



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

**Pintura Matérica y Tridimensional.
Evolución y Situación Actual. Reflexiones
Teórico-Prácticas.**

**D. Carlos Callizo Gutiérrez
2013**

Pintura matérica y tridimensional.

Evolución y situación actual. Reflexiones teórico-prácticas.

Autor: Carlos Callizo Gutiérrez

Universidad de Murcia

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Bellas Artes

2013

Director de la Tesis Doctoral :

Doctor D. Antonio Aznar Mínguez

A mis hijos Carlos y Ángel
por prestarme un tiempo
que a ellos pertenecía; a
Manuela por su consejo y
apoyo.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Agradecimientos.	9
INTRODUCCIÓN.	11
Capítulo 1º	
LA CUESTIÓN DE LA TRIDIMENSIONALIDAD EN LA PINTURA.	21
1.1 Materia y textura en la obra pictórica.	21
1.2 Percepción y sinestesia.	27
1.3 La pintura matérica y tridimensional como manifestación pictórica.	28
1.3.1 Características diferenciadoras de la pintura.	31
1.3.2 Características diferenciadoras de la escultura.	33
1.3.3 La pintura tridimensional entre la pintura, la escultura y la instalación.	36
1.3.4 Niveles de ruptura del plano pictórico.	42
1.4 Motivaciones para el desarrollo volumétrico de la pintura.	45
1.5 Aportaciones de la pintura matérica y tridimensional.	52
Capítulo 2º	
ANTECEDENTES DE LA PINTURA MATÉRICA Y TRIDIMENSIONAL.	59
2.1 Acotación del fenómeno de evolución tridimensional.	59
2.2 Génesis y desarrollo histórico de la tercera dimensión en la pintura.	62
2.2.1 Crecimiento volumétrico de la materia pictórica.	63
2.2.2 Incorporación de elementos ajenos a la pintura.	86

Capítulo 3º

PANORAMA ACTUAL.	115
3.1 Consolidación de la tridimensionalidad en la pintura .	115
3.2 Desarrollo espacial de la pintura: Pintura expandida e Instalación.	190

Capítulo 4º

DESARROLLO EXPERIMENTAL DE LA INVESTIGACIÓN.	207
4.1 Introducción	207
4.2 La figura humana como motivo.	212
4.3 Exposición y análisis de la obra pictórica realizada.	213
4.4 Difusión de la obra.	280
4.5 Conclusiones de la investigación experimental.	283
 CONCLUSIONES GENERALES.	 287
 ÍNDICE VISUAL DE LA OBRA PICTÓRICA REALIZADA.	 292
 BIBLIOGRAFÍA.	 295

Agradecimientos.

A D. Antonio Aznar Mínguez, profesor de Fundamentos de la Pintura, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia que con su saber hacer e inmensa paciencia ha guiado mis pasos en este trabajo.

También quiero dejar constancia de mi gratitud a todas aquellas personas e instituciones que, de alguna manera, han facilitado la realización de este trabajo. En especial a los miembros del equipo del Museo de Arte Abstracto de Cuenca y de la Fundación Juan March, así como a los del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, por allanar el camino para la obtención de documentación bibliográfica y fotográfica.

INTRODUCCIÓN.

Nuestro trabajo de investigación aborda el tema de la aparición y desarrollo de la tercera dimensión en la pintura, es decir, la progresiva incorporación del volumen a través de la propia materia pictórica o de elementos añadidos, como un recurso expresivo más de este arte, a priori bidimensional. Hemos de aclarar en primer lugar y antes de entrar en materia, que, cuando hablamos de pintura tridimensional, no nos referimos a la que representa mediante el empleo de recursos visuales como la perspectiva, una tercera dimensión que es ilusoria. Nuestro interés se centra en el mencionado proceso de evolución de la pintura hacia una tridimensionalidad real, mediante un crecimiento volumétrico.

Esta tesis tiene dos justificaciones:

En primer lugar pretendemos llevar a cabo una aportación de carácter teórico-práctico, desarrollando un estudio sobre la pintura matérica y tridimensional con el ánimo de comprender qué supone la ruptura de la bidimensionalidad, las repercusiones e influencias que haya podido tener este hecho en el mundo de la pintura en su conjunto, así como estudiar la evolución histórica del fenómeno.

Por otro lado, satisface un deseo particular de entender la significación de lo matérico en la pintura. Esta motivación personal proviene de la propia experiencia como pintor que, especialmente en los comienzos, de un modo intuitivo y sin un proceso de reflexión sólido que lo sustentara, se apoyaba con mucha frecuencia en este tipo de recursos expresivos de manipulación de materiales extrapictóricos, como *materias de carga y objetos encontrados*. Del análisis de aquellos trabajos de juventud surgen una serie de preguntas que constituyen el germen de nuestro trabajo: ¿Qué es la pintura matérica y tridimensional? ¿Qué aporta a la pintura? Pero, sobre todo, ¿por qué en aquella obra primera había esa necesidad de romper el plano que constituía el soporte?.

Yendo de lo particular a lo general, en un análisis del panorama pictórico contemporáneo, podemos observar que el empleo de la materia y el volumen real es una característica común en la obra de un gran número de artistas. Trascender el soporte clásico, romper la bidimensionalidad del plano generador se ha convertido en la estrategia expresiva de gran cantidad de pintores. El modo en que el proceso se lleve a cabo constituye una de las principales características del lenguaje pictórico del artista, de su estilo personal.

Esta conquista de la tercera dimensión en la pintura tuvo un gran desarrollo a lo largo del siglo XX que continua en los comienzos del XXI, sin embargo, no son muy numerosos los estudios que se han desarrollado en torno a este fenómeno. De entre todo lo analizado en el proceso de documentación, queremos destacar dos trabajos de tesis doctoral que nos han sido de utilidad como base sustentadora de nuestro trabajo de investigación.

Desde una concepción histórica, Juan Carlos Jiménez Pérez, en *La textura como elemento esencial de la pintura. Antecedentes y consecuentes. Del Impresionismo a la Abstracción*, tesis doctoral leída en 1991 (Universidad Complutense de Madrid), hace un primer recorrido por la evolución de lo matérico en la pintura a través del análisis de las texturas empleadas en los distintos movimientos pictóricos que se han ido sucediendo desde el siglo XV hasta mediados del XX. Jiménez defiende la importancia de la textura y lo matérico como herramienta expresiva en la pintura y, aunque su estudio se limita al nivel textural y no analiza el fenómeno de la incorporación de materiales extra-pictóricos en una búsqueda más abiertamente tridimensional, su trabajo puede ser considerado como un punto de partida del nuestro.

Otros autores han afrontado el tema desde ópticas distintas, tal es el caso de Ramón Almela, que en su tesis doctoral *La Pictotridimensión. Proceso artístico diferenciado* (Universidad Complutense de Madrid), leída en 1992, defiende la independencia de la pintura tridimensional (*Pictotridimensión*) como categoría artística diferenciada, tanto de la pintura tradicional, como de la escultura. Esta cuestión de si la pintura tridimensional ha de ser considerada como una manifestación pictórica o si, por el contrario, se debe clasificar dada su volumetría, dentro del ámbito de la escultura o la instalación, es realmente

compleja e interesante, pero nuestro objetivo se centra en el estudio del progresivo crecimiento volumétrico de la pintura, del “por qué” y “para qué” de este fenómeno. No obstante, constituye el trabajo de Almela un concienzudo y bien estructurado análisis de la esencia de las distintas manifestaciones artísticas que nos ha sido de gran utilidad.

Estudiaremos el desarrollo del volumen en la pintura desde las primeras pinceladas cargadas de materia, que desafiaron la esencia misma de este arte, hasta las manifestaciones más abiertamente tridimensionales, en las que la propia materia y elementos añadidos se convierten en la razón de ser de la obra. Serán revisados los movimientos artísticos y los artistas más representativos de cada época en busca de las aportaciones que hayan podido realizar a la causa del crecimiento tridimensional de la pintura, trazando de este modo un mapa cronológico de la evolución. Constataremos cómo esta “aspiración volumétrica” de la pintura comienza a darse a partir del siglo XV, al principio de un modo casi imperceptible, pero que es en el siglo XX, con la efervescencia artística que suponen las vanguardias, cuando podemos observar un repunte en la evolución de este fenómeno, que acabará por consolidar el empleo de la tercera dimensión como un elemento expresivo más de la pintura, equiparándolo a cualquier otro elemento como el color.

En el desarrollo de la investigación trascenderemos del estudio de cómo se produce este proceso evolutivo, para abordar también el análisis del por qué. Desde una perspectiva, no ya histórica, sino filosófica y estética, estudiaremos las motivaciones que han empujado a los pintores al empleo de estrategias tridimensionales.

Cualquier novedad en una disciplina artística, nace como respuesta a unas determinadas necesidades, que surgen en un contexto dado y en un momento concreto. La búsqueda de esas necesidades dará como resultado la determinación de las motivaciones a que hacíamos referencia, del mismo modo que la manera concreta en que esas necesidades son satisfechas por cada artista determinarán las aportaciones de las respuestas dadas. Analizaremos dichas aportaciones que, sin duda, habrán supuesto importantes cambios en la pintura. La cuestión de la pintura matérica y tridimensional excede el ámbito de

lo estilístico para hacernos reflexionar sobre la propia esencia de la pintura, sobre sus límites y su función en nuestros días.

Es importante destacar que nuestra tesis doctoral nace con la clara intención de no limitarse a una sucesión de formulaciones teóricas basadas en un conjunto de textos seleccionados y en la observación directa de la obra de un grupo de autores considerados de referencia, sino que extenderá las reflexiones al ámbito práctico.

En paralelo al desarrollo argumental se realizarán una serie de obras pictóricas, que constituirán la investigación experimental. Estas obras, aún siendo fruto de la investigación realizada, de la lógica influencia de las obras paradigmáticas estudiadas y de las argumentaciones teóricas desarrolladas, no pretenden tener carácter de ilustraciones de la parte teórica: El planteamiento teórico-práctico de este trabajo implica que la parte creativa ha de ser considerada tan importante como la del desarrollo teórico o conceptual y que las obras realizadas constituyen una investigación experimental que parte del ámbito de lo subjetivo y de lo emocional, pero que a su vez es alimentada por la investigación teórica que, sin duda, la condiciona. De este conjunto de creaciones pictóricas se mostrará aquí una selección mediante reproducciones fotográficas comentadas.

Como última parte de la tesis doctoral se analizarán estas obras experimentales, estableciendo relaciones con la parte teórica, así como con los trabajos de artistas estudiados y se expondrán las conclusiones que de ellas se derivan.

En cuanto a la temática de las obras, dado que el interés fundamental de este trabajo versa sobre la materia, nos parece importante establecer un tema único para evitar una excesiva diversificación. El hecho de emplear una factura matérica no ha de obligar de un modo automático a trabajar dentro del ámbito exclusivo de la abstracción. Hemos elegido como referente la figura humana para llevar a cabo nuestro trabajo.

Objetivos.

Además de las justificaciones ya apuntadas, y que constituyen el motor que impulsa este trabajo, nos planteamos una serie de objetivos a la hora de realizar este trabajo de tesis doctoral:

En primer lugar, analizar las manifestaciones pictóricas que, de algún modo, han pugnado por extender su ámbito más allá del tradicional lenguaje bidimensional. En este análisis hay que hacer un esfuerzo de empatía, para ver la obra desde la óptica de su momento histórico, nos interesa entender las motivaciones que han empujado a los distintos artistas estudiados en este proceso de crecimiento volumétrico de la pintura.

Nuestro interés será igualmente el estudio y determinación de cuáles han sido las aportaciones de la tridimensionalidad a la pintura en cada periodo.

También plantearemos y desarrollaremos una reflexión sobre las fronteras interdisciplinares dentro de las artes plásticas del siglo XXI. La cuestión de si debe encuadrarse dentro del ámbito de la pintura este tipo de obras de tres dimensiones, aun no siendo el tema central de este trabajo, es importante, por ello se hace necesario afrontar esta reflexión.

Con todo ello, construiremos una argumentación teórica sobre la que sustentar un trabajo artístico reflexivo, que se desarrollará en paralelo y constituirá la investigación experimental de este trabajo de tesis.

Desde un punto de vista práctico y técnico se plantea también el objetivo de investigar en la utilización de nuevos materiales, siempre desde la óptica del crecimiento volumétrico de la pintura.

Por último, en un sentido más amplio, subyace el objetivo de validar la pintura dentro del panorama artístico actual, siempre entendida como medio de expresión a través de la creación de imágenes.

Hipótesis.

Toda tesis doctoral ha de desarrollarse como demostración o comprobación de uno o varios supuestos iniciales o hipótesis. En nuestro caso nos planteamos las siguientes Hipótesis:

Nos proponemos demostrar que la pintura ha experimentado a lo largo de la historia un crecimiento volumétrico a través de la propia materia pictórica o de elementos añadidos.

También es nuestro propósito demostrar que este proceso de crecimiento ha experimentado una aceleración en su evolución, dándose con mayor fuerza en el siglo XX y principios del XXI, y que en la actualidad sigue desarrollándose con la incorporación de nuevas técnicas y materiales.

Nos proponemos asimismo demostrar que la materia y el empleo de la tercera dimensión en la pintura constituyen una herramienta expresiva que la enriquece como medio de expresión.

Por último, también nos proponemos demostrar que la búsqueda de la tridimensionalidad en la pintura abre nuevas líneas de investigación artística.

Metodología.

En cuanto a la metodología empleada en nuestro trabajo de investigación, se ha planteado como una construcción de carácter teórico-práctico. Por un lado se desarrolla una demostración teórica, argumentada y documentada, y por otro lado, se abre una línea de trabajo artístico práctico, basado en dicha demostración.

Para la investigación teórica se ha abordado una revisión bibliográfica sobre textos de Teoría del Arte y de Estética, así como manifiestos artísticos y escritos de pintores, con el fin de comprender la implicación de lo volumétrico en la pintura y determinar por qué se produce y qué consecuencias tiene.

Para el estudio del desarrollo histórico de lo matérico y tridimensional en la pintura, se ha hecho un trabajo de documentación a través de bibliografía y

textos de La Historia del Arte, en busca de datos sobre la aportación de cada movimiento artístico y de los autores más destacados. También se ha realizado un análisis visual directo de las obras consideradas de referencia, solicitando, en los casos necesarios, permiso a los museos que las albergan para la realización de un detallado estudio documentado, mediante anotaciones y fotografías de las obras, como ha sido el caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid o del Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

En cuanto a la investigación experimental, hemos desarrollado una línea de creación artística con la elaboración de una extensa serie de pinturas de marcado carácter matérico y tridimensional. Las obras realizadas han sido fruto de la reflexión teórica y del análisis del trabajo pictórico de autores de referencia en este ámbito.

La metodología en esta parte del trabajo de tesis doctoral ha sido, por tanto, de labor en el taller de pintura, dejando fluir todo lo aprehendido en el desarrollo de la parte de investigación teórica, pero desde una postura más intuitiva que racional.

En las obras se ha partido de una imagen básica germinal, de carácter referencial que nos ha permitido ir construyendo la pieza pictórica atendiendo a las sensaciones sugeridas por cada uno de los materiales empleados en dicho proceso constructivo. En esta parte práctica, planteamos la libertad en el empleo de dichos materiales como una característica fundamental de la obra, según la doctrina de Kurt Schwitters, que basó su trabajo en la afirmación de que cualquier material es válido como vehículo de expresión artística. La variedad de las técnicas y materiales empleados, así como el proceso de elaboración de una selección de las obras realizadas se detallan en el capítulo cuarto, como exposición escrita y fotográfica del amplio trabajo de campo realizado.

Nuestra investigación se estructura a través de los siguientes capítulos:

En el primer capítulo se presenta el análisis ontológico y estético del tema. Se definen los conceptos básicos, como los de textura física y visual; se analiza la

propia naturaleza de la pintura, así como la de la escultura, para determinar si el hecho volumétrico invalida a la obra como expresión pictórica y, especialmente, se ahonda en el análisis y estudio de las motivaciones que han llevado a los pintores al desarrollo de este fenómeno. Por último, se desarrolla también el análisis de las aportaciones de la pintura matérica y tridimensional al conjunto de los elementos del lenguaje de la pintura.

En el segundo capítulo se aborda el tema de la materia y la tridimensionalidad en la pintura desde un enfoque histórico, analizando la evolución de este fenómeno desde la tímida aplicación de la pincelada progresivamente más cargada de materia, hasta alcanzar su máximo apogeo en los últimos cien años, con el empleo de empastes y elementos extra-pictóricos cada vez más explícitos.

En el capítulo tercero se realiza un recorrido por el panorama actual en busca de manifestaciones artísticas que se muevan en esta línea. Hemos concentrado nuestra atención en aquellos movimientos o autores cuya aportación haya sido especialmente notable en el desarrollo de lo volumétrico en la pintura.

En el cuarto capítulo se expone una selección de las obras realizadas en el desarrollo de la investigación experimental a través de un recorrido pormenorizado de anotaciones fotográficas. Este apartado de la tesis es, por tanto, un documento eminentemente visual, de exposición de un trabajo previo de creación plástica a través de documentación fotográfica analizada y comentada. Las obras seleccionadas son mostradas e interpretadas, sobre sus detalles técnicos, materiales empleados, proceso de elaboración, así como sobre su intencionalidad y desarrollo expresivo, estableciendo lazos de unión con los apartados anteriores.

Todas las obras realizadas tienen como propuesta conceptual la propia búsqueda y potenciación de la expresividad de la materia que la integra. Se trata de convertir los valores volumétricos y las texturas en elementos protagonistas del cuadro, para ello el trabajo de investigación con el empleo de

materiales de todo tipo, algunos de ellos ajenos al ámbito de la pintura, ha sido fundamental.

Como ya se ha indicado, el tema común de todas las obras es la figura humana. Podríamos haber titulado a esta serie *El cuerpo como pretexto*, pues nuestro verdadero interés ha sido dejar que fluya hacia la creación artística todo lo que el propio proceso de documentación y estudio teórico aporta. De este modo se ha ido desarrollando una estrategia pictórica directamente influenciada por todo lo estudiado a lo largo de estos años.

En la última parte de nuestro trabajo se exponen las conclusiones generales obtenidas, tanto a través de la parte teórica como de la práctica.

Esta tesis doctoral se ha planteado como una investigación abierta, que permita su posterior desarrollo o ampliación a través de nuevas propuestas de estudio. Hemos pretendido realizar una aportación que pueda ser de utilidad para futuros trabajos dentro de esta línea de investigación.

CAPÍTULO 1

LA CUESTIÓN DE LA TRIDIMENSIONALIDAD EN LA PINTURA.

En algún momento de la historia comenzó a desarrollarse la tercera dimensión en la pintura. La evolución histórica de este fenómeno será tratada en profundidad más adelante, en este capítulo indagaremos sobre el hecho tridimensional en sí mismo: las connotaciones sensoriales y perceptivas, las implicaciones de catalogación dentro del ámbito de las artes plásticas, las motivaciones que han propiciado su desarrollo y las aportaciones que, sin lugar a dudas, han contribuido a enriquecer el lenguaje pictórico.

1.1. Materia y textura en la obra pictórica.

Matérico es, según el nuevo artículo, incluido en el avance de la vigésima tercera edición del Diccionario De La Lengua Española:¹

1. adj. Perteneciente o relativo a los materiales utilizados en la obra de arte. *La riqueza matérica de la pintura de Rembrandt.*

2. adj. *Pint.* Que emplea como medio de expresión materiales distintos a los utilizados tradicionalmente en la obra de arte. *Arte matérico. Pintura matérica.*

Más adelante ahondaremos en las características propias que definen a la pintura y que la diferencian de otras expresiones artísticas, por ahora, si podemos considerar como punto de partida y desde una concepción tradicional, que se trata de un arte bidimensional consistente en la generación mediante diversas técnicas (óleo, acrílico, temple, etc.) de una imagen sobre un

¹ Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española [en línea]
<<http://lema.rae.es/drae/?val=mat%C3%A9rico>> [consulta: 5 de julio de 2012]

plano de soporte que puede ser de distintos materiales (lienzo en bastidor, tabla, paramento, etc.). Habría que añadir también que en la imagen generada a dominado durante siglos el afán mimético, esto es, el interés del pintor ha sido la representación con mayor o menor fidelidad, de una realidad ajena (existente o inventada) que debía ser posteriormente reconocida por el espectador de la obra. En este empeño de mimesis, la pintura se ha visto obligada a renunciar al recurso de su propia materia en un intento de virtualización, de representación de otras realidades, hasta el punto de que, en determinados momentos de la historia de la pintura, cualquier atisbo de materialidad, incluso las marcas dejadas por el pincel, han sido consideradas como una mala praxis. La componente material, intrínseca del objeto artístico que es el cuadro, fue relegada a un plano secundario, en pos de su componente representacional.

Sin embargo, por motivos que analizaremos en este estudio, la materialidad de la obra pictórica ha vuelto, muy lentamente, a ser tenida en cuenta y en la actualidad son muchos los artistas que rompen el plano original y reniegan de la bidimensionalidad, desarrollando una pintura en la que, en mayor o menor medida, el volumen de la materia pictórica y los materiales empleados se convierte en una herramienta más.

En este tipo de pintura, el campo pictórico se nos manifiesta como una alternancia de desigualdades en la superficie, haciendo valer la variedad de las texturas de todos los componentes. Para Juan Eduardo Cirlot, *matérica* es la pintura que dignifica... “la contraposición de lo liso y rugoso, grueso y fino, regular e irregular, alisado o tumultuoso, continuo y discontinuo, cálido y frío, expresivo e indiferente, eruptivo o sometido”.²

Todo cuadro es en sí mismo una realidad material, pero aquí, a diferencia de aquella pintura que ocultaba cualquier prueba de su fisicidad, la materia pugna por hacerse presente mediante el empleo de pinturas espesas, la adición de cargas o tierras o el añadido de todo tipo de materiales u objetos. En realidad, el proceso no difiere mucho en ambos casos: donde allí la materia óleo se

² CIRLOT, Juan E. *Cubismo y Figuración*. Barcelona. E. Seix Barral. 1957. p.101

extraía del tubo y era manipulada, mezclándose y extendiéndose en el plano en la construcción de la imagen, aquí cualquiera que sea la materia empleada se selecciona, manipula y combina con la misma finalidad.

Lourdes Cirlot, en su estudio sobre la pintura informal en Cataluña, comenta que lo más destacable de la pintura matérica es “(...) el predominio absoluto de la materia sobre cualquiera de los otros componentes de la obra artística, en especial sobre la forma (...)”.³

A partir de estas ideas, podemos esbozar una primera definición de pintura matérica y de pintura tridimensional: pintura matérica es aquella en la que la propia materia empleada para la elaboración de la obra cobra protagonismo como elemento expresivo; cuando el volumen de dicha materia es notorio, e incluso se emplean materiales y objetos extrapictóricos, estaremos hablando de pintura tridimensional.

Textura.

El término textura procede del latín (*textūra*). En el Diccionario de la Lengua, de la Real Academia Española se le da el significado genérico de “disposición y orden de los hilos en una tela” y también el de “estructura o disposición de las partes de un cuerpo, de una obra, etc”.⁴

En algunas ciencias, como la fotografía, el término textura se refiere a la calidad de la superficie, pero esta definición no se puede considerar óptima para el caso de la pintura. No hay una definición puramente artística y comúnmente aceptada de textura, y sin embargo, estamos ante un término profusamente utilizado.

Gilles Deleuze articula la siguiente definición de textura: “por regla general la manera de plegarse de una materia constituye su textura. Esta se define no

³ CIRLOT, Lourdes. *La Pintura Informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona. Anthropos. 1983. p.32

⁴ AA.VV. *Diccionario de la Lengua Española*. 21ª ed. Madrid. Real Academia Española. 1992. p 1399

tanto por sus partes heterogéneas y realmente distintas, como por la manera en que estas devienen inseparables en virtud de pliegues particulares”.⁵

Entendemos como textura la relación presencial de la materia con su entorno; como la materia se muestra a nuestros ojos, pero como nos dice Juan Carlos Jiménez, “la textura es algo más que las calidades y la expresión de lo material, es algo que se funde con lo ideal del cuadro en beneficio de su significación última artística”.⁶

La dicotomía entre lo material y lo espiritual, nos lleva a establecer una distinción entre lo que la materia y la textura son en sí mismas, y lo que nos sugieren en su labor expresiva dentro de la obra. El empleo de la materia como recurso expresivo surge de la desinhibición de la componente física del cuadro y no debe ser un fin en sí mismo. No se trata de buscar la tercera dimensión en la pintura, sino de analizar la aportación expresiva de esta, una vez que ha surgido de modo espontáneo.

René Berger hace la siguiente reflexión sobre la materia en la pintura: “Es la materia, en tanto que *presencia*, lo que la obra de arte nos hace descubrir, al liberarla de lo que ordinariamente la enmascara a nuestros ojos. Desembarazados del cuidado de apreciarla en función de su utilidad, recobramos la sensibilidad originaria de nuestra retina. Lejos de repelernos, la superficie desigual y tosca del mosaico nos atrae por sus mismas asperezas, que dan a la imagen un sabor a la vez acre y precioso. La madera nos hace apreciar la compacidad de su substancia, la accidentada transición de sus planos, mientras que la piedra nos hace notar la trama suelta o apretada de su grano. La pintura al óleo nos encanta por sus calidades de pastosidad (...) Gracias a la manera en que el arte trata la materia, el mundo entero se hace sabroso, como si nos descubriésemos misteriosas papilas por todo el cuerpo. (...) Desprendiéndonos de los hábitos de pensar en que nos encerramos, la obra de arte nos invita a volver a tomar conciencia de las cosas por una

⁵ DELEUZE, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Barcelona. Paidós.1998.p. 53

⁶ JIMÉNEZ PÉREZ, Juan C. *La textura como elemento esencial de la pintura. Antecedentes y consecuentes. Del Impresionismo a la Abstracción*. Madrid. Ed. Univ. Complutense de Madrid. 1992. p. 15

sensación privilegiada. No es que la materia sea dotada de vida, al modo que lo daría a entender un panteísmo fácil (...) pero no hay materia que atentamente percibida, no nos ponga en contacto con una presencia calificada y duradera”.⁷

Difícilmente volveremos a ver del mismo modo un muro desconchado por el tiempo y la humedad después de haber observado con detenimiento la obra de Antoni Tàpies.

El empleo artístico de la materia u objetos comunes nos abre los ojos y nos permite apreciar cuanto nos rodea de un modo nuevo, como diría Baudelaire, con la mirada de un convaleciente: “La convalecencia es como un retorno a la infancia. El convaleciente goza en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, incluso las más triviales en apariencia (...) El niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color”.⁸

Pintar un cuadro es construir un mensaje, plasmar una imagen sobre un soporte. No es nuestra intención crear un catálogo de los materiales y objetos que se han empleado a la largo de la historia para aumentar paulatinamente el volumen de las pinturas, ni de los que se podrían emplear ahora, sino determinar en qué modo el empleo de estos materiales que aportan tridimensionalidad a la pintura, aumenta la capacidad expresiva de la misma.

Textura matérica y textura visual.

Respecto al termino textura, debemos también comentar que, cuando hablamos de texturas en este trabajo de tesis doctoral, nos referimos principalmente a aquellas que suponen un desarrollo volumétrico de la superficie del cuadro que esté por encima del umbral de percepción táctil medio, esto es, que conllevan una tridimensionalidad evidente a simple vista.

⁷ BERGER, René. *El conocimiento de la pintura* (3 tomos). Barcelona. Noguer. 1976. Tomo 1º: *el arte de verla*. p. 77

⁸ BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. 2007. p. 84

Aclaremos esto, porque existen dos tipos de texturas: textura matérica y textura visual:

La textura matérica es el aspecto externo de la materia aplicada sobre el soporte, su presencialidad física. Es percibida por la vista, pero especialmente por el tacto.

La textura visual es un concepto ligeramente más complejo. Podemos empezar diciendo que es la textura que se aprehende a través del sentido de la vista, de este modo, toda textura matérica conlleva una textura visual que es su imagen, pero existen también texturas visuales que son producto de determinados procesos técnicos que no implican el empleo de textura matérica alguna o, por lo menos, no perceptible a simple vista. Si en ocasiones mencionamos las texturas visuales empleadas por algún autor, será únicamente como precursoras de otras matéricas que vendrán.

Hemos hecho alusión al sentido del tacto al hablar de textura matérica, y es que la pintura matérica y tridimensional se aprehende también de otro modo. La mirada acaricia la superficie del cuadro como si lo tocara suave y despacio. Para Gracia Osorio “En esta pintura, el campo pictórico se revela en esa alternancia de protuberancias en la superficie, en la riqueza y variedad de las texturas, calidades éstas susceptibles de ser sentidas por el tacto: arte háptico”.⁹ Tal como expresa Alexandre Cirici al referirse a la obra de Tàpies, en ella “(...) triunfa el sentido de la auténtica presencia”.¹⁰ Esta calidad háptica de la pintura convierte a la obra en sustrato material.

⁹ OSÓRIO GONÇALVES, M^a Gracia. *El arte matérico hoy. Materias de carga y materiales encontrados*. Madrid. Ed. Univ. Complutense de Madrid. 1994. p. 23

¹⁰ CIRICI PELLICER, Alexandre. *Tàpies, 1954-1964*. Barcelona. Gustavo Gili. 1964. s/p

1.2. Percepción y sinestesia.

La percepción es un acto que exige la colaboración de todos los órganos sensoriales. Lógicamente, percibimos a través de todos los sentidos, sin embargo se da un fenómeno, conocido con el nombre de *sinestesia*, por el cual captamos a través de un órgano sensorial sensaciones que son propias de otro sentido. Así, a todos nos ha pasado alguna vez que al contemplar un cuadro, este nos produce sensación de frescura o de calidez; podemos sentir su aspereza, su rugosidad o suavidad; en ocasiones, incluso, tendremos la sensación de que estamos percibiendo un olor determinado.

La pintura es un arte eminentemente visual; el espectador necesita tiempo para recorrer con la mirada toda la superficie del cuadro, captando tanto la imagen general como las zonas de mayor interés.

René Berger nos lo describe de la siguiente manera: “(...) pero aún son los sentidos tan ricos en posibilidades diversas, especialmente la vista, que cada arte plástica tiende a elegir una a la que se atiene. La arquitectura y la escultura apelan sobre todo a lo que se podría llamar “mirada del espacio”, que se ejercita sobre los volúmenes; la danza, a la “mirada del movimiento”; la pintura y las artes gráficas a la “mirada de la superficie”. Todo arte elige, pues, una especie de sensación privilegiada, (...) mirar un cuadro no es simplemente captar una imagen, el ojo lo explora, lo recorre, lo habita. Libre de toda sollicitación ajena y voluntariamente aplicada a una sola forma de atención, no se limita la retina a registrar, sino que va al encuentro de la obra con sus exigencias”.¹¹

La obra pictórica excede de su concepción de imagen única y monolítica, y se convierte en un territorio que el espectador debe explorar. Pero en el caso de la pintura tridimensional esto es más patente, pues al recorrido habitual de la mirada hay que añadir el hecho de que cualquier cambio en el punto de vista provocará cambios en la imagen percibida. El espectador altera inconscientemente el enfoque y la distancia a la obra, obteniendo una lectura

¹¹ BERGER, René. Op.Cit. p. 159

en constante cambio de ella: En una primera instancia, en una posición generalmente estática y a una distancia similar a la que observaría una obra pictórica bidimensional, comienza una fase de análisis y reconocimiento de la imagen global, pero ante una pintura de factura matérica o abiertamente tridimensional, el espectador realiza después el segundo recorrido a una distancia mucho menor de la obra, en él se recrea tanto en la comprensión y valoración de los volúmenes, como en la apreciación de las texturas y valores táctiles. Es aquí donde el sentido de la vista se acerca al del tacto recorriendo y valorando toda la superficie del cuadro, y es en esta segunda fase donde siente la necesidad de realizar movimientos para ver la obra desde distintos ángulos y distancias.

De este modo, podemos hablar también de un claro carácter dinámico en este tipo de pintura, a pesar de su estatismo. El espectador nunca permanece inmóvil ante ella, pues siente la incapacidad de aprehender la obra desde la quietud.

La pintura matérica y tridimensional potencia este fenómeno de la sinestesia, estableciendo lazos especialmente fuertes entre la vista y el tacto. Podemos establecer que este tipo de pintura aporta valores que acercan a una concepción de pintura táctil.

1.3. La pintura matérica y tridimensional como manifestación pictórica.

La cuestión de si la pintura tridimensional ha de ser considerada como una manifestación pictórica o si, por el contrario, se debe clasificar, dada su volumetría, dentro del ámbito de la escultura o la instalación¹², es realmente compleja. Varios autores han tratado el tema en profundidad; tal es el caso de Ramón Almela¹³, en cuya tesis doctoral defiende la teoría de la independencia

¹² Profundizaremos en este modo de expresión artística en el epígrafe 1.3.3 La pintura tridimensional entre la pintura, la escultura y la instalación.

¹³ ALMELA, Ramón. *La Pictotridimensión. Proceso artístico diferenciado*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid. 1992.

de la pintura tridimensional (a la que se denomina *Pictotridimensión*) como categoría artística diferenciada, tanto de la pintura tradicional, como de la escultura.

Como ya apuntáramos en la introducción, este no es el tema central de nuestro trabajo de investigación, no obstante, sí nos parece interesante hacer una reflexión sobre la cuestión.

A comienzos del siglo XX, la renovación que experimentan las artes dio lugar a modificaciones en las estructuras convencionales. Como nos explica Martín González, la motivación de los artistas experimenta cambios profundos. “Ya la evolución del tema o asunto nos advierte del cambio. El arte de la segunda mitad del siglo XIX incorpora el tema social, el mundo del trabajo. Lo humanístico se desvirtúa en el hombre masa, para pasar luego a la exaltación del trabajo como idea general y lugar común de muchos artistas. Conjuntamente, la máquina hace su aparición y, con ella, las fuerzas gigantescas de nuestra época (...) En el impresionismo el tema quedó separado de toda trascendencia. Es una mera fulguración. Luego, con los movimientos del siglo XX, el tema acaba desapareciendo, surgiendo lo que se ha llamado el *pretexto*. Los artistas ya no tendrán interés en pintar nada concreto, y titularán sus cuadros *figura, objeto, composición*, etc.

La vía del humanismo se considera agotada. Es preciso explorar nuevas regiones. Hay todo un afán por conocer (...) Juntamente ha surgido un feroz individualismo. Han caído todos los viejos principios. Se acabaron las viejas academias. Normas de siempre aceptadas, como la simetría y la perspectiva, son olímpicamente desdeñadas. Un rabioso individualismo ha hecho presa en los artistas de nuestra época. Libertar la producción, éste parece el objetivo de todos los artistas. El desvío de lo que represente reflexión y aprendizaje es bien notorio. La técnica constituye un obstáculo serio, y procede olvidarla”.¹⁴

La imperiosa necesidad de descubrir nuevos modos de expresión artística, por el que cada artista busca su propio camino, favorece la hibridación, las artes se

¹⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Historia del Arte*. Madrid. Ed. Gredos. 1986. Tomo II. p. 514

entremezclan, usurpando los medios expresivos de otras. Se llega a perseguir la utopía de reunir en un solo arte superior las expresiones pictóricas, escultóricas y arquitectónicas. La constante investigación en los medios provoca una promiscuidad y ruptura en los géneros artísticos, especialmente en la pintura y en la escultura.

Una de las innovaciones de mayor importancia para el desarrollo de la pintura matérica y tridimensional a lo largo del siglo XX, y cuyo alcance estudiaremos con más profundidad más adelante, fue la aparición en 1912 del *collage* en las obras cubistas de Braque y Picasso. Para Clement Greenberg "El collage jugó un papel crucial en la evolución del cubismo del mismo modo que el cubismo lo jugó en la evolución de la pintura y escultura modernas"¹⁵. La inclusión de papeles encolados en la obra pictórica abriría el camino a otras incorporaciones que cambiarían la concepción de la pintura de un modo definitivo.

El sistema de categorías artísticas empleado hasta el momento se ve incapaz de abarcar todos los nuevos géneros que van surgiendo. Las nuevas tecnologías contribuyen en gran manera a esta tendencia de diversificación creativa.

El arte conceptual, el video art, la instalación, la video-instalación, el performance art, el land art, etc., pueden ser considerados ejemplos de nuevos géneros artísticos nacidos en el último siglo. Estos nuevos géneros son, en ocasiones hibridación de géneros ya establecidos, esto es, son estilos o tendencias dentro de un género artístico dado anteriormente pero, en otros casos, se constituyen en géneros independientes.

Todas las artes, en su ánimo de innovación, tienden a apropiarse de elementos extraños a su medio expresivo, incorporándolos al suyo propio. Pero en ocasiones la interacción de un arte en otro trasciende de una mera apropiación puntual, siendo tan intensa, que las propiedades de ambos se conjuntan en una nueva realidad artística.

¹⁵ GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Félix Fanés (prol. Y trad.). Madrid: Siruela. 2006. p. 103

En nuestro trabajo de investigación nos movemos en torno a la conjunción de la pintura y el objeto escultórico. Convendría, para continuar de un modo riguroso esta reflexión sobre la frontera pintura / escultura, comenzar por establecer las características diferenciadoras de ambas.

1.3.1. Características diferenciadoras de la pintura.

No cabe duda de que la pintura es un arte eminentemente visual. La vista es el sentido que predomina en el disfrute de la obra pictórica, y esta, a su vez, es concebida y creada para que el ojo del espectador recorra toda su superficie, desentrañando su contenido. El cuadro es, en su más básica interpretación, una imagen (real o imaginaria) construida para la transmisión de un significado. El pintor, por tanto, realiza el ejercicio de ubicar todos los elementos necesarios para componer dicha imagen dentro de un escenario físico, concreto y a priori bidimensional que es el cuadro.

El acto de creación de una imagen ha experimentado una gran evolución a lo largo de la historia. Así, hasta el Renacimiento, la imagen ha tenido una concepción básicamente plana en la representación de objetos y figuras, para, a partir de entonces, buscar la ilusión de la representación tridimensional. Podemos pensar en el juego pictórico como una ventana abierta a otra realidad. Por tanto, parece acertado comenzar definiendo como características fundamentales de la pintura su preponderancia visual y su bidimensionalidad.

El tema de las características específicas de cada manifestación artística fue ampliamente tratado por Clement Greenberg. Félix Fanés, en el prologo de *La pintura moderna y otros ensayos*, texto recopilatorio de algunos escritos del autor neoyorkino, explica: "En *Hacia un nuevo Laocoonte* (1940), Greenberg precisa qué entiende por "medio", un concepto que se convertirá en central en su teoría. Como él lo define, el "medio" se corresponde con la serie de condiciones específicas que distinguen una forma de expresiva de otra. Por esta razón, la pureza artística dependerá del grado de aceptación de "las limitaciones del medio de cada arte", puesto que es en virtud de este "medio"

que los deferentes artes son "únicos y estrictamente ellos mismos". En el caso de la pintura las "condiciones" indicadas por Greenberg se reducen a tres: la superficie plana del soporte, la delimitación del cuadro mediante un marco y las propiedades del pigmento -la "palpabilidad de la pintura"-. De las tres, descuella la planitud (flatness) de la superficie de la obra, porque esta "condición" ofrece una imagen más nítida que las otras dos de la naturaleza del arte de los pinceles. La historia de la vanguardia sería, según este criterio, la de la progresiva aceptación de las resistencias del medio (al contrario que la pintura tradicional, construida precisamente con la finalidad de hacer invisibles las mencionadas restricciones). Esta aceptación puede conllevar sometimiento o desafío a los condicionantes impuestos por cada arte. En cualquier caso, la naturaleza del medio quedará en evidencia y se convertirá en protagonista de la obra".¹⁶

En el concepto que Fanés traduce como "palpabilidad de la pintura", en el sentido de las propiedades tangibles de la propia materia pictórica, Greenberg está incluyendo la fisicidad de la obra y con ello características como la textura entre las condiciones específicas de la pintura.

Ramón Almela nos habla del capricho caligráfico como otra característica propia de la pintura y que la diferencia de la escultura: "Lo caligráfico se impone como el medio más directo de transmisión comunicativa. El capricho de la fluctuación casi instantánea de lo caligráfico, pasa a ser uno de los componentes en el discurso pictórico. Es decir, el capricho caligráfico se une al hecho pictórico convirtiéndose en una de las caracterizaciones de índole más profunda. Así pues, la inmediatez de los resultados en el campo pictórico crea otro de los elementos diferenciadores con la escultura".¹⁷

También nos propone este autor el color como elemento constitutivo de la propia pintura y, por lo tanto, como rasgo característico de la misma y diferenciador de la escultura, que, si bien puede emplearlo, no lo hará como elemento esencial. El color, efectivamente, ha constituido siempre la propia

¹⁶ FANÉS, Félix. Prologo de Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Félix Fanés (prol. Y trad.). Madrid: Siruela. 2006. p. 10

¹⁷ ALMELA, Ramón. Op. Cit. p. 24

materia de expresión pictórica, tomando además, desde que esta se liberara de su función mimética, un especial peso.

Resumiendo, se pueden establecer como características fundamentales de la pintura la preponderancia visual, la inclusión dentro de un plano bidimensional claramente delimitado, los valores de palpabilidad, los valores caligráficos y el color.

1.3.2. Características diferenciadoras de la escultura.

En cuanto al Escultura, habría que empezar por lo más obvio. Es el arte del volumen, de lo tridimensional.

Comenzábamos a hablar de la pintura apuntando que era un arte eminentemente visual, pero no hemos de olvidar que la escultura está también englobada dentro de lo que conocemos como *artes plásticas*, y nos valemos principalmente de nuestra vista para apreciarla. ¿Cuál sería la diferencia?. La obra escultórica ha de ser percibida como un volumen dentro de un espacio. La vista es igualmente primordial en la percepción de ambas categorías artísticas, pero, dado este carácter volumétrico, para percibir y aprehender en su plenitud una obra escultórica se precisa una variación en el punto de vista del observador, de modo que se comprendan los volúmenes que la componen. Si la percepción de la obra pictórica requería del factor tiempo para que el ojo del espectador recorriera toda la superficie del cuadro, en el caso de la obra escultórica implica además un movimiento (bien sea del espectador o bien del propio objeto escultórico) que altere el ángulo de visión.

Como elemento tridimensional, la escultura forma parte de nuestra realidad. Este punto es importante porque hablábamos de la pintura como una ventana abierta a otra realidad. Aun en el caso de que la obra escultórica represente miméticamente una realidad, es una realidad en sí misma. No fundamenta su carácter artístico en lo superficial, sino en la formación de los volúmenes y espacios.

Desde la década de los 70, el término "escultura" se emplea para designar hechos cada vez más variados y con escasas (o ninguna) relación formal o conceptual entre ellos. En este intento de abarcarlo todo, el término se estira hasta perder su significación.

Rosalind E. Krauss, En su rechazo a la metodología historicista, nos habla de esta pérdida de sentido del término escultura: "En manos de esa crítica, categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa. Y aunque este estiramiento de un término como "escultura" se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia -de la ideología de lo nuevo-, su mensaje encubierto es el mensaje del historicismo. Lo nuevo se hace confortable al convertirse en familiar, al contemplarlo como una evolución gradual a partir de formas del pasado (...) No importaba que el contenido de unas obras no tuviera nada que ver con el contenido de otras, que fuera de hecho exactamente opuesto (...).

Sin embargo, al hacer todo esto, el propio término que habíamos creído estar rescatando -escultura- había empezado a resultar confuso. Se nos había ocurrido utilizar una categoría universal para dotar de autenticidad a un grupo de obras en particular, pero habíamos forzado a la categoría a abarcar tal heterogeneidad que ahora cabía la posibilidad de que sufriera un colapso. Habíamos caído en nuestra propia trampa, y creíamos estar haciendo esculturas sin saber lo que la escultura era".¹⁸

Para Krauss, la escultura tiene una lógica interna, un conjunto de reglas, que la diferencia del resto de categorías artísticas; esta lógica es afín a la lógica del monumento: "en virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar. (...) Dado que funcionan en relación con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas

¹⁸ KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos*. Madrid: Alianza Editorial. 2009. p. 289

suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura dado que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional.(...)

En el arte moderno la producción escultórica opera en relación con la pérdida del lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como mera señal o base, funcionando desubicado y fundamentalmente autoreferencial.

Estas dos características de la escultura moderna revelan su condición esencialmente nómada, y de ahí su significado y su función. Mediante la fetichización de la base, la escultura se extiende hacia abajo hasta absorber el pedestal y separarlo de su ubicación; y a través de la representación de sus propios materiales o del proceso de su construcción, la escultura representa su propia autonomía".¹⁹

La escultura es su propio soporte, y como tal, el material en el que se realiza es importante; en el caso de la pintura, al soporte no se le ha dado tradicionalmente la misma importancia, cualquier superficie era válida y la información se limitaba a distinguir si se trataba de lienzo o tabla.

Para Almela, "La pintura se concentra en la irrealidad de ese universo plástico de las dos dimensiones, mientras que la escultura insiste en la real presencia de un objeto palpable tridimensional".²⁰ La escultura es presencia. Es volumen y es espacio, pero además tiene la capacidad de organizar el espacio circundante.

Las características fundamentales de la escultura podrían quedar establecidos como la preponderancia visual, el carácter volumétrico y el carácter físico y presencial de la obra.

¹⁹ KRAUSS, Rosalind E. Op.Cit. p. 292

²⁰ ALMELA, Ramón. Op. Cit. p.27

1.3.3. La pintura tridimensional entre la pintura, la escultura y la instalación.

Hemos analizado las principales características diferenciadoras de la pintura y la escultura, se hace necesario al comienzo de este epígrafe establecer de un modo claro y conciso qué entendemos por “instalación”.

Instalación artística es la creación de ambientes sensoriales y emotivos. Se trata de un género de arte contemporáneo que utiliza cualquier medio (desde materiales naturales hasta las últimas tecnologías) para crear una experiencia visceral o conceptual en un ambiente determinado.

Las instalaciones comenzaron a tomar un fuerte impulso a partir de la década de 1970. En ellas, y como clara diferencia con el concepto de escultura tradicional que tiene su principal interés en la forma, los objetos no existen separados de la acción artística, que los piensa y proyecta en relación a su exhibición. En este sentido, los orígenes de este movimiento se podrían buscar en artistas como Marcel Duchamp y el uso de objetos cotidianos descontextualizados como obra artística, más que la apreciación de la escultura tradicional que se basa en el trabajo artístico. Por otro lado, el empleo de materiales poco ortodoxos y la transgresión de las técnicas artísticas convencionales son característicos de las instalaciones.

La pintura matérica y tridimensional, en algunas de sus manifestaciones más extremas, especialmente en los últimos tiempos, puede invadir el ámbito de esta manifestación artística si atendemos a las características citadas en el párrafo anterior.

En su obra *Los problemas del Arte*, la doctora Susanne Langer arroja un poco de luz sobre el tema de las fronteras interdisciplinarias dentro de las artes plásticas, al hablarnos de lo que ella denomina *aparición primordial*: “la dimensión especial de experiencia que constituye un tipo especial de imagen de la realidad”.²¹ Esta *aparición primordial* es la que diferencia a cada arte de

²¹ LANGER, Susanne. *Los problemas del arte*. Buenos Aires. Ed. Infinito.1966. p. 8

las demás, y la denomina primordial porque surge siempre desde la primera acción realizada en la producción de la obra.

Para Langer, cada una de las categorías del arte tiene su propia *aparición primordial* que constituye el rasgo esencial de todas sus obras. Las divisiones que se trazan entre dichas categorías no son divisiones arbitrarias. Por lo tanto, para ella no pueden existir obras híbridas que pertenezcan por igual a uno y otro arte. Comentábamos antes que es un hecho habitual en todas las artes la apropiación de elementos ajenos a su medio expresivo. Lo que nunca se puede asimilar son los elementos esenciales de otro orden artístico, aquellos que hemos llamado aparición primordial, manteniéndose los del orden original.

Langer establece la aparición primordial de la pintura como aquella categoría artística que se apoya en el mantenimiento de la superficie plana y la ilusión en la representación.

Ramón Almela, en su defensa de la tesis de la independencia de la pintura tridimensional (*Pictotridimensión*) como categoría artística diferenciada tanto de la pintura tradicional, como de la escultura, comenta: “Si se siguen estas pautas para enfrentarse al tipo de obra que se resiste a clasificarse como pintura por su presentación tridimensional, o como escultura aquellas otras ciertamente volumétricas, pero concebidas desde un carácter absolutamente pictórico, se hallará el brote de las bases de una nueva categoría artística”.²²

Es cierto que la tridimensionalidad es por todos aceptada como una característica propia de la escultura, pero en el caso que nos ocupa, la tridimensionalidad se construye a partir de coordenadas bidimensionales. El punto de partida de la obra (el primer trazo según Langer)²³ es de coordenadas bidimensionales y, por lo tanto, puramente pictóricas. Los elementos que convierten la obra en tridimensional son añadidos posteriormente, siempre siguiendo los parámetros establecidos en el plano de inicio. Según este

²² ALMELA, Ramón. Op. Cit. p.30-31

²³ LANGER, Susanne. Op. Cit. p. 92

razonamiento no se puede considerar la tridimensionalidad en la pintura como una aparición primordial de la obra, pues no está presente en su génesis.

La pintura tridimensional ha de considerarse, por tanto, dentro del ámbito de la pintura, pues prevalece el hecho de concebirse de un modo plano, sobre el hecho de haber adquirido volumen posteriormente.

Más controvertido se nos antoja el tema de aquello que conocemos como relieve escultórico. Dando por válida la argumentación anterior, también el relieve es concebido y generado a partir de coordenadas bidimensionales. En el caso del relieve esculpido, es decir, de desarrollo sustractivo, en el que la obra se va creando por eliminación de porciones del material constituyente, las claras diferencias técnicas y de carácter productivo lo mantienen dentro del ámbito escultórico, pero su génesis bidimensional es incuestionable. En el caso del relieve modelado, la cuestión se complicaría aún más, del mismo modo que las obras pictóricas realizadas mediante la técnica del assemblage, se trata de procesos aditivos en los que se parte de una imagen-germinal, de un plano generador, al que posteriormente se añade por pasos distintos la tercera dimensión.

Francisco Calvo Serraller, en su artículo “Esculturas sobre la pared”,²⁴ destacó la perversidad en la mezcla de los géneros y los medios artísticos, que consideraba más habitual cada vez, y que según su opinión, estaba forzando hasta el extremo la contradicción: “(...) carácter pictórico de unas piezas que, a la postre, son completamente escultóricas. (...) escultores - escultores que juegan a parecer pintores, fijando la inmediatez en la ironía mas enriquecedoramente ambigua”.²⁵

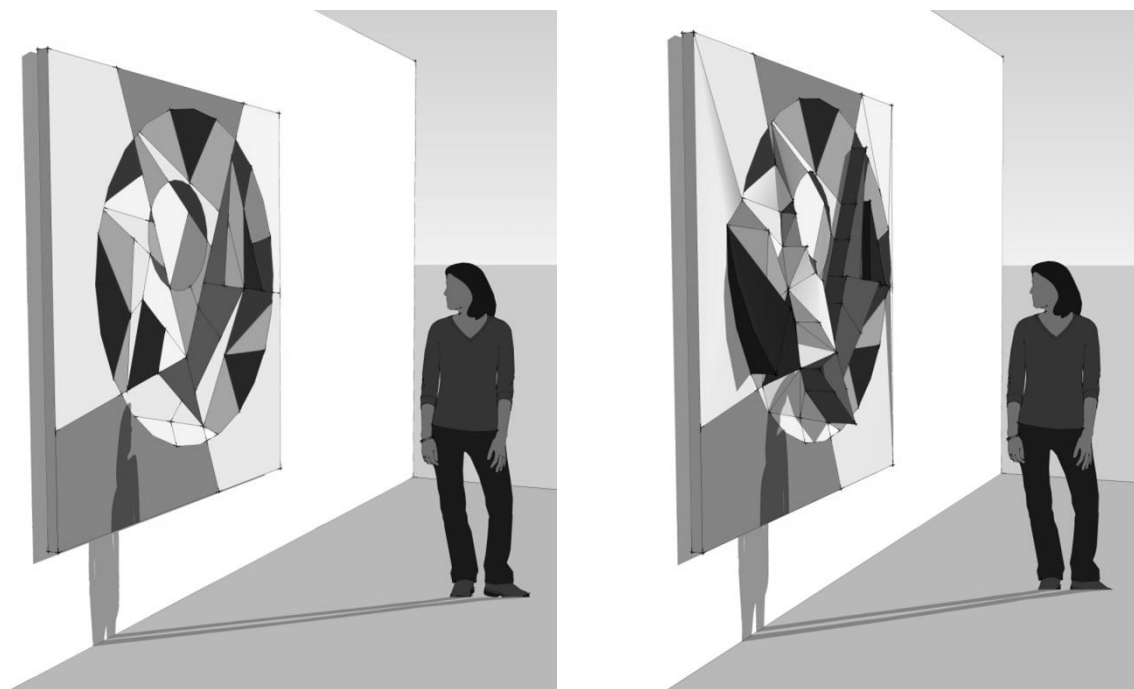
Todo se reduce a una cuestión de proporciones relativas. Ciertamente, en aquel cuadro en cuyo proceso de elaboración se ha aplicado la materia pictórica (óleo, acrílico, etc.) con generosidad creando una textura rugosa, no albergamos la más mínima duda sobre su pertenencia al ámbito de la pintura

²⁴ *Esculturas sobre la pared* fue una exposición colectiva realizada en la Galería Juana de Aizpuru, de Madrid, en 1986 (24 octubre - 11 diciembre)

²⁵ CALVO SERRALLER, Francisco. “Esculturas sobre la pared”. *El País*, 7/11/1986.

como disciplina artística; pero cuando en la realización de la obra se han añadido pastas o materiales extrapictóricos de un volumen importante, acentuando en modo claro la tridimensionalidad del conjunto, es cuando puede surgir el interrogante.

Pongamos un ejemplo: la polémica cobraría fuerza, si, en una obra que parte de coordenadas planas X e Y, la nueva coordenada Z, la que define su tridimensionalidad, no fuera generada simplemente por la aplicación de materia pictórica convencional, sino que el artista sintiera la necesidad de añadir materiales o elementos volumétricos de proporciones similares o superiores a, por lo menos, una de las coordenadas anteriores. El cuadro se iría alejando de nuestro concepto tradicional de obra pictórica.



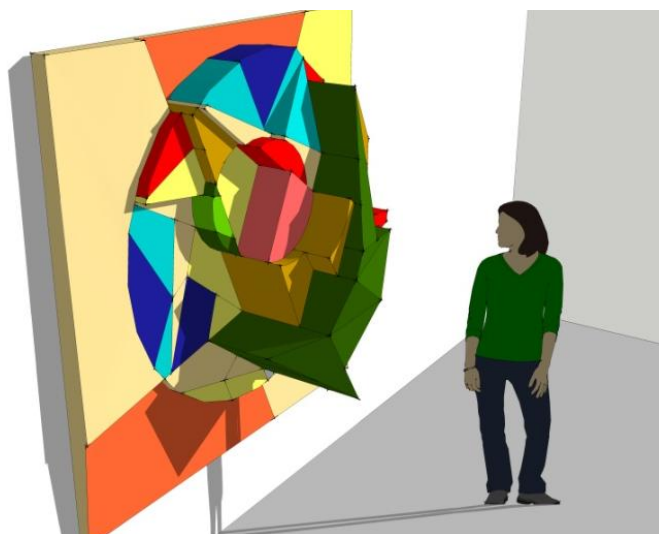
Ejemplo esquemático de obra pictórica con plano generatriz (coordenadas X e Y) de 200 x 200 cm. y crecimiento volumétrico (coordenada Z) nulo y de 15 cm. Respectivamente.

Asignemos unas medidas concretas a nuestro ejemplo: pongamos que se trata de un cuadro que, originándose en un soporte de medidas 200 x 200 cm., Alcanza mediante el empleo de materia abundante, una dimensión en su

coordenada Z de 15 cm. Se trataría de una pintura matérica muy volumétrica, pero nadie cuestionaría que estamos ante una pintura.

Supongamos ahora que el artista ha empleado elementos extrapictóricos como fragmentos de madera, telas y papeles encolados, plásticos u objetos encontrados, combinándolos con la materia pictórica y alcanzando un valor de la coordenada Z de 60 cm.

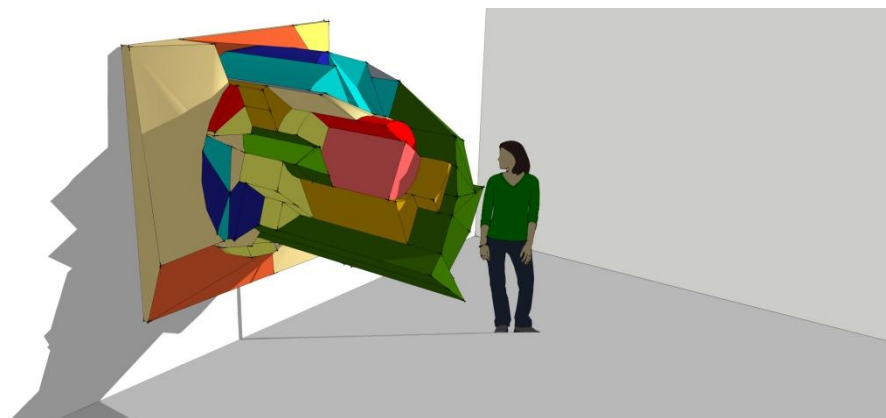
La obra ha adquirido un claro carácter tridimensional y comienza a invadir el espacio expositivo (véase ejemplo esquemático en la página siguiente) en el que se ubica, es difícil seguir manteniendo la postura de que se trata de una obra pictórica. Es tan volumétrica que muchos opinarán que se trata más bien de una escultura colgada de la pared (o apoyada en el suelo), mientras que otros la verán como una instalación.



Ejemplo esquemático de obra pictórica con plano generatriz (coordenadas X e Y) de 200 x 200 cm. y crecimiento volumétrico (coordenada Z) de 60 cm.

¿Y qué ocurre si la dimensión de dicha coordenada Z ha crecido hasta alcanzar los 200 cm? esta coordenada habrá igualado a las generadoras X e Y. ¿Y si ha alcanzado los 4 metros, o los 10? En algún, momento todos dejaremos de pensar que se trata de una manifestación pictórica para ubicarla dentro de la

escultura o la instalación. En qué punto concreto se produciría nuestro cambio de percepción es una cuestión personal de cada espectador y resulta imposible establecer unos parámetros universales.



Ejemplo esquemático de obra pictórica con plano generatriz (coordenadas X e Y) de 200 x 200 cm. y crecimiento volumétrico (coordenada Z) de 200 cm.

Como apuntábamos antes, estamos hablando en todo momento de una cuestión de proporciones. Pero la catalogación de la obra, la seguridad de colocarle la etiqueta adecuada, no debe ser nuestra prioridad. Ha de prevalecer la idea de que este tipo de manifestaciones artísticas pertenecen al ámbito de la pintura porque parten de un plano original. El artista acomete la tarea de generar una imagen, y en la génesis de este empeño, se mueve siempre en coordenadas bidimensionales; la tridimensionalidad viene después motivada por necesidades expresivas.

En cualquier caso, se trate de una obra pictórica, escultórica o de una instalación, lo importante ha de ser su calidad en términos de adecuación forma-contenido, su oportunidad o sus valores estéticos, son en definitiva, lo que debe centrar nuestra atención. Creemos que el problema de su encasillamiento dentro de una u otra disciplina artística, especialmente en esta era de auge de la creación multidisciplinar en la que vivimos, es una cuestión dialéctica; lo que sí es relevante, es la conclusión que podemos extraer de esta

argumentación: El desarrollo de la tridimensionalidad en la pintura ha jugado un papel importante en la disolución de las fronteras entre las artes plásticas.

Conviene, no obstante, establecer unos límites de cara a nuestro trabajo práctico. Diferenciaremos los grados de ruptura de la bidimensionalidad de la obra para después decidir con más claridad el ámbito de nuestras reflexiones tanto teóricas como prácticas.

1.3.4. Niveles de ruptura del plano pictórico.

Cuando hablamos de pintura matérica y tridimensional estamos abarcando un amplio espectro de manifestaciones pictóricas que van desde aquellas en la que la materia se ha aplicado con generosidad creando una suave textura, apenas volumétrica, pasando por otras en las que se han empleado pinturas más espesas con adición de cargas como tierras, arenas o pigmentos en polvo, hasta llegar a aquellas en las que se han incluido otros elementos u objetos que pueden ir desde papeles o telas hasta fragmentos de madera, cerámica, plásticos u objetos encontrados. Según el grado en que se transgreda el plano que constituye el soporte original de la obra, hemos establecido tres niveles de ruptura:

Pintura matérica. Es el primer nivel, la materia pictórica rompe la lisura del soporte. Es aquella en la que la textura física se convierte en uno de los elementos expresivos importantes de la obra.

Podemos encontrar ya un carácter matérico en obras de William Turner, Gustavo Courbet, Claude Monet o Vincent Van Gogh. Ya en el siglo XX podríamos citar como paradigmas a Jean Fautrier, Jean Dubuffet, o algunas obras de Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Luis Feito o Frank Auerbach entre otros.

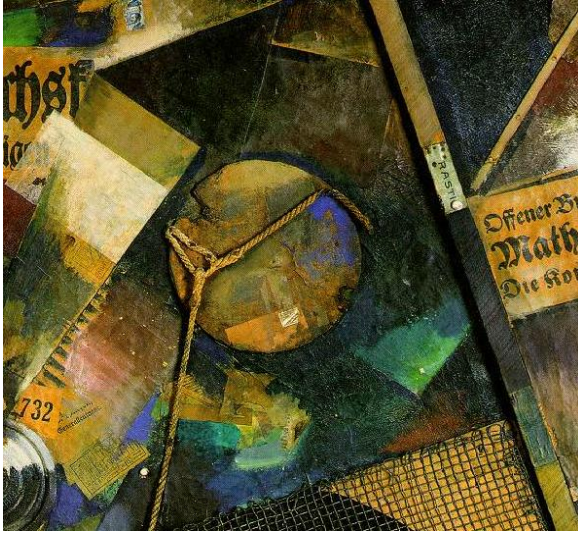


Izquierda: Monet, Claude. Detalle de la obra *Nenúfares*. (1906). Derecha: Auerbach, Frank.
Detalle de la obra *Cabeza de J.Y.M.* (1978)

Pintura tridimensional. En este nivel el grado de ruptura del plano es mayor que en la pintura matérica. La herramienta expresiva no es únicamente la textura física provocada por la materia pictórica, sino el volumen en sí mismo, con sus consecuencias: las sombras arrojadas y la complejidad de la aprehensión de la obra, que deja de ser una imagen única para convertirse en cambiante según el punto de vista elegido.

En su elaboración intervienen pinturas enriquecidas con cargas o materiales extrapictóricos. Busca las posibilidades expresivas en la frontera pintura/escultura.

A la hora de buscar ejemplos, habría que citar en primer lugar y como pioneras algunas obras de Pablo Picasso o del pintor alemán Kurt Schwitters; otros ejemplos de este tipo de pintura los encontramos en obras de Manuel Millares, buena parte de las realizadas por Lucio Muñoz, las "combine" de Robert Rauschenberg o las obras de los ochenta y primeros noventa de Frank Stella.



Izquierda: Schwitters, Kurt. Detalle de la obra *Merz Picture 25A*. (1920). Derecha: Millares, Manuel. Detalle de la obra *Personaje caído I* (1970)

Pintura expandida. Este tipo de manifestación pictórica rompe más radicalmente los límites tradicionales de la pintura, invadiendo el espacio circundante. Busca las posibilidades expresivas en la frontera pintura/escultura/instalación.



Grosse, Katharina. *windowwall*. Massachusetts Museum Of Contemporary Art (2012).

Los ejemplos de este Nivel de ruptura del plano pictórico se encuentran mayoritariamente en el trabajo de autores de finales del siglo XX o actuales. Podemos citar como paradigmática la obra de la pintora Katharina Grosse (véase imagen en la página anterior).

Los tres niveles serán analizados en nuestra tesis doctoral, aunque en lo que respecta a las obras realizadas en el desarrollo experimental de la investigación, nos limitaremos a los dos primeros, por considerar demasiado extenso el ámbito de acción, decisión que queda reflejada en el título de la misma.

1.4. Motivaciones para el desarrollo volumétrico de la pintura.

Comenzamos este epígrafe haciendo una reflexión sobre cuál ha sido, a lo largo de la historia, la función de la pintura; la motivación primera que hace que el artista tome la decisión de pintar un cuadro, para, posteriormente analizar esa necesidad creciente de traspasar el plano que supone el soporte pictórico tradicional.

Salvo algunos periodos de la historia en que la función simbólico-narrativa ha prevalecido sobre todas las demás, podríamos decir que, de modo general, ha sido la búsqueda de la mimesis, el *motor creativo* de los artistas durante siglos. Consumar el engaño de representar la realidad, de plasmar tres dimensiones sobre la lisura bidimensional del lienzo, fue el fin último de los artistas durante cientos de años hasta que la irrupción de la fotografía primero, y el cine posteriormente, despojaron a la pintura de tal meta, obligándola a la búsqueda de nuevos objetivos.

Francisca Pérez Carreño, en un análisis de la teoría del arte de Arthur C. Danto, escribe: “La historia del arte muestra un progreso en la realización de lo que está en su propia esencia, el concepto de arte. Si desde Grecia este concepto es el de mimesis, la conquista de las apariencias es la meta de la actividad artística hasta las vanguardias de este siglo (el siglo XX). Una vez

que la aparición del cine hace posible una mimesis del movimiento cualitativamente superior a la de la pintura, el progreso del arte como mimesis alcanza su meta. Sin embargo, Las vanguardias clásicas continuaron desarrollando el concepto de arte, no ya como representación, sino como análisis del propio lenguaje y finalmente de la propia naturaleza del arte. Los manifiestos colaboraron con las propias obras en esta tarea que ya no es mimética sino autorreflexiva, teórica. El arte ha alcanzado autoconciencia. El concepto de arte se ha desarrollado en la propia historia del arte (...).²⁶ Pérez Carreño nos describe como en un determinado momento, el arte (y especialmente la pintura), desorientado ante la pérdida de su función mimética, se apoya más que nunca en la filosofía, y esta va abarcando más espacio hasta llegar al arte conceptual, en el que arte y filosofía se confunden. El arte ha alcanzado autoconciencia. Ya a partir del siglo XVIII, según la teoría de W. Hegel, el arte se torna *reflexivo* (aunque continúa apoyándose en la teoría mimética), pero es a partir de la aparición de los mencionados avances técnicos, cuando se tornará *autoreflexivo*.

Es en esta evolución de la función del arte o, más concretamente del fin último de la pintura, donde encontramos un elemento de importancia crucial para explicar este proceso de expansión de la pintura fuera de sus límites tradicionales. En este entorno de libertad al que la pintura ha accedido hace relativamente poco, es donde ha comenzado a desarrollarse mucho más que en ningún periodo anterior la tercera dimensión de la pintura. Pintar es un modo de expresión, el pintor es libre de emplear las herramientas que considere necesarias para construir su mensaje. El volumen, a través de las texturas o de una factura más abiertamente tridimensional, se ha convertido en uno de los elementos esenciales de la pintura.

Liberada de su función mimética, la pintura no solo representa otra realidad, sino que cobra independencia como realidad en sí misma, de este modo, la pintura contemporánea pugna por reivindicar su fisicidad.

²⁶ AA. VV. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Madrid, Visor, 1996. Pérez Carreño, F. *Arthur Danto*. Capítulo. p. 115

Es cierto que en este proceso de búsqueda de su nueva esencia, algunos ven los coletazos de una categoría artística obsoleta, que se resiste a desaparecer. Desde este poco halagüeño enfoque, la conquista de la tridimensionalidad es solo una estrategia más en esta política del *renovarse o morir*. De esta obsolescencia nos habla Simón Marchan cuando repasa la evolución de la “Nueva Abstracción” en su manifestación concreta del *shaped canvas* (lienzo con forma): “La Nueva Abstracción considera por esto mismo a la pintura como un genero camino de la agonía y con soluciones muy restringidas. El empleo del shaped canvas en vez del clásico soporte, no hace más que prolongar su agonía”.²⁷ No compartimos esa postura; la aparición de la fotografía y el cine, no solo no suponen en modo alguno la muerte de la pintura, sino que marcan su liberación y el comienzo de su auténtico crecimiento como arte, hasta el punto que pasa a convertirse a lo largo del siglo XX, en la más importante de todas las artes. Hablar de la historia del arte del pasado siglo es , sobre todo, hablar de pintura, y esto la embarca, efectivamente, en una espiral de renovación constante; una búsqueda de nuevas formas de expresión en la que la tridimensionalidad constituye un recurso más del que se sirve.

Reivindicar su fisicidad, tomar consciencia de la componente física de la obra y hacerla palpable es, como comentábamos, otro de los motivos para el desarrollo volumétrico de la pintura. Clement Greenberg en su ensayo *La revolución de los papeles pegados*, habla de una transición desde la ilusión pictórica del cuadro tradicional a lo que sería más acertado llamar ilusión óptica. Se despliegan una serie de recursos que hacen patente el plano real del cuadro como una suerte de plano transparente (pero presente) que nos permite ver la imagen ilusionista plasmada en la obra, como una doble realidad. "A finales de 1911 ambos maestros (Braque y Picasso) habían modificado casi completamente la pintura ilusionista tradicional. La profundidad ficticia de la pintura había sido drenada hasta un nivel muy cercano a la superficie real del cuadro. El sombreado, e incluso un cierto tipo de perspectiva, al aplicarse en la representación de superficies volumétricas mediante secuencias de pequeños planos-facetas, tuvieron el efecto de tensar en vez de ahondar el plano de la

²⁷ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid. Akal. 2001. p. 92

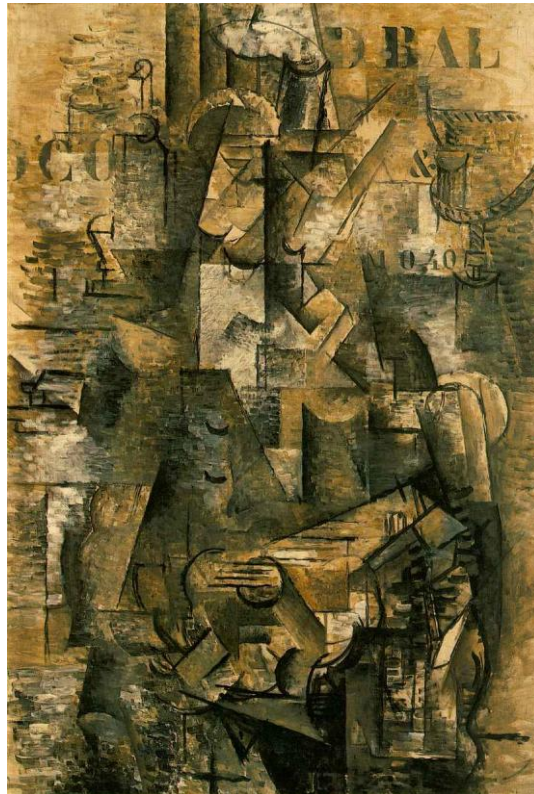
pintura. Para poder diferenciar de manera más explícita entre la realidad de la superficie plana del cuadro y las formas representadas sobre ella y así poder dar una idea de profundidad, todo esto era necesario. De otra manera estas formas se hubieran confundido en exceso con la superficie y solo habría sobrevivido como uno de sus componentes. En 1910 Baque ya había incluido un clavo representado muy gráficamente con una sombra de aspecto afilado en una tela (...) Lo hizo con el fin de interponer un tipo de espacio fotográfico entre la superficie del cuadro y el decreciente y frágil espacio ilusionista propio del cubismo, que la naturaleza muerta habitaba (...) En 1911 Braque introdujo letras y números pintados en *trompe-l'oeil* con la ayuda de una plantilla industrial en cuadros en que los motivos representados no ofrecían justificaciones realistas para su presencia (véase fotografía en página siguiente). Estas intrusiones, a causa de su planitud evidente, extraña y abrupta, fijaban el ojo en la superficie literal y física de la tela del mismo modo que lo hacía la firma del artista. Aquí no se trataba de interponer una ilusión de profundidad más viva entre la superficie del lienzo y el espacio cubista, sino de especificar la planitud real del plano del cuadro. De este modo, cualquier cosa que se mostrara en este plano se vería empujada, por la fuerza del contraste, hacia el espacio ilusionista. Ahora la superficie del lienzo se indicaba de modo *explícito* -y ya no implícito- como un plano tangible y al mismo tiempo transparente.

Fue con el mismo fin que Picasso y Braque empezaron, en 1912, a mezclar arena y otras sustancias ajenas a la pintura en sus cuadros. De este modo, la superficie granular llamaba la atención de un modo directo sobre la realidad táctil de la pintura"²⁸

Cuando Braque introduce elementos como letras o números pintados con plantilla (véase imagen de la página siguiente), busca separar el plano real del cuadro del plano ilusionista representado en la obra; del mismo modo, en el caso de la pintura matérica o tridimensional el plano físico de la obra, al ser transgredido, también se está haciendo presente a ojos del espectador.

²⁸ GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Félix Fanés (prol. Y trad.). Madrid: Siruela. 2006. p. 104

Greenberg habla de evidenciar de este modo la "planitud" de la pintura, se refiere a dejar patente su bidimensionalidad y, paradójicamente, la aplicación de materia con volumen y texturas cumple esa función aparentemente antagónica de hacer presente el plano real de la obra.



Braque, Georges. *El portugués*. 1911. Kunstmuseum, Basilea.

Otra motivación para el desarrollo volumétrico de la pintura reside en la sociedad que será su receptora, pues toda manifestación artística es expresión de su tiempo. Si el siglo XX se nos presenta como el periodo en que este fenómeno ha crecido en forma exponencial, no debemos perder de vista que es también testigo de los cambios más profundos de la sociedad. La realidad en nuestros días no es la misma, y no se percibe del mismo modo, que la de épocas anteriores. La cantidad de información que, de media, recibe una persona hoy, es infinitamente superior a la que recibían sus abuelos. Los medios de comunicación de masas nos imbuyen en una realidad que percibimos más volátil y dinámica cada día. Vivimos rodeados de imágenes.

Para Baudrillard,²⁹ estamos inmersos en la época de la “pantalla total”. La realidad ha sido sustituida por su imagen, es la era del simulacro.

Frente a esta percepción de la realidad en continuo movimiento, la pintura puede parecer un medio de expresión obsoleto por dos motivos: Su escasa repercusión y su limitada capacidad narrativa. Efectivamente, si comparamos la difusión que alcanzará una idea transmitida mediante la elaboración de un cuadro, con la que alcanzaría a través de cualquier otro medio, convendremos que el alcance de repercusión de la pintura como medio de comunicación es muy limitado. Habría que hablar de las posibilidades de reproducción de la obra a través de otros medios, pero es cierto que no se suele pintar previendo la posterior divulgación del cuadro en los medios de comunicación. Ya en 1936, en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* nos planteaba Walter Benjamin³⁰ esta cuestión, argumentando que los avances tecnológicos han de conllevar cambios de gran calado en la concepción misma del arte y proponiendo el arte postaurático, hecho en masa y para las masas, como alternativa al arte de culto, distante y destinado a una élite minoritaria. Al propio Benjamin le asombraría comprobar que la pintura como medio de expresión artístico sigue viva, casi un siglo después. De lo que no cabe duda, es que los avances técnicos llevan implícito un cambio en la realidad que nos rodea, y esto propicia cambios en el arte, tanto en los conceptos y objetivos, como en las manifestaciones y técnicas. Nuestro esfuerzo se centra en analizar las relaciones de causa-efecto entre la sociedad actual y la tridimensionalidad como elemento expresivo de la pintura. La vigencia de la pintura como medio de expresión artística es incuestionable, como lo es su capacidad de renovación y evolución. Claramente, no se trata del mejor de los medios de comunicación, pero sí uno de los mejores medios de expresión artística.

Respecto al segundo motivo, la limitada capacidad narrativa, hay que tener en cuenta que nos encontramos inmersos en periodo de apología de la razón. Como ya nos indicara Jung,³¹ la mente humana ha sufrido (y continua

²⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Pantalla total*. Barcelona. Anagrama. 2000.

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid. Taurus. 1973.

³¹ JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Madrid. Aguilar. 1969

sufriendo) un proceso de racionalización en el que el yo consciente ha ido ganando terreno gradualmente frente al inconsciente dentro de la psique, hasta llegar a cometer el error de identificarse con ella. El inconsciente ha sido peligrosamente dejado de lado, esto ha conllevado una racionalización cada vez más patente de las propuestas artísticas. La razón se siente más cómoda junto al concepto, la idea y los medios por los que estos mejor se manifiestan, esto es, aquellos que tienen un carácter más narrativo. La pintura no es en absoluto un medio narrativo, sino expresivo, más afín al ámbito de lo emocional. Esta es una peculiaridad de la pintura, no debe entenderse como un defecto o una carencia.

Ante una percepción de la realidad en constante movimiento, no parece tener cabida la creación pictórica estática. Esto ha ido generando en los artistas plásticos de los últimos tiempos la necesidad de dotar a la obra de un cierto dinamismo, y muchos han encontrado, en una mayor o menor tridimensionalidad, el modo de sugerirlo. No estamos hablando de buscar la representación del movimiento, como ya hicieran los *futuristas* a principios del XX, sino de dotar a la obra, de un carácter intrínsecamente dinámico: Plasmación de una realidad en constante cambio, como la realidad frenética en la que nos encontramos inmersos.

Un modo de responder a esa necesidad dinamizadora es, sin duda, la concepción de obras que estén en constante cambio, el espectador las percibirá de distinto modo según varíen las condiciones de luz, distancia y posición. Se trata de dotar de un cierto carácter holográfico a la obra pictórica. El cuadro que tenemos delante será distinto en cuanto el espectador realice un movimiento y, de hecho, provoca la necesidad de cambiar el ángulo de visión.

Otra motivación de los artistas para el empleo de la pintura matérica y tridimensional es la búsqueda de lo natural a través de la renuncia del orden, tradicionalmente presente en el arte, como nos sugiere el siguiente escrito de Gombrich: “En gran parte de las producciones artísticas (incluidas, o quizá principalmente en ellas, las producciones de las artes *aplicadas*, como la

tapicería, la alfarería o la cestería) reinan un deseo de orden”.³² Aumont coincide en esta idea del deseo de orden en el arte tradicional “... un deseo innato de las disposiciones regulares: con el objeto de arte, el hombre también debe introducir un *orden* en su medio. Los principios que pone en juego para ello se asemejan muchísimo en el fondo a los que, a veces de manera idéntica, han sido convocados por el descubrimiento de las matemáticas. La repetición de lo mismo (principios de adyacencia, de identidad y de adición); la simetría (variante de la repetición, a la que se agrega la idea de inversión); el centrado, que remite a la posición de una simetría disimétrica; he aquí los recursos inmutables de la ordenación, de la cual dan testimonio todas las artes decorativas, pero también, más veladamente, la mayoría de las obras de arte”.³³ La textura y los elementos extra pictóricos aportan la irregularidad que nos devuelve a lo natural y nos aleja del artificio sin renunciar a la expresión.

Por otro lado, lo matérico nos habla de lo corpóreo, lo físico, que nos traslada en gran medida al ámbito de la emoción. López Churruga afirma: “En líneas generales, diremos que en el contexto de esa historia (de la pintura), existen épocas en las cuales la materia consigue una afirmada preponderancia. Son los períodos que otorgan a la sensualidad un puesto destacado en el transcurrir de la vida y en los cuales la materia resulta precisamente el elemento elegido para expresar al hombre y al mundo, para hablar de la existencia de las cosas y de los sentimientos.”³⁴

1.5. Aportaciones de la pintura matérica y tridimensional.

Tanto la textura como el propio volumen que caracterizan este tipo de pintura, constituyen una poderosa herramienta expresiva que ha ido evolucionando y desarrollándose en respuesta a unas necesidades. En este epígrafe

³² GOMBRICH, E. H. *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid. Debate. 1999.

³³ AUMONT, Jacques. *La estética hoy*. Madrid. Cátedra. 2001. p. 19

³⁴ LÓPEZ CHURRUGA, O. *Estética de los Elementos Plásticos*. 1971. p. 30

analizaremos algunas de las contribuciones de la pintura matérica y tridimensional al mundo de la pintura.

En primer lugar retomaremos el tema del dinamismo. Hablábamos en el apartado anterior de la necesidad de imprimir dinamismo a la pintura en respuesta a la trepidante realidad que nos rodea. El paradigma de una obra dinámica sería una obra en constante cambio, en constante movimiento. Pero el movimiento real dentro de la obra pictórica es algo que choca con los conceptos más elementales de este arte. Aunque existen algunos ejemplos, no nos parece acertado buscar ese carácter dinámico en la pintura mediante el empleo de elementos móviles.

La pintura matérica y, especialmente la tridimensional, aun siendo una realidad estática, tiene un claro carácter dinámico, pues provoca en el espectador la necesidad de variar su punto de vista: Si frente a una obra pictórica plana el espectador permanece estático recorriendo la superficie del cuadro con la mirada, delante de una obra este tipo se hace necesario variar la distancia y el punto de perspectiva para poder entender el juego de volúmenes y valorar las distintas texturas de los materiales empleados.

En el ejemplo expuesto en las imágenes de la página siguiente, vemos distintos puntos de vista de una de las obra que han sido creadas como piezas de la investigación experimental de esta tesis doctoral. En la serie fotográfica se imita un hipotético movimiento el espectador para mostrar como percibirá la obra de distinto modo según varíen las condiciones de posición y distancia; la cámara realiza aquí un movimiento de acercamiento al cuadro a la vez que se desplaza hacia la derecha y realiza un suave giro a la izquierda para mantener enfocado en todo momento el mismo punto. La incorporación de la tercera dimensión aporta así dinamismo, pues la aprehensión de la obra pictórica requiere del espectador un recorrido que incluirá variaciones en el punto de vista.

De este modo, el movimiento se convierte en una condición sine qua non en la aprehensión de este tipo de pintura.



Serie de fotos detalle con distinto punto de vista. *Serie "Presencias" n° 15. Obra propia.*

Una consecuencia de este dinamismo y que, en este caso ha jugado en nuestra contra, es la dificultad de transmitir el potencial expresivo de este tipo de pintura matérica y tridimensional a través del lenguaje fotográfico (plano y estático) para la elaboración de este trabajo de tesis. Hemos sorteado esta dificultad mediante el empleo de series de fotografías como la aquí mostrada que, de algún modo, imitan el movimiento del espectador.

Otra reflexión importante sobre las aportaciones de la pintura tridimensional se refiere al tema de la luz. La luz ha sido siempre la máxima preocupación para los pintores, representarla es captar la realidad tal y como llega a nuestra retina, y se puede decir, que la meta de la pintura es la expresión a través de la representación de la luz y de su traducción plástica, el color. La pintura tridimensional aporta una novedad en este sentido, aquí la luz no solo se representa, también se *utiliza*.

Protuberancias, recovecos, zonas lisas o estructuradas en varios planos transparentes o traslúcidos. Los elementos que constituyen el cuadro crean su propio lenguaje de sombras. La dirección e intensidad de la iluminación también provoca cambios en la percepción de la obra.



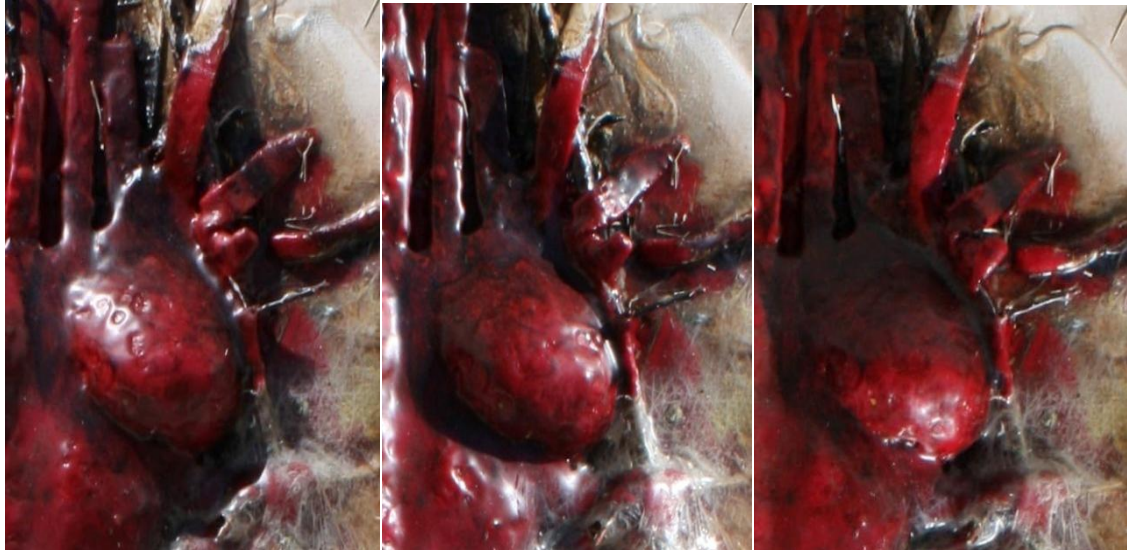
Serie de fotos con variación de iluminación. *Serie "Presencias" n° 10*. 122 x 64 cm. *Obra propia*.

La serie fotográfica que observamos arriba muestra claras diferencias en la captación de una misma obra (*Presencia n° 10*. 122 x 64 cm). Aquí no ha habido variación del punto de vista; tanto el cuadro como la cámara fotográfica han permanecido fijas en toda la serie, lo único que se ha modificado en la realización de las cuatro fotografías es la iluminación.

En la dicotomía forma-contenido, sabemos que cualquier variación en la forma conlleva una alteración del contenido. El mensaje transmitido varía con los cambios formales. Pero en este caso no se ha producido alteración alguna en la forma. La forma permanece inalterable. Las diferencias en la imagen percibida de esta obra pictórica, vienen dadas únicamente por los cambios de iluminación.

Del mismo modo que apreciamos profundos cambios en la obra como imagen monolítica generados por variaciones en la iluminación, podemos observar a

nivel de detalle como esto cambios son, si no generados, si potenciados por la aparición de fuertes sombras (propias y, sobre todo, arrojadas) fruto de la propia tridimensionalidad de los elementos que integran la pieza (véase la serie fotográfica de abajo).



Serie de fotos de detalle de la misma obra con variación de iluminación.

Esta característica de la pintura tridimensional de utilizar la luz como herramienta pictórica, potencia a la anterior, el dinamismo. La obra parecerá distinta a distintas horas del día pues, casi con toda seguridad, habrán cambiado las condiciones de iluminación.

Pero quizá, el principal anhelo de la pintura al desafiar su bidimensionalidad sea el de hacer patente su fisicidad. La pintura matérica y tridimensional reivindica la presencia física del cuadro como objeto artístico que forma parte de la realidad que nos rodea, con sus valores volumétricos y táctiles, independientemente del carácter representacional o simbólico que pueda tener la imagen generada.

Con esta recuperación de la presencialidad, la pintura consigue por añadidura otro logro, el de marcar distancias con todos los demás medios de comunicación, con los demás modos de transmitir un mensaje. Todos estos

medios: la televisión, la pantalla del ordenador o del móvil, la del cine, las páginas de la prensa, etc. son medios planos que nos trasladan a otra realidad, “realidad tras el cristal”. Hubo un tiempo en que la pintura era así, pues su principal función era representacional. La fotografía y los demás avances técnicos la liberaron (ya en el siglo XIX) de esta función mimética y la hicieron crecer como disciplina artística. Hoy en día, la pintura no tiene como único fin, un carácter representativo ni narrativo, es un medio puramente expresivo. No pretende trasladarnos a ninguna otra realidad, y la tridimensionalidad reafirma este carácter, al potenciar su presencialidad y su expresividad.

A comienzo de la década de los setenta, el crítico de arte John Berger,³⁵ en su programa de televisión “Modos de ver” se planteaba como las formas de reproducción mecánica (tanto en imagen fija, como en movimiento) de las obras de arte, que, en principio nos las acercan, podían también falsearlas, produciendo variaciones en su tamaño o color, desmenuzándolas o alterando su significado de mil formas distintas. Así rompía, hace ya cuatro décadas, el mito de la exactitud y veracidad de las imágenes obtenidas mecánicamente.

Cobra validez lo tangible. Si en otros momentos de la historia de la pintura, y motivado por esa intención de representar elementos o contextos ajenos, cualquier atisbo de materialidad que enturbiara el efecto de ventana a otra realidad se consideraba un error de ejecución, ahora se huye del acabado pulido que nos acercaría a los medios de comunicación antes mencionados. La materia es prueba categórica de que la obra que tenemos delante forma parte de nuestra realidad, pero además esos valores táctiles dan fe de la factura artesanal y exclusiva.

Por otro lado, como ya apuntáramos en el epígrafe 1. 3. 3. el desarrollo de la tridimensionalidad en la pintura ha contribuido a disolver las fronteras entre las artes plásticas, favoreciendo el interés del arte contemporáneo por lo híbrido en las manifestaciones artísticas.

³⁵ BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 2000.

El proceso de crecimiento matérico y volumétrico de la pintura la ha dotado de nuevos recursos expresivos, la evolución de dicho proceso será tratada en los próximos capítulos.

CAPÍTULO 2

ANTECEDENTES DE LA TRIDIMENSIONALIDAD EN LA PINTURA.

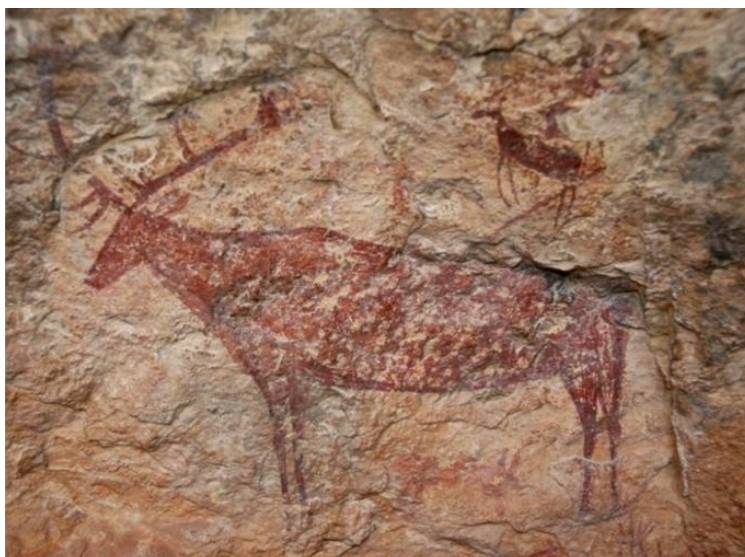
En este segundo capítulo de nuestra tesis doctoral abordaremos el tema de la materia y la tridimensionalidad en la pintura desde un enfoque histórico, analizando la evolución de este fenómeno desde las primeras aplicaciones de pincelada tímidamente cargada de materia pictórica, que progresivamente van aumentando su volumetría hasta alcanzar su máximo desarrollo a lo largo del siglo XX, con el empleo de empastes y elementos extrapictóricos cada vez más explícitos, hasta las tendencias contemporáneas donde la pintura pugna por una ruptura total del plano original, expandiéndose más allá de los límites tradicionales.

Se trata de un estudio de la evolución del fenómeno desde sus comienzos hasta nuestros días.

2.1. Acotación del fenómeno de evolución tridimensional.

Las primeras manifestaciones pictóricas del hombre, no se desarrollaron precisamente sobre superficies lisas y perfectas, pues obviamente, no existían los medios necesarios para conseguirlas.

Las rugosas e irregulares paredes de las cuevas en las que habitaban nuestros antepasados prehistóricos, son el primer soporte conocido en el desarrollo de la expresión artística. Se trata de creaciones pictóricas claramente tridimensionales, y, aunque no hay una intencionalidad expresiva en esta característica, solo una adecuación al único soporte disponible, si se ha podido constatar un ocasional aprovechamiento de los volúmenes y formas preexistentes en las paredes.

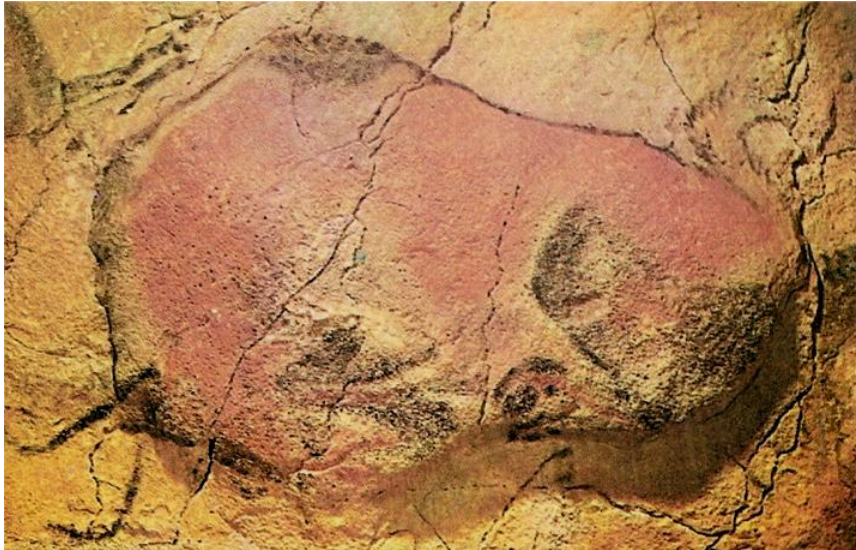


Pintura rupestre. *Cérvido y cáprido*. Prehistórico. Cañaica del Calar. Moratalla. Murcia.

Como nos explica el historiador Sigfried Giedion: “Cuando el mundo se consideraba una totalidad indivisible, se veían las peñas con ojos distintos de los nuestros. Para el hombre primevo, los animales que grababa o pintaba estaban ya vivos en la roca. Estaban allí: lo único que él tenía que hacer era completarlos. Es un hecho que los indicios naturales de forma presentes en la roca inspiraban al hombre paleolítico para crear, a partir de un fragmento, la forma innata, por así decirlo, de un animal o figura humana (...) en el grupo de bisontes policromos del techo de la caverna de Altamira, cuyas insólitas posturas recostadas brotan de la forma de las protuberancias rocosas (...) Roca, animal y contorno forman una unidad inseparable”.³⁶

El volumen y la formas encontrados de modo fortuito en los paramentos de la caverna podían ser, en ocasiones, inspiradores de la propia pintura (véase imagen de la página siguiente).

³⁶ GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid . Ed. Alianza. 1985. p. 45



Pintura rupestre. *Bisonte*. Caverna de Altamira. Santillana del Mar. Cantabria

Pero nuestro trabajo de investigación debe circunscribirse al periodo de la historia en el que, conseguido “lo liso” a través de los avances técnicos y desarrollada la pintura como manifestación bidimensional durante siglos, comienza paulatinamente a incorporar el volumen como elemento expresivo en lo que algunos ven como un regreso a los orígenes de la pintura.

La pintura antigua continuó su evolución y desarrollo a través de diferentes periodos históricos, con fines y medios muy variados pero, en general, asociada a la ornamentación, tanto de utensilios, como de los paramentos de las construcciones, ya fueran estas de índole privado o colectivo, laico o religioso.

Dado que nuestro interés se centra en el análisis de las manifestaciones matéricas y tridimensionales en la pintura, en la comprensión de la motivación de su uso por parte de los pintores de cada periodo y en el estudio de sus posibilidades expresivas, parece lógico acotar este estudio en lo que llamamos *pintura de caballete*, esto es, una vez que el acto pictórico se ha separado del muro y cualquier aportación de materia es fruto de una intención artística, de una búsqueda de transmisión expresiva. Hay indicios de que la pintura de caballete era empleada ya en la Grecia y Roma Antiguas, aunque ninguna de

estas obras ha llegado a nuestros días. El historiador Fernando Carroggio escribe “Pese a la pérdida de la totalidad de las pinturas de los grandes maestros de la segunda mitad del siglo IV (que en su gran mayoría eran de caballete)”,³⁷ el autor continúa explicando cómo este tipo de pintura fue paulatinamente cayendo en desuso a favor de la más conocida pintura mural.

Con todo, esta acotación a la pintura de caballete, nos deja un espacio demasiado extenso que cubrir, por lo que nos vemos obligados a reducir el ámbito de nuestro estudio, que abarcará el periodo comprendido entre el Renacimiento y el Siglo XIX, para profundizar en su análisis una vez entrado el Siglo XX, hasta nuestros días.

2.2. Génesis y desarrollo histórico de la tercera dimensión en la pintura.

Desde el comienzo, esta pintura de caballete se elaboraba sobre superficies construidas mediante el ensamblado de tablas de madera o lienzos de tela tensada en bastidor, pero, en ambos casos la superficie obtenida era imprimada y lijada hasta conseguir una total lisura que impedía reconocer el material subyacente. Es lógico pensar que en épocas en las que “lo liso” era realmente raro de ver, el artista no se interesara en aplicar texturas que pudieran romper esa lisura tan arduamente obtenida. En muchos periodos de la historia de la pintura, cualquier atisbo de textura se ha considerado poco menos que un defecto o una mala praxis. El artista se esforzaba en evitar incluso la huella del pincel con el objeto de potenciar el efecto ilusorio de ventana abierta a otra realidad. En la pintura europea del periodo previo al Renacimiento (Paleocristiana, Bizantina, Románica y Gótica), se mantiene esta línea de la búsqueda del acabado pulido; en todo caso, podríamos citar la aplicación de dorados (pan de oro) como innovación técnica, en cuanto al empleo de materiales extra pictóricos, pero el efecto que produce la reflexión de la luz sobre ellos, es más bien de desmaterialización del soporte.

³⁷ CARROGGIO, Fernando. *Historia del Arte*. Barcelona. Carroggio S.A. 1983. p. 30

2.2.1. Crecimiento volumétrico de la materia pictórica.

El siglo XV es un punto de inflexión en la pintura. Los cambios económicos y sociales propiciarán grandes cambios en el arte. El desarrollo de la banca, la industria y el comercio revolucionan la economía en toda Europa. La burguesía crece y afianza su poder. El aumento de la riqueza trae aparejada una creciente materialización de la vida. La sociedad comienza un lento proceso de secularización. Todos estos cambios se acompañan de un gran aumento de la producción pictórica y, como veremos, acabarán dando lugar al germen de lo que será el crecimiento de la tercera dimensión en la pintura. Dos son los movimientos artísticos que surgen este siglo en Europa. En los Países Bajos y Alemania comienza la llamada Pintura Flamenca mientras en Italia se desarrollará el Renacimiento.

Respecto a la idiosincrasia de la Pintura Flamenca, Martín González escribe “Se cree en lo que se palpa. No es casualidad que en la pintura flamenca el objeto llegue a alcanzar tan extraordinaria precisión. Lo positivo se ha impuesto”.³⁸ En la pintura comienzan a aparecer escenas de la vida cotidiana de la burguesía que parecían desarrollarse dentro de una cámara de cristal. eran auténticas ilusiones de luz y profundidad con formatos generalmente pequeños.

Comienza a emplearse la técnica pictórica del óleo. En principio se aplicaba este procedimiento al aceite para retocar y acabar obras realizadas al temple, aunque se corría el riesgo de disolver la capa anterior. La evolución del proceso acabó implantando el sistema de sucesivas capas de óleo conocido como sistema de veladuras. La transparencia de la materia permitía un efecto de profundidad desconocido hasta entonces e imposible de conseguir con el temple o el fresco. Las posibilidades de las transparencias, permitió un estudio exhaustivo de luz. Espejos, metales, joyas, etc. se convirtieron en modelos cotidianos para los pintores, mientras las carnaciones alcanzaban gran calidad.

³⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Historia del Arte*. Madrid. Ed. Gredos. 1982. Tomo I. p.640

A los soportes para estas nuevas obras se dedicaba mucha atención: tablas cuidadosamente ensambladas de roble o nogal en un mínimo de dos capas encoladas con la veta perpendicular e imprimadas con una capa de estuco y cola animal que se pulía hasta conseguir una superficie esmaltada y blanca, generalmente acabada con una última capa preparada con blanco de plomo, que posee un extraordinario poder reflectante, nuevamente pulido. Pura luz que potenciaba el efecto de traslucidez de la nueva técnica. Al concluir la obra se aplicaba una generosa capa de barniz.

En esta pintura minuciosa, de factura lisa y pulida se da, paradójicamente, el primer paso hacia la pintura matérica. Nos referimos a la mencionada implantación y desarrollo de la técnica del óleo, la gran aportación de la Pintura Flamenca al desarrollo de la tridimensionalidad, pues más adelante se convertirá en el vehículo de las primeras manifestaciones matéricas.

En Italia también los cambios económicos y sociales, así como la formación de una nueva clase social culta y laica, propician un profundo cambio en la visión artística. Hasta este momento la Iglesia había ejercido el tutelaje de la vida intelectual europea, la nueva clase es fundamentalmente humanista. El modo de pensamiento aristotélico, predominante en la primera parte del Renacimiento por fomentar el amor por “lo real”, va dando paso al gusto por “lo ideal” propio del pensamiento platónico. La influencia de la Pintura Flamenca, tan minuciosa y preciosista, despertó un gran amor por la realidad, que posteriormente evolucionaría acorde al espíritu mediterráneo, procurando integrar en conjuntos ideales esa realidad bella en lo particular y en el detalle. Esta búsqueda del ideal lleva a los artistas del Renacimiento a buscar apoyo en la ciencia. Martín González lo resume del siguiente modo: “El arte descansará sobre la ciencia. La geometría y las matemáticas irán por delante, en la misma concepción de la pintura”.³⁹ Se impone la perspectiva y se retoman tratados de composición, como el de la “sección aurea”, formulado por Vitrubio y que ahora revisa Lucca Pacioli en su libro *De divina proportione*.

³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Historia del Arte*. Madrid. Ed. Gredos. 1986. Tomo II. p.107

Pero hay una característica en la pintura renacentista que la determina como un punto de inflexión dentro de la historia de pintura en general. La obra de arte comienza a cobrar valor en sí misma, y no solo en función de aquello que transmite. Se busca despertar el placer estético en el espectador. Además se produce una diversificación en las inquietudes de los pintores. Mientras unos se centran en la mimesis de la realidad, otros prefieren apoyarse en la imaginación y algunos pretenden reducir la pintura a pura ciencia. La línea, tan empleada en los periodos Románico y Gótico, va cediendo importancia en favor de la representación de la forma o volumen tridimensional dentro de un espacio. Los pintores siguen los pasos de los escultores. Este interés por dotar de relieve y corporeidad a las figuras se apoyará, en buena medida, en lo que se Berenson denomina “valores táctiles”⁴⁰ de la obra, esto es, la correcta explicación de las superficies representadas. Esta característica es especialmente apreciable en la obra de Masaccio y de Andrea del Castagno.



Masaccio. Capilla Brancacci. 1425-1428. (Fragmento). Florencia.

Estamos ante las primeras texturas visuales. El interés por la presencialidad de la materia representada, constituye un paso previo, pero de suma importancia en el desarrollo de la tridimensionalidad en la pintura.

⁴⁰ BERENSON, Bernard. *Los pintores italianos del renacimiento*. Barcelona. Ed Argos. 1954. p.137

La pintura al fresco sobre el muro era hasta este momento la técnica más extendida en Italia. A partir de mediados del siglo XV comienza a extenderse el óleo y, aunque no conseguirá imponerse del mismo modo que en el norte, si influirá en la pintura italiana introduciendo los primeros atisbos de textura como elemento.

Botticelli (1445-1510), por ejemplo, continua trabajando la técnica del temple, sin embargo cosecha sus mejores logros con sus pinturas de caballete. En su famosa obra *La alegoría de la primavera* se aprecia un interés en estimular los valores táctiles antes mencionados, especialmente en el tratamiento de los ropajes y las carnaciones.



Botticelli. *La alegoría de la primavera* (1482)(y detalle). Galería de los Uffizi. Florencia.

La evolución de la pintura renacentista se encamina hacia una simplificación y claridad en el contenido en detrimento del detalle; así como en una mayor preocupación por expresar los volúmenes y las formas a través de la luz. La luz como modeladora de los volúmenes, es uno de los elementos que adquiere mayor importancia en este periodo con relación al anterior. Pero es también la textura, como tratamiento diferenciado y personal de cada superficie que aparece en el cuadro, otro elemento que empieza a tomar fuerza como característico de este momento.

Analizando la obra de Miguel Ángel (1475-1564), Rafael y Correggio, Jiménez Pérez escribe “En el caso de Miguel Ángel, sus figuras, aun siendo pintadas al

fresco, dejan entrever en su construcción más superficial como un texturizado semejante a algunas de sus propias esculturas, observándose en ellas algo semejante a las huellas de los surcos que dejara el cincel en la piedra. O en algunos de los cuadros de Rafael, donde se nos muestra en toda la superficie de estas tablas pintadas al óleo un texturizado de surcos lisos y homogéneos que singularizan los mismos. En Correggio también podemos observar esta insinuación de textura en algunos de los ropajes de sus figuras”.⁴¹



Miguel Ángel Bounarroti. *Capilla Sixtina* (detalle). Fresco. (1535 - 41). Vaticano.

Con la incorporación del lienzo como soporte habitual, la textura de los cuadros comienza a tomar un aspecto distinto a la de las superficies lisas de las tablas al temple o los muros al fresco. En este sentido, resulta de especial interés para nuestro estudio la obra del pintor veneciano Tiziano (1490-1576). En muchos cuadros de este pintor comienza a apreciarse la textura del grano de la tela, el soporte parece respirar por primera vez bajo las figuras representadas. Desarrolla Tiziano una técnica de empastes y veladuras que aumentan la sensación matérica de la obra.

⁴¹ JIMÉNEZ PÉREZ, Juan Carlos. *La textura como elemento esencial de la pintura. Antecedentes y consecuentes. Del Impresionismo a la Abstracción*. Madrid. Ed. U. Complutense de Madrid. 1992. p. 311

Beatriz Fernández, comentando el cuadro de Tiziano *San Jerónimo en el desierto* nos explica la expansión en la utilización del lienzo y algunas de sus consecuencias: “En la ciudad de Venecia se extendió el uso del lienzo como soporte de la pintura al óleo, unido al comercio internacional de los cuadros. Las telas eran más baratas que los paneles de madera utilizados antes, eran también más ligeras y podían ser enrolladas. Cosiendo distintos trozos se podían conseguir grandes formatos para los cuadros de altar, que se habían hecho hasta entonces como retablos. El tejido de los lienzos aceleró la evolución de la técnica del óleo. Cuanto más grueso era el tejido (tejido a «espiguillas» para los grandes lienzos) más obligaba al pintor a cargar la materia de su pintura para cubrir el soporte. La distribución de la capa de pintura podía ahora ser variada en las distintas zonas del cuadro, lo que permitía jugar con efectos diferentes según la cantidad de empaste. (...) El color le permite sugerir las texturas al tacto de las superficies pintadas: la suavidad de la tela que viste al santo o la del pelo del león a sus pies. Son sensaciones que atraen a la vez a la vista y al tacto del espectador”.⁴²



Tiziano. *San Jerónimo en el desierto* (1575) (fragmento). Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

Con un estilo muy personal, la pintura de Tiziano va ablandándose progresivamente hasta acabar constituyendo un conjunto de restregones. De

⁴² FERNÁNDEZ, Beatriz et al. *Las técnicas artísticas*. Volumen I. Madrid. Fundación Thyssen-Bornemisza / Akal. 2005. p.52

gran modernidad para su época, podemos hablar de una transición hacia la pintura barroca. Lo pintoresco en oposición a lo lineal, es decir la fusión entre la figura y el fondo, será una de las principales características del Barroco. Las formas se difuminan y confunden, marcando la principal diferencia con la pintura renacentista del XVI, más caracterizada por la nitidez de los perfiles.

El Barroco se desarrolla más en Europa a lo largo del siglo XVII y primera mitad del XVIII. Paulatinamente, lo ideal vuelve a dar paso a lo real, la atención filosófica se orienta a la naturaleza, alejándose de la teología. La luz, el colorido y el movimiento son las grandes preocupaciones de la pintura barroca. El naturalismo es característica esencial de esta pintura, que rompe el arquetipo y los cánones de belleza del XVI. Se pinta lo que se ve, tal y como se ve; sea bonito o feo. En esta búsqueda de la realidad inmediata el objetivo es engañar al ojo con representaciones de total realismo, y en este esfuerzo, la textura saldrá beneficiada, pues los pintores, cuyo objetivo es mimetizar la realidad, se van dando cuenta de que, en el aspecto que nos muestran los objetos, en su apariencia, la textura también es un elemento importante de mimesis.

La técnica del óleo va afianzándose. Una característica de este periodo es la grandiosidad, pero ya no se manifiesta únicamente en gigantescos frescos, comienzan a aparecer monumentales cuadros al óleo. El óleo facilita la expresividad de los pintores y esto enriquece paulatinamente la textura de las obras. La materia pictórica comienza a ser aplicada de un modo más abrupto, siguiendo ese mencionado objetivo de mimetizar la materia real representada.

Es en la figura de Jacobo Jordaens (1593-1678) donde mejor podemos apreciar esta evolución. Jordaens utiliza la materia para la construcción de los personajes de sus cuadros, adelantándose a su tiempo y desarrollando una técnica que puede ser considerada una precursora de la factura impresionista.

De la escuela holandesa destaca la figura de Rembrandt (1606-1669), pieza fundamental, pues es, de entre todos los pintores de su época, el más atrevido en cuanto a la aplicación de la materia sobre el cuadro, desarrollando una técnica muy personal en la que los emplastes especialmente matéricos son empleados para potenciar la luz atmosférica de sus cuadros, principal

característica de estos. Como explica Diego Angulo: “Para Rembrandt, la sombra no es una zona opaca, donde las formas desaparecen, sino un ambiente donde si los colores vibran con menor fuerza, al aislar la escena del mundo, la perfuman con la poesía del misterio y de la soledad, efecto poético que en vano buscaríamos en Caravaggio. En cambio, las partes ricamente iluminadas le permiten llevar al máximo sus maravillosas y deslumbrantes derroches de colores ricos e intensos. Rembrandt es, indudablemente, uno de los coloristas más excepcionales que han existido. En su edad madura su pincelada pastosa, valiente y amplia alcanza un valor expresivo único”.⁴³ Comprende en esta etapa final que el propio volumen de la pincelada aporta matices expresivos a la obra. La peculiar factura de sus obras no obtuvo buena acogida entre los pintores y críticos de su época, pero acabó siendo aceptada en su originalidad. Se puede considerar que fue el primer pintor que realmente empleó la materia (textura) como elemento expresivo, no en vano, el propio Chilvers lo menciona como ejemplo en la definición de “empaste” en su *Diccionario de Arte*. “Empaste: aplicación abundante de pintura opaca que conserva las marcas del pincel u otro elemento aplicador. El empaste es característico de la pintura al óleo y ciertos tipos de acrílicos, pero no se puede conseguir con la acuarela ni el temple. Entre los artistas relacionados con el uso del empaste abundante cabe destacar a Rembrandt, Van Gogh y Auerbach”.⁴⁴

En España, este periodo es especialmente prolífico en cuanto a pintores de gran valía. Destaca la figura de Diego Velázquez (1599-1660), la acusada evolución de su estilo le lleva a desarrollar una factura personal de gran soltura y la aplicación de la materia pictórica (el óleo) se ve marcada por ello, con el empleo de pinceladas largas y precisas.

Martín González lo describe así: “En los años que van de 1651 a 1660, la paleta de Velázquez se hace completamente líquida, esfumándose la forma y logrando calidades insuperables. La pasta se acumula a veces en pinceladas

⁴³ ANGULO, Diego. *Historia del arte*. Madrid. Raycar. 1982. p. 390

⁴⁴ CHILVERS, Ian y otros. *Diccionario de Arte*. 1992. p. 234

rápidas y gruesas, de mucho efecto”.⁴⁵ Para este historiador, el impresionismo aparece aquí ya prefigurado; del realismo del tema se pasa al impresionismo de la factura. Según Alfonso Pérez, “El proceso de su evolución artística conduce, desde sus comienzos sevillanos, impregnados de la tradición del naturalismo tenebrista, hasta sus últimas obras donde la desmaterialización se hace extrema y donde, sin embargo, el ojo percibe lo representado como “verdad, no pintura” tal como acertó a decir Palomino”.⁴⁶ Aunque la pintura está aún muy lejos de liberarse de su función mimética, la asombrosa facilidad y soltura con la que Velázquez dispone la materia pictórica sobre el lienzo nos demuestra que comienza a valorarse la fisicidad del cuadro, siempre que se mantenga supeditada a su valor representativo.



Velázquez. *La familia de Felipe IV o Las Meninas* (1656) 318 cm × 276 cm (y detalle) . Museo del Prado. Madrid.

Mediado el siglo XVIII, el arte barroco comienza a dar signos de agotamiento, surgen nuevos planteamientos que fijan su mirada en el mundo clásico: el Neoclasicismo. En pintura, esta vuelta al clasicismo presentaba el

⁴⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. Op. Cit. p.344

⁴⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. et al. *Velázquez*. Catálogo de la exposición en el Museo Del Prado. Madrid. El Viso. 1990. p. 22

inconveniente de que apenas eran conocidas las pinturas de la antigüedad, por lo que el ideal del pintor será el dibujo basado en la escultura clásica, de la que sí existían ya modelos. El dibujo alcanza la supremacía como elemento fundamental de la pintura en detrimento del color y, por supuesto, de la textura. Los temas serán principalmente de corte clásico: históricos o mitológicos. La observación de las ruinas romanas como modelo, genera también una tendencia sentimental, el Prerromanticismo, que se mantendrá en un segundo plano y en paralelo al Neoclasicismo, para conseguir triunfar posteriormente sobre este, dando lugar al Romanticismo.

En España se da una curiosa circunstancia, en este periodo neoclásico, aceptado por todos como un tiempo de escaso interés para la pintura de nuestro país: Surge un genio de reconocimiento internacional y de gran importancia para la pintura en general y para la evolución de la textura en particular. Nos estamos refiriendo a Francisco de Goya (1746-1828).



Goya, Francisco. *El tres de Mayo de 1808 o Los fusilamientos de la Moncloa*. (y detalle) (1814).
Museo del Prado. Madrid.

En la obra de Goya, la materia pictórica como elemento de experimentación está siempre presente. A la pincelada fogosa y con abundante carga de pintura, se une la utilización en ocasiones de pigmentos de grano grueso; esto hace de este pintor uno de los más interesantes en cuanto al proceso evolutivo de la textura como elemento expresivo de la pintura. Para Martín González “La pintura de Goya no ofrece, desde el punto de vista técnico, la clara evolución que se manifiesta en la de Velázquez. En ella predomina lo discontinuo. En un mismo momento, aprieta o suelta la pincelada. No obstante, predomina el impacto certero y ancho, de mancha, que tanto desconcertó a sus contemporáneos. Era la consumación del proceso de desintegración de la forma que se iniciara ya en los tiempos de Velázquez. Por la misma razón llegó a utilizar gruesos empastes, modelando la pintura a veces con los dedos o la espátula”.⁴⁷

En realidad podemos considerar a Goya como precursor del Romanticismo, pero también fue admirado por los realistas, por su atención a las clases humildes y a la realidad cotidiana; por los impresionistas, por la pincelada suelta, generosa y liberada de la línea, o por los expresionistas, por la exaltación de los estados de ánimo por encima de los intereses formales. Su influencia se ha dejado notar en prácticamente toda la pintura posterior.

En el Romanticismo, el sentimiento y la pasión se expresan con vehemencia. Algunos estudiosos creen ver una vuelta al pensamiento barroco, ciertamente, la constante romántica se mantiene de forma intermitente a lo largo de toda la historia, y en este momento, como en el Barroco, vuelve a aflorar. Existe un hastío por lo racional, se exalta la pasión. Se busca desaforadamente la libertad en todas sus formas, y en esa dinámica el pintor se siente más motivado que nunca hasta este momento para desarrollar su propio camino expresivo. La libertad en la aplicación de las técnicas favorecerá la progresiva aparición de estilos más matéricos.

⁴⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. Op. Cit. p.419

A mediados del siglo XVII proliferaron en Inglaterra los "jardines anglicanos", informales, paisajísticos, asimétricos, en clara contraposición a la simetría y rigidez de los de Versalles. Este gusto por los jardines abruptos da lugar a una moda donde la pintura se centre en el paisaje solamente. John Constable (1776-1837), como buen romántico, intenta en sus paisajes, no solo mostrar la naturaleza, sino transmitir las sensaciones que le provoca. Renueva la técnica empleando una materia pictórica espesa y grasienta, aplicada a veces a espátula, especialmente para resaltar efectos de luz o primeros planos. Este modo de trabajar le aleja de la limpieza y luminosidad de otros artistas británicos de la época, cultivadores de la acuarela, técnica más de moda. El naturalismo de sus primeros años da paso a un expresionismo y subjetividad mayores. Sus obras dan, en ocasiones, la sensación de estar a penas abocetadas dejando (en una concepción muy moderna) que sea la imaginación del espectador la que culmine la escena y dando cabida, con ello, a la subjetividad.

También de gran importancia para este trabajo de investigación es la figura de William Turner (1775-1851). Partiendo de una formación como grabador, su estilo evoluciona y se libera, dando paulatinamente una mayor importancia a la materia pictórica. En sus paisajes, la naturaleza va perdiendo forma en beneficio de la luz y la expresividad. Acaba buscando la representación de las fuerzas abstractas de la naturaleza, las fuerzas sin forma, y en este empeño se apoya en la sabia utilización de la materia pictórica, convirtiendo a las texturas en una de las características esenciales de su obra. Utiliza tanto el pincel como la espátula para generar texturas que en ocasiones vela posteriormente para acentuar su efecto volumétrico.

Sobre Turner, Juan C. Jiménez comenta: "Por primera vez la materia se utiliza de manera tan singular en la pintura, y los impresionistas franceses aprovecharán esta innovación para comenzar a experimentar en sus cuadros, lo que posibilitará a su vez un sucesivo avance en el desarrollo pictórico de dicha materia, y posiblemente por este proceso la propia textura comenzase a influir en la pintura de un modo tan directo e importante que hasta haya podido

ser un factor que paulatinamente a participado en la propia evolución de la misma”.⁴⁸



Turner, J. M. William. *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste*. 91 x 122 cm. (1844) (y detalle). National Gallery. Londres.

En Francia el romanticismo comienza con Théodore Géricault (1791-1824), Pero es Eugenio Delacroix (1798-1863), el gran referente romántico de este país, el que más nos interesa por sus aportaciones técnicas. Emplea el color de un modo potente e imaginativo, alejándose de lo natural. “Ama el color puro, prefiriendo las tonalidades fuertes. Mucho antes que los impresionistas, prevé el valor que tiene el empleo de los colores complementarios”.⁴⁹ De gesto exaltado y rápido al estilo de Rubens, su pincelada es generosa, conformando un conglomerado de materia pictórica en el que también podemos apreciar un anticipo del impresionismo.

⁴⁸ JIMÉNEZ PÉREZ, J. C. Op. Cit. p. 347

⁴⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. Op. Cit. p. 433

Pero el romanticismo francés también cultiva el paisaje, de hecho, un grupo de pintores -entre los que destaca Théodore Rousseau (1812-1867)- abandona París para establecerse en Barbizon, junto al bosque de Fontainebleau con la intención de empaparse de naturaleza y pintarla “in situ”. Raymond Cogniat lo explica del siguiente modo: “Mientras en las épocas clásicas el pintor se sirve de la naturaleza para transformarla y recomponerla a su gusto, los paisajistas de Fontainebleau la aceptan tal como es y se someten a ella para recrearla en su íntima esencia. Pero su misión, su minucia en el taller no tiene el mismo carácter que en los primitivos de finales de la Edad Media y no puede compararse con el trabajo de los miniaturistas. El toque queda visible y forma sobre la tela una materia rugosa y muy personal que imprime a la luz una vibración precursora del Impresionismo, que solo tendrá que adoptar el procedimiento y llevarlo hasta sus últimas consecuencias”.⁵⁰

En la segunda mitad del siglo XIX, tras la reacción romántica al Neoclasicismo, comienza a desarrollarse el Realismo. Vuelve el culto a la razón. Es a partir de 1848, momento en que tienen lugar en distintos países europeos revoluciones nacionales que anhelan imponer libertades humanas. En filosofía se impone el positivismo. Carl Marx desarrolla su visión materialista de la historia en su *Crítica de la economía política*. El mundo está experimentando una gran transformación. Es la época de la gran industria, de la segunda revolución industrial. Los grandes desequilibrios sociales generan las convulsiones políticas que desencadenan los cambios en la sociedad. El progreso científico experimenta avances sorprendentes, lo que contribuye a una visión positivista de la vida. Se cree en lo que se ve. La realidad será ahora la gran protagonista, dejando a un lado toda fuerza espiritual. Baste nombrar, para hacernos idea de la magnitud de los cambios, algunos de los inventos de la época: La luz incandescente, el telégrafo, el teléfono, el gramófono y los motores eléctrico y de explosión. El materialismo y realismo que impregna este periodo está lógicamente presente en la pintura.

⁵⁰ COGNAT, Raymond. *Historia de la Pintura*. Barcelona. Vergara. 1958. Tomo II p. 44

En Francia Honoré Daumier (1808-1879) o Edouard Manet (1832-1883) son buenos representantes de este movimiento, aunque Manet acaba sus días totalmente inmerso en el movimiento impresionista. En ambos podemos apreciar por la factura de su obra, una clara evocación al sentido del tacto.

Pero es Gustavo Courbet (1819 - 1877) el máximo exponente del realismo. Aunque son más conocidos sus cuadros con carga política o social, como *los picapedreros*, es en sus paisajes donde nos sorprende con una técnica espatulada de gran volumen, generando así una textura que nos identifica con realidades materiales (véase imagen en la página siguiente).



Courbet, Gustavo. *El arroyo de Brème* (detalle). 1866. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

Estamos a las puertas del Impresionismo, un periodo de suma importancia para el desarrollo volumétrico de la pintura, pues aquí la materia pictórica comenzará a aplicarse de un modo extremadamente generoso. No importa tan solo el color de dicha materia (generalmente óleo) y sus mezclas, sino que el propio volumen hace aquí su aparición de un modo perceptible a simple vista.

Se suele considerar como origen del Impresionismo el año 1874, fecha de una exposición parisina en la que Claude Monet cuelga su *Amanecer del sol. Impresión*. Este movimiento reacciona frente a la crudeza y frialdad del Realismo. Los pilares de su expresividad son la apariencia y la sensación. Se desprecia la forma, que supone una idea a priori.

Hay una importante novedad. Por primera vez se plasma la sensación, sin intervención alguna de la razón. La pintura clásica occidental siempre ha sido una creación del cerebro, ahora trabaja únicamente el ojo.

El crecimiento volumétrico de las pinturas impresionistas no es una estrategia desarrollada de un modo premeditado, Martín González explica: “No habrá que olvidar, asimismo, que el Impresionismo representa una postura de defensa de la pintura contra un poderoso rival: la fotografía. El pintor ha salido al campo en busca de lo fugitivo, la luz. Pero, en definitiva, el pintor va al aire libre, con su caballete, de la misma manera que el fotógrafo sale con su máquina. La pintura se enriquece con los nuevos asuntos: los bulevares, las calles trepidantes, los jardines, las carreras de caballos, etc. La misma rapidez de una fotografía acompaña al proceder del pintor. Los pintores irán detrás de los fotógrafos y, a la vez, huyendo de ellos. Las visiones de ambos serán instantáneas. Más el pintor buscará su originalidad en algo esencial. Si el fotógrafo se apasiona por el detalle, será el no acabado, lo impreciso y vaporoso, precisamente el encanto de la pintura impresionista”.⁵¹

R. Cogniat escribe en la misma línea, aunque sí ve intención en esta factura presurosa de los pintores impresionistas, “Los medios empleados son tan revolucionarios como la inspiración. A la pintura lisa del clasicismo, a los rugosos efectos de materia de Courbet... los impresionistas oponen la división de los colores, la yuxtaposición visible de los toque que no se preocupan de eliminar”.⁵²

⁵¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. Op. Cit. p. 468

⁵² COGNAT, Raymond. Op. Cit. p. 69

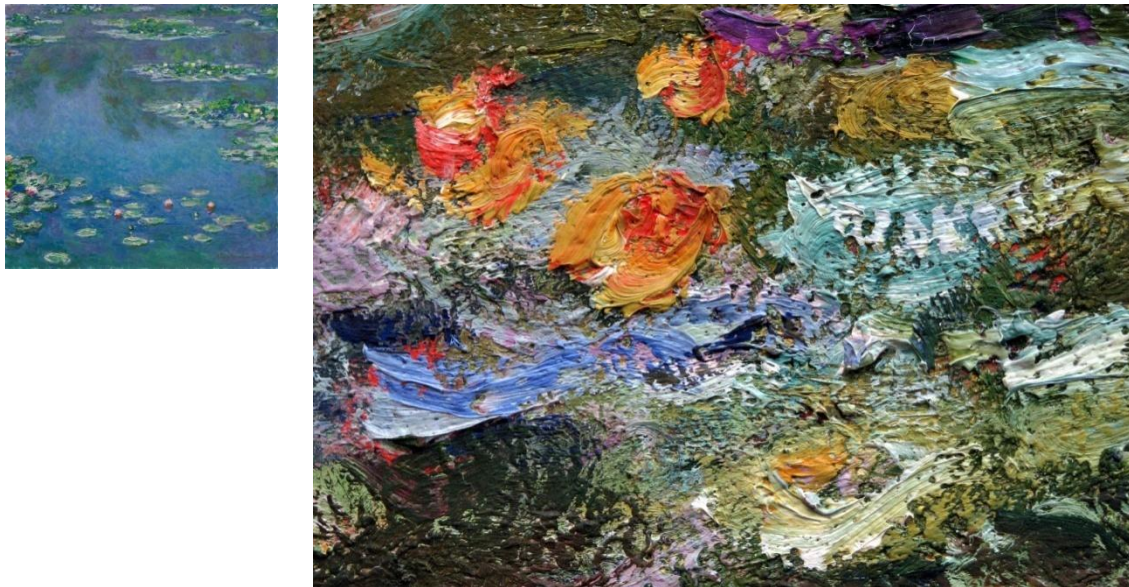
“Los impresionistas dejan de mezclar los colores en la paleta... Los colores se aplican directamente sobre la tela, ya con el pincel, ya con la espátula, el dedo o el mismo tubo, pues el impresionismo derrocha materia pictórica. Las pinceladas quedan separadas, como si se tratara de un mosaico. De cerca, los cuadros parecen bocetos. Pero un alejamiento prudente permite obtener la correcta visión de la pintura (...) Surge así la mezcla óptica, que suministra una coloración sumamente luminosa y transparente (...) Se emplearán los colores primarios”.⁵³ La textura obtenida en estos cuadros es, como vemos, fruto de una determinada técnica. Es el resultado de la pincelada rápida y nerviosa, bien se deba esta a la prisa en la ejecución en busca de las sensaciones o bien a las experiencias de la nueva óptica de Chevreul (creador de la teoría del contraste simultáneo) y de James C. Maxwell (creador de una teoría del color y de la visión).

En esa “pintura de investigación”, en esa búsqueda de un distanciamiento de la fotografía y de una nueva dicción, se ven arrastrados a esta factura matérica. La primera consecuencia de esta nueva factura es una reacción increíblemente hostil por parte de críticos y una gran mayoría del público, la segunda es que este modo de trabajar abre un camino, en los albores del siglo XX, que ya no tendrá marcha atrás en la conquista de la tercera dimensión.

Claude Monet (1840 - 1926) es el más claro exponente del Impresionismo. En sus cuadros podemos apreciar la alternancia de zonas en las que el soporte “respira” y se ve la textura de la tela, con otras zonas de bella textura matérica.

También emplea la textura visual mediante la aplicación en otras partes del cuadro de pequeñas pinceladas, moteando de color la superficie. Esta alternancia, potencia la sensación de cuadro inacabado, y, con ello, la de cambio, la de movimiento, la de instante atrapado.

⁵³ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. Op. Cit. p. 469



Monet, Claude. *Nenúfares* (87.6 x 92.7 cm) (y detalle). 1906. The Art Institute of Chicago. USA.

Vincent Van Gogh (1853 - 1890). Aunque algunos autores lo clasifican como pintor post-impresionista, lo cierto es que muere solo dieciséis años después del nacimiento “oficial” del Impresionismo. Sin duda, su independencia artística propició un estilo que, desde nuestra perspectiva, se adelanta a su época. Cargado de una personal e incontrolable fuerza expresiva, podríamos considerarlo pintor protoexpresionista.

Este pintor holandés aporta otra importante novedad en la evolución de la textura. Si en el caso de Monet y, más especialmente en el de Seurat, eran el propio procedimiento de elaboración y las premisas científicas previas, las que daban origen a las texturas, tanto físicas como visuales, en la obra de Van Gogh se puede considerar la textura matérica como un elemento expresivo más de la pintura, como el color o la composición, por utilizar este autor la materia pictórica con mayor libertad e intencionalidad que nadie hasta este momento. En otras palabras, utiliza la textura como una herramienta más, para crear o potenciar las sensaciones que sus obras transmiten.



Van Gogh, Vincent. *La noche estrellada*. 1889. 73 × 92 cm (y detalle). Museum of Modern Art. Nueva York.

Ángel Llorente al analizar la obra de este autor escribe: “Vincent van Gogh hizo lo que le pedía la pintura, siguiendo sus impulsos. Así, a partir de una observación detenida y a falta de un análisis de laboratorio, se deduce que los colores vivos se habrían aplicado directamente sobre la imprimación, más cálida que los colores que la cubren; primero con pinceladas poco cargadas sobre las que, todavía frescas, se aplicaría con fuerza y rapidez otras más cargadas de diferentes tamaños y direcciones, de modo que se lograron diferentes niveles de fundidos y, sobre todo, pinceladas superpuestas sin fundir, algunas tan empastadas que las rebabas levantan sus bordes. Se puede apreciar cómo Van Gogh aplicó más empastes y más gruesos a medida que pintaba, de modo que el color se hace uno con la materia”.⁵⁴

A este respecto, también Jiménez Pérez dice: “La textura visual también experimenta un cambio notorio en relación a la concepción anterior de la misma, pues raramente un grafismo visual en forma de textura se había utilizado de forma tan libre como estos artistas impresionistas comenzaran a hacerlo; Van Gogh en particular es también el más personal en esta cualidad de la textura (visual): sus trabajos nos muestran la libertad y las diferentes

⁵⁴ LLORENTE, Ángel et al. *Las técnicas artísticas*. Volumen III. Madrid. Fundación Thyssen-Bornemisza / Akal. 2005. p. 42

formas de utilización, a veces rellenando fondos texturados mediante puntos o pequeños trazos lineales que se integran con el resto del texturizado de la obra”.⁵⁵

Decíamos al principio de este epígrafe que el Impresionismo rechaza la forma por considerar que al pintarla, el autor se apoya en ideas previas. Este debe pintar solo la apariencia, el reflejo, la luz. La pintura se aleja de esa visión objetiva que implica la representación de la realidad; así, con los impresionistas, la textura aparece por primera vez sin esa utilidad objetiva para quedar convertida en una herramienta expresiva. No se limita a remarcar las cualidades del objeto representado. La textura, como elemento esencial de la pintura (y del mismo modo que esta, en su conjunto), se aleja de la representación para servir a la expresión.

El periodo de finales del siglo XIX y comienzos del XX es uno de los más interesantes de la historia de la pintura en general y también un punto de inflexión en la evolución de la pintura matérica y tridimensional. En estos años, la tercera dimensión pasará de ser una insinuación a ser una realidad evidente. Los avances técnicos provocan profundos cambios en la realidad. Los pintores comienzan a sentir que la meta de la pintura no puede ser la representación, pues en esta labor se ven superados por la tecnología. Ante el desconcierto generado por esta pérdida de la función mimética, los artistas buscan nuevos objetivos. El arte toma una vertiginosa forma cambiante. Se abren nuevos caminos que cristalizarán en los llamados ismos. Una característica de este periodo es el rápido fluir de tendencias, todo es cambio y dinamismo, incluso un mismo artista puede pertenecer a varios movimientos artísticos a lo largo de su trayectoria profesional. Se potencia el concepto de personalidad artística, tanto del artista, que en ocasiones se encumbra a la categoría de genio, como de los movimientos. El arte ya no se estudia por países, comienza la era del internacionalismo aunque aparece un nuevo epicentro, París.

⁵⁵ JIMÉNEZ PÉREZ, J. C. Op. Cit. p.385

Si el Impresionismo ya reaccionaba a su manera contra la fotografía, buscando lo impreciso, lo atmosférico frente al detalle y precisión fotográficos, ahora algunos pintores van más allá, trascienden de la representación de la realidad para plantearse el reto de construirla. Van Gogh, Gauguin y, especialmente Cézanne, son ejemplos de este espíritu constructivista. “Los mismos pintores impresionistas inician el nuevo giro de la pintura. El impresionismo ha pintado la mera apariencia. Un grupo de artistas inicia desde 1880 la reconstrucción de la forma, es decir, de la existencia. Esta tendencia ha recibido el nombre de constructivismo, y, a su vez, encierra diversos movimientos”.⁵⁶

Comienza en estos momentos a darse el fenómeno de interacción entre las artes, esto provoca influencias e hibridaciones que ya no pararán hasta nuestros días, y que son uno de los vehículos del desarrollo de la tercera dimensión en la pintura.

Uno de los movimientos más polifacéticos que surgen en este período es el Fauvismo. A diferencia de casi todos los ismos que luego veremos, no es un movimiento conscientemente definido, carece de un manifiesto que lo acote conceptualmente. Se trata, mas bien, de un mosaico de aportaciones en el que cada pintor acomete sus obras de un modo independiente. Como movimiento artístico, busca principalmente la expresión de los sentimientos; defiende una actitud rebelde, de transgresión de las normas con respecto a la pintura. Buscan, en definitiva, algo diferente, que les haga avanzar en el ámbito artístico. Para ellos la actividad artística ha de ser un impulso vital, pero en realidad, el punto de partida es la resolución de problemas puramente plásticos, como el uso del color en una función plástica y constructiva al mismo tiempo. El color es el fundamento de este movimiento. Un color liberado con respecto al dibujo, exaltado de contrastes cromáticos. Los artistas fauves van a jugar con la teoría del color: ésta se va a basar, principalmente, en entender que colores son primarios, cuales son secundarios y cuales los complementarios. Al entender esto, se va a conseguir una complementariedad

⁵⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. Op. Cit. p. 531

entre colores, lo que producirá un mayor contraste visual, una mayor fuerza cromática.

Van a despreciar también la habilidad técnica, lo que se va a traducir en el uso de toques rápidos, vigorosos, los trazos toscos y discontinuos, la distorsión, es decir, todo aquello que da la sensación de espontaneidad. Parece como si no supieran pintar, como si hicieran sus obras de cualquier manera. En general los pintores fauvistas van a mantener los avances matéricos del impresionismo, empleando la materia pictórica en forma generosa, pues, como anteriormente comentábamos, el color es elemento central de sus obras y aquí, “color concepto” converge con “color materia”.

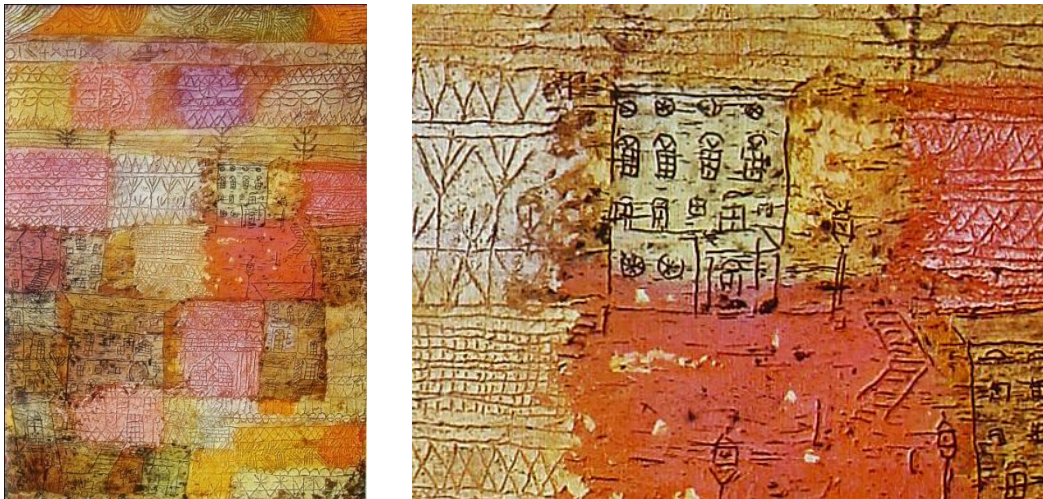
A pesar de la corta duración del movimiento, podemos apreciar en la aplicación de la materia pictórica una evolución -especialmente en Matisse (1869 - 1954) y Derain- que, desde parámetros puntillistas, van alargando la pincelada en busca de la mancha y de áreas de colores planos más homogéneos. En algunas obras de Matisse se aprecia también la utilización de la técnica de raspado de la superficie para conseguir una sugerente textura visual. El desarrollo de su peculiar estilo pictórico le llevará a utilización de nuevas propuestas de texturizado visual, algunas de las cuales serán muy empleadas por otros pintores como Klee, Ernst o el propio Picasso.

Paul Klee (1879-1940) desarrolla un trabajo interesante para el desarrollo de la tridimensionalidad en la pintura. Emplea óleo, acuarela, tinta y otros materiales, generalmente combinándolos en un solo trabajo. Esta falta de complejos a la hora de combinar técnicas y materiales en una misma obra, así como lo variado de sus registros creativos constituyen la principal característica de Paul Klee y la que más influirá en otros pintores.

Jean Clay hace la siguiente reflexión sobre la obra de Klee: “Una vez reconocida y asumida la totalidad de la superficie del cuadro como campo específico de la pintura, Klee lleva su esfuerzo en dos direcciones: se coloca en el terreno del ilusionismo para negarlo desde el interior proponiendo unos sistemas proyectivos contradictorios, aporéticos, unas locuras de perspectiva. O por el contrario, pone en evidencia los componentes materiales de la obra,

su piso, su contextura. Transpone la tesitura de una cantante en la textura de su cuadro, el tono de su voz en el grano de una tela. Graba sus trazos en la misma *carne* de la obra, que está como rasguñada, labrada por la punta de un estilete. Por su aspecto falsamente naïf, el graffiti se pone aquí como caricatura burlona del signo icónico tradicional, que pretendía mostrar la naturaleza tal cual es y reflejarla como un espejo”.⁵⁷

En la obra de Paul Klee *Villas florentinas* (reproducida en la página siguiente), es el propio volumen en la materia pictórica, que ha sido trabajado mediante surcos, el que define las formas. La tridimensionalidad del material sustituye a las variaciones de color como código dibujístico.



Klee, Paul. *Villas florentinas*. (fragmento) 1926. Óleo sobre cartón. Musée National d'Art Moderne. París.

⁵⁷ CLAY, Jean et al. *Pintura Moderna*. Volumen V: Expresionismo, pintura metafísica y surrealismo. Barcelona. Plaza y Janés. 1977. p. 76

2.2.2. Incorporación de elementos ajenos a la pintura.

La evolución de la pintura hacia la conquista de la tercera dimensión seguirá, como veremos, su camino a través de la progresiva acumulación de materia pictórica, pero a comienzos del siglo XX, concretamente en 1912, se produce por primera vez un hecho artístico que será de vital importancia en el devenir de este fenómeno evolutivo, y que se sumará al de acumulación matérica: la inclusión en el cuadro de elementos ajenos a la pintura. Se dará en primer lugar mediante el encolado de papeles, en ocasiones impresos (collage), para dar paso posteriormente al encolado de todo tipo de elementos e incluso de objetos (assemblage).

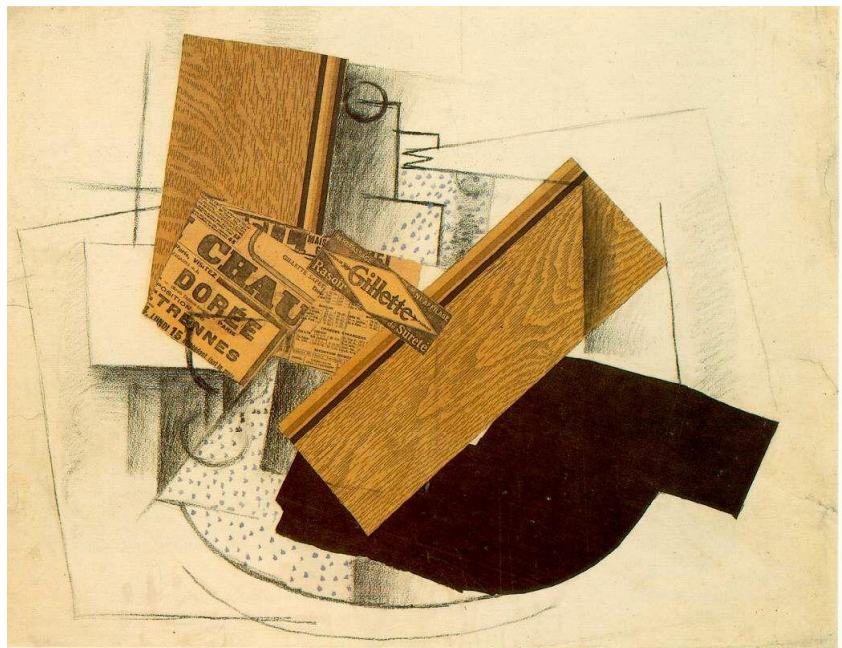
Esta vía de evolución tridimensional tiene su origen en el Cubismo, uno de los movimientos artísticos de esta época que, por ello, más nos interesa; Martín González hace esta reflexión sobre lo oportuno de la génesis de este movimiento: “De este peligroso mosaico en que se debatía la pintura fauvista, salimos gracias al cubismo. Sus detractores tendrán, al menos, que reconocer que, gracias a él, pudo nuevamente imponerse un rumbo a la pintura. Los fauvistas habían desmaterializado en absoluto el mundo pictórico, entregándose a la libérrima voluntad de crear. Todo contacto con el mundo físico se había perdido. Los cubistas tratarán de adherirse nuevamente al mundo de lo existente, el mundo del volumen. Pero bien lejos de ellos, no obstante, el resucitar cualquier forma de realismo”.⁵⁸

Hay un primer Cubismo, el llamado Cubismo analítico (entre 1907 y 1912) en que las formas se separan para volver a ser colocadas por el artista. Hablábamos antes de un cierto carácter constructivista (de la forma) en la obra de pintores como Gauguin o, especialmente Cezanne. Este es el punto de partida, junto a los puntillistas (que también retoman la preocupación por la forma) de este movimiento artístico que plantea la descomposición de los cuerpos en formas geométricas para su posterior recomposición desde distintos puntos de vista. Esta concepción constructiva y no representativa o

⁵⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. Op. Cit. p. 537

mimética de la pintura, supone una liberación en el modo de concebir esta categoría artística, y con ello aumenta las posibilidades expresivas de la textura y el volumen como elementos expresivos.

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) y **Georges Braque** (1882-1963) en sus comienzos y posteriormente **Juan Gris** (1887-1927), son los puntales de este movimiento. Como nos dice Simón Marchán Fiz: “Apenas se ha reparado en que la pincelada cubista potencia tanto los juegos de luces y sombras como una superficie que segrega transparencias, ni que, a través de ella, Braque y Picasso, al igual que habían roto con el punto de fuga mediante las perspectivas múltiples, lo hacen ahora con una fuente lumínica única. Pero, además, este protagonismo de la pincelada si por un lado favorece la fluidez en las fusiones de las figuras, reducidas en esta fase hermética a esqueletos lineales, con los fondos, por otro, incide sobre las calidades matéricas que, a no tardar, horadarán la propia materialidad del cuadro cubista”.⁵⁹



Braque, Georges. *Still Life on a Table*. 1914. Museo nacional de arte moderno, Centro Pompidou. Paris.

⁵⁹ VV.AA. *Las vanguardias del siglo XX. Summa Artis*. Madrid. Espasa. 2004. p. 78 Capítulo: *Nacimiento y evolución del cubismo*. MARCHÁN FIZ, Simón.

En 1911 aparece en algunas obras de Braque una técnica nueva proveniente de la pintura de brocha gorda (de la que vivió varios años), se trata del barrido de la masa pictórica con espátulas especiales, que posteriormente se puede matizar o patinar creando la ilusión de madera. Este ilusionismo matérico por el que materiales simulados aportan su fuerza expresiva abre la puerta a otras novedades. Estos materiales simulados se combinarán con otros reales que irán apareciendo progresivamente en estas obras cubistas. El papel de los primeros collages supondrá una tímida, pero importante aportación, en esta conquista de la tridimensionalidad por parte de la pintura.

Para Martín Gonzalez “El cubismo se enriquece con la presencia de materiales extraños, tales como papeles pegados (periódicos, carteles), arena, cristal, tela, etcétera. Se incorporan objetos del mundo real para lograr un efecto más llamativo y también para no hacer tan abstracta la significación. Las posibilidades de la pintura se han agrandado considerablemente con este recurso extrapictórico”.⁶⁰

Concretamente, el primer cuadro en el que se inserta algún elemento de naturaleza no pictórica es una obra de Pablo Picasso, *La naturaleza muerta con silla de rejilla*, de 1912, (véase reproducción en la página siguiente). Esta obra puede ser, por tanto, considerada especialmente relevante para la evolución de la pintura matérica y tridimensional. Marchán Fiz nos lo explica así: “Estando todavía en París, durante la primera mitad de mayo, Picasso descubre el *collage*, una técnica de consecuencias imprevisibles para el arte de nuestro siglo. En efecto, *La naturaleza muerta con silla de rejilla* (mayo de 1912) es el primer experimento donde los fragmentos de realidades extra-artísticas son integrados en el contexto de un cuadro. De forma oval y enmarcado por un cordel real, la figuración indicial y casi abstracta en su parte superior contrasta pero, al mismo tiempo, se mezcla parcialmente a través de los reflejos del color y las aristas con el hule estampado... Los fragmentos de realidades extrapictóricas fundan así un ámbito inexplorado de artisticidad que bascula entre su afirmación como integrante de la estructura artística y el

⁶⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. Op. Cit. p. 538

distanciamiento respecto a ella, entre sus cualidades estéticas y las de sustancia, (...).⁶¹



Picasso, Pablo. *La naturaleza muerta con silla de rejilla*. 1912. Museo Picasso. París.

Este collage marca la transición entre el llamado cubismo analítico y el cubismo sintético, puesto que la zona superior todavía está realizada de manera que no se distingue plenamente cuáles son los elementos pintados por el artista, mientras que en la parte inferior, gracias a la inserción de la tela de hule, sí se diferencian. Además, el fragmento de palabra "Jou" de Journal puede leerse con toda facilidad. En esta obra, no obstante, el color todavía aparece restringido a la gama de los neutros, tal y como corresponde al período inicial

⁶¹ VV.AA. *Las vanguardias del siglo XX. Summa Artis*. Madrid. Espasa. 2004. p. 83

del cubismo analítico. Uno de los factores más interesantes de esta obra es el hecho de que el artista enmarcó el cuadro de formato ovalado con una gruesa cuerda en lugar de utilizar un marco tradicional. La figura de Picasso sintetiza la aventura plástica del arte moderno: del realismo al cubismo, pasando por el fauvismo y la abstracción.



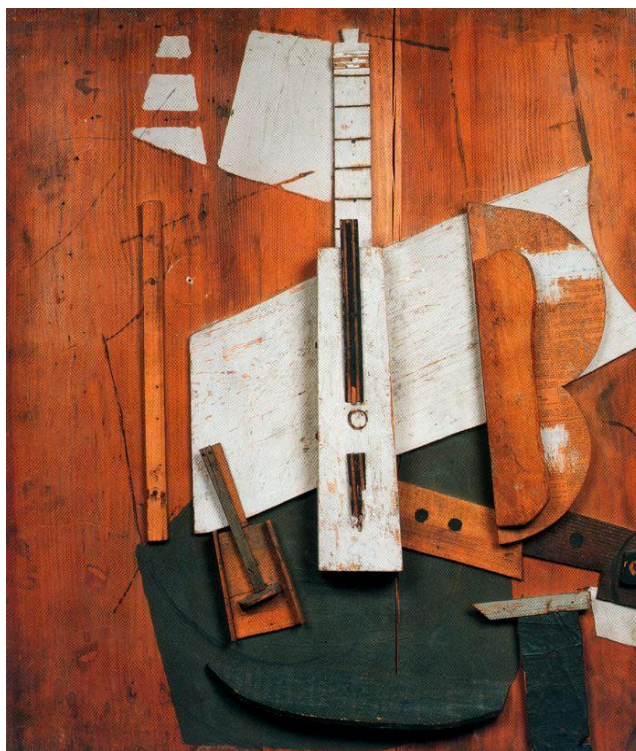
Picasso, Pablo. *Violín*. 1913. collage, carbón y óleo sobre lienzo. 62 x 30 cm. Colección particular.

Clement Greenberg analiza este tipo de nueva actuación artística en la pintura de principios del XX, y ve aquí una clara intención de hacer presente el plano real del cuadro para generar una ilusión de doble realidad con respecto a lo representado pictóricamente. "Estas intrusiones, a causa de su planitud evidente, extraña y abrupta, fijaban el ojo en la superficie literal y física de la tela"⁶². Esta dicotomía entre el plano real de la obra y aquello que se

⁶² GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Félix Fanés (prol. Y trad.). Madrid: Siruela. 2006. p. 104

representa se desarrollará a continuación dentro del cubismo, explica Greenberg, mediante el empleo de texturas.

Ciertamente, vemos a lo largo de la evolución del cubismo cómo progresa la utilización de la textura como un elemento expresivo importante dentro de la pintura. A las texturas visuales del cubismo analítico, generadas mediante el empleo de pinceladas de carácter puntillista (pequeños trazos lineales que construían y diferenciaban los planos) o mediante técnicas de raspado de la materia pictórica, se unen después las texturas materiales conseguidas con el empleo de cargas (arena, yeso...) añadidas a la pintura para generar volumen y posteriormente la adición a la obra de los elementos extrapictóricos más dispares (primero papeles, luego telas, tapices, cajas de cerillas, etc.). De hecho, el desarrollo de estas técnicas acabará desembocando, especialmente en el caso de Picasso, en la elaboración de relieves y esculturas.



Picasso, Pablo. *Guitarra y botella de "Bass"*. 1913. Elementos de madera de abeto parcialmente pintados, papel encolado, trazos con carboncillo y clavos sobre fondo de tabla, 89,5 x 80 x 14 cm. Museo Nacional de Picasso. París.

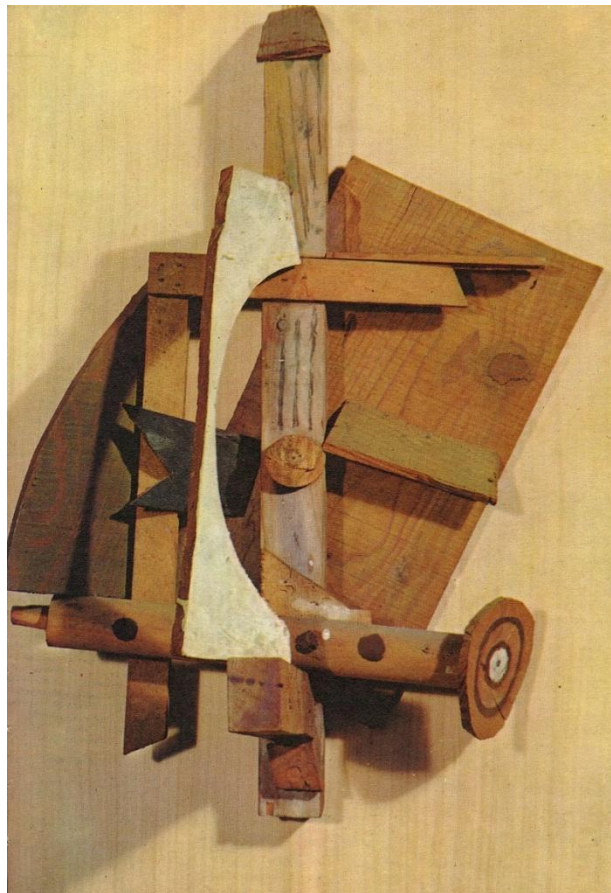
Diego Angulo, en un análisis de la transición del cubismo analítico al sintético, escribe, “hacia 1908 lleva (Picasso) a su último extremo el estilo de Cézanne, y a esta época corresponde la formación del estilo propiamente cubista, denominado en su primera etapa *cubismo analítico*, que estudia la estructura del modelo y presenta simultáneamente diversos aspectos del mismo. En los años sucesivos forma su obra con trozos del modelo previamente analizado y desarticulado; abate los planos como en los dibujos infantiles y emplea transparencias. Para realzar por contraste esa nueva realidad y contrarrestar su posible valor decorativo, introduce trozos de papeles impresos, rejillas de asientos, etc., que pega en la pintura misma. Son los *collages* o parches, cuyo empleo se generaliza en 1912. En esa época ha creado ya el *cubismo sintético*, más decorativo, en el que además el color es cada vez más monocromo, y cultiva con insistencia el bodegón (...) En las composiciones de *recortes de papel* llega, en 1914, a grandes extremos de abstracción, a los que después agrega materiales tan ajenos a la pintura como la tela, el espejo o la arena. En esto, la crítica contemporánea ve una necesidad lírica de metamorfosear el destino de los materiales”.⁶³



Picasso, Pablo. *Cristal y periódico*. 1914. Assemblage con madera pintada y hojalata. 20,6 x 19 x 9,5 cm. Museo Picasso. Paris.

⁶³ ANGULO, Diego. Op. Cit. p. 611

Este periodo tridimensional de la pintura de Picasso es, como todos los suyos, temporal y pasajero, pero marca un hito en el desarrollo de lo volumétrico en el ámbito pictórico. De la aplicación de la materia pictórica de un modo cada vez más voluptuoso, se había pasado a la adición de cargas como arena o yeso para aumentar el volumen y crear nuevas texturas, pero con la incorporación de objetos al cuadro se da el paso definitivo hacia la pintura abiertamente tridimensional.



Picasso, Pablo. *Mandolin*. 1914. Assemblage. 65 x 40 x 11 cm. Colección particular.

Otro antecedente de la tridimensionalidad en la pintura lo podemos encontrar en La Bauhaus. no se trata de un movimiento pictórico, sino de una escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y cerrada por las autoridades nazis en el 1933. La incluimos en este trabajo por otorgar un gran valor a la textura y al propio sentido del tacto en la

formación de sus estudiantes, especialmente en el caso de su profesor Johannes Itten y el sucesor de este, Noholy-Nagy. Itten, Klee y Kandinsky y el resto de profesores de esta innovadora escuela, buscaban el origen del lenguaje visual en geometrías básicas, colores puros y en la abstracción, constituyendo un análisis de formas, colores y materiales. Itten fue uno de los personajes centrales de la primera época de la Bauhaus. Su método pedagógico se basaba en los pares de opuestos: intuición y método; vivencia subjetiva y reconocimiento objetivo. La búsqueda de ritmo y su creación armónica ocupaban la parte central de sus clases que se orientaban en torno a tres premisas: los bocetos de la naturaleza y la materia; el análisis de viejos maestros y la clase de desnudo.

El propio Johannes Itten describe el método de la siguiente manera: “Con el fin de proporcionar una apariencia táctil de las diferentes texturas dejaba elaborar en La Bauhaus series cromáticas con materiales reales. Los alumnos debían sentir estas series de texturas con las puntas de los dedos manteniendo sus ojos cerrados. En breve tiempo mejoraba el sentido del tacto de forma asombrosa. Después realizaban montajes de texturas con materiales que contrastaban. El resultado eran figuras fantásticas de efecto totalmente nuevo por entonces. Pruebas con materiales: sobre una plancha de madera, pegar entramados de paja, madera, hierro, tejido y todo ello iluminado con un color, cubrirlo enteramente. Yo busco el principio formador, el conocimiento de la forma condiciona las relaciones”.⁶⁴

Está claro que esta utilización de las texturas tiene una finalidad didáctica y no artística, y, de hecho, en la obra de este pintor se aprecia una mayor preocupación por el color y la composición, que por lo matérico. En cualquier caso es la introducción de lo táctil como parte importante en la construcción de la imagen lo que nos interesa.

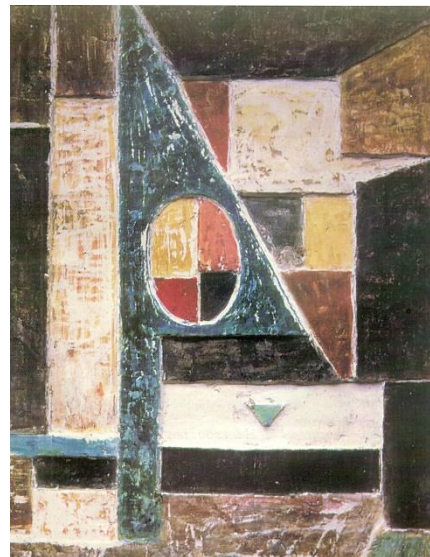
El dadaísmo también realizará aportaciones a la evolución tridimensional de la pintura. El movimiento Dada se puede considerar más una actitud que un estilo

⁶⁴ ITTEN, Johannes. *Design and form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. Londres. Thames and Hudson. 1963. p.60

artístico. Dada es negación, es malestar, es destrucción. Reniegan del arte tradicional, pues están en contra de cualquier tipo de sedimentación. El arte es movimiento, los dada son radicalmente vanguardistas; se declaran incluso contrarios a las *academias* cubista y futurista, por mantenerse dentro de un ámbito puramente formal. Fundado en 1916 en Zurich por el poeta Tristán Tzara (1896-1963), el escritor Hugo Ball (1886-1927), el pintor, escultor y poeta **Hans Arp** (1886-1966) y el pintor **Marcel Janco** (1895-1984), entre otros, pronto se extiende, caracterizándose por su universalismo. En Estados Unidos surge al poco tiempo un grupo afín que, sin embargo, se resiste a ser fagocitado por los europeos. Entre ellos destacan Man ray (1890-1976), Marcel Duchamp (1887-1968) y Francis Picabia (1879-1953). Como nota curiosa destacaremos que este grupo americano está compuesto, a excepción de Man Ray, por pintores europeos, casi todos franceses.



Arp, Hans. *Las lágrimas de Enak* (formas terrestres). 1919. MoMA. Nueva York.



Janco, Marcel. *Plegaria, centelleo de la Tarde*. 1918. Kunsthau. Zurich.

En 1919 Arp realiza una serie de relieves (*Las lágrimas de Enak –formas terrestres-*) con piezas de maderas recortadas en formas orgánicas y sencillas, pintadas con colores puros e intensos en los que refleja la fantasía primitiva y la ingenuidad de su espíritu dada. Pero lo que nos interesa de estas obras es la

novedad de una aportación matérica más elaborada. Si los collages generaban una textura visual, una ilusión volumétrica, aquí se busca abiertamente la tridimensionalidad real. Por su parte, Janco, en su obra *Plegaria, centelleo de la tarde*, busca esta tridimensionalidad mediante el empleo de yeso, en este caso, no añadido a la pintura como carga al modo que ya se empleara en el cubismo, sino aplicándolo previamente (a modo de soporte) para policromar a posteriori.

Es difícil establecer características comunes de las diversas manifestaciones artísticas en que cristaliza este modo de pensar dadaísta. En muchas ocasiones los resultados son afines a las maneras formales negadas a priori, pero no cabe duda de que el dadaísmo supone un revulsivo para la consolidación de técnicas originales y de nuevos modos de expresión en el arte. Nos interesa especialmente la incorporación de materiales no pictóricos a los cuadros, técnica esta que, si bien comenzara en el cubismo, alcanza aquí una nueva dimensión, tanto en su volumetría como en su significado. Marchan Fiz explica: “(...) en particular gracias a la declaración de materiales no artísticos en artísticos, se propiciará una extensión del arte que se liga más con los tenues hilos de la sensibilidad estética que con las obras artísticas y sus permanencias en este mundo”.⁶⁵

Kurt Schwitters (1887-1948), pintor y poeta alemán, El deseo de desmitificar e incluso destruir el arte, es lo que impulsa a estos artistas a incluir en sus obras elementos “indignos”, cada vez mas irrisorios. Schwitters es el mejor ejemplo de este modo de trabajar. Su obra plástica se mueve entre la figuración y la abstracción, y tras su contacto con el entorno dadaísta, desarrolla una manera muy personal de *constructivismo*. Utiliza lo viejo como material para la nueva obra de arte combinándolo con materiales tradicionalmente artísticos en una experiencia integradora. Cualquier material es válido como vehículo de

⁶⁵ VV.AA. *Las vanguardias del siglo XX. Summa Artis*. Madrid. Espasa. 2004. p. 94

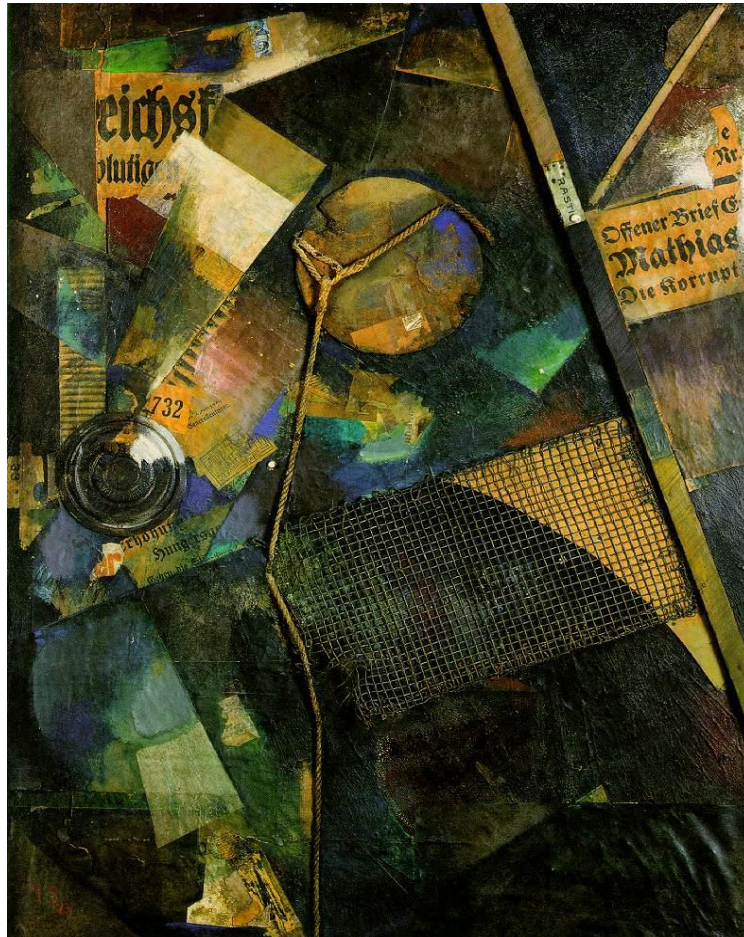
expresión artística. Se desarrolla aquí un nuevo concepto de arte reciclado, en una poética de la ruina moderna.

José Álvarez Lopera, analizando la obra del pintor alemán comenta: “Al finalizar la Primera Guerra Mundial, Schwitters, cuya obra había sido hasta entonces escasamente original, irrumpió en la producción artística de vanguardia a través de sus *Merz*, collages y ensamblajes de raíces dadaístas cuya producción se sustentaba en tres criterios básicos: el rechazo de la representación objetiva, naturalista, la utilización de todo tipo de materiales (muchos de ellos de desecho) y el concepto de la obra de arte como construcción. Según contaría él mismo la palabra *Merz* es simplemente la segunda sílaba de *Kommerz* (comercio) (...) Para Schwitters, un firme creyente en la autonomía del arte y por tanto enemigo de dotarlo de implicaciones políticas, sociales o psicológicas, -Merz es forma- y -estas cosas son insertadas en la pintura tal como son o bien modificadas de acuerdo con lo que la pintura requiere. Pierden su carácter individual, su propia esencia especial, al ser valoradas unas contra otras; al ser desmaterializadas se convierten en material para la pintura-”.⁶⁶ En efecto, algunos de los materiales que emplea mantienen su carácter y significación, mientras que otros son descontextualizados y asumen una función puramente plástica.

Un nuevo modo de hacer arte ha nacido. Con el precedente del *collage* cubista, esta técnica del ensamblaje de objetos variados se incorporará a los muchos procedimientos nuevos desarrollados por el arte contemporáneo. Carmen Bernárdez nos describe su modo de trabajar: “Schwitters recorría su ciudad natal, Hannover, de la misma manera que lo habían hecho los primeros creadores del *collage* cubista: rescatando los objetos humildes y desechados por la sociedad (...) y les daba el mismo valor que a los tradicionales materiales del arte, el color al óleo, el lienzo, el empaste y la veladura (...) Para él era fundamental la elección del material. Lo recogía de la calle sin ideas preconcebidas, desarrollando un método improvisado de libre asociación de

⁶⁶ ÁLVAREZ LOPERA, José. *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Barcelona. Lunwerg Editores. 1992. p. 226

cosas. Con ellas creaba mundos imaginarios, y su sistema no era nunca analítico o racionalista, sino puramente intuitivo. Sus cuadros no planteaban símbolos ni trataban de denunciar situaciones. No representaban nada en realidad: eran obras autónomas, creaciones plásticas con elementos tradicionales (la pintura sobre lienzo) y nuevos (los fragmentos claveteados).



Schwitters, Kurt. *Merz Picture 25A: The Star Picture* (104.5 x 79 cm) 1920. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.

Una vez elegidos los materiales, Schwitters los distribuía sobre la superficie del soporte, y esa distribución era verdaderamente una composición a veces bastante compleja. (...) El collage y también el Merz reaccionaban contra la noción de virtuosismo del artista. (...) El hecho artístico radica entonces en la

selección, la disposición y la deformación o metamorfosis de sus materias”.⁶⁷ Para Schwitters, la metamorfosis de los materiales empleados se produce por su distribución sobre la superficie del cuadro (del mismo modo que ocurre con la pintura al óleo, que antes era materia envasada en un tubo), y puede reforzarse manipulando la propia materia, esto es, dividiendo, deformando, superponiendo o pintando encima.

En esta idea dadá de dotar de carácter artístico a objetos triviales incluyéndolos en las obras se dará una vuelta más de tuerca: El objeto no forma parte de una pieza artística; es, sin apenas intervención por parte del artista, la obra en sí. Hablamos de los *ready-made* que Marcel Duchamp (1887- 1968) comienza a presentar a partir de 1915, año de su *Pala de nieve*, comprada en una tienda y en cuya parte posterior escribe: “En adelante del brazo roto de M. Duchamp”. Entre 1915 y 1923, M. Duchamp crea la obra *Gran vidrio: la novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*. Las transparencias habían sido ya tratadas por el cubismo y por los artistas del grupo *el jinete azul*, que desarrollaron ya la técnica de pintura sobre cristal. En este cuadro tridimensional se da un paso más; en palabras del propio Duchamp, “ejecutar un cuadro sobre vidrio tal que/ no tenga ni cara ni reverso; ni arriba ni/ abajo, *una jaula transparente*”.⁶⁸ Aquí los *ready-made* buscan transmitir la sensación de espacio. Los elementos flotan (sin gravedad) en una tridimensionalidad virtual.

No deja de ser paradójico que un movimiento que proponía la destrucción del arte tradicional y se burlaba de los objetos artísticos venerados durante siglos, haya elevado a la categoría de “Obra de Arte” un gran número de objetos cotidianos, como el conocido orinal de Duchamp: *Fuente*, de 1917. En lo que a este estudio de investigación respecta, independientemente de sus motivaciones, no cabe duda que, con la introducción en sus cuadros de elementos extrapictóricos tridimensionales, el movimiento Dada da un gran impulso a la tridimensionalidad en la pintura.

⁶⁷ BERNÁRDEZ, Carmen et al. *Las técnicas artísticas*. Volumen IV. Madrid. Fundación Thyssen-Bornemisza / Akal. 2005. p.28

⁶⁸ DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid. Editorial Tecnos. 1998. Notas 67 y 68

Max Ernst (1891-1976). Artista alemán nacionalizado francés, fue una figura fundamental tanto en el movimiento Dadá como en el surrealismo. A lo largo de su variada carrera artística, Ernst se caracterizó por ser un experimentador infatigable, utilizando una extraordinaria diversidad de técnicas, estilos y materiales.

En 1925 inventó el *frottage*, que transfiere al papel o al lienzo la superficie de un objeto con la ayuda de un sombreado a lápiz; más tarde experimentó con el *grattage*, técnica por la que se raspan o graban los pigmentos ya secos sobre un lienzo o tabla de madera; también empleó la *decalcomanía*, por la que se transfieren al cristal o al metal pinturas realizadas sobre un papel especialmente preparado; también invención suya fue la técnica de la oscilación, precedente del *dripping*, que más tarde emplearía Jackson Pollock, pero en sus pinturas empleó sobre todo los raspados y estarcidos, estas fueron sus técnicas más utilizadas, con ellas consiguió efectos de textura muy originales. Ernst fue un artista muy versátil y prolífico, con un gran afán de creación y de innovación. En todas sus obras buscaba los medios ideales para expresar, en dos o tres dimensiones, el mundo extradimensional de los sueños y la imaginación. El collage, las texturas, y en alguna ocasión el *assemblage*, fueron elementos de importancia crucial en su obra.

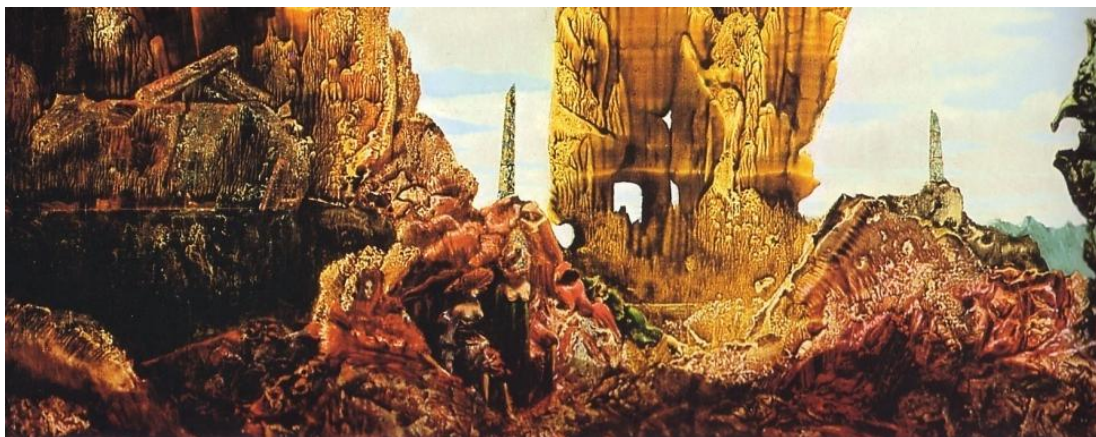
Ángel Llorente, en su estudio sobre la técnica artística de Ernst escribe: “En 1919 Breton y Soupault descubrieron la escritura automática, que más tarde se convertiría en el método principal del Surrealismo. Por las mismas fechas Ernst hacía collages y fotocollages. Al igual que en la escritura automática, en unos y en otros las asociaciones no eran, en verdad, resultado del azar, y aunque se decía partir de la supresión del control consciente para que el subconsciente se adueñase del proceso, lo cierto es que las imágenes o formas y texturas obtenidas casualmente eran trabajadas más tarde con un proceso ya plenamente consciente”.⁶⁹ Sobre los procedimientos técnicos empleados por el artista, Llorente hace una descripción muy precisa: “El óleo, muy diluido, se

⁶⁹ LLORENTE, Ángel et al. *Las técnicas artísticas*. Volumen IV. Madrid. Fundación Thyssen-Bornemisza / Akal. 2005. pp. 32-33

extendió con una capa poco espesa sobre algunas partes del lienzo, dejando otras libres, tras lo cual fue cubierto con una superficie sobre la que se presionó desigualmente; luego se retiró esta, de modo que la pintura se desprendió sin uniformidad, provocando resultados distintos (...) Comenzó entonces un proceso de añadidos y, sobre todo, de interpretación de las formas que habían aparecido en el lienzo, hecho con un pincel fino, con un trabajo minucioso de pintura y retoque. La materia informe se metamorfosea, de modo que no podemos afirmar si se trata de rocas hechas carne o de vegetales petrificados o a punto de estarlo”.⁷⁰



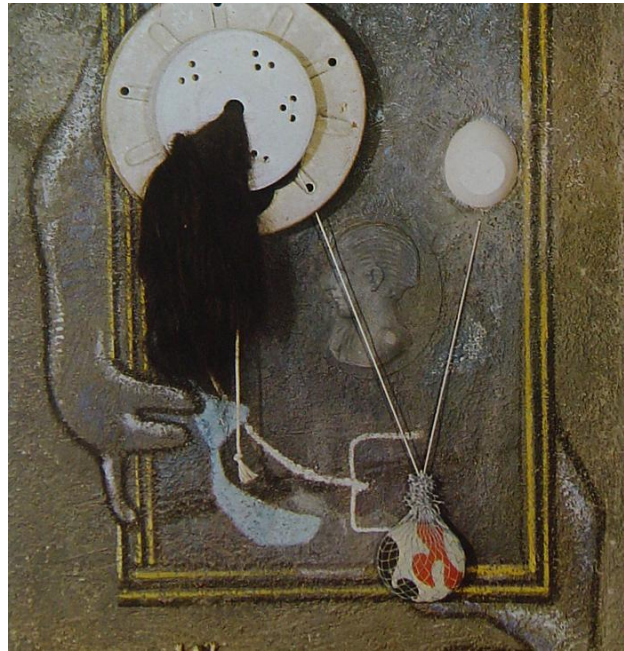
Ernst, Max. *Europe After the Rain II* (1940-1942) (debajo fragmento) Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. U.S.A.



Al igual que veíamos en los ensamblajes de Schwitters, el azar interviene en la primera fase de creación de la obra, combinándose después con la intervención consciente del artista.

⁷⁰ LLORENTE, Ángel et al. Op. Cit. pp.35-36

Las innovaciones técnicas de Ernst van más encaminadas al desarrollo de texturas visuales que colaboren en la composición de la obra, en pos de la expresión del subconsciente, que a un desarrollo de la tridimensionalidad real; no obstante, puede constatarse como este esfuerzo se traduce, en muchas obras, en volumen real, en texturas físicas.



Ernst, Max. *Loplop presenta a una jovencita*. 1930. (fragmento) Óleo, escayola y materiales diversos sobre madera. 195 x 89 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris.

En EEUU las condiciones económicas, políticas y artísticas suscitaron una nueva manera de pintar, imponiéndose el Expresionismo abstracto entre la nueva generación de artistas que vivían en Nueva York, originando dos tendencias, la Action Painting, encarnada principalmente por Pollock y De Kooning y la conocida como impresionismo abstracto o Pintura de los campos de color, con autores como Barnett Newman y Mark Rothko.

El *Action Painting* surgió en los años 1940 en Estados Unidos y se difundió, décadas después, por todo el mundo. Se considera el primer movimiento genuinamente estadounidense dentro del arte abstracto, y ejemplo del

liderazgo que, en materia de artes plásticas, asumió Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Los críticos estadounidenses, especialmente Clement Greenberg y Harold Rosenberg, pronto captaron la emergencia e importancia de este nuevo estilo.

Jackson Pollock (1912-1956) el más emblemático representante de este movimiento comentó: “Mi pintura no procede del caballete. Por lo general, apenas tenso la tela antes de empezar, y, en su lugar, prefiero colocarla directamente en la pared o encima del suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo es donde me siento más cómodo, más cercano a la pintura, y con mayor capacidad para participar en ella, ya que puedo caminar alrededor de la tela, trabajar desde cualquiera de sus cuatro lados e introducirme literalmente dentro del cuadro. Se trata de un método similar al de los pintores de arena de los pueblos indios del oeste. Por eso, intento mantenerme al margen de los instrumentos tradicionales, como el caballete, la paleta y los pinceles. Prefiero los palos, las espátulas y la pintura fluida que gotea y se escurre, e incluso un empaste espeso a base de arena, vidrio molido u otras materias”.⁷¹

La característica más interesante de Pollock desde el punto de vista del desarrollo tridimensional de la pintura, radica en el uso de este tipo de pinturas. Con él, comienza a extenderse el empleo de materiales industriales para la realización de obras de arte, y esto se puede plantear ahora por cuestiones técnicas: La necesidad de pinturas más resistentes había llevado a la industria al desarrollo de resinas sintéticas que sirvieran como aglutinantes para los pigmentos, mejorando las cualidades de durabilidad frente a la luz y los agentes atmosféricos. El hecho de que las pinturas industriales tengan un mejor comportamiento que las específicas para artistas elimina cualquier reticencia o complejo a la hora de emplearlas.

Ralf Mayer reflexiona sobre cómo esta irrupción de nuevos materiales en la pintura es consecuencia de nuevas tendencias estéticas, “A lo largo de los

⁷¹ CARRASSAT, P. y MARCADÉ, I., *Movimientos de la pintura*. Barcelona. Larousse. 2004. p. 151

siglos de desarrollo del arte occidental, la adopción de nuevos materiales artísticos de cuando en cuando ha seguido una pauta concreta. Ningún movimiento o escuela artística nace como consecuencia del descubrimiento de nuevos materiales o la invención de nuevas técnicas. Por el contrario, cuando aparecieron nuevas ideas y desarrollos estéticos, se creó una demanda de nuevos métodos técnicos que pudieran expresar dichas ideas de un modo más apropiado y fluido que lo que permitían los métodos anteriormente existentes. (...) En la actualidad, muchos pintores trabajan en estilos muy alejados de los del pasado, o en condiciones radicalmente diferentes de las que prevalecían en otros tiempos, y para cumplir con sus objetivos han tenido que buscar nuevos materiales entre los diversos materiales de revestimiento industrial derivados de las resinas sintéticas”.⁷²



Pollock, Jackson. *Marrón y plata I*. 1951. 145 x 101 cm. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

⁷² MAYER, Ralf. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid. Hermann Blume. 1988. p. 369

Beatriz Fernández nos da una descripción técnica detallada de la obra de Pollock a través del análisis del cuadro de la fotografía. “*Marrón y plata I* responde a esta manera de trabajar explicada por el propio artista; de hecho formaba parte de un lienzo mayor que Pollock pintó en el suelo y recortó en dos mitades cuando lo consideró acabado. El fondo neutro y de un color claro y cálido es la textura del lienzo sin imprimir (...) Su manera de pintar, caminando en torno al lienzo extendido en el suelo, hacía que la pintura disminuyera cerca de los bordes, porque era desde allí desde donde trabajaba el artista. Al tensar el lienzo, él corrige en parte esa disminución. Es en esos momentos finales de su trabajo cuando decide la composición definitiva de la obra, eligiendo un fragmento del total de la superficie pintada (...) se ha resuelto con pintura derramada, utilizando esmalte, una pintura flexible que fluye de la lata libremente y seca con rapidez, dejando salpicones nítidos. El esmalte sintético utilizado era una pintura fabricada para pintar con spray en la industria del automóvil y del mueble, que había comenzado a ser experimentado por artistas como Picasso y Siqueiros”.⁷³

Willem de Kooning (1904-1997). Pintor Holandés nacionalizado estadounidense. Si de Pollock destacábamos el empleo sin complejos de productos industriales, de De Kooning debemos apuntar que es el único pintor de esta tendencia que se adentra en un lenguaje gestual y libre, sin abandonar el ámbito representativo. Concibe el arte de como acción unida a la energía y al movimiento corporal (muy en la línea del *action painting*). Trabaja con una intensa concentración dirigida en exclusiva al acto creativo, sin predeterminarse su resultado. Emplea pinceladas mordaces y violentas, con espesas capas de óleo. El resultado es una pintura vigorosa, de gran densidad y muy intensa desde el punto de vista cromático, y sin embargo, se mantiene dentro de unos parámetros representativos, negándose a caer en la abstracción pura.

Su serie de pinturas de mujeres causaron sensación por ser, como antes comentábamos, figurativas, pero también por su descarnada técnica. Las

⁷³ FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz et al. *Las técnicas artísticas*. Volumen IV. Madrid. Fundación Thyssen-Bornemisza / Akal. 2005. pp. 48-49

composiciones son planas, impetuosas, reflejando una figura degradada de mujer. El pigmento, aplicado salvajemente, y el uso de colores que parecían vomitados sobre el cuadro se combinaban para revelar una mujer que reflejaba demasiado bien algunos de los más extendidos miedos sexuales del hombre moderno. Se trataría, según Carrasat y Marcadé, de "una representación simbólica de la mujer como madre nutricia, depredadora y abusiva, una mujer de boca inmensa y mirada implacable, imagen fantasmagórica de la mujer devoradora de hombres".⁷⁴ Para G. C. Argan, la formación expresionista de De Kooning sigue vigente en toda su obra, "el gesto expresionista de pintar, de impostar los colores, de ponerlos y manipularlos sobre la tela, es para De Kooning un gesto de ruptura que desintegra la realidad, recuperando sus fragmentos en el agitado magma de su pintura decididamente *informal*".⁷⁵

En paralelo al expresionismo abstracto estadounidense, en Europa se desarrolla el Informalismo. Dentro de él se distinguen diferentes corrientes, como la abstracción lírica, la Pintura Matérica, el Tachismo, el Espacialismo o el Art brut. El crítico de arte francés Michel Tapié acuñó el término *Art autre* (arte otro) en el libro homónimo, de 1952, sobre el arte abstracto no geométrico. En cuanto al término *Informalismo*, fue utilizado por vez primera por Antoni Tàpies al hablar de *Signifiants de l'informel* (1950) en la nueva pintura.⁷⁶ De *Art informel* habló al año siguiente el crítico de arte Michel Tapié en una exposición sobre el tema "Tendances extrêmes de la peinture non figurative" (Tendencias extremas de la pintura no figurativa). Esta expresión caracteriza pues las prácticas pictóricas abstractas de la posguerra en Europa.

Para Umberto Eco, la poética de lo informal debe ser entendida como una *poética de la obra abierta*,⁷⁷ diferenciando dos tipos de apertura: la de primer

⁷⁴ CARRASSAT, P.F.R., y MARCADÉ, P. *Movimientos de la pintura*. Barcelona. Larousse. 2004.

⁷⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*. Valencia. Fernando Torres. 1984. Tomo II. p. 623

⁷⁶ LENGGERKE, Ch. von. *La pintura contemporánea. Tendencias en la pintura desde 1945 hasta nuestros días*. Taschen. 2005. p. 621

⁷⁷ ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona. Ariel. 1979. p. 193

grado, por la que cualquier obra de arte puede tener diversas lecturas en función del método empleado para su análisis, sin variar el carácter intrínseco de que la dotara el autor, y la apertura de segundo grado, más profunda, presente en los casos en los que el artista aporta piezas de una obra que, en realidad, no está concluida, siendo el espectador quien afronte la tarea de elaborar su propia concepción de la obra, personal y única. “Se trata, pues, de evitar la univocidad de un solo sentido en la obra, de manera que se imponga la multiplicidad de significados”.⁷⁸

Lourdes Cirlot coincide con Eco en esta idea de la obra informal como obra abierta, y hace hincapié en entender lo informal en positivo, “lo informal, como toda obra abierta, nos llevará, no a decretar la muerte de la forma, sino a una noción más articulada del concepto (...) la obra artística adquiere una autonomía absoluta en el ámbito de lo informal, en el sentido de que basta su sola presencia, su mero existir, sin ser necesaria su significación coetánea a ella misma (...) 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”.⁷⁹

En el Informalismo, cada artista deja total libertad a lo imprevisto de las materias (gusto por la mancha y por el azar) y a la aleatoriedad del gesto, rechazando el dibujo y el control así como la concepción tradicional de la pintura y su desarrollo, que va de la idea a la obra terminada, pasando por los esbozos y los proyectos. La aventura pictórica es completamente nueva: en vez de partir de un significado para construir los signos que lo expresen, el artista comienza por la fabricación de signos y da a continuación el sentido, o incluso deja al espectador esa labor última de interpretación. Es lo que podemos llamar “poética a posteriori”. El acto por el que la materia es aplicada

⁷⁸ ECO, Umberto. Op. Cit. p. 73

⁷⁹ CIRLOT, Lourdes. *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona. Anthropos. 1983. pp. 20-22

a cobrado el protagonismo, el empleo expresivo de la materia es la principal característica plástica del Informalismo, motivo por el que este movimiento resulta especialmente interesante para nosotros.

El informalismo es puramente abstracto. Para Rubert de Ventos con el informalismo, quizá 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”.⁸⁰

En París aparecieron una serie de artistas que no representaban la realidad de manera explícita. La posguerra creó un ambiente de duda, con ausencia de grandes proyectos, por lo que los artistas no tenían causas por las que luchar, de manera que se comprometieron con la propia verdad. Es el auge de la experimentación. Desarrollaron una estética abstracta o «informal» para traducir sus sentimientos e impresiones, su expresividad. Los artistas franceses Fautrier y Dubuffet son considerados los creadores simultáneos de la conocida como Pintura matérica. Fautrier expuso por primera vez en 1945 en la galería Drouin de París, donde llamó mucho la atención la textura y efectos matéricos de sus cuadros. Por su parte, Dubuffet también realizó obras ricas en textura y materia, que denominó “art brut” (arte tosco, bruto) por parecer hecha con la espontaneidad y libertad con la que se expresan los niños o los locos.

Jean Fautrier (1898-1964) no obtuvo éxitos notorios hasta la mencionada exposición de 1945 en la galería Drouin, en la que por primera vez empleó efectos matéricos. En este periodo, la obra de Fautrier alcanza su máxima expresividad con la serie de Otages (rehenes). En sus cuadros manifiesta, fundamentalmente a través de la materia, como el ser humano queda atrapado, privado de libertad y ofendido. Como artista, se niega a ser rehén de la preparación del papel, de las técnicas tradicionales que coartan la libertad expresiva, y propone unos procedimientos técnicos novedosos, donde el dibujo, la forma, la figura, emergen de la materia presentando cuerpos alterados, dramáticos, anónimos que han sufrido una brutalidad extrema,

⁸⁰ RUBERT DE VENTOS, Xavier. *El arte ensimismado*. Barcelona. Península. 1978. p. 25

transformándose en la reiterada evidencia histórica de la violencia del hombre. El suyo es un arte liberado de las apariencias de lo real, entra casi por completo en el terreno de la abstracción, manteniendo a penas una leve referencialidad de lo orgánico.



Fautrier, Jean. *El árbol verde*. 53,5 x 64 cm. (y detalle) 1942. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Fotografías propias con la autorización del Museo.

Jean Dubuffet (1901-1985). Influenciado por el libro de Hans Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill*, Dubuffet acuñó el término *Art brut* (arte en bruto) para el arte producido por no profesionales que trabajan fuera de las normas estéticas, tales como el arte desarrollado por pacientes mentales, prisioneros o niños.

Ellos fueron su fuente de inspiración, pretendía crear un arte tan libre de las preocupaciones intelectuales como este Art Brut. Esta atracción por lo no tipificado, le condujo a la experimentación técnica. Así, comenzó a pintar

óleos utilizando un lienzo reforzado con materiales tales como arena, alquitrán y paja, otorgándole al trabajo una inusual superficie texturada. Giulio Carlo Argan establece entre estos dos pintores franceses una serie de diferencias: “Si para Fautrier la materia pictórica es la realidad misma de la existencia, brutalmente mermada y *alienada*, podríamos decir que para Dubuffet es la semblanza profunda de toda cosa real. Para Fautrier se materializa en el color, como materia cambiante y sensible; para Dubuffet es el objeto de un interés intelectual que se manifiesta en el dibujo. Naturalmente, y también para Dubuffet, la materia no es nada natural; está hecha de humanidad vivida, de la misma manera que ciertos conglomerados rocosos están hechos de fósiles marinos”.⁸¹



Dubuffet, Jean. *Diálogo con pájaros*. 89 x 116,5 cm (y detalle) 1949. M. N. C. A. Reina Sofía. Madrid. Fotografías propias con la autorización del Museo.

⁸¹ ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit. p. 710

A partir de 1962 comienza a limitar los colores al rojo, azul, blanco y negro y a reducir el volumen de la materia pictórica. A finales de la década de 1960 su pintura se proyecta hacia las formas escultóricas.

Lucio Fontana (1899-1968). En Italia, el pintor italo-argentino sorprendió por su forma radical de romper la bidimensionalidad del cuadro: punzando y rajando el lienzo. La conquista de la tridimensionalidad en la pintura se había desarrollado siempre en sentido positivo, apropiándose del espacio delantero del lienzo, en la dirección del espectador. Con Fontana la ruptura de la bidimensionalidad alcanza la literalidad y con ello se traspasa la última frontera.



Fontana, Lucio. *Concepto espacial. El final de Dios*. 178 x 123 cm (y detalle) 1963. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Fotografías propias con la autorización del Museo.

En de 1958 inicia la denominada *Serie de los tajos*, consistente en agujeros sobre la tela de sus pinturas que dibujan el signo de lo que él mismo denomina "un arte para la Era Espacial". De hecho el título *Concepto espacial* se repite incansablemente en sus obras.

En la década de los 60, Fontana realiza una serie de 22 pinturas en formato cuadrado, inusualmente grandes, a la que pertenece el cuadro de la imagen de

abajo, están inspiradas en Venecia, en las el artista busca captar la especial atmósfera que crean la unión entre arquitectura y agua.



Fontana, Lucio. *Concetto spaziale* (1961) 150 x 150 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

Esta serie nos parece especialmente importante porque, a diferencia de anteriores obras, aquí Fontana aplica unas capas gruesas de óleo sobre el lienzo utilizando sus propias manos y dedos como si de una escultura se tratara. La materia pictórica es aplicada priorizando sus valores de volumen y forma.

Alberto Burri (1915-1995), pintor y escultor italiano. También de gran importancia para nuestro trabajo de investigación es la figura de pues se le puede considerar uno de los puntales del desarrollo de la tridimensionalidad en la pintura. A partir de 1949, Burri se vuelve hacia la abstracción, no obstante, se siente disconforme con la naturaleza decorativa de la abstracción que domina en la Europa de posguerra y se embarca en intervenciones radicales sobre la materia que le llevan a una manera peculiar de elaborar el campo

pictórico. Comienza realizando obras con alquitrán y óleo sobre lienzo. Cultiva una «estética del desperdicio», con el uso de materiales poco convencionales próxima al Art brut de Jean Dubuffet y el nuevo realismo.

En 1952 introduce la arpillera como material fundamental de sus cuadros. Burri coge de la realidad cotidiana los materiales poco ortodoxos que utiliza, la lista se va ampliando: madera, metal, alquitrán, plástico, etc. Conocedor de estos materiales, de su peso, su color, su intensidad de luz, sus profundas estructuras, cuánto pueden ser trabajados y su grado de resistencia, Burri trabaja con ellos realizando acciones en estado bruto, que van desde los collages de los primeros años con alquitrán, piedra pómez y arpillera, a la serie de los "Gobbi", donde manosea la estructura del cuadro para introducir elementos rígidos entre el bastidor y la tela, pasando por su conocida serie de las "Combustione", en la que manipula los materiales aplicándoles calor y fuego. Las pinturas de Alberto Burri son ya abiertamente tridimensionales.



Burri, Alberto. *sacco nero rosso*. 50 x 85,5 cm. 1955. Museo de arte Contemporáneo Donna Regina. Nápoles.

En palabras de Argan: "Burri salta la barrera y se libera de la materia excesivamente sensible, casi predispuesta al énfasis y a la sublimación, de la

pintura tradicional. Se sirve de viejos sacos medio rotos, de trapos, de papeles y maderas quemadas, de chapas... cose, suelda y pega con un oficio aparentemente burdo pero en realidad agudísimo. Ciertamente, es posible distinguir en las heridas de la materia una iconografía del sufrimiento y, más allá de ella, un principio formal o estructural (la conciencia) que la ofensa y el desgarro de la materia (la carne) no consiguen borrar”.⁸²

La obra del artista en la década de los setenta experimenta un progresivo enrarecimiento de medios técnicos y formales en pos de soluciones monumentales, desde los Cretti (imágenes que se realizaba en arcilla que, al cocerse en caolín, formaban grietas en la superficie) a los Cellotex (aglomerados de uso industrial). No obstante, es justo remarcar la importancia del personal estilo de Burri, cuya influencia estará presente en el ya incipiente informalismo español.

Si en este capítulo hemos visto la evolución del desarrollo volumétrico de la materia pictórica, así como la incorporación de elementos ajenos a la pintura a través de la obra de los artistas analizados, en el próximo capítulo veremos ejemplos de la consolidación de la tridimensionalidad como elemento expresivo de la pintura, y su expansión hasta invadir en ocasiones el espacio circundante a la obra.

Debe entenderse que hay total continuidad entre este capítulo y el siguiente, en el que se extenderá nuestra síntesis evolutiva hacia el trabajo de artistas contemporáneos. Para no entrar en apreciaciones subjetivas, hemos atendido únicamente a la fecha de nacimiento de los artistas analizados en este estudio, como criterio para esta cuestión.

⁸² ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit. p. 641

CAPÍTULO 3

PANORAMA ACTUAL.

Tras la revisión llevada a cabo en el capítulo anterior de los antecedentes de la pintura matérica y tridimensional, en este capítulo vamos a realizar un repaso del panorama artístico contemporáneo, analizando la obra de algunos autores que se mueven dentro del ámbito de nuestro tema de estudio. Las principales dificultades en el análisis de la obra de pintores contemporáneos son la falta de perspectiva histórica y la escasa documentación disponible, tanto desde el punto de vista gráfico (reproducciones de calidad de sus obras) como desde el punto de vista teórico (manifiestos, críticas, etc.)

Como ya apuntáramos antes, este es continuación del capítulo anterior y el punto de transición entre ambos ha quedado fijado por la fecha de nacimiento del autor analizado, incluyéndose en este capítulo los nacidos con posterioridad a 1915. Si el abanico de estrategias artísticas desplegado por los artistas analizados hasta ahora era muy rico y diverso, podemos apreciar una diversidad aún mayor en las estrategias de los artistas contemporáneos, que llevan la ruptura del plano pictórico tradicional a sus máximas consecuencias. Es seguro que se podrían citar muchos más nombres de los incluidos en esta lista, que alcanzaría a ser extensísima. Nuestro interés ha sido el de esbozar el panorama en el que se desarrolla tal creación para vislumbrar, en la medida de lo posible, la trascendencia del fenómeno y sus perspectivas de futuro.

3. 1. Consolidación de la tridimensionalidad en la pintura .

Es interesante constatar que, aunque el informalismo tiene su origen en Francia y de inmediato gana adeptos en todos los países europeos, es en España donde adquiere un mayor desarrollo y continuidad, y será nuestro país

la cuna de los más reconocidos representantes de este movimiento; hasta el punto de que hoy, muchos identifican el volumen en la pintura como una característica del arte español. Nieto Alcaide sostiene que sirvió al arte español para alcanzar relevancia mundial: “La abstracción informalista fue una tendencia de amplio alcance a través de la cual la vanguardia española, como fenómeno colectivo y no solo formado por algunas individualidades aisladas, asumió un papel importante en el concierto artístico internacional”.⁸³

En Cataluña, el grupo *Dau al Set* es fundado en 1948 por los pintores Joan Josep Tharrats, Joan Ponç, Antoni Tàpies y Modest Cuixart y los escritores Joan Brossa y Juan Eduardo Cirlot y el filósofo y crítico Arnau Puig; un año después verá la luz la revista homónima, órgano del grupo, editada por Tharrats y dirigida alternativamente por casi todos los miembros del colectivo. De orientación surrealista y clara relación también con el dadaísmo, algunos historiadores como Valeriano Bozal prefieren acuñar para este grupo un nuevo término, el *magicismo*.

Joan Josep Tharrats (1918-2001) es el pintor del grupo más involucrado con la revista *Dau al Set*; se encarga de la impresión, escribe los textos y dirige (de modo intermitente) la edición hasta su cierre en 1956. En sus primeras obras abstractas, hacia 1946, pueden apreciarse influencias de Mondrian y Kandinsky. Evolucionando desde una abstracción lineal de influencia surrealista en su etapa de *Dau al Set*, hacia un informalismo de grandes manchas y de textura rica, con materiales no convencionales (arena, cemento, limaduras, etc.) color abundante y grafía libre.

Su principal aportación a la pintura informal en Cataluña fue descubrir y utilizar la técnica de la maculatura. Cirlot describe la maculatura en los siguientes términos: “La maculatura se obtiene por las improntas pictóricas de un medio (tinta litográfica, pintura al óleo o a la aguada, o bien mezcla de ambas) sobre un soporte habitual, de cartulina, lienzo o papel para dibujo. Mediante plantillas improvisadas, tales como cartones recortados, trozos de madera, papeles arrugados, fragmentos de metal dotados de una textura interesante, se oprime

⁸³ NIETO ALCAIDE, Víctor. *Lucio Muñoz*. Madrid. Lerner y Lerner. 1989. p. 110

directamente sobre el medio, indirectamente, depositando elementos que produzcan huellas o reservas. También se utiliza el grafismo por medio de calcos, la superposición de impresiones distintas y, finalmente, los efectos coloidales producidos en el mismo medio por las reacciones a que su mezcla de lugar”.⁸⁴ Las calidades logradas por el artista son realmente muy ricas y cambiantes. A ello contribuye de manera decisiva el hecho de que Tharrats siempre ha sentido gran interés por trabajar con amplias gamas cromáticas, influido por las obras del modernismo catalán y, en especial, por Gaudí. Es, de todo el grupo, el que más similitudes presenta con la *action painting* que se está desarrollando en los Estados Unidos.

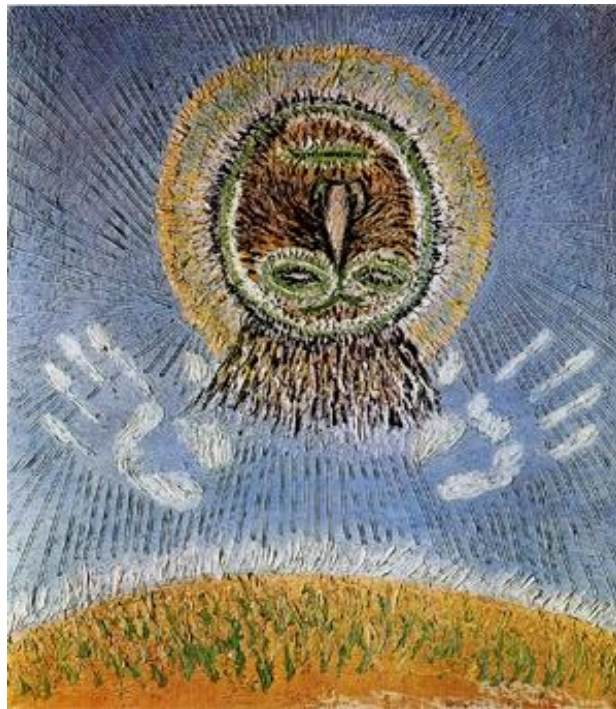
Antoni Tàpies (1923-2012). Especialmente relevante para este trabajo de investigación, su obra es punto de referencia obligado en cualquier trabajo sobre arte español o internacional de la 2ª mitad del siglo XX, pero en nuestro caso, se convierte en referente, por ser uno de los artistas que ha dignificado el empleo de la materia como recurso expresivo.

Artista de vocación tardía y de formación prácticamente autodidacta, comienza a pintar en torno al año 1945. Amigo de Brossa y, posteriormente de Ponç, ambos influirán en gran medida en sus primeras pinturas. En su etapa mágica de Dau al Set cosecha algunos éxitos de relativa importancia (En 1950 es seleccionado para representar a España en la Bienal de Venecia, donde participará varias veces).

En su trabajo sobre el grupo Dau al set, Lourdes Cirlot nos explica: “Es a partir de 1946 cuando Tàpies realiza gran cantidad de obras que ya poseen algo de su sello inconfundible que marca sus primeras aportaciones. En ellas predominan los rostros humanos y las figuras de frente. Sobre las sencillas imágenes prevalece siempre la materia, muy espesa, gruesa y fangosa. La técnica empleada por Tàpies en estas primeras realizaciones está constituida por una mezcla de los pigmentos con el óleo, tierra y blanco de España. Pinta el soporte con esta preparación y después somete a la pintura aún fresca a intensos *grattages* para producir surcos e incluso grietas en determinadas

⁸⁴ CIRLOT, Juan Eduardo. *Informalismo*. Barcelona. Ed. Omega. 1959. p. 87

zonas de la superficie. En algunas obras también recurre al uso del *collage*. La gama cromática es un tanto restringida, con lo cual los aspectos matéricos son los que resaltan más en el conjunto”.⁸⁵



Tàpies, Antoni. *Zoom*. 1946. Óleo y blanco de España sobre tela. 65 x 54 cm. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona.

Lourdes Cirlot aprecia en esta obra una conexión con ciertas soluciones vangoghianas, tanto desde el punto de vista cromático, como de la factura empleada. Para Borja-Villel “El rostro es deshumanizado adquiriendo la forma de un ser astral, que parece anterior no solo a la civilización industrial, sino también a la existencia de cualquier vida organizada en la Tierra. (...) En este aspecto, así como en el empleo simultáneo de dos modos de representación, el icónico (rostro) e índice (huellas de las manos), y en el uso de los materiales, esta obra es precedente directo de las pinturas matéricas”.⁸⁶

⁸⁵ CIRLOT, Lourdes. *El grupo “Dau al set”*. Madrid. Cátedra. 1986. p. 28

⁸⁶ BORJA-VILLEL, Manuel J. *La colección*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 1990.

Los materiales que comienza a añadir a sus obras, parecen cumplir en Tàpies un cometido distinto al habitual hasta este momento, según Cirici Pellicer, “El *collage*, descubierto por los cubistas había servido, incluso para Schwitters, para construir y ordenar; Tàpies los utilizó a través de su rebelión, para enmarañarlo... La angustia, incluso el asco, el poder ambiguo de lo instintivo, responden en tales obras al fondo cultural de aquel instante rebelde”.⁸⁷

En 1951 comienza una fase de abstracción geométrica, pero es a partir de 1953 cuando comienza a conformarse el estilo definitivo de Tàpies. Para Valeriano Bozal “Sigue presente el magicismo onírico, los espacios indefinidos y los motivos simbólicos, soles y lunas, ojos, estrellas (...) pero a la vez se hace más contundente el uso de la pasta pictórica, la técnica mixta, las huellas, que en algunas ocasiones dominan toda la imagen, y realiza una serie de pinturas completamente “abstractas” en las que juega sólo con las formas, el espacio y el ritmo. Nos hacen pensar en algunas pinturas norteamericanas, pero no se decide claramente por ese camino”.⁸⁸

En palabras de Mauricio Wiesenthal “sus obras vienen a ser representación en abstracto, a base de texturas reveladoras, de lo que le envuelve, del mundo que conoce, del cual cada obra suya viene a ser una representación fraccionada. Respecto a su motivación, él mismo ha dicho: *hay que luchar para abolir el estado espiritual y material al que la técnica nos tiene sometidos: desde la que se necesita para hacer funcionar una máquina hasta la que tienen los gobiernos para conducir los pueblos*. Y añade: *Con mi obra intento ayudar al hombre a superar este estado de alineación, incorporando a su vida cotidiana unos objetos que le pongan en contacto, de una manera tangible, con los problemas últimos y más profundos de nuestra existencia*. De su etapa surrealista proviene un trasfondo mágico que palpita en toda su obra. Su técnica parte de la aplicación de pastas de texturas diversas sobre las que graba unas líneas que provocan unas tensiones determinadas y que están

⁸⁷ CIRICI PELLICER, Alexandre. “Tàpies, realista”. *Papeles de Son Armadans*. LVII. 1960. p. 264

⁸⁸ BOZAL, Valeriano. Op Cit. pp. 277-278

cargadas de acento dramático. Posteriormente ha añadido objetos a sus composiciones”.⁸⁹



Tàpies, Antoni. *Superposición de materia gris*. 197 x 263 cm. 1961. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

En la página siguiente se muestra una serie fotográfica de aproximación a esta obra de Tàpies con el fin de mostrar con mayor detalle su factura matérica. Todas las Fotografías han sido realizadas con la autorización del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía .

⁸⁹ WIESENTHAL, Mauricio. *Pintura Moderna*. Volumen VI: Abstracto y neoplasticismo, Op-Art, Pop-Art y últimas tendencias. Barcelona. Plaza y Janés. 1977. p. 35



Paulatinamente, la obra de Tàpies va imponiendo como valor total la materia frente a la forma, que era el valor tradicional de toda la historia de la pintura. Así nos resume Juan E. Cirlot su evolución: “(...) entre los años 1952-53 convierte las redes lineales de los finísimos grattage en el factor principal o exclusivo de numerosas obras; en otras recupera el grueso empaste, tratado mediante trepas de malla que, una vez arrancadas, convierten las estructuras en llagas y heridas, efecto que se intensifica, a la vez, por el monocromatismo de los colores vivos. A finales del 1953 empieza a mezclar polvo de mármol al óleo y a reducir la imagen al propio campo textural en el que abundan los rayados, fisuras, grietas... Desaparece todo resto de representación dando autonomía absoluta a la superficie de la obra, que adquiere valores de relieve. Este planteamiento se intensifica a partir de 1954, cuando substituye el óleo por el látex, consiguiendo efectos mucho más violentos, obtenidos a veces, por la contraposición de dos zonas que difieren por el color o por la textura; a partir de ahora son frecuentes las estructuras tectónicas que recuerdan puertas o ventanas impresas sobre cenizas calientes; el vacío se hace cada vez más determinante. A partir de 1958 el espacio-materia prevalecerá sobre la textura y el color, reducido a almogres, grises arenosos o blancos matizados y alabastrinos, se endurece”.⁹⁰

Según apunta Lourdes Cirlot, “Desde 1964 hasta 1969 se producen importantes transformaciones en la obra tapiana. Se trata de una etapa de intensa actividad, marcada por el interés de integrar en la obra pictórica elementos reales, extraídos del entorno cotidiano. También se advierte la aproximación al mundo de la realidad porque Tàpies representa objetos de esa realidad, aunque los someta a importantes metamorfosis gracias a las diversas técnicas que emplea. Se observa también un lento pero progresivo acercamiento al mundo antropomórfico por medio de la inclusión de materias

⁹⁰ CIRLOT, J.E. *Significación de la pintura de Tàpies*. Barcelona. Seix Barral. 1962.

que aluden a partes anatómicas concretas del ser humano (pie, axila, pierna, sexo, mano, dedos, etc.).⁹¹



Tàpies, Antoni. *Matèria en forma de peu*. 1965. mixto sobre tela 130 x 162 cm. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona.

Manuel Borja-Villel, al respecto del cuadro de Tàpies que reproducimos arriba, escribe: “El pie de *Matèria en forma de peu* (Materia en forma de pie, 1965) no presenta una superficie tersa y atractiva, sino tumefacta y sucia, al aparecer cubierta por callos y cicatrices. No parece ya "útil" y se opone, por tanto, a cualquier ideología de producción. Tàpies ha insistido en que su motivación consiste en la revalorización de esos objetos socialmente condenados al desuso. Su mensaje se centra en la revalorización de lo bajo, de lo repulsivo, de lo material. La materia es el elemento sustancial de la vida; por ello, la misión de los intelectuales y artistas es dar expresión a una perspectiva materialista del mundo”.⁹²

⁹¹ CIRLOT, Lourdes. *El grupo "Dau al set"*. Madrid. Cátedra. 1986. p.119

⁹² BORJA-VILLEL, Manuel J. Op. Cit.



Tàpies, Antoni. *Construcción con línea diagonal*. 195 x 130 cm. 1966. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Abajo: serie fotográfica de detalle. Todas las Fotografías han sido realizadas con la autorización del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en las salas del propio museo.

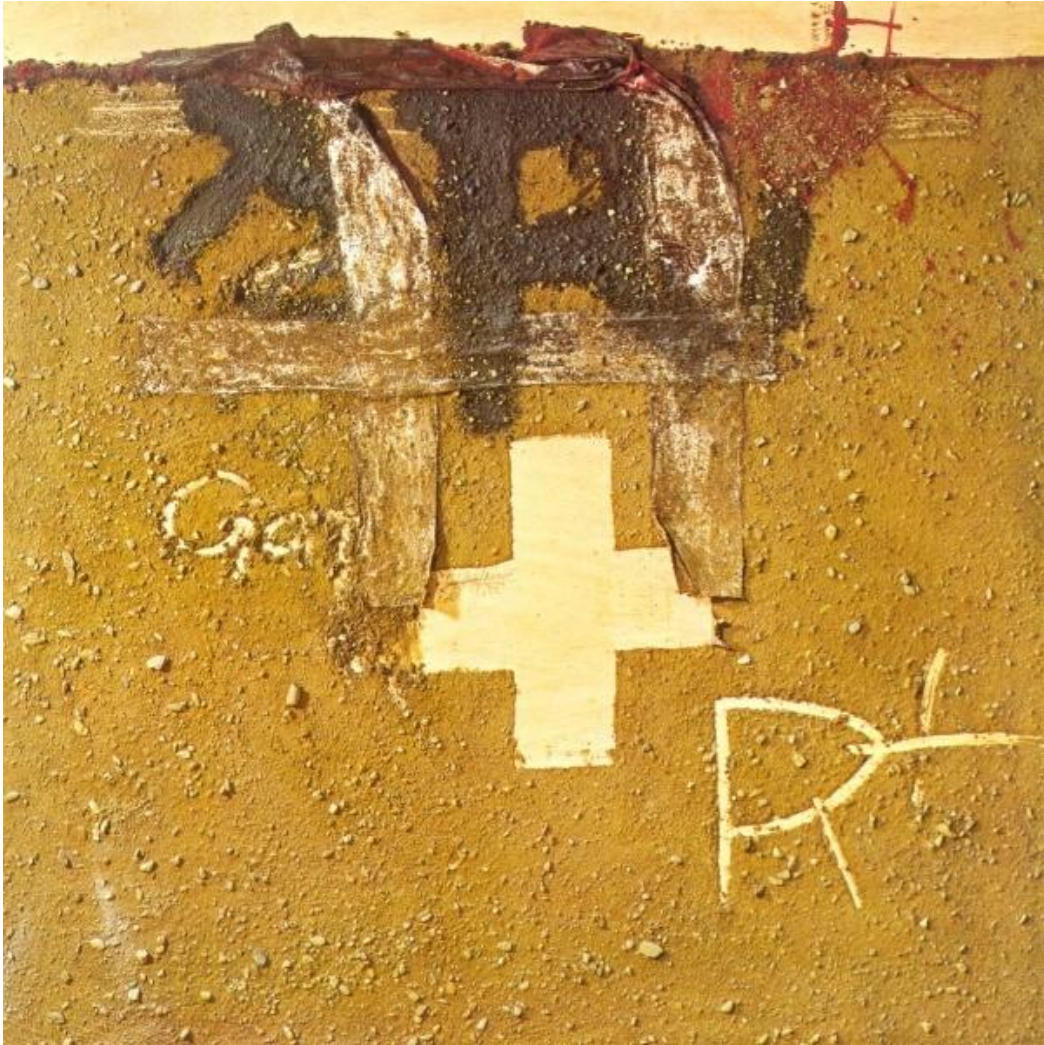


En el catálogo de su exposición en la Fundación Joan Miró, en 1976, el propio Tàpies escribe: "Era preciso, pues, ir más lejos en la experimentación de la percepción visual puramente pictórica y se tenía que prescindir de la idea de un código, lanzándose al vacío, sólo en función de intentar hacer "evidente" lo que se busca. Comprendí también que las posibilidades de formas y colores son infinitas cuando se sale de lo que se entiende por geometrismo y se entra en el mundo incommensurable de lo orgánico, de lo amorfo, de lo ambiguo, de la mancha, del expresionismo del puro gesto, de la caligrafía, etc., tal como lo aprendí de la pintura china y japonesa. Pero además empecé a darme cuenta de que en aquel nuevo lenguaje aún no se había explorado (por los menos suficientemente) las posibilidades de un tercer elemento: la textura, que igualmente podía ser de una gran contundencia expresiva. (...) Hice entonces, con este estado de ánimo, toda la serie de pinturas que están llenas de alusiones a la combinatoria de elementos materiales (Meditación epicúrea, el mundo interior...), lo cual se iría acentuando constantemente durante los años siguientes y que ya es como una especie de declaración de principios de este telón de fondo: todo el universo y el hombre están hechos de los mismos elementos. Por ello quería que aparecieran con toda su polivalencia engañosa. Buscaba más imágenes que no se sabía si eran amorfas o precisas, llenas o vacías, donde empezaban los cuerpos y donde terminaba el espacio. Parecía una voluntad de mostrar más que nunca la trampa de la razón...".⁹³

Giulio Carlo Argan nos deja la siguiente reflexión "Queda comprobado que conciencia y materia se dan contextualmente, identificadas la una con la otra, y que no se pueden distinguir; y esto es lo trágico. El sentido de lo trágico se hace más acuciante en Tàpies, que lo concreta en la situación política de su país. Su materia es pared, cemento, puerta atrancada, persiana bajada. Recibe la impronta de la existencia de la misma manera que las paredes de las cárceles consignan los sucesos de la existencia de los presos. La vida debería ser libertad y no lo es; todo límite puesto a la libertad hace retroceder la vida a existencia, a indistinción de la materia".⁹⁴

⁹³ TÀPIES, Antoni. *Obra (1956-1976)*. Catálogo (1976). Barcelona. Fundación Joan Miró

⁹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Op. Cit.* p. 642



Tàpies, Antoni. *Cruz y tierra* (1975) 162 x 162 cm. Técnica mixta. Colección del artista.

El hecho de profundizar en las texturas lleva a Tàpies a reflexionar sobre el concepto de muro, con todas las sugerencias simbólicas que se pueden desprender de este concepto: Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del paso del tiempo. “El muro es una imagen que encontré un poco por sorpresa. Fue después de unas sesiones de pintura en las que me peleaba tanto con el material plástico que utilizaba y lo llenaba de tal cantidad de arañazos que, de pronto, el cuadro cambió, dio un salto cualitativo, y se transformó en una superficie quieta y tranquila. Me encontré con que había pintado una pared, un muro, lo cual se relacionaba a la vez con

mi nombre”.⁹⁵ Lo que sí queda claro es que con esta noción de la obra pictórica como muro, Tàpies empieza a concebir el espacio como superficie, realidad presente sobre la que actuar de mil modos diferentes, no solo pintando, cualquier modo de expresar es válido, cualquier material o acción aporta su significado.

Tàpies es una pieza fundamental en la evolución de la tridimensionalidad en la pintura, el que con más nitidez ha sabido apreciar el potencial expresivo de las texturas, y esta relación suya con la materia se ha mantenido a lo largo de toda su vida, estando presente en su obra más reciente.



TÀPIES, Antoni. *Formació de materia* (2009) 81 x 100 cm. Detalle. Técnica mixta sobre madera. Galería Toni Tàpies. Barcelona.

⁹⁵ TÀPIES, Antoni. *Comunicació sobre el mur*. Catálogo. Barcelona. Fundación Antoni Tàpies. 1992.

Modest Cuixart (1925-2007) es otro de los miembros fundadores de Dau al Set. Comenzó a apartarse de la figuración surreal hacia 1955, tras una estancia en Lyon. Aquí da comienzo su atapa informalista caracterizada por la constante investigación matérica y técnica. De esa época datan una serie de pinturas en las que lo esencial es la materia de que están hechas, así como el trabajo de *grattage* (raspado) efectuado en ella.

Una de las características de muchas de las obras de Cuixart es el empleo de la técnica de la encáustica,⁹⁶ con ella, el pintor obtiene unas materias de gran grosor y calidad lustrosa. Los colores, en esta época, se mantienen en una gama austera, prevalecen los neutros o las gamas oscuras. Poco después el artista comienza a integrar materiales heterogéneos extrapictóricos, como tubos, cuerdas o elementos de plástico. Por lo general, éstos siempre aparecen plenamente integrados en la pintura, embadurnados de material y metamorfoseados.

A fines de la década de los cincuenta lleva a cabo una serie de pinturas efectuadas con la técnica del *dripping* (goteo directo del tubo) en las que los entramados lineales se distribuyen esencialmente en la zona central de la composición. Los fondos suelen ser oscuros y, en cambio, los goteos presentan brillos metálicos, pues contienen purpurinas. Lentamente, desaparecen los entramados para dar paso a unas configuraciones más regulares que, a modo de discos, cubren determinados puntos de la superficie. En esta época Cuixart no sólo utiliza tonalidades oscuras para los fondos, sino que abre la paleta e integra rojos vivísimos, granates, azules, que contrastan vigorosamente con las zonas en las que se hallan los elementos metalizados. A partir de 1962, comienza a realizar osados assemblages al adherir a sus pinturas muñecas rotas y quemadas, junto a otros materiales de desecho. Surgen obras de gran fuerza expresiva en las que los contrastes se acentúan al máximo. En los 70 comienza una tendencia erótica-mágica de la figura humana

⁹⁶ Técnica de pintura en la que el aglutinante de los pigmentos es cera combinada con resina de Dammar. La mezcla tiene efectos muy cubrientes y es densa y cremosa. La pintura se aplica con un pincel o con una espátula caliente.

que durará hasta los años 90, cuando entra en un periodo de introspección y fabulación en la naturaleza.



Cuixar, Modest. *Omorka*. 163,2 x 131,5 cm. 1957. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Madrid. Abajo fotografías de detalle. Todas las Fotografías han sido realizadas con la autorización del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en las salas del propio museo.



Mientras estos pintores catalanes evolucionan desde la disciplina magicista de Dau al set hacia posturas informalistas, en la capital surge lo que se conoce como *Escuela de Madrid* dentro del informalismo español.

En febrero de 1957 surge el grupo El Paso. Manuel Rivera, uno de los integrantes del grupo, nos describe la esencia de este conjunto heterogéneo de pintores: "En la obra de los artistas de El Paso se aleaban elementos de procedencias diversas, que incluso podían inducir a lecturas contradictorias y hasta paradójicas. Por un lado, se hacía evidente la capacidad del arte español para entroncar o establecer sintonías con diversas opciones plásticas vigentes en el panorama artístico europeo y norteamericano (por ejemplo, las encarnadas por Pollock, Kline, Rothko, De Kooning, Hartung, Wols, Michaux, Burri, Mathieu y tantos otros). Por otro, con el lenguaje visual de El Paso se revivía, en clave estrictamente contemporánea, el mito eficiente de una plástica entroncada en raíces culturales propias. Se trataba de la reencarnación de la famosa "veta brava" del arte español; una especie de condición dramática, incluso trágica, acuñada como si de una quintaesencia antropológica se tratara. Era algo que había arraigado en la autoconciencia mitómana de la cultura española en plena crisis de 1898.

Luego, asumiendo como herencia una lectura expresionista de El Greco, Valdés Leal y Goya, cristalizó en el primer tercio del siglo XX, sobre todo a través de la obra de Zuloaga, Romero de Torres y Solana. En esta cuestión de la condición dramática del arte español se entrecruzaban obscenamente realidad y ficción, poética y hermenéutica. Por otra parte, sobre el asunto incidían, además de los estéticos, aspectos ideológicos e incluso políticos de signos contrarios y siempre polémicos. Es algo sobre lo que se han volcado verdaderos ríos de tinta, tanto en su momento como en las sucesivas visiones retrospectivas.

En cualquier caso y fuera como fuese, lo cierto es que las propuestas de cada uno de los artistas de El Paso abrían un verdadero abanico de referentes poético-visuales capaces de ramificarse y entretejerse a través del vasto universo del informalismo español e internacional. Puede decirse que después

de la existencia del grupo, el arte español habría modificado sensiblemente su rumbo”.⁹⁷ En este grupo se combinan un carácter marcadamente español, con una poderosa vocación universalista y una gran ansia de innovación y cambio.

En la 1ª reunión están presentes Feito, Saura, Canogar, Rivera, Pablo Serrano, Juana Francés, Antonio Suárez, Manuel Millares, Manuel Conde y José Ayllón. Posteriormente se les unieron los pintores Manuel Viola y el escultor Martín Chirino. Dada la gran importancia de este grupo para el tema de nuestro estudio, analizaremos de modo individual la obra de algunos de sus miembros.

Luis Feito (1929). Tras un breve periodo figurativo, seguido de otro de experimentación cubista, se traslada, gracias a una beca, a París, donde recibe influencias del automatismo y la pintura matérica. Mantiene en este periodo, sus contactos con alguno de los pintores que más tarde formarán el grupo. En su etapa en el grupo El Paso, su pintura está influida por el automatismo, con superficies matéricas en colores blancos, negros y ocre, realizadas con mezcla de óleo y arena.



Feito, Luis. n° 179. 130 x 162 cm. 1960. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

⁹⁷ Manuel Rivera official web site [en línea]

<<http://manuelrivera.net/elpaso.php?&resolucion=1366>> [consulta 5 julio 2012]



Fotografías de detalle de la misma obra. Todas las Fotografías han sido realizadas con la autorización del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en las salas del propio museo.

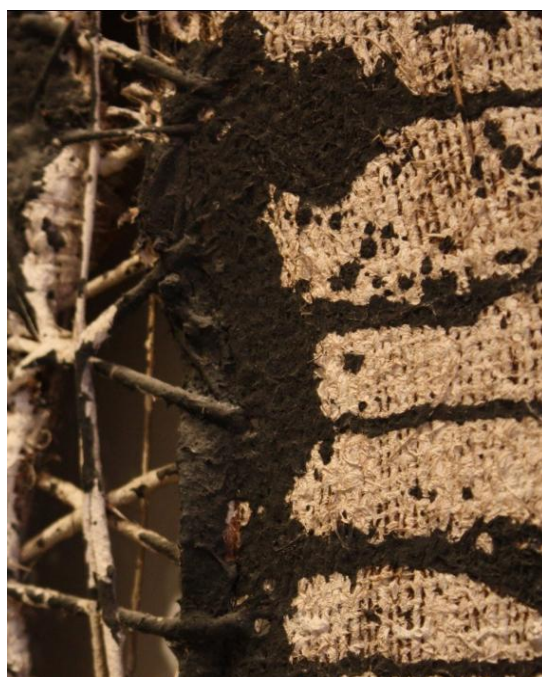
En 1962 introduce el color rojo como contrapunto en sus cuadros. A partir de 1963 se va produciendo una creciente simplificación formal y material, con motivos predominantemente circulares. Aumentará gradualmente la carga cromática en detrimento de la matérica. Es su obra comprendida entre 1957 y 1963 la que nos parece especialmente sugerente.

Manuel Millares (1926-1972). De este pintor hay que destacar la capacidad para conciliar en su obra la renovación formal con la intensidad dramática, originando una intensa reacción emocional en el espectador. Como miembro de El Paso, heredó la visión de la España negra, pero paralelamente ofreció una imagen inédita y moderna en pleno régimen dictatorial. De esta forma, se consiguió un vínculo entre el arte español del momento y las tendencias que se abordaban en otros países. En la obra de Millares pueden distinguirse dos grandes épocas: la primera abarca desde el comienzo de su trabajo hasta 1955

y la segunda se inicia ese año y se extiende hasta el final de su carrera. En 1955, bajo la directa influencia de Burri, Millares empleó por primera vez la arpillera como elemento esencial de su obra y, hasta 1959, su trabajo tuvo como objetivo elevar a una categoría estética este material pobre, hasta entonces sin posibilidades expresivas

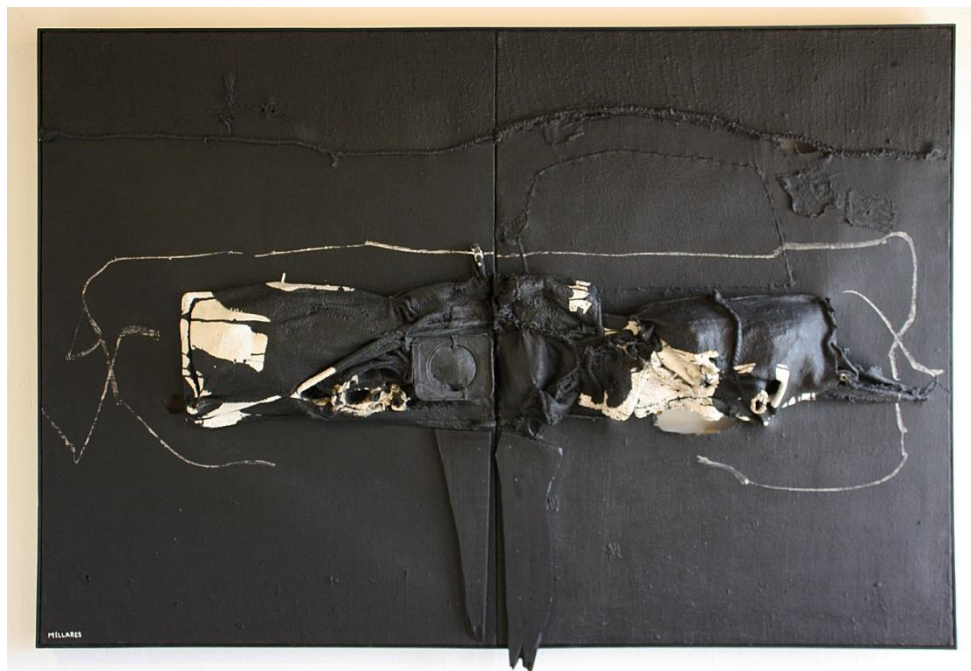


Millares, Manuel. *Cuadro 1957*. 98 x 130 cm. 1957. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Debajo: detalle de la misma obra. Todas las Fotografías han sido realizadas con la autorización del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en las salas del propio museo.



Con la evolución de su trabajo, la arpillera va adquiriendo corporeidad y volumen, el soporte se arruga, se dobla, se perfora, se cose... siendo múltiples las tensiones a las que somete a la tela que vértebra la creación. De igual modo Millares reduce al máximo el espacio ilusionista que se solía representar en los cuadros. Al trabajar con la arpillera de una manera física, el soporte ya no es un lugar de representación sino un objeto en sí mismo.

En su obra *Sarcófago para Felipe II* (imagen siguiente), de 1963, vemos como juega con el binomio de construcción-destrucción, trabajando el soporte hasta conformarlo en un bajorrelieve que posteriormente pinta, en este caso contrastando el blanco y el negro, una bicromía característica del artista que apuesta por el contraste. La tela que se muestra ante el espectador agujereada y cosida, a pesar de su representación formal abstracta alberga, de un modo sutil, la presencia humana, presencia que además queda reforzada por el título de la obra, homónimo al de la serie a la que pertenece, una práctica habitual en la trayectoria de Millares, que solía agrupar sus trabajos en series.



Millares, Manuel. *Sarcófago para Felipe II* (1963). Pintura, chapa metálica y maderas sobre arpilleras cosidas. Museo de Arte Abstracto. Cuenca.

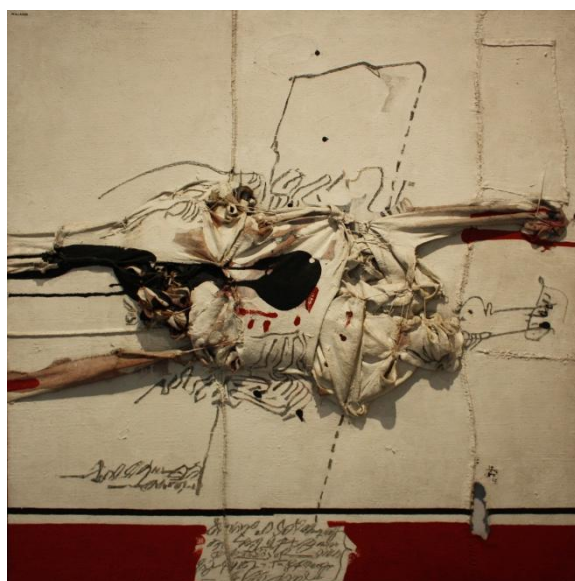


Detalle de la misma obra. Fotografías propias con la autorización de la Fundación Juan March y del Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

Carlos Areán nos describe así la evolución de la relación de Millares con la arpillera: “Las primeras arpilleras de Millares eran bidimensionales. Las formas en hueco, a través de las cuales podía verse la pared sobre que emergían, se construían con intervención del fuego. La estructura formal consistía en enormes polígonos recosidos, individualizándose así en material y color. Fue una breve etapa de paso, pero de ella salió toda la posterior creación de ese mundo acongojante y hermoso de Manolo Millares. Pronto los desgarrones se cerraron en terribles protuberancias (...) y se entrelazaban parcialmente con cuerdas. El fuego dejó de ser necesario, pero el bastidor y el tensor se asomaron a través de los huecos, permitiendo que el rojo y el negro continuasen sobre ellos su crujiente lucha bitonal. Un paso más y el homúnculo, esa creación de Millares que alude, en relieve, a un hombre en

estado de formación, a un fantasma apegado al barro de que comienza a escaparse, aparece en las obras, sirviendo de eje ordenador de la estructura formal. Otro paso más y entre las cadenas de protuberancias incrustará Millares botes de pintura, aplastándose y abriéndose como bocas sarcásticas frente al espectador”.⁹⁸

Partiendo del trabajo de Burri, la obra de Millares va más allá, no solo en el empleo de la arpillera y otros materiales pobres, sino en el crecimiento del volumen pictórico que con él alcanza niveles hasta ahora desconocidos. La materia habla por sí sola. Para Arean “La propia arpillera es aquí el muro. Las formas emergen desde su vientre desgarrado, igual que si se tratase de excrecencias necesarias de su propia tensión. Millares rasga el muro en verdad, pero no para que a través del boquete veamos lo que aparece detrás de él, sino para que sus bordes recién entreabiertos invadan el espacio, avanzando hacia el espectador, y se vuelvan a cerrar luego en un recosido brutal. Nada más español”.⁹⁹



Millares, Manuel. *Personaje caído I*. 150 x 150 cm. 1970. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

⁹⁸ AREAN, Carlos. *Millares*. Madrid. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1972. p. 32

⁹⁹ AREAN, Carlos. Op. Cit. p. 51



Fotografías de detalle de la obra de la página anterior. Fotografías propias con la autorización del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid..

Rafael Canogar (1935) muestra, ya en sus primeras obras, un gran interés por la abstracción, empleando una técnica que se acerca en gran medida a la escultura, pues la materia pictórica es aplicada arañada o exprimida con sus manos, vibrando sobre fondos de colores planos.

Tras la fundación del grupo El Paso, su pintura se ve influida por la *Action painting*. Es una pintura en la que el gesto inicial sale directamente del corazón. Al fin y al cabo el informalismo era, eminentemente, la expresión de la libertad, de lo irrepetible y único, realizado con una caligrafía directa y espontánea. Obras intuitivas y pasionales, realizadas con la urgencia que el tiempo, la edad y las teorías reclamaban. El informalismo fue para Canogar algo sustancial y místico, autoafirmación y autorrealización.



Canogar, Rafael. *Pintura nº 27*. 250 x 200cm. 1959. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Debajo: serie fotográfica de detalle. Todas las Fotografías han sido realizadas con la autorización del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en las salas del propio museo.



La tercera dimensión va, a partir de 1963, tomando peso como elemento expresivo en la obra de Canogar, comenzando un período que buscará, progresivamente la construcción de una figuración compleja cada vez más narrativa. La incorporación de nuevos materiales le permite su proyección en la realidad del espectador, trabando así esta con la realidad representada.

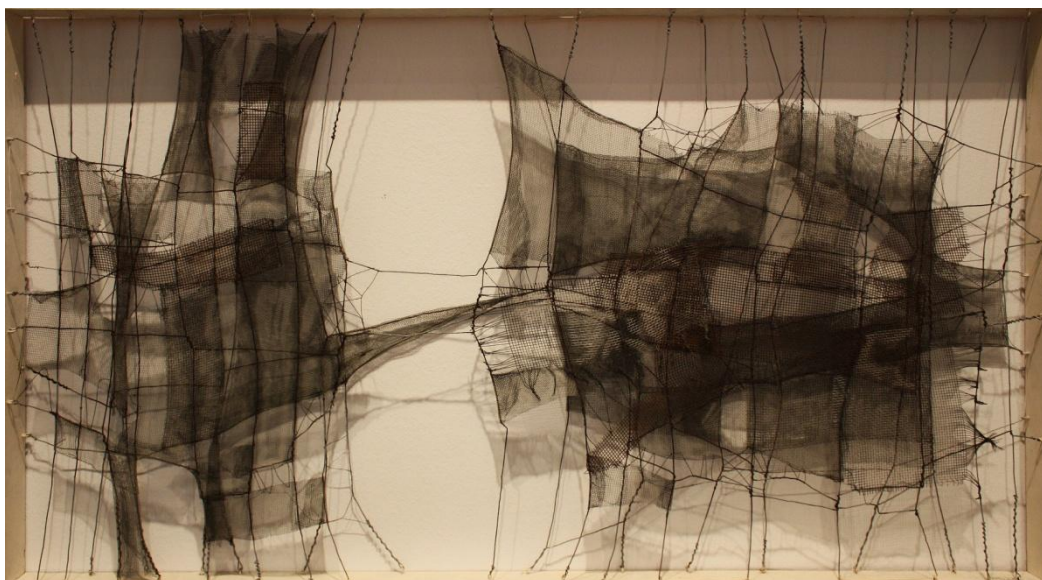


Canogar, Rafael. *La paliza IV* (1968) 200 x 123 cm.(y detalle) Técnica mixta sobre madera.
Galería Marita Segovia. Madrid.

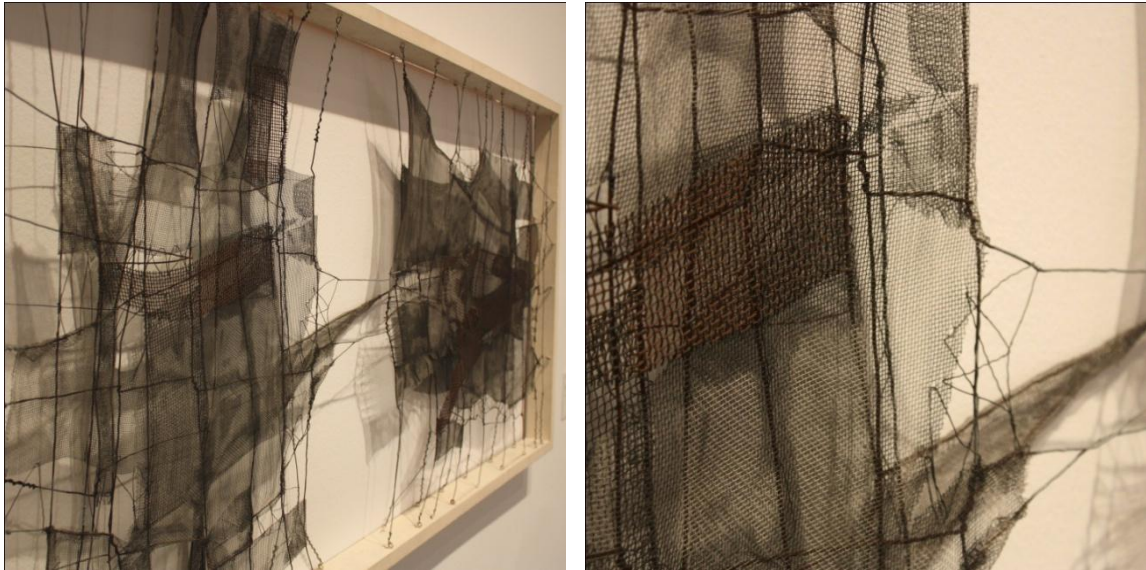
En este periodo de alejamiento de la abstracción, retoma la tradición de Schwitters, que comenzara en sus *assemblages* a emplear materiales extrapictóricos, sin renunciar por ello al carácter representacional de su pintura, y esta concepción tendrá continuidad en la obra de pintores posteriores como Barceló. A partir de 1975 va abandonando este realismo y durante un periodo realiza obras eminentemente abstractas, que constituyen un análisis de la pintura, del soporte, de la bidimensionalidad de la pintura. Pero Canogar se debate a lo largo de toda su vida entre la representación y la abstracción. En su siguiente etapa crea toda una iconografía (un homenaje a las vanguardias históricas) que realiza a través de la máscara, de la cabeza, del rostro, como representación del hombre que pierde su individualidad y se convierte en signo

plástico. Su obra pictórica más reciente es, en cierto modo un retorno a los orígenes. La materia pictórica señorea sobre un fondo de color plano, pero ahora la tridimensionalidad ha quedado muy reducida, dominando la expresión a través del color.

Manuel Rivera (1927-1995), pintor granadino, su principal obsesión es la consecución del espacio a través de sus creaciones, que no logra resolver con los métodos pictóricos tradicionales. Esta búsqueda le lleva, a mediados de los años 50, a abandonar el expresionismo pleno de materia sobre el que había trabajado hasta entonces. Con la incorporación de las mallas metálicas, el pintor logra generar el espacio que tanto anhela, recreándose en el vacío que se divide a través de las tramas. Mediante los efectos que genera la malla metálica y los alambres, Rivera consigue una creación muy particular en la que la superposición de distintos fragmentos de este material logra un peculiar efecto de relieve, de profundidad y de juegos lumínicos que varían dependiendo del punto de vista del observador. Las obras adquieren en muchos casos un aire orgánico e informal, a pesar de estar realizadas con materiales industriales reticulados.



Rivera, Manuel. *Estructura espacial*. 1958. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.



Fotografías de detalle. Todas las Fotografías han sido realizadas con la autorización del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en las salas del propio museo.

Los cuadros de Rivera implican al espectador a medida que se desplaza ante ella para contemplarla. Generar esta necesidad de variar su punto de vista en el espectador es propio de la escultura, no de la pintura; en este sentido, la tridimensionalidad sin complejos de la obra de Rivera la hace apropiarse de cualidades propiamente escultóricas, pero esta característica es extensible a la obra de los otros pintores que emplean la tridimensionalidad como herramienta expresiva

Rivera suele aunar sus trabajos en series, algunas de las cuales se prolongaron durante años. La titulada *Metamorfosis*, a la que pertenece la obra reproducida abajo, se desarrolla entre 1958 y 1963, y se convierte en una de las más importantes de su carrera. La serie está vinculada con los sentimientos extremos, con las emociones más violentas, con el dramatismo que generan la concentración y expansión de la disposición de los materiales empleados. La obra homónima de Frank Kafka es el motivo de inspiración, que al mismo tiempo se convierte en un homenaje hacia el escritor y hacia el universo que se refleja en sus libros. Con ella el autor quiere reproducir la angustia y la soledad que atormentaban a Kafka, agujerando y desgarrando el material con el que genera su obra.



Rivera, Manuel. *Metamorfosis (noviembre)* (1962). Telas metálicas, alambre y pintura sobre plancha de cobre y tablero. Museo de Arte Abstracto. Cuenca. Abajo: Detalle de la misma obra.
Fotografías propias con la autorización de la Fundación Juan March y del Museo de Arte Abstracto de Cuenca.



Las mallas hacen acto de presencia en 1956, pero se convertirán en la herramienta casi exclusiva de este pintor en los años 60; en este período juega con el efecto de oxidación propia del material (que potencia tratándolo en ocasiones con ácido). Poco después comienza a añadir, como contrapunto, un material totalmente clásico en sus obras: el óleo, que se hará más presente a partir de los 70 y hasta en final de su vida. De este modo, el cromatismo potencia los efectos de sombras e irisaciones propios de la malla metálica.

Como hemos comprobado, la estética informalista caló profundamente en nuestro país, dado el gran número de pintores de aquí que militaron en sus filas. Desligados del grupo El Paso, trabajan en esta época en nuestro país otros artistas próximos a esta tendencia artística, tal es el caso de César Manrique, Gerardo Rueda o Lucio Muñoz.

Cesar Manrique (1919-1992) artista canario, es el gran valedor de su tierra. Esta característica influirá en la evolución de su estilo. Tras una etapa figurativa y un periodo de coqueteo con el cubismo, su pintura su torna a mediados de los 50 hacia el informalismo, con una factura más matérica y libre que trae recuerdos del paisaje volcánico de su Lanzarote natal. Esta libertad llega a convertirse en una característica de su estilo y de su propia vida, reforzando el carácter lúdico de su modo de trabajar. En sus propias palabras: “crear con absoluta libertad, sin miedos y sin rectas, conforta el alma y abre un camino a la alegría de vivir”.



Manrique, César. *Pintura número 100* (1962). Óleo y tierra volcánica sobre lienzo. Museo de Arte Abstracto. Cuenca.



Fotografía de detalle. Todas las Fotografías han sido realizadas con la autorización de la Fundación Juan March y del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en las salas del propio museo.

Gerardo Rueda (1926-1996) es más proclive al empleo de materiales ajenos a la pintura, especialmente madera, aunque también emplea cuero, papel, textil, etc; participó de los conceptos cubistas y evolucionó hacia la abstracción constructivista donde las pinturas se caracterizan por el orden y el equilibrio, características poco habituales en la obra informalista; de hecho algunos autores lo consideran ajeno a este movimiento. Valeriano Bozal apunta: “Un grupo específico, al que algunos llaman “grupo de Cuenca” es el constituido por Fernando Zobel , Gustavo Torner y Gerardo Rueda, ninguno de los cuales puede ser considerado en sentido estricto como informalista. Si algo les caracteriza, hasta convertirse en común denominador de su trabajo, es la preocupación por la perfección estética, el equilibrio y la limpieza, en ocasiones puramente ornamental, de las imágenes”.¹⁰⁰

¹⁰⁰ BOZAL, Valeriano. Op Cit. p. 373



Rueda, Gerardo. *Verdes del bosque de la Alhambra* (1988). Museo de Arte Abstracto. Cuenca.
 Debajo: Detalle de la misma obra. Fotografías propias con la autorización de la Fundación Juan March y del Museo.



Lucio Muñoz (1929-1998). Pueden distinguirse diferentes periodos en su trayectoria artística. El primero se vincula con los primeros años 50, en los que

elabora unas obras todavía figurativas, pero con una gran densidad de pasta pictórica. Destaca también la estructura clara y ordenada de la imagen. En la segunda mitad de la década van desapareciendo los motivos figurativos y el protagonismo pasa a esa ordenación de la imagen que busca ahora la articulación geométrica. En 1955 realiza una serie de *collages* que le acercan a la poética informalista. Su preocupación por la cuestiones matéricas va en aumento, comienza a utilizar materiales de la más variada naturaleza, como papeles quemados, telas o diversos tipos de pastas y realiza un gran hallazgo para el devenir de su carrera como será el empleo de la madera, que se convertirá en el cauce definitivo de su expresión. El soporte va a ser esencial, pues sobre él perfora, rasga o realiza incisiones. Sus obras, aunque coloristas con prevalencia de gamas oscuras y terrosas en su mayoría, presentan un predominio del negro. En 1956 obtiene una beca del estado francés para continuar sus estudios en el país vecino, donde entra en contacto con las obras de Tàpies y Dubuffet, quedando finalmente su estilo encuadrado dentro del informalismo.

Juan Manuel Bonet comenta en el catálogo de la exposición antológica realizada en Murcia en 1990, la intensa relación de este pintor con la madera: “La madera es, desde mediados de los años cincuenta, el material de Lucio Muñoz por excelencia, como la tierra arenisca es el de Tàpies, la arpillera el de Millares, la rejilla metálica el de Rivera, como las raíces y los metales son los del Torner de comienzos de los sesenta. La madera: una de las cosas más visibles que le quedan del *Art Autre*, de los años de París, y el material que, más o menos presente o más o menos subterráneo según los momentos, le ha seguido acompañando a lo largo de las distintas etapas de su obra. En la de los años ochenta y noventa, un material más sometido que antes, que impone menos sus propias leyes, que se incorpora a un proyecto más fluidamente pictoricista”.¹⁰¹

La madera es un elemento vital dentro de la trayectoria de Lucio Muñoz. Trabaja sobre ella, la desbasta, la talla o la quema, incluso a veces le introduce

¹⁰¹ BONET, Juan Manuel. *Lucio Muñoz*. Catálogo. Consejería de Cultura, Educación y Turismo. Región de Murcia. 1990. p. 11

piezas de metal. Luego aplica los pigmentos mezclados con arena y otros materiales que consiguen una textura especial, otorgándole a lo que en un principio era un simple soporte, la categoría de superficie pictórica.

Abajo mostramos la obra *Estructura verde y naranja*, de 1961, como ejemplo de este empleo exhaustivo de la madera en aprovechamiento de sus cualidades táctiles.



Muñoz, Lucio. *Estructura verde y naranja*. 81 x 100 cm (1961). Ensamblaje de maderas y pintura. Museo de Arte Abstracto. Cuenca. Y detalle de la misma obra. Fotografías propias con la autorización de la Fundación Juan March y del Museo.



A partir de 1962 los motivos figurativos reaparecen en sus cuadros, como nos explica Valeriano Bozal: “ello es tanto más evidente a partir de 1965 y 1966, a medida que la figura, tímida primero, se impone de manera decidida en sus imágenes. Los motivos se disponen -se adivinan- sobre un espacio que enfatiza su presencia, cada vez más autónomos y llamativos: retratos, objetos, hombres muertos, animales, adquieren la fisonomía de paisajes nocturnos y crepusculares. Si por un lado mira al realismo de Antonio López García, por un camino pictórico completamente distinto al del pintor de Tomelloso, por otro nos hace pensar en algunas de las escenas de José Hernández, del que también le separan sus materiales, técnicas y orientación estilística. Un mundo cruel se apodera de sus cuadros, como si se tratara de realidades podridas, desolladas, momificadas a veces, verdaderos fósiles de la cotidianidad.



Muñoz, Lucio. *personaje escondido*. 1964. Mixta / tabla 128 x 97 cm. Col. Fundación March.

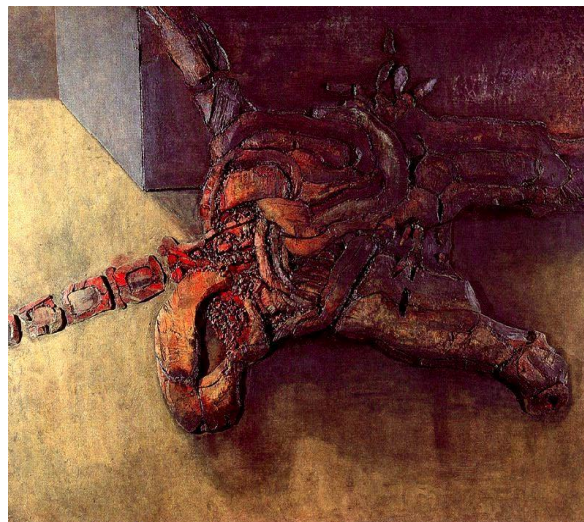
La poética del informalismo que alentó sus obras de 1958 a 1962 y 1963 ha dejado de ser la protagonista, pero no ha desaparecido”.¹⁰² Este reencuentro

¹⁰² BOZAL, Valeriano. Op Cit. p. 383

con la figuración en la obra de Lucio Muñoz, no tiene un origen individual. En los primeros años de la década de los sesenta se produce una “crisis” de la abstracción, planteándose un debate sobre la validez de esta en general y de la abstracción informalista en particular. El triunfo del Pop Art norteamericano en la Bienal de Venecia de 1964 viene a ser la confirmación internacional de esta crisis.

Lucio continua concibiendo la pintura como el producto de un ejercicio íntimo, de contacto y relación con los materiales; las referencias figurativas han de surgir de modo natural de este proceso. “En estas obras la introducción de una referencia temática no se produjo acompañada de una renovación integral del lenguaje sino utilizando los mismos recursos de su obra abstracta. Lo que se produce es una impregnación de elementos figurativos en la abstracción, en una dosis que no llega a alterar el lenguaje pero que provoca una reacción de su sustrato expresivo. La confrontación entre la introducción de una referencia temática y el lenguaje plástico de la abstracción produjo una mortificación de la pintura que acentuó hasta el límite sus posibilidades patéticas y expresivas”.¹⁰³

A partir de 1969 aparece en la obra de este pintor una concepción espacial; las referencias figurativas se muestran insertas en espacios inventados y neutros.



Muñoz, Lucio. *Homenaje a Allende nº 4*. 195 x 130 cm. 1973. Museo de Bellas Artes de Vitoria.

¹⁰³ NIETO ALCAIDE, Víctor. *Lucio Muñoz*. Madrid. Lerner y Lerner. 1989. p. 112

La principal herramienta empleada para la construcción de este nuevo código es, cómo no, la tridimensionalidad, potenciada únicamente en el elemento referencial que parece flotar en el conjunto de la obra.

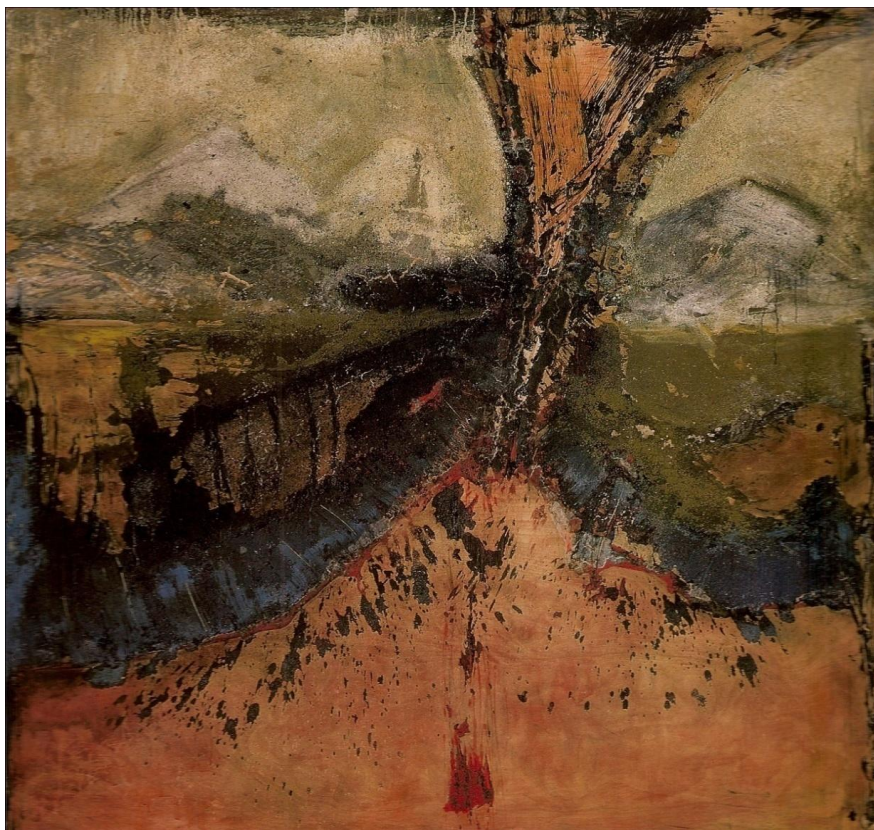
Entre 1977 y 1982 su pintura fue atenuando su carácter tridimensional, se vuelve menos agresiva, apoyándose menos en las calidades y cualidades de la madera y más en las texturas obtenidas mediante el empleo de pinturas densas, pastas y otros materiales. La gama cromática se enriquece. Como nos explica Nieto Alcaide, “La transformación del color que experimenta la pintura en 1979 fue una exigencia de la evolución desarrollada por su pintura. pero, implícitamente, comportaba una libertad y un desenfado con respecto al cromatismo de su obra anterior, desarrollando uno de los tratamientos de los tratamientos del color más sensibles de toda su producción (...) En estas obras, a la luminosidad del color se añade una disminución del tratamiento del relieve que aparece concentrado, por lo regular, en un núcleo destacado del cuadro y que produce en sus composiciones un nuevo estado de equilibrio”.¹⁰⁴



Muñoz, Lucio. *Vero Mistia*. 160 x 185 cm. 1980. Museo Extremeño de Arte Contemporáneo. Cáceres.

¹⁰⁴ NIETO ALCAIDE, Víctor. Op. cit. p. 170

Tras un periodo de dos años de dedicación exclusiva al grabado que muchos consideran un tiempo de parada y reflexión de sus inquietudes matéricas, a partir de 1984, Lucio acomete su última fase creativa. Diríase que se trata de la culminación de una evolución constante, pausada y coherente. Los espacios inventados en los que flotaban los elementos referenciales se van disolviendo; la marcada diferenciación volumétrica se suaviza y el conjunto gana en armonía. La gama cromática se enriquece aún más, se puede considerar esta la etapa más pictórica en la obra de este pintor, las pinturas y emplastos que hicieran aparición años atrás, continúan ganando valor lingüístico frente al tratamiento de la madera. Aparecen aquí aspectos que estaban presentes en sus pinturas más tempranas, con notables diferencias que han de atribuirse a la transformación enriquecedora de la experiencia.



Muñoz, Lucio. *Texu rojo mayor*. 1989. 250 x 250 cm. Col. Banco de España. Madrid.

En palabras de Valeriano Bozal: “El soporte continúa siendo la tabla, pero ahora es más libre el movimiento de los motivos en el espacio, espacio ellos mismos, y el dramatismo queda atenuado por una gama más clara, menos constreñida. Utiliza papel mojado, prensado y pegado sobre la tabla, lo que le permite una mayor agilidad en el movimiento de la superficie. De este modo, ensaya una imagen teñida de romanticismo. La cueva ha dado paso al paisaje”.¹⁰⁵

Aunque, como comentábamos anteriormente, el empleo expresivo de la materia es una característica que suele relacionarse con la pintura española debido a la importancia que el informalismo tuvo en nuestro país, es indudable que ha habido muchos autores que, a lo largo del siglo XX, han contribuido al desarrollo de la tridimensionalidad en la pintura fuera de nuestras fronteras.

Yves Klein (1928-1962). Artista francés, se suele considerar neodadaísta, comenzó a ser conocido por sus pinturas monocromáticas en una amplia variedad de colores. A finales de los años 50, los monocromos de Klein se centraban en un color azul intenso, que patentó como el International Klein Blue (IKB) o Azul Klein. Son muy conocidas sus "Antropometrías", en las que cubre con pintura azul a una serie de modelos femeninas y las estampaba contra un gran lienzo dejando así la impronta del cuerpo desnudo de las modelos sobre la tela, usándolas como si fueran "pinceles vivientes".

Es proclive al empleo de todo tipo de técnicas para expresar su arte, un arte que él define siempre como “inmaterial”, puro concepto. Se mueve en torno a una idea de la filosofía Zen, que él mismo describe como "le Vide", una especie de nirvana que es mudo, o posee pocas influencias de las palabras. Klein presenta su obra en formas que son reconocidas como arte -una pintura, un libro, una composición musical - pero elimina el contenido: cuadros sin pintura, libros sin palabras, composiciones musicales sin música, permaneciendo tan sólo la carcasa, tal y como si estuviera allí el arte. De esta forma Klein intenta crear para la audiencia sus "Zonas de Sensibilidad Pictórica e Inmaterial", evitando representar los objetos de una forma subjetiva, o artística; desea que

¹⁰⁵ BOZAL, Valeriano. Op Cit. p. 385

sus obras se representaran por la huella que han dejado: la imagen de su ausencia. El intento es claro, empujar al público a experimentar un estado donde una idea sea simultáneamente "sentida" y "comprendida".



Klein, Yves. *Relief Eponge Bleu*. 1961. 100 x 81 cm.

Entre esta multiplicidad de técnicas empleadas por Klein nos interesa su serie escultórica realizadas con esponjas en las que predomina por supuesto el color azul (Fotografía de arriba), y más concretamente, la posterior traslación de estas al lenguaje pictórico en una serie de relieves monocromos que realiza al final de su vida, en ellos Klein eligió con precisión obsesiva cada una de las esponjas con las que alteraba el lienzo, calibrando su forma y su capacidad de absorción. Weitemeier nos describe la evolución de esta técnica, “Yves Klein utilizaba esponjas naturales para sus trabajos ya desde 1956 (...) un día vio la belleza de una esponja empapada por completo en pintura azul y la utilizó directamente sobre el lienzo como soporte de la pintura (...) pensaba que la esponja, como elemento natural y empapada con la pintura azul de su “IKB”, resultaba ejemplar para la situación de la “impregnación de sensibilidad

pictórica”, ya que la esponja, conforme a las leyes de la naturaleza, está predestinada a ser el soporte de un elemento que la impregne”.¹⁰⁶

Es la versatilidad de Klein lo que le permitió el ágil giro de convertir la herramienta en obra. Su objetivo, crear un espacio atmosférico y estático en el que quede inmerso el espectador; objetivo que verá cumplido en mayor grado al ser invitado a participar en la decoración del hall del teatro de Gelsenkirchen (Alemania), para el que realiza dos gigantescos relieves murales azules.

Karel Appel (1921-2006). Pintor holandés, suele ser considerado pintor expresionista, pero se aprecia en su obra una clara carga informalista. Sus pinturas se acercan a la abstracción, aunque siempre contienen temas reconocibles (personas, animales, paisajes). Durante su periodo en el grupo CoBrA (el nombre está formado por las iniciales de Copenhague, Bruselas y Amsterdam) intenta definir las directrices del expresionismo nórdico, pintando con vivos colores figuras simples de fuertes delineados, posteriormente, La violencia gestual y el desprecio por la forma de su obra vienen reforzados por las yuxtaposiciones cromáticas, realizadas con pincelada ancha y pasta vivamente coloreada, y por el tono patético y burlesco con el que dotó a muchas imágenes humanas.

Al analizar su obra, Argan hace la siguiente reflexión, “al situar el arte a un nivel prelingüístico y pretécnico se reduce la actividad del artista al gesto, y la obra a la materia no formada, pero animada y significativa. El arte ya no tiene relación ni con la sociedad, ni con sus técnicas, ni con su lenguaje; es regresión del objeto, existencia en su estado puro, y puesto que la existencia pura es la unidad o la indistinción de todo lo que existe, el artista realiza en la materia la propia realidad humana.

El problema de la materia había surgido en el mismo momento en que la forma artística había dejado de ser representación de la realidad para darse, con el *collage* cubista y el Constructivismo ruso, como realidad autónoma en sí misma (...) En el ámbito de las poéticas existenciales, o de lo *Informal*, el problema se

¹⁰⁶ WEITMEIER, Hannah. *Yves Klein. 1928-1962*. Köln. Taschen. 2001. p. 37

plantea en otros términos: la materia tiene una extensión y una duración pero no tiene todavía, o no tiene ya, estructura espacial ni temporal. Su disponibilidad es ilimitada; al manipularla, el artista establece con ella una relación de continuidad existencial, de identificación. Es cierto que no tiene ni puede asumir un significado definido, es decir, hacerse objeto; pero precisamente porque sigue siendo problemática, el artista identifica en ella la incertidumbre sobre su propio ser y la situación marginal en que la sociedad lo coloca”.¹⁰⁷



Apple, Karel. *Amorous dance*. 1955. Óleo sobre lienzo. 114 x 146 cm. Tate Gallery. Londres.

Robert Rauschenberg (1925-2008). Pintor norteamericano, reacciona contra el dominio del Expresionismo Abstracto en su país. Para este movimiento artístico, el proceso de pintar es a la vez acción y resultado, en palabras de Kosme de Barañano: “Rauschenberg no quiso hacer una pintura con óleo y gestos, o con representaciones ilusorias, sino con trozos de realidad, con fotografías, con restos; sus obras se titulan *Combines*. (...) Así, para pintar

¹⁰⁷ ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit. p. 638

eligió, en lugar de un lienzo con bastidor, una cama vertical y la transformó con su pintura. Sus *combine* son eso: un plato combinado de collage, fotografía, montaje y colores”.¹⁰⁸

A principios de 1950 realiza las primeras de estas pinturas-collage, de carácter expresionistas y en las que, siguiendo la tradición del *collage*, del objeto dadaísta y del *Merz* de Schwitters, combina la pintura con fragmentos textiles, fotografías y recortes de periódicos rasgados. En 1954 afronta la conquista de la tercera dimensión, ensamblajes en los que las pinturas se combinan con imágenes encontradas, como fotografías y objetos de la cultura popular tales como señales de tráfico, focos, bombillas, botellas de Coca-Cola o aparatos de radio, que crean unos efectos irónicos o ridículos. Carmen Bernárdez nos explica “...frente al elemento fuertemente emocional y subjetivo, incluso místico, de los expresionistas abstractos, optaron por un trabajo de orden más conceptual, redescubriendo las posibilidades abiertas previamente por el movimiento dadaísta, en especial por la obra de Marcel Duchamp y de Kurt Schwitters: por eso se les ha llamado neodadaístas. La influencia de Duchamp se dejaría sentir especialmente en esta generación de los años cincuenta, ya que el francés había vivido muchos años en Estados Unidos. Sin embargo, Rauschenberg no renunciaría totalmente a la lección del Expresionismo abstracto”.¹⁰⁹

Para establecer diferencias entre estas obras de tres dimensiones y sus anteriores pinturas-collages, a partir de ahora denominará *combine-paintings* (pinturas combinadas) a las bidimensionales, con un lenguaje más parecido al pictórico convencional, quedando la denominación *combine* para las obras tridimensionales. Estos trabajos híbridos, en los que se enfatiza objetos fabricados en serie, tendrán una fuerte influencia en el arte pop de la década de 1960. Es un firme defensor del empleo de todo tipo de tecnologías en la elaboración de las obras de arte, destacando por el empleo de la serigrafía o la

¹⁰⁸ BARAÑANO, Kosme de. *Manolo Valdés*. Barcelona. Ed. Polígrafa / Caja de ahorros del mediterráneo.1999. p. 95

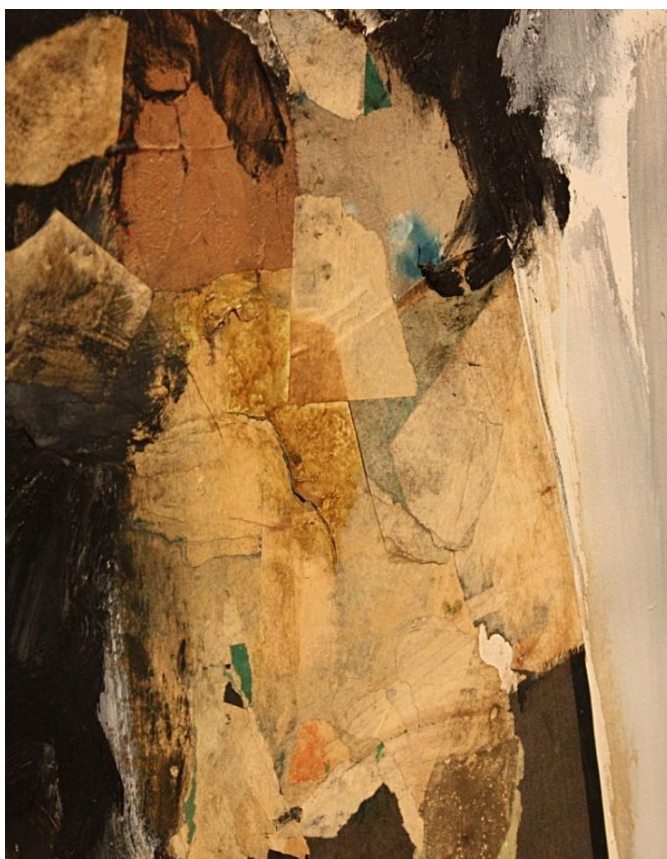
¹⁰⁹ BERNÁRDEZ, Carmen et al. *Las técnicas artísticas*. Volumen IV. Madrid. Fundación Thyssen-Bornemisza / Akal. 2005. p.56

transferencia de imágenes fotográficas extraídas de los medios de comunicación mediante disolventes a casi cualquier soporte.

La tridimensionalidad en la obra de Rauschenberg es concebida de un modo abrupto. No surge de modo progresivo, desde el aumento del volumen de la materia pictórica hacia la aportación de elementos extrapictóricos como en la mayoría de los casos. De hecho, la preocupación por la textura es mínima, pues no interesa el volumen en sí, sino el propio objeto y su fuerza como concepto



Rauschenberg, Robert. *Peregrino*. 1960. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.



Fotografía en ángulo oblicuo y de detalle. Todas las Fotografías han sido realizadas con la autorización del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en las salas del propio museo.

Ellsworth Kelly (1923). Escultor y pintor abstracto estadounidense. Se trata de un artista clave para comprender la abstracción post-pictórica, la nueva abstracción. Muestra un evidente interés por conceptos de color, de espacio y de objetividad en un intento de dejar a un lado la interioridad y los excesos gestuales del expresionismo abstracto.

A partir de 1950 comienza a realizar una serie de cuadros que consisten simplemente en una única mancha abstracta y muy definida de un color brillante sobre fondo neutro. Kelly plantea una pintura plana urdida sobre soportes geométricos que establece un primer compromiso de la pintura con el espacio, una pintura de carácter reduccionista. Los soportes utilizados por los abstractos *post-painterly*, como Stella, Noland o Kelly, mantienen estrecha

relación con los motivos pintados. De esta manera, lo pictórico se acerca a lo objetual y a la vez a lo escultórico. Kelly, sin embargo, comienza a realizar investigaciones insertando el propio soporte en el espacio. De esta forma concluirá realizando una suerte de obra que camina entre el concepto de pintura y el de escultura.

Se trata de unas obras que se hallan entre las primeras de formato irregular, en las que el lienzo se extiende sobre un marco tridimensional para crear la forma deseada.



Kelly, Ellsworth. *Puerta*. 1959. 160 x 160 x 43 cm. Aluminio y pintura. Walker Art Center. Minneapolis.

En los últimos tiempos ha realizado series de paneles pintados de gran formato que consisten en la unión de varios lienzos, en ocasiones muchos; cada lienzo está pintado de un color intenso y diferente, creando un todo vibrante de cuidado equilibrio. También ha dado el paso definitivo hacia la tridimensionalidad con la producción de obras de carácter abiertamente escultórico, en especial escultura pública de gran formato.

Arman (Armand Pierre Fernandez) (1928-2005). Es miembro fundador con Yves Klein y Claude Pascal del grupo artístico *Triángulo*, influenciados por el Budismo Zen, la astrología y la obra de Van Gogh. En la década de los sesenta será, también junto a Klein, uno de los máximos representantes del Nouveau Réalisme, movimientos de vanguardia de la posguerra europea, con cierta relación con el Pop Art, su contemporáneo americano, pero más afinidad con el Dadá.

Sus obras más conocidas son sus “acumulaciones”, literalmente cubos de basura, hasta el momento nadie se había atrevido a usar los desperdicios como un reclamo artístico. Son proyectos provocadores que se han convertido en hitos de la historia del arte del siglo XX. Pero tiene más interés para este trabajo de investigación la etapa previa en la que un joven Arman pintor huye de la figuración tradicional y busca la provocación y la sorpresa del espectador con todo tipo de elementos y materiales que acumula y manipula sobre la superficie pictórica.

En sus últimos años la basura es sustituida por el objeto aludido en la pintura, de este modo, guitarras, saxofones o incluso bicicletas, comienzan a formar parte de sus cuadros, el objeto es personaje, aunque se suele presentar seccionado, desmembrado. Tal y como explica Giulio Carlo Argan, “Es lo contrario de la acumulación, del *assemblage*; podríamos llamarlo desmembración, *dissemblage*”.¹¹⁰

Una nueva idea va tomando protagonismo: la herramienta se hace presente en la obra final. No solo la pintura se aplica tal y como sale del bote, sino que se inserta el propio bote o la brocha que debía servir para aplicarla. Elementos estos que, repetidos, constituyen la estructura de la pintura, y aportan la vibración que antaño tuviera la pincelada (véase fotografía en la página siguiente).

¹¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit. p. 656



ARMAN 'Sans titre'. Bicycle Series. 1996. Bicicleta en rodajas con brochas y acrílico sobre lienzo.

Frank Auerbach (1931). Nacido en Berlín, su vida y su obra se han desarrollado en Inglaterra. Sus primeras obras se caracterizan por unas pinceladas de textura extremadamente gruesa, ricas en amarillos, verdes y marrones. Sin embargo, con el paso del tiempo, su obra manifiesta una preocupación por el proceso creativo en sí, con pinceladas superpuestas una sobre otra, resultado de su constante revisión de la imagen.

José Álvarez Lopera, en su estudio sobre la obra de este pintor escribe: “Auerbach ha construido su obra sobre dos únicos temas: los retratos y estudios de figuras aisladas y los paisajes de Londres (...) Esa extraordinaria restricción, sostenida pertinazmente a lo largo de casi cuarenta años de carrera, ha sido explicada por él mismo como una consecuencia de su necesidad de estar en contacto continuo con el objeto (...) A otro nivel podría explicarse por el hecho de que la esencia de su pintura reside en el proceso mismo de la creación, en la lucha del pintor por concretar la imagen (una imagen puramente plástica, desprovista de connotaciones emocionales o sugestivas). Todos sus paisajes están realizados en el taller. Hace para cada uno de ellos infinidad de dibujos y apuntes al aire libre pero éstos solo sirven como recordatorio a la hora de estructurar el cuadro, cuya solución definitiva es

alcanzada, en un proceso empírico y de naturaleza casi febril, a través de múltiples tanteos. *Mientras estoy pintando, ha dicho, he tenido otro millar de sensaciones diferentes a la que he registrado finalmente. No considero que la pintura esté terminada hasta que la encuentro trabada geométricamente en una forma que no había previsto* (Hicks, 1989, p. 29) (...) *El edificio Shell en construcción, visto desde el Támesis*, un óleo de 1959, muestra con claridad esas necesidades de trabazón geométrica y de ordenar el caos a las que se alude en las declaraciones citadas. Como en todas las obras de Auerbach de esos años la pintura está aplicada en gruesas capas superpuestas que llenan el cuadro de cualidades táctiles, prestándole una corporeidad y una consistencia física extraordinarias”.¹¹¹

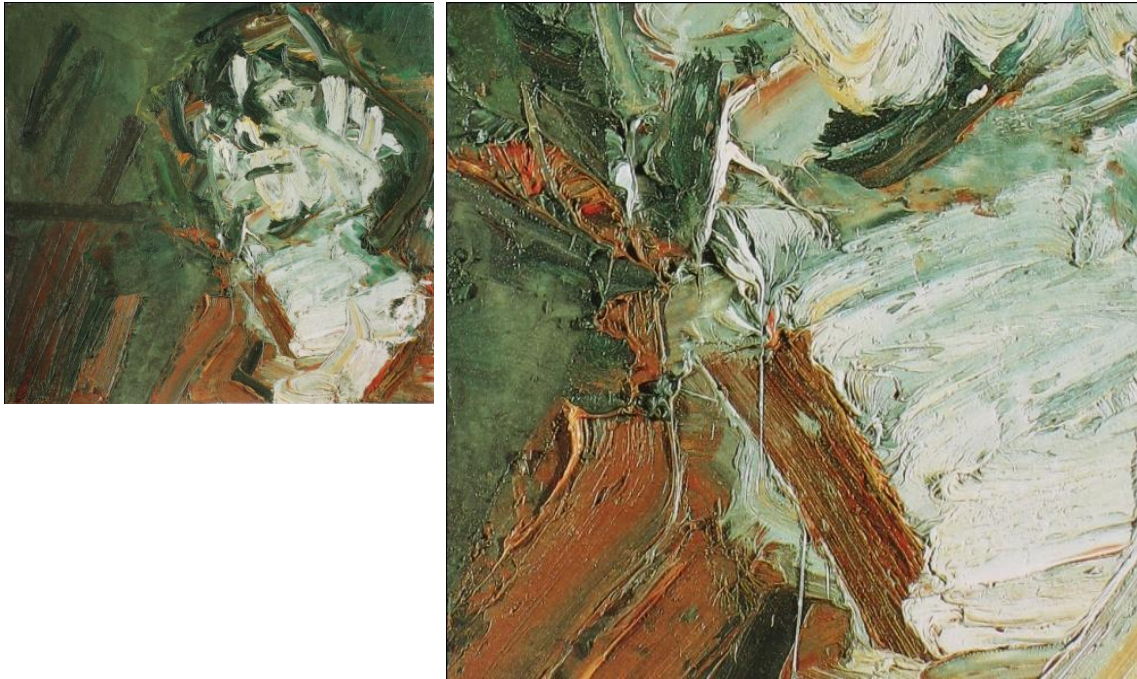


Auerbach, Frank. *El edificio Shell en construcción visto desde el Támesis*. 1959. 152,5 x 122 cm. (y detalle) Óleo sobre lienzo. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

En la década de los setenta comienza a utilizar una técnica de raspado de las capas de pintura para volver a rehacer la imagen aplicando capas nuevas en

¹¹¹ ÁLVAREZ LOPERA, José. *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Barcelona. Lunwerg Editores. 1992. p. 514

un proceso casi obsesivo que tiene la finalidad de atrapar la esencia física de lo retratado que, indudablemente, enriquece el valor volumétrico de la obra. La gama cromática se torna más amplia y luminosa.



Auerbach, Frank. *Cabeza de J.Y.M.*. 1978. 61 x 66 cm (y detalle) Óleo sobre lienzo. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

Frank Stella (1936). Nacido en Malden, Massachusetts, sus cuadros-objeto y sus pinturas-relieve han ocupado un papel fundamental en el desarrollo de la neovanguardia norteamericana e internacional.

En la segunda mitad de la década de los 50 surgen en el panorama artístico europeo y fundamentalmente en el norteamericano, distintos movimientos caracterizados por el intento de superación de las propuestas informalistas y del expresionismo abstracto surgidas en la década anterior (de Kooning, Pollock, Rothko y Reinhardt entre otros) que aún eran fieles a la concepción del cuadro y a la tradición pictórica de la modernidad clásica, por lo que era necesario no sólo que la obra dejase de representar objetos y personas, sino que las creaciones se anclasen a la superficie visible, sin pensamientos

profundos que pugnan por aparecer ni abismos de emociones que necesiten expresarse.

En este contexto, Stella plantea el cuadro como un “objeto” sin imágenes; tan sólo con un diseño geométrico de franjas regulares. Son las conocidas *Black Paintings*, imágenes que podían contemplarse de un solo vistazo; no encerraban mensajes implícitos ni ocultaban simbologías. La supresión de la huella de las pinceladas, la negación del color, la eliminación del dibujo y los diseños simétricos y repetitivos hacían imposible cualquier tipo de interpretación. En palabras de Alvarez Lopera: “Con su aspecto frío e impersonal, casi mecánico, estas obras negaban algunos de los postulados básicos del expresionismo abstracto, tales como el valor de la gestualidad o el de la riqueza de texturas (en definitiva, de la “pictorialidad”) y venían a representar una reacción contra él. En ellas la objetividad reemplazaba a la expresión de emociones personales y el espacio poco profundo de las obras expresionistas era sustituido por la afirmación plena de la planitud de la tela”.¹¹²

Esta propuesta minimalista experimentará una progresiva evolución artística basada en los elementos estructurales de la obra (formato, soporte, color, geometría...). Desde los cuadros-objeto de su serie Black hasta los últimos cuadros-relieve exuberantes de colores estridentes con los que Stella inicia un camino en el que se apropia de la tercera dimensión mediante turbulencias, convulsiones y erupciones en el espacio. La evolución del estilo de Stella parece desmesurada e incluso contradictoria si se contempla desde sus extremos, pero es consecuente si se observa la evolución que el artista manifiesta año a año en nuevas series de cuadros, siendo el elemento unificador de su obra las preguntas que formula acerca de la naturaleza de la pintura misma y su intento de liberarla de ser una alusión a una realidad externa, haciendo del verdadero objeto físico el centro de su atención.

A mediados de los 60 el color se convierte en una de las principales obsesiones de Stella. Sus pinturas geométricas negras se cargan de brillantes

¹¹² ÁLVAREZ LOPERA, José. *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Barcelona. Lunwerg Editores. 1992. p. 498

colores. En 1970 el MOMA organiza la primera retrospectiva de Stella que revela su extraordinaria evolución hacia el color en tan poco recorrido profesional. Esto estimuló su confianza y le hizo comprender que no podía avanzar más en esa dirección. En 1971 Stella emprende una segunda etapa de su carrera artística con cierta inspiración en el espíritu vivaz de Robert Rauschenberg y comienza a construir pinturas con relieve tridimensional cargadas de referencias a la historia del arte.



Stella, Frank. *Diepholz II*, 1982. Aluminio, fibra de vidrio y pintura. 250 x 300 x 61 cm. Nasher Sculpture Center, Dallas

Esta obra pertenece a la serie *Circuit*, inspirada en la afición de Stella por la velocidad, los coches rápidos y las carreras. Está construida con relieves en metal que forman superficies densas de planos superpuestos hechas de curvas retorcidas y aerodinámicas, de formas sinuosas y flexibles, lo cual imprime a la superficie del cuadro una velocidad vertiginosa. Pese a haber conquistado el espacio tridimensional, Stella no piensa en sus creaciones como esculturas, sino que funcionan como cuadros o como relieves pictóricos, puesto que están

concebidos para mirarlos de frente, anclados a una pared. Después de *Circuit* Stella pasa a trabajar improvisando, añadiendo los restos que se encuentra a medida que va avanzando, sin maquetas ni dibujos previos.

A partir de 1986 comienza su más ambicioso proyecto, la serie *Moby Dick*, en el 150 aniversario de la famosa novela, con el volumen como protagonista principal. La ola (wave) simboliza a la perfección la incansable búsqueda del artista por expandir el espacio pictórico con el volumen como sinónimo de vida: la ola avanza, crece y se retira en el espacio, y es lineal y volumétrica al mismo tiempo.



Stella, Frank. *Enter Ahab; to him Stubb*. 1988. 456 x 408 x 146 cm. Óleo, esmaltes y resinas alquídicas sobre magnesio y aluminio. Galerie Jamileh Weber. Zurich, Suiza.

Las primeras piezas en relieves metálicos recogían imágenes del pasado (conos, cilindros y alguna que otra curva retorcida) pero fueron evolucionando dando paso a una nueva iconografía que incluía olas curvadas y formas irregulares de trozos de chatarra. Para su realización no había procedimientos establecidos de antemano: Stella y sus ayudantes las proyectaban en el

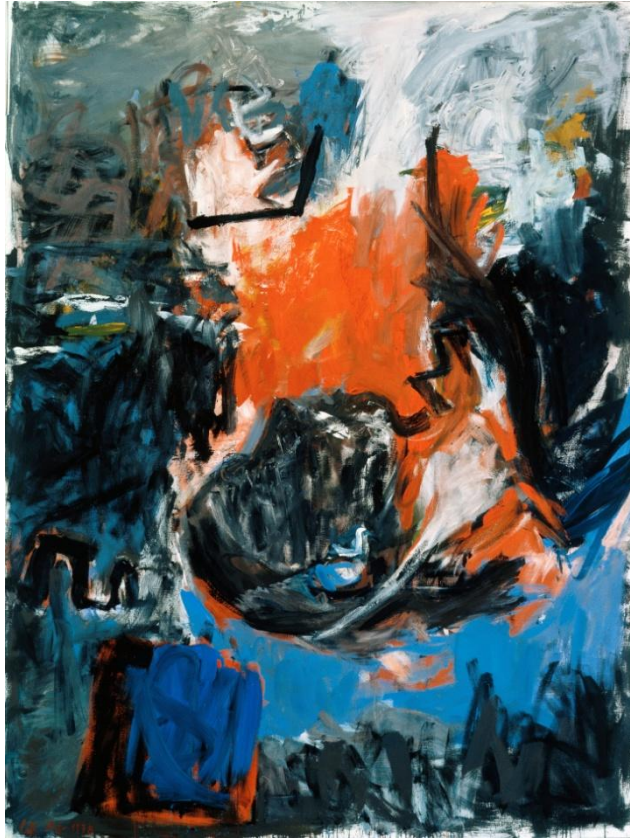
espacio, y las confeccionaban sometiéndolas a transformaciones, mientras el artista pintaba las piezas de forma instintiva a medida que avanzaba. Usaban pintura de secado rápido para poder transformar la pieza al mismo tiempo que aplicaban la pintura. El efecto resultante es estridente. Superficies que se solapan, curvas metálicas que se proyectan hacia adelante, colores, formas y diseños que chocan unos contra otros... Los relieves de *Moby Dick* son muy diferentes a los anteriores tanto en el aspecto (pese a seguir anclados en la pared no hay nada que los enmarque) como en la ejecución (reflejan un proceso de improvisación en plena libertad).

Frank Stella es un investigador insaciable, tanto en cuanto sus modos de transmitir, como a los materiales requeridos para ello. Pero queremos remarcar su evolución en cuanto a la tridimensionalidad, que lo llevan desde postulados absolutamente planos a la obsesión por la conquista del espacio desde premisas puramente pictóricas.

Georg Baselitz (1938). Artista alemán cuyo expresionismo figurativo contribuyó al renacimiento del arte representacional a finales del siglo XX. Sus primeras obras, con una fuerte influencia del Art Brut, se caracterizaban por la profusión de imágenes sexuales explícitas.

En la década de 1960 pintó varias series de figuras monumentales a las que llamó Héroes, Rebeldes o Pastores. En palabras de Andreas Franzke, "Si hasta entonces Baselitz se había mantenido alejado sobre todo del estilo informal que triunfaba a la sazón y de la pintura figurativa, así como de los modos de ver influidos por el surrealismo, con los *Héroes* reacciona además contra corrientes que a mediados de los años sesenta vuelven a intervenir, fortalecidas, en el debate público y penetran en la conciencia de los europeos a través de sus primeros exponentes. Nos referimos concretamente al Pop art, de origen neoyorkino, con sus patrones, su concepción de las formas y su acabado técnico claramente metropolitanos, portadores del sello de los artilugios de la sociedad industrial. A este fenómeno Baselitz responde con sus figuras en actitudes radicales, rebosantes de pasión (...) De una parte, cultiva una pintura al óleo elemental y dura, antítesis de la serigrafía y los métodos afines; y, de

otra, su programa iconográfico es bastante más que una afrenta a todos los universos imaginísticos mundanos. Baselitz practica un estilo de radical univocidad”.¹¹³



Georg Baselitz, Trümmerfrau, 1978. 330 x 250 cm. Óleo y témpera sobre lienzo. Van Abbemuseum. Holanda.

En este huir de lo técnico y lo industrial, el pintor alemán comienza a aplicar grandes cantidades de materia pictórica. Al final de este periodo comienza a realizar composiciones invertidas con el fin de acentuar sus cualidades formales en oposición a lo figurativo.

En los ochenta, en una revisión de sus orígenes, dedica dos obras de gran formato a los integrantes del grupo Die Brücke, que tuvo su sede en Dresde. El volumen en la factura de las obras ha disminuido, pero sigue siendo una

¹¹³ FRANZKE, Andreas. *George Baselitz*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1989. p. 11

herramienta importante en el estilo de Baselitz. En palabras de Andreas Franzke: “La consistencia del color, desde una aplicación relativamente pastosa con el pincel hasta zonas en las que queda al descubierto el soporte, desempeña un papel decisivo. Si en las esculturas creadas poco antes las huellas de las herramientas, al permanecer visibles, se convierten en eficaces recursos expresivos, en la pintura las pinceladas adquieren una dimensión equiparable en cuanto elementos creadores de relaciones formales”.¹¹⁴

Richard Jackson (1939). Nacido en Sacramento. Desde la década de 1970 Jackson desarrolla un trabajo que cuestiona el propio lenguaje pictórico, en el que se combinan procedimientos conceptuales, humor y desorden máximo. Se le suele clasificar como neodadaísta por esta inclusión de objetos de uso cotidiano en sus composiciones, expandiendo la actividad de la pintura más allá de los formatos e instrumentos tradicionales. Ha llevado la dimensión material de la pintura a los extremos. "Grandes Ideas" de 1981 consistió en cientos de lienzos apilados en una esfera de 5 metros de diámetro.



Richard Jackson. *Una niña y un unicornio* (2010), *Untitled* (2010), *big pig* (2009) y *¿Quién tiene miedo del rojo, azul y amarillo?* (2000).

¹¹⁴ FRANZKE, Andreas. Op. Cit. p. 193

Los materiales empleados por este autor son tan variados como lápiz, Fibra de vidrio, madera, pintura acrílica, hardware, lienzo, acero inoxidable, resina de poliéster y epoxi o cualquier tipo de objeto. Realiza todo tipo de obras en las que alterna registros artísticos tan distintos como los de los cuatro ejemplos de las imágenes de la página anterior: *Una niña y un unicornio* (2010), *Untitled* (2010), *big pig* (2009) y *¿Quién tiene miedo del rojo, azul y amarillo?* (2000).

Nos parece interesante su reciente trabajo para el Museo de Arte de Seattle, de 2009, mostrado en la imagen de abajo.



Jackson, Richard. *Wall paintings*. 2009. Pintura acrílica, lienzo y bastidores sobre la pared.
Seattle Art Museum. U.S.A.

En esta obra se plantea el empleo de elementos tradicionalmente utilizados como soporte: la tela y el bastidor. Aquí Jackson cambia su cometido, haciéndolos participar en la obra de un modo más activo.

La pintura acrílica se aplica de modo generoso sobre el lienzo colocado horizontalmente en el suelo, acto seguido el artista coloca el lienzo en la pared con la pintura fresca hacia esta, comprimida. A continuación rota lienzo sobre

una de sus esquinas para quedar finalmente fijado a la pared con clavos, así, invertido.

La obra, que reproducimos en la página anterior, está compuesta por 16 bastidores y la impronta de su giro sobre la pared del museo. De este modo, la tridimensionalidad del cuadro es generada por su propia estructura, el bastidor.

Eduardo Costa (1940). Este pintor argentino es una de las figuras de relevancia del arte Conceptual. Desde finales de los años 60, en Nueva York, formó parte activa del grupo de artistas que constituyen Vito Acconci, John Perreault, Scott Burton y Dan Graham entre otros. A partir de 1994 comienza a realizar sus pinturas volumétricas, tras observar el volumen de pintura acrílica seca que extrajo de un bote mal cerrado.



Costa, Eduardo. *Lygia durmiendo y soñando*. (1997-1998). Acrílico macizo. Colección particular.

El concepto de partida es sencillo: usar la materia misma (la pintura) como sustancia para crear objetos (al comienzo frutas, retratos, hortalizas, trajes de pintura acrílica) y luego para crear los monocromos geométricos.

La técnica de trabajo de Costa se basa en la aplicación y acumulación de innumerables capas de pintura, que va dejando secar, para crear formas tridimensionales. El resultado son obras geométricas de brillantes colores y delicadas formas y texturas.

En ocasiones, la pintura se expande fuera de los bordes de la obra, o es una forma sólida y maciza (sin otro soporte que la pintura misma), o cubre y envuelve la totalidad de la tela o bastidor.

En las obras de Costa la pintura no funciona sólo como medio sino como esencia. Las obras que se reproducen abajo pertenecen a la exposición *Salto de la imaginación II*, de la Galería Farías Fábregas, de Caracas (Venezuela), en la que se mostraron en noviembre de 2008 un grupo de estas *pinturas volumétricas*, realizadas en 2007 y 2008. Mediante el empleo de títulos descriptivos como *Expandido*, *Pintura blanda verde*, *Roja enrollada*, *Monocromo negro inclusivo*, que son expresiones verbales de los comportamientos físicos de sus pinturas, Costa potencia esa idea de la pintura como esencia pura.



Costa, Eduardo. *Monocromo quemado*. Acrílico sobre y excediendo la tela. 49 x 60 x 3 cm. 2007.



Costa, Eduardo. *Pintura blanda verde*. Tela en acrílico. 66 x 45 cm, 2008.



Costa, Eduardo. *Pintura roja enrollada*. Tela en acrílico. 66 x 5 x 5 cm. 2008.



Costa, Eduardo. *Padre verde con hijo celeste*. Acrílico sobre y excediendo la tela. Padre 48 x 48 cm, hijo 35 x 31 cm. 2008 (y detalle lateral del hijo).

Para María José Herrera, “Eduardo Costa es un verdadero duchampiano. Desde mediados de los años sesenta cuando comenzó su actividad artística, trabajó en el límite de los géneros y las disciplinas institucionalizadas (...) La obra actual de Eduardo Costa, cuya serie se remonta a 1994, avanza en la puesta en crisis, esta vez, de una disciplina tradicional como es la pintura. Con sus objetos de pintura acrílica (logrados capa sobre capa del material) el artista propone al espectador una operación conceptual: abstraer la situación de que se trataría de esculturas, para asumir que son pinturas porque están hechas de pintura. Efectivamente, es la enunciación la que da condición de existencia a estos objetos, a este nuevo género de objetos: las pinturas volumétricas. Con ellas se abole la representación ilusoria de la tercera dimensión en la pintura; son -como las bautizó Luis Pérez Oramas- “tautologías materialistas”. Eduardo Costa se asume como un creador de géneros. Un artista, como Duchamp, para quien los límites del arte los establece aquel que lo hace”.¹¹⁵

El enfoque de Costa frente a este tema de la tridimensionalidad en la pintura nos parece interesante, aunque sea distinto al que nosotros nos planteamos.

¹¹⁵ HERRERA, M. J. “Eduardo Costa. Un artista duchampiano”. *Arte Al Día on line*. 23/12/2008 http://www.arteldiaonline.com/Argentina/Periodico/161_Diciembre_2008/Eduardo_Costa

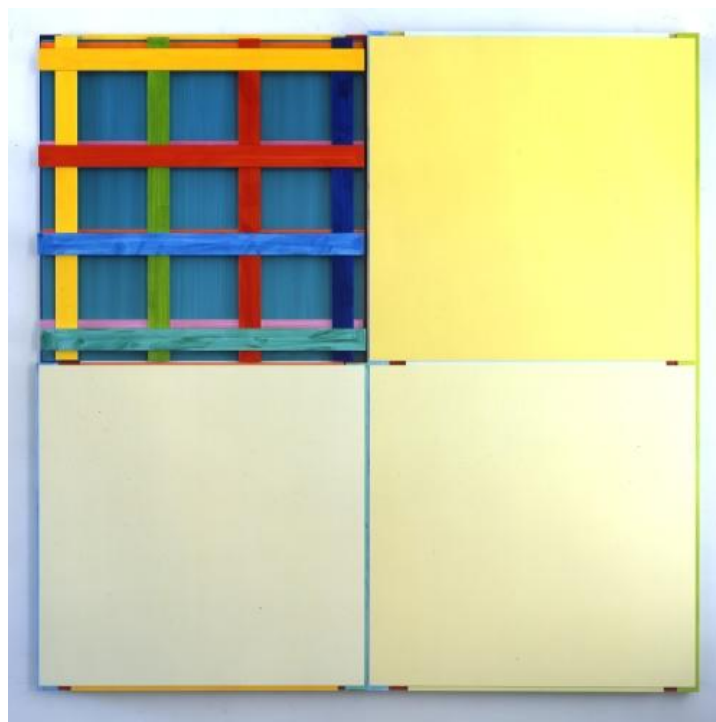
Para él lo importante es la reflexión sobre la pintura como medio artístico y centra su atención en la pintura-materia proponiendo, casi como un juego lingüístico, la cuestión del volumen escultórico “construido” con pintura. Su planteamiento no es pictórico, sino puramente conceptual; esto lo aleja del planteamiento de este trabajo que busca analizar la conquista por parte de la pintura de una tercera dimensión que, por definición, le era ajena. Por ello, y aunque no nos interesa tanto el análisis de los límites de la pintura como estudiar la evolución y las consecuencias de este fenómeno, nos parece importante esta aportación de Eduardo Costa, pues, en algunas de sus obras si apreciamos una lucha enconada por la conquista de la tridimensionalidad.

Imi Knoebel (1940). Pintor alemán nacido en Dessau, su obra está influenciada por los principios estéticos de la Bauhaus, el constructivismo (desaparición de lo anecdótico en busca de la pureza del arte y protagonismo de las formas geométricas y el espacio frente a la masa) y por la obra suprematista de Malevich. Carolina Castrillo lo explica así: “Herederero de la poética visual de su maestro Joseph Beuys, la obra de Knoebel supone un paso más allá de las propuestas de geometrismo cromático de Casimir Malevich o incluso de la Bauhaus. (...) Su exploración de las posibilidades combinatorias de diversos soportes tiende a romper los límites establecidos por el lienzo, generando una serie de tensiones entre los elementos compositivos. El uso de la madera y de los desechos metálicos origina un interesante contraste entre texturas, dominadas por un cromatismo disonante y una caótica combinación de superficies opacas, brillantes o incluso reflectantes”.¹¹⁶

Su trabajo se basa en composiciones plásticas conceptuales, en las que se expresa a través del color, la forma y el soporte. El arte de Knoebel es combinatorio, es un juego de capas y angulaciones seductoras, que dan lugar a desplazamientos entre lo visible y aquello que está apenas sugerido. Rellena el vacío con colores, y estos colores se expanden; en palabras de Fernando Castro Flórez “El sentido de la medida, sin perder un impulso lúdico, que encontramos en la obra de Knoebel va más allá de la geometría de Mondrian.

¹¹⁶ CASTRILLO, Carolina f. “Imi Knoebel”. *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 239. 2008. p. 90.

Desde las proyecciones de luz a la acumulación de bastidores y recortes, desde los sutiles homenajes a Lucio Fontana a la evocación de la imponente y glacial belleza de Ellsworth Kelly, encontramos siempre en Knoebel la polaridad, tal y como señala Johannes Stüttgen, entre caos y forma, solidificación y disolución. La búsqueda de la pureza que emprende este artista no es nada ascética, ni su voluntad constructiva propensa a las acumulaciones barrocas responde a un culto a lo misterioso. Si en sus piezas quedan algunas partes o colores ocultos a la visión, se trata de activar un imaginario que es tan onírico cuanto concreto (...) Los colores en expansión (cuadros dentro de los cuadros, retículas, superficies que dinamizan el monocromatismo, etc.) imponen una atmósfera de belleza absoluta; Knoebel, fascinado por el eclipse del sentido que impuso el cuadrado negro de Malevitch, termina creando un espacio plástico paradisíaco, un territorio lúdico, de colores en vibración permanente, donde la mirada puede, afortunadamente, soñar”.¹¹⁷



Knoebel, Imi. *Mooooon*. 305 x 307 x 11.5 cm. Acrílico sobre aluminio. 2003. Mary Boone Gallery. New York.

¹¹⁷ CASTRO FLÓREZ, Fernando. Catálogo de la exposición de Imi Knoebel en el Centro Cultural Bancaja de Valencia. 2008-2009.

La insinuación en la obra de Knoebel no consiste en plasmar una realidad velada o incompleta, su modo de sugerir se apoya directamente en la tridimensionalidad, a través de la ocultación cierta de partes de la obra. Con la obra de Knoebel surge de nuevo la polémica de si nos encontramos ante esculturas planas, que no pinturas. Sergio Rubira sale al paso. “ Hoy participamos de una, llamémosla, democracia técnica de las artes en la que no hay un procedimiento más importante que los otros. La pintura, al olvidar el objetivo mimético que la definía, se ha enriquecido y se ha transformado en un género de la propia pintura, como antes lo pudo ser el paisaje, el bodegón o el retrato. Knoebel es consciente de ello y su investigación la ha llevado a preguntarse por las cualidades del arte abstracto (que no solo de la pintura). La serie *Aluminiumbilder* (pinturas sobre aluminio) que iniciara en 1991, son ensamblajes de barras de aluminio que, superponiéndose unas a otras, sujetándose, van construyendo la obra. Siguen un principio de superposición que al mismo tiempo oculta y muestra. (...) la pintura ha abandonado la cualidad que la define, su superficialidad, y ahora participa del espacio real de la sala. El espectador, al estar él mismo en el espacio de la obra, es interpelado directamente”.¹¹⁸

Manolo Valdés (1942). A principios de los años 80 se disuelve el Equipo Crónica, del que este pintor valenciano había sido cofundador; aquí comienza una nueva etapa en la trayectoria de Manolo Valdés, la más interesante desde la óptica de la evolución de la tercera dimensión en la pintura. Valdés comienza a renovar su vocabulario estilístico. Su creciente interés por el aspecto material de la obra le lleva a introducir nuevos elementos como telas desgarradas o arpilleras trabajadas con pinceladas gestuales, cargadas de materia. Adopta el óleo como materia principal frente al acrílico de los primeros tiempos de Equipo Crónica. Valdés conocía la obra en arpillera de autores como Millares o Burri, pero él rehúsa desembocar en el informalismo de la materia que domina en la obra de estos, reutilizando la experiencia del valor matérico como elemento plástico para enriquecer su iconografía. Su obra se encamina con seguridad

¹¹⁸ RUBIRA, Sergio. “Imi Knoebel”. *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 190/191. 2003. p. 150.

hacia una factura abiertamente informalista sin abandonar en ningún momento la figuración. La pintura de Valdés parte del detalle, de lo cotidiano o de referencia extraída de la Historia del Arte, característica ésta última que constituye casi el único nexo de unión con su anterior etapa en Equipo Crónica (junto con su esencia figurativa).

La de Valdés es una pintura culta que convierte la apropiación en tema (mecanismo muy propio del Pop que antes cultivara) y esta intención queda patente en el título de muchas de sus obras: *Boticelli como pretexto*, *Bonnard como pretexto*, *Matisse como pretexto*, etc.

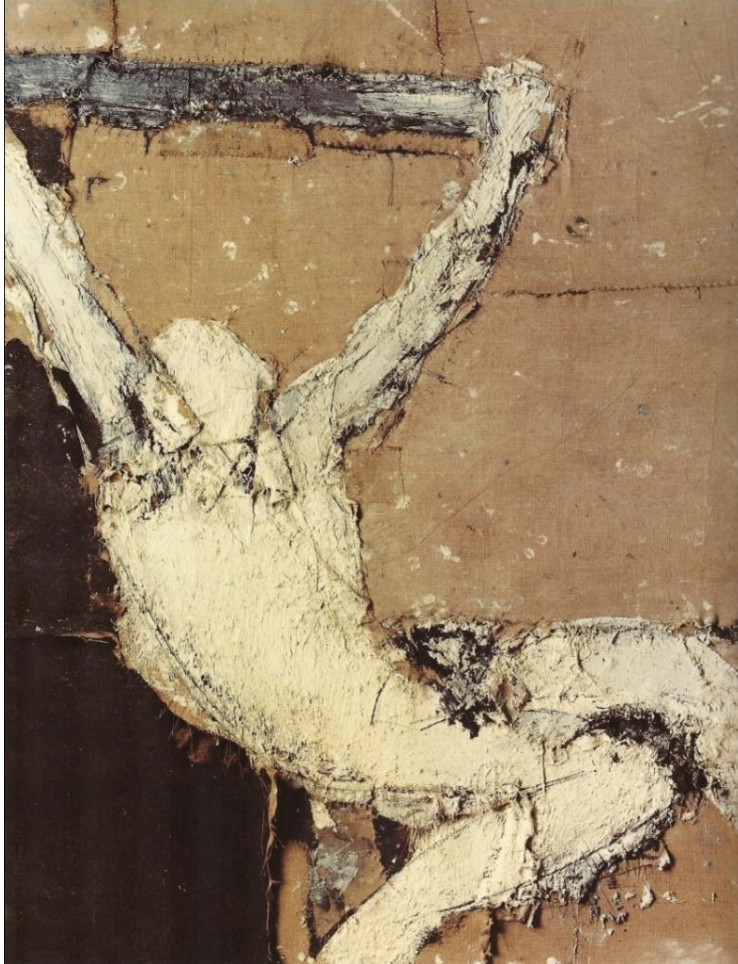
Para Cosme de Barañano, “La magia de la pintura de Valdés -manipulando iconos de Ribera a Matisse, de Rembrandt a Manet- reside en la descontextualización y en su capacidad de reactivación icónica.

Lo que determina y cualifica la obra de Valdés es su estructura compositiva, su sintaxis a la hora de construir imágenes, en el enfrentamiento entre color y soporte, entre forma y construcción, entre línea y textura, entre lírica melancólica y atmósfera povera.

La búsqueda plástica de Valdés se dirige a la monumentalización del fragmento y a la consideración del detalle como motivo fundamental. La ampliación del detalle en Valdés, en cuanto algo inacabado, roto o simplemente provisorio, origina en el espectador un flujo de *visiones* diferente al que origina la obra digamos acabada. (...)

Valdés realiza una paráfrasis de los cuadros, pero con más materia o con el lienzo desgarrado. La metonimia de Valdés no trata únicamente del aspecto formal de la figura sino asimismo del sentido de la luz y de su materialidad. No solo recoge de Ribera la postura de la figura humana sino también la forma de aplicar la masa cromática de una manera densa. Si Ribera juega con la luz para producir efectos de naturalidad pictórica y de intensidad expresiva, Valdés recoge esa forma de dar materia, de aplicar el material cromático, y de coser el

propio soporte, para indicarnos el desgarramiento del suplicio. Usando los mismos recursos pictóricos nos cambia el código lingüístico”.¹¹⁹



Ribera, José. *Martirio de San Felipe*. 234 x 234 cm. Óleo sobre Lienzo. 1639. Museo del Prado. Madrid.

Valdés, Manolo. *Ribera como pretexto*. 200 x 150 cm. Óleo sobre arpillera. 1988.

Al final de esta década de los 80 se traslada a Nueva York, esto propicia el contacto con las corrientes que se desarrollan entonces en Estados Unidos, influyendo en el aumento del tamaño de sus obras, en la viveza del colorido y en la reutilización de las imágenes de los medios de comunicación como ya había hecho en la etapa de Equipo Crónica, que había introducido el estilo pop en España en la década de los 60.

¹¹⁹ BARAÑANO, Kosme de. *Manolo Valdés*. Barcelona. Ed. Polígrafa / Caja de ahorros del mediterráneo.1999. p. 65



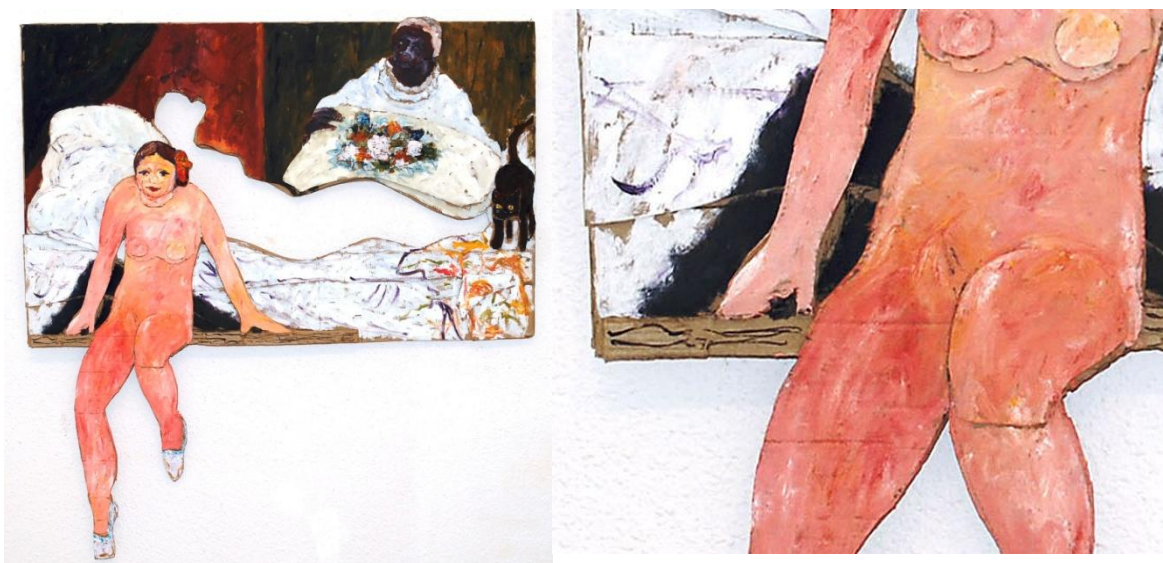
Valdés, Manolo. *Zapato en un escaparate amarillo* (1994) 137,2 x 160 cm. óleo sobre arpillera.
Galería Marlborough, Madrid.

La atracción de la materia es tan poderosa sobre Valdés, que le acabará conduciendo hacia la escultura. A partir de la década de los 90 se centra casi exclusivamente en el empleo de la madera y realiza una extensa serie de “estanterías” que partiendo de una concepción muy pictórica van evolucionando hacia lo escultórico. Estas obras representan muebles de alguna manera deformes, torcidos, repletos de objetos cotidianos que le sirven para reflexionar sobre la materia y el espacio. Valdés pretende que el espectador se sienta cómodo ante las obras, que le resulten familiares por lo que alude a la realidad cotidiana y la que se ha adquirido en la sociedad occidental después de devenir siglos de Historia del Arte. Luego vendrá la reflexión sobre su significado y su estética.

La materia caracteriza la obra, es la obra, y va a concentrar una fuerte carga expresiva. En estas esculturas no emplea color, la policromía no es otra que la natural de la madera, que se presenta en partes más pulida y en otras con los defectos propios de la misma, casi sin transformar. Este juego de texturas consigue despertar en el espectador una mirada táctil.

En los cuadros de Valdés, la materia es protagonista y su empleo se mantiene dentro de unos amplios parámetros de libertad frente al tema representado.

Gerard Rosés (1944). Artista catalán de orientación figurativa expresionista, emplea una combinación de cartón ondulado y pintura espesa, casi siempre óleo, en piezas que van desde el pequeño formato hasta el monumental. Rosés crea imágenes en relieve con un realismo vibrante en el que las ondulaciones del cartón reflejan en cierto modo la *alegría de vivir*.



Roses, Gerard. *La huida de Olimpia*. 150 x160 cm (y detalle) Óleo y collage sobre cartón ondulado y recortado. Galería Carme Espinet. Barcelona.

Sus tonos cálidos, armónicos y bien delimitados, entre el expresionismo del que bebe, y el *fauve*, invitan al placer. Es una obra fresca, de espíritu libre, Lúdico, casi infantil. En algunos casos (véase la foto) el formato rectangular queda roto, generalmente por algún personaje que escapa del encuadre.

En los cuadros de Rosés, la materia está al servicio de la imagen. Marca y delimita sus volúmenes, en una concepción clásica del proceso productivo del artista, mediante la elaboración de bocetos y su traslación a la obra definitiva. Se opone frontalmente así al modo de trabajar del informalismo, en el que es la

materia la que genera la imagen inicial, que luego puede ser modificada por el artista. La meticulosa adecuación de la materia a la imagen previa, resta esa libertad en el empleo de la materia que veíamos en la obra de Valdés.

Anselm Kiefer (1945). Pintor neoexpresionista alemán conocido sobre todo por su factura "mática", utiliza telas de gran formato que impregna con materiales diversos e inscripciones sobre temas que hacen referencia a la cultura y mitología alemana. En sus primeros trabajos se basa en la obra de Baselitz, aplicando gruesas capas de color con una pincelada violenta y una gama cromática muy reducida de ocre, tierras y grises. La pintura se mezcla con materiales como vidrio, madera, alquitrán, plomo, alambre, paja, yeso, barro, ceniza, o materia vegetal. También utiliza materiales de desecho, incluso armamento militar. En ocasiones trabaja con fuego o ácidos.

En la década de los setenta se interesa por la mitología alemana, y en la siguiente por el misticismo judío, la Cábala. Es muy característica en su obra la presencia de signos que ponen de manifiesto el peso de la historia y de los elementos míticos y literarios: letras, siglas, nombres de persona, figuras míticas o lugares con una fuerte carga histórica. En los noventa, la obra de Kiefer se hace más universal, se sigue basando en la religión, la simbología, la mitología y la historia, pero centrándose más en el destino global del arte y de la cultura, así como en la espiritualidad y la mente humana.

Muy preocupado por la componente mática y tridimensional de la pintura, ha creado un laboratorio artístico que le permite conjugar ideas y materiales, transformándolos en nuevas experiencias artísticas.

Hay en la obra de Kiefer una componente realista que, como estamos viendo, es cada vez más habitual en la pintura mática y tridimensional. Sus cuadros construyen imágenes reconocibles que son generalmente imágenes referenciales de esa componente histórica o literaria que caracteriza su obra. Pero, a diferencia de lo que veíamos en la obra de Rosés, la materia no se aplica adecuándose a la imagen previa de un modo literal, casi servil, sino que mantiene un cierto grado de independencia. Se establece un equilibrio entre la

imagen generada y la materia empleada. Ambas intervienen en la construcción del mensaje.



Kiefer, Anselm. *Nigredo* 1984. 330 x 555 cm (y detalle) mixta sobre lienzo. Museo de Arte. Filadelfia.

Julian Schnabel (1951). Nacido en Nueva York, es considerado uno de los principales referentes del neoexpresionismo americano.

Los trabajos figurativos de Schnabel, generalmente de gran formato, tienen algo de salvaje. Las composiciones suelen ser sencillas, en ocasiones ingenuas, pero la elección y el empleo de los materiales utilizados se pueden calificar de brutales. Una de sus características más conocida de su trabajo es la inserción de platos de cerámica, enteros o fragmentados, en los cuadros, son sus célebres "plate paintings" (cuadros en platos). Su peculiar técnica se extiende al empleo de colas, masillas, ceras, emulsiones y otros materiales que coloca sobre lienzo, madera, terciopelo o vidrio que constituyen el soporte, en busca de una potente volumetría.

La tridimensionalidad en la obra de Schnabel parece, en muchas ocasiones, querer mantenerse al margen de la composición, como algo casual, que ha escapado a esa segunda fase de intervención del artista, que hemos

comentado anteriormente. Se pinta sobre los platos encolados, o no; la materia no mantiene una relación con la imagen a la que sirve, salvo por el hecho de estar ahí. Esto es especialmente evidente en aquellos cuadros en los que, al igual que De Kooning, permanece fiel a la figuración.



Schnabel, Julian. *untitled*. 1979. 320 x 244 cm (abajo detalle de la misma obra) Óleo, platos cera y masilla sobre madera. Dorotheum Gallery. Viena. Austria.



Lo que no podemos negar es que la tridimensionalidad alcanza con Schnabel, valores importantes, sin hacer tambalearse lo más mínimo el carácter pictórico de la obra, y podemos afirmar que, a pesar de las críticas sobre la teatralidad de sus trabajos, este artista ha desempeñado un papel predominante en el regreso a la pintura figurativa que tuvo lugar a finales de la década de 1970 y principios de los años ochenta.

José María Sicilia (1954) es uno de los protagonistas del efervescente periodo de libertad cultural de los ochenta en España. Sicilia es un artista que explora obsesivamente cada una de las series o etapas que conforman su trayectoria artística. La gran obsesión de Sicilia es el estudio de la luz que desarrollará principalmente a través del empleo de materiales traslúcidos, sobre todo a partir de la década de los noventa, cuando sus imágenes se sumergen literalmente en cera, originando unas obras de formas ambiguas atrapadas en materias semiopacas que consiguen un juego de sugerencias extraordinarias. Así nos lo describe Begoña Rodríguez en un artículo de la revista *Lápiz*: “Como si vivieran latentes, atrapados en el panal, los pigmentos se comportan como formas orgánicas dentro del espesor, de unos dos centímetros, de la lámina de cera. En algunas obras toman la forma de larvas en movimiento; en otras, parecen cometas y meteoritos que acaban de arañar el cielo con su estela. En su delicadeza, recuerdan a veces las translúcidas alas de los insectos; en su vigor, nos sugieren un cálido torrente de glóbulos y formas bacterianas; y en su sosiego, semejan un campo de líquenes adheridos a rocas primigenias. (...) Algunas burbujas de aire que brotan del material dejan horadada la superficie, sumándose las pequeñas oquedades al juego de luz y textura. Quedan también algunos campos de cera sin pigmentar, tras los que, no obstante, se esconden a veces capas de color”.¹²⁰

Para Javier Hontoria “No se puede obviar el interés de Sicilia por lo trascendente. No en vano lleva años basando su pintura en un material como la cera, con todas sus connotaciones espirituales. (...) De otra parte, encontramos los devaneos con lo tridimensional como algo que viene siendo recurrente en la

¹²⁰ RODRÍGUEZ, Begoña. “José María Sicilia”. *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 224. 2006. p. 93

producción de los últimos años”.¹²¹ Como afirma aquí Javier Hontoria, la preocupación por el volumen que expresan sus obras le ha llevado en numerosas ocasiones a realizar trabajos abiertamente tridimensionales, como es el caso de las instalaciones, en las que emplea materiales como la madera o el gres.

Volviendo a su pintura, es la originalidad en la elección de los materiales que emplea en sus obras para conseguir los efectos lumínicos el principal valor de Sicilia, y no solo por el empleo de cera, como podemos leer en esta crítica de su exposición realizada en 2004 en la galería Soledad Lorenzo de Madrid: “las particulares técnicas que pone en juego Sicilia, dibujando sobre el reverso y/o el anverso del papel, haciendo que el dibujo “suba” a la superficie con el barniz, depositando pigmentos a través de la superposición de sucesivas capas de acuarela... denuncian la falsedad de la supuesta bidimensionalidad del papel, le confieren un espesor y una realidad (como fibra vegetal elaborada) que enlaza con la cualidad matérica que siempre ha tenido su trabajo”.¹²²

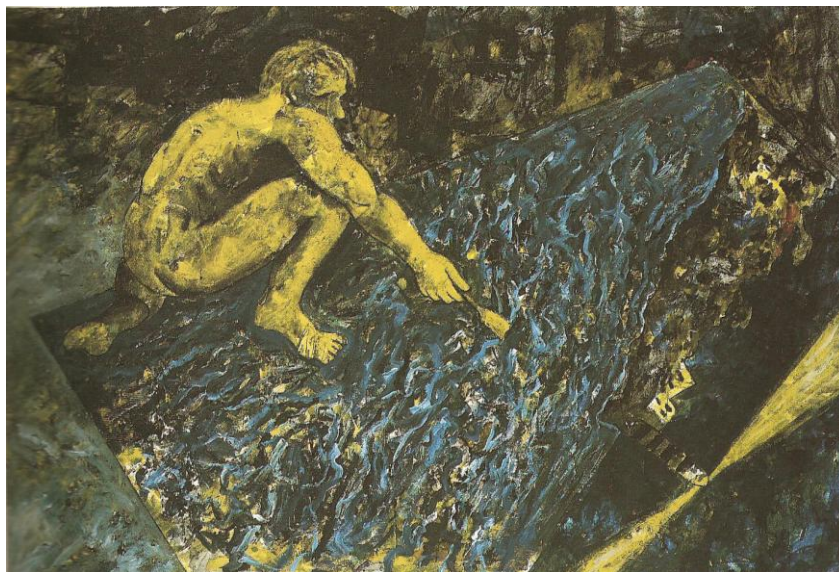
Sicilia ha sido criticado en los últimos tiempos por quienes opinan que ha derivado hacia un arte superfluo y ornamental. Obras de gran formato, de concepción simple, con colores intensos y motivos amables (como flores gigantes) han fomentado estas críticas; en cualquier caso, son innegables su sutileza plástica, su intensidad emocional y su capacidad técnica, que le han llevado a una investigación matérica de la que no podíamos dejar de hacernos eco.

Miquel Barceló (1957). Artista nacido en Mallorca, en 1981 expone en la Bienal de Sao Paulo, pero es sobre todo a partir de la Documenta VII de Kassel, en 1982, cuando su obra comienza a adquirir notoriedad a nivel mundial. La principal característica de su obra es que se mantiene siempre

¹²¹ HONTORIA, Javier. “José María Sicilia”. *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 186. 2002. p. 91

¹²² VOZMEDIANO, Elena. “José María Sicilia a contracorriente”. *El Cultural*. 27/05/2004 [en línea]
<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9638/Jose_Maria_Sicilia_a_contracorriente/>
[consulta:17 de julio de 2012]

dentro del marco de lo figurativo, circunstancia esta que nos recuerda lo visto en De Kooning, Valdés, Kiefer o Schnabel. Un mantenerse en una factura de alguna manera representacional, cuando lo predominante en el entorno es la abstracción, y más especialmente si nos centramos en el ámbito de la pintura matérica y tridimensional. El desaparecido galerista neoyorquino Leo Castelli decía en una entrevista que le hicieron en la revista *Formas Plásticas* a finales de los años 80 que el pintor mallorquín (que exponía habitualmente en su galería) era un pintor “clásico”. No es el primero, ni el único, que atribuye este calificativo a Barceló. Se refería sin duda Castelli a esa idea tan extendida en la sociedad, que asocia el apelativo de “clásico” a lo figurativo, y el de “moderno”, actual o contemporáneo a lo abstracto. Esta es una asociación que tenía su lógica durante el desarrollo de las vanguardias históricas del siglo pasado, pero que quedó desfasada. Resulta sorprendente comprobar la potente inercia de este tipo de ideas.



Barceló, Miquel. *Peintre peignant le tableau*. 1983. 193 x 285 cm. Mixta sobre lienzo. Colección particular.

En esta obra de grandes dimensiones, característica habitual en los cuadros de este artista), podemos apreciar la técnica espesa y la pincelada amplia. La

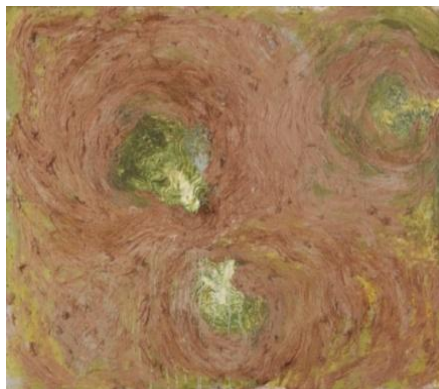
mezcla del color ha sido ejecutada directamente en la obra, jugando con los colores complementarios.

Se suele definir el estilo de Barceló como profundamente mediterráneo. Los colores empleados, controlados y terrosos, y la aplicación de empastes de gran densidad y volumen así lo sugieren. No cabe duda de la influencia del informalismo en su modo de trabajar, especialmente de la escuela catalana, encarnada por Tàpies o Cuixart, la originalidad reside en adoptar esta factura informalista desde la mencionada concepción figurativa. Otras características de sus obras son el intimismo de las escenas con figura, o la naturaleza, fuente de inspiración de la mayor parte de sus bodegones. El devenir cotidiano de la vida, lo orgánico, lo tangible y, por otro lado, la inevitabilidad de la muerte, son temas recurrentes en sus obras, pero más que la temática, lo que nos interesa es el modo en que las desarrolla, experimentando con total libertad con cualquier material que le sirva para su propósito expresivo, y sobre todo tipo de soportes.

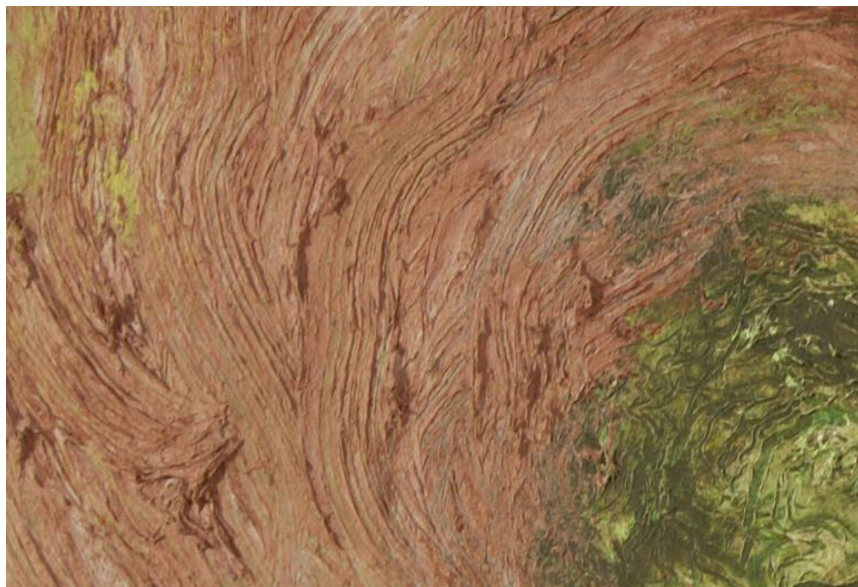
Barceló es un artista de gran creatividad que parece un hombre sacado de otro tiempo y lugar. Su actividad artística incluye la escenografía, escultura, murales, ilustraciones, cerámica, literatura y, sobre todo, la pintura, cuya magia se basa en el simple hecho de tener vida por sí misma: la pintura-pintura, libre de disertaciones extravagantes que la disfracen. Para Barceló la experimentación con materiales y texturas es su mayor obsesión. Quiere adaptar la tercera dimensión a la superficie pictórica, elaborando y reelaborando incesantemente la propia materia.

En ocasiones, su atracción por la materia le empujará incluso, a desarrollar trabajos que, si bien deben ser considerados trabajos pictóricos, se realizan con cerámica. En las obras de Barceló conviven la pintura de textura opulenta y generosa con el ensamblaje de objetos de cualquier procedencia, la libertad es absoluta. En ocasiones, el propio soporte se convierte en una herramienta expresiva, roto, doblado, anticipándose a la materia que vendrá después. Pero siempre con el objetivo de generar imágenes reconocibles por el espectador.

A partir de 1996 realiza una serie (véase imagen de la página siguiente) en la que sus obras se pueblan de frutos de la huerta, a veces incluso estampa literalmente las frutas sobre el lienzo: la culminación de una naturaleza viva. Buscando la riqueza de texturas superficiales el pintor inventa recursos, como en las tres coles que aparecen aquí en una especie de campo de tierra orgánica, ejecutadas con uno de sus procedimientos característicos de esta época: elevar la pintura por algunas zonas, en una especie de estalactitas, convirtiendo algunas zonas de la pintura en un alto relieve.



Barceló, Miquel. *Tres cols en terra*. 1998. 130 x 160 cm. Mixta sobre lienzo. Fundación María José Jove. La Coruña. Abajo: Detalle de la obra



Entre los meses de febrero y junio de 2010 tuvo lugar la exposición: *Miquel Barceló (1983 -2009) La soledad organizativa* en Caixa Forum Madrid. La fotografía de debajo muestra el cuadro que da título a la exposición.



Barceló, Miquel. *La soledad organizativa* (2008). 300 x 400 cm. Técnica mixta sobre lienzo.
Colección D'Ercole, Roma.

Pero más importante para el tema tratado en este trabajo de investigación nos parece el cuadro reproducido abajo y realizado por Barceló en 2009.



Barceló, Miquel. *Sin título*. 2009. 400 x 400 cm (y detalle). Mixta sobre lienzo. Prop. del autor.

La factura de esta obra de grandes dimensiones, en la que la materia sigue representando un papel expresivo de máxima importancia, demuestra la vigencia que la cuestión de lo volumétrico mantiene en el trabajo de este artista.

3. 2. Desarrollo espacial de la pintura: Pintura expandida e Instalación.

Christian Sery (1959). Pintor austriaco conocido por sus "pinturas instaladas", que son instalaciones realizadas sobre las paredes con capas sucesivas de goma industrial hasta conseguir una materia que forma como una alfombra global; aplica también la misma goma, como una piel, a elementos arquitectónicos de los lugares donde interviene. El artista, tras las primeras experiencias con el color negro o combinaciones de colores, decide en los últimos años aplicar colores más potentes.



Sery, Christian. *Kölner Bilder-lock up*. 1996. Goma industrial y pigmentos. Dos piezas de 310 x 700 x 10 cm cada una. Instalación en la Galería Salvador Díaz. Madrid. 2008.

El quehacer artístico de Sery tiene mucho de procesual por cuanto expande el pigmento sobre una superficie de goma líquida que se materializa en una

estructura sólida haciendo las veces de soporte. Sin embargo, esa superficie rígida pierde su status de soporte al serle arrancada la goma y con ella el pigmento. Hablamos, pues, de la creación y destrucción del soporte. Como resultado de esta compleja operación tenemos una masa informe y plana de pintura.

En un artículo de la revista *Lápiz*, J. J. Santos nos explica: “Sery lleva trabando y *destrabajando* una misma imaginería desde principios de los noventa. Sus obras se mueven entre los límites de la pintura y la escultura, y gravitan en torno a la idea de la destrucción. (...) Sin embargo, los *lienzos* deconstruidos tienen un mayor interés: recuerdan a un Millares más pop, y sin duda su intención es la de provocar, desacralizar e ironizar sobre los espacios expositivos (...) el mensaje de Christian Sery es el de desterritorialización. Puesto sobre el tapete del arte contemporáneo por Gilles Deleuze.



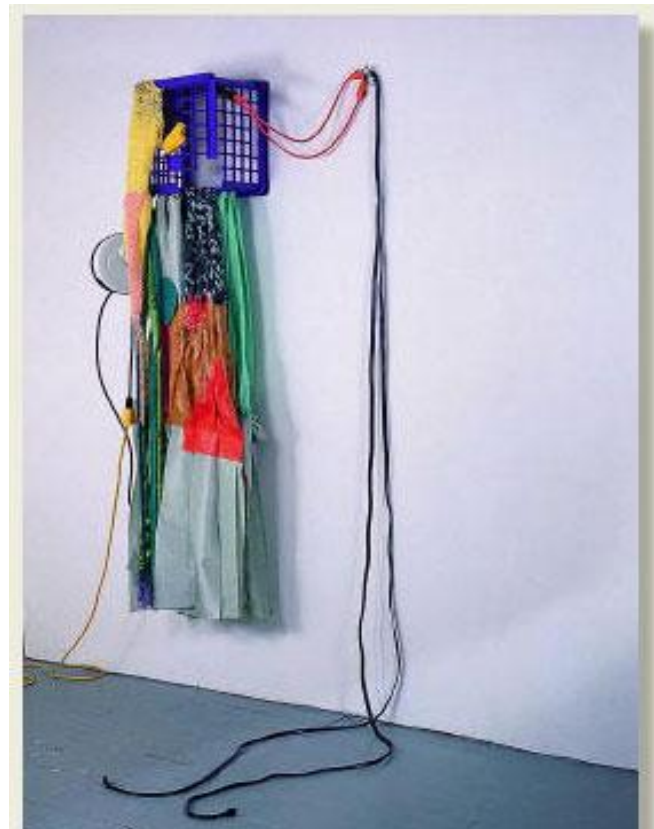
Sery, Christian. Detalle de los *lienzos deconstruidos* en la citada exposición . 2008.

Sery, pirómano accidental, descose los límites de la realidad, le arranca la epidermis, para mostrar los despojos como recuerdo de la tragedia. No pretendo entrar en lo similar que es el trabajo de Ángela de la Cruz con el de

Sery, pero sí en lo sano que resulta, de vez en cuando, corromper las paredes y los suelos de las instituciones como acto de rebeldía, aunque sea, como en este caso, metafórica”.¹²³

El debate sobre la evolución de la pintura como soporte, de su vigencia en la plástica contemporánea y del propio significado del término adquieren plena vigencia en la obra de Sery; no es un artista que renuncie a la pintura, sino que explora sus límites.

Jessica Stockholder (1959), estadounidense pionera del arte de la instalación. En sus obras mezcla objetos de uso cotidiano con técnicas más tradiciones del arte.



Stockholder, Jessica. *S/T*. 1995. 240 x 116.8 x 121.9 cm. Caja de plástico, cables y enrollador de cable, hilo crochet, tejido, pintura plástica, acrílico. Collection Barbara and Thomas Ruben, Chicago.

¹²³ SANTOS, J. J. “Christian Sery”. *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 246. 2008. p. 92

Mediante el “amontonamiento” de todo tipo de objetos de los más diversos colores, crea toda una secuencia cromática con la que se configura y completa la experiencia visual. Lo que importa en la obra de esta artista no es el objeto en sí, sino su color, volumen y ubicación dentro del conjunto de la obra y sus relaciones y equilibrio con el resto de objetos, cada uno de los cuales puede ser considerado como una pincelada. La concepción de estas instalaciones es, pues, puramente pictórica. Stockholder se debate en una constante búsqueda de vibraciones cromáticas. Al color de las formas, la artista añade alfombras de colores encendidos pero también pintura en sí misma, con la que integra los diferentes elementos que componen la pieza. La pintura tiene en estos casos la función de aglutinante de la obra

Katharina Grosse (1961). Pintora alemana que, desde sus comienzos, se plantea la expansión de los límites de la pintura tanto en lo físico, el soporte, como en la concepción de la práctica pictórica. Su principal herramienta es el color, vivo y contrastado, con el que se adentra en lo que hemos calificado como “pintura expandida”. El color siempre se ha asociado con sentimientos y estados de ánimo. Es en conexión con esta energía cromática y su reacción emocional que Katharina Grosse realiza su trabajo.

Parte de unas premisas bidimensionales, líneas verticales y horizontales que se superponen en capas conformando una retícula. En sus primeros cuadros el trazo es evidente y meticuloso, estructural, pero es a partir de los noventa cuando comienza a utilizar un compresor, con lo que enfatiza la gestualidad y empieza a disolver los límites físicos del soporte. Este cambio de técnica le permite aumentar el formato de sus obras, abandonando los límites del lienzo para expandirse por cuerpos tridimensionales e incluso abarcar el espacio expositivo en sí. En ocasiones pinta la totalidad del espacio expositivo, incluyendo los objetos que en él se encuentran o que ella coloca previamente: libros, mesas, piedras o montones de tierra. Se establece un diálogo con el espacio arquitectónico. Grosse pulveriza de un modo casi agresivo, la pintura cubre todas las realidades existentes y forma una piel nueva que empieza siempre desde un punto central y se extiende a lo largo de todo el espacio circundante. cubiertos con capas de pintura, todos los objetos y los elementos

parecen perder su carácter original y las proporciones con respecto al espacio. El sentido del movimiento de sus enormes campos cromáticos se deriva de la ausencia de cualquier forma cerrada, específica y de la disolución de los contornos. Su energía creativa por lo tanto se comporta de una manera inesperada e incontrolable y el espectador no puede evitar ser arrastrado por un torbellino físico y emocional. La obra de Grosse examina el frágil equilibrio entre lo conocido y lo nuevo, proponiendo nuevas experiencias.



Grosse, Katharina. *Emotional systems*. 2007. Fondazione Palazzo Strozzi. Florencia.

En sus últimos trabajos cubre partes del lienzo con tierra y sobre esta que sigue pintando. Parte de la tierra queda adherida a la pintura y se integra en la obra mientras que la que se desprende deja una huella en negativo sobre el plano inmediatamente inferior.

Algunas de sus últimas intervenciones las ha realizado sobre enormes formas geométricas de formas angulosas y cortantes, caracterizadas por líneas curvas y arabescos, casi como si el soporte siguiera las líneas fluidas del trazo pictórico.



Grosse, Katharina. *Shadowbox*. 2009. Temporäre Kunsthalle, Berlin

Alberto Reguera (1961). El proceso de trabajo de Alberto Reguera, uno de los artistas que trabajan con la llamada “pintura expandida”, se inicia con la realización de sus pinturas-objeto, cajas matéricas que no tienen la “espalda” cerrada, cada una de las cuales goza de autonomía. Las obras contienen manchas gestuales, campos de color con materiales repletos de pigmentos, y texturas aterciopeladas que se desbordan por los lados.

Sobre la exposición que realiza Reguera en la Galería Antonio Machón, de Madrid, en 2004, escribe Marín-Medina: “Cada vez resulta menos telúrico y más etéreo el paisaje de Reguera, convertido ahora en atmósfera pura y penetrante, que se adentra más en el mundo personal del artista que en la realidad exterior que le sirve de motivo. Ello conlleva, como es lógico, una mayor economía de medios y, curiosamente, una reafirmación del cuadro como objeto pictórico marcadamente tridimensional, objetividad que no entorpece el carácter etéreo de esta pintura. Destaca, pues, el control del color: blanco, negro y azul. E interesa ese grosor creciente de los bordes del cuadro, bordes -o cortes- que nos invitan a penetrar en el interior de la pintura.

Más allá de transparencias y de texturas admirables, ¿cuál es ese interior? Lo profetizaba Friedrich Schlegel -con cuyo temperamento especulativo y móvil

conecta Reguera- cuando decía que *todo el sagrado juego del arte es sólo una copia remota del infinito juego del mundo, esa obra de arte que se crea a sí misma eternamente*".¹²⁴



Reguera, Alberto. *Pinturas en expansión* (2007) Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 200 x 20 cm.
Galería Antonio Prátes. Portugal.

En esta serie de cuadros, la pintura pugna por escapar, por invadir el espacio del espectador. En esta estrategia, en lienzo aumenta su corporeidad y se convierte en caja, en contenedor, en cárcel que, sin embargo, no puede mantener prisionera la explosión de color. En ocasiones la materia pictórica alcanza tal volumen, que las formas de las cajas quedan desdibujadas, adquiriendo un cierto carácter orgánico.

¹²⁴ MARIN-MEDINA, José. *Alberto Reguera. En la fe pictórica* [en línea] El Cultural. 14/10/2004. <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10439/Alberto_Reguera/> [consulta: 5 de julio de 2012]



Reguera, Alberto. *Untitled*. 2007. (fotos: Capacero. Extraídas de <http://www.albertoreguera.com>)

En el propio sitio web de Reguera, se diferencia este tipo de obras de las pinturas de factura más clásica, ubicándolas en un espacio específico que él ha llamado “la pintura desborda los límites del soporte”.¹²⁵ La de Reguera, es una estrategia de expansión de la pintura y conquista de la tercera dimensión con un carácter muy literal, a nuestro modo de ver demasiado evidente. La tridimensionalidad ha pasado de ser una herramienta expresiva de la pintura, a convertirse en su pretexto, en su tema único, en su razón de ser.

Ángela de la Cruz (1965). Las obras de esta artista gallega se debaten entre la pintura, la escultura y la instalación. Su propuesta, de fuerte carga metalingüística, propone una ruptura del espacio pictórico tradicional mediante la alteración de la percepción de los elementos empleados: lienzos que se reciclan, cuadros que contienen otros cuadros; pinturas que se convierten en objetos; etc.

De la nota de prensa de la exposición de De La Cruz en la Galería Helga de Alvear, extraemos el siguiente fragmento: “En 1996 comienza a romper los cuadros. Literalmente. El lienzo, junto con el bastidor y a veces el marco incluido, se arruga, se deforma, se pliega y, finalmente, se rompe. Más allá del corte a lo Fontana o de un recurso meramente pictórico, De la Cruz somete sus

¹²⁵ REGUERA, Alberto. official web site [en línea]
<<http://www.albertoreguera.com/FSWorkes.htm>> [consulta: 17 de julio de 2012]

pinturas a un proceso deliberadamente físico y voluntariamente transformador con la decidida finalidad de prolongar los límites del lienzo hasta acercarlos a la escultura. Su intención no es sólo la de abandonar la superficie plana a favor del objeto tridimensional, sino la de mostrar el paso de la obra por ese proceso físico. El resultado abarca desde lo sacro y lo sublime hasta la ironía o la ternura”.¹²⁶



De la Cruz, Ángela. *Deflated*. 2009. 190 x 60 x 40 cm. Óleo sobre lienzo. Lisson Gallery. Londres.

Para Adrian Searle, “Los cuadros de Ángela de la Cruz son bulliciosos, tragicómicos y, en ocasiones, abyectos. Un lienzo sentado en una silla admira a su gemelo que cuelga de la pared. Las dos piezas son unos monocromos marrones y pringosos; la de la silla se encuentra destrozada a fuerza de intentar sentarse, con el bastidor partido y el cuadro embutido en el asiento. *Self* (1997) es un comentario humorístico sobre la ensoñación y el narcisismo, sobre las pinturas en tanto que objetos y las pinturas en tanto que imágenes; y también sobre las pinturas en tanto que seres. Absorta en su reflexión, la pintura mira a la pintura. Pero lo que vemos no son más que unas cosas

¹²⁶ Extraído de la nota de prensa de la Galería Helga de Alvear (Madrid). Exposición de Ángela de la Cruz. Del 20 de Enero al 5 de Marzo de 2011.

hechas a base de madera, lienzo y pintura; es decir, algo parecido a un mudo mirando a otro mudo. (...) Gran parte de la producción de esta artista contiene un marcado componente de bufonada. Son estos unos cuadros de precaria condición artística y cuya triste circunstancia es dramatizada como una suerte de estoicismo. Los lienzos aparecen rasgados o desprendiéndose de sus bastidores; sus superficies presentan cuajos, fruncimientos; a veces están manchados, otras, pulidos y brillantes como prendas para fetichistas. Sus pinturas se encogen e inclinan en las esquinas, o caen exhaustas por la pura tensión de mostrarse en público”.¹²⁷

En un artículo sobre la pintora coruñesa, Ángel Luis Pérez Villén escribe: “La trayectoria de Ángela de la Cruz se decanta por la línea analítica de la pintura. La suya es una obra que se inscribe en la tradición crítica de la disciplina, la que cuestiona sus sistemas de representación y exhibición, su lenguaje, formato y materiales habituales. Sin embargo, aun cuando resulte complicado atribuirle una especificidad porque transita de las dos dimensiones al objeto, de la pintura a la escultura, de la instalación a la arquitectura, no prescinde de su denominación de origen para identificarla: *site-specific painting* (pintura de emplazamiento específico). La alusión al espacio concreto de exposición, en la línea de la escultura de la década de los sesenta del siglo pasado, denota su filiación experiencial o coyuntural, su intención de articular un discurso que compagina autonomía y sentido”.¹²⁸

La artista ha desarrollado distintas líneas de investigación estética que se pueden clasificar en cinco grandes grupos: *Everyday Paintings* (Pinturas cotidianas), piezas que interactúan con otras, creando pinturas-objetos. *Commodity Paintings* (Pinturas mercancía), obras en las que se alude a los conceptos de serie o repetición. *Recycled Paintings* (Pinturas recicladas), en las que se reutilizan diversos elementos pictóricos tales como lienzos y bastidores, pintando sobre pintado. *Still-life Paintings* (Naturalezas muertas),

¹²⁷ SEARLE, Adrian. *Ángela de la Cruz, de luto por la pintura* [en línea] El Cultural. 16/04/2010. <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27006/Angela_de_la_Cruz_de_luto_por_la_pintura> [consulta: 17 de julio de 2012]

¹²⁸ PÉREZ VILLÉN, Ángel L. “Ángela de la Cruz” *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 215. 2005. p. 94

que incorporan objetos. *Site-specific Paintings* (Pinturas para espacios concretos), cuadros que se adaptan al lugar específico en el que se exhiben.

A esta última categoría pertenece la obra *Larger than Life* (Más grande que la vida) que se presentó por primera vez en 1998 en el Royal Festival Hall en Londres. Seis años más tarde, 2004, la obra fue expuesta en la Lisson Gallery de Londres y en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) y en 2005 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Esta obra ha supuesto el reconocimiento internacional de Ángela de la Cruz que en 2010 ha sido nominada por ella al *Turner Prize* de Londres.

En *Larger than Life* (reproducida en la página siguiente) la artista funde arquitectura y pintura, la obra consiste en la creación de un enorme lienzo-objeto cuyo perímetro se distorsiona y retuerce en el interior del espacio expositivo, impidiendo al público la circulación por la sala. El bastidor retorcido y constreñido, el lienzo estirado y deforme llevan al desbordamiento de la pintura, haciendo que ésta se expanda por el espacio en el que se inserta, como un parásito que acaba invadiendo un cuerpo que le hospeda.



De la Cruz, Ángela. *Larger than Life*. 2004. Medidas variables. Lisson Gallery. Londres.

En la obra de Ángela podemos apreciar influencias de las posiciones críticas de creadores de una generación anterior como Imi Knoebel o Richard Jackson. Su propuesta convierte la pintura en espacio y, recíprocamente, éste se transforma en objeto pictórico.

Sergio de Beukelaer (1971). Su trabajo más conocido, las *Fat Canvas*, son pinturas tridimensionales en las que el pintor busca alejarse de la pintura clásica y conquistar el espacio. De Beukelaer utiliza numerosos códigos de la pintura posmoderna de los años 60 y 70 como la abstracción, la geometría, el monocromo, pero lo hace con una ironía que lo aleja de sus predecesores del minimal, pop, op y concept art. Las obras de Sergio de Beukelaer esconden, tras una aparente simplicidad, diversas paradojas; las aparentes contradicciones como la figuración y la abstracción, el plano y el espacio, el texto y la imagen, la pintura y la escultura se contagian y se fecundan.



Beukelaer, Sergio de. My studio as a Mondrian II. 2006

Para Pilar Ribal, “Las geometrías racionalistas y los textos y códigos que ocupan sus superficies se confunden tendiendo un puente hacia diversos momentos del arte de las vanguardias, la pintura postmoderna, el diseño, la

vibración del color y, en el fondo, ejemplificando esa lógica híbrida que planea sobre la imagen contemporánea. No sólo las composiciones, los tiempos o las formas, también se confunden en la obra del artista los soportes y los lenguajes. La pintura engorda hasta ser escultura y ésta adopta formas equívocas. Hay piezas que parecen señales o mobiliario urbano. En general, todas las obras de De Beukelaer parecen pensadas para alejarse de lo que puede ser arte, pero sin dejar de serlo nunca”.¹²⁹

Henrique Oliveira (1973). El año 2004 supone un punto de inflexión en la obra de este joven creador brasileño. Hasta ese año había desarrollado una pintura abstracta muy luminosa en la que predominaba el empleo de acrílico sobre tela. A partir de este momento se incorpora la madera como elemento principal de una nueva línea de trabajo que, no obstante, seguirá compaginándose con la pintura sobre lienzo.



Oliveira, Henrique. *Sin título*. 2005. acrílico sobre lienzo. 120 x 140 cm. Colección Privada.

¹²⁹ RIBAL, Pilar. “ Sergio De Beukelaer” *El Cultural*. 29/06/2006 [en línea]
<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/18267/Sergio_De_Beukelaer> [consulta:18 de julio de 2012]

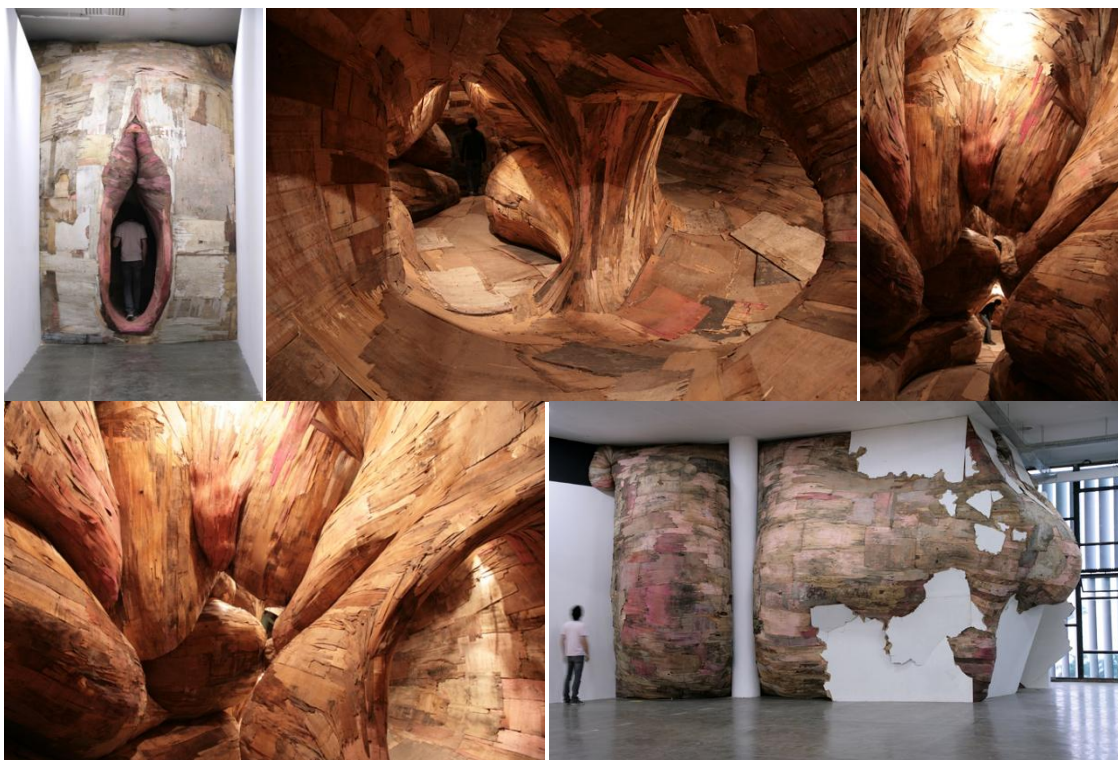
El empleo de este nuevo material, la madera laminada, empuja casi de inmediato a Oliveira a la conquista de la tercera dimensión, en un proceso de crecimiento volumétrico paulatino, pero increíblemente rápido, por el que, partiendo de la bidimensionalidad de los cuadros iniciales, llega a una concepción de la obra, no ya escultórica, sino espacial, con la consecución de *universos* en los que el espectador queda inmerso.



Oliveira, Henrique. *Vallas*. 2005. Madera. 4,9 x 4,5 m. 5 ° Salón Nacional de Arte de Goiás.

Las finas láminas de madera, originalmente procedentes del reciclado de vallas de solares en construcción, se dividen en tiras irregulares y se tiñen, pero intentando mantener viva y latente la textura de la madera.

El posterior proceso de colocación de los miles de piezas obtenidas también ha experimentado con el paso del tiempo un proceso de evolución hacia un acabado menos quebrado y más orgánico. Las paredes, el suelo y el techo son metamorfoseados por el material. Formas redondeadas e irregulares son generadas envolviendo al espectador por todas partes hasta engullirlo.



Oliveira, Henrique. *El origen del Tercer Mundo*. 2010. (instalación). madera, PVC y metal. 4,9 x 5 x 45 mts. 29ª Bienal de São Paulo.

En la evolución del trabajo de Oliveira, la pintura a pugnado por conquistar la tercera dimensión para posteriormente expandirse invadiendo paulatinamente el espacio circundante. Pero en este caso, no se queda ahí y pasa a ser constructora del propio espacio.

Si la obra de autores precedentes había establecido puentes entre la pintura y la escultura y, como hemos visto, también se había relacionado posteriormente pintura e instalación, Oliveira da un paso más allá, explorando las fronteras entre pintura, escultura, instalación y arquitectura.

Hemos realizado un recorrido por la obra de algunos artistas actuales, sabedores de que muchos otros habrían tenido cabida como ejemplos del desarrollo de la tercera dimensión en la pintura. No ha sido nuestra intención cerrar ni agotar el tema tratado, sino trazar un plano general del estado de la pintura matérica y tridimensional en la actualidad.

La juventud de los últimos artistas analizados ha supuesto una gran dificultad a la hora de documentar este trabajo, por lo que se ha recurrido especialmente a publicaciones impresas periódicas especializadas, como revistas de arte, o a páginas de internet dedicadas con exclusividad al mundo del arte y de contrastada seriedad, como las institucionales (ministerios, museos, etc), las de fundaciones, las de galerías de arte de reconocido prestigio, o las propias páginas de los artistas analizados. Siempre que ha sido posible, se ha realizado un análisis directo de la obra de los autores estudiados, pues en la reproducción fotográfica de este tipo de pinturas es difícil transmitir la auténtica esencia de la obra.

En líneas generales, hemos constatado que, si en los artistas contemporáneos se mantiene el interés por la conquista de la tridimensionalidad como recurso expresivo y como afianzamiento de la presencialidad o corporeidad de la pintura, en el trabajo de los últimos que hemos analizado, esto es, en los más jóvenes, se plantea un análisis más profundo del medio pictórico, de los elementos que intervienen, en una visión que abarca más allá del cuadro como objeto artístico.

CAPÍTULO 4

DESARROLLO EXPERIMENTAL DE LA INVESTIGACIÓN.

4.1. Introducción.

Las obras pictóricas realizadas en esta investigación experimental y que a continuación mostraremos y analizaremos, han sido generadas dejando fluir e influir todo lo que el propio proceso de documentación y estudio aporta. No han sido creadas con una intención explicativa ni demostrativa de lo que iba surgiendo en la investigación, por lo que no pretenden ser un conjunto de ilustraciones de la parte teórica de la tesis, se trata de la creación y desarrollo de una estrategia pictórica en paralelo que, indudablemente está influenciada por todo lo estudiado a lo largo de estos años.

Comenzaremos este apartado con una explicación personal de los motivos que nos han llevado a realizar este estudio sobre la pintura matérica y tridimensional y, con ello, a la elaboración del conjunto de obras del que aquí se muestra una selección.

En el catálogo de la exposición “Presencias”, celebrada en el Centro Cultural de Ceutí (Murcia) en octubre de 2010, quedan reflejadas estas motivaciones: “(...) analicé en profundidad la evolución de mi obra. Mis primeros cuadros eran obras con clara vocación tridimensional.

El correr de los años condujo mi trabajo hacia un estilo más académico. La arpillera, la madera, la pintura espesa hecha con látex, pigmentos en polvo y cargas fueron desapareciendo paulatinamente. De aquella inquietud de juventud quedaba el vestigio de suaves texturas visuales (carentes de volumen).

¿Qué es la pintura matérica y tridimensional? ¿Qué significa? ¿Qué aporta? Pero, sobre todo, ¿por qué en aquella obra primera sentía esa necesidad de romper el plano que constituía el soporte?

Mientras investigaba y respondía a todas estas cuestiones (y algunas otras que han ido surgiendo, como suele pasar, al avanzar el trabajo) y analizaba la obra de autores que se han movido en este ámbito (Picasso, Schwitters, Burri, Tàpies, Millares, Canogar, Lucio Muñoz, Barceló...) han ido surgiendo estos cuadros, capítulos de un viaje en el tiempo".¹³⁰

Las motivaciones de nuestro trabajo de tesis doctoral parten del ámbito personal para derivar hacia lo genérico, en un análisis de la componente matérica y tridimensional de la pintura, una de sus características más presentes a lo largo del último siglo en la obra de gran número de autores.

Si la parte teórica de esta tesis doctoral presenta una estructura nítida, dividida en los ámbitos histórico y ontológico que, a su vez, se constituyen en capítulos y epígrafes, el desarrollo de la investigación experimental de este trabajo es más complejo de exponer. Aquí, el esfuerzo se ha concentrado en la investigación de campo, esto es, la creación artística de obras realizadas en paralelo a la investigación teórica e influidas de un modo directo por esta.

La metodología ha consistido en la consecución de una estrategia pictórica, una línea de trabajo experimental rotundamente matérica, y en ocasiones abiertamente tridimensional que, alejándose de la línea estilística desplegada en la producción artística previa, busca en los orígenes de este anhelo por transgredir la bidimensionalidad, así como en el modo y en las consecuencias de hacerlo. Se trata de potenciar en estas obras el carácter matérico y tridimensional, haciéndolo prevalecer sobre otros valores pictóricos para analizar posteriormente la evolución y los resultados obtenidos.

En cuanto a la técnica empleada, esta pintura experimental se inclina hacia la utilización de nuevos materiales que se van combinando con otros clásicos como el óleo o el acrílico. Estos materiales empleados se irán especificando en

¹³⁰ AA.VV. *Presencias*. Catálogo. Murcia. Pictografía. 2010.

el análisis de cada obra en particular, los más comunes son tela, madera y materias vegetales, papel, plásticos, alambre, poliestireno expandido, cera, cola de carpintero y celulósica, látex, resina de poliéster y fibra de vidrio. El soporte es en todos los casos rígido (tabla con bastidor) para evitar posteriores agrietamientos producidos por el pandeo de la tela.

Aunque cada nueva obra ha sido totalmente independiente y ha seguido sus propias pautas procesuales, hay una serie de coincidencias en el transcurso de estas: En todas, el comienzo (tras un abocetado previo) ha sido necesariamente en posición horizontal, generalmente en el suelo, donde se han añadido los elementos y materias que conforman en buena medida el corpus volumétrico de la obra. Este volumen inicial se ha afianzado y aumentado, ahora sí, en posición (generalmente) vertical, en una segunda fase más “pictórica”, de construcción formal de la obra. Por último, en una tercera fase, nuevamente en horizontal, se ha fijado y protegido el conjunto con algún material transparente, generalmente látex, barniz o resina de poliéster. Más allá de estas coincidencias, las obras han seguido sendas muy distintas, bebiendo en cada momento de las influencias del proceso de documentación, análisis y estudio teórico que se iba desarrollando en paralelo.

Esta presentación de los cuadros que constituyen la parte práctica de la tesis doctoral quedaría incompleta sin una muestra de la trayectoria artística previa a la que se hace referencia, y un análisis de la evolución experimentada en cuanto a lo que en ella hubiera de matérico y tridimensional.

En las obras más tempranas, en los noventa, se aprecia la vocación tridimensional a través del empleo de elementos que aportan volumen, y en los que, en ocasiones, queda patente el temperamento impetuoso de la juventud.

En el cuadro *Sota sentada*, de 1992 (reproducido en la página siguiente), la bidimensionalidad queda rota por el plegado real de la arpillera encolada al soporte (en la parte superior derecha del cuadro), que simula un doblez del naípe representado. También real es el basto que sostiene la sota a su derecha, que es, a su vez, una de las terminaciones del respaldo de la silla en la que se sienta el personaje, mientras que la otra está pintada (véase foto de

detalle). Otros fragmentos de arpillera y el empleo de pintura espesa a base de látex, pigmentos en polvo, cargas y agua contribuyen a la conquista de la tercera dimensión.



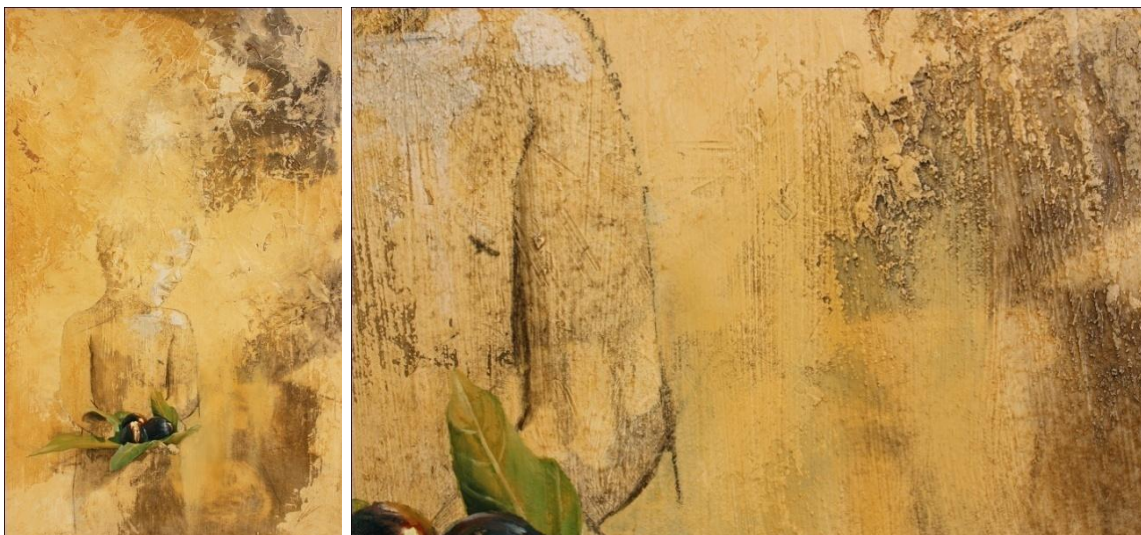
Callizo, Carlos. *Sota sentada*. 1992. 130 x 114 cm (y detalle). Carboncillo, conté, pintura de látex, acrílico y óleo sobre arpillera y fragmentos de madera encolados en tabla con imprimación parcial de gesso.

Los materiales añadidos van disminuyendo su presencia en este periodo, hay una transición del volumen real en el cuadro, hacia un volumen simulado mediante el empleo de texturas visuales, generalmente obtenidas a través de una aplicación no uniforme de la imprimación sobre el soporte de madera.



Callizo, Carlos. *Anhelo*. 2003. Carboncillo, conté, acrílico y óleo sobre tabla con fragmentos de arpillera encolada e imprimación de gesso.

Solo ocasionalmente aparecen fragmentos de arpillera u otros tejidos encolados, pero con el volumen reducido siempre al mínimo (sin pliegues).



Callizo, Carlos. *Cuento sin nombre*. 2007. 100 x 60 cm. Carboncillo, acrílico y óleo sobre tabla con imprimación rugosa de gesso.

Las obras realizadas en el desarrollo de la investigación experimental de esta tesis doctoral son un retorno al empleo de este recurso expresivo, la componente matérica y tridimensional de la pintura, minimizado en los últimos años de trayectoria profesional. Un recurso aceptado ya como uno de los elementos fundamentales de la pintura.

En esta parte de nuestro trabajo, se mostrará, analizará y explicará la obra pictórica realizada a lo largo de los años 2008, 2009, 2010, 2011 y comienzos de 2012 en paralelo al proceso de documentación y estudio de la evolución de la tridimensionalidad en la pintura.

La primera dificultad con que nos encontramos, es la de mostrar una obra tridimensional y, como hemos visto, de carácter dinámico, a través de un lenguaje bidimensional y estático como es el de la fotografía. Solventar este problema es complicado pero sumamente importante pues, difícilmente podremos ahondar en el análisis de las sensaciones provocadas por una

herramienta expresiva tan intensa como la tridimensionalidad, si no somos capaces de transmitirlos previamente con un mínimo de eficiencia. No cabe duda de que la exposición de esta tesis se realizaría con mayor claridad teniendo delante los cuadros que son sus frutos, pero tal evidencia no nos exime de realizar el esfuerzo de *hacer sentir la presencia* de la obra pictórica.

Hemos paliado esta dificultad con el empleo de un lenguaje fotográfico lo más diligente posible. Series fotográficas con variaciones del punto de vista nos ayudan a comprender la obra, aunque no la tengamos delante. Por supuesto también recurriremos a la fotografía de detalle. El primer recurso sustituye al movimiento que el espectador realiza en pos de una mejor aprehensión de la tridimensionalidad, esto es, para captar y comprender los volúmenes; el segundo sustituye al acercamiento del espectador a la obra en su análisis de las texturas, búsqueda de las calidades de la materia, en la que la vista se acerca al tacto.

Con todo ello, esta parte de la tesis, comienza como un documento eminentemente visual, de documentación fotográfica y exposición de un intenso trabajo previo de creación plástica, para pasar posteriormente a convertirse en análisis y reflexión del que se extraerán las conclusiones.

4.2. La figura humana como motivo.

Muchos autores dan por sentado que la pintura matérica y tridimensional ha de circunscribirse al ámbito de la abstracción. Everitt la define del siguiente modo: “Pintura matérica es cualquier forma de abstracción que parece violentar de algún modo los materiales utilizados por el artista (Fontana, Tápies, Burri).”¹³¹ Del mismo modo, para Cirlot, “El informalismo ha sido definido igualmente como abstracción de texturas, que es nada más que materia en profundidad y relieve”.¹³²

¹³¹ EVERITT, A. *El Expresionismo Abstracto*. Barcelona. Labor. 2ª ed. 1984. p. 62

¹³² CIRLOT J.E. *El Arte Otro*. Barcelona. Seix Barral. 1957. p. 10-12

Nosotros hemos comprobado que esta pintura puede tener una componente figurativa o representacional. La obra de numerosos autores así lo corrobora. Baste nombrar aquí a Barceló, Schnabel, Kiefer, Valdés o Auerbach.

En cuanto a la temática de las obras realizadas dentro de esta investigación experimental de nuestra tesis doctoral, nos ha parecido oportuno reducirla a un único motivo, con el fin de no distraer nuestra atención. El tema elegido ha sido la figura humana, pero no se busca la representación mimética de la figura, sino la expresión de su presencia. Nos hemos propuesto acometer la construcción de imágenes que provoquen la sensación de una presencia cierta sin mostrarla de un modo literal.

4.3. Exposición y análisis de la obra pictórica realizada.

En este epígrafe haremos un recorrido por una selección de las obras realizadas, atendiendo tanto a sus características técnicas (medidas, materiales empleados, etc.) como a su contenido conceptual y expresivo; estableciendo también relaciones entre esta parte práctica de la tesis y la teórica.

Para una mayor claridad expositiva, mostraremos cada obra comenzando con una imagen completa en página nueva, para continuar con el análisis y los comentarios escritos. En caso necesario se añadirán fotografías de detalle o vistas oblicuas para una mejor comprensión de lo expuesto.

Presencia Nº 2



Carlos Callizo. *Presencia Nº 2*. 2008. 180 x 110 cm.

Nos mantenemos fieles a la propuesta inicial de conservar lazos con la representación de una realidad reconocible por todos, sin por ello caer en la mimesis. Aquí, la representación del cuerpo ha quedado reducida a una referencia leve. La presencia es apenas una insinuación, se limita a una silueta desdibujada que se intuye, pero que nuestro ojo no acaba de conformar. Las

formas no se presentan en esta serie de obras de un modo literal, sino sugerido. Cada uno de los elementos que componen la obra cumplen una función constructiva de la imagen. El fragmento de madera, la rama o la porción de cera funcionan como pinceladas en esta pintura.

Sobre esta obra, el crítico y presidente de la Asociación Murciana de Críticos de Arte, José Alberto Bernardeau, ha escrito lo siguiente: "...se ha valido de imperiosas texturas físicas para sublimar el plano de forma explícita y contundente y con ello interrumpir, no creo que romper, su anterior discurso; aquel sosegado y amable paseo por la belleza en la fugacidad de los ambientes y del cuerpo humano.

Es perceptible que la fractura la expresa con voces abruptas procedentes de seres sensacionalmente primitivos, los cuales abren sus entrañas impotentes ante la afasia de los lenguajes convencionales y la reducción de éstos a estereotipos y códigos hueros.

El autor destruye ahora patrones compositivos y formales para expresarnos recuerdos y vivencias actuales, inspecciones psicoanalíticas y experimentales en las que es patente el afán diseccionador de sus anteriores trabajos, así como el desmenuzamiento orgánico de sus objetos otrora más referenciales.

Ocurre que ha llegado hasta unos límites vitales que ha destilado con la recurrencia a mitos andróginos, con los que, no obstante, no pretende combatir la polaridad sexual, sino con los que instaura un tercer sexo que, como el mito platónico, aun participando de lo femenino y lo masculino, adquieren un carácter prometeico, revelándose contra el origen, enfrentado al primer creador"¹³³. El personaje se muestra desprovisto de todo rasgo individual, incluso de género, buscando la esencia paradigmática de la presencia, del acto cierto de estar frente a nosotros.

¹³³ BERNARDEAU, J. A. Catalogo del *VIII Salón de la Crítica*. Sala de Exposiciones. Archivo Regional de Murcia. Noviembre / Diciembre 2010

En el plano técnico, en cuanto a los materiales, en la elaboración esta obra se ha empleado materia vegetal como fragmentos de madera, pequeñas ramas, cañas o hierba, siempre tras un proceso de secado y un tratamiento anti xilófagos en el caso de los elementos leñosos. También se han utilizado fragmentos de Poliestireno extruido (material de construcción empleado para el aislamiento térmico de cubiertas y paredes).



Presencia Nº 2. Detalles 1 y 2.

Otros materiales presentes son: gesso, pintura de látex (pigmento en polvo, agua, cargas inertes -como el polvo de mármol- y látex sintético), pintura acrílica blanca y roja, cera de fundición (roja), betún de Judea, óleo y barniz.

Pero el material más característico de este cuadro y de la mayoría de los de esta serie, es la resina de poliéster transparente (no confundir con la traslúcida, que tiende a amarillear y se oscurecerse con cierta rapidez). Esta resina transparente, también llamada cristal líquido, se suele emplear en la

elaboración de “oclusiones”, piezas poliédricas de aspecto cristalino y absoluta transparencia en las que hay inserto un elemento que parece flotar en su interior. Las oclusiones se emplean para la elaboración de objetos decorativos o publicitarios (insectos, flores, recuerdo de...), pero también para la conservación de materiales delicados como delgadas secciones de tejidos blandos en estudios médicos. Se trata, por tanto, de un material fiable y resistente que en nuestro caso cumple una doble función: La de proteger y preservar otros materiales subyacentes, y la aportar un carácter unificador a la obra.



Presencia Nº 2. Detalles 3 y 4.

Además de esta función de proporcionar homogeneidad a una obra compuesta por gran número de elementos dispares y diferentes, la resina de poliéster con fibra de vidrio permite estructurar la obra en varios planos superpuestos, produciendo unos efectos de translucidez que la enriquecen. Mediante el empleo de un film plástico se han creado membranas que posteriormente se fijan y endurecen con la resina. La separación entre el nuevo plano generado y

el plano de soporte alcanza en ocasiones varios centímetros, lo que provoca el efecto visual de transformación de la obra al variar el espectador su posición, los elementos de cada plano, superpuestos, cambian de este modo sus posiciones relativas.



Presencia Nº 2. Detalles 5 y 6.

La libertad matérica se ha llevado a los extremos, como veíamos al estudiar el movimiento Dada y más concretamente a Schwitters, que basaba su obra en la afirmación de que cualquier material es válido como vehículo de expresión artística. Del mismo modo que el pintor utiliza la materia contenida en el tubo de pintura, la manipula, extendiéndola y mezclándola con otras similares, puede emplear estos materiales u otros atendiendo a su color, textura y volumen, determinando su ubicación en la obra, manipulándolos...

El único límite a esta libertad en el empleo de materiales es, a nuestro modo de ver, la preocupación por la durabilidad de la obra. Esta vocación de

permanencia en el tiempo puede verse comprometida por el empleo de materiales quebradizos o inestables, por ello se ha tenido especial cuidado en la selección de cada elemento empleado, para evitar que la obra resultante sea frágil o susceptible de deteriorarse con el paso del tiempo.

Presencia nº 4



Carlos Callizo. *Presencia nº 4*. 2008. 180 x 110 cm.

Los materiales empleados en esta obra coinciden con los de la anterior, pero en este caso, la resina se ha empleado de un modo más opaco, reforzada con más capas de fibra de vidrio y mezclada con pequeñas cantidades de pigmento blanco en polvo. El objetivo es dividir la obra longitudinalmente y marcar la

diferencia entre sus dos partes: la femenina y la masculina, la clara y la oscura, la superficial y la visceral.

El cuadro queda así estructurado en dos planos. A la izquierda, la parte femenina, más luminosa y redondeada, está físicamente delante, envolviendo y protegiendo en buena medida a la otra parte que queda detrás, separada en algunas zonas varios centímetros. En las fotografías de detalle, se muestra la zona de encuentro entre ambas partes de la obra. La traslucidez de la parte femenina, que envuelve a la masculina, provoca un efecto de movimiento de la materia subyacente al cambiar el espectador su posición, pues entre ambos planos hay varios centímetros de distancia.



Presencia nº 4. Detalles 1 y 2.

También se ha recurrido a un elemento escultórico, el rostro que aparece en la zona central (detalle 2), como referencia figurativa, pero acudiendo en este caso a la desubicación y la variación de escala de dicho elemento respecto a la figura general. Una segunda figura parece pugnar por emerger y, a la vez, el

color empleado potencia la visceralidad de la obra, al asociar el espectador este rostro emergente con el corazón de la primera figura (véase imagen general de la obra).

El lenguaje de este cuadro es más dibujístico que el del anterior, especialmente la parte izquierda o femenina, en la que la membrana traslúcida permite recrear la figura de mujer en un plano adelantado respecto al que constituye la base del cuadro. El protagonismo del dibujo como herramienta de anclaje referencial de la realidad mantiene, de algún modo, esta obra en un nicho más cercano al realismo. Esta tendencia se mantendrá en las posteriores nº 4 y nº 3, para ir perdiendo fuerza en las siguientes, en un acercamiento progresivo a la frontera de la abstracción.

Presencia nº 5



Carlos Callizo. *Presencia nº 5*. 2009. 180 x 110 cm.

Esta obra número 5 no está resuelta en un doble plano como la anterior, pero se aprovecha del efecto de translucidez conseguido allí, como se ve en las partes que reproducen las fotografías de detalle 1 y 2. Aquí dicho efecto no está tan extendido (ocupaba la mitad en Presencia nº 4) sino localizado en dos o tres zonas más reducidas.



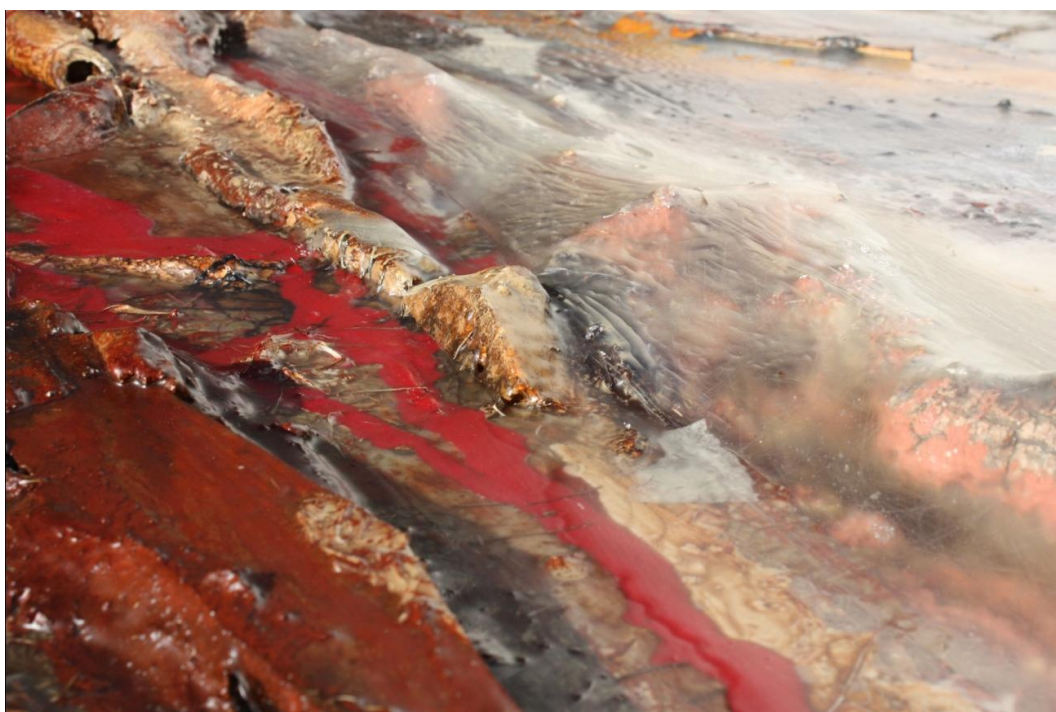
Presencia nº 5. Detalles 1 y 2.

Esta generación en algunas zonas de varios planos separados crea también cierta confusión visual pues se producen efectos de brillo inesperado con el movimiento del espectador, que contribuye a romper la imagen representada.

La tridimensionalidad real de la obra viene marcada por elementos puntuales como piezas de madera o cañas y el fragmento de busto femenino, realizado en espuma rígida de poliuretano. En las fotografías de la página siguiente, realizadas con ángulo, se aprecia la disposición de los elementos tridimensionales y su efecto volumétrico con más claridad (detalles 3 y 4 en la página siguiente)



Presencia nº 5. Detalles 3 y 4.

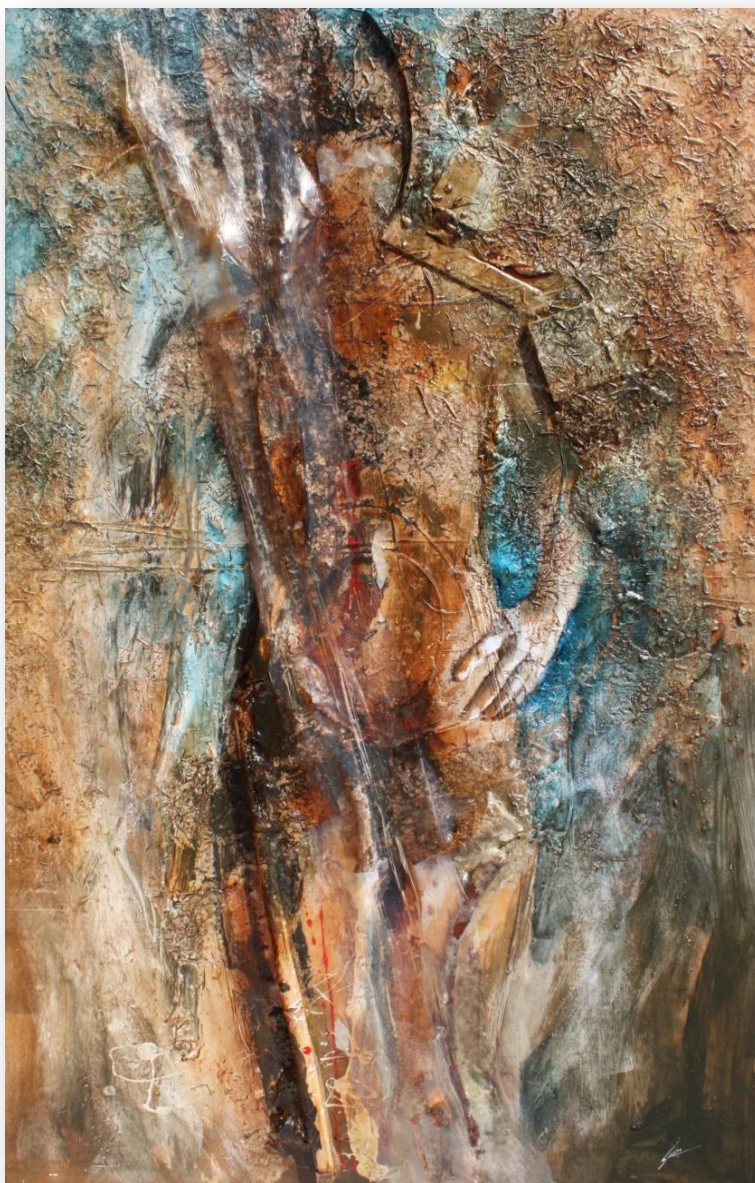


En algunas zonas, se ha trabajado con el cuadro colocado en horizontal para la aplicación de pinturas, ceras o resinas en líquido que, al secar, han generado superficies lisas. Mediante esta técnica se ha buscado conseguir el mayor contraste matérico (véase imagen de detalle nº5).



Presencia nº 5. Detalles 5.

Presencia nº 7



Carlos Callizo. *Presencia nº 7*. 2009. 180 x 110 cm.

En *Presencia nº 7* se ha apostado por romper más la referencia figurativa del contorno para anclarla con un elemento de menor tamaño: la mano que el personaje apoya en la cadera. Esta referencia tan literal a lo real nos permite mayor libertad de ejecución en el resto del cuadro sin romper la magia de lo sugerido. La factura del elemento “mano” es, como vemos en la foto de detalle,

muy libre, aunque quizá su peso visual sea excesivo, y en este punto nos proponemos limitar las dosis de realismo pictórico en el resto de la serie.

En la siguiente imagen se aprecia como en esta parte trabajada de un modo más figurativo, la libertad en el empleo de los materiales, se conserva. Para la mano se ha empleado únicamente carboncillo, gesso acrílico para los blancos y barniz para las sombras.



Presencia nº 7. Detalle 1.

En cuanto al resto de materiales empleados, se mantienen los mismos que en las obras anteriores, con la ausencia de la cera de fundición, que tampoco estará presente en el siguiente.

Resulta interesante el empleo que aquí se ha hecho del volumen real. En la parte superior de la obra se ha generado volumen mediante la colocación de piezas geométricas de madera en lo que sería el exterior de la presencia; de este modo la figura queda como un negativo (véase imagen de detalle 3).



Presencia nº 7. Detalles 2 y 3.

Presencia nº 9



Carlos Callizo. *Presencia nº 9*. 2009. 100 x 50 cm.

En Presencia nº 9 volvemos a la estructura en doble plano, como en el nº 4, con la diferencia de que aquí, el plano traslúcido de resina de poliéster transparente con fibra de vidrio envuelve por completo la obra generando una urna o vitrina que contiene todos los elementos tridimensionales, pero que, paradójicamente, nos ofrece una superficie lisa.

El personaje queda encerrado. Su presencia es incuestionable, como también lo es la componente tridimensional de la obra; pero los valores táctiles, tan importantes en las otras piezas de la serie, aquí nos son negados.

La tridimensionalidad es real, pero no tangible, en clara referencia al concepto de *realidad tras el cristal*, que exponíamos en el epígrafe 1.5., según el cual la pintura se distancia, mediante la tridimensionalidad, de los medios de comunicación y afianza su presencialidad, negándose al papel mimético que antaño le fuera asignado.



Presencia nº 9. Detalles 1 y 2.

Dos franjas de pintura acrílica blanca sobre el plano traslúcido, potencian el efecto volumétrico del conjunto. Con condiciones de luz fuerte y directa, resulta

interesante la sombra arrojada por estos elementos horizontales. Como hemos visto, en pintura tridimensional, la luz no solo se representa, también se utiliza.

La pintura blanca se ha aplicado de inmediato tras el secado al tacto de la última capa de resina. Dado que su proceso de secado de la pintura acrílica es más rápido que el de secado definitivo de la resina, se consigue el agrietamiento o craquelado de la pintura. A posteriori, se ha aplicado barniz mate para proteger, igualar superficies y reducir el brillo de la resina de poliéster.



Presencia nº 9. Detalle 3.

Presencia nº 10



Carlos Callizo. *Presencia nº 10*. 2009. 122 x 64 cm.

En esta obra, cobra protagonismo el volumen real a través de un elemento escultórico central: una porción de cuerpo femenino realizado en cera de roja de fundición. También se ha empleado materia vegetal como hierba y pequeñas ramas encoladas, así como pintura acrílica blanca y gris oscuro. En el proceso de protección y sellado de todos estos elementos con resina de

poliéster y fibra de vidrio, se ha generado nuevamente una nueva capa que se separa del plano generatriz en el cuadrante inferior derecho de la obra, volviendo a crear el efecto de translucidez ya antes comentado.

Las imágenes de detalle 1 y 2 (abajo) imitan los movimientos del espectador para apreciar la tridimensionalidad de la obra.



Presencia nº 10. Detalles 1 y 2.

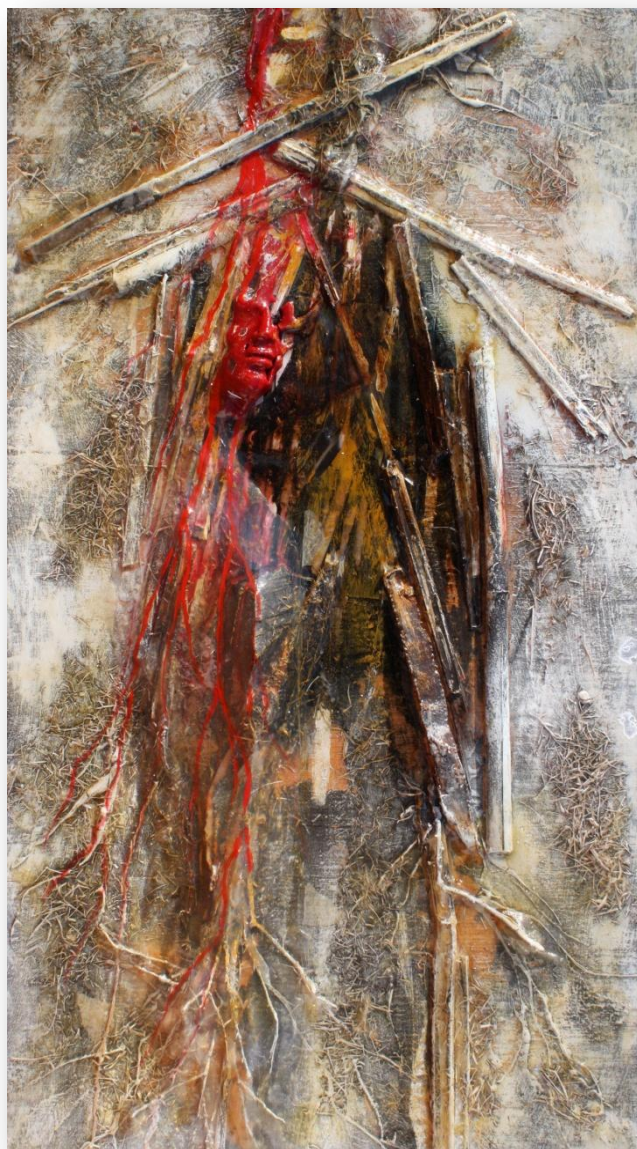
En las imágenes de detalle 3 y 4 (página siguiente) se muestra la parte central del cuadro en una perspectiva picada desde arriba y desde una vista frontal.



Presencia nº 10. Detalles 3 (vista picada) y 4 (frontal).



Presencia nº 11



Carlos Callizo. *Presencia nº 11*. 2010. 122 x 64 cm.

El cuerpo como construcción. Este tema ya aparecía esbozado en la obra anterior, a través de la estructura triangular en la que queda englobada la presencia. Aquí se profundiza en esa idea y se combina la referencia de la figura humana con la de la "casa" como símbolo, un homenaje a la obra de Lucio Muñoz, en la que este elemento aparece en muchas ocasiones. En las referencias que hacemos a algunos de los autores mencionados en este

estudio, no nos fijamos nunca en una única obra de un autor, sino en el conjunto de su trayectoria profesional, por lo que no se apreciarán parecidos inmediatos. Se trata de adoptar un concepto presente en la línea general de su obra y aplicarlo a nuestro trabajo.

El concepto "casa" queda definido de modo muy esquemático con elementos de marcado carácter tridimensional, concretamente fragmentos de madera y cañas (véase detalle 1), aunque se ha generado un mayor volumen en la parte inferior de la obra . La idea de estatismo asociada a toda construcción se refuerza con las ramas colocadas en posición invertida en la parte inferior de la obra y que dan la idea de raíces o anclajes (detalle 2).



Presencia nº 11. Detalles 1 y 2.

Varias aportaciones de obras anteriores vuelven a aparecer aquí, como la creación de un segundo plano transparente en la parte inferior derecha de la pieza, sobre el que se pinta, en este caso líneas rojas irregulares (del mismo modo que en Presencia nº 9 aparecían dos fuertes franjas blancas), que

quedarán a varios centímetros sobre el plano original generando la mencionada sensación holográfica o dinámica y que a su vez, arrojarán su sombra de forma variable sobre otros elementos de la obra según incida la luz (véase detalles 2 y 3). También vuelve a emplearse un elemento escultórico realizado en cera roja de fundición endurecida con resina y fibra de vidrio para acentuar la volumetría del conjunto y generar la sensación de visceralidad a la que aludía el crítico J. A. Bernardeau (detalle 4).



Presencia nº 11. Detalles 3 y 4.

Presencia nº 14



Carlos Callizo. *Presencia nº 14*. 2010. 100 x 60 cm.

Dos características destacan en *Presencia nº 14*. En primer lugar, el empleo de la arpillera, tan utilizada por buena parte de los artistas que han participado en el desarrollo de la tridimensionalidad en la pintura, y que nos había costado integrar hasta ahora en un conjunto tan volumétrico.

Mantener el equilibrio entre los distintos elementos y materiales empleados, combinar sus distintas texturas y personalidades, de modo que todo conforme un conjunto homogéneo y sin estridencias, ha sido una de nuestras prioridades. En este esfuerzo hemos tenido especiales dificultades con este material, que, sin embargo, intuimos que ira haciéndose más presente en futuras creaciones.

Para que se aprecie con mayor claridad el volumen de la obra y especialmente de esta zona textil, hemos realizado una fotografía con ángulo contrapicado (véase detalle 1).



Presencia nº 14. Detalle 1 (vista en ángulo contrapicado oblicuo) .

En segundo lugar, en esta Presencia nº 8 destaca el colorido. Aunque los materiales empleados son similares (salvo por la introducción de la arpillera) a los presentes en cuadros anteriores, aquí se ha empleado el óleo para proporcionar color aprovechando la que es una de sus principales cualidades: la aplicación del color mediante veladuras. Sucesivas capas de azules, tierras y amarillos han constituido una sinfonía atmosférica que, además, ha potenciado la textura subyacente (véase detalles 2 y 3).



Presencia nº 14. Detalles 2 y 3.



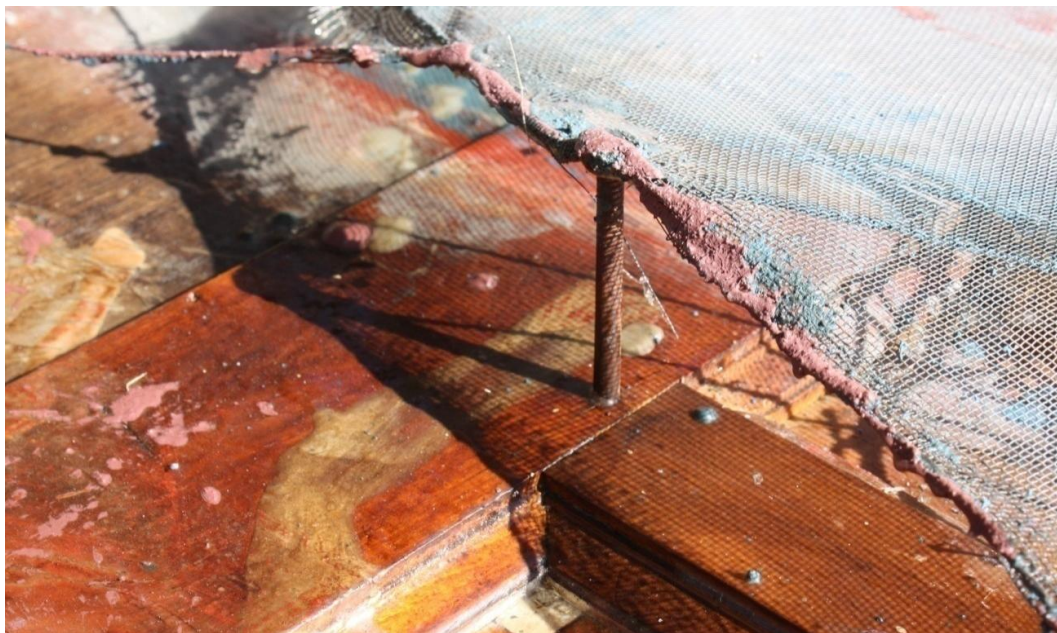
Presencia nº 15



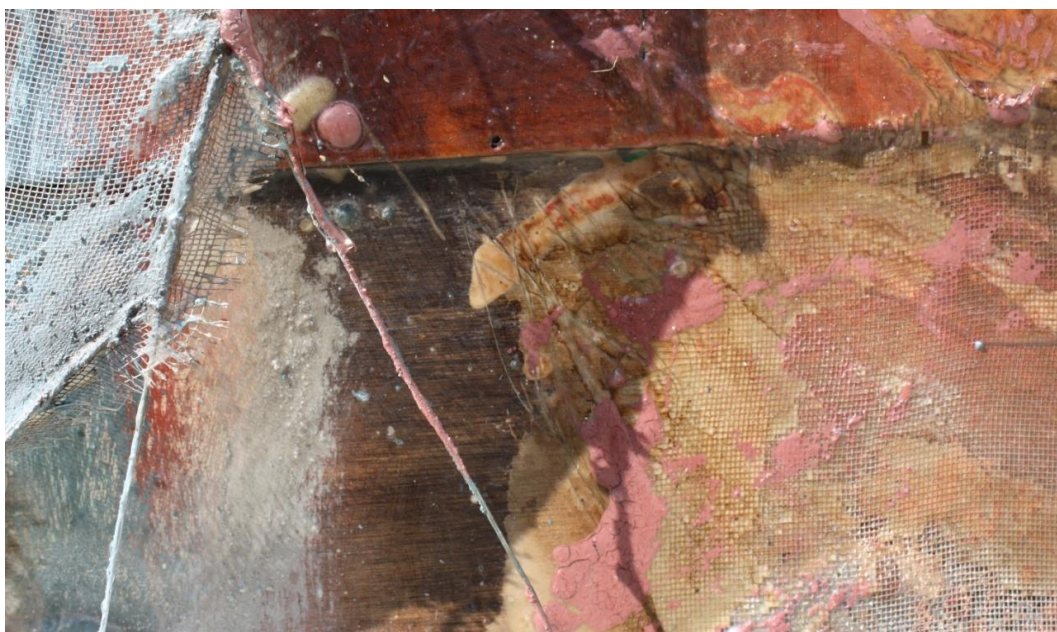
Carlos Callizo. *Presencia nº 15*. 2010. 203 x 80 cm.

Empleando como soporte una puerta antigua, *Presencia nº 15* se puede considerar un homenaje a Manuel Rivera. Se propone aquí un retorno a la

concepción de la obra en dos planos, pero empleando para el plano traslúcido un material parecido a las mallas metálicas tan empleadas por él. Así, la tela mosquitera de fibra de vidrio (material de gran durabilidad) cubre buena parte del cuadrante superior izquierdo y del inferior derecho de la obra, velando esa parte de la figura y generando planos separados del plano de base como en otras ocasiones lo hiciera la resina transparente con fibra de vidrio.

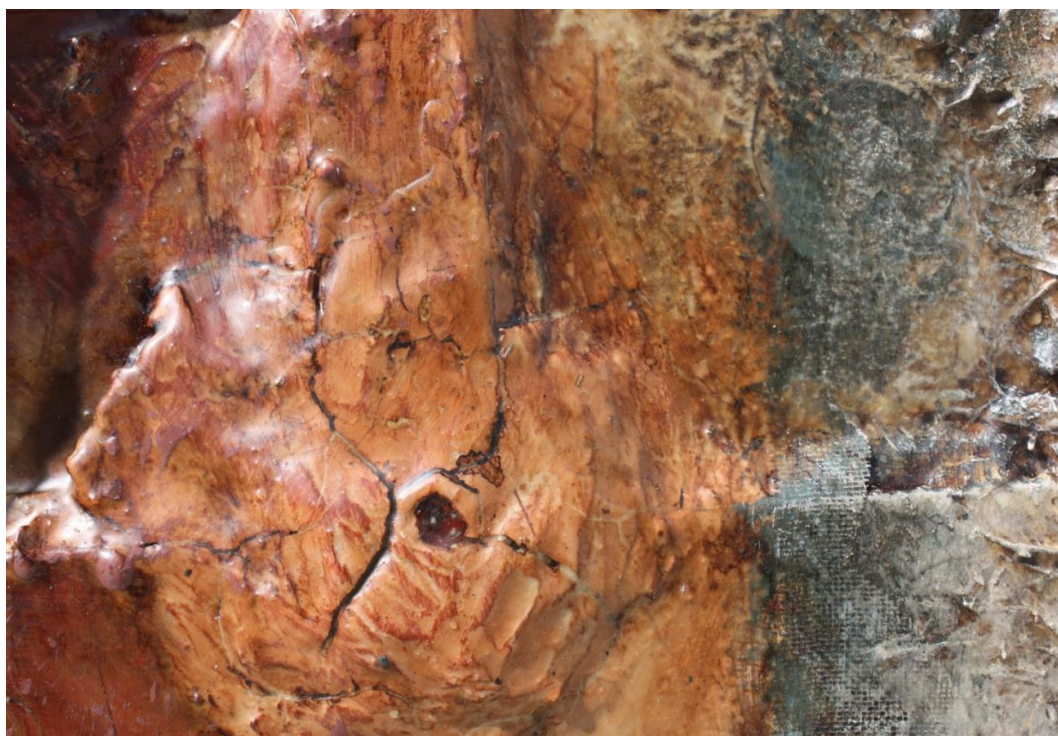


Presencia nº 15. Detalles 1 y 2.



En este caso, dado que los materiales empleados son más opacos, las sombras arrojadas son más contundentes y por tanto, los cambios de iluminación afectará en mayor medida a la imagen que perciba el espectador, potenciando el efecto de la tridimensionalidad (véase detalles 1 y 2).

La parte del pecho se ha modelado con pintura espesa elaborada con látex y pigmento en polvo a la que se ha provocado el agrietado forzando el secado de la parte exterior con pistola de aire caliente. Posteriormente, y una vez que se ha producido el secado total de la gruesa capa aplicada, se ha protegido el conjunto con resina de poliéster transparente.



Presencia nº 15. Detalle 3.

La capa aplicada de resina es en algunas zonas tan gruesa que determinados elementos insertos en ella parecen flotar sobre la superficie del cuadro, arrojando fuertes sombras, como es el caso del fragmento de madera que aparece en la fotografía de detalle nº 4 (página siguiente)



Presencia nº 15. Detalle 4.

Presencia nº 17



Carlos Callizo. *Presencia nº 17*. 2010. 122 x 64 cm.

En Presencia nº 17 la intención ha sido la de potenciar la sensación de movimiento. La factura se acerca al Action Painting, lenguaje gestual y enérgico que se adapta a los elementos lineales añadidos: ramas y fragmentos de cuerda.

Un material nuevo presente aquí por primera vez es la pintura de caucho. Pintura con base polimérica, soluble al agua (hasta que seca), de aspecto satinado y liso, se emplea en exteriores en construcción para la impermeabilización de cubiertas. Lo que nos ha interesado de esta pintura es su gran densidad (de consistencia espesa), y su escasa merma en el proceso de secado, por lo que el volumen de la pintura aplicada se mantiene como definitivo en aproximadamente un 50 / 60 %. Para aprovechar mejor esta cualidad, hemos colocado el cuadro en horizontal, lo que nos ha permitido utilizar una mayor cantidad de pintura.



Presencia nº 17. Detalle 1.

En cierto modo, podríamos considerar este cuadro como homenaje a Jackson Pollock, tanto por su carácter gestual, como por el empleo de materiales

industriales e incluso el hecho de trabajar alrededor de la obra colocada en el suelo.

También se ha empleado la resina transparente, aunque en esta ocasión no se limita a cubrir y proteger los elementos subyacentes y tampoco genera un nuevo plano que se separa del plano generador de la obra; aquí se ha empleado en grandes cantidades y sin fibra de vidrio, generando un gran volumen informe y transparente que distorsiona la imagen con el brillo de su superficie ondulada (detalle 2)



Presencia nº 17. Detalle 2.

Presencia nº 19



Carlos Callizo. *Presencia nº 19*. 2010. 110 x 260 cm.

En Presencia nº 19 los materiales empleados son parecidos a los de las obras anteriores: listones de madera, ramas, cola de carpintero, arpillera, espuma rígida de poliuretano, resina de poliéster, fibra de vidrio, gesso acrílico, pintura acrílica, betún de Judea y barniz mate, aunque se incorporan algunos nuevos como cable eléctrico, alambre galvanizado y tornillos.

Resaltábamos al estudiar la obra de Manuel Millares, la gran aportación que supone para la conquista de la tridimensionalidad por parte de la pintura, el no limitarse a un crecimiento volumétrico positivo, esto es, añadiendo materia o elementos al plano original. Millares rompe dicho plano. No fue el primero, ya lo habían hecho otros autores como Lucio Fontana o Alberto Burri, pero en el caso de Millares, el soporte, la tela que debía estar tensada en un bastidor, no solo se rasga, sino que se convierte en el instrumento. No pinta sobre el plano, Millares trabaja con él.

En nuestro caso el plano original se transgrede también desde el principio, siendo generado por un entramado de listones de madera reciclados de un derribo (véase detalle 1 en la página siguiente).

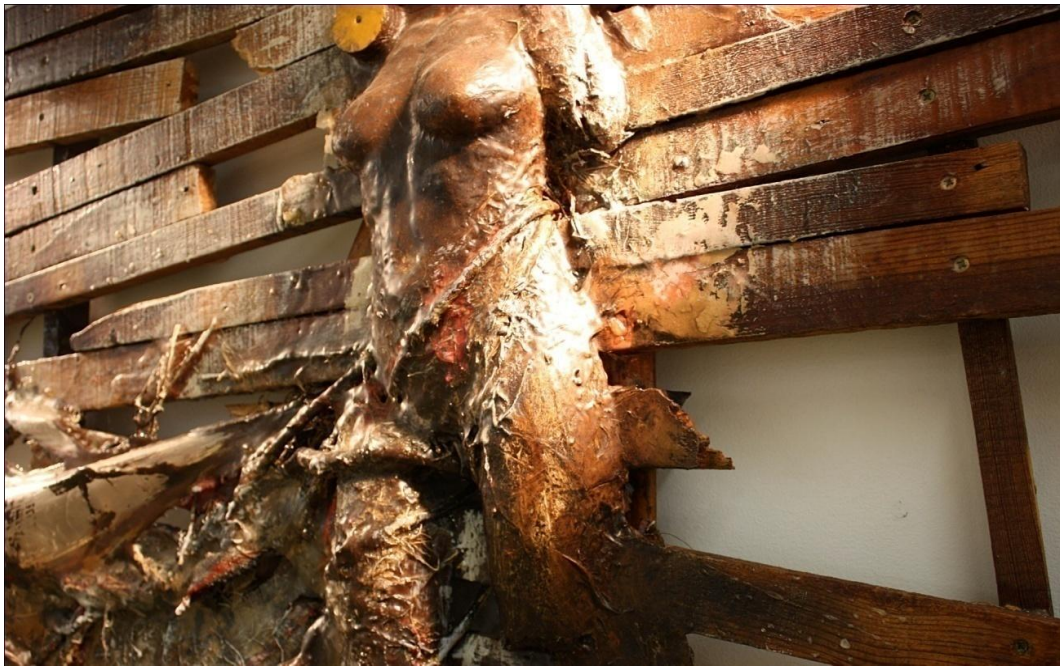


Presencia nº 19. Detalles 1 y 2.



No hay más bastidor que la propia estructura de listones, y la tela (arpillera) se aleja y acerca sucesivamente del plano o se convierte en una membrana

traslúcida de resina (detalles 1 y 2). A pesar de ello, la concepción pictórica de la obra es evidente, mantiene la frontalidad de los bocetos iniciales a pesar de que en esta pieza la tercera dimensión alcanza cotas muy elevadas, y de que se el personaje ha sido generado con una técnica puramente escultórica (véase la vista oblicua de la imagen detalle 3).



Presencia nº 19. Detalle 3 (vista oblicua).

Se ha respetado el tono de la madera de los listones, adaptando los colores añadidos que quedan reducidos a detalles rojos, amarillos, sombra tostada y blanco. El objetivo de reducir la información de color es potenciar la carga expresiva de la tridimensionalidad.

Presencia nº 20



Carlos Callizo. *Presencia nº 20*. 2011. 180 x 110 cm.

En *Presencia nº 20* destaca la fuerza de un elemento extrapictórico como es el balón de fútbol que constituye el vientre del personaje. Se trata del primer objeto de producción industrial que se emplea en esta serie, no obstante, se ha buscado mantener el equilibrio en el conjunto de elementos y materiales

empleados. Así, la obra forma un todo homogéneo que huye de las estridencias, en la que el carácter matérico alcanza un mayor grado de intensidad. Continúa también la utilización de nuevos materiales como la masilla para modelar o el papel de periódico encolado que se suman a la tela mosquitera, la arpillera, y todos los anteriores (detalle 1).



Presencia nº 20. Detalles 1.

Algunos de estos nuevos materiales empleados son frágiles o quebradizos, como las hojas secas que se incorporan junto a algunas ramas en la parte baja de la obra. En estos casos hemos aplicado, colocando la pieza en posición horizontal, una gruesa capa de resina de poliéster transparente (también denominada por algunos fabricantes *cristal líquido*) sin fibra de vidrio, en la que quedan inmersos dichos elementos (véase detalle 2 en la página siguiente).

Con este procedimiento, que ya habíamos empleado, aunque por motivos únicamente estéticos, en las obras Presencia nº 15 y Presencia nº 17, evitamos la fragilidad de la obra.



Presencia nº 20. Detalles 2.

El efecto volumétrico en este cuadro se ha potenciado con el color. Se ha aclarado toda la zona periférica de un modo muy esquemático y sin incidir en detalles, aplicando pintura acrílica blanca a pincel seco (frotando la superficie con muy poca cantidad de pintura en la brocha), preservando los colores del personaje. De este modo se refuerzan visualmente las texturas preexistentes en toda la superficie. El blanco se ha suavizado posteriormente frotando con betún de Judea.

Presencia nº 22



Carlos Callizo. *Presencia nº 22*. 2011. 180 x 110 cm.

En Presencia nº 22 también partimos de un elemento de fuerte tridimensionalidad y gran potencia visual que, posteriormente, integramos en el conjunto. Si en Presencia nº 20 era objeto industrial, concretamente un balón de futbol, en este caso se trata de un busto realizado previamente en arcilla

cocida y pintada con esmalte verde (véase detalle 1 en la página siguiente); una figura femenina que se completa dentro de la presencia masculina y pugna por hacerse presente alzando los brazos.



Presencia nº 22. Detalles 1 y 2.



En la parte inferior, ambas se funden en un entramado de ramas que, a modo de raíces, refuerzan la sensación de inmovilidad de la presencia, sensación que es genérica en toda la serie. En esta parte de entramado, como ya se anticipa en el cuadro anterior, se han empleado hojas secas reales (en este caso de parra) que han sido fijadas con cola de carpintero en verde y tras un proceso de secado en el que se produce el cambio de color, han quedado selladas y protegidas con una capa de resina de poliéster según el proceso explicado en la obra anterior(véase detalle 2 en la página anterior).

Se ha vuelto a un lenguaje dibujístico para definir el contorno de la figura masculina, pero esto no ha implicado recurrir a una factura realista, la línea se limita a un trazo gestual de carboncillo (detalle 3).



Presencia nº 22. Detalle 3.

Presencia nº 24



Carlos Callizo. *Presencia nº 24*. 2011. 180 x 110 cm.

En *Presencia nº 24* se ha buscado una tridimensionalidad muy contrastada entre el elemento “presencia” y un fondo casi plano. Esta estructura de la obra está muy presente, como hemos visto, en los trabajos de la década de los 70 de Lucio Muñoz. El efecto volumétrico del personaje se ha potenciado con el

color como en Presencia nº 20, aclarando el fondo del cuadro de un modo esquemático mediante la aplicación pintura acrílica blanca a pincel seco, y preservando los colores del personaje. Con este procedimiento se acentúa la textura de la superficie.



Presencia nº 24. Detalle 1 (Vista oblicua).

Un tronco seco convenientemente tratado, fijado con tornillos y cola de carpintero, barnizado y protegido con resina, constituye el punto de partida de la construcción de esta presencia. La transición entre el gran volumen del tronco y el plano de base se realiza en la parte superior de un modo progresivo con el empleo de piezas de madera, arpillera, alambre y papel de periódico, fijadas con cola de carpintero, cemento cola, pintura acrílica y resina transparente de poliéster con fibra de vidrio. En la parte final del proceso, cobra protagonismo la pintura de caucho, ya mencionada en Presencia nº 17, como elemento fijador y unificador (detalles 1, 3 y 4).

En la parte inferior esta transición entre volúmenes es más abrupta, con la colocación de algunas ramas tratadas y resina (véase detalle 2 en la página siguiente).



Presencia nº 24. Detalles 2 (Vistas oblicua) y 3.



La tridimensionalidad alcanza un gran nivel en esta obra, aproximadamente unos dieciséis centímetros, por lo que, a pesar de no estar estructurada en

varios planos, algunos de los elementos empleados arrojan fuertes sombras sobre otros, en las fotografías de detalle nº 4 y 5 se puede apreciar este efecto.



Presencia nº 24. Detalles 4 y 5.



A partir de la presencia nº 11 se ha ido acentuando una tendencia que , en realidad comenzó con la primera obra: el soporte de madera, que en los primeros cuadros permanece cubierto prácticamente en su totalidad, se va dejando ver cada vez más, hasta constituir la propia madera y su textura (en ocasiones acentuada por la pintura), uno de los elementos de mayor peso de la obra. De este modo la pintura remarca su objetualidad, estableciendo un equilibrio entre su función representacional como pintura y su fisicidad como objeto. Nos planteamos en este punto la elaboración de una obra libre del color y la textura de la madera, en la que los volúmenes de los elementos añadidos sean los únicos protagonistas.

Presencia nº 25



Carlos Callizo. *Presencia nº 25*. 2011. 140 x 235 cm.

El camino comenzado en *Presencia nº 19* tiene aquí continuidad, el plano original es un entramado de delgados listones de madera. Como en aquel caso, este plano generador aparece roto desde el origen, pero aquí ni siquiera busca construir un rectángulo, siendo el cuadro de formato irregular.

En *Presencia nº 25* la información de color ha quedado reducida al mínimo. Nuestro objetivo al prescindir del color es el de revalorizar la función expresiva del volumen, sin que por ello se abandone la concepción pictórica de la obra. Y no solo hemos renunciado al color; para potenciar la tridimensionalidad como herramienta expresiva, han sido minimizadas también las texturas de los distintos materiales empleados, al quedar todos ocultos tras varias capas de pintura acrílica blanca.

Tras la monocromía se esconde una gran variedad de materiales como en los trabajos anteriores, pero esta obra presenta una novedad: el entramado de ramas o raíces que surgen (aquí no solo de la parte inferior) de la presencia no son ramas reales, sino que han sido elaboradas con alambre galvanizado de varios grosores recubiertos de innumerables capas de pintura acrílica según el modo de trabajar que vimos al estudiar la obra del pintor argentino Eduardo Costa (detalles 1 y 2).



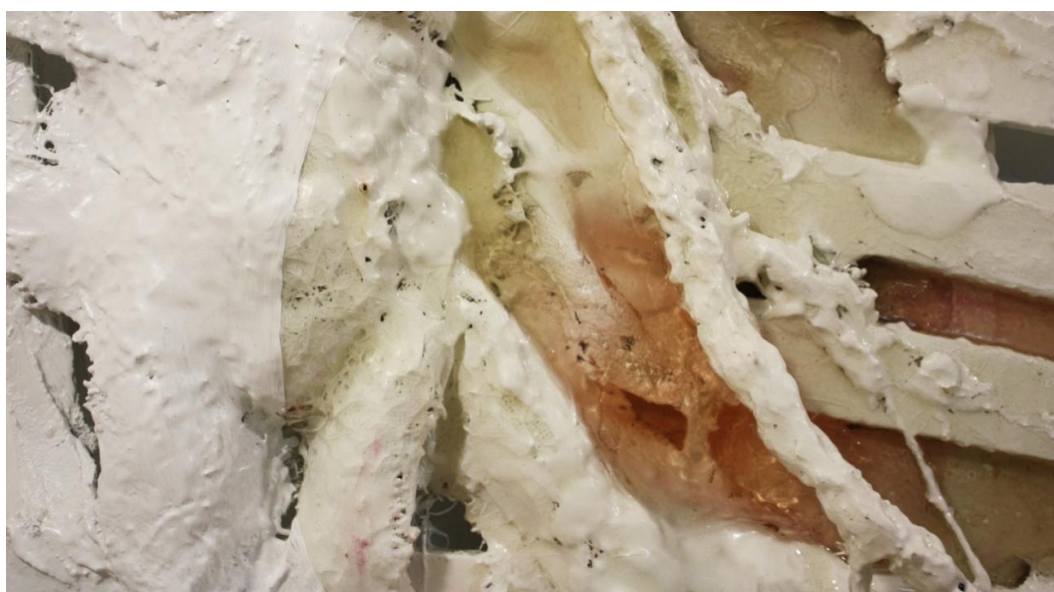
Presencia nº 25. Detalles 1 y 2.



Otros materiales presentes, aparte de los listones de madera, alambre y pintura, son arpillera y otras telas, espuma rígida de poliuretano, cola de carpintero, papel de periódico y resina de poliéster, en alguna de cuyas coladas se añadieron ínfimas cantidades muy disueltas de pigmento rojo como única referencia de color (detalle 4).



Nº 15. Detalles 3 y 4.



Hasta aquí las obras seleccionadas han sido presentadas de acuerdo al orden cronológico en el que han sido finalizados, pero podrían quedar agrupadas en varias líneas de trabajo que han ido surgiendo de manera intermitente y de un modo tan fluido que, algunas de ellas pertenecen simultáneamente a varios de los grupos.

Hay un conjunto de pinturas que han quedado estructurados en un doble plano. Este recurso ha sido posible gracias al empleo de la resina de poliéster transparente, que nos permite separar en dos a más estratos los elementos que componen la imagen creada, aportando así el efecto de movimiento en la obra, según varíe el punto de vista del espectador. Hemos visto como el material empleado condiciona en gran manera no solo la obra particular, sino el estilo de muchos de los artistas analizados, baste recordar la obra de Burri, Rivera, Tapies o Henrique Oliveira.

Pero no todos los cuadros han desarrollado ese lenguaje, en algunos ha prevalecido el plano único, en el que el desarrollo de la tridimensionalidad no ha implicado el empleo de la transparencia o la translucidez.

En el primer grupo podríamos incluir las *Presencias* 4, 9, 10, 11, 14, 15 y 19, aunque la resina de poliéster haya estado presente en casi todas las obras. Los mejores ejemplos de plano único podrían ser la 20 o la 22.

Otra línea de trabajo ha buscado una expresión mas dibujística como contrapunto al desarrollo de la tridimensionalidad, frente a un grupo integrado por cuadros en los que el dibujo ha sido sustituido por elementos abiertamente escultóricos; en ellos, el propio proceso de construcción de la obra no se contrapone a la tridimensionalidad en busca de un equilibrio de fuerzas, sino que la coadyuva, buscando potenciar el efecto volumétrico.

Entre los primeros podríamos incluir las *Presencias* 7, 15 o 24. Entre los segundos, las *Presencias* nº 2, 10, 19 o 25. Pero hay también algunos cuadros que participan de ambos grupos, como son los numerados 4, 5 o 22.

Hay otro grupo de obras en el que se ha buscado una mayor ruptura del plano tradicional. Partiendo de unos bocetos muy básicos, se ha trabajado sobre una

estructura de listones desordenados. El lenguaje en este caso ha sido más escultórico, buscando los límites pintura-escultura, son los cuadros 19 y 25 y, en el último se ha prescindido casi por completo de la información de color, buscando la hegemonía de los volúmenes, no solo sobre este, sino incluso sobre la propia textura, pues la pintura acrílica blanca que cubre casi toda la obra atenúa la impronta de los materiales empleados. Composición pictórica expresada únicamente a través del volumen.

Quizá esta última pieza seleccionada sería el colofón más apropiado para esta serie de obras realizadas dentro de la investigación experimental y análisis del desarrollo de la tercera dimensión en la pintura. Pero no es así. Presencia nº 25 no ha sido pintado como final, pues nuestro propósito no ha sido el de agotar ni cerrar el tema en esta tesis; nuestra intención es la de continuar investigando el potencial expresivo de los distintos materiales desde una concepción pictórica actual y abierta.

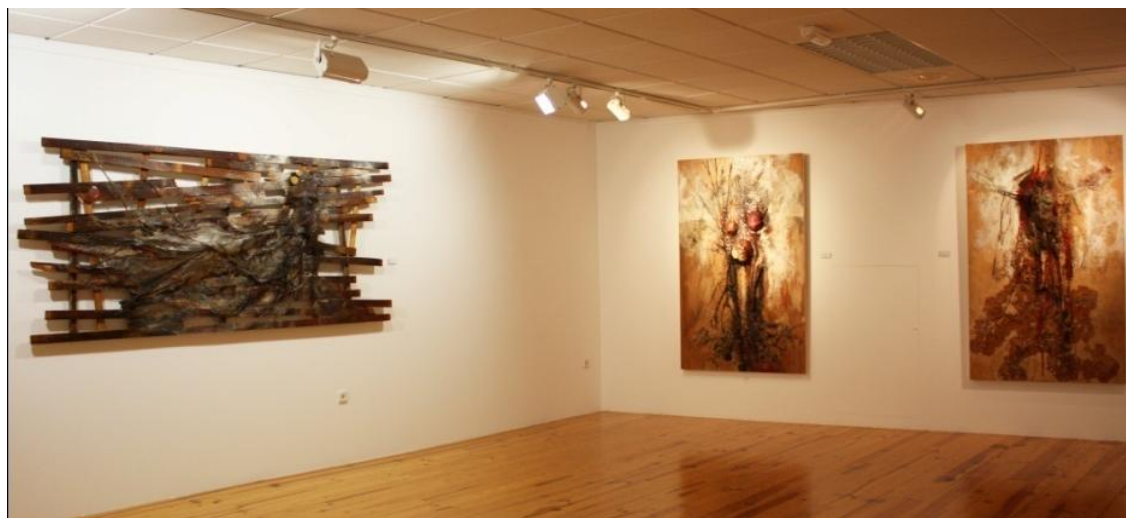
4.4. Difusión de la obra.

Como complemento de este trabajo de investigación se han organizado dos exposiciones con el ánimo, no solo de mostrar la obra realizada, valorar la acogida por parte del público y conocer sus opiniones, que siempre pueden aportar nuevos puntos de vista, sino también de corroborar alguno de los extremos planteados en el trabajo.

Las muestras han recibido el título genérico de *Presencias*. El título de cada obra ha sido reducido, al igual que en esta presentación, a un número dentro de la serie.

En las páginas que siguen se muestran fotografías de ambas exposiciones.

La primera exposición tuvo lugar en el Centro Cultural de Ceutí (Murcia) entre los días 8 al 31 de octubre de 2010.



Vistas de la exposición en el Centro Cultural de Ceutí.

La segunda exposición fue organizada por el Museo de la Universidad de Murcia, los días 6 al 28 de mayo de 2011.



Vistas de la exposición en el Museo de la Universidad de Murcia.

Observando la actitud del público ante las obras expuestas hemos podido constatar el mencionado carácter dinámico de este tipo de pintura, el espectador difícilmente puede permanecer estático ante el cuadro, pues necesita variar constantemente su punto de vista y su distancia para comprender y aprehender los volúmenes y texturas en toda su riqueza. Ante un clásico cuadro bidimensional, es la mirada la que realiza un recorrido por la superficie del cuadro, aquí es necesario, además, cambiar el ángulo de visión.

Con ello, ante las obras expuestas, en la mayoría de los casos el espectador realiza un doble recorrido. En una primera instancia se desarrolla una fase de análisis y reconocimiento de la pieza pictórica como imagen monolítica; esta primera parte se realiza a una distancia de entre 4 y 6 metros de la obra (siempre dependiendo del tamaño de la sala y de la cantidad de público) y en una posición generalmente estática. El espectador realiza después el segundo recorrido a una distancia mucho menor de la obra (entre los 200 y los 50 cms.), en el se recrea tanto en la comprensión y valoración de los volúmenes, como en la apreciación de las texturas y valores táctiles. Es aquí donde el sentido de la vista se acerca al del tacto recorriendo y valorando toda la superficie del cuadro, y es en esta segunda fase donde hemos podido evidenciar la necesidad por parte del espectador de realizar movimientos para ver la obra desde distintos ángulos y distancias. En la mayoría de los casos, una vez aprehendidos los volúmenes y las texturas, el espectador retorna a la posición inicial para volver a contemplar la obra en su conjunto.

Por otro lado, el tema de las fronteras interdisciplinarias en las artes plásticas se convirtió en el tema principal de ambas muestras.

4.5. Conclusiones de la investigación experimental.

En el desarrollo de esta investigación experimental se ha potenciado el empleo de todo tipo de elementos extrapictóricos para la elaboración de las obras. El planteamiento del trabajo ha sido el de la construcción de imágenes mediante el empleo libre de la materia atendiendo al color, la forma y la textura de cada

elemento empleado. En este sentido nos hemos mantenido fieles a los ideales de schwitter, para quien cualquier material resulta válido para la expresión artística. El proceso productivo ha implicado un alejamiento del modo de trabajo habitual, lo que ha supuesto un volver a empezar.

Desde esta posición de nueva génesis, pero con el bagaje que indudablemente suponen veinticinco años de trabajo pictórico desarrollado en un lenguaje más clásico, se ha procedido empleando cada elemento que compone la obra como una pincelada. Los fragmentos de rama, cable o cuerda, los emplastes de pintura de látex o acrílica, la tela mosquitera o la arpillera, la resina de poliéster, etc., han cumplido así la función estructural de una pincelada en la construcción de la imagen.

La evolución del trabajo se ha encaminado hacia un alejamiento de los modos de trabajo habituales en pintura. Podemos observar como el volumen advierte un crecimiento progresivo a lo largo del proceso de investigación experimental, dándose en algunas de las últimas obras una ruptura total del plano generador, e incluso una renuncia al color, con lo que se da un papel protagonista al volumen casi como única herramienta expresiva.

La primera conclusión que extraemos es que la tercera dimensión en estas pinturas, es decir, los volúmenes reales de los elementos que conforman las obras realizadas, así como la textura y los valores táctiles de los mismos, se han revelado como instrumentos de gran valor, aumentando las posibilidades expresivas de las obras.

Por otro lado hay que mencionar la participación del azar en esta tipo de pinturas. La amplia relación de materiales y técnicas empleadas propicia la intervención de lo casual, del efecto encontrado; pero esta aportación azarosa es siempre controlada por el artista que es quien, en última instancia, determina la pertinencia y oportunidad del hallazgo. Cada porción de materia o elemento de la obra es seleccionado, colocado y manipulado. Relacionado con los demás en la construcción del conjunto. El pintor los utiliza del mismo modo que en la pintura tradicional se emplea la materia de los distintos tubos de óleo,

que es depositada sobre la paleta, mezclada y colocada sobre el soporte, relacionada siempre con la materia circundante.

A pesar de la factura informalista de alguna de las obras, la materia ha estado al servicio de la “presencia” de la que formaba parte. No ha sido la colocación aleatoria de la materia la que ha generado la imagen de un modo casual, pero tampoco se ha subyugado a esta, pues era una de nuestras premisas iniciales mantenernos alejados tanto de la abstracción pura como de la mimesis.

En esta pintura matérica y tridimensional, y debido a esta diversificación de los materiales empleados, la experiencia de campo adquiere suma importancia. Es solo a través de la práctica como se anticipa el efecto sugerido por un determinado material o por una combinación de técnicas poco habituales.

Hemos comprobado que el carácter dinámico de estas obras ha de ser tenido en cuenta en su elaboración. El artista no permanece estático frente al caballete como en la pintura tradicional, sino que ha de contemplar la obra desde diferentes puntos de vista de forma parecida a como luego hará el espectador. Esto le hace estar en constante movimiento en torno al cuadro, que también modifica a menudo su posición de vertical a horizontal, e incluso inclinada, según la fase de ejecución en la que nos encontremos y los efectos que busquemos.

Otra característica de la pintura matérica y tridimensional se refiere a la cercanía del creador a la obra, la palpabilidad de este tipo de trabajo. Concebimos la pintura como una actividad que se desarrolla mediante el empleo de herramientas como pinceles o espátulas. Aquí, en gran parte del proceso, los elementos se manipulan con las manos rompiendo, raspando, doblando, cosiendo, etc. El carácter táctil de la pintura matérica y tridimensional brota del modo de elaboración y desde su inicio.

CONCLUSIONES GENERALES

En nuestra tesis doctoral hemos tratado el tema de la pintura matérica y tridimensional desde distintas perspectivas y combinando la investigación teórica con la práctica pictórica experimental.

En la primera parte realizamos un análisis ontológico y estético del tema, definiendo los conceptos básicos con los que trabajar y analizando que es, y que supone, la tercera dimensión en su incorporación como un elemento esencial más de este arte. También hemos ahondado en el análisis y estudio, tanto de las motivaciones que han llevado a los pintores al desarrollo de este crecimiento de la tercera dimensión, como de las aportaciones de la propia pintura matérica y tridimensional al conjunto de los elementos del lenguaje de la pintura.

Posteriormente hemos realizado un recorrido desde una perspectiva histórica por el desarrollo del fenómeno del crecimiento volumétrico de la pintura, analizando su evolución, desde la tímida aplicación de la pincelada progresivamente más cargada de materia pictórica, hasta alcanzar su máximo apogeo en el último siglo, con el empleo de empastes y elementos cada vez más explícitos.

En paralelo hemos desarrollado una investigación artística experimental, con la consecución de una estrategia pictórica cuyas obras tienen como propuesta conceptual la propia búsqueda y potenciación de la expresividad de la materia que la integra. En este proceso de experimentación artística hemos buscado convertir los valores volumétricos y las texturas en elementos protagonistas del cuadro, para ello ha sido fundamental el trabajo de investigación con el empleo de materiales de todo tipo, algunos de ellos ajenos al ámbito de la pintura. Una selección de las obras realizadas han sido posteriormente mostradas y analizadas como parte de nuestra tesis doctoral.

Fruto del proceso de documentación, análisis y estudio desarrollados en los capítulos anteriores, así como del desarrollo experimental de la investigación, hemos obtenido una serie de hallazgos que, de algún modo, iluminan este ámbito de la pintura matérica y tridimensional, y que ahora concretamos en las siguientes conclusiones:

1 - Que es un hecho cierto que la pintura ha experimentado un proceso paulatino de crecimiento de la tercera dimensión, un desarrollo volumétrico que parece negar la tradicional concepción de este arte.

Hemos comprobado cómo la pintura, como arte bidimensional y en el afán mimético o representacional que ha sido su meta durante siglos, renunció al recurso de su propia materia en un intento de virtualización, de ventana que muestra otras realidades. La componente material, intrínseca del objeto artístico que es el cuadro, fue relegada a un plano secundario, en pos de esta componente representacional.

Podemos establecer el comienzo de este fenómeno de crecimiento tridimensional en el siglo XV con la introducción del óleo, momento a partir del cual va aumentando paulatinamente el volumen de la materia pictórica aplicada en aras de una expresión cada vez más personal. Lentamente, la textura se hace presente, y con ella el volumen real, aunque siempre supeditada a otros elementos de la pintura.

2 - Que el desarrollo de la tercera dimensión en la pintura experimenta una gran aceleración a partir de finales del siglo XIX, tras quedar liberado este arte de su función mimética, con la invención y desarrollo de la fotografía y el cine, hecho este que lo hace crecer y buscar nuevas metas. En esa búsqueda, la utilización de la materia, las texturas o los elementos extrapictóricos se revelan como una potente herramienta expresiva.

3 - Que la pintura matérica y tridimensional reivindica su propia fisicidad, si bien hay que añadir que el hecho de que este tipo de obras no se resigne a la obligación de mostrar otras realidades y reivindique su fisicidad como realidad

en sí misma, no ha de implicar forzosamente una renuncia a su carácter representacional o simbólico.

4 - Que la pintura matérica y tridimensional establece lazos con otros sentidos, especialmente el tacto, negándose a una limitación puramente visual.

Hemos comprobado como ante una obra de estas características, la mirada del espectador no se conforma con captar la imagen general, sino que precisa de un segundo nivel de aprehensión más cercano, en el que acaricia la superficie del cuadro valorando los volúmenes y las texturas.

5 - Que una factura tridimensional dota a las obras pictóricas de un claro carácter dinámico, pues son percibidas de distinto modo según varíen las condiciones de luz, o la distancia y posición respecto al espectador, y este, que frente a un cuadro tradicional se limita a recorrer con la mirada y desde una posición estática su superficie, siente aquí la necesidad de moverse para aprehender la obra desde distintos ángulos y a distintas distancias.

6 - Que en la pintura matérica y tridimensional se da el hecho de que la luz no solo se representa, también se “utiliza” físicamente.

Hablamos del empleo de la luz como herramienta pictórica: Protuberancias, recovecos, zonas lisas o estructuradas en varios planos transparentes o traslúcidos. Los elementos que constituyen el cuadro crean su propio lenguaje de sombras.

7 - Que la pintura, al desafiar su bidimensionalidad, establece diferencias y se distancia de todos los demás medios de expresión y comunicación, de todos los demás “modos de transmitir” un mensaje.

8 - Que el desarrollo de la tridimensionalidad en la pintura ha ejercido un importante papel en la disolución de las fronteras entre las artes plásticas y la ruptura de las categorías artísticas, anticipando el interés contemporáneo por lo híbrido.

Por otro lado, también hemos podido comprobar que la pintura matérica y tridimensional mantiene plena vigencia dentro del panorama artístico actual, a tenor del elevado número de autores que en nuestros días se decantan por este modo de expresión artística.

No ha sido nuestra intención la de agotar el tema y darlo por cerrado; más bien hemos planteado nuestra tesis doctoral como una investigación abierta que sienta las bases para futuras reflexiones sobre la cuestión de la tridimensionalidad en la pintura por parte de otros investigadores y autores.

ÍNDICE VISUAL DE LA OBRA PICTÓRICA

Carlos Callizo. Serie "*Presencias*". Obras seleccionadas



N° 2. 180 x 110 cm.
Pg. 215



N° 4. 180 x 110 cm.
Pg. 221



N° 5. 180 x 110 cm.
Pg. 225



N° 7. 180 x 110 cm.
Pg. 229



N° 9. 100 x 50 cm.
Pg. 233



N° 10. 122 x 64 cm.
Pg. 237



N° 11. 122 x 64 cm.
Pg. 241



N° 14. 100 x 60 cm.
Pg. 245



N° 15. 203 x 80 cm.
Pg. 249



N° 17. 122 x 64 cm.
Pg. 253



N° 19. 110 x 260 cm. Pg. 257



N° 20. 180 x 110 cm.
Pg. 261



N° 22. 180 x 110 cm.
Pg. 265



N° 24. 180 x 110 cm. Pg. 269



N° 25. 140 x 235 cm. Pg. 275

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ LOPERA, José. *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Barcelona: Lunwerg Editores. 1992.

ANGULO, Diego. *Historia del arte*. Madrid: Raycar. 1982.

AREAN, Carlos. *Millares*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1972.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*. Valencia: Fernando Torres. 1984.

AUMONT, Jacques. *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós. 1997.

AUMONT, Jacques. *La estética hoy*. Madrid: Cátedra. 2001.

BACHELARD, Gaston. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica. 1994.

BARAÑANO, Kosme de. *Manolo Valdés*. Barcelona: Ed. Polígrafa / Caja de ahorros del mediterraneo. 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor. 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. 1978.

BAUDRILLARD, Jean. *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama. 2000.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus. 1973.

BERGER, John. *Mirar*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 2003.

- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 2000.
- BERGER, René. *El conocimiento de la pintura* (3 volúmenes). Barcelona: Noguer. 1976.
- BERNARDEAU, J. A. *Catalogo del VIII Salón de la Crítica. Sala de Exposiciones Archivo Regional de Murcia*. Noviembre / Diciembre 2010.
- BERNÁRDEZ, Carmen et al. *Las técnicas artísticas*. Volumen IV. Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza / Akal. 2005.
- BISCHOFF, Ulrich. *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Colonia: Taschen. 1991.
- BONET, Juan Manuel. *Lucio Muñoz*. Catálogo. Consejería de Cultura, Educación y Turismo. Región de Murcia. 1990.
- BORJA-VILLEL, Manuel J. *La colección*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 1990.
- BOZAL, Valeriano. *Pintura y Escultura españolas del Siglo XX (1939-1990)*. SUMMA ARTIS. Madrid: Espasa-Calpe. 1992.
- BREA, José L. *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC. 2008.
- BREA, José L. *La era postmedia*. Formato PDF. 2002.
- CARRASSAT, P. y MARCADÉ, I. *Movimientos de la pintura*. Barcelona: Larousse. 2004.
- CARROGGIO, Fernando. *Historia del Arte*. Barcelona: Carroggio S.A. 1983.
- CASSOU, Jean. *Pablo Picasso*. Barcelona: Daimon. 1984.
- CLAY, Jean et al. *Pintura Moderna*. Volumen V: *Expresionismo, pintura metafísica y surrealismo*. Barcelona: Plaza y Janés. 1977.

CIRICI PELLICER, Alexandre. *Tàpies, 1954-1964*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 1964.

CIRLOT, Juan E. *Cubismo y Figuración*. Barcelona: Ed. Seix Barral. 1957.

CIRLOT, Juan E. *El Arte Otro*. Barcelona: Ed. Seix Barral. 1957.

CIRLOT, Juan E. *Informalismo*. Barcelona: Ed. Omega. 1959.

CIRLOT, Juan E. *Significación de la pintura de Tàpies*. Barcelona: Seix Barral. 1962.

CIRLOT, Lourdes. *El grupo "Dau al set"*. Madrid: Cátedra. 1986.

CIRLOT, Lourdes. *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona: Anthropos. 1983.

COGNIAT, Raymond. *Historia de la Pintura*. Barcelona: Vergara. 1958.

CRUZ, Pedro A; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *Impurezas : el híbrido pintura-fotografía*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura. 2004.

CRUZ, Pedro A. *Realismo en tiempos de irrealidad: fundamentos para una teoría del realismo estético contemporáneo*. Murcia: Fundación Cajamurcia. 2002.

CHILVERS, Ian y otros. *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza Editorial. 1992.

DELEUZE, Gilles. *El pliegue :Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós. 1998.

DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 2008.

ECO, Umberto. *Como se hace una tesis, técnicas y procedimientos de investigación*. Barcelona: Gedisa. 1994.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. 1979.

EVERITT, Anthony. *El Expresionismo Abstracto*. Barcelona: Labor. 2ªed. 1984.

FERNÁNDEZ RUIZ, B. et al. *Las técnicas artísticas*. Volumen IV. Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza / Akal. 2005.

FRANCASTEL, Pierre. *Arte y Técnica en los Siglos XIX y XX*. Valencia: Fomento de Cultura. 1961.

FRANÇA, José-Augusto. *Millares*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. 1977.

FRANZKE, Andreas. *George Baselitz*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. 1989.

GOMBRICH, E. H. *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Debate. 1999.

GOMBRICH, E. H. *La historia del arte*. Barcelona: Garriga. 1975.

GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Félix Fanés (prol. Y trad.). Madrid: Siruela. 2006.

ITTEN, Johannes. *Design and form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. Londres: Thames and Hudson. 1963.

JIMÉNEZ PÉREZ, Juan Carlos. *La textura como elemento esencial de la pintura. Antecedentes y consecuentes. Del Impresionismo a la Abstracción*. Madrid: Ed. Univ. Complutense de Madrid. 1992.

JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar. 1969.

KANDINSKI, Vassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral. 1986.

KANDINSKI, Vassily. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Barral. 1986.

KLEE, paul. *Bosquejos pedagógicos*. Caracas: Monte Ávila. 1974.

KLEE, paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Calden. 1976.

KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos*. Madrid: Alianza Editorial. 2009.

LANGER, Susanne. *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Ed. Infinito. 1966.

LENGERKE, Ch. von. *La pintura contemporánea. Tendencias en la pintura desde 1945 hasta nuestros días*. Colonia: Taschen. 2005.

LÓPEZ CHURRUCA, Osvaldo. *Estética de los Elementos Plásticos*. Barcelona: Labor. 1971

LOSOS, Ludvik. *Las técnicas de la pintura*. Madrid: Libsa. 1991.

LLORENTE, Ángel et al. *Las técnicas artísticas*. Volumen IV. Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza / Akal. 2005.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori. 1990.

MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal. 2001.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX*. Summa Artis. Madrid: Espasa. 1994.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Las vanguardias históricas y sus sombras*. Summa Artis. Madrid: Espasa. 1995.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Historia del Arte*. Dos tomos. Madrid: Editorial Gredos. 1982.

MATISSE, Henri. *Reflexiones sobre el arte*. Buenos Aires: Emecé. 1976.

MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Hermann Blume. 1988.

MIDGLEY, Barry. *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*. Madrid: Hermann Blume. 1993.

MONDRIAN, Piet. *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. 2007.

MONDRIAN, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. Madrid: Debate. 1989.

NIETO ALCAIDE, Víctor. *Lucio Muñoz*. Madrid: Lerner y Lerner. 1989.

- OSBORNE, Harold. *Guía del arte del siglo XX*. Madrid: Alianza. 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. et al. Velázquez. *Catálogo de la exposición en el Museo Del Prado*. Madrid: El Viso. 1990.
- PIRSON, Jean-Francois. *La estructura y el objeto: ensayos, experiencias y aproximaciones*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias. 1988.
- OSÓRIO GONÇALVES, M^a Gracia. *El arte matérico hoy. Materias de carga y materiales encontrados*. Madrid: Ed. Univ. Complutense de Madrid. 1994.
- RUBERT DE VENTOS, Xavier. *El arte ensimismado*. Barcelona: Península. 1978.
- TÀPIES, Antoni. *Comunicació sobre el mur*. Catálogo. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies. 1992.
- TÀPIES, Antoni. *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel. 1973.
- TÀPIES, Antoni. *Obra (1956-1976)*. Catálogo (1976). Barcelona: Fundación Joan Miró. 1976.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Barcelona: Paidós. 2004.
- VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide. 2000.
- WEITMEIER, Hannah. *Yves Klein. 1928-1962*. Colonia: Taschen. 2001.
- WIESENTHAL, Mauricio. *Pintura Moderna*. Volumen V: *Expresionismo, pintura metafísica y surrealismo*. Camón Aznar, José (prol.) Barcelona: Plaza y Janés. 1977.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1975.
- AA.VV. *Diccionario de la Lengua Española*. 21^a ed. Madrid: Real Academia Española. 1992.

AA. VV. *Las vanguardias del siglo XX*. Summa Artis. Madrid: Espasa. 2004.

AA. VV. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996.

AA.VV. *Presencias*. Catálogo. Murcia: Pictografía. 2010.

Artículos de revista.

CASTRILLO, Carolina f. "Imi Knoebel". *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 239. 2008. p. 90.

CIRICI PELLICER, Alexandre. "Tàpies, realista". *Papeles de Son Armadans*. LVII. 1960. p. 264

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. "El cuerpo herido no sale de escena". *Acento*. nº 12 (febrero 2010) pp. 6-11. Asociación Murciana de Alumnos de Bellas Artes. Murcia.

HONTORIA, Javier. "José María Sicilia". *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 186. 2002. p. 91.

PÉREZ VILLÉN, Ángel L. "Ángela de la Cruz" *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 215. 2005. p. 94.

RODRÍGUEZ, Begoña. "José María Sicilia". *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 224. 2006. p. 93.

RUBIRA, Sergio. "Imi Knoebel". *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 190/191. 2003. p. 150.

SANTOS, Juan J. "Christian Sery". *Lápiz: Revista Internacional De Arte*, nº 246. 2008. p. 92.

Artículos de revista digital.

HERRERA, M. J. "Eduardo Costa. Un artista duchampiano". *Arte Al Día on line*. 23/12/2008 [en línea] <http://www.arteldiaonline.com/Argentina/Periodico/161_Diciembre_2008/Eduardo_Costa> [consulta: 2 de marzo de 2011]

MARIN-MEDINA José. "Alberto Reguera. En la fe pictórica". *El Cultural*. 14/10/2004. [en línea] <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10439/Alberto_Reguera/> [consulta: 21 de octubre de 2011]

RAMOS, M^a Elena. "Pinturas volumétricas de Eduardo Costa". *Arte en la red*. 03/11/2008 [en línea] <<http://arteenlared.com/venezuela/exposiciones/pinturas-volumetricas-de-eduardo-costa.html>> [consulta: 17 de noviembre de 2011]

RIBAL, Pilar. "Sergio De Beukelaer" *El Cultural*. 29/06/2006. [en línea] <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/18267/Sergio_De_Beukelaer> [consulta: 8 de enero de 2012]

SEARLE, Adrian. "Ángela de la Cruz, de luto por la pintura". *El Cultural*. 16/04/2010. [en línea] <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27006/Angela_de_la_Cruz_de_luto_por_la_pintura> [consulta: 16 de enero de 2012]

VOZMEDIANO, Elena. "José María Sicilia a contracorriente". *El Cultural*. 27/05/2004. [en línea] <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9638/Jose_Maria_Sicilia_a_contracorriente/> [consulta: 17 de marzo de 2012]

Sitios web.

Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española [en línea]
<<http://lema.rae.es/drae/?val=mat%C3%A9rico>> [consulta: 5 de abril de 2011]

Manuel Rivera official web site [en línea]
<<http://manuelrivera.net/elpaso.php?&resolucion=1366>> [consulta 5 junio 2012]

REGUERA, Alberto. official web site [en línea]
<<http://www.albertoreguera.com/FSWorkes.htm>> [consulta: 17 de julio de 2012]