



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La Pintura informal en Barcelona, 1951-1970

Lourdes Cirlot

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

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

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

LOURDES CIRLOT

LA PINTURA INFORMAL EN BARCELONA, 1951-1970

V. R.
Alcolea

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

R. 709.827

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0700400990



magia del corazón en que la magia
mezcla los alfabetos y cabellos
los desiertos cabellos y las letras
grabadas en las losas temblorosas

oculto sacramento mis tus ojos
lanzada de los labios al azul
en el helado blanco del triángulo
bajo la frente eterna de la frente

olas como sonidos en las olas
bajo las verdes hierbas de las hierbas
que de mi voz se elevan en mi voz
sueño de unas materias desunidas

cuerpo de claridad como tu cuerpo
ceñido por los ángeles de un bosque
de los ángeles que llevan un fulgor
bajo las nubes grises de lo gris

Fragmento de DONDE NADA LO NUNCA NI
de Juan-Eduardo Cirlot, Barcelona
1971

0. ADVERTENCIA PRELIMINAR

La investigación realizada trata del estudio de la pintura informal en la escuela de Barcelona. Puede considerarse el fruto de una tarea comenzada hace ya varios años. En realidad mi Tesis de Licenciatura sobre el tema El grupo "Dau al Set" supuso ya un acercamiento importante a lo que actualmente constituye la tesis doctoral.

El punto de partida que suscitó el interés por la realización de un trabajo como el presente se halla ya muy lejano. Durante toda mi niñez y mi juventud sólo me hallé en contacto directo con pinturas informales. Jamás tuve ocasión de ver colgado en las paredes de mi casa un cuadro en el que pudiera observarse un paisaje, un retrato o cualquier otro tema figurativo. Para mí, lo difícil era "entender" entonces ese tipo de pintura. Yo veía mucho más fácil y lógico la aproximación a una obra de carácter informalista. Con el tiempo y a través de mis estudios sobre arte me interesé por la producción informal de otra manera. Procuré establecer distintos grados de profundidad analítica, aplicando los métodos estudiados en los distintos cursos de mi carrera.

Quiero expresar mi agradecimiento al Dr. Alexandre Cirici por sus indicaciones; al Dr. José Enrique Ruiz Domenec y a los pintores: Argimón, Bosch, García, Mier, Planasdurá, Riera, Vila Casas, Alcoy, Vallés, Puig, Planell, Ràfols Casamada, Valbuena y Faber. Sin contar con el apoyo de todas estas personas me hubiera sido de todo punto imposible la ejecución de esta tesis.

Tuve siempre la suerte de contar con el apoyo y la colaboración de mis profesores, algunos de los componentes del Departamento de Historia del Arte a quienes se lo agradezco profundamente. Debo destacar de manera especial el gran interés que siempre ha puesto el Dr. Santiago Alcolea, no sólo por aceptar dirigirme esta tesis, sino también porque sin su ayuda científica, técnica, metodológica y humana no me hubiera sido posible realizar esta tesis.

S U M A R I O

0. Advertencia preliminar	4
1. Introducción	13
1.1 El Informalismo: Aclaración del concepto	14
1.2 Inicios del Informalismo	20
1.3 Diversas corrientes dentro del Informalismo	24
1.4 Principales artistas informales en Norteamérica y Europa	30
1.4.1 Pintores de la materia	30
Jean Fautrier	30
Jean Dubuffet	32
Alberto Burri	34
1.4.2 Pintores del signo y del gesto	36
Jackson Pollock	36
Wols	38
Georges Mathieu	39
Hans Hartung	40
1.4.3 Pintores espacialistas	42
Lucio Fontana	42
Mark Rothko	44
2. Capítulo primero: <u>El arte informal en la escuela</u>	
<u>barcelonesa</u>	47
2.1 El punto de partida de la pintura informal	48
2.2 Diversas tendencias de la pintura informal en Bar-	
celona	57

2.2.1	Pintura matérica	59
	Antoni Tàpies	59
	Daniel Argimon	106
	Lluís Bosch	119
	Armand Cardona Torrandell	127
	Modest Cuixart	135
	Guillermo García Pibernat	152
	Josep Guinovart	156
	Alfons Mier	165
	Enric Planasdurà	170
	Amelia Riera	175
	Joan Vila Casas	179
2.2.2	Pintura del signo-gesto	187
	Eduard Alcoy	187
	Joan Hernández Pijuan	191
	Román Vallés	196
2.2.3	Pintura tachista	208
	August Puig	208
	Joan Josep Tharrats	219
2.2.4	Pintura espacialista	231
	Agustín Español Viñas	231
	Joaquim Llucià	236
	Carles Planell	245
	Albert Ràfols Casamada	253
	Francisco Valbuena	261
2.3	Otros pintores de la escuela informal barcelonesa ...	266
2.3.1	Pintores matéricos: Angels't, Salvador Aulestia, Jor	
	di Curós, Magda Ferrer, José Luis Garcia, Fernando	
	Lerín, Enrique Maas, Luis Rey Polo, Modest Rodrí-	

guez Cruells, Maty Tarres, Joaquim Viñolas	266
2.3.2 Pintores gestuales: Teo Asensio, Evarist Vallés ...	277
2.4 Pintores extranjeros en Barcelona	278
Erwin Bechtold	278
Will Faber	282
Hsiao Chin	290
Norman Narotzky	292
Enrique Tábara	296
 3. Capítulo segundo: <u>El sentido de la pintura informal</u> <u>o la naturaleza del arte otro en Barcelona</u>	 303
3.1 La noción de materia	304
3.2 La realización del signo-gesto	313
3.3 El concepto tachista	318
3.4 La presencia de un concepto espacial otro	324
 4. Conclusión general	 329
 5. Bibliografía	 360
5.1 Obras generales	361
5.2 Obras generales de arte contemporáneo español y preferentemente catalán	 367
5.3 Sobre Informalismo y su ideología	377
5.4 Pintura matérica:	379
Sobre Antoni Tàpies	379
Sobre Daniel Argimón	395
Sobre Lluís Bosch	399

Sobre Armand Cardona Torrandell	400
Sobre Modest Cuixart	404
Sobre Guillermo Garcia Pibernat	409
Sobre Josep Guinovart	410
Sobre Alfons Mier	414
Sobre Enric Planasdurà	415
Sobre Amelia Riera	416
Sobre Joan Vila Casas	418
5.5 Pintura del signo-gesto	419
Sobre Eduard Alcoy	419
Sobre Joan Hernández Pijuan	420
Sobre Román Vallés	423
5.6 Pintura tachista	428
Sobre August Puig	428
Sobre Joan Josep Tharrats	432
5.7 Pintura espacialista	436
Sobre Agustín Español Viñas	436
Sobre Joaquim Llucià	437
Sobre Carles Planells	438
Sobre Albert Ràfols Casamada	440
Sobre Francisco Valbuena	443
5.8 Otros pintores	445
5.9 Sobre pintores extranjeros en Barcelona	447
Erwin Bechtold	448
Will Faber	450
Norman Narotzky	456
Enrique Tábara	457

6. Apendices	458
6.1 Esquemas	459
6.2 Cronologies	491
6.2.1 Pintura matèrica	492
Antoni Tàpies	492
Daniel Argimón	498
Lluís Bosch	501
Armand Cardona Torrandell	502
Modest Cuixart	504
Guillermo Garcia Pibernat	509
Josep Guinovart	511
Alfons Mier	517
Enric Planasdurà	519
Amelia Riera	523
Joan Vila Casas	525
6.2.2 Pintura del signo-gesto	528
Eduard Alcoy	528
Joan Hernández Pijuan	530
Román Vallés	534
6.2.3 Pintura tachista	539
August Puig	539
Joan Josep Tharrats	543
6.2.4 Pintura espacialista	549
Agustín Español Viñas	549
Joaquín Lluciá	551
Carles Planell	552
Albert Ràfols Casamada	556
Francisco Valbuena	560

6.2.5 Pintores extranjeros en Barcelona	563
Erwin Bechtold	563
Will Faber	566
Hsiao Chin	569
Norman Narotzky	572
Enrique Tábara	573
6.3 Indice de catálogos	575
6.4 Indice de ilustraciones	580
6.5 Documentación de catálogos de algunas exposiciones (en volumen adjunto)	
6.6 Material fotográfico	

1. INTRODUCCION

1.1 EL INFORMALISMO: ACLARACION DEL CONCEPTO

Informalismo es un término complejo, un tanto ambiguo, empleado, con gran frecuencia en la segunda mitad del siglo XX, para designar el carácter de ciertas obras, en la mayoría de los casos, de aspectos y contenidos muy diversos. Así pues, conviene antes de mencionar las posibles características del informalismo y de aludir a las tendencias que lo configuran establecer, de modo muy claro, en qué consiste la poética de lo informal. Puede hablarse, como apunta Umberto Eco, de una poética de lo informal como típica de lo contemporáneo, entrañando dicha aseveración una generalización. "Lo informal", como categoría crítica, se convierte en una calificación de una tendencia general de la cultura de un período, de modo que comprenden, al mismo tiempo, figuras como Wols o Bryen, los tachistes, propiamente dichos, los maestros de la action painting, l'art brut, l'art autre, etc.. Así la categoría de lo informal entra bajo la definición más amplia de poética de la obra abierta¹. Para Eco existen dos tipos de apertura, esencialmente distintos: de un lado, la apertura que él denomina de primer grado, de otro, la apertura de segundo grado. Con respecto a la primera puede afirmarse que cualquier obra de arte es abierta, en el sentido de que puede tener diversas lecturas que dependerán de las distintas metodologías que se empleen para analizarla. Sin embargo, el carácter de la obra permanecerá inmutable, tal y como lo previó su autor. En cambio, existen otro tipo de obras abiertas, en un sentido mucho más amplio y profundo. En

Notas: 1. Umberto Eco, Obra abierta, ed. Ariel, Barc., 1979, pág. 193

ellas el artista entrega al intérprete las piezas de una obra que, en realidad, no se halla concluida; el resultado será que cada intérprete elaborará su propia concepción de la obra, que, en la mayoría de casos, diferirá de la interpretación de quienes le rodean. Se trata, pues, de evitar la univocidad de un solo sentido en la obra, de manera que se imponga la multiplicidad de significados².

"Informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación". El ejemplo de lo Informal, como de toda obra abierta, nos llevará, pues, no a decretar la muerte de la forma, sino a una noción más articulada del concepto de forma, la forma como campo de posibilidades³. Es importante asumir, ya desde un principio, la ideología no negativa -como pudiera parecer- del informalismo. El hecho de que el término informalismo se halle compuesto del prefijo "in" y del vocablo "forma" no implica, en modo alguno, la negación absoluta de esta última, sino, tan sólo, la negación del valor tradicionalmente otorgado a la forma. Quizás ahí deba encontrarse la fuente del error de Dorfles cuando afirma que "informal significa precisamente lo contrario a toda forma, opuesto a toda voluntad formativa, rebeldía frente a toda estructura preconcebida y racional"⁴. Más adelante dice: "Por eso podemos limitar la etiqueta de informal sólo a esas formas de abstractismo en las que no sólo falte toda voluntad y tentativa de figuración,

Notas: 2. U. Eco, Obra ..., op. cit., pág. 73 y sigs. Cfr

3. U. Eco, Obra ..., op. cit., pág. 218

4. Gillo Dorfles, Últimas tendencias del arte de hoy, ed. Labor, Basc., 1966, pág. 51

sino también de toda voluntad signica y semántica"⁵. Si bien la primera premisa de tal afirmación es correcta, por lo que respecta a la segunda hay que decir que si no es incorrecta, por lo menos, es incompleta. Evidentemente en la mayor parte de obras informales puede faltar la voluntad por parte del artista de expresar determinadas ideas por medio de unos signos, lo que no quiere decir en modo alguno que tales signos carezcan de significado. Su significado será posterior a su realización y dependerá fundamentalmente de la lectura del individuo que interprete la obra. El propio Georges Mathieu afirma que por primera vez en la historia se tiene un signo que anticipa el significado y no viceversa⁶.

De todo lo que antecede puede extraerse la conclusión de que la obra artística adquiere, en el ámbito de lo informal, una autonomía absoluta en el sentido de que basta su sola presencia, su mero existir, sin ser necesaria su significación coetánea a ella misma. Quizás por primera vez la obra de arte "no significa nada; simplemente es. No recuerda -ni debe recordar- nada, no sugiere nada, ni se parece a nada"⁷. El procedimiento interpretativo a que la somete el posible espectador o incluso su autor es muy posterior a su realización. Puede hablarse, por tanto, de producción y no de reproducción artística desde el momento que el autor no se contenta con imitar o abstraer de la realidad que conforma su mundo sino que crea en el auténtico sentido de la palabra.

El artista informal asume la problemática del mundo en el que se desenvuelve y busca expresarla de modos muy diversos a través de, pintura, escultura, arquitectura,

Notas: 5. G. Dorfles, Ultimas ..., op. cit., pág. 51

6. G. Dorfles, Ultimas ..., op. cit., pág. 34

7. Xavier Rubert de Ventós, El arte ensimismado, ~

literatura, música, etc..

Deben hallarse los antecedentes del modo de expresión informal en el último tercio del siglo XIX y, de modo mucho más acentuado, en los comienzos de nuestro siglo. Conviene analizar, de manera especial los ámbitos literario y pictórico. El desarrollo literario manifiesta una tendencia cada vez más acusada a disolver la forma lingüística, basada en la coherencia sintáctica y racional; de este modo, aparecen los fenómenos de contracción sintáctica o bien de fragmentación⁸. En la poesía simbolista se diluyen los contornos rígidos del poema para dar paso al simple "evocar" de Mallarmé. Del mismo modo, el impresionismo, a nivel pictórico, abre una nueva era basada, esencialmente, en sugerir movimiento, transformación, a través de diversos medios técnicos. La idea de movimiento se consigue básicamente mediante la ambigüedad del signo y el contacto más íntimo con el entorno. El resultado de la interacción de ambos es la modificación del espacio en el que se producen las diferentes tensiones; así, los contornos paulatinamente pierden su fuerza hasta llegar a diluirse. Las formas aparecen relacionadas de tal manera que resulta casi imposible distinguirlas unas de otras, creándose, de este modo, un cierto efecto de confusión. Contribuye a subrayar este efecto el hecho de que se establece también una nueva manera de relacionar las formas con los colores y la luz. Por último, entre formas y fondo surge una interacción sin que exista predominio de un factor sobre otro. Es quizás esta última relación forma-fondo la que tenga un mayor interés desde el punto de vista del informalismo, ya que una

Notas: 7. ed. Península, Barc., 1978, pág. 25

8. Erich Kahler, La desintegración de la forma en las artes, ed. Siglo XXI, Barc, 1975, pág. 86

de las aportaciones esenciales de la tendencia consiste en que el fondo se convierte en tema del cuadro y el tema se convierte a su vez en fondo, existiendo, pues, una dialéctica de continuidad "ad infinitum".

El informalismo como tendencia, hace su aparición en el año 1945, aunque, con anterioridad existieran ciertas obras abstractas que, por su interés desde el punto de vista de los materiales empleados y el procedimiento para realizarlas, pudieran incluirse dentro de esta corriente. El arte informal ofrece una variedad inmensa de direcciones (art autre, action painting, tachismo, espacialismo, pintura matérica) que dominan el ámbito artístico en la década de los años cincuenta y en la de los sesenta. "La denominación de arte informal (art informel) tiene su origen en un término acuñado por Michel Tapié, que fue el primero en hablar de "la trascendencia de lo informal" al interpretar su pintura⁹".

Resulta un factor significativo de por sí el hecho de que una tendencia no figurativa, basada en la creación-destrucción haga su aparición precisamente en el momento en que finaliza la segunda Guerra Mundial. Es obvio señalar que, por parte del individuo que se encuentra en una sociedad arruinada, destruida, exista la necesidad absoluta de crear algo totalmente nuevo, con autonomía y vida propia. Así, el arte informal se preocupa, especialmente, en poner de relieve la importancia de aquello que es fundamental para su propia existencia: la materia. Esta se convierte en objeto de estudio, casi podría decirse obsesivo, para los artistas, quienes la someten a procesos de construcción que paradójicamente se basan, en sus proce-

Notas: 9. Karin Thomas, Diccionario del arte actual, ed. Labor, Barc., 1978, pág. 21

sos últimos, en la destrucción. De ahí que, se observe el deseo de superar la crisis, la ruina, la destrucción producida por la violencia, pero, sin embargo, el modo cómo se lleva a cabo ese intento no deja de hallarse totalmente influido por esa situación negativa. Así, es muy frecuente observar en las producciones informales la destrucción patentizada a través del rasguño en la tela, de los agujeros producidos en los diversos conglomerados matéricos e incluso en el poder de emergencia de la mancha y esto es ya hacer arte. En efecto, no ocurre por primera vez en nuestro siglo el hecho de crear destruyendo. Precisamente durante y después de la Primera Guerra Mundial existe una situación artística o, -para ser más exactos- "antiartística" que surge con el movimiento Dada¹⁰. Desde luego, puede llegar a afirmarse un cierto paralelismo entre el arte informal y el dadaísta, ambos pueden considerarse manifestaciones "abiertas", en el sentido apuntado por Eco. Desde un ángulo puramente técnico también existen relaciones muy patentes: reivindicación de ciertos materiales, no pertenecientes al ámbito pictórico o escultórico, cuya cualidad esencial es la de ser materiales, en su mayor parte, detriticos (maderas viejas, trozos de tela gastados, clavos oxidados, virutas de serrín, etc.). Sin embargo, ese paralelismo sólo existe a un nivel puramente superficial, ya que en ambos casos la intencionalidad es muy diversa. El artista dadá destruye con objeto de provocar al público, de agredirle de manera intencionada; en cambio, el artista informal se propone, antes que nada, dejar patente la existencia de la obra "per se", intentando lograr su autonomía, independientemente de que pueda o no someterse a la interpretación de diversos espectadores.

Notas. 10. El movimiento Dada surge en 1916 en Zurich en el "Cabaret Voltaire" como iniciativa de Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristán Tzará, Marcel Janco, etc. Cfr. Hans Richter, Historia del Dadaísmo, ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973

1.2 INICIOS DEL INFORMALISMO

Antes de comenzar a establecer unas fechas determinadas que puedan considerarse como el punto de partida del informalismo, debemos aludir escuetamente a la situación del ámbito artístico en el período de entreguerras. El hecho esencial que define ese período es el enfrentamiento entre la figuración y la abstracción. Como es sabido, el arte abstracto preconizado por Wassily Kandinsky adquiere una rápida difusión y numerosos adeptos que en la década de los años veinte incrementarán de manera extraordinaria las posibilidades de expresión del mismo¹. Junto a la abstracción basada en el lenguaje propio de la mancha cuya esencial característica podría decirse que es la irregularidad, aparecerá la abstracción puramente geométrica de un Mondrian o de cualquiera de los artistas componentes de De Stijl. También habrá un momento de auge para la abstracción denominada expresionista, de la cual Klee sería uno de sus máximos exponentes. Paralelamente al triunfo del arte abstracto -no sólo en el ámbito pictórico, sino también en el escultórico- existe una corriente basada en el lenguaje figurativo. Quizás podrían resumirse en dos los factores esenciales por los que el arte figurativo, a pesar de la gran fuerza del movimiento abstracto, nunca se extinguiera del todo. El primero de dichos factores es, sin lugar a dudas, la difusión del surrealismo, tendencia que, en el ámbito pictórico abandona en contados casos la figuración. De otro lado, el segundo

Notas. 1. Wassily Kandinsky (Moscú, 1866-Neuilly-sur-Seine 1944) considerado el creador de la abstracción. Su primera obra pictórica abstracta, realizada al óleo, data de 1910. Sin embargo, existen acuarelas abstractas que datan de 1905. Escribe dos obras Lo espiritual en el arte y Punto y línea sobre el plano que constituyen la base para la comprensión del arte abstracto

factor podría ser el triunfo de un artista que crea su lenguaje propio, basado en el esquematismo. Se trata de Picasso. Todo el arte picassiano está profundamente marcado por sus investigaciones de época cubista. La distribución espacial, la composición, la gama cromática, el modo de aplicar el color deriva de aquel período que debe considerarse figurativo y no abstracto, como se ha afirmado en alguna ocasión.

El informalismo, como tendencia no figurativa, como es lógico, tendrá sus antecedentes en la abstracción, aun cuando su problemática y su ideología sea totalmente distinta a la de dicha tendencia. Si la abstracción plantea la obra artística como resultado de la aprehensión por parte del artista de determinados elementos -aquéllos que son esenciales- "abstraídos" de la realidad en que se mueve; el informalismo, en cambio, se basa no en los elementos, tomados directamente de la realidad, sino en la selección de los mismos, elaborada por el artista, a nivel intelectual. De ahí que en una obra abstracta el espectador pueda captar una serie de líneas, puntos, figuras geométricas, colores que no son otra cosa que simples objetos de su propio entorno, esquematizados, sintetizados, pero al fin y al cabo, objetos tan reales como los que le circundan. De ello se desprende que, en la mayoría de ocasiones, la observación de una obra abstracta, en la actualidad, ya no constituya una agresión para el espectador, puesto que, con frecuencia "comprende" o asume su problemática sin gran esfuerzo. En contraposición, ante la obra informal el observador siente, por lo general, un extraño desasosiego, causado por el no-saber ante qué se enfrenta. La pintura o escultura informales pueden estar configuradas, lo mismo que la obra abstracta, por puntos, líneas, manchas, etc., pero, sin embargo, su posible relación con

el mundo cotidiano se halla tan poco manifiesta que no permite aprehenderla, si no es a través de análisis muy profundos. Ya se dijo que la obra informal es el resultado de la elaboración, a nivel mental, de todo un material procedente del exterior. Precisamente es aquí donde reside la complejidad de lo informal: el artista reúne en su obra lo exterior y lo interior y lo expresa conjuntamente, con restricciones o sin ellas, a través de un sistema lingüístico no figurativo. Por lo tanto, cualquier espectador debería poder entrar en contacto con las "danzas mentales" del artista para asimilar de modo absoluto la obra. Y eso es imposible. Sólo resta, pues, la posibilidad de una captación parcial de la misma, sin que ello quiera decir inutilidad de los medios de análisis para efectuar tal aprehensión.

Una vez establecidas las posibles relaciones entre la abstracción y el informalismo, pueden establecerse ya unas precisiones de carácter cronológico, respecto a la fecha de comienzo del arte informal. El crítico François Choay da como fecha de partida el año 1944, afirmando que el movimiento de renovación pictórico comenzó simultáneamente en París y Nueva York ese año². Michel Tapié, por su parte, también da como fecha inicial del nuevo movimiento el año 1944, en el cual tienen lugar dos exposiciones altamente significativas dentro del ámbito artístico europeo. Se refiere a las exposiciones de Jean Fautrier en París con sus célebres Otages y la de Jean Dubuffet con sus Hautes Pâtes³ que dan a conocer un tipo de obras, basado en el dominio de la materia y el procedimiento sobre

Notas. 2. François Choay, Evolution et tendances de la peinture depuis 1944, "Jardin des Arts", ed. Tallandier, París, 1^{er} trim. 1960

3. Francesc Vicens, Prolégomenes a une esthétique autre de Michel Tapié, Centre International de re-

el aspecto formal. Tapié apunta como antecedente directo del informalismo las obras de Marck Tobey conocidas con el nombre de White writings que anticiparon en 1942 un lenguaje totalmente desconocido en Occidente. En el año 1947 se da a conocer en Europa la obra de este artista americano junto con la de Pollock y Willem de Kooning. Un año más tarde tiene lugar la revelación de artistas como Wols, Hartung y Mathieu que exponen el mes de Abril su obra en la Galería Colette Allendy⁴. En Julio en la exposición llamada "White and Black" muestran su obra en la Galería de Deux Iles los artistas: Arp, Bryen, Fautrier, Germain, Hartung, Mathieu, Picabia, Tapié, Ubac, Wols. Como puede observarse por la lista de artistas que intervinieron en esta última, existía, en aquellos momentos del nacimiento de una nueva estética, una cierta confusión perceptible a la hora de agrupar a artistas de una misma o parecida tendencia.

Notas. 3. *cherche esthétique*, Barc. 1960, Cfr.

4. Dan a conocer su obra en la exposición llamada HWPSMTB (anagrama de Hartung, Wols, Picabia, Stably, Mathieu, Tapié, Bryen) Cfr. ib. Idem.

1.3 DIVERSAS CORRIENTES DENTRO DEL INFORMALISMO

El término "informal" fue acuñado por Michel Tapié en 1951 y a partir de esa fecha comenzó a difundirse⁵, paralelamente, el mismo autor comenzó a introducir el adjetivo "otro" para hacer referencia a aquel arte distinto del tradicional⁶. Puede afirmarse que arte informal y arte otro no son sino dos denominaciones diferentes para un mismo tipo de producción, aquélla que, según el propio Tapié, marca el comienzo de una nueva era artística. Para dicho crítico, las raíces profundas del "arte otro" deben buscarse en Dada: "Dada fut l'aboutissement et en même temps l'implacable et féconde table rase pour ceux qui, depuis et maintenant, ont assez de force lucide pour en saisir tout le contenu, et pour ouvrir dans le climat nouveau de cette ère totalement autre dont il a marqué le commencement"⁷. Dada supone un replanteamiento absoluto de todas las manifestaciones artísticas. Resulta comprensible que los artistas que se encontraban dentro de esa tendencia calificaran sus obras de "antiartísticas". Era necesario hallar un lenguaje nuevo, desprovisto de todos aquellos elementos de carácter academicista, de tradición clásica que imperaba a principios de siglo, a pesar de la aportación expresionista. El dadaísmo logró su propósito asombrando a un público desconcertado que, con terror y a la vez admiración, observaba a "La Gioconda" con bigotes o "La novia desnudada por sus solteros, aun ..." de Duchamp.

Notas. 5. Georges Mathieu, Au-delà du Tachisme, ed. Julliard, París, 1963, pág. 79. Cfr.

6. Fr. Vicens, op. cit., págs. 10 Cfr.

7. Michel Tapié, Cat. Ex. Appel en Vicens, op. cit. pág. 111

El sentido de Dada fue negativo para todo el arte anterior a su aparición, sin embargo, para el arte posterior fue claramente positivo. En un primer momento, justo tras la muerte de Dada en 1922, surge el Surrealismo, movimiento que, replanteando las premisas dadaístas, consigue ofrecer algo completamente inédito en toda la historia del arte: el automatismo psíquico. Sin embargo, la estética implantada por Dada no reaparece con todo su vigor hasta la década de los años cuarenta, con el advenimiento del informalismo. En las obras informales u "otras" para emplear la terminología de Tapié, no se observa, lo mismo que en el dadaísmo, ninguna alusión a los criterios clásicos; es necesario por tanto, crear una nueva estética basada en las nuevas producciones artísticas. Contribuye enormemente a esa tarea Michel Tapié que, con sus obras Art Autre⁸ y Esthétique en devenir⁹ abre las puertas a toda la crítica artística que se interesará por el informalismo. Para Tapié resulta imprescindible, aparte de la creación de una nueva estética, señalar la aparición de aquello que indica el comienzo de una nueva era en la historia del arte y luchar por conseguir una independencia frente al movimiento de tradición academicista¹⁰. La nueva era a la que hace referencia comienza, en el ámbito de la matemática, con la Teoría de los Grupos de Evaristo Galois y la Teoría de Conjuntos de Cantor, a partir de las cuales debe revisarse por completo la noción de estructura y con ella, como es lógico, la de forma, espacio, ritmo y composición¹¹.

Notas. 8. Michel Tapié, Un art Autre, ed. Giraud et Fils, París, 1952

9. Michel Tapié, Esthétique en devenir, ed. Dau al Set, Barc. 1959

10. Fr. Vicens, op. cit., pág. 8 Cfr.

11. Fr. Vicens, op. cit., pág. 194 Cfr.

Tras señalar las conexiones existentes entre el informalismo y Dada, como fuente de nacimiento de la estética otra puede intentarse ya establecer, con claridad, las diversas corrientes que se hallan englobadas en el seno de lo informal. Desde un principio, conviene dejar perfectamente claro el hecho de que no existe aún una uniformidad de criterio, a nivel de la crítica artística, respecto a si determinadas corrientes, dentro del arte de la segunda postguerra, deben considerarse como pertenecientes al ámbito de lo informal. De ahí que en numerosas publicaciones de divulgación artística se prefiera agrupar a los artistas y sus obras de tal manera que no deba resolverse este problema, creándose, de este modo, un cierto confucionismo. Este es, pues, el factor condicionante de que aquí deba aclararse, en lo posible, cuáles son las tendencias integradas en el arte "otro" o informal. Desde luego resulta, en ciertas ocasiones, extremadamente difícil establecer los límites entre una u otra tendencia, ya que, a veces, coexisten y son al parecer indiferenciables, por ejemplo, la obra de Pollock es signica-gestual, pero también es una pintura claramente matérica. A pesar de esas dificultades que se hallarán, de forma continuada, al realizar el análisis de las obras informales, debe conseguirse una precisión en el lenguaje, tal, que clarifique al máximo en qué corriente debe situarse una determinada obra, ya que de ello dependerá, en gran parte, el que se realice una lectura adecuada o no de la misma. El método que quizás sea más acertado es aquél que permita la agrupación y análisis de determinadas obras, en relación con el sentido que prevalezca en ellas. Así, siguiendo con el mismo ejemplo, la pintura de Pollock deberá analizarse como signica-gestual y no como matérica, dado que el sentido inherente a tales obras se halla ligado a su poder de trama direccional que, evidentemente, procede de lo gestual y no de la materia, aunque ésta también actúe

para reforzar el efecto del gesto.

Las tendencias que configuran lo informal pueden resumirse en tres grandes grupos, aunque cada uno de éstos está formado, a su vez, por subtendencias que contribuyen a enriquecer enormemente el campo de posibilidades del arte "otro". Esos grupos son: a) la pintura matérica, b) la pintura signico-gestual y c) la pintura espacial. En el primer grupo hay que resaltar el predominio absoluto de la materia sobre cualquiera de los otros elementos componentes de la obra artística en especial sobre la forma. En la pintura matérica adquiere una gran importancia el procedimiento seguido para la ejecución de la obra. En las obras signico-gestuales existe una cierta reminiscencia del deseo de establecer un contacto, aunque mínimo, con el mundo de la forma, que se manifiesta a través de configuraciones irregulares, ejecutadas, en su mayoría, al azar. El tercer grupo, constituido, por aquellas obras, en las que lo primordial es el espacio, hay que resaltar que el tratamiento de la materia no interesa tan sólo por sí mismo como ocurría en las obras matéricas, sino como medio para alcanzar una concepción inédita del espacio, lograr la plasmación de "otro" espacio. Hasta ahora casi todo resulta perfectamente claro y diferenciable; lo complejo, a lo que se aludía en un principio, aparece cuando se desea establecer qué subtendencias se inscriben dentro de esos grandes grupos. Sin embargo, no es posible seguir adelante sin hacerlo. Con respecto a la pintura del signo-gesto se observa sin dificultad, la dicotomía que se plantea con el simple

hecho de aludir, conjuntamente, en bloque, al signo y al gesto. Resulta evidente que habrá una serie de pinturas que se decanten, de manera muy clara, hacia lo signico (Mathieu) y otras, hacia lo gestual (Pollock). Ahora bien, ¿qué es lo común en ambas? Puede darse una respuesta concreta: la velocidad de ejecución o lo que es lo mismo, la pintura considerada como acción. De ahí proviene el nombre dado por el poeta y crítico Harold Rosenberg a la tendencia preconizada por Jackson Pollock en Estados Unidos: Action Painting¹². Paralelamente, en Francia, aparece el término acuñado por Guéguen y difundido por Charles Estienne, Tachisme, que, como él mismo indica, se refiere a aquel tipo de pintura que resalta el poder de la mancha¹³. Cuatro años antes en 1948, Marchand, en el catálogo para la exposición de la Galería du Luxembourg que dirigía Eva Philippe, habla, contraponiéndola a la abstracción geométrica, de la abstracción lírica¹⁴. Con este término se ha definido la obra de un Wols e incluso la de un Mathieu, por ejemplo, que, de otro lado, deben considerarse como pintores signicos.

Parece haber mayor uniformidad de criterio en la pintura informal considerada como matérica. Sin embargo, lo que todavía no se ha hecho es diferenciar, en un primer momento, cómo se obtiene la materia. Existen dos procesos que pueden considerarse como los esenciales: a) aglutinando materiales heteróclitos con pigmentos y disolventes, de modo que se obtengan gruesas masas pictóricas para colocarse en los diversos soportes (Tàpies); b) acumulando materiales diversos (telas, papeles, cartones, etc.) y adhiriéndolos al soporte por medio del "collage" (Burri). El resulta-

Notas. 12. Harold Rosenberg, American Action Painters, "Art News" dic. 1952

13. Georges Mathieu, op. cit., pág. 79 cfr.

14. Georges Mathieu, op. cit., pág. 48 cfr.

do final será, evidentemente, muy diverso en uno y otro caso, pero ambos poseerán la finalidad de resaltar el poder de relieve o, lo que es lo mismo, de la emergencia de la materia.

El espacialismo, a diferencia de la pintura signico-gestual y la matérica, no se preocupa, al parecer de la materia en tanto que elemento autónomo, válido "per se"; no obstante es precisamente a través del proceso técnico a que somete a la materia (cortes, agujeros) como logra la creación de una nueva concepción espacial. Tal es el caso de Fontana. A la gran complejidad técnica de las dos tendencias anteriores, el espacialismo contrapone una simplicidad extraordinaria, basada exclusivamente en un lenguaje signico, obtenido por medio de perforaciones que establecen las conexiones entre el espacio pintado y el espacio envolvente. Aparte de esta tendencia que puede considerarse como la propiamente espacial por haber sido preconizada, de modo muy concreto, por Lucio Fontana en el año 1946 en su Manifiesto Blanco, existen otras manifestaciones dentro de la pintura informal que merecen incluirse dentro del movimiento espacialista. Se trata de aquellas obras cuyo sentido esencial es el de transformar, de modo absoluto, la concepción tradicional del espacio, aunque dicha transformación no se logre a través de cortes ni perforaciones, sino simplemente por medio de capas pictóricas sobre grandes lienzos, utilizando dos o tres colores a lo sumo, como en el caso de Rothko. El color, con sus diversas gradaciones, se convierte aquí en el factor modificador del espacio.

1.4 PRINCIPALES ARTISTAS INFORMALES EN NORTEAMERICA Y EUROPA

Siguiendo el método de ordenación propuesto en el apartado anterior, pueden estudiarse, aisladamente, aquellos artistas que constituyen el punto de partida del informalismo. Así, de manera escueta, se tratará la evolución y aportaciones de los distintos artistas mencionados, dejando aparte el caso de Tàpies, que se incluirá, como es lógico, en el estudio, mucho más profundo, de la pintura informal en Barcelona.

1.4.1. PINTORES DE LA MATERIA

JEAN FAUTRIER (1898)

Se ha afirmado en repetidas ocasiones que el iniciador del informalismo europeo fue Jean Fautrier que, ya a finales de los años veinte, realizaba obras figurativas, aunque de textura claramente informal. Había comenzado a pintar en los años correspondientes a la primera Guerra Mundial. Su primera producción artística se encuentra en la órbita expresionista. A medida que pasan los años se irá interesando progresivamente por los problemas que giran en torno a la materia y a los procesos técnicos a los que puede someterla. En 1943-44 es cuando comienza la etapa verdaderamente interesante, desde el punto de vista informal, con su serie de Otages. Esa serie es expuesta en la Galería Drouin de París en 1945. El carácter de serie de tales obras puede constatarse de modo muy claro, ya que relatan, indefinidamente, un mismo tema informal. Hay ciertas ocasiones en que puede observarse una referencia míni-

ma, pero existente, al mundo figurativo; sin embargo, el hecho esencial de tales obras dimana de la elaboración matérica a que se sometieron. El artista concibe las obras compuestas por dos zonas principales, una, la del fondo, realizada con una fina capa de empaste y, la otra, la de la configuración destacándose sobre dicho fondo más o menos liso. En contraposición a la uniformidad de la primera de las zonas, la segunda ofrece una serie de aspectos matéricos importantes que resaltan la idea de relieve. Esas configuraciones no sólo destacan por su marcado grosor, sino también por el modo cómo están trabajadas. En ellas aparecen surcos, hendiduras, chorreados que contribuyen a crear una densidad muy patente en ciertos puntos. Se trata de obras en las que la idea del dinamismo se halla perfectamente reflejada, por la discontinuidad propia del procedimiento mediante el cual se ejecutaron. El pintor espolvoreó los pigmentos, preferentemente de tonos claros, sobre la base de óleo, aún húmeda, de modo que este último integra en su propia materia el polvo del color. Utiliza los neutros, con preferencia por los grises y blancuzcos sucios, sobre los cuales destacan unos tonos extraordinariamente delicados de rosa, azul o verde claros. Hay ocasiones en que amplía su gama cromática, incluyendo ocres, anaranjados, amarillos y rojo, aunque en cantidades pequeñas.

Más tarde, en 1950-55, realiza la serie Boîtes y Objets en la que se preocupa, ante todo, por establecer una estructuración composicional, de manera que predominen las tensiones centrípetas y la obra se circunscriba a sí misma. El rasgo común a todas esas obras

quizás sea la conjunción de dos elementos que, al parecer, pudieran ser contradictorios: de un lado, una sutileza extraordinaria, derivada del empleo de unos colores muy sũtiles; de otro, la aspereza, lo abrupto de sus materias. Precisamente en lograr un equilibrio entre esas dos fuerzas es donde reside la gran maestría de Fautrier.

JEAN DUBUFFET (1901)

Interesa la personalidad de este artista, que, al igual que Fautrier, puede considerarse como uno de los puntos de partida del arte informal. Dubuffet, tras unos años de formación, en los que realiza un tipo de pintura de carácter "infantilista", en la que marca deliberadamente los contornos con líneas muy oscuras, estableciendo contraposiciones cromáticas muy violentas, comienza a interesarse, casi de manera obsesiva, por las posibilidades que ofrecen diversos materiales. Entre esos materiales hay que destacar los que pertenecen al ámbito puramente pictórico y aquéllos que rebasan dicho ámbito, tales como: cal, arena, polvo de vidrio, carbón triturado, virutas de madera, de metales, resinas, etc. Estos materiales son sometidos por el artista a diversos procesos de transformación, de manera que, al final, cuando se emplean para la ejecución de determinadas obras, resultan irreconocibles por completo. Dubuffet se interesa profundamente por la búsqueda continúa de nuevos materiales, por dotarles de vida, de expresividad y por establecer un contacto entre ellos. El pintor afirma en uno de sus escritos: "quien crea que esas pastas están inertes, se equivoca totalmente. Informe no significa inerte, ¡Ni mucho menos! Mis relaciones con el material que utilizo son las de un baila-

rín con su pareja, del jinete con su caballo, de la adivina con sus tarots. Entonces es posible comprender el interés que siento por un nuevo material enlucido y mi impaciencia por probarlo"¹⁵. En estas líneas puede verse el profundo respeto que siente el artista por todo tipo de materiales, aunque pudieran parecer deleznable y sucios. Ahí se advierte una clara conexión entre Dubuffet con los artistas dadaístas. Sólo hay que recordar Trozo de un Da (1920) de Hans Arp. Dubuffet no se contenta tan sólo con el descubrimiento y aplicación en su obra de esos materiales, sino que su verdadera aportación dentro del ámbito informal, consiste en el modo de trabajar esos materiales. En contadas ocasiones abandona, por completo, la figuración. La mantiene como recuerdo casi nostálgico de su etapa anterior. Aparecen así configuraciones de textura informal con reminiscencias paisajísticas, de evocación de rostros, etc. Por lo general, trata las materias por el procedimiento del grattage" y establece claras delimitaciones espaciales a través de los arcos e incisiones con los que hiere sus empastes de marcado grosor. Junto a esos relieves rehundidos aparecen otros emergentes relizados proyectando la argamasa a espatulazos, con objeto de "conseguir unos efectos muy realistas de terrenos jorobados y pedregosos"¹⁶. A través de esos procesos técnicos tan diversos logra unos resultados que sorprenden por la exuberancia de las texturas. El color en Dubuffet es siempre secundario y sólo sirve para subrayar los efectos de sus pastas, de sus extrañas amalgamas, dotadas de vida propia. El mismo afirma que "al pintor no le pertenece saber escoger el color de sus capas, sino el saber embadurnar"¹⁷.

Notas. 15. Jean Dubuffet, Mesas paisajistas, paisajes de lo mental, piedras filosóficas, en Escritos sobre arte, ed. Barral, Barc. 1975, pág 153

16. Jean Dubuffet, Ib.Id., pág. 157

17. Jean Dubuffet, Aprender a embadurnar, en Escritos

ALBERTO BURRI (1915)

El artista italiano Alberto Burri es uno de los pintores que más se han interesado por el empleo de materiales procedentes de los ámbitos más diversos. Sin embargo, a diferencia de Dubuffet, los materiales utilizados por Burri conservan su carácter inicial y no son transformados hasta el punto de no ser reconocibles. Burri pega a sus soportes, por medio de goma, elementos textiles (jirones de telas diversas, arpilleras, harapos) y maderas ahumadas o quemadas, chapas metálicas, previamente golpeadas, etc. Se observa, pues, un marcado interés por entre-sacar aquellos materiales inútiles de montones de despojos y desechos e integrarlos en un nuevo contexto que les dote de un significado que se encuentra por encima de su propia cualidad. Es precisamente aquí donde puede verse una afinidad entre la obra de Burri y la de ciertos artistas primitivos. Cabría establecer una analogía entre alguna obra de Burri y las figuras realizadas en recuerdo de los antepasados de determinadas tribus africanas. De modo especial recuerdan las figuras ejecutadas en madera, llenas de clavos, con objeto de ahuyentar a los malos espíritus, a las enfermedades. Con ello no se desea sino subrayar el carácter "fetichista" que se desprende de ciertas obras de Burri. De otro lado, contribuye a resaltar dicho efecto el empleo de una goma cromática restringida, basada en ocres, sienas y neutros, así como algunos toques de anaranjado.

En ocasiones, el artista también utiliza unos medios pictóricos que podrían considerarse dentro del ámbito tradicional de la pintura (manchas y empastes de pintura al óleo), pero casi siempre yuxtapuestos a trozos de telas

que suelen ser de saco. De este modo, obtiene unas superficies que se caracterizan, esencialmente, por su sentido de discontinuidad. Este se manifiesta además gracias a que las telas de saco no sólo se ensamblan por pegado, sino que, en la mayoría de ocasiones, presentan cosidos burdos en los que se aprecia, tanto el material que se ha usado para coserlos, como las puntadas que se han dado para unirlos. Todo ello contribuye, en gran manera, a otorgar a sus obras un intenso carácter dramático que conmueve profundamente al espectador.

1.4.2. PINTORES DEL SIGNO Y DEL GESTO

JACKSON POLLOCK (1912-1956)

Comenzó a pintar en 1925. Su obra de los años iniciales, lo mismo que la de la década de los años treinta se halla bajo la influencia de diversos focos: expresionista, surrealista y de los pintores mejicanos, especialmente Orozco y Alfaro. El contacto con el surrealismo suscitó en el pintor norteamericano un vivo interés por las nuevas técnicas empleadas por Max Ernst, en especial por la técnica del chorreado directo del tubo o "dripping". Pollock emplea el "dripping" como única técnica para construir sus cuadros, ya que le ofrece la posibilidad de entablar un contacto indirecto con su obra, de modo que no emplea en absoluto el pincel; elimina, por tanto el medio que pondría su mano en conexión con la tela. Esta técnica le permite además otro tipo de innovación: extiende el soporte, a menudo de grandes dimensiones sobre el suelo y proyecta el chorro de pintura sobre el mismo. Su mano, en el aire, dibuja determinados signos, no deliberados, que se plasman en gestos de chorreado en el lienzo. No puede decirse que la pintura de Pollock, por ser más gestual que signica carezca de signos y, mucho menos, de significados. Lo cierto es que aparecen multitud de signos superpuestos que establecen diversas conexiones espaciales, por lo que resulta difícil descifrar el sentido direccional de los entramados signicos. Si a esto se une el factor cromático, aún resulta más complicado. Si, por el contrario, no se trata de realizar un análisis por elementos de la obra pollockiana, sino que se observa

como conjunto, la posibilidad de lectura e intelección es factible. Los cuadros de Pollock entrañan, por su propia configuración, el sentido de inmensas marañas en continuo movimiento; ellas son el reflejo auténtico del ser viviente, expresado de manera plástica. Las sensaciones que pueden producir en el espectador podrán ser de placer o displacer, pero nunca de indiferencia. Poseen indudablemente una carga importante de agresividad, en un sentido más negativo, o bien, de alta emotividad, en uno más positivo. Expresan una actividad febril, la acción ininterrumpida del artista; reflejan la velocidad con que están ejecutadas: nadie podrá calificarlas de obras tranquilas y apaciguadas. A través de ellas puede colegirse el ansia del artista de dejar manifiesta su honda preocupación por la innovación. Pollock no sólo renueva su técnica, sino que también abandona el medio tradicional del color al óleo y pinta con materiales como el duco o esmalte opaco y el barniz al aluminio.

La importancia de la aportación de Pollock, como máximo exponente de la "Action Painting", reside no tanto en la obra una vez ha sido concluida como en el propio acto de pintar que "se supone ha de guiar al pintor en la búsqueda de su identidad personal"¹⁸. El propio Pollock afirma: "Cuando estoy en mi pintura no me doy cuenta de lo que hago. Sólo después de un período en que, por así decirlo, voy conociendo la obra, veo qué es lo que estaba haciendo ... el cuadro tiene una vida propia. Trato de dejar que esa vida se manifieste.... Cuando uno pinta a partir del inconsciente, las figuras tienden a

Notas. 18. Erich Kahler, op. cit., pág. 60

aparecer por sí solas. Algo dentro de mí sabe hacia dónde voy y - bueno, pintar es una manera de ser"¹⁹.

W O L S (seudónimo de Wolfgang Schulze, 1913-1951)

Fue uno de los primeros pintores europeos preocupados por renovar el ámbito artístico. Sus años de formación transcurrieron en Alemania, su país de origen, donde mantuvo contacto con los pintores de la "Bauhaus", en especial con Klee, Dix y Grosz. En el año 1932 se traslada a París, descontento de la atmósfera política alemana. Se convierte así en uno de los jóvenes artistas extranjeros en la conocida Escuela de París. El momento álgido en la carrera de Wols comienza en el año 1941. De esa época datan sus grandes lienzos cubiertos de colores y esmaltes que preconizarán los de su etapa puramente informal: 1946-1951. Wols logra plasmar a través de un lenguaje personal, basado en la vigorosidad del signo, obtenido, en ocasiones, por chorreado directo, configuraciones de gran trascendencia que señalarán un camino claro a pintores posteriores. La mayoría de las obras de este artista, en su período informal, presentan unas soluciones similares en cuanto a distribución compositiva, gama cromática y técnica. El pintor cubre sus telas con manchas uniformes, más o menos, de un solo color. Sobre esta capa dispone zonas matéricas, obtenidas por la aplicación de pintura en grumos y por "dripping". Surge así una clara contraposición entre zonas abruptas y zonas lisas. En la mayor parte de obras, la zona abrupta corresponde de modo aproximado a la parte central del lienzo.

Notas. 19. Erich Kahler, op. cit., pág. 61. Cita a Selden Rodman, Conversations with Artists, Nueva York 1961

Las líneas donde se concentran las tensiones de toda la obra son precisamente los signos filiformes, logrados por el chorreado del tubo. En ciertas ocasiones Wols somete sus obras al "grattage". Las zonas surcadas constituyen el aspecto en negativo de los relieves filiformes y, por consiguiente, el resultado final es de un equilibrio absoluto. Si algo puede definir la obra de un Wols, frente a la de otros artistas informales es el supeditamiento a las leyes "gestálticas": idea de equilibrio, obtenida a través de una cierta ordenación simétrica, ritmo, producido, tanto por la sucesión de incisiones y surcos, como por la aparición de elementos filamentosos; el color también es empleado de manera que subraye el efecto rítmico.

GEORGES MATHIEU (1921)

Junto con Wols debe considerarse a Mathieu introductor de la pintura signica, así como de la técnica del "dripping" en Europa. Para Mathieu uno de los objetivos esenciales consiste en la ejecución de las telas a gran velocidad: "En introduisant la notion de vitesse dans l'esthétique occidentale, je n'ai répondu qu'à la nécessité interne des moyens de la peinture commandée par son évolution inexorable. En supprimant les trois références majeures que sont la référence à la nature, la référence à une esthétique et la référence à une esquisse, la peinture allait permettre une plus grande rapidité d'exécution qui, en aucun cas, ne saurait être considérée comme un avantage, une qualité, un critère"²⁰.

Mathieu, conocido a través de sus escritos, como el más acérrimo enemigo de la abstracción geométrica, lucha

Notas. 20. G. Mathieu. op. cit., pág. 100

por implantar la llamada abstracción lírica. La etapa más conocida de su obra signica comienza el año 1947. Posee una marcada preferencia por los grandes formatos. Sus telas suelen ser bi- o tricromáticas a lo sumo. Sigue, la mayoría de las veces, un proceso similar de elaboración de su pintura. En primer lugar, aplica sobre el soporte una capa monocromática de pintura, brillante y luminosa. Superpone a esa capa homogénea manchas constituidas por empastes suaves, realizadas en un color que contraste al máximo con el empleado para el fondo. Por último, mediante el chorreado directo del tubo, ejecuta ritmos lineales, que, a modo de grandes caligrafías, recorren la obra, preferentemente, en las zonas manchadas con empastes. El efecto final resultante es una pintura que establece una idea muy clara de sucesión de planos, derivada del procedimiento seguido para su ejecución. Al igual que en el caso del pintor alemán Wols, Mathieu plantea sus espacios pictóricos conforme a un método de ordenación preestablecido. Así, las zonas más trabajadas, las caligráficas y las de los empastes se reservan, por lo general, al centro de la obra, de modo que el conjunto pasa a tener el carácter simbólico que deriva del "omphalos".

HANS HARTUNG (1904)

Hartung, al igual que Wols, emigró a París en 1935. Diez años antes ya había comenzado a interesarse por la abstracción, en particular por Kandinsky y había realizado obras a la acuarela completamente abstractas. Sin embargo, no encuentra su verdadero camino hasta el año 1946, momento en que comienza su etapa gestual. Al igual que los artistas mencionados anteriormente basa su len-

guaje expresivo en tomar la velocidad como medio para obtener sus resultados. Sin embargo, si se compara la obra de Hartung con la de los restantes pintores del signo - gesto, se advierte enseguida una diferencia muy perceptible: la simplicidad de su obra frente a la complejidad de la de aquellos. Desde el punto de vista cromático, restringe al máximo la gama y tiende al empleo de dos colores solamente. De otro lado, mientras que hasta ahora se ha visto el empleo de técnicas diversas ("dripping", "grattage") para la realización de las obras, Hartung se mantiene fiel al procedimiento tradicional. Concibe gran parte de sus obras como fondos de color uniforme, sobre los cuales aparecen amplios gestos que marcan una serie de direcciones en el espacio. Mientras los fondos se realizan en colores cálidos o, por lo menos, luminosos, los rasgos gestuales aparecen en colores oscuros, preferentemente, negros. Este tipo de contraposición, engendra, de modo deliberado, dos espacios netamente diferenciables, poniéndose de relieve la supremacía de lo gestual frente a la uniformidad y monotonía del fondo. A pesar de la sensación de inmensa libertad que emana de los gestos, cuya configuración suele ser análoga a la trayectoria de un brochazo de pintura con sus zonas terminales en punta, se observa un cuidado extremo en la ejecución de tales obras. Cuesta creer que ha intervenido el azar en el trazo de tales gestos, más bien parecen producto de una idea prefijada y pensada de antemano por el artista.

1.4.3. PINTORES ESPACIALISTAS

LUCIO FONTANA (1899)

Fontana es un pintor y escultor nacido en Argentina, de padres italianos, cuya aportación esencial dentro del campo artístico es la de haber elaborado toda una teoría espacial para la renovación de la concepción del arte. Fontana contó con muchos seguidores, tanto en su tierra natal, como en Italia, donde se afincó después de la guerra y publicó sus escritos, bajo el título Manifiesto Blanco. Este manifiesto presenta ciertas analogías con el Futurismo, sobre todo, si se tiene en cuenta su reacción a favor del dinamismo plástico. Para lograr una transformación radical en el ámbito artístico se requiere según el autor del Manifiesto: "un cambiamento nell' essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. E necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo"²¹. "La materia, il colore e il suono in movimento seno y fenomeni lo sviluppo simultaneo dei quali integra la nuova arte"²². Fontana se halla plenamente convencido de que las realizaciones artísticas se deben al inconsciente. El arte que se basa en ese inconsciente posee una expresión real del ser y puede considerarse como síntesis del momento histórico en que se desarrolla. La sociedad tiende a la supresión de barreras que separen las tensiones procedentes de diversas fuentes, de modo que se obtenga una sola fuerza mayor que integra todas las demás. Así, el arte integral asumirá esa gran fuerza, de modo que se manifestará en

Notas. 21. Lucio Fontana, Concetti spaziali, ed. Einaudi, Turín, 1970, pág. 119

22. Lucio Fontana, Ib. Id., pág. 122

su totalidad²³. Termina el Manifiesto Blanco con la aclaración de su modo de concebir el arte integral a manera de síntesis de elementos físicos: "colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che conviene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio"²⁴.

¿Cómo expresa Fontana plásticamente sus escritos? Tras un período de búsqueda constante de su propia identidad, en el cual realiza obras escultóricas en metal, obras pictóricas, con una cierta calidad matérica, basadas en el "grattage" de capas de cemento, comienza en la década de los cuarenta su verdadera trayectoria innovadora. En 1949 inicia la serie de cuadros con perforaciones; más tarde ejecutará la serie de cuadros con cortes. Tanto en una como en otra serie existe un factor común: el factor cromático. Las telas son pintadas con un solo color, extendido uniformemente por toda la superficie, sin resaltar ningún tipo de rugosidad o aspereza. Los lienzos son tensados al máximo y dispuestos sobre el bastidor. En ese momento el artista incide con un punzón o un cuchillo sobre la superficie y obtiene los agujeros y rajas. En los cuadros con perforaciones hay que resaltar el hecho de que el artista se decanta por aludir al aspecto de la multiplicidad; nunca realiza un único agujero, sino varios, que adquieren diversas configuraciones. Pasa a una mayor simplicidad en la serie de cuadros cortados. En ellos se observan cortes, por

Notas. 23. Lucio Fontana, Ib. id., págs. 124-125 Cfr.

24. Lucio Fontana, Op. cit., págs. 125-126

lo general, dos o tres, no más. Puede afirmarse que en la obra de Fontana existe un claro componente signico que procede de las configuraciones puntuales, formadas por las perforaciones o bien, por la direccionalidad de los cortes. Tanto en uno como en otro caso, Fontana llega a obtener aspectos insólitos de espacios "otros" que conectan el mundo circunscrito al lienzo con el mundo externo al mismo. Establecen, por lo tanto, claras conexiones espacio-temporales. De otro lado, es importante aludir al hecho de que, así como en los pintores de la materia se logra a través del marcado relieve, producido por los gruesos empastes, un dinamismo de luz y sombra, Fontana logra ese mismo dinamismo a través de los agujeros y los cortes.

MARK ROTHKO (1903-1970)

Pintor de origen ruso, residente en los Estados Unidos desde los siete años debe considerarse como uno de los grandes maestros del siglo veinte. Hasta ahora sólo se han dado los nombres de aquellos artistas que, con sus innovaciones, han creado un arte, que siguiendo la estética de Tapiè, debe llamarse arte "otro". Nunca, quizás, mejor aplicado este adjetivo que en el caso de Rothko, ya que, este pintor, partiendo de unos medios tradicionales, crea un tipo de pintura absolutamente personal que domina, por su inmensidad -tanto en tamaño, como en profundidad emotiva- a cualquier espectador que se sitúe ante ella. Hasta entrada la década de los años cuarenta Mark Rothko no abandona un estilo figurativo que entronca con el Surrealismo. Hacia el año 1945 se observa una inclinación a la abstracción, pero su autén-

tica transformación ocurre en 1947-48. En ese período comienza a pintar telas inmensas, del tamaño de grandes paredes, con gamas cromáticas no excesivamente amplias. Prefiere, por lo general, los colores cálidos, llegando, a veces, a extremos asombrosos en el modo de conjuntar colores, al parece inconectables (por ejemplo, armonías rojo-rosas). Sus composiciones se basan en esquemas geométricos rectangulares de distintos colores, sin marcar jamás los contornos, de modo que se pasa de una zona a otra por disolución cromática. Esto contribuye enormemente a otorgar a sus telas esa especie de atmósfera emanada de otros mundos, convirtiéndolas en auténticas experiencias espaciales. Rothko declarará en cierto momento que "un cuadro no es la imagen de una experiencia; es una experiencia"²⁵. El pintor logra crear un tipo de espacio nuevo, gracias al modo de aplicar los colores que constituyen el factor determinante de toda su obra. Concibe las obras como inmensas masas cromáticas, con intervención de dos, tres o cuatro colores a lo sumo, estableciendo entre las distintas zonas gradaciones casi imperceptibles por acentuación a atenuamiento de un color determinado. Mediante este efecto logra crear sensaciones de evasión en todas direcciones, altura, profundidad, anchura e incluso de carácter temporal. De ahí que, siguiendo a Gillo Dorfles, se catalogue la obra de Rothko como espacialista²⁶.

Las obras de Rothko no ostentan ningún tipo de relieve que proceda del empleo de empastes gruesos. Tampoco están sometidas a incisiones o desgarros. De ello

Notas. 25. E Kahler, op. cit., pág. 61

26. Gillo Dorfles, op. cit., pág. 91, Cfr.

se deduce que el espacialismo informal rothkiano se encuentra más en el planteamiento de la obra que en el procedimiento empleado para su realización. Su método es mucho menos complejo que el de los restantes artistas que se han tratado dentro de la tendencia informal, y, sin embargo, lo que consigue posee unas cualidades tan portentosas que casi resulta imposible definirlas. Podría tratar de hallarse una definición de la obra de Mark Rothko, en un ámbito puramente simbólico, que la entroncase con la idea de totalidad. Su grandiosidad misma ya convierte sus pinturas en algo de carácter universal; sus colores distantes por lo difuminados y, a la vez, avanzantes por su calidez, les dan un sentido de interacción continua entre lo infinito y lo finito, o lo que es lo mismo, entre los mundos superior e inferior. De ahí se desprende el carácter contradictorio de las obras de Rothko: según se observen producen un placer inmenso o, por el contrario, se erigen como fuente de desasosiego infinito.

2. CAPITULO PRIMERO:

EL ARTE INFORMAL EN LA ESCUELA BARCELONESA

2.1 EL PUNTO DE PARTIDA DE LA PINTURA INFORMAL

Resultaría conveniente establecer antes de comenzar, cuáles eran las tendencias y quiénes los pintores que dominaban la situación artística en Barcelona hacia los años cuarenta. Podrían hallarse tres tendencias principalmente: la académica y convencional, la heredera del impresionismo y la que unió el fauvismo- expresionismo con el esquematismo derivado de Pablo Picasso. De la primera de las tendencias mencionadas no es necesario hablar aquí, puesto que no tuvo ninguna repercusión en la creación de un arte nuevo. En cuanto a la huella dejada por el impresionismo y el modernismo en Barcelona tan sólo hay que recordar algunos artistas como Ramón Casas (1866-1932), Isidro Nonell (1873-1911), Joaquín Mir (1873-1940), Marià Pidelaserra (1877-1947). De esa misma generación, aunque con trayectorias distintas, cabe destacar a Josep Maria Sert (1874-1945) y Joaquín Sunyer (1875-1956). De la tendencia derivada del fauvismo deben nombrarse a Josep Mompou (1888), Jaume Mercadé (1889), Miquel Villá (1901), Manuel Capdevila (1910) y Ramón Rogent (1920-1958). Todos estos pintores realizaron un tipo de obras figurativas de carácter bastante uniforme, sin excesiva carga expresiva. Quizás, su aportación principal estribe en sus investigaciones en torno al color y a la aplicación de una técnica de empastes gruesos y pinceladas, por lo general, muy visibles.

La gran influencia que actuó, de manera decisiva, sobre el grupo de jóvenes artistas que habían formado el grupo "Dau al Set" procedió de la Escuela de París, en es-

pecial, de Joan Miró (1893), junto con Klee (1879-1940) y Kandinsky (1866-1944). También debe apuntarse a la gran relación existente entre el surrealismo y el arte "Dau al set", tanto desde un punto de vista meramente formal, como desde un punto de vista ideológico. Puede afirmarse que realmente existió un tipo de arte en Barcelona entre los años 1948 y 1953 que responde al nombre de "Dau al Set". Los pintores que formaron ese grupo eran cuatro: Joan-Josep Tharrats, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Ponç. Aparte de la obra de Tharrats, que en ese período, se encuentra algo distante de la trayectoria emprendida por los restantes artistas, los otros tres pintores presentan una uniformidad muy marcada tanto temática, como estilísticamente.

Puede hablarse de ruptura total respecto al planteamiento que supone "Dau al Set" frente al arte que se estaba realizando en España y, concretamente, en Cataluña, en aquellos momentos. El arte daualsetiano trataba de expresar, a través de unas imágenes de carácter onírico, toda la fuerza de un mundo interior inmensamente rico. Domina, pues, en ese tipo de manifestaciones la fantasía, lo mágico, lo esotérico e incluso lo simbólico. Las representaciones, a veces lindantes con lo demoníaco, otras con lo sublime entroncan, desde un ángulo cromático, con el expresionismo. Los ambientes suelen expresarse a través de colores cálidos (rojos, anaranjados, amarillos) y oscuros (castaños, violetas, negro).

"Dau al Set" fue fundado por Tharrats, Tàpies, Cuixart, Ponç, Brossa y Arnau Puig en setiembre de 1948. Ese mismo

mes se publicó el primer número de la revista "Dau al Set", cuya aparición estuvo ligada a la convocatoria del Primer Salón de Octubre (1948), fundado por Sucre, Jordi Mercadé, Fornells Plá, López Obreiro, Vidal de Llobatera e Ymbert. En enero del año 1949 se unió al grupo Juan-Eduardo Cirlot, cuyas inquietudes intelectuales eran en cierta forma similares a las de los restantes componentes del grupo. Todos se interesaban de manera especial por Nietzsche, Sartre, Heidegger, Hegel; por la música de Wagner, Stravinsky, Alban Berg, Webern y Schönberg; así como por el teatro, el cine, diversas tendencias pictóricas del siglo XX, en especial el Dadaísmo y el Surrealismo.

"Dau al Set" fue posible gracias a que en un determinado momento y en un determinado lugar (Barcelona, 1948-52) confluyeron personalidades muy diversas, pero con muchos puntos comunes, cosa que facilitó la labor en común de sus miembros. Una de las principales aportaciones del grupo fue la publicación de la revista, cuya realización técnica pudo llevarse a cabo gracias a que Tharrats poseía una pequeña máquina Boston para imprimir. Esto facilitó enormemente las cosas, dado que "Dau al Set" era una publicación clandestina, por escribirse la mayor parte de sus textos en catalán.

Un precedente de "Dau al Set" fue la revista "Algol"¹ que apareció en 1946, editada por Enric Tormo, muy interesada por todo lo referente a la tipografía. "El contenido de este primer, y único, número de "Algol" es el siguiente: un linóleum de Joan

Notas. 1. "Algol es el nombre de una estrella combiante, dado por los astrólogos árabes al demonio".

Pedro Gimferrer, Historia y memoria de "Dau

Ponç; un texto simbólico-literario de Joan Brossa, titulado "La presencia forta"; una ilustración de Jordi Mercadé; "Tres poemes purs", textos escogidos por Joan Brossa en gacetillas o catálogos comerciales y justificados en la presentación como la auténtica manifestación poética; "Dades a un problema" de Arnau Puig; un dibujo de Boadella, y la cloenda justificativa de Enric Tormo"². Desde el punto de vista económico "Algol" fue "un fracaso rotundo, ya que el público no respondió en absoluto, acostumbrado como estaba a otro tipo de revista como era "Ariel", destinada a conservar la cultura anterior a la guerra"³. Le propusieron hacer la portada a August Puig que, por aquel entonces, estaba exponiendo su obra en "Els Blaus" de Sarriá, junto con Joan Ponç, Pere Tort y el escultor Boadella presentados por J.V. Foix. Cuando August Puig se enteró de que "Algol" significaba demonio no quiso realizar el dibujo destinado a la portada de la revista .

El grupo "Dau al Set" se definió en el año 1951 de la siguiente manera: "El grupo DAU AL SET se formó en setiembre de 1948, en Barcelona. Tiene sus poetas: Brossa y Cirlot. Sus pintores: Tàpies Ponç y Cuixart. Su aprendiz de filósofo: Puig. Y, por último, tiene a Tharrats, con sus actividades múltiples: pintor, escritor, impresor. La personalidad de todos ellos es diversa, pero coherente dentro del grupo, por tener como común denominador el cultivo de todas las conquistas plásticas y poéticas contemporáneas. Al principio, acaso haya te-

-
- Notas. 1. al Set", "Papeles de Son Armadans", Madrid-Palma de Mallorca, Enero-Febrero-Marzo, 1965
2. Arnau Puig, Testimonio de "Dau al Set", Cuadernos Guadalimar, nº 7, pág. 59
3. Lourdes Cirlot, El grupo "Dau al Set", "Estudios Pro Arte", no. 4, Barc., 1975, pág. 38

nido más puntos de contacto con el surrealismo que con otras tendencias. Como grupo, es el más definido y consecuente de los aparecidos en Cataluña en los diez años últimos"⁴.

El elemento común a los miembros del grupo fue, sin duda alguna, la propia revista "Dau al Set". El nombre de la misma había sido inventado por Joan Brossa, que por aquel entonces, desconocía el título surrealista "La septième face du dé". Al principio, la revista se editaba con regularidad, apareciendo un número cada mes. En 1952 se habían editado 43 números. A partir de esa fecha las publicaciones se hacen cada vez más espaciadas, de modo que en los cuatro años siguientes se publicarán sólo once números más. Esto se debe al hecho de que el 1953 el pintor Ponç marchó al Brasil y los restantes artistas comenzaron a seguir sus propios caminos, abandonando su labor de grupo. Si a esto se añade que el propio Tàpies a finales de 1951 ya había comenzado a interesarse por otras posibilidades dentro del ámbito pictórico, desligándose progresivamente del magicismo daualsetiano para entrar en la estética "otra", puede llegarse a la conclusión de que el grupo "Dau al Set" se disolvió en torno a 1952. Sin embargo, Tharrats siguió interesándose por publicar números, de carácter monográfico, en su mayor parte, hasta el año 1956. Las tiradas de la revista eran muy reducidas. El número de ejemplares, desde un primer momento, oscilaba entre 100 y 150; raras veces llegaba a agotarse. Los primeros números valían siete pesetas, pero algunos "protectores", entre los que se encontraban Casadevall, Foix, Illescas, Gudiol, Gomis y Samaranch llegaban a pagar veinticinco⁵. La revista

Notas. . Autodefinición aparecida en el catálogo de la exposición efectuada en octubre de 1951. En ese mismo catálogo se hallan textos de presentación de cada uno de los miembros componentes del grupo, escritos por Tharrats; acompañan a los textos, fotografías de cada miembro.

. Lourdes Cirlot, op. cit., pág. 40

siempre se editó con el mismo formato (18'7 cm. de ancho por 25'5 cm. de largo). Su grosor era variable, dependiendo del número de colaboraciones que en ella se incluían. De todas maneras, puede afirmarse que en los últimos números aumentó de modo ostensible con respecto a los anteriores⁶.

"Dau al Set", siguiendo la línea impuesta, a principios de siglo, por "Dada" emplea una tipografía variadísima. Cada artículo está escrito con un tipo de letra diferente. El papel empleado no siempre es el mismo. Existe una preferencia por la cartulina para los textos y por el papel satinado para las ilustraciones; se incluyen también portadas y algunas páginas interiores realizadas por "collage". De otro lado, contribuyen a darle un valor bibliográfico las variaciones que existen en la impresión, debidas, en su mayoría, a estar hechas a mano.

Notas. 6. Actualmente se han realizado reproducciones de la revista "Dau al Set", aunque no se ha hecho de modo científico, sino con la única finalidad de obtener unos beneficios de carácter económico. Esa puede ser la única justificación de por qué no se han consultado las pocas colecciones completas que existen de la misma. El resultado ha sido la reedición desastrosa de algunos números incompletos, tanto desde el punto de vista de los textos, como de las obras pintadas y de "Collage". El factor que ha contribuido a que falten muchas de las colaboraciones en esa reimpresión es, sin duda, el que muchas de las mismas son pliegos sueltos que, en su momento original, aparecían dentro de determinados números. Además, la propia estructura de la revista estaba concebida como pliegos sin coser, doblados en forma de

Es comprensible que una revista de tales características, causara un asombro inmenso a un público no habituado en absoluto, a concesiones tan liberales. Habían de transcurrir aún muchos años para que se valorara la aportación inmensa al arte de vanguardia, efectuada por "Dau al Set".

El presente estudio parte de la hipótesis de que existen una serie de elementos comunes en la tendencia del Informalismo que van a permitir hallar una escuela barcelonesa interesada en el arte informal que se expresa de modos muy diversos. En todo caso, la obra del pintor Antoni Tàpies se puede considerar como punto de partida, sin ningún género de duda, de todo el arte informal en Barcelona(7).

Tàpies inicia el Informalismo hacia finales del año 1952, tras un período (1948-51) que puede incluirse en una órbita surrealista. En 1952 el artista no hace sino continuar algo que ya le había preocupado profundamente en su etapa inicial, anterior a su intervención en "Dau al Set". Se trata del interés que le suscita la materia. Sin embargo, su aproximación a la materia en los años iniciales (1945-47) no se encuentra aún ligada a la obsesión inventiva y creadora de los años cincuenta. Esa obsesión que comienza hacia 1952 es la que conduce al artista a convertirse en el más grande pintor informal, no sólo de Cataluña, sino de toda España. A nivel mundial, Tàpies comienza a ser conocido a partir de 1955 y a ejercer una influencia muy palpable tanto en artistas europeos como americanos.

Notas. 6. cuadernillos.

7. Debido a esto la obra de este artista será analizada en primer lugar, no incluyéndose en el orden alfabético establecido para el estudio de la pintura de los restantes artistas. Este tipo de ordenación se mantendrá tanto en el texto como en las cronologías, →

"Els anys compresos entre 1955 i 1960 són en certa manera, la història de la progressiva coneixença i la prodigiosa suggestió de les portes tancades, els murs de roca i els indrets solitaris de la pintura de Tàpies. En cinc anys, el nou Tàpies, que apareixia de sobte, a Barcelona, presentat pel Club 49, el 16 de març de 1955, era llançat per la Galeria Stadler de París des de l'exposició del 20 de gener de 1956. En 1957 el coneixia tot el món, vinculat a l'Art Autre, sota l'ègida de Michel Tapié"⁸. Cirici deja ver claramente la importancia que tuvo el que se celebrara en Barcelona la exposición de Art Autre, presentada por Michel Tapié en la Sala Gaspar en los meses de febrero-marzo de 1957. A esa exposición acudieron artistas europeos y americanos, pero la aportación esencial de cara a las influencias que posteriormente tendría en la escuela barcelonesa fue la obra de Antoni Tàpies.

El Informalismo de la escuela de Barcelona se halla marcado por la trayectoria de Tàpies y, por lo tanto, predominan las obras de carácter matérico sobre las de cualquier otra tendencia informal. Ello no quiere decir, sin embargo, que no existan otro tipo de manifestaciones informales. Precisamente cuando aparecen pintores preocupados más por el signo-gesto o por la mancha y su poder -como en el caso de Tharrats, Puig y Vallés- puede ratificarse una independencia

Notas. 7. en las ilustraciones, catálogos y bibliografía adjunta

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

mucho mayor respecto a las soluciones tapianas que en el caso de los artistas matéricos. Lo mismo ocurre con los informales espacialistas, como por ejemplo un Lluçιά.

Los artistas que se tratarán seguidamente se agruparán por tendencias, teniendo en cuenta el sentido que prevalezca en su obra. Es imposible establecer unos límites cronológicos que cierren la pintura informal en Barcelona. El punto de partida ha quedado perfectamente claro; sin embargo, no puede establecerse con la misma nitidez el año en que se finaliza dicha tendencia en Barcelona. Grosso modo puede darse como fecha final el año 1970, aun cuando, como se verá, más adelante, esto comporte ciertos riesgos, ya que hay artistas que abandonan la tendencia mucho antes, mientras que otros parecen continuarla en la década de los setenta. Se procurará que a través de los estudios que se dedicarán a cada uno de los artistas, en particular, quede resuelto este problema. También coadyuvará a la resolución del mismo la inclusión de unas cronologías en los apéndices del trabajo, así como de unos esquemas (ver Esquema III).

2.2 Diversas tendencias de la pintura informal en Barcelona

Dentro de la producción pictórica informal en la escuela barcelonesa pueden hallarse cuatro tendencias:

- pintura matérica
- pintura del signo-gesto
- pintura tachista
- pintura espacialista

En cada una de esas tendencias actúan diversos artistas. En los puntos siguientes se realizará el estudio de la obra de los pintores, dentro de su etapa informal. Se efectuarán análisis minuciosos de las pinturas y se establecerán períodos diferenciados que contribuyan a aclarar al máximo las distintas aportaciones de cada pintor en un momento dado.

Dentro de la tendencia matérica se encuentran los pintores:

- Antoni Tàpies
- Daniel Argimón
- Erwin Bechtold
- Lluís Bosch
- Armand Cardona Torrandell
- Modest Cuixart
- Will Faber
- Guillermo García Pibernat

- Josep Guinovart
- Alfons Mier
- Enric Planasdurà
- Amelia Riera
- Enrique Tábara
- Joan Vila Casas

En la tendencia signico-gestual trabajan:

- Eduard Alcoy
- Joan Hernández Pijuan
- Norman Narotzky
- Román Vallés

En el ámbito tachista se hallan:

- August Puig
- Joan Josep Tharrats

En la tendencia especialista:

- Agustín Español Viñas
- Joaquim Lluçia
- Carles Planell
- Albert Ràfols Casamada
- Francisco Valbuena

2.2.1 PINTURA MATERICA

ANTONI TAPIES (Barcelona 1923)

PRIMER ACERCAMIENTO A LA MATERIA

Tàpies inicia su verdadera trayectoria pictórica en 1945, a pesar de que existan algunos dibujos realizados antes de ese año, en la academia Valls. Se trata de retratos familiares, ejecutados "a la manera de Ingres"¹. Tras un período de profundo contacto con "Wagner, Poe, Dostoiewsky, Van Gogh y el Picasso del período surrealista"² comienza a interesarse por los problemas inherentes a la pintura, pero, de modo especial, por la materia y el proceso técnico a que puede someterla. Puede verse, por tanto, en ese período corto, de dos años y medio, el inicio de su etapa informal posterior a "Dau al Set". De ahí que esa primera relación con la materia deba estudiarse con detenimiento y rigor. Cabe establecer un cierto paralelismo entre alguna de las obras de este período con los Otages de Fautrier y con las Haute pâtes de Dubuffet. En primer lugar, al enfrentarse a las obras de estos años hay que realizar una clara diferenciación entre las figurativas y las que no lo son. Entre las primeras se observa una predilección por plasmar la figura humana, desproporcionada. Los rostros, siempre vistos de frente, son enormes y ocupan gran parte del lienzo. A veces se sitúan aproximadamente en el centro de la pintura, con lo cual toda ella adquiere un carácter simbólico derivado de su propia configuración. La representación del

Notas. 1. Alexandre Cirici, Tàpies, testimoni del silenci, ed. Polígrafa, Barcelona, 1970

2. Juan- Eduardo Cirlot. Antoni Tàpies, su primer período, "Correo de las Artes", Oct. 1959, no. 20

rostro de mayor tamaño que el resto del cuerpo, o bien la localización del mismo en una zona prioritaria de la obra entraña la idea de resaltar, de modo específico, esa parte del cuerpo humano, como lugar donde se desarrollan los procesos primordiales del individuo. Los colores empleados son muy diversos y responden a una gama cromática amplia. En ocasiones, combina anaranjados, verdes y azules con blanco y negro, como en Zoom³; otras veces, reduce la paleta a la gama de los ocre, mezclados con verde y toques de rojo apagado.

De otro lado, se encuentran las obras no figurativas. Suelen ser collages realizados con diversos elementos. El soporte aparece pintado monocromáticamente, tanto si es tela como cartón o papel, y sobre él dispone el artista, por pegado, hilos blancos, negros y de color. En ocasiones también pega trozos de papel de diario recordados al azar, cuya forma es completamente irregular:

- 2 Collage, (1946, ver ilustración).

La técnica empleada para uno y otro tipo de producciones demuestra el gran interés que suscita en Antoni Tàpies la materia "per se". No sólo puede observarse dicho interés a través de los collages, en los que, de manera forzosa, aparecen integrados materiales diversos, sino que en las obras realizadas al óleo también se percibe. Estas obras no están ejecutadas mediante el procedimiento tradicional de aplicación de la pintura por medio del pincel, sino que, en muchos casos están hechas por aplicación directa del tubo para lograr unos empastes más gruesos:

- 1 Personatge (1946, ver ilustración). Tras disponer la pin-

Notas. 3. Zoom, pintura y blanco de España sobre tela, 1946, 92x73 cm.

tura, Tàpies la trabaja, incidiendo sobre ella por medio del pincel invertido o incluso de sus dedos. De este modo adquiere una textura especial que subraya la idea de relieve. Los contornos o líneas que el artista desea destacar del conjunto se realizan mediante surcos en la pintura aún fresca que contribuyen todavía más a señalar las diferencias entre los espacios huecos y llenos. El resultado final es un tipo de obra en la que el factor claroscuro se halla presente, no por la inclusión de un foco lumínico en alguna de sus zonas, sino por el efecto de contraste acusado entre sus distintas partes.

Hay ocasiones en que Tàpies combina los dos tipos de técnica aludidos y realiza collages con empastes. También es frecuente el empleo de la técnica del grattage cuando utiliza soportes como el cartón que permite, fácilmente, ser perforado, rayado y rascado. Obtiene unas superficies caracterizadas por la discontinuidad y el dramatismo.

En el año 1947 entra en contacto, a través de la revista "D'ací i d'allà", con el Surrealismo, y con el mundo poético de Joan Brossa. Este último estaba muy interesado por el teatro, la prestidigitación y la magia blanca. El conocimiento de la obra de Bretón, Eluard, Peret, Arp introduce a Tàpies en el ámbito de lo maravilloso, preconizado por André Bretón en su Primer Manifiesto. La idea de resaltar lo maravilloso como bello, lo mágico, lo fantástico comienza a germinar en las obras de Tàpies que desembocarán en "Dau al Set" un año más tarde. De esta época es el cuadro Collage de cordes i arros (ver ilustración). Se trata de una

4

obra realizada sobre cartón pintado y rasgado, al que se han añadido cuerdas gruesas entrecruzadas y granos de arroz pegados. En la zona superior, en el centro, aparece un rostro, formado por la disposición de los granos de arroz. Se resaltan en el rostro, de modo muy significativo, los ojos, grandes y alargados, la cejas unidas a una línea recta que configura la nariz y una pequeña zona circular que alude a la boca. El carácter mágico de esta obra deriva, principalmente, del poder visionario que emana de los ojos del extraño personaje. Por otra parte, el rostro se halla inscrito, por así decirlo, en el enmarcamiento de cuerdas entrecruzadas. Existe, pues, una clara yuxtaposición de espacios: cósmico (el rostro), caótico (las cuerdas). Es posible que aludan a los dos estados del universo: el primigenio o desordenado y el ordenado. Además toda la composición descrita se halla sumergida dentro de un mundo astronómico: gran estrella negra, soles o puntos blancos de configuración irregular y tres grandes manchas en forma de cuartos crecientes y menguantes; todo ello está unido por medio de líneas realizadas por grattage que contribuyen a dar a la obra un carácter concéntrico.

De esta fecha son también las obras Collage de creus⁴ y Creu de paper de diari⁵. Sólo a través de los títulos obtenemos información en torno a la iconografía de tales obras. El elemento esencial en las mismas es la cruz. Así puede afirmarse, que en 1947 Tàpies se interesa ya, de modo muy particular, por un elemento concreto que apare-

Notas. 4. Collage de Creus, pintura y encolado sobre cartón, 1947, (53 x 75)

5. Creu de paper de diari, pintura y encolado sobre cartón, 1946-47, (40 x 31 cm)

cerá en casi todos sus periodos: la cruz. Como es lógico el contexto en que el artista incluirá dicho elemento variará en cada una de las diferentes etapas. "La cruz en Tàpies, llegará a magnificarse hasta constituir un tema único de una composición, de 1960, apareciendo entonces transfundido en ella el símbolo de la escalera o camino de perfección y de ascenso hacia los estados superiores de la realidad cósmica"⁶.

Los elementos de carácter mágico que aparecen en 1947 enlazan la obra matérica de ese año con la producción posterior, la que ya pertenece a la etapa "Dau al Set" (1948-51). Aunque dicha etapa sea tan sólo un puente entre el primer acercamiento a la materia de los años iniciales y la auténtica eclosión matérica de principios de los años cincuenta, debe darse una visión del arte tápiano de ese momento. Iconográficamente presenta una uniformidad durante todo el período. Aparecen imágenes de seres deformes, logradas por difuminación de contornos y aplicación de gamas cromáticas que sumergen al espectador en un mundo irreal, lindante con lo onírico. Existen también representaciones de carácter similar al paisajístico con una flora y fauna inventadas por el artista que transportan al observador a un submundo demoníaco. Se ironizan ciertos temas religiosos, apareciendo algunos de los personajes pintados con estigmatizaciones. Desde el punto de vista técnico se produce un "retroceso", en el sentido de vuelta al empleo de técnicas tradicionales, como es la pintura al óleo, la acuarela, los dibujos a lápiz o tinta sobre papel o cartón. Por lo tanto se eliminan, durante un tiempo, las técnicas empleadas para resaltar el valor táctil de la materia. Esta pasa a hallarse de nuevo supe-

Notas. 6. Juan-Eduardo Cirlot, Significación de la pintura de Tàpies, ed. Seix Barral, Barc., 1962, pág. 75

ditada al mundo de las formas, sin que exista ningún intento de autodefinición.

El arte "Dau al Set", en general, no en particular el de Antoni Tàpies, se encuentra bajo una influencia muy clara de artistas como Miró y Paul Klee. Los elementos típicamente mironianos -soles, lunas, estrellas, cuernos, sexos, etc. - aparecen con gran asiduidad en la obra de Tàpies, al igual que en la de Joan Ponç. También es frecuente observar reminiscencias kleeianas, sobre todo, en la gama cromática empleada, así como en ciertos elementos abstracto-geométricos integrados en los campos figurativos de algunas obras de esta época.

En 1948 la obra de Tàpies sufre algunas transformaciones respecto a la etapa anterior. Las formas tienden a escapar de los límites impuestos por el cuadro y se crean ilusionismos espaciales mediante la aplicación de normas de perspectiva a algunas de las figuras que aparecen. 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 rembrandtnescas"⁷.

1950 es un año crucial en la trayectoria artística de Tàpies. Tiene lugar su primera exposición personal en las Galerías Layetanas del 28 de Octubre al 10 de Noviembre con un texto de presentación de Juan-Eduardo Cirlot⁸. Con motivo de esta exposición Joan Brossa publica en la revista "Dau al Set" el Oracle sobre Tàpies y Joan Josep Tharrats escribe un pequeño libro titulado Tàpies o el Dau Modern de Versailles⁹. Poco después, el artista obtie

Notas. 7. Joan Teixidor, Los nocturnos de Tàpies, "Destino", 4 nov. 1950

8. Ver documentación adjunta, compuesta por catálogos de galerías

9. J. J. Tharrats, Tàpies o, ed. "Dau al Set",

ne una beca del gobierno francés para asistir a todo un curso en París. En un primer momento se aloja en la Ciudad Universitaria y, más tarde, en un pequeño apartamento de Saint Cloud. Es precisamente en su estancia en París donde tiene lugar la transformación de la personalidad de Tàpies. Entra en contacto con la ideología revolucionaria europea que incidirá en su posterior desarrollo intelectual. Las obras de 1950 no se encuentran en una órbita derivada exclusivamente de Miró y Klee, sino que ese año supone el comienzo de unas obras en las que se elimina la figuración por completo y el artista inicia, paralelamente al magicismo, un camino que conduce a la abstracción cual en la obra Composició¹⁰, compuesta por figuras geométricas que, desde un punto de vista cromático, no técnico, preludia la etapa informal de Tàpies (ocre, rosa, gris blanco).

También en los aspectos técnicos puede observarse un lento retorno a ensalzar la materia. En primer lugar, volverá a emplear empastes gruesos, aunque no de relieve tan acusado como los de 1946-47. En una segunda fase, en 1952 vuelve a interesarse por el procedimiento del grattage como lo demuestra la obra Grattage sobre rojo¹¹. Se trata de una obra pintada por completo en rojo granate, recorrida por líneas paralelas muy finas que sólo se interrumpen en algunas zonas del cuadro para dar lugar a composiciones geométricas irregulares.

Notas. 9. Barc. 1950. Comienza: "Us presento Antoni Tàpies, un personatge que acaba d'entrar en la Història de la Pintura i donara molt a parlar"

10. Composició, pintura sobre tela, 1950, (65 x 81 cm.) Gal. René Métras, Barc.

11. Grattage sobre rojo, pintura al óleo sobre tela, 1952, (81 x 65 cm.), Col. R. Métras, Barc.

En este año se produce el total abandono de la figuración y el auge decisivo de materia-procedimiento sobre cualquier otro elemento. "Llegué a la conclusión de que tanto los colores como las formas tenían muchas limitaciones la crisis se concretaba en una reacción en contra del mundo excesivamente literario del surrealismo Trabajé con intensidad realmente agotadora. Empecé por hacer un arañazo en la tela; luego otro y otro Hasta mil El resultado era que la obra daba un resultado inquietante a causa de la lucha material que allí se reflejaba. Tenían el aspecto de una pared desconchada o de un viejo pergamino. Descubrí entonces que cuando en lugar de un solo arañazo se realizaban mil, se produce un cambio cualitativo: la obra da sensación de serenidad"¹². Cabe añadir a este autoanálisis de su obra que tal serenidad se produce a un nivel puramente interior del artista mismo, ya que, lo más probable, es que en relación con el espectador, tal profusión de arañazos no conduzcan más que a una terrible sensación de angustia. Desde luego, el artista debe sentirse liberado al poderse expresar sin ningún tipo de inhibición, en este caso ni siquiera cuantitativa. Ocurre algo parecido al proceso de Pollock: superposición de multitud de chorreados que, indudablemente, conducen a un estado de satisfacción al artista.

APOTEOSIS MATERICA

La transición de la época "Dau al Set" al período en que se manifiesta la materia exaltada al máximo no

Notas. 12. Luis Permanyer, Antoni Tàpies, cronista (IV), "La Vanguardia", 8 abril 1973

es, en modo alguno, un proceso rápido. Existe una marcha lenta hacia ese objetivo; en primer lugar, hay un abandono progresivo de la figuración; en segundo lugar, un adentramiento en el lenguaje abstracto con inclusión de procedimientos técnicos diversos (collage, grattage) y, finalmente, en 1953, la apoteosis matérica.

Antes de comenzar un estudio sistemático de las obras de Tàpies y su posible significación, debe intentarse establecer unos períodos que permitan diferenciar cada una de las principales épocas del artista. En ocasiones resultará difícil e incluso arriesgado afirmar, de modo rotundo, el carácter de las obras de un determinado período, ya que, algunas veces, coexisten dos o más tipos de realizaciones matéricas en una misma etapa. Así, en ocasiones, las pinturas monocromáticas son coetáneas a pinturas en las que intervienen dos o más colores; sin embargo, el período se definirá como monocromático por predominar este sentido en la obra del artista sobre cualquier otro. También, desde el punto de vista técnico, no va a resultar fácil, establecer qué técnica es la que prevalece en unos años concretos. A pesar de las dificultades que puedan surgir es necesario intentar sistematizar el estudio de la obra de Tàpies por etapas, ya que, como iniciador del arte informal, no puede olvidarse que toda la escuela barcelonesa sigue sus pasos. Conviene, pues, determinar, exactamente, en qué consiste su aportación al ámbito pictórico barcelonés en cada uno de los años, a partir de 1953, punto de partida oficial del arte informal en Barcelona.

Pueden establecerse los siguientes períodos:

- Período 1953-57
- Período 1958-59
- Período 1960-63
- Período 1964-69

PERIODO 1953-57

Si se observan las obras de Tàpies pertenecientes a esta etapa puede llegarse a una serie de conclusiones de carácter general, válidas para la mayor parte de esa producción:

- pinturas realizadas sobre lienzo
- procedimiento empleado en la mayoría: mixtura
- gama cromática restringida a colores oscuros, neutros, con preferencia por el gris en 1956
- creación de composiciones basadas en yuxtaponer dos zonas esenciales: la que correspondería al fondo, lisa y, generalmente, monocromática; y, la que constituye la materia
- configuraciones geométricas irregulares (rectángulos, cuadrados, círculos, óvalos), todas ellas simples insinuaciones para mitigar su posible potencia agresiva derivada de las formas geométricas puras
- composiciones rítmicas, basadas en la aparición repetida de unos mismos elementos: puntos, líneas, surcos, etc.
- composiciones en las que se manifiesta una predilección por patentizar una simetría latente
- tendencia a la simplicidad cromática o "formal"
- aparición del elemento "cruz" en localizaciones y configuraciones diversas
- deseo de resaltar una determinada zona en la obra, que no siempre corresponde al centro. En muchas ocasiones ese punto esencial se desplaza hacia uno de los ángulos de la pintura.

Entre 1953-54 se produce la transformación a la que alude Cirici, cuando habla de su etapa transverberativa "quan ens dona la màxima mesura del seu poder de creació d'un univers on les esències més oposades i pures no es contradiuen ni barregen, en una sàvia complexitat articulada"¹³.

En el año 1953 coexisten dos tipos de pinturas, principalmente: las que todavía presentan claros contactos con la obra del año anterior y las que ya constituyen una innovación absoluta. Entre las primeras destacan aquellas obras con elementos abstracto-geométricos que aún no han sido elaboradas mediante un proceso técnico matérico. Otras, conservando una composición de carácter marcadamente geométrico, cual Meditació epicúrea¹⁴, se realizan por un proceso que resalte la materia pictórica. De modo concreto, la obra mencionada posee una intensa calidad textural, lograda a través de disponer sobre la masa pictórica aún fresca un lienzo de trama muy perceptible. Presionando sobre la materia pictórica, el lienzo deja su huella profunda y se obtiene un relieve tan acusado como desee el artista.

Entre las pinturas del último tipo cabe destacar El foc interior¹⁵, realizada en una gama cromática roja. Tàpies emplea en esta obra el procedimiento conocido con el nombre de "mixtura", mezcla de pintura al óleo con polvo de mármol. Como es lógico, a través de este proceso se obtienen obras cuya calidad matérica resalta de manera extraordinaria. En esta obra emplea además el proceso, antes descrito, de dejar la huella de los tejidos en la masa aún

Notas. 13. Alexandre Cirici, Tàpies o la transverberació, ed. "Dau al Set", Primavera 1954, Barc.

14. Meditació epicúrea, pintura al óleo sobre lienzo (100 x 81 cm.)

15. El foc interior, procedimiento mixto sobre tela (60 x 73 cm.)

fresca. Se advierten zonas muy diferentes en cuanto al procedimiento seguido para conseguirlas. Algunas podrían calificarse incluso de lisas, por comparación con otras que poseen un relieve marcadísimo.

En este mismo año comienza a interesarse por la realización de obras de colores muy oscuros, con preferencia por las pinturas negras. Sin embargo, todavía no abandona, de modo decidido, el color. Este aparece, no obstante limitado a ciertas zonas del cuadro, cual ocurre en Negre amb taca groga¹⁶. Esta pintura adquiere un sentido especial de maraña, derivado de los grafismos que realiza el artista en toda su superficie. Aparece en ella un reticulado compuesto por configuraciones más o menos rectangulares en negro. En el interior de esos rectángulos se ven multitud de rayas, realizadas por el procedimiento del grattage. En el centro, aproximadamente, destaca la mancha amarilla de forma alargada que ratifica el sentido vertical de toda la pintura. De todos modos, ese sentido queda algo mitigado por el efecto contrario derivado de la localización, en la zona inferior, en el centro, de un signo, análogo al de infinito. Así, la posibilidad de evasión vertical que indica la forma amarilla se neutraliza por un "infinito" horizontal.

La estructuración espacial metódica no aparece hasta 1954. Si se describe la obra Blanc amb taques roges¹⁷ se observan, de manera muy clara, dos zonas netamente contrapuestas, ya sea desde un punto de vista cromático, ya sea desde un punto de vista compositivo (ver ilustración).

Notas. 16. Negre amb taca groga, grattage sobre pintura al óleo (100 x 81 cm.)

17. Blanc amb taques roges, procedimiento mixto sobre tela, (116 x 97 cm.)

Existen en esta obra un "fondo" y una parte central matérica. Las calidades de ambas zonas son muy diversas. La primera es extraordinariamente lisa si se la compara con la segunda. Sin embargo, resultaría difícil establecer un orden de prioridades con respecto a ambas partes. Si la parte lisa tiende a retraerse frente a la emergente, ese efecto se contrarresta, plenamente, por el empleo del color avanzante en la misma. El artista decide, no obstante, otorgar un cierto predonminio a la materia, disponiendo en su zona central un esquema circular, obtenido por grattage. Además mancha esa materia blanquecina con toques de color rojo apagado que adquieren una configuración circular y en cruz de aspa. El proceso dialéctico de interacción entre ambas zonas habría concluido, con el predominio total de la matérica sobre la del "fondo" si no hubiera incluido en este último la mancha que gotea pintura roja, o, lo que es lo mismo el punto kandinskyano, considerable como foco u origen de toda la composición.

La producción de Tàpies de los años 1955 a 1957 se caracteriza por algo que es común a la mayor parte de obras: la supresión del color. El artista trabaja con los neutros casi exclusivamente, aunque, en ciertas ocasiones incluya la gama de los castaños y beige. Los neutros más empleados son los grises en toda su gama. El blanco puro no aparece casi nunca, en cambio, el negro sí es utilizado por el artista con cierta frecuencia, sobre todo para remarcar contornos y para subrayar determinados elementos matéricos. La ausencia prácticamente total del color, salvo en contadas ocasiones, determina de manera muy acusada el carácter de esas obras. Puede observarse en ellas un predominio absoluto de las calidades texturales de la materia. El aban-

dono del color exalta aún más el mundo matérico y toda la potencia que de él se deriva. El surco, el desconchado adquieren en estas obras un significado que se encuentra más allá de lo puramente espacial y que posee una clara conexión con la cuarta dimensión. El tiempo se expresa no como algo mensurable, sino todo lo contrario: se concibe como expresión de lo infinito. Lo gris es ilimitado en la misma medida que concreto. Estas cualidades provienen de las propiedades físicas del neutro por excelencia: absorbe e irradia la misma cantidad lumínica.

Resulta conveniente analizar algunas de las obras de este período con detalle, con objeto de extraer una serie de conclusiones válidas para el mismo. De 1955 datan dos obras que podrían situarse en polos opuestos por el modo de concebirse en ellas el espacio. La primera se trata de una pintura gris realizada por el procedimiento de la mixtura, en la cual la maraña de surcos que la constituye, apenas deja un espacio vacío. Tan sólo presenta dos zonas a la derecha, arriba y abajo, lisas, a modo de fondo, que contrarrestan acusadamente con la obra sometida al grattage. A través del rascado profundo de la superficie Tapiés consigue unos efectos de claroscuro intensísimos. La composición es asimétrica, aunque, sin embargo, existe una zona que aproximadamente corresponde al centro en la que el rayado es tan profundo y continuo que aparece incluso lisa en comparación con lo

7 que la circunda (ver ilustración)¹⁸.

La segunda obra a la que se hacía referencia es Gran Pintura gris¹⁹ realizada también por el procedimiento

Notas. 18. Pintura, 1955 (97 x 130 cm)

19. Gran pintura gris, procedimiento mixto sobre tela, 1955 (195 x 170 cm). Museo de Düsseldorf.

mixto. En ella el espacio se trata, a diferencia del anterior, de modo que prevalece la idea de lo vacío. Existen dos zonas, una matérica trabajada por medio del grattage y otra, que ocupa un espacio mínimo tratada como fondo liso tan sólo en las zonas laterales, ya que en la parte inferior presenta también un tratamiento que subraya el relieve. Puede observarse una zona en la que se determinan las interacciones entre ambas partes. Esa zona está constituida por un surco que sugiere una configuración análoga a la letra "M". El colo gris-beige de dicha configuración es muy claro y contrasta con el resto de la obra que es totalmente oscuro. Tan sólo hay un elemento más exaltado aún por el artista que la propia "M". Se trata de una cruz ^{en} aspa que forma una pequeña composición aislada junto con un punto y una línea curva dentro del contexto general de la obra. Esos elementos claramente definidos, están pintados en blanco casi puro sobre una zona muy oscura gris. El deseo de resaltarlos al máximo se debe, sin lugar a dudas, a su importancia en el desarrollo de la obra. Son los elementos que, a pesar de haber sido pintados una vez finalizada la obra, pueden considerarse como el punto de origen de la misma. En este caso, la cruz en aspa, el punto y la línea no son más que los elementos pertenecientes al mundo cósmico con todas sus cualidades positivas: iluminación. perfección lineal = construcción. La idea consiste en partir de lo cósmico para llegar a lo caótico por medio de la destrucción que entraña el resto de la obra. Tan sólo debe constatarse que la gran "M" no es sino la mitad de la "X" (cruz en aspa) que ha sufrido la consiguiente mutilación. No se limita el artista a esa metamorfosis, sino que el luminoso blanco de la cruz en aspa pasa a ser en la "M" un gris-beige sucio; los límites de la cruz per

fectamente dibujados pasan a ser tratados como meros contornos discontinuos. En todo ese proceso se patentiza la idea de la destrucción. El resultado, no obstante, es sintético y no prevalece la destrucción sobre lo constructivo ni viceversa.

Gran número de obras realizadas en estos años presentan unas morfologías análogas basadas en la representación de círculos y óvalos de contornos irregulares y difusos. En algunos casos el artista encierra en una zona más o menos circular la parte correspondiente a la materia, como ocurre en una pintura gris que data de 1956²⁰. En ella aparecen dos zonas claramente diferenciadas: una ha sido tratada como materia mixta en calidad fundida y actúa como fondo; la otra, está constituida por un círculo matérico trabajado con incisiones profundas. Ese círculo se sitúa en la parte inferior del cuadro, en el centro, con lo cual toda la obra decanta el peso hacia esa zona. El círculo o punto de origen posee una indudable fuerza centrípeta que proviene del modo cómo se encuentran agrupadas las incisiones. Estas últimas subrayan la configuración externa circular por estar colocadas siguiendo esa misma trayectoria. En otras obras el punto ha sido desplazado hacia la zona central del cuadro, adquiriendo así un sentido de centro, como puede observarse en Blanc craquelat²¹. Sin embargo, la preponderancia absoluta de este elemento 41 aparece en Oval Blanc de 1957²² (ver ilustración). Como indica el título de la obra, en este caso se trata de una figura que recuerda, más que un círculo, un óvalo. Existen, de nuevo, dos zonas diferenciadas y, en este caso, contrapuestas: zona de fondo lisa y zona ovoide matérica en relieve

Notas. 20. Pintura sobre tela, (130 x 97 cm.)

21. Blanc craquelat, 1956 (81 x 100 cm.)

22. Oval blanc, (100 x 81 cm.), Museo Kaiser Wilhelm, Krefeld, Alemania.

ve. Resulta asombroso como esas dos zonas poseen un sentido claramente diferenciado. El fondo "liso" enmarca toda la figura ovoidea de gran tamaño. La distinción entre las dos partes se efectúa a nivel técnico, no cromático, ya que ambas presentan la típica coloración tapiada blanquecino-rosada-beige. El fondo, si bien no es absolutamente liso y en él se perciben grumos de materia pictórica contrasta vivamente con el óvalo, ejecutado mediante el procedimiento mixto y sometido a una técnica de craquelado. Así pues, toda la superficie del gran óvalo aparece llena de grietas, no profundas, que le confieren un marcado carácter de discontinuidad. De este modo, toda la similitud que el óvalo pudiera presentar respecto al huevo, elemento primigenio, se mitiga enormemente y con ella el sentido simbólico de principio de vida. El artista más bien parece deseoso de manifestar, a través de los infinitos surcos y grietas que recubren la superficie del gran óvalo, la fragilidad y la poca consistencia de lo vital. Esa idea adquiere su máxima expresión en otra obra, en la cual la gran configuración ovoide ha pasado a representarse en posición horizontal -inversa a la de esta obra- y en la que el color blanquecino ha sido sustituido por el negro²³. Es indudable, como afirma Kandinsky, que el sentido de la horizontal asociado al color negro posee un claro valor simbólico que conduce a la idea de la muerte²⁴. En Tàpies esa idea no se manifiesta como algo aislado, sino como elemento que forma parte del proceso dialéctico vida-muerte. Ahí podría hallarse el sentido

Notas. 23. Oval negre, 1957 (116 x 89 cm.)

24. W. Kandinsky, Punto y línea sobre el plano, ed. Barral, Barc. 1973, cfr.

del óvalo = vida y de lo discontinuo o negro=muerte.

PERIODO 1958-59

Pueden establecerse una serie de puntos comunes en las producciones de estos años:

- pinturas ejecutadas sobre lienzo y cartón. En algunas ocasiones emplea también cordeles pegados a los soportes cubiertos de materia o pintados.
- procedimiento utilizado en gran parte de obras: mixtura
- gama cromática mucho más amplia que en el período anterior; aunque siga utilizando los neutros, existen muchas obras realizadas en ocre, colores rojizos, rosas e incluso algo de azul
- composiciones basadas en la mayor parte de ocasiones en una bipartición que conduce a manifestar una predilección por lo simétrico
- establecimiento de zonas claramente diferenciadas por el grosor matérico: partes en rehundido, contrapuestas a las que sobresalen
- coexistencia de composiciones extraordinariamente sencillas y otras marcadamente complejas
- tendencia a subrayar la zona que corresponde al centro exacto del cuadro.

A este período corresponde la Porta grisa²⁵ realizada por el procedimiento mixto sobre lienzo en el año 1958. Se trata de una obra en la que prevalece un sentido claro de simetría con respecto a un eje central imaginario. Presenta dos zonas diferenciadas por las calidades texturales de la

Notas. 25. Porta grisa, (195 x 130), Museo de Arte Moderno de Roma

materia. Una, la zona central, correspondería a la "puerta" realizada en rehundido con respecto a las partes laterales. En ella la materia ha sido tratada de modo uniforme y mucho más lisa que en la zona de enmarcamiento. En las partes lindantes con las franjas que enmarcan la "puerta" aparecen unos rehundidos de configuración más o menos cuadrada, en número de cuatro, dos a cada lado. Esos cuatro elementos constituyen la zona central de la obra y establecen, de modo muy claro, las cuatro direcciones espaciales. El color empleado es el gris, no en estado puro, sino mezclado con algo de verde. De ese color deriva, indudablemente el carácter de ruina arqueológica del conjunto. Coadyuva a ofrecerle ese carácter el tratamiento técnico de la zona de enmarque, basado en desconchar ciertas partes de la superficie y someter al agrietado a otras.

Frente a el esquema compositivo empleado en la obra descrita que se caracteriza por su sencillez, cabe situar la Porta marró de marcada complejidad²⁶. Aunque en esta obra también pueda establecerse con claridad una idea de simetría con respecto a un eje vertical, en este caso perfectamente marcado por un surco profundo, la composición no se limita a la diferenciación de zonas por medio de la técnica, sino que logra patentizarla a través de la inclusión de varios elementos. La diferencia fundamental con respecto a la anterior estriba en que la "puerta" en lugar de haber sido trabajada en rehundido lo ha sido en saledizo, aunque en muchas zonas aparezcan surcos profundos marcados por el grattage. Mediante este proceso el artista divide la superficie pictórica en una cuadrícula en la zona media superior, constituida por nueve cuadrados irregulares. La mitad inferior se reserva para la

Notas. 26. Porta marró, 1959 (195 x 130), Universidad de Washington, Saint Louis, Missouri

disposición de un rectángulo apaisado en el que inscribe otro que resalta en la materia emergente por medio de la fuerza que manifiesta el surco.

Casi puede establecerse como constante de estos dos años de producción tapiana la aparición de dos tipos fundamentales de obras: a) aquéllas en las que aparecen configuraciones irregulares análogas al cuadrado y al rectángulo y b) las que presentan formas irregulares circulares y ovoideas. Tanto en un caso como en otro se pone de relieve la importancia de la simbolización de lo terrestre²⁷.

Una de las obras representativas de esa idea simbólica data del año 1959: es Cartó lligat amb cordill²⁸ que anticipa un tipo de realización característico de años posteriores. El artista toma un campo pictórico en pequeño formato, lo cubre de pintura, más o menos homogénea, de color marrón y después coloca un cordel que divide la obra en dos mitades similares horizontales y en tres partes verticales cuadrangulares. Los

Notas. 27. J.E. Cirlot, Significación de la pintura de Tàpies, ed. Seix i Barral, Barcelona, 1962, págs. 99 y 100 "En la obra de Tàpies, las pinturas basadas en el cuadro son muchas y hay que elegir las entre las más representativas. Van, de la inserción de un grupo de cuatro agujeros en el centro de un campo material a la distribución de cuatro cuadrados, uno en cada ángulo de la superficie, cuyo formato con frecuencia se acerca al cuadrado. La simbolización de lo terrestre se intensifica aún por el color, casi siempre marrón, ocre o alabastrino, y por la presencia real de la materia"

28. Cartó lligat amb cordill. (53 x 68 cm), Tooth Gallery, Londres

puntos donde el cordel se entrecruza se resuelven mediante nudos que otorgan al conjunto un carácter marcado de relieve y que, además, actúan a modo de puntos de origen de las distintas tensiones que se dan en la superficie pictórica. Las calidades tan diversas del soporte pintado y del cordel determinan una posibilidad infinita de diálogo entre ambas zonas. No existe un predominio de una sobre la otra, ya que ambas se necesitan para poder reflejar su propia identidad.

El hecho de dividir la zona pictórica mediante una línea horizontal o vertical que suele situarse en la zona central aproximadamente, conduce al artista a la idea de remarcar, de modo muy visible en ciertas ocasiones, un punto determinado dentro de esa línea. La localización de ese punto que adquiere configuraciones diversas aparece en el centro exacto de la obra. Así, en Negre amb banda transversal²⁹ una zona matérica rectangular divide el cuadro en dos mitades exactas. En la parte que corresponde al centro de dicha zona aparece una línea cerrada por dos pequeñas líneas verticales, realizada en grattage que marca el centro de la obra. En Composició blanca³⁰ la línea que divide el cuadro en dos mitades es vertical y está configurada por un profundo surco. En la zona del centro de dicha línea aparece una forma cuadrangular que de nuevo marca el punto central de la superficie pictórica. Comparando estas dos obras se advierte un deseo por parte del pintor en subrayar la idea de vitalidad a través de la línea vertical y del color blanco y la idea de la muerte o imposibilidad de movimiento gracias a la disposición de una banda horizontal y de color negro. La fusión de estas

Notas. 29. Negre amb banda transversal, 1959 (162 x 130 cm.)
Galería Stadler, París

30. Composició Blanca, 1959, (92 x 73 cm.)

dos obras podría encontrarse en Beige amb rodona negra³¹. Se trata de una composición matérica de formato cuadrado en la que no se ha resaltado, como en las anteriores ninguna línea, ni vertical, ni horizontal. Sin embargo, el centro adquiere una importancia tal que constituye el punto esencial de la obra. Toda la superficie pictórica se halla concebida como una capa uniforme de materia lisa color beige. Contrasta profundamente con esa superficie inalterada el agujero central negro con rebordes matéricos muy acusados. Tàpies establece una comunicación entre ambas zonas que se patentiza precisamente a través de esos rebordes de materia que relacionan ambas zonas. Se produce, por tanto, una interacción continua entre el círculo negro o abismo profundo de la muerte con el cuadrado claro, símbolo indudable de vida.

PERIODO 1960-63

Los elementos que aparecen como constantes en la obra de Antoni Tàpies de estos cuatro años son:

- pinturas realizadas sobre lienzo, cartón y madera
- procedimientos empleados: mixtura, encolado de tela y papel sobre el soporte una vez pintado, collages con materiales diversos y decollages
- al igual que en el período anterior la gama cromática es amplia, aunque existe un predominio de los neutros (blanco y negro) y del marrón en toda su gama
- en ciertas obras sigue percibiéndose un interés por marcar la simetría, ya sea por la colocación de un eje real o bien por la compartimentación de la obra en zonas que obligan a pensar en una simetría latente.

Notas. 31. Beige amb rodona negra, 1959 (81 x 81 cm.)

- aparición de un elemento geométrico nuevo como es el triángulo que surge como producto de la intersección de cordeles situados sobre un fondo pictórico o bien marcado por surcos e incisiones profundas en la materia
- integración de la cruz en aspa y en forma de "T" que en ocasiones aparece invertida dentro de la composición
- Tendencia en el año 1962 a la asimetría en alguna de las obras
- lenta sustitución de las materias obtenidas por el procedimiento de la mixtura por otras logradas a través del encolado de telas y papeles gruesos
- disposición de objetos del mundo circundante sometidos a metamorfosis (caja de cartón desplegada, fuente de porcelana) que indican ya en esa época un acercamiento importante al mundo de la realidad

Deben tratarse con especial atención aquellos elementos que constituyen una innovación con respecto a períodos anteriores, ya sea por el empleo de una técnica diferente o por la aparición de configuraciones geométricas distintas. En dos realizaciones de 1960 prevalece el mismo esquema en equis o lo que es lo mismo, dos triángulos unidos por el vértice. Se trata de Cordes entrecruadas sobre fusta³² y 45 Gris de la creu vertical³³ (ver ilustración). La diferencia entre ambas obras radica en que la composición de la primera se atiene a una simetría perfecta, tanto horizontal como vertical; en cambio, la segunda parece ser asimétrica en una

Notas. 32. Cordes entrecruadas sobre fusta, (56 x 76 cm)

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

primera visualización. Puede comprobarse, no obstante, que existe una ligera desviación de la "X". Además el resultado es completamente distinto, ya que el empleo de dos técnicas diferentes condiciona extraordinariamente la obra. En Cordes entrecruadas Tàpies utiliza unas cuerdas sin someterlas a ningún proceso de transformación, madera vieja con sus propias calidades y pintura localizada en unas estrechas franjas que dispone en la parte superior e inferior de la cruz, a modo de cerramiento. En Gris de la creu vertical usa el procedimiento mixto y somete a las cuerdas a transformación por medio de la pintura. La superficie, a diferencia de la anterior, presenta rugosidades propias de la materia. En cuanto al significado inherente al triángulo - poder ascensional y tendencia a marcar una dirección determinada- en ambos casos se produce un efecto neutralizado que deriva de la convergencia de dos figuras triangulares en sentidos opuestos.

La figura geométrica triangular adquiere su máxima expresión en Triangle³⁴. En dicha obra aparece un pequeño triángulo isosceles localizado justo en la zona central de la superficie pictórica. El proceso técnico es el de mixtura y la parte correspondiente al triángulo se halla en rehundido con respecto al resto del cuadro. Esta obra, de formato apaisado, con tendencia a subrayar la horizontalidad posee un indudable sentido de verticalidad que dimana de la dirección impuesta por el triángulo.

Uno de los elementos que se encuentra de modo más constante en la obra tapiana es la cruz. Esta no siempre aparece con una misma configuración, sino que adquiere formas muy diversas: cruz griega, cruz latina, cruz en aspa, cruz

Notas. 34. Triangle, 1960, (89 x 116 cm)

en forma de "T". En la etapa primera del artista, en 1947, realiza el Collage de creus, mencionado anteriormente. Trece años más tarde esa misma cruz adquiere un sentido mucho más específico. En primer lugar, debe aludirse al hecho de que existe una reducción numérica del elemento cruz muy importante. Si en 1947 pueden contarse hasta dieciocho cruces pintadas en negro y una en blanco que resalta por su localización centralizada y por su mayor tamaño en el mencionado collage, en 1960 aparece sólo una cruz enorme en forma de "T" en la obra Materia negra sobre sac³⁵. En segundo lugar debe advertirse que se ha producido una transformación notable en cuanto a la propia concepción del elemento formal. Este ha dejado de ser "una cruz" para convertirse en "la cruz", la "T" o el "Tau"³⁶. El proceso que ha tenido lugar es, por tanto, el de autoafirmación e identificación por parte del propio artista con su elemento que, en todo caso, no es sino la inicial de su apellido.

En Materia negra sobre sac, obra realizada por el procedimiento de mixtura, pueden observarse dos zonas principales: la matérica y la del fondo, constituida por la propia tela de saco que sirve de soporte. Este fondo es dejado liso y con la coloración del material empleado: castaño claro; el color claro contrasta enormemente con la materia negra llena de surcos e incisiones. En la zona matérica se reserva el espacio central a la gran "T", obtenida por rasgado sobre la superficie de la mixtura. Esa gran configuración que domina por completo la composición se halla subrayada por cuatro puntos equidistantes que constituyen un cuadrado. Resulta interesante añadir que esos cuatro puntos,

Notas. 35. Materia negra sobre sac, procedimiento mixto sobre tela

36. Cfr. Gustav Zollinger, Tau oder Tau-t-an und das Rätsel der sprachlichen und menschlichen Einheit, Berna, 1952

fácilmente asociables a las cuatro direcciones espaciales o lo que es lo mismo a la tierra, se encuentran, por su disposición, bajo el dominio absoluto de la gran cruz. En la zona inferior de esta obra aparece insinuada por medio de surcos en la pasta matérica una configuración asociable con la letra "M". Ya se vió que en el año 1955 el artista ya había incluido en Gran pintura grisa una forma similar. Es precisamente en 1960 cuando esta configuración adquiere su máxima expresividad en el contexto de la obra tapiana, hasta el punto de convertirse en elemento único en varias composiciones. En especial, debe hacerse referencia a Pintura sobre fusta³⁷, obra en la cual aparece un signo inmenso en forma de "M" invertida. Este signo está realizado en materia mixta de gran grosor, en color ocre, y contrasta vivamente con el fondo, más o menos homogéneo, constituido por listones de madera pintados de rojo con algunas manchas en negro. Resulta interesante subrayar el hecho de que Tapiés en esta ocasión emplea un soporte distinto del lienzo, la madera, para situar la masa matérica. ¿Se deberá esto al deseo inconsciente por parte del artista de poner de manifiesto, de modo más acusado, la importancia de la materia?³⁸.

Notas. 37. Pintura sobre fusta, procedimiento mixto sobre madera, (51 x 91 cm.)

38. Juan-E. Cirlot, Significación....., op. cit., pág. 109 y ss.: "Resulta difícil creer en que ese símbolo gráfico haya surgido por azar. La doctrina esotérica enseña que, entre los arios y los semitas, la M ha comenzado siempre las palabras relacionadas con la materia, el océano primordial y el nacimiento de los seres y de los mundos ... muchas palabras que en el simbolismo tradicional reconoce como emparentadas, en los idiomas europeos, empiezan con el sonido Ma, como madre, materia, madera. Jung se ha referido a estas conexiones".

El esquema triangular que ha sido tratado ampliamente en las obras pertenecientes al año 1960 no es abandonado por el artista en los años siguientes. Así, en 1961 realiza una obra mediante el procedimiento del encolado de la tela en la que aparece claramente una configuración triangular, resaltada a través de los pliegues que constituye la tela una vez adherida al soporte. En esta obra la materia no se logra por medio del proceso de la mixtura, sino por los distintos grosores que ofrecen los plegados de la tela que utiliza para cubrir toda la superficie del cuadro. Existe en esta obra una clara idea de patentizar la simetría por medio de la colocación de un eje vertical, constituido por una costura que presenta al trozo de tela elegida por el pintor. En este caso el relieve se obtiene no por rehundido, a través de incisiones, como en la materia mixta, sino por sobresalir aquellas zonas que interesa sean más acusadas. La pintura propiamente dicha tan sólo interviene en la zona inferior, en la que se observa una línea o franja oscura interrumpida por los pliegues de la tela encolada. El vértice del triángulo no queda incluido dentro de la composición, ya que esos dos pliegues de los que se ha hablado antes no convergen en ningún punto dentro de la superficie del cuadro. La franja de pintura refuerza la sensación de inacabado que ofrece el triángulo invertido e incluso expresa, por su poder de cerramiento -se encuentra pegada al límite inferior de la obra- la imposibilidad de continuar hacia abajo de la configuración triangular³⁹. La idea de que la forma triangular no presente una zona en que las tensiones de ascensionalidad o descenso sean máximas, es decir, el vértice, no queda expuesto solamente en la obra descrita, sino también en Forma triangular sobre gris⁴⁰. Se trata de una pintura

Notas. 39. Tela encolada, 1961 (195 x 170 cm.)

40. Forma triangular sobre gris, 1961 (195 x 130 cm)

realizada por el procedimiento mixto, en la que existen dos zonas netamente diferenciadas. Una de ellas el fondo, en este caso inmenso, completamente liso pintado de gris uniforme; la otra, un triángulo isósceles, situado en la base del cuadro, justo en el centro, realizado mediante la mixtura. En esta forma triangular se ha cortado el vértice superior de modo que, en lugar de marcar claramente la dirección vertical, hacia arriba, se produce un agobiante efecto de contradicción, una imposibilidad de llevarse a cabo la misión primordial del triángulo. En este cuadro se asocian perfectamente la coloración grisácea, máximo exponente de lo neutro y la detención de la ascensionalidad o neutralidad de lo triangular.

La búsqueda continua dentro de las posibilidades del mundo matérico llevan a Tàpies a encontrar soluciones pictóricas cada vez más audaces. El deseo por parte de los pintores tradicionales de plasmar lo que se encuentra más allá de lo que les sirve de modelo directo para su obra como puede observarse en la colocación del espejo en las conocidas obras El matrimonio Arnolfini⁴¹ o Las Meninas⁴² es sin lugar a dudas, el mismo deseo que lleva a Antoni Tàpies en 1962 a pintar el bastidor del cuadro. En realidad, el artista catalán, al igual que Van Eyck o que Velázquez, no hace sino evadirse de los límites impuestos por el marco de la obra y trasladarse, no a través del reflejo de la imagen en el espejo, sino a través de la inversión del cuadro, a otro mundo. La diferencia esencial estriba en que aquellos artistas se contentaban con la inversión de la imagen, en el primer caso, y la inclusión de

Notas. 41. Jan Van Eyck, El Matrimonio Arnolfini, óleo sobre tabla (82 x 59'5 cm), National Gallery, Londres. Para consultar sobre el significado del espejo en esa obra, véase Panofsky, Early Netherlandish Painting, Cambridge, Mass. 1953

42. Velázquez, Las Meninas, 1656, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid

otros personajes, en el segundo, mientras que Tàpies llega a invertir la propia superficie pictórica. El espejo "se ha dicho que es un símbolo de la imaginación -o de la conciencia- como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado con el pensamiento, en cuanto éste -según Scheler y otros filósofos- es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo"⁴³. La pintura-bastidor⁴⁴ de Tàpies presenta grandes analogías con este significado simbólico del espejo. En primer lugar, como "órgano de autocontemplación" el bastidor está constituido por una cruz de madera o lo que es lo mismo la "T" de Tàpies; en segundo lugar, como "reflejo del universo" cumple perfectamente esa misión, debido a su clara compartimentación en cuatro subrayada por las cuatro direcciones patentizadas por los brazos de la propia cruz.

También datan del mismo año y del siguiente una serie de obras realizadas con un elemento matérico que hasta ese momento tan sólo se había insinuado y no había adquirido una importancia tan grande, por ser empleado como elemento único para dotar de expresividad y materia a la obra. Se trata del cordel que no aparece pegado sino recosido al soporte de la superficie pictórica, presentando en ocasiones transformaciones palpables, ya sea porque el artista lo ha pintado previamente, o bien porque se encuentra anudado de manera que ofrece zonas de acusado relieve. Las configuraciones que aparecen gracias al empleo de ese material son muy diversas. Lo que parece más interesante subrayar es que, en la mayor parte de casos, los cosidos a la tela que sirve de soporte no se ejecutan con regularidad de tamaño o de

Notas. 43. Juan-E. Cirlot, Diccionario de símbolos, ed. Labor Barc. 1969, pág. 204

44. Pintura-bastidor, 1962, (162 x 130 cm.)

aparición, salvo contadas excepciones. De ello se desprende que la mayoría de composiciones no presentan la típica simetría latente tapiana, sino que refuerzan la idea de lo antisimétrico, como la que se observa en Composició amb cordes⁴⁵.

Otra de las innovaciones que tiene lugar en 1962 es la integración de un objeto procedente del mundo cotidiano, como es una bandeja de porcelana, en el ámbito pictórico. El artista coloca en Collage de la plata⁴⁶ un elemento como es una fuente de servir alimentos, dispuesta en la zona central de una masa matérica conseguida por el procedimiento mixto. Esa fuente sufre muy pocas modificaciones; tan sólo aparece salpicada por restos de la materia que actúa como soporte de la misma. La forma ovalada de la fuente hace recordar, de modo inevitable, aquella configuración tan típicamente tapiana, aludida en páginas anteriores. Sin embargo, existe una diferencia enorme entre aquellas formas ovoideas realizadas por incisión en la materia blanda y ésta. Esa diferencia radica en la perfección de esta última con respecto a las otras. Aquí el material básico utilizado como "Objet trouvé" presenta unos bordes regulares realizados por la máquina, mientras que los bordes del Oval Blanc por ejemplo, presentaban una clara discontinuidad. Esta otorgaba a la obra un dinamismo, una vida, elementos que faltan, por completo en el collage del año 1962.

Del empleo de cuerdas como material que sirve para otorgar a la pintura una acusada idea de relieve deriva la innovación que se produce en la obra de Tàpies del año 1963. En algunos cuadros de este año se observan claramente unos pe-

Notas. 45. Composició amb cordes, procedimiento mixto y encolado sobre tela, 1963, (195 x 130 cm)

46. Collage de la plata, 1962, (76 x 55 cm.)

queños trazos, en ocasiones pintados, en otras marcados por incisión, que recuerdan las rítmicas puntadas de los recosidos en telas. Concretamente puede aludirse a dos obras: Paper ocre i negre plegat i encolat⁴⁷ y Relleu gris en quatre parts⁴⁸. La primera de estas obras se basa en la interacción de dos zonas netamente diferenciadas: una superior, constituida por un triángulo y otra inferior de configuración rectangular, casi cuadrada. En esta ocasión el artista emplea el papel como medio para exaltar el relieve. La zona superior, en color ocre, es un triángulo formado al doblarse las dos puntas de un pliego de papel, haciendo que coincidan en la zona central. Dicha zona se encuentra remarcada por unos trazos cortos realizados en tinta, de modo que parece que las dos partes del papel han sido unidas mediante una costura. Contrasta este triángulo con toda la parte inferior del cuadro, realizada en grandes pinceladas sueltas, en color negro. Aquí, el papel no aparece plegado, sino liso, lo cual contribuye a señalar la separación tan patente entre las dos partes que configuran la obra.

En Relleu gris en quatre parts la composición se hace mucho más compleja. Se trata de una obra realizada por el proceso de mixtura que presenta una forma apaisada, dividida en cuatro rectángulos, cada uno trabajado de distinta manera. En primer lugar debe apreciarse que las líneas vertical y horizontal que dan lugar a la partición interna del cuadro en cuatro partes han sido ejecutadas mediante incisiones profundas que, por su disposición, recuerdan, de nuevo, las puntadas sobre el lienzo. La zona que queda a la

Notas. 47. Paper ocre i negre plegat i encolat, 1963 (124 x 91 cm.)

48. Relleu gris en quatre parts, 1963, (150 x 217 cm)
Museo de Colonia

derecha parece menos trabajada que la de la izquierda, ya que solamente se observan grattages y manchas [de pintura oscuras] en la zona que limita con la base del cuadro y en la opuesta, es decir, arriba. En cambio, toda la parte de la izquierda presenta incisiones profundas de diversos tipos, a modo de cortes, desconchados, agujeros que, por su colocación, siguiendo una direccionalidad hacia abajo demuestran que la zona principal es la inferior. El artista otorga, sin ningún género de dudas, una importancia a la parte de abajo, a la izquierda, que puede constatarse a través del gran signo que aparece pintado en negro en esa zona. Se trata de un signo, que claramente puede asociarse a una cruz en aspa, aunque en este caso la cruz no aparece suelta, sino incluida dentro de una forma más o menos ovoidea. Resulta interesante subrayar el deseo por parte de Tàpies de marcar lo cuaternario de diferentes maneras: a) a través de la cuatripartición de la obra; b) por medio de la agrupación de cuatro agujeros que, a su vez, forman un cuadrado; c) mediante la cruz con sus cuatro brazos. Podría afirmarse que en esta obra existe un deseo inconsciente por parte del artista de dar forma material a los cuatro elementos aire, fuego, agua y tierra. Siguiendo este orden la obra tapiana podría leerse de este modo: a) zona superior derecha = AIRE (materia poco trabajada, lisa, tan sólo algunos grumos y manchas suaves arriba); b) zona inferior derecha = FUEGO (de la base interrumpida surge como de un volcán un magma eruptivo de grumos matéricos); c) zona superior izquierda = AGUA (líneas conseguidas por grabado, dispuestas hacia abajo en forma de haz); d) zona inferior izquierda = TIERRA (máxima densidad por aglomeración de elementos: agujeros que constituyen un cuadrado, surcos, cruz pintada en forma de aspa. Se observa, por tanto, una clara

agrupación matérica en esta zona). La relación de cada uno de dichos elementos queda subrayada por el empleo de las incisiones a modo de puntadas que se establecen en los ejes vertical y horizontal. Estas incisiones, por su aparición rítmica, su tamaño homogéneo y su disposición siempre igual (inclinada a modo de diagonal) poseen un sentido claro de elemento de comunicación de zonas. Esta comunicación adquiere un sentido cíclico que permite observar la obra como un todo conjunto, prevaleciendo así la unidad sobre lo cuaternario.

PERIODO 1964-69

En este período se producen una serie de importantes transformaciones en la producción tapiana que pueden constatarse a diversos niveles. Se trata de una etapa de cinco años de intensa actividad en la que pueden hallarse elementos más o menos constantes. Dichos elementos se pueden sintetizar del siguiente modo:

- pinturas realizadas sobre lienzo, cartón, papel, madera y contraplacado
- procesos técnicos utilizados: procedimiento mixto sobre tela o contraplacado, polvo de mármol sobre lienzo, encolado de tela y papel sobre el soporte, collage con intervención de materiales muy heterogéneos y decollage
- empleo de una gama cromática amplia con abundancia de obras en color ocre amarillento, otras en color azul y algunas con manchas rojas y anaranjadas. Sigue empleando los neutros con gran asiduidad, especialmente para realizar determinados signos.
- coexistencia de obras en las que la simetría resulta muy patente con otras que ignoran por completo esa ley "gestáltica"

- marcado interés por integrar en las composiciones elementos del mundo cotidiano (sobre de papel, calendario) o bien por representar pictóricamente objetos de esa realidad con transformaciones importantes (cama, silla, puerta, dintel, arco, pizarra, etc.)
- lento pero progresivo acercamiento al mundo antropomórfico por medio de la inclusión de materias que aluden a partes anatómicas concretas del ser humano (pie, axila, pierna, sexo, manos, dedos, etc.) y, en ocasiones, al cuerpo humano entero
- interés cada vez mayor por lo sexual, patente, no sólo a través de la integración de zonas genitales masculinas y femeninas, sino también por alusiones de carácter indirecto como la aparición reiterada de camas, sábanas, mantas e incluso de un material que hasta este momento no había sido empleado por el artista como es la paja

De todas las características pertenecientes a la etapa que queda comprendida entre 1964 y 1969, antes enumeradas, cabría destacar como la más esencial aquella que corresponde a la integración de diversos elementos del mundo real en que se mueve el artista. Dicha integración trae consigo la consecuencia lógica de que Tàpies comience a interesarse cada vez más por su entorno. Lo demuestra el hecho de que paralelamente a la utilización de objetos adheridos por collage o assamblage a la superficie del cuadro investiga las posibilidades de la materia, más allá del mundo puramente intuitivo. Esto se refleja perfectamente en las obras que poseen una clara conexión con el mundo antropomórfico.

No se trata en ningún caso todavía de representar por medio de la materia una parte anatómica determinada del cuerpo humano, sino de patentizar, a través de diversos procedimientos técnicos, la analogía existente entre la materia concreta de una obra y un miembro cualquiera perteneciente a un individuo. La idea sigue siendo la misma que en años anteriores: evocar por medio de la materia, nunca definir. Se verá, más adelante, que precisamente ahí es donde puede hallarse la diferencia fundamental con respecto a las obras de años posteriores a este período que ya no deben encuadrarse dentro de la tendencia informal, por haber triunfado en ellas la definición sobre la evocación, o lo que es lo mismo la realidad del entorno sobre la transformación que se opera en la mente del artista en torno a los elementos captados de esa realidad. Joan Perucho afirma a este respecto: "Pero Tàpies no se ha convertido a una realidad antaño repudiada, y nada ha cambiado en su manera de pintar o en su actividad creadora. Porque no pinta, ni representa un sombrero, un sillón o unas gafas. Las gafas, el sillón y el sombrero no son aún, rigurosamente, otra cosa que accidentes de la materia. Se hallan insertos en la ciega densidad de la materia y es ésta la que los otorga legibilidad y fuerza expansiva. Así lo sugiere Tàpies en sus títulos: "Matière en forme de pied", "Matière plisée en forme de noix", etc.⁴⁹.

Uno de los objetos tomados del entorno en el año 1964 es una carpeta, más concretamente, sus tapas, que aparecen abiertas y transformadas por medio de la pintura negra y el rayado sobre esa pintura. En la zona izquierda

Notas. 49. Joan Perucho, Antoni Tàpies o L'escarnidor de Diademes, "Destino", 2-XII-1967

puede observarse la etiqueta pintada con una equis en color negro. Esa misma cubierta presenta una gran cruz en equis obtenida por rayado sobre la superficie aún húmeda⁵⁰. Un año más tarde en Pissarra⁵¹ el pintor vuelve a evocar sus años de estudio por medio de otro elemento de comunicación. Se trata de una obra apaisada en negro, cuya superficie es completamente lisa y en la que destacan unas finísimas líneas blancas a modo de renglones, perfectamente paralelas. El marco de la "pizarra" está constituido por una zona matérica obtenida por mixtura en la que aparecen algunos decollages en cuatro puntos de las líneas verticales que conforman el rectángulo y en la zona inferior, en el centro.

Junto a estas obras en la que se refleja una realidad pasada surgen otras en las que es muy importante el rastro del ser humano. Puede hacerse referencia a dos de ellas: White with footprints⁵² y Gran peu⁵³ (ver ilustración). En la primera, como indica el título se trata de manifestar la importancia de la pisada a través de la huella; en la segunda, se alude ya de modo más directo al pie como elemento capaz de producir esa pisada. En ambos casos la idea esencial es la de entrar en la obra hasta el punto de dejar patente la presencia del "yo". La primera de las obras citadas se encuentra aún en la órbita del lenguaje del período anterior, por cuanto manifiesta claramente la contraposición neta entre dos zonas: la de las huellas, en las que la materia adquiere su máxima expresividad; y la que constituye el fondo matérico que ha sido tratado de modo que reslate su homogeneidad y carác-

Notas. 50. Tapes de carpeta, (41 x 64 cm)

51. Pissarra, (130 x 162 cm.), Stedelijk Museum, Amsterdam

52. White with footprints, 1964, procedimiento mixto, (65 x 81 cm.)

53. Gran peu, 1965, procedimiento mixto, (130x162 cm)

ter liso. Por otra parte, puede establecerse también un eje vertical que dividiría la obra en dos partes prácticamente iguales y, por lo tanto, se desprende de ello una idea de simetría latente. Por lo que respecto al Gran Peu puede observarse claramente la importancia de la materia que lo constituye, en tanto que ésta ocupa gran parte de la superficie del cuadro. Una zona es la formada por el "pie", en color ocre-carnoso; y, otra, es la que actúa a modo de fondo, pintada a grandes pinceladas en forma de remolino en color gris-verdoso claro (ver ilustración). En la zona correspondiente a la materia en forma de pie aparecen partes de acusado relieve como las de los dedos y las cercanas a la planta. Junto a ésta se observan extraños signos tales como círculos concéntricos, círculos inscritos en óvalos, una forma rectangular de vértices redondeados con dos puntos inscritos, un cuadrado y dos rectángulos superpuestos de manera que configuran una cruz, también con sus ángulos tratados en forma curva. Todos estos elementos se encuentran dispuestos siguiendo, más o menos una línea paralela a la base, y se han logrado por incisión. Su común denominador es el rigor geométrico con que han sido ejecutados; en cambio, los elementos que aparecen en la zona superior carecen de esa exactitud y más bien parecen sugerir muescas y grietas. Los signos aludidos de la parte inferior actúan como elemento que decanta el peso de la composición hacia esa zona lo que significa que el artista ha deseado remarcar la planta del pie como parte esencial del mismo por ser la que enlaza directamente con la base, la tierra. El color de esta obra contribuye a subrayar ese efecto de manera considerable, asociándose así a la idea de materia la idea de tierra.

En 1966 vuelve a aparecer otro elemento que también puede considerarse de comunicación en el Collage del sobre⁵⁴. Tàpies toma en este caso un objeto como es un sobre blanco y, con la tapa despegada, lo coloca por collage sobre una superficie pintada de negro. Establece unas líneas, a modo de haz en torno al sobre, de manera que éste parece quedar incluido dentro de una orla. En el sobre aparece la huella de los dedos del artista marcada en tinta, que ocupan la zona de la derecha. En contraposición todo el lado izquierdo, salvo unas minúsculas salpicaduras en tinta, aparece completamente blanco. En cuanto a la composición, por la propia configuración del sobre, recuerda la obra, ya comentada, de 1963, Paper ocre i negre plegat i encolat. Es interesante aludir a la metamorfosis que se ha operado en el artista en tres años. Para una misma forma, basada en la interacción de una zona triangular con una rectangular, casi cuadrada, Tàpies ha preferido tomar, en la última, un elemento extraído de la realidad con una configuración propia que le otorga una identidad completamente distinta a la de la obra ejecutada tres años antes.

De 1966 datan una serie de obras que integran elementos humanos y objetos de la realidad cotidiana. Poseen un especial interés: En forma de cadira⁵⁵, Matèria gris⁵⁶, en forma de barret⁵⁷, Llit marró⁵⁷, y Cos de matèria ocre⁵⁸ (ver ilustración). La primera de este grupo de obras es una materia que evoca la configuración de una silla vista de perfil. Contrasta de manera muy nítida la zona de la "silla"

Notas. 54. Collage del sobre, (32'5 x 25 cm)

55. En forma de cadira, procedimiento mixto sobre tela, (130 x 97 cm.)

56. Matèria gris en forma de barret, procedimiento mixto sobre tela (130 x 162 cm)

57. Llit marró, procedimiento misto sobre tela (130 x 195 cm.)

58. Cos de matèria ocre, procedimiento mixto sobre tela

con la del fondo por contraposición de tratamiento técnico, siendo la primera de esas zonas de un relieve muy acusado, mientras que la segunda se presenta mucho más lisa, sin incisiones. La coloración es más bien homogénea, tanto en una zona como en la otra. Por lo que se refiere a la composición, el artista muestra su predilección de épocas pasadas por las formas geométricas puras: triángulo, óvalo y rectángulo. Así, descompone el elemento real en dos partes: la que correspondería al respaldo la soluciona mediante una configuración ovoidea, la del asiento puede asimilarse también a la mitad de un óvalo y la de las patas corresponde al rectángulo. Los contornos de tales figuras se han logrado por medio del grabado en la materia aún fresca. Superpuesta a la materia en forma de silla aparece una configuración de un triángulo rectángulo alargado, obtenido a través de surcos.

En Matèria gris en forma de barret Tàpies repite la composición ejecutada en un formato mucho más pequeño, realizada por el procedimiento de la aguada. Los elementos que intervienen son los mismos, forma de sombrero, línea terminada en puntas de flecha, punteados y los signos numéricos 6 y 4 unidos, en un caso por el signo de sumar y en el otro por el de multiplicar. En realidad, la obra ejecutada a la aguada parece que podría ser el estudio previo para la obra matérica. Esta última parece más reflexionada que aquélla y los elementos que la constituyen, que antes sólo parecían un esbozo, han adquirido una consistencia y una fuerza extraordinaria. Así, la flecha realizada mediante un surco profundo en la materia blanda indica claramente una dimensión, idea que el artista subraya por la inclusión, en la zona central de esa línea, de los números 6 x 4. Justo en-

cima de esas cifras aparecen cuatro puntos, formados por agujeros, que configuran un cuadrado. La parte inferior, la del "ala" del sombrero es la que presenta un trabajo más perceptible, logrado a través del desconchado. En la parte lindante con la base del cuadro aparecen unos trazos de pintura oscura que asemejan cabellos humanos en relación directa con el sombrero. Tàpies también recurre a la inclusión de números en Llit marró. En esta obra constituida por una materia en forma de cama, en color marrón, dispuesta de perfil, marcando el sentido de profundidad por medio de la perspectiva, aparecen, superpuestas a la materia, en la zona central, unas huellas humanas. A un lado de cada una de estas pisadas se encuentran dispuestas las cifras 1, 2 y 3, mientras que al otro aparecen, de nuevo tres signos de sumar.

En Cos de matèria ocre las cifras se han sustituido por letras que aparecen justo debajo de las zonas erógenas femeninas: la A debajo de los senos y la B bajo el sexo. En este caso la materia ha adquirido una configuración muy concreta: la del cuerpo humano femenino, tomado en la postura indicada para realizar la faena de fregar. Esta actitud del elemento representado es subrayada por el artista mediante la participación en el cuadro de dos elementos esbozados pictóricamente como son: un cubo y una escoba. Aparte de marcar el contorno del cuerpo mediante el contraste de la materia y el fondo liso, puede advertirse que hay zonas de ese cuerpo que han sido deliberadamente subrayadas como el pecho y el vientre con formas abultadas y el sexo cóncavo. Otro elemento anatómico muy destacado es la oreja que se trata a modo de espiral. Todo el cuerpo se halla surcado, herido por líneas de rayado intenso que contribuyen a remarcar lo penoso de la actuación de ese cuerpo femenino maltratado. Sobre toda la composición, en la zona superior,

aparecen las letras A y T superpuestas, a modo de marca del autor.

Estas tres últimas obras presentan el denominador común elegido por Tàpies de introducir números y letras claramente definidos en la superficie tratada. Este elemento que ya había sido empleado mucho antes por los dadaístas, concretamente en Cabeza de un Da del artista alemán Raoul Hausmann es, sin duda, el que permite establecer, con claridad, las dimensiones o lo que es lo mismo las posibilidades reflejadas en números, del individuo humano, es decir, sus posibilidades cuantitativas. El sombrero, por hallarse situado sobre la cabeza, mide aunque sea indirectamente, la capacidad intelectual del individuo al que está destinado. Las letras A y B, por su parte, localizadas en las zonas sexuales, contribuyen a subrayar, como se ha dicho anteriormente, esas zonas concretas. Asociadas al conjunto global de la obra adquieren un sentido negativo, pues reflejan la inutilidad de la existencia de tales partes, si el ser humano se desgasta totalmente en una tarea tan ardua físicamente como es el fregar sin descanso. Esta hipótesis puede constatarse a través de la observación del propio cuerpo representado por Tàpies que expresa, ante todo, una idea de agotamiento, extenuación, basada en el empleo de unas formas que presentan una clara laxitud. Los pechos y el vientre abultado demuestran claramente que están caídos y, por lo tanto, han perdido la fuerza erótica que poseerían si tuvieran su inicial firmeza.

La alusión al sexo femenino es muy clara en la obra Ma-
59 tèria en forma de nou⁵⁹ realizada en 1967 (ver ilustración).

Notas. 59. Matèria en forma de nou, procedimiento mixto sobre tela, (195 x 175 cm.)

Se trata de una obra matérica de formato rectangular vertical que consta de dos zonas diferenciadas: la que constituye la materia en forma de nuez y la del fondo completamente lisa en una coloración más oscura. Interesa, ante todo, la zona en forma de nuez que presenta una clara analogía con un sexo femenino de anciana, como afirma Cirici⁶⁰. De la materia compacta han sido arrancados, casi violentamente ciertos trozos, los que corresponden a la parte central. El artista obtiene así una bipartición en la obra que lleva a pensar nuevamente en una simetría latente. Por otra parte, utiliza las incisiones y los abultamientos a modo de pliegues para producir la sensación de relieve que, a su vez, recuerdan la carne flácida. El color ocre-anaranjado contribuye a subrayar el efecto de paralelismo con la carnación humana. Para Alexandre Cirici es un factor importante a considerar el hecho de que a partir de la publicación de la Funktion des Orgasmus de Reich se produce una revolución de carácter político-sexual⁶¹. La obra tapiana del período de finales de los sesenta se halla inmersa en esa corriente y a ello se debe la aparición tan continuada de la temática relacionada con el ámbito de lo sexual. Sin embargo, Cirici afirma: "no és pas una aparició: és un retrobament amb un tema que l'havia ocupat molt a la primera època i que mai no abandonà del tot"⁶². La alusión indirecta a la temática sexual se produce en una serie de obras tales como Llit blau⁶³, Gran llençol⁶⁴

Notas. 60. Alexandre Cirici, Tàpies, testimoni del silenci, ed. Polígrafa, Barcelona, 1970, pág. 251: "Una nou closa podrida, evoca alhora els malucs i un sexe de vella"

61. A. Cirici, op. cit., pág. 251 y 254 Cfr.

62. A. Cirici, op. cit., pág. 254, Cfr.

63. Llit blau, pintura sobre tela, 1968 (138x195 cm.)

64. Gran llençol, encolado sobre tela, 1968 (270x195 cm.)

Dues mantes plenas de palla⁶⁵, Verd-blau i palla⁶⁶, Palla sobre tela⁶⁷. En las primeras domina la referencia a un elemento extraído directamente de la realidad, mientras que en las otras, la paja se toma más como elemento matérico que como objeto real sacado de su contexto. Es interesante la coloración que presenta Llit blau relacionada con una obra del mismo año, efectuada por el procedimiento del decollage⁶⁸. En Gran llençol utiliza la sábana adherida a la tela del soporte por encolado. Aparecen unas zonas en las que los pliegues formados por la sábana son muy perceptibles. Esos plegados se acentúan, de modo muy acusado en las cuatro puntas de la sábana, resueltas a manera de nudos que ocupan los cuatro vértices del rectángulo que sirve de base para la composición. Presenta ésta una simetría latente, tanto respecto a un eje vertical como horizontal.

La introducción del elemento paja queda al principio restringida a una pequeña zona del cuadro, como ocurre en Dues mantes plenas de palla. Esta obra ejecutada por el proceso de mixtura presenta una zona lisa matérica de coloración marrón-violáceo sobre la cual, en la zona inferior, aparecen dos mantas recogidas a modo de cilindron que sobresaliendo por los extremos contienen paja en su interior. Contrasta pues vivamente esa parte de la obra con las restante, debido a su acusado relieve. La paja se toma también como elemento capaz de acentuar la diferencia entre zonas, a través de su color amarillento. Sin embargo, la paja ad-

Notas. 65. Dues mantes plenas de palla, procedimiento mixto sobre tela, 1968, (198 x 270 cm.)

66. Verd-blau i palla, procedimiento mixto, encolado y contraplacado, 1968 (89 x 116 cm.)

67. Palla sobre tela, pintura y encolado sobre tela, (65x81 cm.)

68. Blau amb arrancaments, 1968, (195 x 170 cm.)

quiere su máxima expresividad en Verd-blau i palla y Palla sobre tela. La primera la explica J.E. Cirlot de la siguiente forma: "sobre el soporte, ocupando dos tercios del lienzo, en la zona inferior, hay paja pegada y barnizada, con su hirsuta y brillante calidad informal, "sujeta", por así decirlo, es decir, "compuesta", por los anchos trazos insculpidos a derecha e izquierda. Sobre la paja, como sobre un bucólico e improvisado lecho de amor, dos formas simples, dos manchas de color, se "aman"; pues, ¿qué otra cosa significaría su proximidad casi en contacto? Por contraste con la rugosidad real de la zona baja, la suavidad de esas dos manchas se acentúa. Una es azul y la otra verde; signos respectivamente, del cielo y de la vida vegetal. Si quisiéramos analizar la imagen dentro del sistema simbólico tradicional, por constituir la paja una suerte de "montaña cósmica", la aproximación de azul y de verde sería una hierogamia"⁶⁹.

El nuevo elemento matérico de la paja será empleado por el artista en años posteriores con gran asiduidad. Así, en 1969 también realiza composiciones, tomando como material básico la paja, sometida a diversas transformaciones por medio de la pintura o bien del encolado de telas. En ocasiones la composición adquiere una simplicidad extraordinaria, llegando a ser tan sólo un gran bloque de paja prensado, recorrido por dos líneas negras pintadas, en sus zonas superior e inferior respectivamente⁷⁰.

Al lado de estas constantes innovaciones Tàpies sigue preocupándose por mostrar determinadas conexiones entre al-

Notas. 69. Juan-Eduardo Cirlot, La obra actual de Tàpies, "Goya", no. 94, Madrid 1970. pág. 220 y ss.

70. Palla prensada, paja adherida por collage al soporte, 1969 (195 x 130 cm)

guna de sus obras y zonas concretas del cuerpo humano. Entre éstas pueden citarse En forma de cama⁷¹ y Matèria en forma d'axil'la⁷² que presentan claras conexiones desde el punto del tratamiento al proceso de mixtura. Ambas obras están realizadas en un color muy semejante al de la carnación humana y presentan zonas en las que por medio del grattage el artista ha dispuesto numerosas líneas en incisión. Aparecen grandes surcos, obtenidos por desconchado de la materia que han sido pintados en su interior de rojo intenso, produciéndose automáticamente la analogía con la herida. Se habló, ya desde un principio, del paralelismo existente entre las grietas tapiadas y las heridas. Si en un primer momento esas grietas carecía de coloración interna y, por lo tanto, el acercamiento a la idea de herida, era más bien de carácter simbólico, en 1969, cuando ya se ha producido el gran contacto con la realidad por parte del artista, la grieta-herida se manifiesta con toda su potencia y patético realismo. Es importante subrayar que estas imágenes tapiadas son en su mayoría portadoras de mensajes angustiosos y terribles, el ser humano es torturado por su entorno y ello es plasmado de modo inequívoco por el artista. Por otra parte, las alusiones al cuerpo humano nunca son captadas desde un ángulo positivo, sino que se remarcan ostensiblemente las imperfecciones, a través de la inclusión de diversos elementos: grietas, agujeros, rayas profundas, formas filamentosas análogas al cabello, rugosidades. El conjunto de tales elementos da a las obras un sentido de sufrimiento profundo, paralelo al que pudieran producir las más realistas escenas de martirio de un Ribera, por ejemplo.

Notas. 71. En forma de cama, procedimiento mixto sobre tela, 1968, (89 x 146 cm)

72. Matèria en forma d'axil'la, procedimiento mixto sobretela, 1968, (81 x 100 cm.)

En muchas ocasiones se ha hablado de un realismo bien patente en la obra de Tàpies, pero, en realidad, ese realismo, no se manifiesta con toda su apoteosis hasta el momento de este último período informal que, no debe olvidarse, sirve de puente a la obra tapiana de la década de los setenta, situada ya fuera de la corriente informalista. Además, resulta lógico que el paso de una tendencia determinada a otra no se produzca, en la mayoría de los casos, de una manera abrupta, con escisión total entre un período y otro. Así, es perfectamente comprensible que en los últimos años del período tratado aparezcan ya claros síntomas de transición a otra época. Del mismo modo, en esa otra época, la que comienza en 1970, se caracterizará por una heterogeneidad inmensa en el ámbito artístico de Tàpies. Se observarán obras plenamente independientes de las de su etapa informal como por ejemplo Grillage 20 aux papiers roses⁷³ y otras en las que esa independencia resulta mucho más difícil de observar, ya que preservan aspectos netamente informales (ver ilustración). La diferencia esencial entre las obras del período informal y las de la etapa pos-informal -es pronto todavía para hablar objetivamente de una nueva tendencia- estriba en que en aquéllas los elementos, los objetos son tratados como pura evocación, nunca son definidos y acotado su mensaje; en cambio, en las obras actuales Tàpies emplea un lenguaje basado en la comunicación directa del objeto que ya no evoca algo, sino que lo define categóricamente.

Para terminar debe aludirse a la importante aportación de Antoni Tàpies al ámbito artístico mundial. Apar-

Notas. 73. Grillage aux papiers roses, papel, alambre y madera, 1970. (109 x 90'5 cm.)

te de ser el iniciador de la corriente informal en Barcelona y, por tanto, el fundador de toda una escuela barcelonesa, merece destacarse que también puede considerarsele como uno de los precursores del Pop-Art y del Arte Pobre. Aun cuando los objetos incorporados por Tàpies no eran, como dice Cirici⁷⁴, los de la "societat de consum posada al dia, sinó els objectes hereditaris del passat", poseían indudablemente una serie de connotaciones análogas a las de los objetos utilizados en las composiciones Pop.

La relación tapiana con el Arte Pobre se produce a diversos niveles: a) de la utilización de materiales pobres, materiales de desecho, paja, clavos provenientes de objetos destruidos, etc.; b) de la asociación de la idea de pobreza a la de vacuidad o despojamiento. Ya se ha hecho referencia en múltiples ocasiones al empleo de materiales heterogéneos de características pobres. Sin embargo, respecto al segundo punto señalado, a la idea del vacío = pobreza conviene adjuntar un texto del propio artista que contribuye a clarificar la relación entre ambas ideas y su procedencia: "En torno a la pintura y a la escultura siempre se han asociado diversas metáforas del espacio, el juego de las cavidades y los llenos, el claro y el oscuro ... Y concretamente en la pintura reciente tiene mucha importancia la idea del vacío".⁷⁵

Pero no solamente en pintura. A muchos les parecerá que, en lo que va de siglo, hay toda una corriente del arte, de la poesía, de la arquitectura, del diseño ... e incluso del vestido que, a diferencia de épocas y estilos recargados, manifiesta un gusto por todo lo que sugiere vacuidad, por los ámbitos espaciosos, con pocas cosas, las líneas simples, un cierto despojamiento e incluso una cierta "pobreza".

Notas. 74. A. Cirici, Tàpies op. cit., pág. 208

75. Antoni Tàpies, La pintura y el vacío, "Trama", 1977
nº 1-2

DANIEL ARGIMON (Barcelona 1929)

Argimón pertenece a la generación de artistas que se halla influida por el nuevo lenguaje aplicado al ámbito artístico por Antoni Tàpies. Aunque la influencia de este último es decisiva, Argimón no se contenta con seguir de modo estricto los pasos marcados por Tàpies. Así, pronto crea un mundo plástico muy distinto al de aquél, basado en la incorporación de diversos elementos extraídos de la realidad en que se mueve. La evolución de Argimón como pintor con una trayectoria propia comienza en torno a 1958-59.

Daniel Argimón había comenzado a pintar a la edad de quince años, siendo sus pintores preferidos Picasso y Nonell. Más tarde, en 1948 entra en contacto, a través del Primer Salón de Octubre con la obra de Tàpies que, ya en aquellos momentos, le causa profunda impresión. En esa época, Argimón pinta paisajes trabajados con espátula en colores ocres y oscuros. Su obra presenta ciertos puntos de contacto con el expresionismo. Hasta 1954 no se produce ningún cambio importante en su producción. A partir de esa fecha empieza a emplear tinta de imprenta para realizar chorreados. De este modo incorpora a la pintura la expresividad propia de la mancha dentro de un lenguaje semiabstracto influido por Miró.

Pueden establecerse cuatro períodos, dentro de la etapa informal de este artista, claramente diferenciados:

- Período preparatorio, 1955-57
- Período 1958-61

-Período 1962-66

-Período 1966-67

Dentro de la etapa correspondiente a 1955-57 hay que destacar varios aspectos interesantes:

- Composiciones en las que los elementos lineales adquieren gran importancia
- Empleo de una gama cromática amplia (rojos, ocre, amarillos y negro)
- Incorporación de polvos de mármol a obras realizadas al óleo
- Realización de collages con papeles de diario pegados y sometidos a transformación por medio del rascado y del espolvoreado.

En el Collage de la "Revista"¹ puede observarse claramente la influencia de Miró y Tàpies en la interacción de los elementos lineales curvilíneos y las zonas en que el collage y la materia son resaltados (~~ver ilustración~~). Se produce en esta obra una contraposición de zonas marcada esencialmente por el contraste entre lo claro y lo oscuro. Coexisten las líneas de carácter curvo, muy dibujadas, como la espiral que se encuentra en el ángulo superior derecho, con los trazos discontinuos, gruesos que se hallan distribuidos de manera irregular por la superficie del periódico adherida al soporte.

En realidad la etapa verdaderamente informal de Daniel Argimón comienza en 1958, año en que los fondos adquieren una gran intensidad por el modo como se hallan trabajados.

Notas. 1. Collage de la "Revista", 1956, (59 x 65 cm.)

PERIODO 1958-61

Las características de esta etapa pueden resumirse en:

- Tendencia a unificar fondo-forma
- Composiciones basadas en gestos espirales y manchas curvas
- Predominio de una gama cromática basada en los colores arenosos con manchas de óleo oscuras. En ocasiones emplea masas de tonalidades grises con adición de colores muy pálidos de la gama de los verdes, rosas o azules. A veces, a través del color obtiene efectos de perspectiva cromática
- Empleo de técnicas muy diversas para obtener distintas calidades matéricas: materia de carácter fangoso que, al secarse, parece petrificada, texturas gruesas contrapuestas a zonas pulimentadas y lisas, redes lineales obtenidas por dripping quemado de la superficie pictórica para obtener un claroscuro, collage por pegado de papel que, a veces, es quemado y dorado en purpurina
- Utilización de soportes diversos: desde las gruesas arpilleras en los primeros años hasta las telas de lino

21 De 1959 data una Pintura², realizada por el procedimiento de mezclar polvos de mármol con diversos matices de gris, en la cual se observan elementos lineales paralelos, a modo de franjas, contrapuestos a zonas curvas más o menos cerradas e irregulares (ver ilustración). La materia adquiere su

Notas. 2. Pintura, 1959, (100 x 80 cm.)

máximo relieve en esos dos tipos de configuraciones. La unificación del fondo con las formas se realiza esencialmente a un nivel cromático, ya que el cuadro es monocromo, de un color gris-blanquecino.

En 1960 ejecuta una serie de obras en las que la materia es tratada siguiendo diversos procedimientos, pero siempre teniendo como finalidad exaltar sus posibilidades al máximo. Restringe la gama cromática trabajando, en la mayor parte de ocasiones, con los neutros. A veces emplea el blanco de España, en lugar del polvo de mármol, muy diluido y sometido al soplete para obtener zonas oscuras por quemado. Una vez realizado este proceso araña la superficie con la espátula de modo que obtiene rayados intensos que contribuyen a resaltar la idea de relieve. Puede afirmarse que en este período la pintura se enriquece enormemente debido a la superposición de capas: a) fondos de cola y polvos de mármol con pigmentos, b) redes lineales en colores oscuros y c) estructuras de chorreado logradas por dripping. También data de 1960 la aparición de trozos de papel quemado y dorado, adaptados sobre fondos de calidades diversas. Durante todo el año siguiente continúa empleando esta técnica que le permite obtener unas superficies en las que se producen netos contrastes de luz y sombra.

De 1961 data la obra Collage papel quemado³ en la que pueden observarse zonas muy diferenciadas por el tratamiento a que están sometidas. Así, la parte que corresponde al centro está reservada al pegado de un papel con bordes irregulares y de configuración completamente desigual. El hecho de que el papel se haya colocado bajo la acción del fuego resulta determinante para el resultado

Notas. 3. Collage papel quemado, 1961 (55 x 46 cm)

final de la obra. El papel, aparte de perder su consistencia inicial, adquiere unas calidades de irregularidad y coloración oscuras que lo convierten en material de desecho. Quizás sea ésta la aportación principal de Argimón en este período, la metamorfosis lograda por la acción de las llamas será una constante en este pintor durante años, e incluso en su período más reciente, fuera ya del informalismo, sigue empleando el fuego como elemento capaz de transformar la materia hasta convertirla en algo distinto. Por otra parte, siguiendo con el análisis de la obra anterior, se advierte que el papel posibilita la inclusión de una superficie rugosa dentro de la propiamente matérica. El papel no es adherido de manera que muestre una superficie dejada lisa, sino evidenciando zonas de intenso plegado. De este modo, el artista logra, mediante dos materias distintas, el papel y el polvo de mármol con látex y pigmento, producir una sensación de relieve matérico muy patente, cargado de evidentes connotaciones de angustia⁴.

Algo más tarde, Argimón no se contenta con la simple colocación de papeles quemados en sus materias, sino que aumenta el poder de atracción de sus obras gracias a la

Notas. 4. Rafael Santos Torroella, D. Argimón, Catálogo de la Galería Grifé y Escoda, Mayo, 1962: "Estos papeles vulgares -periódicos inútiles vencidos por lo efímero de las noticias de que fueron portadores-, destruidos a medias por el avance aniquilador de las quemaduras; esas masas informes, aplastadas contra su límite, como a efectos del ademán desdeñoso que las niega, pero al que ellas proliferantes y chorreantes, se oponen todavía, vienen a ser, en suma, como la resistencia angustiosa de todo a una destrucción, nada u olvido que son, sin embargo, raíces de la existencia".

incorporación de un nuevo material: la púrpura. "Su profundidad y su sufrimiento humano están en esas telas, verdadera coincidentia oppositorum del lujo y la miseria, la riqueza esplendorosa y la ceniza"⁵.

PERIODO 1962-66

- Empleo de soportes de lienzo, madera, papel y elementos extraídos del entorno en que se mueve el artista, estantería, enrejado etc.
- Gama cromática muy restringida, con predominio de los neutros
- Utilización de diversas técnicas: collages de papel y encajes, grattages pintados por dripping, quemado con soplete de las superficies, una vez han sido trabajadas y pintadas con lo que se obtiene un ennegrecimiento de la superficie pictórica
- Empleo simultáneo de diversas técnicas antes descritas, con predominio en los últimos años del collage de elementos heterogéneos
- Uso de trepas para obtener determinadas configuraciones que se repiten en ciertas ocasiones
- Aparición de troqueles de hierro deformados e incrustados en superficies de madera sometidas a cuchilladas y a la acción corrosiva del fuego

Es éste el período más interesante de Argimón, perteneciente a su etapa informal, ya que en él el artista intenta y lo consigue crear un lenguaje completamente propio a través de la introducción de una serie de objetos extraños al ámbito pictórico y de la inclusión de unas técnicas nuevas. Se patentiza, mediante la observación de obras de esta

Notas. 5. Juan-Eduardo Cirlot. La obra de Argimón, "Cuadernos de arquitectura", Barcelona 1964

etapa una lenta evolución hacia la integración de la figura. En los primeros años, es decir, en 1962 y 63 se preocupa esencialmente por el aspecto destructivo de sus obras. En el caso de Argimón, puede llegarse a afirmar que patentiza su odio hacia una sociedad que deliberadamente margina a ciertos individuos, por medio de las agresiones a que somete sus obras, como puede observarse en Troquel⁶.

- 23 En Old Shutter⁷ toma como elemento de soporte para su acción plástica un entramado de cañas que, en su tiempo, había sido una verja. Resulta muy interesante observar las modificaciones a que expone ese elemento descontextualizado. Aparece su superficie con grandes grietas, a modo de desconchados intercaladas con zonas pintadas por chorreado de pintura acrílica fluida. Una vez obtenida esta superficie con zonas de marcado relieve, actúa con el soplete quemando diversas zonas de la misma, logrando así una clara contraposición entre zonas claras y oscuras (ver ilustración).

En otra ocasión el objeto que toma del mundo real es una persiana y actúa sobre ella mediante el grattage, el dripping y el fuego. El carácter de residuo de tales obras resulta evidente y a través de ellas exalta la belleza de unas calidades logradas por la descomposición.

- En 1963 hay un corto período en el que no emplea materiales de desecho ni quemados, utilizando tan sólo el collage de papel manchado con chorreados de pintura⁸ (ver

Notas. 6. Troquel, obra realizada por incrustación de un troquel deformado sobre una plancha de madera expuesta al fuego y cubierta de cortes y hendiduras. También aparecen clavos torcidos en algunos puntos, 1962, (32 x 26'5 cm.)

7. Old Shutter, 1962, (65 x 100 cm.)

8. Collage, papel pegado sobre lienzo, 1963 (50x70 cm)

ilustración). En Collage realiza una composición basada en la superposición de un papel arrugado de forma más o menos ovalada a un lienzo cubierto por una mezcla de polvos de mármol, látex y pigmentos grises. La zona ovalada del papel queda localizada en la parte central, en la mitad superior, del cuadro. Esa configuración ovoidea aparece surcada en este caso por unos gruesos chorreados en pintura fluida de color negro que establecen una clara bipartición en la obra. Este esquema, de figura ovoidea, dispuesta en el centro, en la zona superior, se repetirá en los años posteriores. En 1964 introduce un nuevo elemento como son los encajes y las puntillas, dispuestos a modo de orla o bien en forma ovoide, como se ha indicado. El hecho de colocar estas puntillas en esa zona, correspondiente, en la mayoría de casos, al centro del cuadro, las convierte en extraños elementos de un carácter lindante con lo sacro. Por otra parte, contrasta vivamente la delicadeza de tales encajes con la brutalidad manifiesta en el tratamiento de las superficies que los contienen.

Junto a las puntillas y los encajes aparecen una serie de elementos nuevos de claras connotaciones "pop", como puedan ser: fotografía de personajes conocidos, otras pertenecientes a modelos femeninas en bragas y sostenes, cuyo rostro aparece, la mayor parte de ocasiones, cubierto por pintura y, finalmente, letras del abecedario, en mayúsculas, y de ciertos números que muchas veces aparecen repetidos formando filas y columnas, como en Historias⁹. Una de las obras más significativas de este año es Abecedario Mao, realizada en tonos granates, que contiene una fotografía de Mao pegada a un lienzo muy trabajado y un abecedario

Notas. 9. Historias, 1965, (65 x 50) collage y pintura sobre lienzo

pintado por Argimón. Vallés Rovira alude a esa obra al decir en su entrecortado lenguaje: "letras dispuestas A X concentran expositiva simpleza sentencias; tira flecos corta composición; parte superior muestra modulo dinámico, forma ornamental, evocación oriental, neomodernista, tonalidad suave lila, vejado impetuosas manchas, expresión concentrada incertidumbre. Ahora existen relaciones normales nuestro País, China, Argimón fue primeros pintores representar lider comunista"¹⁰.

En una composición de 1965 incorpora por collage una fotografía de un astronauta ruso. En todas estas obras prevalece ya un sentido de metódica ordenación del espacio mediante una retícula. Las fotos suelen estar pegadas en uno de los recuadros de esa red en ocasiones perfectamente visible, en otras, tan sólo intuible. En La Cortina¹¹, por ejemplo, estructura el espacio de la superficie pictórica por medio de una cuadrícula pintada en gruesos trazos negros sobre el elemento cortina, una vez adherido a la superficie y sometido al manchado y rayado. En la zona superior aparecen seis puntos irregulares, a modo de manchas que establecen una clara idea rítmica en el conjunto, idea que se ve plenamente ratificada por la inclusión de diez cuadrados, dispuestos en dos filas de cinco cada una.

En algunas obras de 1965 aparecen ya claros indicios de su entrada en la figuración, a través de la inserción de personajes humanos esquematizados como se puede constatar en la obra Homenaje a Buster Keaton¹². Se trata de

Notas. 10. Josep Vallés Rovira, Argimón, Ministerio de Publicaciones, Madrid, 1976. pág. 75

11. La Cortina, 1965 (116x81cm), collage y pintura sobre lienzo

12. Homenaje a Buster Keaton, 1965 (89 x 116 cm)

un cuadro en disposición vertical en el que se advierte una compartimentación en seis cuadrados. Cada uno de dichos cuadrados sirve de marco a una composición autónoma. En el primero aparece una figura femenina arrodillada y sentada sobre las piernas recortándose su silueta en color oscuro sobre una superficie llena de "cuatros" blancos. En el segundo cuadrado se observan dos figuras esquemáticas humanas iguales realizadas en recortes de periódico pegadas al soporte y manchadas con pintura. En el tercer cuadrado se ve una figura irregular constituida por una especie de arco y una línea y una cruz. En el cuarto cuadrado se ve una fotografía de una modelo con el rostro vuelto, presentando unos sostenes. Toda la foto ha sido recubierta por pintura. En el cuadrado quinto, abajo a la izquierda, aparece el retrato de Buster Keaton, recortado, de manera que sólo se pueden apreciar los grandes ojos con su característica mirada, así como la nariz y sus labios cerrados con su mueca típica. La fotografía adherida a la superficie ha sido rascada y repintada, de tal manera que el rostro adquiere un indudable carácter arqueológico, que lo introduce en el mundo del recuerdo. Por fin, el último cuadrado, el más simple, desde un punto de vista compositivo, se basa tan sólo en la colocación de unas líneas y unos puntos pintados, en número de cuatro. Resulta muy interesante la ratificación por parte del artista de enfrentarse, una y otra vez, ante el sistema cuaternario que, indudablemente, evoca al mundo terrestre. Por otra parte, el hecho de que en la composición aparezcan integradas unas figuras femeninas, en las que se resaltan las zonas erógenas, y dos figuras relacionadas, de modo que parece que se estén dando la mano alude de modo indirecto, a la posibilidad de la perpetuación de la especie, en el ámbito terrestre. En relación con Buster Keaton éste es precisamente el "homenaje", ya que puede deducirse de todo el contexto que el artista del primer mo-

mento del cine será perpetuamente venerado; jamás será olvidado, mientras exista la especie humana (ver ilustración).

- 26 De 1966 data Pintura collage¹³ en la que incluye un elemento eclesiástico como es la estola (ver ilustración). Esta es amarilla, está cortada por la mitad y dispuesta sobre un fondo de colores oscuros mezclados con predominio del violáceo. Se trata de una composición que se atiene a una simetría rigurosa. Los dos trozos de estola están pegados a la superficie del cuadro, simétricamente, respecto a un eje vertical imaginario que dividiría la obra en dos partes iguales. En la zona superior, en el centro aparece una gran mancha de contornos irregulares con una configuración similar a un casquete semiesférico, propio de un personaje del estamento eclesiástico. Entre las dos bandas de la estola hay pintadas una serie de letras "G" que en conjunto presentan una forma análoga a la del casquete, pero invertida. Las letras están pintadas con un color azul que también es elegido por el artista para efectuar unas manchas y chorreados en la zona inferior del cuadro. El conjunto adquiere una expresividad muy particular, en este caso, acentuada por el color de la estola que contrasta poderosamente con el fondo.

PERIODO 1966-67

En los últimos meses de 1966 se efectúa un proceso en el que culmina la inclusión de la figura humana en la mayor parte de composiciones, ya sea a través del collage o bien por medio de esquematizaciones obtenidas por trepas. Puede afirmarse que, en el caso de Argimón, el pe-

Notas. 13. Pintura collage, 1966

riodo informal termina definitivamente entre los años 1967 y 1968. Las formas humanas que aparecen reiteradamente en las obras de esos años son cada vez más definidas, aunque en algunas se adviertan, sobre todo desde el punto de vista técnico, residuos del período anterior.

La transformación profunda aparece en 1968 como consecuencia de su estancia en Nueva York¹⁴. De un lenguaje basado en la exaltación de la materia por procedimientos extraordinariamente diferentes, Argimón pasa a expresarse a través de una pintura completamente lisa, en la que se observan configuraciones de claro carácter biomórfico que, en ocasiones, recuerdan soluciones de Hans Arp. Desde el punto de vista técnico comienza una etapa basada en el empleo del acrílico con total desaparición de la pintura al óleo. Prefiere ese sistema por la rapidez del secado y porque "puedes mezclar secantes o retardantes. Esto te da más posibilidades. El óleo, si le metías secante, se traquelaba ..."¹⁵. Este tipo de obras resulta interesante sobre todo desde un punto de vista cromático. La mayor parte de veces, se trata de simples estudios de combinación de colores. Argimón se mantiene en este lenguaje, aproximadamente hasta 1977, año en que comienza de nuevo a interesarse por la materia. En esta ocasión la pintura acrílica será la que le sirva de base para experimentar. No presentará superficies lisas, como en el período precedente, sino muy trabajadas. Empleará de nuevo el collage y en su obra aparecerán elementos claramente figurativos, del ámbito del trabajo, con preferencia herramientas. En la actualidad, su obra se encuen-

Notas. 14. Aseveración confirmada por el propio Argimón en una conversación mantenida con la autora el día 23 de Abril de 1980

15. Entrevista realizada por la redacción con Argimón, revista "Tropos", Madrid, Mayo-agosto 1973, pág. 24

tra más cercana a la escultórica que al terreno reservado a la pintura. Realiza una especie de cajas en las que introduce diversos elementos extraídos de la realidad, pero sometidos a profundas transformaciones, por la acción del fuego. Se observa, por tanto, un precedente clarísimo de su obra actual en la etapa informal. Según sus propias palabras: "no me sentía a gusto pintando formas bien delimitadas y limpias, lo mío es la suciedad"¹⁶. Evidentemente no se trata de la suciedad en sí, sino de reflejar por medio de los materiales transformados en detritus los aspectos más relacionados con lo angustioso y lo terrible de la sociedad en que se mueve el artista.

Notas. 26. Conversación con Daniel Argimón el día 23 de Abril de 1980