



LA VISION DACTILAR: TEXTUROGRAFIA DE LA PINTURA CONTEMPORANEA

Javier Cabo Villaverde

Nadie aceptaría juzgar un cuadro según una fotografía en blanco y negro, pero la mayoría lo hace sin reparo ante otra en color. La dimensión cromática se considera imprescindible para una apreciación objetiva, no así la táctil, ya que hasta las mejores reproducciones –aplicaciones– aparte la sustraen casi por completo,

Entre los elementos plásticos que componen la imagen la textura apenas cuenta para la visión no adiestrada. El espectador común la desdeña o rechaza, incapaz de apreciar sus funciones expresivas –la factura lamida tiene muchos más adeptos que el empaste–. Buena parte de los malentendidos que impiden el acceso masivo al arte moderno nacen de esta incuria perceptiva, ya que la afirmación de la textura constituye una de sus constantes fundamentales, al mismo nivel que la subjetividad del color, la manipulación de la forma o la revisión del espacio.

Munari(1) define la textura como la sensibilización uniforme de una superficie sin que se altere su carácter bidimensional (en cuyo caso pasaría a relieve): Hay texturas de todo tipo, en bruto y manipuladas, naturales y artificiales, mecánicas y orgánicas, uniformes y regidas por gradientes, microscópicas y de protuberante evidencia... Vivimos inmersos en un mundo de texturas cuya prodigiosa riqueza pasamos por alto. Es proverbial la variedad de colores, y sin embargo el más exhaustivo atlas cromático resulta irrisoriamente exiguo cuando pasamos revista al número de texturas diversas –de todo material, disposición y calibre– presentes a nuestro alrededor: prácticamente infinito. Pese a lo cual no contamos –en lengua alguna, que yo sepa– con adjetivos equivalentes a “multicolor” o “abigarrado”. Buena parte de esta ceguera selectiva deriva de que las texturas se presentan incorporadas a formas y no yuxtapuestas en un plano. Una habitación normal está repleta de texturas (una alfombra lanosa, un rugoso papel de pared, una mesa de madera barnizada, un vidrio esmerilado, etc) pero todas son percibidas como atributo de un objeto y enmascaradas por un

color, lo que dificulta mucho su apreciación independiente. En cambio estamos acostumbrados a ver multitud de colores en un mínimo espacio (un sello de correos que reproduzca un cuadro, por ejemplo). Si a su vez situamos un muestrario de texturas sobre un mismo plano el efecto es de una intensidad absolutamente inesperada. No hay más que cuadrricular un tablero e irlo cubriendo con piezas idénticas de texturas distintas (mallas, rejillas, cartón ondulado, arpilleras, etc.) sin más criterio que la falta de ordenación general y de colores llamativos que distraigan la vista. La sensación resultante despliegue una fuerza comparable a la más agresiva combinación cromática. El ojo se ve apelado sinestésicamente por multitud de superficies dispuestas caóticamente, cada una afirmando un carácter peculiar, exacerbado por múltiples contrastes. El incomparable valor expresivo de la textura nace de su capacidad para ser captada a un tiempo por la vista y el tacto (viendo un muro de piedra presentimos la sensación al rozarlo). En el ejemplo propuesto esta bisensorialidad se multiplica hasta la saturación, especialmente si iluminamos el conjunto con una luz rasante, bajo la cual texturas apenas perceptibles adquieren extraordinario grosor. Y sin embargo basta para conseguir este efecto una minúscula fracción de las texturas disponibles. Aplicado el mismo principio a gran escala como decoración mural el efecto podría ser impresionante.

La escasa atención de texturas delata nuestra infrautilización del tacto, el sentido más reprimido desde la infancia (cuando el niño quiere sabiamente tocar cuanto ve). Es evidente que el ojo necesita desde el principio una atención preferente en este campo, algo que la educación al uso está lejos de aportar. Algunas experiencias y ejercicios programables podrían consistir en la confección colectiva de una tabla de texturas; manipulación, reconocimiento y clasificación de las mismas con los ojos cerrados; frottages, collages de texturas, superposición de rejillas y mallas (viendo así unas texturas a través de otras), utilización de superficies ásperas como soporte pictórico, estudio de los cambios en el aspecto de las texturas bajo iluminaciones diversas, uso de un panel cubierto por ellas como pantalla para proyectar imágenes (la interacción resultante puede ser muy sugestiva) etc.

Pero este repertorio de trabajos prácticos puede complementarse enfocando la historia del Arte desde el punto de vista táctil. En sus últimas etapas la progresión en el aprovechamiento creativo de la textura constituye un campo de estudio digno del mayor interés. Acaso una enseñanza orientada parcialmente en dicha dirección (pese a que se le pueda reprochar un excesivo formalismo) permita un mejor enlace con los contenidos prácticos de la expresión plástica.

Para ello, me propongo esbozar a continuación un esquema evolutivo de la pintura moderna bajo el prisma del tacto.

La historia de la textura es inseparable de la historia de las técnicas pictóricas. La textura plástica se enmarca, en efecto, en tres variables:

- La textura del propio soporte (tabla, lino, cartón, muro, etc)
- La pasta pictórica, más o menos manipulada.
- elementos extrapictóricos añadidos al cuadro, sea como sustancias que aglutina la propia pintura (arena, gravilla, serrín, polvo de mármol, etc) o bien como elementos autónomos, fragmentos de materiales pegados al mismo.

La explotación creativa de estas variables conforma una de las dimensiones más fructíferas del arte moderno. Dudo que alguna otra haya llegado más lejos. El origen de tal

esplendor, sin embargo, arranca tardíamente de la aparición del óleo como técnica de caballete. Anteriormente sólo la encáustica y el fresco ofrecían posibilidades comparables, aunque rara vez aprovechadas. Apenas hay, por ejemplo, referencias al aspecto táctil de la pintura griega (donde al parecer el temple era mucho más común en la encáustica). Por su parte el fresco debe limitarse forzosamente a la textura del soporte de mortero, más o menos alisado a gusto del artista –pero hasta el Barroco era norma repasarlo a fondo—. Finalmente, los soportes para los temples renacentistas consistían en tablas preparadas cuidadosamente para darles un impecable acabado. El propio óleo tardó mucho en deshacerse de esta inercia, sometido a la exigencia detallista de superficies uniformes. Pero en inevitable evolución su implícita potencia se impondría en la factura:

“Lo pictórico nació a partir del momento en que apareció la técnica del óleo. Lo que había sido una capa colorante relativamente igual, convirtió en una materia de variable espesor y susceptible, en determinados casos, de ser casi modelada por el pincel y más adelante, por la espátula. HUYGHE (2).

Ya bien visible en el la escuela veneciana, donde la introducción del lienzo añade un componente de primera magnitud a la tactilidad. Con las inevitables alternativas de los virajes estilísticos, la materia pictórica irá ensanchando progresivamente su radio de acción. Dos siglos después de Van Eyck, Rembrandt, trascendiendo el óleo con los arcanos de sus técnicas mixtas, logra calidades prodigiosas. La materia adquiere una suntuosidad única, en tanto que la extrema sobriedad cromática refuerza el tratamiento del empaste, al servicio de un resonante tratamiento lumínico.

Barroco y Rococó afirmaron los valores táctiles hasta un grado tal que la reacción neoclásica supondrá su proscripción durante cerca de un siglo en la pintura académica. El status del óleo como técnica de caballete por excelencia no es alterado, pero su empleo se sujeta a las condiciones de una estética idealizante, hostil por tanto a la efusión matérica. Se imponía una voluntad de estilo más plástica que pictórica, donde la incontestada supremacía de la forma implicaba, junto a la subordinación del color, superficies pulidas uniformemente. Se cierra así el diálogo entre materia y forma. La opinión del más duradero de los grandes neoclásicos no puede ser más terminante:

“La pincelada, lo más perfecta posible, no debe ser visible, pues de serlo, impediría toda ilusión, lo inmovilizaría todo. En lugar de llamar la atención sobre el objeto representado lo haría sobre el proceso: en lugar de la idea podría de manifiesto la mano” –INGRES(3).

Dogma que encontraría respaldo conceptual al más alto nivel en Hegel, que en su “Estética”: niega toda potestad artística al tacto

“La sensualidad del arte se refiere únicamente a los dos sentidos teóricos; la vista y el oído, mientras que el olfato, el gusto y el tacto quedan excluidos del goce artístico. (...) Acariciar los cuerpos lisos de mármol de las diosas, como recomendaba un esteta, es algo para lo que no hay lugar en la contemplación y disfrute del arte”(4).

La vigencia de este tabú se justificaba en una concepción a distancia de la experiencia estética: la vista aleja y el tacto acerca. La textura repugnaba por su sensualidad, su subjetividad, su tendencia a destruir la pureza formal del acabado. El cuadro debía aparecer como un resultado que no delatase traza alguna del proceso de su ejecución. El lienzo se recubre de un capa esmaltada, ajena por completo a las formas

que la integran. Así se fija la norma del “fini” académico, auténtico grado cero de tautología. Si en Ingres el acabado era una elección consciente y voluntaria, sostenida con coherencia y aplicada con maestría, en sus epígonos se convertía en un trámite mecánico, tan rutinario como la última capa de barniz. El “fini” pasó a ser una garantía profesional de buen hacer exigida por el público, que daba por supuesta la pintura bien ceñida al plano:

“Limpia, borra todas las huellas de verdadero trabajo, elimina las pruebas de las pinceladas, encubre todo resto de tosquedad en los contornos de las formas, rellena las líneas rotas, oculta el hecho de que el cuadro es un objeto real hecho con pintura (...). La función del fini es ambigua: es al mismo tiempo una garantía de la cantidad de trabajo realizado y de la calidad de la ejecución, que en principio no debe notarse; da valor a un objeto, cuyas propiedades físicas está camuflado” –ZERNER(5).

Esta esencial falsedad es la clave de su fracaso último, cuando se comprenda que el ideal del cuadro-ventana es incompatible con la propia práctica pictórica. El fini académico era antitradicional, en el sentido de que repudiaba el mejor legado de la pintura al óleo. Una prueba añadida de su inconsistencia es la tolerancia a la textura pictórica en estudios y bocetos –los pompier han dejado piezas excelentes–, como obras privadas, de escasos dimensiones y ejecución apresurada, siempre en función de la “grande machine” correspondiente.

Por contra el romanticismo había liberado su factura, sin retroceder ante llamativos excesos de materia. Los paisajes de Turner causaban estupor en este sentido mientras Delacroix recuperaba la pintura a la encáustica para sus murales bíblicos de Saint Sulpice, con empastes muy peculiares. En el plano teórico Baudelaire, en sus críticas a los Salons, invalida con rigor los supuestos del “fini” académico (por ejemplo en su defensa de Corot), al que niega incluso el gran formato, argumentando que cuanto mayor sea el cuadro más visible debe ser la pincelada.

Ya en el realismo Courbet, con su poderosa sensualidad, se orienta decididamente hacia el derroche matérico:

“Para Courbet la verdad es esencialmente de tipo táctil. En su “Taller del pintor”, el último lienzo de grandes dimensiones del siglo XIX, como en sus mejores paisajes, trata de interpretar con mucha certeza la materia misma de las cosas; al tono local se sobrepone la calidad de la materia, al sentido de la vista el del tacto”. BLUNDEN (6).

Para ello recurría frecuentemente a la espátula, autorretratándose con una, bien visible sobre el mazo de pinceles, en la obra antes citada. Hay que señalar que la espátula era para los académicos tan detestable como la brocha, acusándose a Courbet de pintar “con una llana de albañil” (7) Estas acumulaciones inéditas responden al positivismo de su autor, que sólo es capaz de pintar lo que ve. La materia pictórica certifica la certidumbre de las formas. El contraste con el insípido “fini” oficial del Segundo Imperio le presta un valor añadido de radicalismo, superando la correlación factura-tema que en cambio limitaba a Millet (cuyos sufridos campesinos hacían aceptable el empastado). La materia de Courbet ya no es asunto de tema o escala, sino de la misma esencia del estilo.

La ruptura impresionista en el tratamiento de la luz y la forma ha hecho menos evidente una paralela pasión por la textura (Degas acariciaba las telas de su gusto) (8), consecuencia de su factura impetuosa. El toque vigoroso y bien cargado, aplicado bruscamente, da a sus obras la firmeza a veces necesaria para evitar una fugacidad excesiva. Aquí la

materia es una garantía que responde por la desintegración lumínica de los objetos. La forma pictórica se desmaterializa, mientras la materia pictórica afirma su presencia:

“En Manet, las pinceladas, largas y visibles, a modo de bocetos, siguen la forma de los objetos representados; sin embargo, en algunas obras impresionistas, las pinceladas, pequeñas, pero muy visibles, están distribuidas uniformemente en el lienzo sin atender a las formas y constituyen una textura palpable, tan alejada de las formas que al público le resultaba difícil descifrar la representación” (ZENER) (9).

Dentro del postimpresionismo hay actitudes muy diversas. Cézanne comenzó pintando con empastes poderosos, pesadamente amasados con espátula, al servicio de formas apelmazadas. La definición profética de su estilo hacia la simplificación de volúmenes impuso una factura forzosamente reflexiva. La materia surge a lo largo de un tortuoso proceso creativo, como legado de múltiples enmiendas. Si antes su empaste producía una chorreante impresión “alla prima” ahora se acumula lentamente estrato a estrato, lo que coadyuva a la monumentalidad de las formas. En el impresionismo la materia surge a través de una figuración que amenaza deshacerse, en Cézanne ambas confluyen para asegurar una perdurabilidad imperturbable. Su recurrente ejecución, siempre a la búsqueda desesperada de una traducción solvente de la realidad a volúmenes simples, tuvo como consecuencia una factura trabajosa, diacrónica, cuya riqueza es a veces lo más estimulante para el espectador:

“Conmueve el espectáculo de una tela de Cézanne, casi siempre inacabada, rascada por la espátula, sobrecargada de falsos trazos esenciales, varias veces repintada, empastada hasta el relieve” –DENIS(10)

Por encima de otros elementos plásticos:

“Impresiona el espesor de la capa de color, árida y grumosa como un enlucido; la luz se hace materia, empastada con el color, y no tiene transparencia ni esplendor sino sólo una vibración pesada, como un zumbido en los oídos” –ARGAN (11).

Van Gogh emplea el empaste con paralela intensidad, pero resultados muy distintos, fruto de una ejecución fulminante. El uso de colores puros potencia todavía más la valoración de la masa pictórica, labrada como un todo por sus trazos sinuosos. Parece como si la intensidad alucinada de las formas buscara en ella consistencia:

“El recargar el pigmento es en parte un reflejo de esa actitud, un frenético esfuerzo por preservar en la imagen de las cosas su aspecto tangible y crear algo igualmente sólido y concreto en el lienzo” –SCHAPIRO (12).

Por momento el empaste, con su extremada presencia, parece postular un protagonismo que sólo el color puede disputarle:

“La materia pictórica adquiere una existencia autónoma, exasperada, casi insoportable; el cuadro no representa, es” –ARGAN (13).

Gauguin, con sus grandes campos planos, podría resultar a priori menos digno de atención, pero supo combinar los condicionamientos de su estilo con el uso de soportes sumamente ásperos, de trama protuberante. Hasta entonces el lino era el lienzo por excelencia, frente a ello, Gauguin explora las posibilidades expresivas de la arpillera, que el color liso hace aún más evidentes. Así sus formas primitivistas adquieren una solidez desafiante sobre la burda tela.

Por contra Seurat supone con su puntillismo una renuncia voluntaria a los alardes matéricos de superficie, pero también anuncia la dinamización del plano por elementos puramente ópticos, prefigurando el uso ampliado de tramas gráficas en el Pop Art, como traducción peculiar de la textura táctil. Además hay que anotar sus extraordinarios dibujos de barra frotada sobre papel granuloso, con los que consigue revolucionar el concepto de mancha desde un enfoque inédito.

Pluvis de Chavannes, figura aislada y lateral, merece atención por sus esfuerzos como renovador de la pintura mural, estancada desde Delacroix. Puvis abandona el fresco para pegar sobre el muro lienzos que luego cubre al óleo. Pero la novedad consiste en la aplicación de una capa uniforme de pasta en toda la superficie, para conseguir con ella una impresión pétreo. Esta densidad de fondos da a sus composiciones inmóviles y arcaizantes la necesaria solidez para cumplir sus cometidos institucionales. Cara al futuro es un paso hacia la autonomía de la materia en el informalismo, cuando la propia superficie emerge de las formas.

Las vanguardias del siglo XX, al destruir definitivamente las bases representativas de tradición realista, dan un impulso renovado al libre uso de materia:

“La materia, tras haber sido consagrada a la conquista de la ilusión óptica, realizará la de su independencia. El pintor destacará el valor de sus propiedades particulares: la fluidez, la untuosidad, los acentos, la delicadeza o la violencia que puede infundirle la mano. Mientras el arte permanece obnubilado por el escrúpulo de la semejanza, los recursos de la ejecución, la belleza del oficio, fueron sólo admitidos a condición que se le añadieran, más no para que le turbaran. En adelante, el margen de independencia irá acrecentándose sin tregua” –HUYGHE (14).

El furibundo cromatismo fauvista se combina a menudo con un empaste de máxima generosidad. El mejor ejemplo es Vlaminck, donde ambos elementos se funden indisolublemente:

“Para él la pasta de pintura era el único agente expresivo-exprimida directamente del tubo a la tela en esos remolinos de líneas de empaste que caracterizan su obra. Incitan al espectador a considerar la pasta como un componente físico la pintura, de suerte que estos paisajes no son meros registros del río y el campo en torno a Chatou, sino primero y ante todo vehículos de expresión”. WHITFIELD (15).

Desde otra óptica Rouault trabaja su materia con el reflexivo rigor de un orfebre, sometiéndola a través de un laborioso proceso de enriquecimiento hasta lograr calidades dignas de Rembrandt. El color parece atravesar el espesor del pigmento con la frescura del primer toque, animando su torturada orografía mediante irreales brillos esmaltados. Gracias a ello sus hieráticas imágenes sacras logran una trascendencia subyugante. El expresionismo alemán, mucho más visceral, presenta también virtuosos de la pasta, como Nolde o Kokoschka, que la emplean con violencia acorde a sus formas atormentadas. En los años cuarenta el grupo Cobra dará nuevo vigor a la materia expresionista, con tan crudo colorido que parezca incandescente.

Pero hasta ahora la textura se limita a recursos conocidos, aunque explotados con extraordinaria resolución. Será el cubismo –una revolución táctil, tanto como espacial– quien provoque la ruptura definitiva, al incorporar al lienzo superficies extrapictóricas. La propia disolución espacial hace viable esta hipertactilidad. De ahí la preferencia por el

bodegón, pese a que este género, el más proclive al tacto, arrastraba siglos de desdén. La opinión de un fundador es sintomática:

“Con una naturaleza muerta tenemos que enfrentarnos a un espacio táctil, incluso manual, que podemos contrastar con el espacio de un paisaje –espacio visual–. La naturaleza muerta hace que el sentido del tacto tome parte en la concepción del cuadro. Cesa de ser un naturaleza muerta tan pronto como está fuera del alcance del brazo. En el espacio táctil no mide la distancia que le separa del objeto, mientras en el espacio visual uno mide la distancia que le separa de las cosas unas de otras” BRAQUE (16).

Apagado el color, rota la forma, desorientado el espacio, la textura emerge como última certidumbre. En 1912 Picasso pega en el fondo de un bodegón una imitación de rejilla de mimbre, y rodea el óvalo del cuadro con una gruesa sogá. El resultado es tan novedoso y satisfactorio que se incorpora de inmediato a los recursos técnicos de la pintura moderna. La afirmación de la planitud del cuadro, constante común a todas las vanguardias, permite el libre acceso de texturas reales, creando un nuevo tipo de contraste superficial (precisamente cuando el cubismo deprimía el cromático). Esto no quiere decir que se descuidase el experimentalismo en la materia pictórica tradicional:

“Dicho con sus mismas palabras, Braque introdujo sustancias extrañas en sus pinturas en razón de su “materialidad”, y con ello no sólo se estaba refiriendo a sus propiedades físicas y táctiles, sino además al sentido de certidumbre material que evocaban” GOLDING(17).

Sin embargo, las yuxtaposición de texturas contrapuestas posee tal fuerza que a menudo concentra todo el interés. Cuando Tatlin visita a Picasso su testimonio va en este sentido, abriéndole la posibilidad de un arte a base de combinar materiales corrientes (18).

Asimismo, la pasión futurista por el movimiento no descuida un paradójico interés por la materia. Marinetti pondera la importancia del “tactilismo” mientras las realizaciones más notables corresponden a las “pinturas polimáticas” de Prampolini. En la vanguardia rusa hay que hacer referencia a algunos “prouns” de El Lissitzky y a los “relieves pictóricos” de Tatlin, entre otros. Con todo, el siguientes gran avance corresponde al dadaísmo, cuyo afán iconoclasta tiene como correlato una pasión por la materialidad más elemental, viendo en ella una llamada a lo informe, lo instintivo y lo primario. En este sentido el collage dadaísta supera a los “papiers collés” cubistas, al basarse primordialmente en el contraste textural (no hay que olvidar que la competencia del fotomontaje (1916) había orientado al collage hacia lo táctil). Schwitters, con sus complejos “merzbilds”, es sin duda quien llega más lejos, tras buscar inspiración en los depósitos de desechos:

“Contrastando materiales de distintos tipos, tengo ventaja sobre la pintura al óleo, ya que además de valorar un color frente al otro, una línea con otra y formas frente a formas, puedo comparar distintos materiales, como madera y arpillera...” (19).

Su sucesor, el surrealismo, aparece adoptar ante lo táctil una postura ambivalente. Por un lado hereda del dadaísmo la pasión por la materia primigenia, que expresa en actividades del máximo interés, como las pinturas de arena de Masson o las heterogéneas amalgamas de Miró en sus pastas pictóricas (junto a sus dibujos sobre lija o arpillera (como Klee). Mención aparte merece una técnica específica, el “frottage” de Ernst, descubierto al frotar con un lápiz un papel situado sobre una superficie irregular, obteniendo resultados sumamente sugestivos:

Mi curiosidad despertada y maravillada me obligó a interrogar, utilizando los mismos medios, a toda clase de materias que pudieran hallarse en mi campo visual: a las hojas y a sus nerviaciones, a los bordes deshilachados de una arpillera, a los golpes de pincel de un lienzo “moderno”, al hilo enredado de una bobina, etc, etc. Mis ojos vieron entonces cabezas humanas, animales, distintos, una batalla que termina en un beso (...) (20).

La textura material deja una huella de gran poder eidético (comparable al de las manchas de un muro registradas por Leonardo), aprovechable para transmitir las imágenes visionarias del autor.

Pero por otra parte el surrealismo objetivo prefiere superficies tersas, más apropiadas para expresar el distanciamiento, la irrealidad onírica y su omnipresente misterio, al que la materia daría una consistencia contraproducente. Tanguy, Magritte, Delvaux, retornan con aparente falta de vanguardismo formal a la factura académica, pero es Dalí quien la lleva más lejos, superando incluso su condición de medio (implícita en los otros) para llegar a reivindicar a los pompiers como hito insuperable de maestría técnica. Su tratado, “Cincuenta secretos mágicos para pintar”, constituye un continuo alegato antimatérico. Esta regresión sería una de las razones aducidas por Breton para expulsarle del surrealismo. Hay que matizar sin embargo que su postura no es ni mucho menos única. Coinciden en su aversión a la textura autores tan distintos como Mondrian y Lothe. Mondrian rechazaba el empaste, en plena coherencia con su ideal de una abstracción depurada hasta el último extremo, llegando a emplear, en su etapa norteamericana, cintas adhesivas de colores, con tal de evitar la factura del pincel. Por su parte Lothe es un buen exponente de la mentalidad de “Rappel á l’ordre” que en el período de entreguerras intentó dar un marco de disciplina a la vanguardia. En su difundido “Tratado del paisaje” ataca los excesos matéricos con el argumento técnico de que ponen en riesgo la perdurabilidad física del cuadro. Ante esta situación (que tratadistas como Doerner consideran muy discutible) propone como alternativa el uso de colores lisos, o todo lo más grisallas cubiertas de veladuras.

En esta misma época, por el contrario, la Bauhaus concede una importancia preferente al estudio de materiales en sus revolucionarios planes de enseñanza. La textura se incluye en el célebre curso preparatorio (Itten, Albers, Moholy-Nagy) con un enfoque autónomo y riguroso, y queda incorporada definitiva y preferentemente a la moderna pedagogía artística. También el estudio del arte infantil avanza en este sentido, al establecer Lowenfeld la importancia decisiva de la percepción táctil o háptica (1939).

Puede decirse que en vísperas de la Segunda Guerra Mundial el aprovechamiento artístico de la textura había alcanzado tal intensidad que hacía previsible e inmediata la generalización de su uso independiente en las corrientes posteriores.

La primera de ellas, la “action painting” norteamericana, añade a la cuestión dos rasgos de primordial interés: la escala y la técnica. El recurso al gran formato, frente a las dimensiones generalmente modestas de vanguardistas anteriores (sobre todo en obras de acusado carácter textural), da a sus abstractos un carácter totalizador, donde las redes de trazos pictóricos se amalgaman en una masa indiferenciada, falta de organización:

“Tales pinturas pueden ser percibidas exclusivamente como textura, no porque el número o el tamaño de las unidades de que constan sobrepasen la capacidad del ojo humano, sino porque las unidades no se integran en formas más generales” ARNHEIM(21).

Hasta entonces la textura había buscado intimidad, cercanía al espectador (tal como explicaba Braque su concepto del bodegón). Ahora descubrimos una inesperada vocación monumental, demostrando que la tactilidad no es cuestión de dimensiones. Todo ello facilitado por el uso del acrílico, técnica más simple y fluida que el óleo, cuyos máximos empastes secan en cuestión de horas, permitiendo un tratamiento más espontáneo de la materia (como el “dripping” de Pollock, aplicado sobre superficies horizontales).

En Europa Dubuffet practica una paleofiguración extraordinariamente rudimentaria, respaldada por un empleo ampuloso y heterodoxo de la pasta. El material ya no es soporte pasivo, sino activo promotor de formas:

“Como Max Ernst con el frottage, Dubuffet idea un fondo plástico para sus cuadros que sirve de base a las creaciones de su imaginación artística. Esta base es una mezcla de pastas, arena, asfalto y arcilla de apariencia rugosa. Sobre ella el artista libera su inspiración. En la manipulación de esta materia, Dubuffet utiliza posibilidades técnicas imitando el ejemplo de Max Ernst, como el calco y la impresión. Lo importante es la fuerza de sugestión del motivo realizado, del que después se desarrolla la poesía natural del cuadro” WESCHER(22).

Su materia no es un medio en función de la forma representativa, sino un aparte, con entidad soberana, de la realidad. En la obra se impone como tal: es, en verdad, materia sin excusa:

“No veo gran diferencia (metafísicamente, digo) entre la pasta que yo aplicó y un gato, una trucha o un toro. Mi pasta es un ser igual que éstos” DUBUFFET (23).

Algunos de los títulos de sus series son sobradamente indicativos de esta agresiva reivindicación matérica: “Pates battues”, “Texturologies”...

El informalismo es la última fase de este largo y complejo proceso, una auténtica abstracción en bruto. Con ella culmina otro término nuevo, incorporado al léxico artístico contemporáneo: “matérico”. El tratamiento del material se convierte en el principal eje de acción, presidido por el respeto omnipresente a su carácter. La obra es idea y materia, apartando cualquier intromisión de intermediarios. El cuadro ya no es ventana, sino muro. El elenco de materiales es muy diverso, con algunos artistas especializados en uno u otro (arpillera en Burri o Millares, malla metálica en Rivera, corteza en Schumacher o Crippa...-). Borrada la tentación formal, la suntuosidad de superficies adquiere un solitario una calidad artesana, cuya nobleza enlaza con la más ilustre herencia magistral:

“El arte de Burri está, por tanto, mucho más cerca de lo que se cree del tradicional, con la sola diferencia de que los “empastes”, “veladuras” y “sombreados” han sido sustituidos por otras no menos sensibles y a menudo preciosísimas incrustaciones de materiales diversos, la inclusión inesperada de una superficie esmaltada y de una tosca arpillera, o el recorrido sutil de un remiendo que interrumpe una opaca superficie compacta” DORFLES(24).

Mostrando que culmina con coherencia un proceso secular. Esta hipertactilidad es asimismo una respuesta a la plastificada y pulida sociedad de consumo, un retorno a lo natural, expresado en sus cualidades más auténticas y elementales. La materia informalista es esencialmente humana, individualizada, transida de huellas. Por ello muchos rechazan los materiales industriales, más refractarios a la marca personalizadora:

“En el cromado, en el vidrio, en el plástico se echa de menos el carácter táctil, lo que

se puede tocar o sentir con las manos y percibir con la vista. Les falta el aura porque, en contraposición a la madera, son inorgánicos, artificiales, Sí, en eso les descubro una enorme limitación” TAPIES (25).

El Pop Art de los sesenta significa precisamente la reivindicación de ese carácter, en parte como reacción al desatado gestualismo de la década anterior. En Lichtenstein, por ejemplo, el plano se anima con tramas de puntos gráficos. Una de sus obras (“Brushstrokes”) parodia con este procedimiento los densos empastes de la pintura matérica, reduciéndolos a la banalidad e impotencia más absolutas. Sin embargo, otros representantes, como Rauschemberg, renuevan el interés de Schwitters por los desechos, creando “asemblages” de materiales variopintos. Por su parte, Jasper Johns prefiere el uso de la encáustica, dando un empastado poderoso a sus campos de color plano.

Entre las nuevas figuraciones que sucedieron al relativo estancamiento de la abstracción en las últimas décadas algunas, como el hiperrealismo, emplearon superficies extrapulidas, exigidas por un detallismo que rebasaba al fotográfico. Sin embargo, ya a fines de los setenta se advierte una vuelta a la personalización del plano pictórico, visiblemente trabajado a mano. Se reacciona así contra el gélido conceptualismo de una estética cerrada a la emoción. El esceptico eclecticismo que caracteriza a la posmodernidad busca un denominador común en el uso generoso de la pasta pictórica, cuya hipertrofia detalla con delectación uno de sus representantes:

“Todo realizado utilizando siempre en un mismo cuadro diversidad de materiales (desde “Titanlux”, óleo, pigmento, látex, collages o más bien potajes de todo tipo, hasta utilizar, por ejemplo, verdaderos spaguetti y el resto de las comidas: eso que dan a las gallinas), para fabricar pieles de venus gonorreicas, Ofelias ahogadas en el puerto de Barcelona entre mondas de naranja” BARCELO(26).

Concluamos por tanto que los últimos movimientos han renovado, en pleno eclipse del concepto de vanguardia, la permanente vigencia de la pintura matérica.

NOTAS

- (1) Munari, B-DISEÑO Y COMUNICACION VISUAL-Gustavo Gili. Barcelona, 1985. pág. 22.
- (2) Huyghé, R-DIALOGO CON EL ARTE- Labor. Barcelona. 1965. pág. 192-4.
- (3) Zener, CH/Rosen, Z-ROMANTICISMO Y REALISMO-Blume. Madrid. 1988. pág. 214.
- (4) Arnheim, R-NUEVOS ENSAYOS SOBRE PSICOLOGIA DEL ARTE- Alianza. Madrid. 1989. pág. 82.
- (5) Zerner, op. cit. pág. 208.
- (6) Bluden, M-DIARIO DEL IMPRESIONISMO- Skira. Barcelona. 1977. pág. 21.
- (7) Zerner, op. cit. pág. 209.
- (8) Zerner, op. cit. pág. 148.
- (9) Vollard, A-MEMORIAS DE UN VENDEDOR DE CUADROS-Destino. Barcelona. 1946. pág. 202.

- (10) Doran, M-SOBRE CEZANNE- Gustavo Gili. Barcelona. 1980. pág. 228.
- (11) Argan, G-EL ARTE MODERNO (I)- Fernando Torres. Valencia. 1977. pág. 139.
- (12) Schapiro, M-EL ARTE MODERNO- Alianza. Madrid. 1988. pág. 83-4.
- (13) Argan, G. op. cit. pág. 161.
- (14) Huyghé, op. cit. pág. 196.
- (15) Stangos, N.-CONCEPTOS DE ARTE MODERNO-Alianza. Madrid. 1986. pág. 24.
- (17) Stangos, op. cit. pág. 54.
- (18) Wescher, H-HISTORIA DEL COLLAGE-Gustavo Gili. Barcelona. 1976. pág. 76.
- (19) Wescher, op. cit. pág. 121.
- (20) Cassou, J-PANORAMA DE LAS ARTES PLASTICAS CONTEMPORANEAS. Guadarrama. Madrid. 1969. pág. 609.
- (21) Arnheim, R-HACIA UNA PSICOLOGIA DEL ARTE- Alianza. Madrid. 1980. pág. 163.
- (22) Wescher, op. cit. pág. 231.
- (23) Arnheim, op. cit. pág. 179.
- (24) Dorfles, G-ULTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE DE HOY-Labor. Barcelona. 1966. pág. 72.
- (25) Catoir, B-CONVERSACIONES CON TAPIES-Polígrafa. Barcelona. 1989. pág. 81.
- (26) Calvo Serraller, F-EL ARTE VISTO POR LOS ARTISTAS- Taurus. Madrid. 1987. pág. 58.