 149)

674 De acuerdo con K. THOMAS, *Diccionario de Arte Actual*, 1982, p.47, "Esta técnica es un procedimiento de impresión o sellado, para lo cual se recurre a objetos triviales o abandonados, seleccionados a la voluntad, tales como clavos, tapones, botones, tornillos y monedas, que se usan como sellos y que se estampan en combinaciones de signos semánticos sobre pasta resinosa coloreada. Este procedimiento semiplástico fue empleado sobre todo por Werner Schreiber en estructuras ornamentales."

Y el aspecto de esta obra de Gerardo Rueda coincide con la observación que hacen L. M. y Tejada y R. G. Hagar, respecto al empleo de la espátula:

"La pintura al óleo ejecutada en todo o en parte por medio de la espátula, tiene una calidad plana y mantecosa y generalmente tiende a dejar un reborde en el límite de la mancha de pasta así aplicada."⁶⁷⁵

La manera de utilizar el instrumento es lo más importante. Esta misma espátula que se emplea para disponer con cierta de uniformidad grandes cantidades de materia, también puede ser empleada para arañar e incluso cortar y hacer profundas incisiones en la materia.

La importancia de los útiles en la configuración de la obra, sus huellas sobre la superficie pictórica, permiten rehacer la trayectoria del acto creador. Gyorgy Kepes dice que:

"La acción y el poder del instrumento, la estructura y la textura de la superficie que resiste al instrumento, determinan la estructura de la trayectoria visible. Por consiguiente, cada material tiene su propio modo expresivo de movimiento. La imagen creada es la de la factura humana y en este caso el trasfondo espacial dinámico alcanza una nueva significación. Uno sigue las huellas visibles de los movimientos y revive todos los pasos de coordinación neuromuscular que impuso la creación original. Una línea o una superficie sugieren el grado de control en su creación. (...)"⁶⁷⁶

Hay instrumentos que responden con mayor eficacia que otros a la materia explotada. Algunos son más apropiados para los materiales en estado líquido (como pueden ser la tinta o el yeso). Otros son más adecuados para los materiales sólidos, como las masas compactas,

675 L. MONREAL y TEJADA y R. G. HAGAR. *Diccionario de Términos de Arte*, 1992, p.154.

676 G. KEPES. *El Lenguaje de la Visión*. 1976, p.256.

que como la escultura, necesitan de algo que excave, esculpa y agregue materia. Hay instrumentos que son utilizados para producir choques en la materia, como el martillo, otros para cortar, como la cuchilla o el serrucho.

Lo que parece claro es el carácter agresivo que está en la génesis del arte matérico. Hay, casi se podría decir, una lucha entre el creador y su materia. El martillo, empleado sobre todo en los trabajos de madera, es simbólicamente:

"...en cierto aspecto, una imagen del mal, de la fuerza brutal.
(...) a la vez destructor y constructor." ⁶⁷⁷

El grabado⁶⁷⁸ sobre la materia sólo es posible con el auxilio de un instrumento. Grabar es dejar marcas en la materia. Y este proceso está estrechamente relacionado al instrumento y a la propia materia sobre la que va a incidir.

Las marcas impresas en la materia traducen las particularidades del material trabajado. Explotar bien el material es saber observarlo y comprenderlo.

El papel, por ejemplo, por sus propias características, ofrece distintas posibilidades a las de la tela. Grabar en el papel es rascar su superficie, haciendo grafismos y dibujos o también penetrando en su interioridad, raspando y arañando o fragmentando su totalidad a

677 J. CHEVALIER, *Diccionario de los Símbolos*, 1988, p.693.

678 El "gravar" en la pintura matérica tiene amplia acepción y se refiere a todo gesto, instrumento o procedimiento que produzcan textura, arañazos, huellas o incisiones.

través de cortes y rasgados con la mano. (Retómese Lám. XIII, Figs. 38 y 39).

La tela conlleva otras formas de grabación. Al presentar mayor resistencia que el papel, y al no tener las mismas características, se comporta según su naturaleza al rasgado. Así por ejemplo: el lienzo tiene una trama que resiste cuando se le produce una incisión o corte.

Grabar sobre una materia pastosa envuelve diferentes artificios a los del papel o tela, asumiendo una gran importancia el instrumento, entrando en juego desde la mano hasta los más variados objetos.

En "Imprenta de Tisora" (1966, técnica mixta sobre tela, 65 x 54 cm), obra de Antoni Tàpies, se tiene un grabado típico del arte matérico: grabado-impresión de un objeto de uso corriente que, al ser prensado sobre una pasta blanda, deja allí su forma. En otra obra más reciente "Coraje del Pueblo" (1974), Antoni Tàpies presiona sobre una materia aún húmeda, un jersey que se queda impreso en ella. Tijera y jersey son aquí instrumentos en cuanto que fueron utilizados en un procedimiento para la configuración de algo muy concreto: fijar su huella en la materia. (Lám. LI, Fig. 151)

Jean Dubuffet al hablar de sus experimentos musicales y en esa relación con un instrumento desconocido, relata lo siguiente:

"Es posible obtener de un sólo instrumento, el que sea, una cantidad increíble de efectos variadísimos, hasta el extremo de que uno se pregunte si vale la pena buscar otros nuevos. Tratándose de la práctica de los instrumentos utilizados y del

buen conocimiento metódico de su empleo, confieso que todo eso me falta y me doy cuenta de todo el provecho que representaría el adquirirlo. Sin embargo, es posible que con ello corra el riesgo de perder una baza: la que brinda la utilización improvisada de un instrumento cuyo manejo correcto se desconoce y con los hallazgos imprevistos resultantes." ⁶⁷⁹

Como ya se lo ha dicho, el arte matérico emplea una serie interminable de circunstanciales instrumentos, pero también se sirve del propio cuerpo del pintor, como ocurre en la obra de Antoni Tàpies "Sardana" (Retómese Lám. XLV, Fig. 137):

"En muchas de sus obras lo que sustituye a la imagen son las huellas de manos, de pies o de los mismos objetos. Hay un cuadro "Sardana", 1972 que evoca la presencia de los suyos, nueve en total, por la huella de un pie de cada uno formando círculo mientras bailan la tradicional danza catalana." ⁶⁸⁰

Y sobre esta necesidad que siente el hombre de dejar su marca sobre las cosas (mano en la pared, pie en la arena o en la nieve), tan presente en la pintura matérica, René Huyghe dice:

"Esta proyección del individuo, cuando estampa su firma sobre el mundo exterior, revela uno de los móviles más fundamentales que pueden hallarse en los orígenes del arte." ⁶⁸¹

La obra es nada más que determinada materia manipulada. La propia palabra "manipulación" que viene de mano, nos remite al carácter del contacto del creador con la

679 J. DUBUFFET, *Escritos sobre Arte*, 1975, p.230.

680 R. PENROSE, *Tàpies*, 1977, p.94.

681 R. HUYGUE, *Diálogo con el Arte*, 1965, p.106.

materia que elige para dar origen a una obra, gesto presente en el arte desde sus comienzos. (Lám. LI, Fig. 150) Está implícita en la manipulación la idea de lo artesanal, de lo elaborado con el más próximo instrumento del hombre: su propia mano.⁶⁸²

Jean Dubuffet manifiesta la peculiaridad favorecida por distintos e inusuales útiles al explicar los pasos de un trabajo:

"Se ve en el acto que aquí he trabajado con mi dedo, y más allá con una cuchara o la punta de un raspador. Es tan aparente que algunos pudieran ver en ello una intención provocativa. Sin embargo el hecho real es que al sentirme impulsado a expresarme mediante esos insólitos procedimientos, me pareció que no sólo eran tan legítimos como otros puesto que espontáneamente el hombre que no se vigila ni contiene se expresa de esa manera, sino que hasta podían constituir un lenguaje extremadamente rico del que el pintor puede jugar hasta el punto en que pienso en unas pinturas que estarían hechas muy uniformemente con un solo barro monocromo sin ninguna variación de colores ni de valores, y hasta ni siquiera de destellos ni de textura y en los que únicamente se utilizarían todas esas formas de marcas, de huellas e improntas vivas de una mano trabajando la pasta."⁶⁸³

Juan-Eduardo Cirlot en su obra titulada *El Mundo del Objeto a la Luz del Surrealismo* dice que:

"Los instrumentos son los aspectos ocultos del hombre, sus atracciones e impulsos cristalizados en cosas físicas; sin embargo, el aumento del cosmos de los objetos no parece

682 Véase H. FOCHILLON, *La Vida de las Formas y Elogio de la Mano*, 1983, p.71.

683 J. DUBUFFET, *Op. Cit.*, 1975, pp. 137-138.

implicar un paralelo resultado en el espíritu humano." ⁶⁸⁴

Y prosigue más adelante diciendo que:

"...no faltan casos en que se glorifique la sencillez perfecta de los útiles esenciales (artículo de Eugenio d'Ors, titulado "Los útiles de Trabajo", en el que dice: "Un aeroplano es una máquina ingeniosa y pasmosa. Pero todavía más ingenioso y pasmoso es un martillo)." ⁶⁸⁵

En la guía didáctica sobre los tres pintores informalistas españoles, Manolo Millares, Antoni Tàpies y Antonio Saura, se lee acerca de los útiles empleados por ellos⁶⁸⁶ que, aunque haya habido artistas que hayan empleado materiales considerados no ortodoxos, fueron los informalistas que se sirvieron de los útiles tanto industriales como diseñados por ellos mismos para la realización de sus obras. Han utilizado desde la brocha de pared hasta la regadora de plantas, sin olvidarse de las agujas y de las tijeras.⁶⁸⁷

Al emprender este recorrido por los útiles empleados en el arte contemporáneo, uno percibe cuan distante se encuentra esta pintura del concepto que de ella tenía Leonardo da Vinci. El decía que el escultor concluía su obra con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, y que éste podía permitirse trabajar "con el levisimo pincel en graciosos colores empapado" y

684 J. E. CIRLOT, *El Mundo del Objeto a la Luz del Surrealismo*, 1986, p.25.

685 J. E. CIRLOT, *Op. Cit.*, 1986, p.101.

686 Retómese capítulo 3. *Collage*, en el que se aborda la utilización de la aguja en este procedimiento artístico.

687 M. DEASIT y C. PÉREZ, *Guía Didáctica. Tres Pintors de l'Informalisme Espanyol, Millares, Saura, Tàpies*, 1989, p.29.

a la vez disfrutar de la compañía de músicos sin el estorbo estrepitoso de los martillos.⁶⁸⁸

Es sabido que Antoni Tàpies ha recurrido a cedazos para esparcir los polvos de mármol y las arenas sobre el soporte de sus obras.⁶⁸⁹ Pollock ha empleado botes agujereados para hacer sus pinturas con la técnica del goteado; Alberto Burri y Lucio Muñoz han empleado instrumentos propios para el trabajo con el fuego, cuando quisieron quemar la madera. Otros artistas se han valido de mangueras para lavar la pintura de sus cuadros. Canogar consiguió ese efecto de "dripping matérico" arrojando la pintura densa, mediante un gesto decidido, probablemente con un pincel o un palo cargado de pintura.

El útil del artista asume en ocasiones un total protagonismo en la obra y se hace patente su presencia. En otras, sin embargo, su presencia no se deja notar y han consistido en un simple medio para la concreción de la obra.

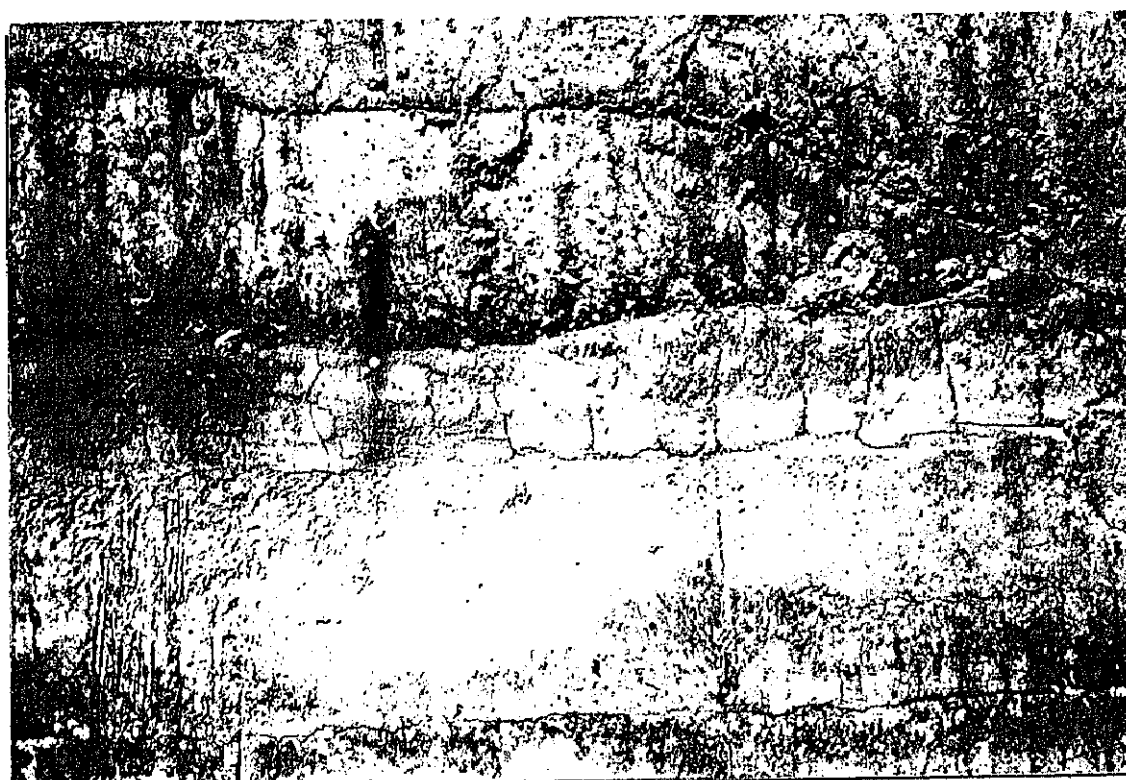
Y en este sentido, de la presencia del acto del creador impresa en la obra, Mikel Dufrenne dice:

"El análisis del objeto pictórico puede descubrir los esquemas rítmicos que manifiestan que su composición es el resultado de un "hacer." ⁶⁹⁰

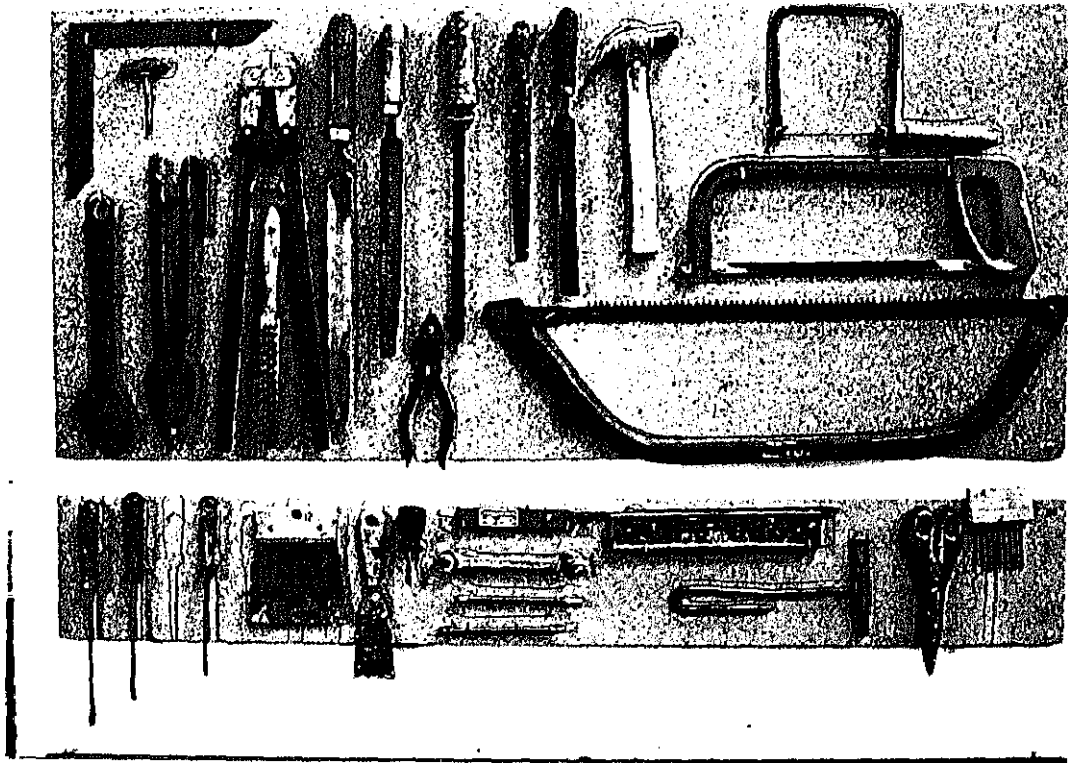
688 L. da VINCI, *Tratado de Pintura*, 1979, pp.72 y 73.

689 En las fotos realizadas por Ralph Hermann en 1967, que integran la obra de A. CIRICI, *Tàpies, el Testimonio del Silencio*, 1973, p. 32, se ve al artista catalán esparciendo los materiales en polvo sobre una de sus obras con un grande cedazo.

690 M. DUFRENNE, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, 1982-83, p.339.



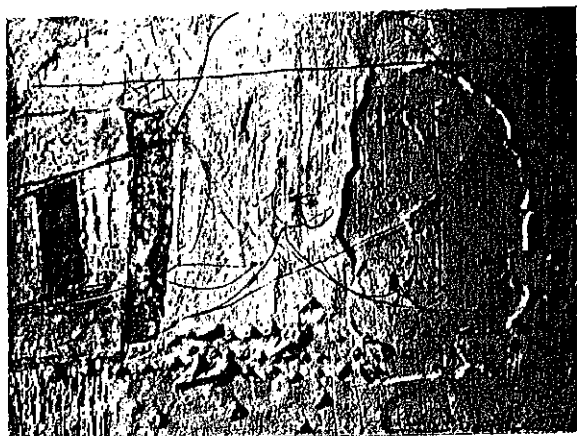
(Fig. 142) Muro urbano con *dripping* matérico.



(Fig. 143) Útiles propios del albañil o del carpintero y también empleados en el arte matérico.



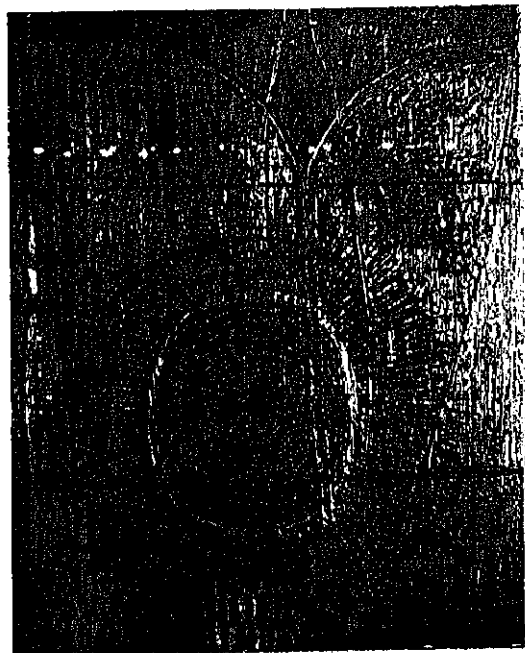
(Fig. 144) Cosas que se vuelven útiles de trabajo en manos del artista matérico.



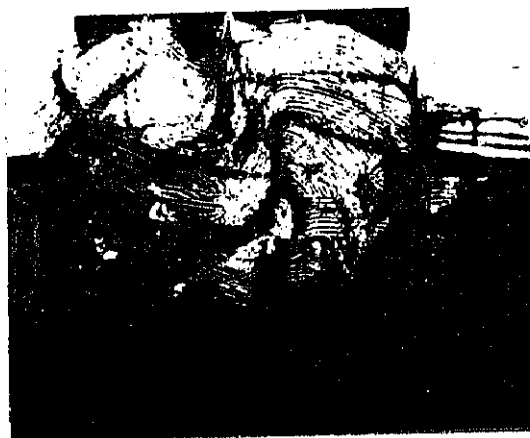
(Fig. 145) Antoni Tàpies. "Grafismes amb Puntejat de Relleu", 1957.



(Fig. 146) Juana Francés. "Algavat", 1961.



(Fig. 147) Modest Cuixart. "Omorka", 1957.



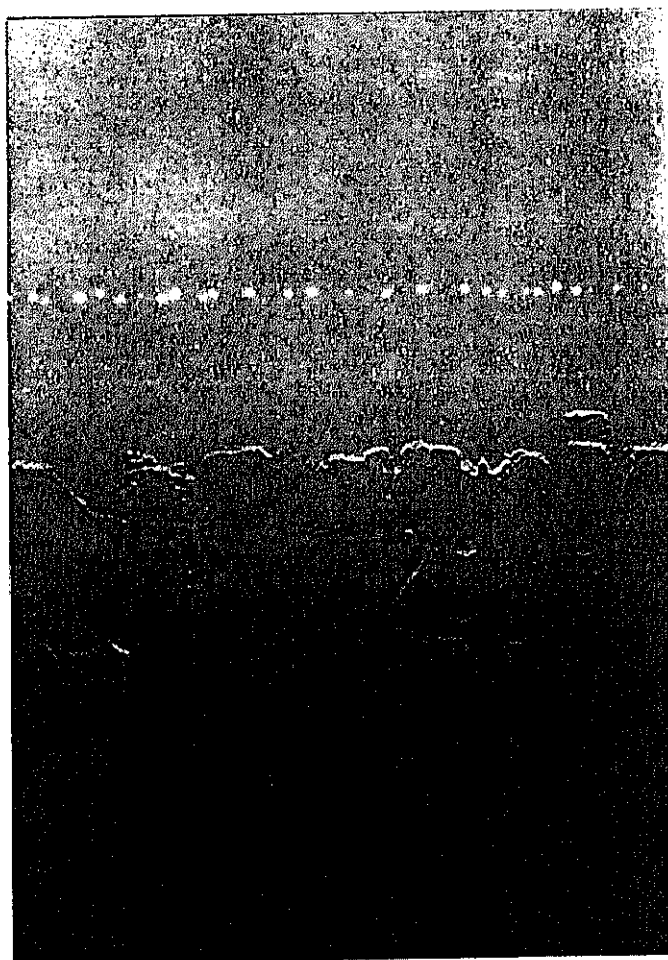
(Fig. 148) Rafael Canogar. "Personaje 10", 1961.



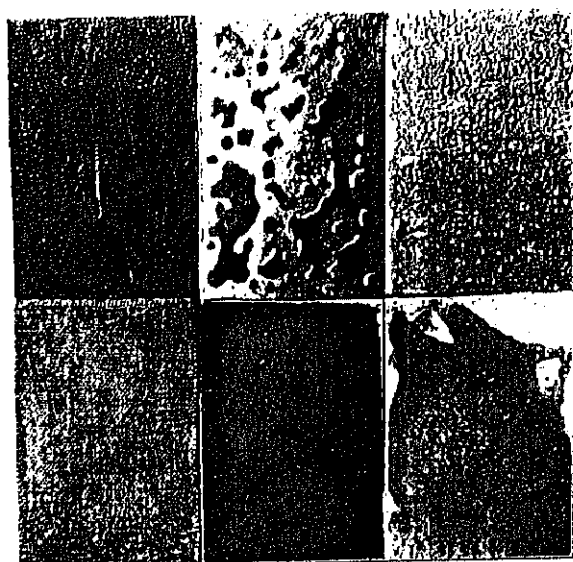
(Fig. 150) Espatuladas de cemento en un muro urbano.



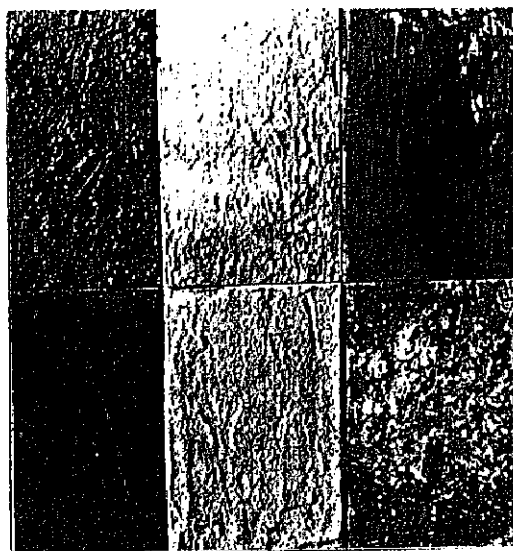
(Fig. 151) Perch-Merle. "Mano", Paleolítico.



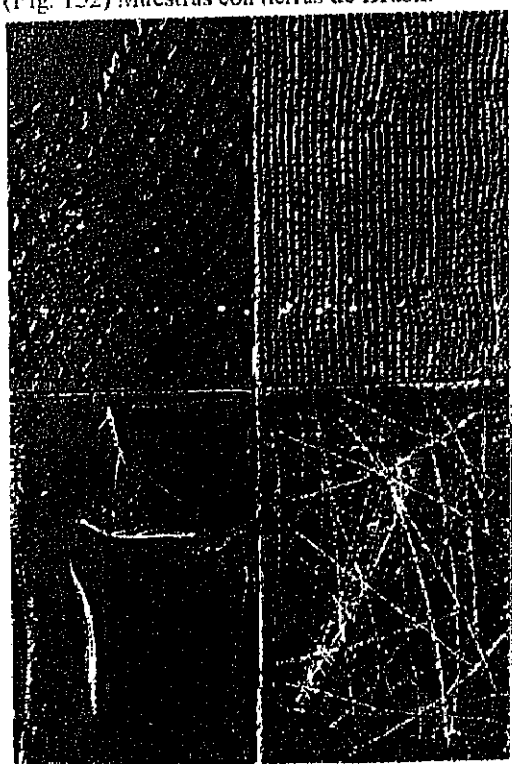
(Fig. 149) Gerardo Rueda. "Composición", 1962.



(Fig. 152) Muestras con tierras de Brasil.



(Fig. 153) Muestras con tierras de Brasil.



(Fig. 154) Muestras con tierras de Brasil.



(Fig. 155) Muestras con tierras de Brasil.

CONCLUSIONES

"Sólo en el camino de la libertad es indiscutible el progreso de la creatividad." ^{XI}

Lluís Racionero

Es evidente que el arte matérico ha revigorizado el oficio del arte, el "hacer humano", que es el propio origen de la palabra arte. Oficio éste que se revela en la inquietud por la renovación técnica.

Parece también oportuno reflexionar que casi todo el arte del siglo XX está contenido en dos grandes momentos: el *collage* de Picasso y el *ready-made* (evocación de la ausencia humana en cuanto "factura") de Duchamp. Posteriormente, aparecen los *objet-trouvés* de Schwitters. Se asiste al emerger de los enseres. Hay una reanimación del destino de las cosas.

Aunque parezca una contradicción, "oficio" y "materias ya hechas", estas dos ideas anteriormente expresadas se reafirman en la poética del arte matérico a través de la propia manipulación de la materia.

Después del análisis realizado, queda claro que el arte matérico tiene un carácter

constructivo que se manifiesta a través de la superposición de materias (materiales encontrados y materias de carga) en el espacio de la pintura. Y la incorporación de estas materias se consolida a través de la tríada: encuentro, determinación y ajuste.

Queda igualmente evidente que en el arte matérico hay una falta de evidencia entre los límites propios de la pintura y de la escultura. Está presente en muchas ocasiones la ingerencia de la pintura en el campo de la escultura y vice-versa.

A partir de estas consideraciones generales, pensamientos igualmente concluyentes del estudio realizado, se retomará la hipótesis planteada en el comienzo de esta investigación, para a partir de aquí, hacer las conclusiones pertinentes.

Se planteó como hipótesis principal 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".

Las demás premisas planteadas en esta tesis y que orientan esta investigación, se ven ahora reflejadas en las siguientes conclusiones.

Se concluye que:

1. La pintura matérica es ante todo *collage*. Y así siendo, el elemento central es en realidad

la materia que proporciona la cohesión a las partes yuxtapuestas. Es *collage* en su más amplia acepción: pegar, aglutinar, mezclar, clavar, soldar, yuxtaponer, coser, amarrar. Sin estos medios: la pintura, la cola, los clavos, los alambres, los alfileres, la soldadura, los hilos y las cuerdas, el cuadro no sobrevive.

En cuanto a que en la pintura tradicional la materia básica es visible, puede decirse que es la propia pintura, la pintura en sí, (acuarela, óleo, temple); en el arte matérico, la sustancia que da cohesión, no siempre es visible. Si esta sustancia es la cola, presenta, en general, una cualidad opuesta, es invisible. Si esta sustancia es la propia pintura, en este caso, sí que la cohesión se da a partir de una materia igualmente visible.

Se hace necesario, en este momento, analizar estos elementos de agregación de la obra, dividiéndolos en dos tipos: aparentes y no aparentes (invisibles).

Los elementos aparentes, clavos, alfileres, alambres, hilos o cuerdas, expresan una doble semántica: al mismo tiempo que sirven para adherir, poseen una autonomía formal.

Los clavos, en las obras de Lucio Muñoz, Modest Cuixart, Manuel Rivera, Josep Guinovart o Antoni Tàpies, sirven tanto para prender y soportar las maderas con su peso específico, como para crear forma en un sentido más abstracto, pese a la realidad palpable de estos elementos.⁶⁹¹

691 Retómense Lám. I, Fig. 1, Lám. VI, Fig. 16, Lám. XXIV, Fig. 76, Lám. XXXVIII, Fig. 116 y Lám. XXXIX, Fig. 117).

Entran también en esta categoría de elementos aparentes, los óleos o acrílicos, que sirven de materia aglutinante para las materias de carga. La pintura se revela en la obra a través de su poder de cubrir y de su poder cromático, presentando, sin embargo, su consistencia alterada: grumos, asperezas, brillos. Esta técnica pictórica está presente en obras de María Droc, de Luis Feito, de Gerardo Rueda y de Lucio Muñoz. En los cuadros "Ritmos", "Pintura", "Pintura Blanca" y "Tabla Ocre", la pintura coloreada encubre el color específico de la carga empleada. La carga es percibida sólo a través de su corporeidad, del volumen prestado a la mezcla.⁶⁹²

Los elementos invisibles, que son las colas y los barnices, sirven, predominantemente, para unificar formalmente las diversas materias, contribuyendo a la visualización del cuadro como totalidad. Son, sin embargo, en algunas ocasiones, empleados también para exaltar su materialidad, como en obras de Antoni Tàpies, en las que el barniz o la propia cola configuran una mancha.⁶⁹³

No hay que olvidar que en el grupo de los elementos no aparentes están las colas, las cuales además de servir de aglutinante a una masilla, tienen la capacidad de adherir, de pegar y unir partes antes aisladas. La cola es, pues, fundamental en la pintura matérica. Está tanto al servicio de las cargas como de los objetos encontrados. Ambos se ven integrados a una obra por su intermedio.

692 Retómense Láms. VII, Figs. 18 y 20, XVI, Fig. 47 y XXII, Fig. 64, respectivamente

693 Retómese Lám. XXIV, Fig. 75.

Se puede igualmente concluir que la materia de carga necesita fundamentalmente de una sustancia aglutinante. Los materiales encontrados, sin embargo, comportan otras soluciones de ajuste, o sea, de adhesión a un soporte, como pueden ser los ya mencionados anteriormente: clavos, alambres, hilos o cuerdas.

2. El "encuentro" en el proceso constructivo del arte matérico es el momento en el que el artista se encuentra con algo que le hace "parar", que le excita a la fantasía creadora, su imaginación.

El "encuentro" se produce cuando el artista recoge algo del entorno: una materia concreta o una sugerencia plástica presente en un muro, en un suelo, en la naturaleza.

El "encuentro" se da en el justo instante en que estas materias sugerentes y externas son captadas por la sensibilidad del artista que, sobrecogido por ellas, encuentra un camino abierto para sus elucubraciones plásticas. Se establece entre el artista y el "objeto encontrado" un diálogo de vínculos, un destello propiciado por la captación de la expresividad estética que emana del objeto contemplado.

Los "objetos encontrados" significan, pues, un cambio fundamental en la concepción artística contemporánea.

El artista matérico saca partido de esa realidad urbana ya sea transfiriendo a sus obras

las propias cosas encontradas, ya sea plasmando las sugerencias captadas por él. Saca igualmente partido del muro, al rescatar, a través de la fotografía, algo puramente temporal, transformándolo en realidad pictórica con independencia. Las cosas son salvadas de su desaparición, de su invisibilidad o incluso de su utilidad o consumo. Estas cosas en la obra evocan ecos lejanos de su origen y de su paso por el mundo.

Todo este entorno necesita, sin embargo, de un espectador que lo sienta como un ente expresivo. El "encuentro" es pues la integración del artista a su medio. Es el hombre invadido por su contexto, absorbiendo el momento de su existencia.

La correspondencia que se establece entre el cuadro matérico y el muro es sobre todo debido a que aquél está compuesto con atributos rescatados para el mundo de la pintura. El cuadro se vuelve muro, se vuelve pared; se cuelgan y se pegan en él o de él, papeles, cuerdas, tejidos, tierras, arenas... Y en este punto emerge el concepto de muro o de pared: superficie que sujeta cosas, recuerdos, fotos o la propia desintegración de su materia.

El arte matérico lucha contra los prestigios del ilusionismo. El cuadro reivindica su autonomía en cuanto a objeto se refiere, en cuanto superficie matérica que acoge los más diversificados materiales en su espacio más íntimo.

El muro se manifiesta como referencia en la investigación de la materia a través de registros fotográficos. Es el encuentro de la materia real, de una referencia natural dislocada para el arte como equivalencia.

El cuadro es, pues, materia, relieve, integración compleja de sustancias, exploración de su propia apariencia. Se mira el cuadro en sí y no la imagen que encierra.

El arte matérico remite a lo compacto: suelo o muro.

La obra matérica, que necesita de elementos extrapictóricos para concretarse, constituye, por ende, el testimonio de la elección emprendida por cada artista.

3. El arte matérico es un arte que manipula desde lo ínfimo de la materia (el polvo) hasta sus grandes dimensiones.

Es innegable que con el arte matérico se da la culminación del proceso de invasión de la materia en la pasta pictórica. Llegar con esta pintura a la cima expresiva de la materia: textura a partir de los materiales encontrados.

A partir de las muestras realizadas con las materias de carga, tierras y abrasivos, se concluye que tanto las tierras naturales como los abrasivos empleados dan buenos resultados.

La naturaleza nos brinda suelos de colores de una riqueza incalculable, cuyas tierras cumplen plenamente con los objetivos de la investigación: crear masillas aprovechando no sólo los colores de los materiales encontrados, sino aprovechando sobre todo su propia plasticidad: grano, textura, densidad, opacidad, brillantez.

Concluyo también que, en la obra *matérica*, ese carácter constructivo ya mencionado, ese carácter que da un orden formal a la materia más pequeña y a las de mayores dimensiones, se reafirma a través del *collage* y, en gran medida, a través de los instrumentos que se hacen imprescindibles en la concreción de la obra.

El arte *matérico* es un arte agresivo. Está implícita en la obra la fuerza frente a la materia: presión, unión de las partes, ruptura de la materia, ya sea rasgando, agujerando, sustrayendo porciones o rompiendo con el martillo.

4. El color en la pintura *matérica* no es algo secundario, como ya se planteó en un principio. Hay, en el arte *matérico*, un aspecto diferenciador muy evidente y que corresponde a algo que está presente en la consciencia artística contemporánea, es decir, a un gusto peculiar de la generación que emerge en los años cincuenta: una paleta reducida a los colores neutros o incluso lo que se puede llamar una paleta natural. Natural en el sentido que se habla de los colores propios de los mismos materiales empleados: de la madera, de los papeles, de la arpillera, de las tierras, de las telas metálicas, de la paja, del hierro ... El color se confunde con la materia.

Esta paleta reducida viene juntamente a la participación del arte *matérico* en la poética del Informalismo y que, en España, se asocia igualmente con la noción de una tradición española en la pintura, es decir, con una contaminación del siglo XVII.

Y en este sentido, se deduce que el color importa en cuanto que es materia que emerge como protagonista, con su color propio.

5. El arte matérico es un arte ecléctico porque utiliza elementos propios de otras artes: escritura, materias diversas (papel, tela, cartón, arpillera), *collage*, manchas, *cachetage*, manchas, *dripping*, *grattage*, *assemblage*, *décollage*... Incorpora todo a la obra: cortes, hendiduras y otros procedimientos técnicos.

Hay, en el arte matérico, residuos de casi todas las escuelas de vanguardia: expresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo.

Del impresionismo, el arte matérico rescata el germen de la pincelada pastosa, llevando esa pastosidad hasta sus últimas consecuencias. Del cubismo recoge el *collage*; del dadaísmo, la utilización de materiales poco nobles; de Max Ernst, el *frottage*; de la Escuela de Nueva York, el *dripping* y el lienzo en el suelo. Y así, sucesivamente. De esta forma, el arte matérico queda unido a varios puntos del pasado, aportando, al mismo tiempo, una lógica interna: la expresión de la materia.

6. Es un arte que se preocupa de la materia en su más amplio sentido. Respecto al soporte, se concluye que en el arte matérico cualquier materia está apta a cumplir con la función de base a una pintura, siempre y cuando se preste atención a la conjugación adecuada entre la

triada: encuentro, determinación y ajuste.

El soporte, en el arte matérico, *conlleva desde lo efímero hasta lo más resistente: oscila entre una simple bolsa de papel a una compacta puerta metálica. En cuanto al formato de las obras, tampoco hay restricciones: viene ofrecido por la propia configuración de la materia elegida como base, presentando, pues, las más insospechadas formas.*

El arte matérico no descuida de *ninguno de los elementos constitutivos de la obra y así, se detiene igualmente en el marco. No es que éste sea una pieza imprescindible en la obra, pero al estar presente, se manifiesta principalmente como parte integrante de ella; se manifiesta como elemento matérico que debe ser considerado, como un elemento más de la obra.*

El marco pierde la condición de elemento que se adhiere a la obra en su último instante. En la obra matérica, el marco participa en cualquiera de los momentos de la creación, llegando en determinadas ocasiones a *adquirir inusitado protagonismo desde su comienzo. Marco y bastidor se confunden y se complementan.*

Queda igualmente patente, en el arte matérico, su sentido de la transgresión y de la totalidad. La transgresión es percibida en la forma de presentación de la obra: no se respetan ni los límites físicos del soporte, ni el soporte como entidad cerrada. El cuadro avanza sobre la pared a través de algunos elementos o se incorpora a esta misma pared en su interioridad a partir de huecos o rupturas *engendrados en el soporte: no hay límites cuando se crea bajo*

un lema de libertad.

Su sentido de totalidad se ve expresado en la multiplicidad de materias empleadas y en la transgresión a la frontalidad de la superficie pictórica. Está presente un sentido de expansión: desbordamiento de la entidad-base, superposición de materias, volúmenes acentuados.

Además de eso, el arte matérico explora la materia en su propia inherencia. El tejido en el cuadro no siempre aparece estirado, sino arrugado, formando pliegues.

La madera se hace presente a través de su interioridad, de sus vetas, de sus imperfecciones y arañazos.

La arena, en el cuadro, no quiere ser unidad, sino totalidad, lugar donde se origina. Es materia que se agrega y que tiene como vocación fijar el gesto.

El papel, como manufactura, se aleja totalmente de la materia original, el árbol. Cuanto más manipulada está, más pierde su esencia y más se vuelve fondo de representación. Sugiere escritura, ruptura, rasgado... El papel también oculta la visión en un embalaje.

7. A través de las muestras realizadas con las tierras naturales y con las cargas adquiridas en el comercio, se demuestra que es posible crear masillas de gran plasticidad con estos medios cromáticos que a la vez son matéricos.

Esta reducción de la paleta de las tierras naturales a los colores tierra propiamente dichos, puede ser enriquecida cuando se proceda a una ampliación de suelos, es decir, cuando se opte por experimentar con los demás suelos brasileños, más específicamente con las tierras del norte de Brasil.

A excepción de la tierra de Aceguá, muy pegajosa, y que se adhiere muy mal al soporte, las demás permiten una perfecta manipulación y son perfectamente útiles para disponerse sobre el contrachapado, el papel o la tela. Se prestan a cualquier tratamiento: responden muy bien al vertido o a la presión con la espátula o la brocha. Permiten igualmente todo tipo de textura, ya sea por sustracción de materia con algún instrumento como por presión de telas, papeles o cualquier superficie que le transmita su propia textura mientras la masilla está húmeda.

Es cierto que las tierras polvorientas y arenosas, como lo son las de Santa Tecla, de Tuia y de Pelotas constituyen masillas más homogéneas y aceptan, por lo tanto, sin resistirse, todo tipo de texturas que se les implante. No ya así se comportan las tierras pedregosas, como las de Matarazzo, Pinheiro Machado, Aceguá, Bexigoso y Formiga que, al ser presionadas con la espátula o el pincel, arrastran las piedrecitas que van arañando la superficie, produciendo efectos inesperados. Estas últimas tierras se prestan más al vertido de la masilla sobre el soporte y proporcionan a la superficie un aspecto grumoso. Se puede igualmente aprovechar su naturaleza espolvoreando sobre la superficie previamente untada con la masilla, porciones de esta tierra seca.

Estas tierras se pueden utilizar en su condición natural e incluso sus impurezas sirven a la materialidad, que es lo que se pretende en primer lugar. Las tierras pedregosas pueden ser pasadas por un colador por lo que se vuelven también polvorientas.

Todas estas tierras que permiten formar parte de una densa masilla, pueden también ser trabajadas a modo de veladura y en este caso, se estaría explotando su propio color y no ya su corporeidad.

Queda igualmente comprobado que hay una proporción directa entre grano y aspereza, es decir: cuanto más pequeño es el grano de la carga, menor es la aspereza de la masilla. Esta conclusión se refiere a todas las cargas. (Lám. LI, Figs. 152, 153, 154 y 155)

Con el carburo de silicio, a mayor densidad de masilla se obtiene un color más oscuro, homogéneo y compacto.

Cuando la masilla es arrojada sobre una trama de base muy texturada, suele prevalecer el color de ésta (tela, papel, trapo) sobre el color de la masilla.

Cuando el carburo de silicio 80 está muy mezclado al poliacetato de vinilo, se constata una disminución en la brillantez característica de este material.

Todas las cargas, el mármol, el esmeril, el carburo de silicio, la piedra pómez, el asperón, al presentarse en polvo fino, permiten un número mayor de procedimientos al formar

una masa compacta y plana en cuanto a homogeneidad se refiere. Pueden ser perfectamente texturizadas ya sea por presión, ya sea por sustracción de materia. Se comportan muy bien cuando se las disponen sobre superficies de tramas diversas, impartiendoles su propio color y densidad a la vez que se apropian de la textura de la materia pegada al soporte.

Las cargas de grano más grueso son más difíciles de trabajar y no aceptan, con la misma facilidad que las más finas, la impresión de materias externas con el fin de texturizarlas. Estas cargas tienen un tamaño de grano suficientemente grande como para no admitir la impresión de otros elementos texturizadores. La carga impone así su propia textura.

Se concluye también que el aspecto de densidad que emana de la obra matérica está muy relacionado a los colores empleados. Hay colores más densos que otros y las tierras, en general, son más pesadas que los demás colores.⁶⁹⁴

Al encerrar estos planteamientos referentes a las hipótesis formuladas, se ha llegado igualmente a otras conclusiones:

8. Como ya lo ha mencionado Juan Eduardo Cirlot⁶⁹⁵, el arte matérico tiene algo de primitivo

694 J. GRIIS, *De las Posibilidades de la Pintura y Otros Ensayos*, 1971, p.42, ya había realizado estas observaciones referentes a las distintas densidades de los colores.

695 J. E. CIRLOT, *El Arte Onírico*, 1957, p.15.

y esto puede ser ejemplificado por el procedimiento adoptado de imprimir el propio cuerpo, pie o manos, en la superficie pictórica. En sus comienzos, el arte era un medio que tenía el hombre de conectarse con el exterior y la mano embadurnada de pintura servía para tal fin. Esto está presente en muchas de las obras matéricas.

Esta identificación se constata igualmente en la utilización de soportes con relieve. La pintura matérica no parte necesariamente de un lienzo tradicional, sino que aprovecha superficies que ofrecen posibilidades estéticas, aprovechando su volumen, su textura y su forma, abriendo así nuevos cauces de expresión.

La forma de trabajar la superficie de la pintura, materia blanda aunque compacta, remite igualmente a la prehistoria.

La pintura que tuvo como soporte primigenio los muros de las cavernas, sigue, en la pintura matérica, guardando con mucha fuerza la memoria de aquel muro.

9. Se concluye que el ajuste en el proceso constructivo del arte matérico está en gran medida condicionado por el encuentro y por la determinación. Es imposible ignorar en este tercer momento la imposición de las dos determinaciones anteriores. Si la materia encontrada es la arena, no se puede "ajustarla" como si fueran listones de madera.

En este sentido, se puede hablar de un arte con una gran dinámica interna. Los tres

momentos: encuentro, determinación y ajuste no existen por separado. Son tres momentos inéditos, nuevos.

De todo esto, parece evidente que el arte matérico es un arte en el que está implícito, en su origen, el desafío. Hay siempre una indagación sobre qué hacer con el material encontrado, donde colocarlo... Hay que dar un orden a algo decadente de la realidad.

El *objet-trouvé* del arte contemporáneo, elemento activo en el arte matérico, ya nos es dado "hecho", pero aun así es sometido a un "proceso de ajuste", entrando de esta forma en otro proceso de vida. Es un objeto hecho, sometido a un rehacer. Y sus posibilidades latentes están más en la lectura que del objeto hace el artista que en el objeto mismo.

Este mismo objeto en manos de otro artista tendría un destino distinto. De la misma manera que un mismo creador podría desarrollar varias y distintas obras con un mismo objeto, lo cierto es que cada objeto está destinado a presentar una única apariencia final. El arte matérico es elección y decisión.

En este proceso de ajuste, el objeto se convierte, en manos del creador, en paradigma de la vida: en lo que puede llegar a ser. Las decisiones del creador se encuentran justificadas en la imagen de la obra como intención de una determinada opción.

10. El arte matérico juega con el contraste permanente de lo lleno y lo vacío, de lo brillante

y lo mate, de la luz y de la sombra, que también existen en la naturaleza como fuerzas antagónicas. Crea igualmente cuadros que se destacan por el aspecto táctil y por la tridimensionalidad. Hay una búsqueda de las sugerencias táctiles encontradas en la propia naturaleza. La riqueza plástica de la pintura matérica puede ser apreciada no sólo por la visibilidad, sino por el tacto e incluso por el peso.

Queda patente en la pintura matérica, que la textura estriada, la tactilidad de las profundidades y protuberancias acrecientan un elemento de mayor sensorialidad a la obra. Esta calidad de táctil despierta el emerger de la sensibilidad. El cuadro alcanza los sentidos, penetra y se desarrolla en la capacidad del hombre de sentir sensualmente la forma.

11. Se última que el azar como método operativo y como recurso plástico generador de forma, es consustancial al arte matérico. En un arte en el cual el gesto juega tal papel, el azar está implícito en todos sus momentos. Está implícita también la fuerza frente a la materia, para agredirla, para texturizarla, para partirla o rasgarla. Los efectos del azar son consustanciales a su materialización. El azar está así estrechamente unido a la estética de lo espontáneo y se concluye que uno de sus objetivos es precisamente capturar o sacar partido del accidente feliz.

12. El lienzo en el suelo no es un puro capricho del artista. Viene condicionado por imperativos prácticos. La materia que el artista matérico manipula tiene peso, tiene

consistencia, y para que se cristalice definitivamente en el soporte, necesita de un tiempo "x" de secado y por eso es necesario que el soporte esté en la posición horizontal.

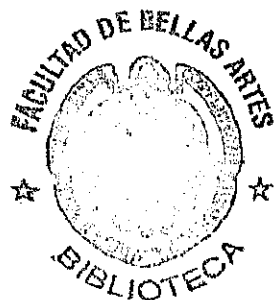
Esta disposición no viene solicitada únicamente por el *collage*, sino por los procedimientos adoptados por el artista: imprimir un pie en la materia blanda, presionar objetos para imprimirle su huella, arrojar barnices o materias líquidas, hacer drippings, o un largo etcétera de técnicas que así requieren de la horizontalidad del soporte.

Es importante resaltar que con este trabajo no se agota el tema desarrollado y que las conclusiones no cierran todos los posibles caminos que se han dejado abiertos a partir de las reflexiones que se han formulado sobre este complejo mundo que es la poética del arte matérico. Se pretende, esto sí, que esta investigación sea una puerta abierta a otras muchas líneas de reflexión e investigación que hayan sido aquí tocadas, aunque no agotadas.

Al concluir este trabajo, me gustaría considerar que el posible avance en esta investigación se debe al hecho de retomar críticas y posturas ya muy definidas, para manipularlas en soluciones personales, en un lenguaje individual, que no deja de ser también una forma de avanzar.

NOTAS FINALES REFERENTES A LOS EPÍGRAFES

- I. G. PICON, *El escritor y su Sombra: Introducción a una Estética de la Literatura*, 1957, p.61.
- II. NOVALIS, "Poeticismos" (1978), *Fragmentos para una Teoría Romántica del Arte*, 1978, p.109.
- III. O. PAZ, *El Mono Gramático*, 1974, p.115.
- IV. H. RALEY, *La Visión Responsable*, 1977, p.180.
- V. P. FRANCASTEL, *Arte y Técnica en los Siglos XIX y XX*, 1990, p.218.
- VI. L. RACIONERO, *Arte y Ciencia. La Dialéctica de la Creatividad*, Laia, Barcelona, 1986, p.61.
- VII. M. HEIDEGGER, *El Ser y el Tiempo*, 1984, p. 464.
- VIII. O. PAZ, *Los Hijos del Limo*, 1987, p.41.
- IX. T. ADORNO, *Teoría Estética*, 1983, p.188.
- X. L. DA VINCI, *Tratado de Pintura*, 1979, p. 83.
- XI. J. DUBUFFET, *Escritos sobre Arte*, 1975, p.43.
- XII. T. MANN, *Muerte en Venecia*, 1988, p. 20.
- XIII. P. HANDKE, *El Peso del Mundo, Un Diario (Noviembre 1975 - Marzo 1977)*, 1984, p.69.
- XIV. H. FOCILLON, *La Vida de las Formas y Elogio de las Manos*, 1983, p. 71.
- XV. L. RACIONERO, *Arte y Ciencia. La Dialéctica de la Creatividad*, 1986, p. 1.



INDICE DE LÁMINAS

PAG

LÁMINA I	82
Fig. 1 - Lucio Muñoz. "La Casa. Homenaje a Poe", 1964.	
Fig. 2 - Desperdicios encontrados en la calle.	
LÁMINA II	83
Fig. 3 - Manuel Rivera. "Composición", 1957.	
Fig. 4 - Josep Guinovart. "Menorca", 1964.	
Fig. 5 - Manolo Millares. "Homúnculo", 1966.	
Fig. 6 - Gustavo Torner. "Como Tempestad", 1959. (Fragmento).	
LÁMINA III	153
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.	
LÁMINA IV	154
Fig. 9 - Fragmento de un muro con su debilidad sustencial.	
Fig. 11 - Valla abandonada en la calle: plasticidad matérica.	
LÁMINA V	155
Fig. 12 - Manolo Millares. "Pintura", 1956.	
Fig. 13 - Antonio Suárez. "Pintura", 1960.	
Fig. 14 - Antoni Clavé. "Guerrier", 1955.	
LÁMINA VI	156
Fig. 15 - Gustavo Torner. "Arena, Pájaro y Negro", 1959. (Fragmento).	
Fig. 16 - Modest Cuixart. "Tabla-Objeto", 1955.	
Fig. 17 - César Manrique. "Taro", 1969. (Fragmento).	
LÁMINA VII	157
Fig. 18 - María Droc. "Ritmos", 1956.	
Fig. 19 - Francisco Farreras. "Sin Título", 1959.	
Fig. 20 - Luís Feito. "Pintura", 1954.	
Fig. 21 - Juana Francés. "Cuadro nº 88", 1963.	
LÁMINA VIII	158
Fig. 22 - Manuel Rivera. "Tabernáculo", 1969.	
Fig. 23 - Rafael Canogar. "Pintura nº 8", 1957.	

LÁMINA IX	159
Fig.24 - Divisoria externa construida con telas y colchas. (Brasil).	
Fig.25 - Pared externa construida con cotes de aceite. (Brasil).	
LÁMINA X	160
Fig.26 - Lucio Muñoz. "Sequeros", 1961.	
Fig.27 - Josep Guinovart. "Collage", 1963.	
Fig.28 - Antoni Tàpies. "Gran Pintura", 1958.	
LÁMINA XI	161
Figs. 29, 30, 31, 32 y 33 - Referencias urbanas posibles de ser asociadas a obras matéricas.	
LÁMINA XII	162
Figs. 34, 35, 36 y 37 - Referencias matéricas encontradas en la calle posibles de ser asociadas a obras matéricas.	
LÁMINA XIII	196
Fig.38 - Gerardo Rueda. "Sin Título", 1962.	
Fig.39 - Gerardo Rueda. "Ocre y Azul", 1969.	
Fig.40 - Antoni Tàpies. "Tres Cartones", 1974.	
LÁMINA XIV	197
Fig.41 - Josep Guinovart. "Composición", 1962.	
Fig.42 - Lucio Muñoz. "La Vaca", 1964.	
Fig.43 - Josep Guinovart. "Collage de las Glorias", 1964.	
LÁMINA XV	235
Fig.44 - Juana Francés. "Es diferente...", 1963.	
Fig.45 - Antoni Tàpies. "Tríptico co Pisadas", 1969-70.	
Fig.46 - Huella de un pie en la arena.	
LÁMINA XVI	236
Fig.47 - Gerardo Rueda. "Pintura Blanca", 1963.	
Fig.48 - Modest Cuixart. "Suite Bienal Sao Paulo", 1959.	
Fig.49 - Luis Feito. "Pintura nº 186 B", 1960.	
LÁMINA XVII	237
Fig.50 - Rafael Canogar. "Pintura nº 27", 1959.	
Fig.51 - Gustavo torner. "Blancuzcos Fríos", 1961.	
Fig.52 - Distintas materias, distintos tratamientos.	
LÁMINA XVIII	238
Fig.53 - Josep Guinovart. "Collage", 1962.	
Fig.54 - Antoni Tàpies. "Superposición de Materia Gris", 1961.	
Fig.55 - Antonio Suárez. "Pintura", 1963.	
Fig.56 - César Manrique. "Pintura nº 100".	

LÁMINA XIX	239
Fig.57 - Preparación de una masilla.	
Fig.58 - Tres muestras con distintas masillas.	
LÁMINA XX	240
Fig.59 - Plano de la Región Sur de Brasil.	
Fig.60 - Materias de Carga.	
LÁMINA XXI	263
Fig.61 - Antoni Tàpies. "Puerta Metálica", 1956.	
Fig.62 - Antoni Tàpies. "Ventana y Manchas Rojas", 1974.	
Fig.63 - Josep Guinovart. "Collage de la Mecedora II", 1964.	
Fig.67 - Antoni Tàpies. "Tapas de Libro", 1974.	
LÁMINA XXII	264
Fig.64 - Lucio Muñoz. "Tabla Ocre, Rojo y Negro", 1956.	
Fig.65 - Juana Francés. "Sin Título", 1957.	
Fig.68 - Antoni Tàpies. "Gran Marrón de la Tabla Agujereada", 1973.	
LÁMINA XXIII	265
Fig.66 - Antoni Tàpies. "Puerta y Colores", 1974.	
Fig.69 - Lucio Muñoz. "Sitial", 1965.	
Fig.70 - Antoni Tàpies. "Bolsa de Papel", 1969.	
Fig.71 - Manolo Millares. "Objeto", 1969.	
Fig.72 - Antoni Tàpies. "Blanco sobre Bandeja de Cartón", 1961.	
LÁMINA XXIV	266
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.	
LÁMINA XXV	290
Fig.77 - El Dolmen de Bredarör. (Kivik, Suecia).	
Fig.78 - Antoni Tàpies. "Et Amicorum", 1978.	
LÁMINA XXVI	291
Fig.79 - Antoni Tàpies. "Escuadra", 1976.	
Fig.80 - Josep Guinovart. "América Latina", 1970.	
LÁMINA XXVII	292
Fig.81 - Lucio Fontana. "Concepto Espacial. Fin de Dios", 1962-63.	
Fig.82 - Lucio Fontana. "Concepto Espacial. El Infierno. El Paraíso", 1956.	

LÁMINA XXVIII	293
Fig.83 - Luis Feito. "Pintura nº 381", 1960.	
Fig.84 - Antoni Tàpies. "Rombo Cubierto", 1972.	
LÁMINA XXIX	294
Fig.85 - Antoni Tàpies. "Taronja sobre Decorat de Teatre", 1978.	
Fig.86 - Gustavo Torner. "Homenaje a Duchamp", 1969.	
Fig.87 - Josep Guinovart. "Homenaje a Domenech i Montaner", 1965.	
LÁMINA XXX	313
Fig.88 - Josep Guinovart. "Tauromaquia", 1963.	
Fig.89 - Antoni Tàpies. "Rectángulo Rojo Pegado sobre Cartón", 1962.	
Fig.90 - Antoni Tàpies. "Pintura sobre Bastidor", 1962.	
Fig.92 - Lucio Fontana. "Concepto Espacial", 1965.	
LÁMINA XXXI	314
Fig.91 - Antoni Tàpies. "Angle Releu i Taca Vermella", 1968.	
Fig.93 - Manolo Millares. "Cuadro 186", 1962.	
Fig.96 - Gustavo Torner. "Homenaje a Edison", 1968.	
LÁMINA XXXII	315
Fig.94 - Josep Guinovart. "Decapitación", 1969.	
Fig.95 - Antoni Tàpies. "Línea de Puntos", 1964.	
Fig.97 - Gerardo Rueda. "Algo de Anton Webern", 1965.	
Fig.98 - Josep Guinovart. "Menorca", 1964.	
Fig.99 - Antoni Tàpies. "Negro y Tierra", 1970.	
LÁMINA XXXIII	347
Fig.100 - Antoni Tàpies. "Caja de Embalar", 1969.	
Fig.101 - Lucio Muñoz. "Estructura Verde y Negra", 1961.	
LÁMINA XXXIV	348
Fig.102 - Gerardo Rueda. "Verde con Marco Neorrenacentista", 1965.	
Fig.103 - Antoni Tàpies. "Círculo y Cuerda", 1969.	
Fig.104 - Antoni Tàpies. "Tela Plegada", 1961.	
Fig.112 - Antoni Tàpies. "Huella de Cedazo", 1969.	
LÁMINA XXXV	349
Fig.105 - Manolo Millares. "Homúnculo", 1964.	
Fig.106 - Antoni Tàpies. "Tela Entrecruzada", 1962.	
Fig.107 - Antoni Clavé. "La Nape", 1960.	
LÁMINA XXXVI	350
Fig.108 - Antoni Tàpies. "Paja y Madera", 1969.	
Fig.109 - Manuel Rivera. "Espejo para un Pájaro Azul", 1968.	

LÁMINA XXXVII	351
Fig.110 - Alberto Burri. "Saco Branco y Negro", 1957.	
Fig.111 - Antoni Tàpies. "Company", 1974.	
LÁMINA XXXVIII	382
Fig.113 - Antoni Tàpies. "Relieve Gris", 1956.	
Fig.114 - Lucio Muñoz. "Zaquizamis", 1965. (Fragmento).	
Fig.115 - Antoni Clavé. "Azar de Taller", 1970.	
Fig.116 - Josep Guinovart. "Avila", 1963.	
LÁMINA XXXIX	383
Fig.117 - Antoni Tàpies. "Valla Cubierta", 1971.	
Fig.118 - Antoni Tàpies. "Decoración de Teatro", 1974.	
Fig.119 - Alberto Burri. "Rosso Plástica", 1964.	
Fig.120 - Luis Feito. "Número 460-A", 1963.	
LÁMINA XL	418
Fig.121 - Antoni Tàpies. "Gris con Forma Rosada", 1961.	
LÁMINA XLI	419
Fig.122 - Arena en la playa.	
Fig.123 - Antoni Tàpies. "Ocre y Gris", 1964.	
LÁMINA XLII	440
Fig.124 - Papeles despegados por acción del tiempo.	
Fig.125 - Colores desleídos en un muro urbano.	
Fig.126 - Valla de madera con alambre.	
Fig.127 - Herrumbre escurrida en un muro de la calle.	
LÁMINA XLIII	441
Fig.128 - Josep Guinovart. "Collage", 1962.	
Fig.129 - Manolo Millares. "Cuadro 23", 1958.	
Fig.130 - Antoni Tàpies. "Gran Blanco de la Lata Azul", 1972.	
Fig.131 - Manolo Millares. "Collage con Maderas", 1954.	
LÁMINA XLIV	442
Fig.132 - Antoni Tàpies. "Coraje del Pueblo", 1974.	
Fig.133 - Muro urbano agrietado.	
Fig.134 - Rafael Canogar. "Milano", 1959. (Fragmento).	
Fig.135 - Mosaico: impresión de su ausencia.	
LÁMINA XLV	459
Fig.136 - Antoni Tàpies. "Tierra sobre Tela", 1970.	
Fig.137 - Antoni Tàpies. "Sardana", 1972.	

LÁMINA XLVI	460
Fig. 138 - Pintura blanca arrojada contra un muro.	
Fig. 139 - Pintura roja en el suelo.	
Fig. 140 - Antoni Tàpies. "Pintura Amarilla", 1970.	
Fig. 141 - Antoni Tàpies. "Pintura con Confeti", 1967.	
LÁMINA XLVII	480
Fig. 142 - Muro urbano con <i>dripping</i> matérico.	
LÁMINA XLVIII	481
Fig. 143 - Útiles de Trabajo.	
Fig. 144 - Cosas que se vuelven útiles de trabajo en manos del artista matérico.	
LÁMINA XLIX	482
Fig. 145 - Antoni Tàpies. "Grafismes amb Puntejat de Relleu", 1957.	
Fig. 146 - Juana Francés. "Algayat", 1961.	
Fig. 147 - Modest Cuixart. "Omorka", 1957.	
Fig. 148 - Rafael canogar. "Personaje 10", 1961.	
LÁMINA L	483
Fig. 149 - Gerardo Rueda. "Composición", 1962.	
Fig. 150 - Espatuladas de cemento en un muro urbano.	
Fig. 151 - Perch- Merle. Mano. Paleolítico.	
LÁMINA LI	484
Fig. 152 - Muestras de masillas con tierras brasileñas.	
Fig. 153 - Muestras de masillas con tierras brasileñas.	
Fig. 154 - Muestras de masillas con tierras brasileñas.	
Fig. 155 - Muestras de masillas con tierras brasileñas.	

Las obras aquí reproducidas fueron cortesía de las Instituciones consultadas, entre las cuales cabe destacar El Centro de Arte Reina Sofía, la Fundación Antoni Tàpies y el Centre Georges-Pompidou.

Las demás fotos de la investigación (muro, graffiti, pared, aceras, muestras de la materia de carga) fueron realizadas por Maria da Graça Osório Gonçalves Marques.

BIBLIOGRAFIA

- ABRIL, Manuel. *El Arte de las Sombras*, M. Aguilar, Madrid, s/a.
- ADES, Down. *Photomontage*, Thames and Hudson, London, 1986.
- ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*, Orbis, Barcelona, 1983.
- AGUILERA CERNI, Vicente y Otros. *Diccionario del Arte Moderno: Conceptos, Ideas y Tendencias*, Fernando Torres, Valencia, 1979.
- AGUILERA CERNI, Vicente. *Panorama del Nuevo Arte Español*, Guadarrama, Madrid, 1966.
- ALCOBA, Santiago. *Léxico Literario Español*, 1 ed., Ariel, Barcelona, 1987.
- ALSINA MUNNÉ, H. *Historia de la Fotografía*, Producciones Editoriales del Nordeste, Barcelona, 1954.
- AMON, Santiago. *Marca-Relli: 1976-1978*, Polígrafa, Barcelona, 1978.
- ANGULO INÍGUEZ, Diego. *Historia del Arte*, 6 ed., Distribuidor E.I.S.A., Madrid, 1973.
- ANTONINO, Martín. *Pintando con Acrílicos*, Ceac, Barcelona, 1985.
- ARAGON, Louis. *Les Collages*, Hermann, Paris, 1965.
- AREAN, Carlos Antonio y Otros. *La Pintura Informalista en España a través de los Críticos*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1961.
- AREAN, Carlos Antonio. *20 Años de Pintura de Vanguardia en España*, Editora Nacional, Madrid, 1961.
- *La Escuela Pictórica Barcelonesa*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1961.
- *La Pintura Española (de Altamira al Siglo XX)*, Giner, Madrid, 1970.
- *Millares*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972.
- ARGAN, Giulio Carlo. Burri Sestante, *Antología Crítica a Cura di Vanni Bramanti*, Electa, Milano, 1983.
- *El Arte Moderno. El Arte Hacia el 2000*, col. dirig. por Joan Sureda, Akal, Madrid, 1992.

- , *El Arte Moderno: 1770-1970*, 6ª reimp., Fernando Torres, Valencia, 1984.
(2 Vol.)
- , *El Arte Moderno: del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*, Akal, Madrid, D.L. 1991.
- , *Project et Destin: Art, Architecture, Urbanisme*, Les Editions de la Passion, Châtillon, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y Percepción Visual*, Alianza Forma, Madrid, 1979.
- , *El Pensamiento Visual*, Eudeba, Buenos Aires, 1976.
- , *Hacia una Psicología del Arte. Arte y Entropía (Ensayo sobre el Desorden y el Orden)*, Alianza, Madrid, 1980.
- ASHTON, Dore. *La Escuela de Nueva York*, Cátedra, Madrid, 1988.
- , *The Documents of 20th - Century Art- Picasso on Art*, Viking Press, New York, 1972.
- AZARA, Pedro. *De la Fealdad del Arte Moderno: el Encanto del Fruto Prohibido*, Anagrama, Barcelona, 1990.
- AZNAR VALLEJO, Francisco. *Glosario de Términos Artísticos*, Universidad de la Laguna, Secretariado de Publicaciones, Santa Cruz de Tenerife, 1989.
- BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- BAZIN, Germain. *Historia del Arte. De la Prehistoria a Nuestros Días*, Omega, Barcelona, 1976.
- BAZZI, María. *Enciclopedia de las Artes Pictóricas*, Noguer, Barcelona, 1965.
- BEAUMARCHAIS, J. P. de, COUTY, Daniel. *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, Paul Le Robert, Bordas, Paris, 1987.
- BÉGUIN, André. *Mémento Pratique de l'Artiste Peintre*, André Béguin, Paris, 1979.
- BELJON, J. J. *Gramática del Arte*, Celeste Ediciones, Madrid, 1993.
- BERENSON, Bernard. *Estética e Historia en las Artes Visuales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

- BERGER, René. *El Conocimiento de la Pintura, El Arte de Comprenderla*, Noguer, Barcelona, 1976.
- BISCHOFF, Ulrich. *Max Ernst, 1891-1976, Más Allá de la Pintura*, Benedikt Taschen, Colonia, 1991.
- BLANCA PIQUERO, M^a. A. *La Pintura Gótica de los Siglos XIII y XIV*, 1 ed., Vicens-Vives, Madrid, 1989.
- BLAS, Juan Ignacio de. *Pintores Españoles Contemporáneos desde 1891. Nacimiento de Picasso: diccionario*, Estiarte, Madrid, 1972.
- BLOK, Cor. *Historia del Arte Abstracto, 1900-1960*, 2 ed., Cátedra, Madrid, 1987.
- BLUNDEN, Maria. *Diario del Impresionismo*, Skira, Genève, 1977.
- BOCKEMÜL, Michel. *J. M. W. Turner, 1775-1851, El Mundo de Luz y el Color*, Benedikt Taschen, Colonia, 1992.
- BOECK, Wilhelm. *Rembrandt*, Labor, Barcelona, 1970.
- BONET, Juan Manuel. *Rueda, Polígrafa*, Barcelona, 1994.
- BONITO OLIVA, Achille. *Artisti Italiani Contemporanei, 1950-1983*, Electa, Milano, 1983.
- BONTCE, J. *Técnicas y Secretos de la Pintura*, LEDA, Barcelona, 1980.
- BORGES, José Luis. *El Hacedor*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- BOROBIO, Luis. *El Arte y sus Tópicos*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1970.
- *El Arte, Expresión Vital*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1988.
- BOZAL, Valeriano. *El Lenguaje Artístico*, Península, Barcelona, 1970.
- *La Postguerra: Documentos y Testimonios*, Ministerio, Educación y Ciencia, Madrid, 1975.
- *Mimesis: las Imágenes y las Cosas*, Visor, Madrid, 1987.
- *Pintura y Escultura del Siglo XX (1939-1990)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.
- BRASSAI, Gyula Halász. *Centre National de la Photographie*, Paris, 1987.
- *Conversaciones con Picasso*, Aguilar, Bilbao, 1966.

- BRASSAI, Gyula Halász. *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, 1993.
- BRENSON, Michel y Otros. *Antonio López García*, Lerner & Lerner, Madrid, 1989.
- BRIHUEGA, Jaime. *Las Vanguardias Artísticas en España. 1900-1936*, Istmo, Madrid, 1981.
- BRODRICK, A. Houghton. *La Pintura Prehistórica*, 2 ed., Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- BUENDIA, J. Rogelio. *El Prado Básico*, Sílex, Madrid, 1991.
- BUSSET, Maurice. *La Técnica Moderna del Cuadro*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1952.
- CABALLERO-BONALD, J. M. Cuixart, *Rayuela*, Madrid, 1977. Colección Fábula y Signo.
- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*, 2 ed., Anagrama, Barcelona, 1972.
- , *Diccionario Universal del Arte*, Argos Vergara, Barcelona, 1979.
- , *El Arte del Siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1983.
- , *El Siglo de Picasso*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.
- CAMON AZNAR, José. *Velázquez*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.
- , *Picasso y el Cubismo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956.
- CAMPOY, Antonio Manuel. *Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *The Aperture History of Photography*,
- CASAS, Antonio. *El Arte de Hoy y de Ayer*, Labor, Barcelona, 1971.
- CASSOU, Jean. *Picasso by Jean Cassou*, Hyperion, Paris, 1940.
- , *Situación del Arte Moderno*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1964. Trad. Pablo Palant.
- CASTAÑO, Adolfo. *Conversación con Lucio Muñoz*, Rayuela, Madrid, 1977. Colección Georges Bataille, Maniluvios; 11.
- CASTLEMAN, Craig. *Los Graffiti*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

- CASTRO ARINES, J. *Maria Droc*, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1976.
- CATOIR, Barbara. *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989.
- CEBALLOS, I., GONZALEZ, L. y CANTALEJO, S. *Diccionario de Términos Artísticos*, Imprenta Frama, Madrid, 1978.
- CENNINI, Cennino. *Tratado de la Pintura*, Sucesor de E. Meseguer, 3 ed., Barcelona, 1968.
- CERCEDA, Juan Dantín. *La Ciencia, la Industria y el Arte (Terminología Científica, Industrial y Artística)*, Imprenta de A. Marzo, Madrid, 1927.
- CIRICI PELLICER, Alexandre *El Arte Catalán*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- , *La Estética del Franquismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- , *La Pintura Catalana*, Moll, Palma de Mallorca, 1959.
- , *Miró en su Obra*, Labor, Barcelona, 1970.
- , *Miró y la Imaginación*, Omega, Barcelona, 1949.
- , *Picasso: su Vida y su Obra*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1981.
- , *Tàpies, 1954-1964*, Gustavo Gili, Barcelona, 1964.
- , *Tàpies, Testimonio del Silencio*, Polígrafa, Barcelona, 1973.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Arte del Siglo XX, Pintura*, Labor, Barcelona, 1972. (2 Tomos).
- , *Cubismo y Figuración*, Seix Barral, Barcelona, 1957.
- , *Diccionario de Símbolos*, 7 ed., Labor, Barcelona, 1988.
- , *Diccionario de los Ismos*, 2 ed., Argos, Barcelona, 1956.
- , *El Arte Otro*, Seix Barral, Barcelona, 1957.
- , *El Arte de Gaudí*, Omega, Barcelona, 1965.
- , *El Espíritu Abstracto desde la Prehistoria a la Edad Media*, Labor, Barcelona, 1965.

- , *El Mundo del Objeto a la Luz del Surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986.
- , *Ideología del Informalismo*, Cuadernos del Movimiento Artístico del Mediterráneo, Valencia, 1960.
- , *Informalismo*, Omega, Barcelona, 1959.
- , *La Pintura Cubista y sus Derivaciones*, Omega, Barcelona, 1959.
- , *Nuevas Tendencias Pictóricas: 1955-1956*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- , *Pintura Catalana Contemporánea*, Omega, Barcelona, 1961.
- , *Significación de la Pintura de Tàpies*, Seix Barral, Barcelona, 1962.
- , *Visión de Cuxart*, Instituto Gráfico, Barcelona, 1963.
- CIRLOT, Lourdes. *La Pintura Informal en Cataluña, 1951-1970*, Anthropos, Barcelona, 1983.
- , *Las Últimas Tendencias Pictóricas*, Vicens-Vives, Barcelona, 1990.
- CLARK, Marga. *Impresiones Fotográficas. El Universo Actual de la Representación*, Julio Otero Editor, Madrid, 1991.
- COCA REBOLLERO, P. y ROSIQUE JIMENEZ, J. *Conocimiento, Ensayo y Tratamiento de Materiales (Ciencia y Técnica de los Mismos)*, 2 ed., Cosmos, Valencia, 1963.
- COLLINS, Judith y otros. *Técnicas de los Artistas Modernos*, Hermann Blume, Madrid, 1984.
- COMBALIA, Victoria. *La Poética de lo Neutro: Análisis Crítico del Arte Conceptual*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- , *Tàpies, Los Genios de la Pintura Española*, núm. 13, Sarpe, Madrid, 1988.
- , *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1984.
- CORREA DA SILVA MACHADO, Maria Isabel. *O Fósforo nos Solos da Região Sul do Rio Grande do Sul, Formas, Capacidade Máxima de Absorção e Poder Tampão*, UFPEL, Pelotas, 1992.
- CORREDOR-MATHEOS, Jose y GIRALT-MIRACLE, J. *La Pintura en el Siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1973.

- CORREDOR-MATHEOS, Jose. *Los Relieves en Madera de Farreras*, Tabapress, Madrid, 1992.
- , *Antoni Tàpies: Materia, Signo, Espíritu*, Polígrafa, Barcelona, 1992.
- , *Guinovart: el Arte en Libertad*, Polígrafa, Barcelona, 1981.
- CRESPI, Irene y FERRARO, Jorge. *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*, Editora Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1977.
- CRISPOLTI, Enrico. *Sociologia e Iconologia del "Pop Art" e Altri Studi. Fenomenologia di "Nuova Figurazione"*, Fausto Fiorentino Editrice Spa, Napole, 1975.
- CHAUVEL, Annik y ROIRE, Jacques. *Peindre: Pour quoi? Sur quoi, Avec quoi, Comment?* Erece Editeur, Puteaux, 1985.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los Símbolos*, Herder, Barcelona, 1988.
- CHILVERS, Ian y Otros. *Diccionario de Arte*, Alianza, Madrid, 1992.
- CHIPP, Herschel B. *Theories of Modern Art: a Source Book of Artists and Critics*, University of California Press, Berkeley, 1968.
- CHRIST, Ronald y DOLLENS, Dennis. *Nueva York: diseño nómada*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993. Versión castellana: Francisco Olivero.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de Pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1979.
- DAIX, Pierre y ROSSELET, Joan. *El Cubismo de Picasso: Catálogo Razonado de la Obra Pintada, 1907-1916*, Blume, Barcelona, 1979.
- DALI, Salvador. *Cincuenta Secretos Mágicos para Pintar*, Luis de Caralt, Barcelona, 1951.
- DE FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*, Presença, Lisboa, 1988.
- DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, 7 ed., Madrid, 1989.
- DEASIT, Manuel y PEREZ, Carlos. *Guia Didàctica. Tres Pintors de l'Informalisme Espanyol: Millares, Saura, Tàpies*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1989.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, Mineapolis University of Minnesota Press, 1988. (Trad. Brian Massumi).
- DICCIONARIO LAROUSSE DE LA PINTURA, Planeta-Agostini, Barcelona, 1987.

- DICCIONARIO UNIVERSAL DEL ARTE Y DE LOS ARTISTAS, *Pintores*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970. (4 Tomos).
- DIGBY, Joan and Joan. *The Collage Handbook*, Thames and Hudson, London, 1985.
- DORFLES, Gillo. *Constantes Técnicas de las Artes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.
- , *Del Significado a las Opciones*, Lumen, Barcelona, 1975.
- , *El Devenir de la Crítica*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- , *El Devenir de las Artes*, 2ª reimp., Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- , *El Intervalo Perdido*, Lumen, Barcelona, 1984. Trad. Ricardo Pochtar.
- , *Sentido e Insensatez en el Arte de Hoy*, Fernando Torres, Valencia, 1973.
- , *Últimas Tendencias del Arte de Hoy*, 4 ed., Labor, Barcelona, 1973.
- DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre Arte*, Barral, Barcelona, 1975.
- DUFRENNE, Mikel y Otros. *Revue d'Esthétique, La Práctica de la Pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Colección Punto y Línea.
- DUFRENNE, Mikel. *Fenomenología de la Experiencia Estética*, Fernando Torres, Valencia, 1982-83.
- , *La Práctica de la Pintura: Revue d'Esthétique*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Diccionario Tecnológico de Plásticos*. AENOR Publicación Técnica, AENOR, 1993.
- Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, 21 ed., Madrid, 1992. (2 Tomos).
- D'ESPEZEL, Pierre y FOSCA, François. *Historia de la Pintura, desde Bizancio a Picasso*, Daimon, Barcelona, 1962.
- ECO, Umberto. *La Definición del Arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- , *Obra Abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1984.
- ECHEVERRÍA PAOLA, Abilio. *Picasso, Los Genios de la Pintura Española*, Sarpe, Madrid, 1980.
- EHRENZWEIG, Anton. *El Orden Oculto del Arte*, Labor, Barcelona, s.a. 1973.

- EL ARTE DEL SIGLO XX, 1900-1949. Salvat, Barcelona, 1990, 2 ed., Colección Ulrike Aubertin et alli.
- El Arte visto por los Artistas: la Vanguardia Española Analizada por sus Protagonistas*, ed. de Francisco calvo Serraller, Taurus, Madrid, D.L. 1987.
- ELGAR, Frank. *La Peinture Moderne*, Fernand Azan Éditeur, París, 1979.
- ELLIOTT, J. *Entre el Ver y el Pensar: la Pintura y las Escrituras Pictográficas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- ENCICLOPEDIA DEL ARTE DEL SIGLO XX, dirigido por Francisco Calvo Serraller, Mondadori, Madrid, D.L. 1991.
- ERNST, Max. *Escrituras*, Polígrafa, Barcelona, 1982.
- *Una Semana de Bondad o los Siete Elementos Capicales*, 2 ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- ESTRADA HERRERO, David. *Estética*, Herder, Barcelona, 1988.
- ESTRADA, Leonel. *Arte Actual. Diccionario de Términos y Tendencias*, Colina, Medellín, 1985.
- EVERITT, Anthony. *El Expresionismo Abstracto*, 2 ed., Labor, Barcelona, 1984.
- FABREY, J. Henri. *La Magia de los Acrílicos*, L.E.D.A. (Las Ediciones de Arte), Barcelona, 1972.
- FATAS, Guillermo y Otros. *Diccionario de Términos de Arte y Elementos de Arquitectura y Numismática*, Alianza, Madrid, 1987.
- FERNANDEZ ARENAS, José. *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Anthropos, Barcelona, 1982.
- FERNANDEZ-BRASO, M. *Conversaciones con Tàpies*, Rayuela, Madrid, 1981. Colección Poliedro.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*, 3 ed., Alianza Editorial, Madrid, 1981. (4 Tomos).
- FISCHER, Ernst. *La Necesidad del Arte*, 2 ed., Península, Barcelona, 1985.
- FLEMING, John. *Diccionario de las Artes Decorativas*, Alianza, Madrid, 1987.
- FOCILLON, Henri. *La Vida de las Formas y Elogio de la Mano*, Xarait, Madrid, 1983.

- FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: Conceptos y Procedimientos. Una Propuesta Metodológica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- FRANCASTEL, Pierre. *Arte y Técnica en los Siglos XIX y XX*, Fomento de Cultura, Valencia, 1961.
- , *Historia de la Pintura Francesa (Desde la Edad Media hasta Picasso)*, Alianza, Madrid, 1970.
- FRANÇA, José Augusto. *Millares*, Polígrafa, Barcelona, 1977.
- FRIDE R. CARRASSAT, Patricia et MERCADET, Isabelle. *Comprendre et Reconnaître les Mouvements dans la Peinture*, Bordas, Paris, 1993.
- FRIEDLANDER, Max. *El Arte y sus Secretos*, Juventud, Barcelona, 1949.
- FRISBY, David. *Fragmentos de la Modernidad*, Visor, Madrid, 1992.
- GABLIK, Susi. *¿Ha Muerto el Arte Moderno?*, Blume, Madrid, 1987.
- GALLEGO, Julián. *Arte Abstracto Español en la Fundación Juan March*, Fundación Juan March, Madrid, 1983.
- , *El Cuadro dentro del Cuadro*, Cátedra, Madrid, 1984.
- GARCIA DE CARPI, Lucía. *La Pintura Surrealista Española (1924-1936)*, Istmo, Madrid, 1986.
- GARCIA DE DIEGO, V. *Diccionario Etimológico, Español e Hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- GARCIA TIZON, A. *Canogar*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973. (Colección Artistas Españoles Contemporáneos).
- GASCH, Sebastian. *Tàpies*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971. (Artistas Españoles Contemporáneos, núm.24, serie Pintores).
- GAUGUIN, Paul. *Escritos de un Salvaje*, Debate, Madrid, 1989.
- GAYA NUÑO, Antonio. *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico*, Plus-Ultra, Madrid, 1971.
- , *La Pintura Española del Siglo XX*, 2 ed., Ibérico Española de Ediciones, Valencia, 1972.
- GENE, José Boix. *El Arte en la Arquitectura*, Ediciones Ceac, Barcelona, 1985.

- GILSON, Etienne *Pintura y Realidade*, Aguilar, Madrid, 1961.
- GIMFERRER, Pere. *Max Ernst o la Disolución de la Identidad*, Polígrafa, Barcelona, 1983.
- , *Max Ernst*, Polígrafa, Barcelona, 1983.
- GOMBROWICZ, Witold y DUBUFFET, Jean. *Correspondencia*, Anagrama, Barcelona, 1972.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Una Teoría Personal del Arte*, 1 ed., Editorial Tecnos, Madrid, 1988.
- GONZALEZ, Antonio Manuel. *Las Claves del Arte: Últimas Tendencias*, Ariel, Barcelona, 1989.
- GREENBERG, Clement. *Art and Culture*, Thames and Hudson, London, 1973.
- , *Arte y Cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- GROHMANN, Will. *Willi Baumaister*, Editions de la Connaissance, Bruxelles, 1969.
- GSELL, Paul. *Auguste Rodin, Conversaciones sobre Arte*, Monte Avila Editores, Caracas, 1991.
- GUERRERO, Luis Juan. *Estética Operatoria en Tres Dimensiones*, Losada, Buenos Aires, 1956-1967. (3 vol.)
- GUICHARD-MEILI, Jean. *Como Mirar la Pintura*, Labor, Barcelona, 1975.
- GUMI, Jordi y LLUIS I MONLLAO, Ramón. *Diccionari de Tècniques Pictòriques*, Edicions 62, Barcelona, 1988.
- HAYES, Collin. *Gula Completa de Pintura y Dibujo - Técnicas y Materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1980.
- HEGEL, G. V. F. *Estética*, Alta Fulla, Barcelona, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *El Ser y el Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1984.
- HERNANDEZ DE LAS HERAS, Elena. *Grandes Figuras del Arte Español - Monografía Ilustrada con Doce Diapositivas*, Movinter, Madrid, 1982.
- HERNANDEZ PERERA, Jesús. *Manrique*, Ediciones Theo, Madrid, 1978. Colección de Arte Vivo.
- HILD, K. W. *Manual del Pintor Decorador*, Gustavo Gili, Barcelona, 1950.

- HUGNET, Georges. *La Aventura Dadá*, Jucar, Madrid, 1973.
- HUYGUE, René. *Conversaciones sobre el Arte. Respuestas a Simón Monneret*, Emecé, Buenos Aires, 1984.
- , *Diálogo con el Arte*, Labor, Barcelona, 1965.
- , *El Arte y el Hombre*, 7 ed., Planeta, Barcelona, 1974.
- , *Los Poderes de la Imagen*, Labor, Barcelona, 1970.
- JALFEN, Luis Jorge. *El Compromiso con la Libertad*, Galerna, Buenos Aires, cop. 1987.
- JANIS, Harriet and BLESCH, Rudi. *Collage -Personalities, Concepts, Techniques*, Chilton Company (1 ed.) Philadelphia and New York, 1962.
- JIMÉNEZ PÉREZ, Juan Carlos. *La Textura como Elemento Esencial en la Pintura. Antecedentes y Consecuentes. Del Impresionismo a la Abstracción*, Editorial de la U.C.M., Madrid, 1992.
- JIMÉNEZ, José. *La Vida como Azar. Complejidad de lo Moderno*, Mondadori, Madrid, 1989.
- KAHER, Erich. *La Desintegración de la Forma en las Artes*, 2 ed., Siglo Veite, México, 1972.
- KANDINSKY, Wassily. *Punto y Línea sobre el Plano, Contribución al Análisis de los Elementos Pictóricos*, Barral, Barcelona, 1977.
- KEPES, Gyorgy. *El Lenguaje de la Visión*, Infinito, Buenos Aires, 1976.
- LACOMME, Daniel. *La Matière dans le Dessin et la Peinture*, Bordas, Paris, 1993.
- LARCO, Jorge. *La Pintura Moderna y Contemporánea*, Ediciones Castilla, Madrid, 1964.
- LE DUC, Violet. *¿Qué es el Arte?* Fernando Torres, Valencia, s.a. 1976.
- LÉGER, Fernand *Funciones de la Pintura*, Paidós Estética, 1990.
- LEROI-GOURHAN. *Los Primeros Artistas de Europa. Introducción al Arte Parietal Paleolítico*, Labor, Barcelona, 1983.
- LERRANT, J. J. *Modest Cuixart*, Gustavo Gili, Barcelona, 1960. (Colección Nueva Orbita).
- Levantamento de Recursos Naturais*, Secretaria de Planejamento da Presidencia da República, Geologia, Geomorfologia, Uso Potencial da Terra, R.J., 1986

- LIBERMAN, Alexander. *The Artist in His Studio*, Thames and Hudson, London, 1960.
- LIEBERMAN, William Slattery. *Pablo Picasso. Épocas Azul y Rosa*, Ariel, Barcelona, 1961.
- LINHARTOVA, Vera. *Tàpies*, Gustavo Gili, Barcelona, (s.a. 1973).
- LOPEZ CHUHURRA, Osvaldo. *Estética de los Elementos Plásticos*, Labor, Barcelona, 1971.
- LOPEZ QUINTAS, A. *Estética de la Creatividad. Juego. Arte. Literatura*, Cátedra, Madrid, 1987.
- LOSOS, Ludvík. *Las Técnicas de la Pintura. El Arte y la Práctica*, LIBSA, Madrid, 1991.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Movimientos en el Arte desde 1945*, Emecé, Buenos Aires, s.a. 1979.
- MALTESE, Corrado. *Las Técnicas Artísticas*, Cátedra, Milano, 1985.
- MANN, Thomas. *La Novela de una Novela*, Alianza, Madrid, 1988.
- MARCHAN FIZ, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto: 1960-1974: Epílogo sobre la Sensibilidad "postmoderna". Antología de Escritos y Manifiestos*, 5 ed. Akal, M. 1990
- , *El Universo del Arte*, Salvat, Barcelona, 1985.
- MATISSE, Henri. *Reflexiones sobre el Arte*, Emecé, Paris, 1972.
- , *Sobre Arte*, Barral, Barcelona, 1978. (Ediciones de Bolsillo, 531)
- MAYER, Richard. *Materiales y Técnicas del Arte*, Blume, Madrid, 1985.
- MEREDIEU, Florence de. *Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne*, Bordas, Paris, 1994.
- MILLARES, Manolo. *Escritos de Millares*, Rayuela, Madrid, 1975.
- MOLES, Abraham y Otros. *Comunicaciones*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971.
- MOLES, Abraham y Otros. *Los Objetos...*, núm. 13, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971.
- , *Creatividad y Métodos de Innovación*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, D.L. 1977.

- MOLES, Abraham. *Teoría de los Objetos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- MONNIER, Genevieve. *Historia de la Pintura*, Daimon, Barcelona, 1980.
- MONREAL y TEJADA, Luis y HAGAR, R. G. *Diccionario de Términos de Arte*, Editorial Juventud, Barcelona, 1992.
- MORALES y MARIN, José Luis. *Diccionario de Términos Artísticos*, Unali, Zaragoza, 1982.
- MORAZA, Juan Luis. *Cualquiera Todos Ninguno: Más Allá de la Muerte del Autor*, Arteleku, San Sebastián, 1991. Seminario sobre la Experiencia Moderna, Vol.I, Dip.Foral Gui
- MOREAU-VAUTHIER, Ch. *Historia y Técnica de la Pintura*, Colección Numen, Librería Hachette, Argentina, 1955.
- MORENO GALVAN, José María. *La Última Vanguardia*, Magius, Madrid, 1969.
- , *Manolo Millares*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970.
- MOURE, Gloria. Antoni Clavé. *Maestros Actuales de la Pintura y Escultura Catalanas*, La Gran Enciclopedia Vasca, núm.23, Bilbao, 1976.
- , *Marcel Duchamp*, Polígrafa, Barcelona, 1988.
- MULLER, Joseph Emile y ELGAR, Frank. *Un Siglo de Pintura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1966.
- MULLER, Joseph. *La Pintura Moderna: La pintura Abstracta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1966. (Minia; 71).
- , *La Pintura Moderna: de los Expresionistas a los Surrealistas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1966. (Minia; 70).
- MUNARI, Bruno. *Diseño y Comunicación Visual*, 6 ed. ampl., Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- , *El Arte como Oficio*, Labor, Barcelona, 1968.
- NAUMAN, St. Elmo J. R. *The New Dictionary of Existencialism*, Philosophical Library, New York, 1972.
- NAVARRO, Vicente. *Técnica de la Escultura*, E. Meneseguer, Barcelona, 1976.
- NIETO ALCAIDE, Victor. *Lucio Muñoz*, Lerner & Lerner, Madrid, 1989.

- NOVALIS, Friedrich. *La Enciclopedia: Notas y Fragmentos*, Fundamentos, Madrid, 1976.
- NUEVA ENCICLOPEDIA LAROUSSE, Planeta, Barcelona, 1984.
- OCAMPO, Estela. *Diccionario de Términos Artísticos y Arqueológicos*, Montesinos, Barcelona, 1987.
- OLAGUER-FELIU, Fernando de. *Los Grandes Istmos Pictóricos del Siglo XX*, Vicens-Vives, Barcelona, 1989.
- ORLANDI, Enzo. *Rembrandt (Grandes Maestros del Arte)*, Marin, Barcelona, 1979.
- ORTEGA y GASSET, José. *El Espectador (Antología)*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- *Ensimismamiento y Alteración: Meditación de la Técnica*, Espasa-Calpe, Madrid, 1939.
- OSBORNE, Harold. *Guía del Arte del Siglo XX*, Alianza, Madrid, 1990.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*, Vozes, Petrópolis, 1978.
- OTEIZA EMBIL, Jorge. *Quousque Tandem...! Hoedago*, San Sebastián, 1983.
- O'BRIAN, Patrick. *Picasso*, 2 ed., Noguer, Barcelona, 1982. Trad. Carlos Casas.
- O'GORMAN, Edmund y Otros. *Cuarenta Siglos de Pintura Mexicana*, Herrero, México, 1971.
- PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1956.
- PAJARES, Gaudelio Paniagua. *Técnica del Colorido*, 1 ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1929.
- PALAU I FABRE, Josep. *Padre Picasso*, Polígrafa, Barcelona, 1977.
- PALOMINO, Antonio. *El Museo Pictórico*, Imprenta de Sancha, Madrid, 1975.
- PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de Estética*, Visor, Madrid, D.L. 1988.
- PAZ, Octavio. *El Mono Gramático*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- *Los Hijos del Limo*, Seix Barral, Barcelona, 1987.
- PENROSE, Roland. *Miró*, Destino, Barcelona, 1991.
- *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1977.

- PETROVA, Eva. *Delacroix y el Dibujo Romántico*, Polígrafa, Barcelona, 1989.
- PICON, Gaëtan. *Diario del Surrealismo, 1919-1939*, Skira, Genève, 1981.
- , *El Escritor y su Sombra: Introducción a una Estética de la Literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.
- , *Las Líneas de la Mano*, Monte Avila Editores, Caracas, 1976.
- PIERRE, José. *El Futurismo y el Dadalismo*, Aguilar, Madrid, 1968.
- PISCHEL, G. *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, Vol. III, Pintura, Escultura, Arquitectura, Artes Decorativas*, Noguer, Barcelona, 1976.
- PLEYNET, Marcelin. *La Enseñanza de la Pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Colección Comunicación Visual.
- POLLERI, Amalia y otros. *El Lenguaje Gráfico Plástico*, Edilyr, Montevideo, 1982.
- POMMIER, M. *Paul Valéry et la Creation Littéraire*, Gallimard, Paris, 1946.
- PONCE, Fernando. *Tendencias del Arte Contemporáneo*, Forja, Madrid, 1982.
- POPOVICI, Cirilo. *Estética y Arte Abstracto, Nacional*, Ateneo de Madrid, 1960.
- , *Juana Francés*, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1976.
- POPOVICI, C. L. *Las Pinturas Metálicas de Rivera*, Colección del Arte de Hoy, Madrid, mayo de 1958.
- , *Manuel Rivera*, Artistas Españoles Contemporáneos, núm.12, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971.
- PUTNAM, R.E. y CARLSON, G.E. *Diccionario de Arquitectura, Construcción y Obras Públicas*, Español-Inglés, Paraninfo, Madrid, 1988.
- QUARONI, Ludovico. *La Torre de Babel*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970. Colección Ciencia Urbanística.
- RACIONERO, Lluís. *Arte y Ciencia. La Dialéctica de la Creatividad*, Laia, Barcelona, 1986.
- RAGON, Michel. *Diario del Arte Abstracto*, Destino, Barcelona, 1992.
- , *Fautrier*, George Fall, Paris, 1958.

- RAMIREZ, Juan Antonio. *Arte y Arquitectura en la Época del capitalismo Triunfante*, Visor, Madrid, 1992.
- READ, Herbert. *Breve Historia de la Pintura Moderna*, Ediciones de Serbal, Barcelona, 1984.
- , *Cartas a un Joven Pintor*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1976.
- , *Imagen e Idea*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- REILA, Franco. *Metamorfosis*, Imágenes del Pensamiento, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- REMBRANDT. Colección Grandes de Todos los Tiempos, Prensa Española, 1972.
- REYNOLDS, D. M. *Introducción a la Historia del Arte. El Siglo XIX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- RILKE, Rainier Maria. *Cartas sobre Cézanne*, Paidós, Barcelona, 1985.
- ROBINSON, David. *SoHo Walls, Beyond Graffiti*, Thames and Hudson, New York, 1990.
- RODARI, Florian. *Le Collage. Papiers Collés, Papiers Déchirés, Papiers Découpés*, Skira, Genève, 1988.
- RODIN, Auguste. *Art, Conversation with Paul Gsell*, Quantumbook, Los Angeles, 1984.
- , *Mi Testamento*, Editorial y Librería Goncourt, Buenos Aires, 1977.
- RODRIGUEZ, Ramón. *Diccionario Elemental de las Artes Plásticas Contemporáneas*, Imprenta Mercantil, Gijón, 1983.
- ROMERO BREST, Jorge. *La Pintura del Siglo XX (1900-1974)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952.
- ROSENBERG, Harold. *Artworks and Packages*, Horizon Press, New York, 1969.
- ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo Feo*, Julio Ollero, Madrid, 1992.
- RUDEL, Jean. *La Técnica de la Pintura*, Vozes, Rio de Janeiro, 1975.
- RUSKIN, John. *Stones of Venice*, Vol. II, London, 1850.
- SAGER, Peter. *Nuevas Formas de Realismo*, 1 ed., Alianza, Madrid, 1981.
- SALABERT, Pere. *(D)efecto de la Pintura*, Anthropos, Barcelona, 1985.

- SANCHEZ MARIN, J. M. y LASHERAS, J. M. *Conocimiento de Materiales*, 1973.
- SANTANA, Lázaro. *Escrito en el Fuego*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1988.
- SEIDLMAYR, Hans. *El Arte Descentrado. Las artes Plásticas de los Siglos XIX y XX como Síntoma y Símbolo de la Época*, Labor, Barcelona, 1959.
- SEGHES, Pierre y CABANNE, Pierre. *Clavé*, Polígrafa, Barcelona, 1988.
- SEITZ, William C. *Claude Monet*, Labor, Barcelona, 1962.
- SELZ, Peter. *The Work of Jean Dubuffet*, The Museum of Modern Art, New York, 1962.
- SMITH, Ray. *El Manual del Artista*, Hermann Blume, Madrid, 1990.
- SOURIEAU, Etienne. *La Correspondencia de las Artes, Elementos de Estética Comparada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- , *Vocabulaire D'Esthétique*, Presses Universitaire de France, Paris, 1990.
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de Arte Moderno*, Alianza, Madrid, 1986.
- STEPEK, J. y DAOUST, H. *Additives for Plastics, Polymers Properties and Applications*, Springer-Verlag, New York, 1983.
- STOKES, Adrian. *La Pintura del Mundo Interior*, Buenos Aires, 1967.
- SUBIRATS, Eduardo. *El Final de las Vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1986.
- SUREDA, Joan y GUASCH, Ana María. *La Trama de lo Moderno*, Akal, Madrid, 1987.
- SVANICINI, Osvaldo. *Sobre el Arte de Oriente*, Eudeba, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1964.
- TAFUR, Jose Luis. *Francisco Ferreras*, Colección de Arte de Hoy, Madrid, 1960.
- TAPIES, Antoni. *El Arte Contra la Estética*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.
- , *La Práctica del Arte*, 2 ed., Ariel, Barcelona, 1973.
- , *La Realidad Como Arte. Por un Arte Moderno y Progresista*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1989.
- , *Memoria Personal*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- TAPIE, Michel. *Antoni Tàpies*, Fratelli Fabri Editori, Milano, 1977.

- TARABUKIN, Nikolaj. *El Último Cuadro: del Caballete a la Máquina, por una Teoría de la Pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- TARANILLA De LA VARGA, Carlos Javier. *Diccionario Temático de Historia del Arte*, Everest, León, D. L. 1983.
- TARGAT, Françoise Le. *Kandinsky*, Polígrafa, Barcelona, 1986.
- TEIXEIRA GUERRA, Antonio. *Dicionário Geológico Morfológico*, 8 ed., IBGE, Rio de Janeiro, 1993.
- THE' VOZ, Michel. *Dubuffet*, Skira, Genève, 1986.
- , *Art Brut, Psycose et Médiumité*, La Différence, Paris, 1990.
- THOMAS, Karin. *Diccionario del Arte Actual*, 1ª reimp., Labor, Barcelona, 1982.
- , *Diccionario del Arte Actual*, Labor, Barcelona, 1987.
- , *Hasta Hoy: Estilos de las Artes Plásticas del Siglo XX*, Serbal, Barcelona, 1988.
- TIZIANO. *Grandes de Todos los Tiempos*, Prensa Española, 1972.
- TORRES GARCIA, J. *Universalismo Constructivo*, Alianza Forma, Madrid, 1984.
- TRIADO, Juan Ramón. *Las Claves de la Pintura (Cómo identificarla)*, Ariel, Barcelona, 1986.
- TRIAS, Eugenio. *Lo Bello y lo Siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988.
- TUCHMAN, Maurice. *The New York School*, Thames and Hudson, London, 1975.
- UNAMUNO, Miguel de. *Inquietudes y Meditaciones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- UREÑA, Gabriel. *Las Vanguardias Artísticas en la Postguerra Española. 1940-1959*. Istmo, Madrid, 1982.
- VALLIER, Dora. *A Arte Abstracta*, Edições 70, Lisboa, 1980.
- VAN GOGH, Vicent. *Cartas a Theo*, Barral, Barcelona, 1971.
- VELASCO, Jose Luis. *La Pintura Contemporánea*, Ceac, Barcelona, 1982.
- VENTURI, Lionello. *Cómo Entender la Pintura*, Destino, Barcelona, 1988.

- VENTURI, Lionello. *Historia de la Crítica de Arte*, 2 ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- VICENS, Francesc. *Antoni Tàpies o "l'Escarnidor de Diademes"*, Polígrafa, Barcelona, 1986.
- , *Arte Abstracta e Arte Decorativa*, Salvat, Río de Janeiro, 1979.
- VIGLIETTI, Jose Manau. *Técnica del Arte de la Pintura*, Libro de la Pintura, Dossat, Madrid, 1959.
- VIGORELLI, Giancarlo. *Giotto*, Noguer, Barcelona, 1974. Clásicos del Arte.
- VILLAFANE, Justo. *Introducción a la Teoría de la Imagen*, Pirámide, Madrid, 1985.
- WADLEY, Nicholas. *Cubism - Movements of Modern Arts*, Phaidon, Oxford, 1985.
- WALDMAN, Diane. *Collage, Assemblage, and the Found Object*, Phaidon, London, 1992.
- WALTER, Ingo F. *Picasso, el Genio del Siglo*, Benedikt Taschen, Colonia, 1988. Trad. Aurora Rodríguez Arreseigor.
- WARE, Dora. *Diccionario Manual Ilustrado de Arquitectura con los Términos más Comunes empleados en la Construcción*, 4 ed. aum., Gustavo Gili, Barcelona, 1969.
- WEDEWER, Rolf. *El Concepto de Cuadro*, Labor, Barcelona, 1973.
- WESCHER, Herta. *La Historia del Collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- , *Picasso, "Papiers-Collés"*, 2 ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1969.
- WILSON, Simon. *El Arte Pop*, Labor, Barcelona, 1975.
- WOLFE, Tom. *La Palabra Pintada*, Anagrama, Barcelona, 1976.
- WOLFRAM, Eddie. *History of Collage. An Anthology of Collage, Assemblage and Avant Structures...*, Studio Vista, London, 1975.
- WORDINGHAN, J. A. y REBOUL, P. *Diccionario del Plástico*, Victor Leru, Buenos Aires, 1966.
- ZAMBRANO, María. *Algunos Lugares de la Pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- ZURITA RUIZ, J. *Diccionario Básico de la Construcción*, Ceac, Barcelona, 1977.

REVISTAS, PERIODICOS Y CATALOGOS

- Antoni Tàpies. *Cuadernos Guadalupe*, núm. 6, Rayuela, Madrid, 1978.
- Antonio López García. *Cuadernos Guadalupe*, núm. 2, Rayuela, Madrid, 1977.
- Antonio Suárez. *Cuadernos Guadalupe*, núm. 32, Rayuela, Madrid, 1978.
- Antonio Suárez, *Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos*, Madrid, 1979.
- Dau al Set. *Cuadernos Guadalupe*, núm. 7, Rayuela, Madrid, 1978.
- Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los Años 50 en Madrid*, Comunidad de Madrid, 1991.
- Gerardo Rueda. *Cuadernos Guadalupe*, núm. 36, Guadalupe, Madrid, 1992.
- Gerardo Rueda: Exposición Retrospectiva 1944-1989, *Caja de Madrid*, Madrid, 1989.
- Informa y Materia en la Pintura Española Contemporánea, *Ministerio de Asuntos Exteriores*, Madrid, 1982.
- Manrique: arte total, Sala Luzan, *Caja de Ahorros de la Inmaculada*, Zaragoza, 1984.
- Manuel Millares. *Cuadernos Guadalupe*, núm. 20, Rayuela, Madrid, 1978.
- Manuel Rivera. *Cuadernos Guadalupe*, núm. 10, Rayuela, Madrid, 1979.
- Manuel viola. *Cuadernos Guadalupe*, núm. 31, Rayuela, Madrid, 1978.
- Modest Cuixart. *Cuadernos Guadalupe*, núm. 11, Rayuela, Madrid, 1979.
- Pintura Española: aspectos de una década, 1955-1965, *Fundación Caja de Pensiones*, Madrid, 1988.
- ALFANO, Franceca. "La calle de las imágenes" *Lapiz*, núm.91, Vol.X, febrero de 1993, Madrid.
- ALOSO FERNANDEZ, Luis. "Extensiones de la realidad. Tàpies íntimo y radical", *Reseña*, Vol. XXVIII, núm.213, Madrid, enero de 1991.
- AREAN, Carlos Antonio. (Col.) Veinticinco Artistas Españoles. *Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas*, Madrid, 1964.

- BONET, Juan Manuel. Torner, Obra 1950-1975, *Galería Multitud*, 10 de octubre/10 de noviembre de 1975, Madrid.
- BORJA, Emanuel. Lucio Muñoz. Delimitación de un Territorio, *Colección Galería Juana Mordó*, Madrid, noviembre de 1977.
- CANE, Lovis. "Cy Twombly: tentación de la pintura", *Guadalimar*, Vol. XIII, núm.94, 1987.
- CELANT, Germano, "Tony Cragg and industrial platonism", *Artforum*, Vol. XX, núm.3, November, 1981.
- CIRLOT, Juan Eduardo. (col.) Antonio Suárez. *Cuadernos de Arte del Ateneo* de Madrid, Madrid, 1959.
- CLOT, Manel, "Acerca del objeto como pretexto", *Lapiz*, núm.82, Vol. X, diciembre de 1991/enero de 1992, Madrid.
- CLOT, Manel, "Para Transformar la Sociedad", *El País*, martes 13 de octubre de 1992, Madrid.
- CORREDOR-MATHEOS, José, "Graffiti: palabra y signo gráfico", *Fragmentos*, núm.17, 18, 19, marzo de 1991.
- DAIX, Pierre y ROSSELET, Joan. El Cubismo de Picasso (Catálogo razonado de la obra pintada, 1907-1916), Blume, Barcelona, 1979.
- ENDICOTT BARNETT, Vivian, Kandinsky en París: 1934-1944, *Solomon Guggenheim*, New York, 1985.
- FERNANDEZ-BRASO, Miguel. "Años de Formación, Antonio López García", *Cuadernos Guadalimar*, núm.2, Rayuela, Madrid, 1978.
- FERNANDEZ, Luis Alonso, "Manolo Millares, Fabulaciones con la Materia", *Reseña*, núm.226, Vol. XXIX, marzo de 1992, Madrid.
- FRANCES, Juana. Palau Sollellic, Centre d'Exposicions i Documentació de l'Art Contemporani, *Ajuntament de Palma*, Abril-Maig, 1986.
- GALLEGO, Julián. (Col.) Gerardo Rueda: una aproximación retrospectiva (pintura, escultura y collages desde 1946), *Caja de Ahorros Provincial*, Alicante, 1991.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. La Fase Austera de César Manrique, *Ateneo*, Madrid, 1958. (Cuadernos de Arte; 38).
- GIRALT-MIRACLE, Daniel. "Notas a una Reciente Lectura de la Obra de Antonio Suárez", *Guadalimar*, Madrid, 1984.

- GOMEZ, Pilar. "El Uiverso de Wols: ¿Repugnancia o Fascinación?" *Reseña*, núm.243, Vol. XXX, octubre de 1993, Madrid.
- GOMEZ, Pilar. "Gustavo Torner, la obra pensada" *Reseña*, núm.219, Vol.XXVIII, julio/agosto de 1991, Madrid.
- HOYLAND, J. Hans Hoffmann: Late Paintings, *Tate Gallery*, 2 March/1 May 1988, London.
- IGLESIAS, Jose María. "Feito en el Museo Español de Arte contemporáneo", *Guadalimar*, Revista de las Artes, núm.95, Vol. XIII, febrero/marzo de 1988, Madrid.
- IGLESIAS, José María. "Una novedad: los relieves de madera", *Guadalimar*, Vol. XIV, núm.100, 1989.
- LOGROÑO, Miguel. Farreras, *Galería Juana Mordó*, Madrid, 1976.
- LORENTE REBOLLO, Tomás. Pinturas con Colores Encontrados, Exposición Itinerante, *Caja de Madrid*, Aranjuez, Alcalá de Henares y Morata de Tajuña, 1991.
- MANRIQUE, César, Hecho en el Fuego (Obras, 1968-1980, una selección), (*Gobierno de Canarias*, Las Palmas, 1991. Col. Bernard Myers. John; ARINES, Castro y OTTO, Frei.
- MIRO FERRA, Joan. Ver a Miró: La Irradiación de Miró en el Arte Español, *Fundación de "La Caixa"*, Madrid, 15 de abril/16 de junio de 1993.
- MONDARAY, J. "Fragmentos de Realidad", *Lápiz*, núm.16, Vol.II, mayo de 1984, Madrid.
- NIETO ALCAIDE, Victor. Lucio Muñoz: Pinturas. *Juana Mordó*, Madrid, 1986.
- OLIVARES, Rosa, "Antoni Tàpies: El Arte es una Forma de Expresar lo Más Intimo", *Lapiz*, núm.82-83, Vol. X, diciembre de 1991/enero de 1992, Madrid.
- PANYAGUA, Enrique R. Gustavo Torner, *Galería Granero*, Cuenca, 1985.
- PERERA, Marga, "La Eterna Melancolía del "Kitsch", *El Guia*, núm.18, febreo/marzo de 1993, Barcelona.
- Picasso, 1881-1973. Exposición Antológica, *Museo Español de Arte Contemporáneo*, Ministerio de Cultura, noviembre/diciembre de 1984, Madrid.
- RAILLARD, Georges, "Tàpies", *Vogue*, núm.722, décembre 1991/Janvier 1992, Paris.
- RUBIO, Andrés F. "Meadas sobre una superficie plana", *El País*, Babelia, 9 de noviembre de 1991, Madrid.

- RUBIO, Pilar. "Entrevista con Lucio Muñoz: Soy muy independiente" *Lapiz*, núm.12, Vol.II, enero de 1984, Madrid.
- SALINAS, "La Fuerza de la Materia", *Telva*, núm.554, 2ª quincena de junio, Madrid, 1987, pp. 32-36.
- SANCHEZ-CAMARGO, M. La Pintura de Gerardo Rueda, *Ateneo*, Madrid, 1958. (Cuadernos de Arte, núm. 37)
- SARDUY, Severo. "La Noche del Sentido", *Cuadernos Guadalupe, Antoni Tàpies*, núm.6, Rayuela, 1978.
- TUSELL, Javier. Lucio Muñoz, *Ibercaja*, Zaragoza, 1993.
- VILLALONGA, J. L. de. "Carta a una estupenda señora", *El País*, sábado 17 / domingo 18 de marzo de 1990, Madrid.
- ZUGAZA, Miguel, "El Barniz de Tàpies", *El País*, martes 13 de octubre de 1992, Madrid.