

OPCIONES PICTÓRICAS Y COMPROMISO ESTÉTICO



Roberto Batista Pérez



UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
SECCIÓN DE PINTURA

TESINA DE LICENCIATURA

OPCIÓN D. Miguel Angel Fdez. Lomana,
profesor de esta facultad y
director de esta Tesina.

TÍTULO: "OPCIONES PICTÓRICAS Y COMPROMISO ESTÉTICO"

AUTOR: ROBERTO BATISTA PÉREZ

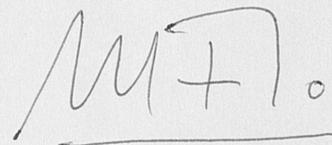
CURSO: 1.982-83

MIGUEL ANGEL FERNÁNDEZ LOMANA

INDICE.

Introducción.	1
Opciones pictóricas y compromiso estético.	8
El Impresionismo como la primera salida.	18
Arte y naturaleza.	21
Representacionalidad, abstracción y simbolismo.	24
Abstracción.	28
El espacio bidimensional.	30
El elemento constructivo.	34
Formalización del arte.	36
Forma y color.	41
El equilibrio.	44
La controlación del gesto.	51
El boceto.	57
Destino de la obra.	58
Conclusión.	58
Bibliografía.	59

D. Miguel Angel Fdez. Lomana ,
profesor de esta Facultad y
director de esta Tesina.



MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ LOMANA

ÍNDICE.

Introducción.	1
Opciones pictóricas y compromiso estético.	8
El Impresionismo como la primera salida.	18
Arte y naturaleza.	21
Representacionalidad, abstracción y simbolismo.	24
Abstracción.	26
El espacio bidimensional.	30
El elemento constructivo.	34
Formalización del arte.	36
Forma y color.	41
El equilibrio.	44
La controlación del gesto.	51
El boceto.	53
Destino de la obra.	55
Conclusión.	58
Bibliografía.	59

La unidad de criterios que parecían mantener las tendencias artísticas hasta mediado el siglo pasado, ese aire que unificaba personalidades en torno a una inquietud o concepto común, se cancela, o al menos se disgrega, en el arte moderno.

El progreso tecnológico crea nuevas vías investigativas, inimaginables poco tiempo atrás, y las actuaciones del ser humano se multiplican, la naturaleza se transforma, cambia de fisonomía precipitadamente. Cualquier elemento novedoso, fruto de la técnica, es sustituido, poco tiempo después, por otro que supera al anterior en eficacia. Mueren a poco de nacer, como determinadas tendencias artísticas.

El Impresionismo y el Posimpresionismo suponen, sin inmiscuirse en dificultosos problemas historiográficos, el nacimiento de un nuevo arte que rompe con la tradición y ocasiona un giro, bastante significativo y trascendental, de actitud ante la plástica. Origina un definitivo abandono del sistema de ordenación tridimensional del espacio, vigente desde la época renacentista. La hermandad de los conceptos línea y figura, color y espacio, se descalifican entre el Impresionismo y el denominado arte Abstracto.

Después del cambio estético, cambio de visión y cambio de postura, en general, que supuso el Impresionismo, surge el posimpresionismo que comienza a abrir definitivas y múltiple cantidad de vías artísticas. Los cambios operados desencadenan una clara descomposición del sistema e inauguran el típico fenómeno de fragmentación, patente durante todo nuestro siglo

y que, paulatinamente, parece ir tomando partido por una más clara subjetivación al propio tiempo que discierne toda actitud de unificación de tendencias o escuelas. Se disgrega la figura y forma de los objetos, se reduce el valor del color referencial y se destruye el espacio euclidiano que, por medio de la obra de Cezanne, da paso a la simultaneidad del cubismo.

Al propio tiempo que la sociedad destruye los elementos básicos necesarios para su supervivencia, estableciendo presu**mi**bles límites a su existencia; que la tecnología crea nuevas máquinas programadas; que se acentúan las diferencias sociales creando un contexto impasible, confuso e inseguro, donde el hombre no comprende ni asimila su entorno; el arte, pendula de un lado a otro sin definición clara para la gran masa social.

El arte hace desaparecer la áreas iconográficas tradicionales pero, al igual que dentro del concepto abstracto se incluyen determinadas tendencias con fines investigativos propios, la representación no queda en el olvido y reaparece en diversos momentos de nuestro siglo como la "nueva objetividad" de la Alemania de los años veinte, el "realismo socialista" - en Rusia y arte nazi y fascista de Alemania, Italia y España, la "neofiguración" europea de los sesenta o el "pop art" y los hiperrealismos de principio de los setenta.

La teoría basada en la continuidad y semejanza, aunque no llega a desaparecer del todo, como vimos, es, en gran parte,

sustituída por la línea abierta por la tendencia analítica basada en la discontinuidad y en la diferencia. Ambas actitudes artísticas llegan a convivir en el mundo artístico ocasionando a veces momentos de cierto equilibrio. Cualquier teoría se siente atraída por las polaridades opuestas. Kandinski se divide entre lo espiritual en el arte y el estudio analítico -- del punto y la línea sobre el plano. Mondrian y De Stijl oscilan entre teosofía y ciencia. Malevitch se debate entre su esfuerzo por fundar una autonomía de la pintura mezclada con motivos místicos. La obra de Reinhardt lleva implícitos sentidos metafóricos y aportaciones de la espiritualidad extremoriorienta, aunque rechazaba cualquier aportación de la textura, la casualidad, el misticismo, la simbología, por considerar que no tienen nada que ver con la pintura.

Toda la patente inestabilidad social crea confusionismo. Toda la serie de cambios continuos dificulta todo tipo de adaptación. El ser humano no entiende su complicado contexto social y se deja llevar por él o se sumerge en sí mismo en busca de esas entidades perdidas que le sirvan de referencia para implantar su propio código valorativo de lo real. El hombre se construye un ámbito particular que lo aleje de tanta confusión y le brinde razones de existencia. El artista, comprometido con su tiempo, ha de forjarse su propio lenguaje -- que dé respuesta a su forma de actuar, a su visión de la realidad y, al propio tiempo, investigar sobre su actividad con el fin de infundirle un procedimiento propio, un concepto que

dé valor a su obra en sí misma, lejos de toda representatividad descodificada sujeta a valores o verdades externas al ámbito plástico y establecer su propia normativa que le ofrezca a su práctica su propia verdad. Debe organizar su actividad - bajo códigos propios, crear una propia constitución plástica. El artista ha de implantar una metodología sólidamente consolidada y ser consecuente con ella. Con Albers, dice Argan, se abre " el capítulo de la pintura como ciencia autónoma; es decir, de una pintura que no imita ni emula los procedimientos de la ciencia sino que organiza los suyos como procedimientos científicos ".

Este tipo de actividad llega a tener verdadero sentido solo para su autor y, por ello, esta obra pretende expresar con palabras ese lenguaje plástico adoptado con el objeto de implantar nuevas entidades que permitan una mayor adquisitividad de mis ideas. Sustituyo la huella plástica, de unos determinados trazos, por la coordinación de palabras vinculadas -- con mi actividad y que suponen, desde luego, un esfuerzo al que los trabajadores de la plástica, gracias a la enseñanza académica, no estamos demasiado acostumbrados, pero que necesitamos como todo ser social, porque el valor de la pintura no se encuentra en la pincelada sino en el concepto o la idea que dio forma al esquema.

No pretendo, por tanto, hacer un estudio sobre determinado concepto teórico en particular; al lector, en este sentido, le aporto muy poco. El presente trabajo sólo puede tener cier

ta transcendencia facultativa para aquel que se interese por mi obra plástica, porque no intento centrar mi estudio exclusivamente en un cuadro, sino llevar a cabo un análisis general de toda mi obra hasta el presente sin ningún tipo de limitaciones teóricas que aniquilarían su sentido. Toda barrera que pretenda atar, estancar, delimitar la representación a un determinado concepto no será reflejo de mis intenciones plásticas. Me sitúo ante el soporte sin cadenas que delimiten mi lenguaje, sin pretender buscar un sentido diferente al que deseo brindarle. Que el pincel recorra el espacio bajo el código de siempre. En definitiva, no quiero que mi representación sea resultado de este trabajo sino, todo lo contrario, que éste surja como reflexión sobre mi obra plástica sin pretender variar su acepción.

Por ello, contemplo el conjunto de mi obra y trato de expresar aquí los vínculos y los cambios operados a lo largo de los últimos seis años en una exposición que, en ciertos momentos, brota aroma de taller, de charla privada o cambio de impresiones con compañeros. He descartado métodos en favor de otros, según mis preocupaciones de cada momento; he implantado nuevos códigos plásticos; he recuperado ciertas formas empleadas en el pasado. En resumen, ha variado mi forma de concebir el arte.

Todas estas variaciones tienen una profunda razón de ser y todo cambio de concepción es generado, sistemáticamente, -- por exigencias propias de cada momento. Nada se manifiesta al

azar, porque la actividad del artista es racional, no esconde ningún misterio. Su práctica está lejos de momentos inspirados, lejos de cualquier aureola blanquecina, difícilmente definible, que sitúa al artista en ámbitos mitológicos y que algunos, con ciertos aires esnobistas, aprovechan para destacar o llamar la atención. El estudio no es, por tanto, fácil pero sí asequible porque es fruto de un trabajo y un esfuerzo sincero y desvinculado de advenimiento exterior de fórmulas mágicas. Mi obra no ha estado guiada por las musas inspiradoras ni responde a simples esquemas copias de elementos referenciales, sino que, por el contrario, ha sido conscientemente realizada bajo un lenguaje preconfigurado. Por ello, este estudio tiene una profunda razón de ser, un motivo y en el cual trataré de aclarar los conceptos o los fundamentos que han servido de base en cada momento de mi obra.

Comenzaré por dar una idea general de mi evolución artística, de mis opciones pictóricas y compromiso estético, desde que inicié mi propia investigación plástica hasta el presente tratando de concretar, en cada caso, los conceptos y las preocupaciones estéticas y plásticas que han ido configurando mis esquemas, así como los cambios de disposición que en determinados momentos me han hecho tomar parte por una estructuración distinta u opuesta a la que hasta entonces había desarrollado. Se trata de un texto ágil y esquemático que permita una lectura clara y definitoria de mi trayectoria pictórica, que dé acceso a expresar mis intenciones plásticas de modo --

que facilite la comprensibilidad y situación de los conceptos básicos que trataré en sucesivos apéndices y cuyo contenido - sólo tiene validez dentro del contexto de mi obra, sin pretender establecer ningún tipo de conclusiones objetivas.

Todas las ideas expresadas responden a mi postura y forma actual de entender el arte enlazándola, en ocasiones, con pensamientos pasados que me inclinaban a resoluciones diversas para la consecución de idénticos y variables fines.

Trataré, en este apartado, de fragmentar mi obra hasta el presente en grandes bloques que ofrezcan una idea general de mi camino por el mundo de la plástica. Solamente esbozaré aquí el lenguaje estético que predomina en cada etapa con el fin de brindar un juicio global, mas bien acariciador, de una búsqueda expresiva que, paulatinamente, me fuese liberando -- del rigor académico y cuyos conceptos esenciales ampliaré en sucesivos apartados.

En este sentido, la monotonía y el estaticismo de los modelos académicos me ofrecían poca libertad de expresión y agilidad visual para captar la esencia de los elementos a representar, así como, la nefasta posibilidad y exigencia de continuas rectificaciones, con el fin de lograr un terminado lo más representacional posible, o al menos, donde el color se modelara sin cambios bruscos y la línea respondiese a las proporciones anatómicas visuales, bajo el código de valorar más el resultado que el proceso que lo hace posible.

Este sistema, evidentemente, amañeraba mi representación y me iban creando ciertos vicios y consciente incapacidad dominativa ante una superficie en blanco. Necesitaba centrar -- más el interés en el proceso para aclarar mis ideas, para que me ofreciese un planteamiento propio que facultase cierta viabilidad hacia la conclusión del esquema. Necesitaba educar la vista hacia la captación de formas y colores y movilizar la mano para que le diese presencia plástica a lo captado. Necesitaba cambios de posturas, muy poco frecuentes en la acade--

mia, que me forzara en busca del movimiento, que me acercara a una intencionada expresividad, primero formal y luego cromática. Quería dar carácter a las figuras con los mínimos trazos que definiesen su entidad. Necesitaba, en resumen, salir de las cuatro paredes, donde no asimilaba el camino andado ni presumía integridad programática en el futuro, y elegir mis propios modelos, mis composiciones, mis colores, con el fin de establecer un objetivo e investigar otras técnicas que me facultasen su consecución.

Con esta intención decidí cambiar el lienzo por el bloc y los pinceles por los lápices y salir a la calle en busca de nuevas formas. Mi estudio se trasladó a los bancos de las plazas, las mesas de los bares, los parques infantiles, etc.. donde los cambios de posturas fuesen tan rápidos que me fueran visualmente a su captación y me liberase de elementos accesorios en beneficio de la simplicidad, de lo esencial que configura al elemento. Pasado un tiempo, cuando mi resolución plástica adquirió una más acentuada y firme intencionalidad, comencé a emplear la tinta directamente en busca de una más clara concepción formal para, posteriormente, a base de simples efectos lumínicos, comenzar a estudiar formas y configuraciones internas (serie A).

Al propio tiempo que adquiría ese esquematismo formal, unificaba apuntes en el estudio como referencia para llevar a cabo estudios compositivos e indagaciones sobre una tecnología plástica que le ofreciese transferencia al conjunto y me -

brindase nuevas maneras y efectos pictóricos (Ah-Ai-Aj).

Después de esta fase, donde la configuración lineal es el único elemento plástico existente, comencé el estudio del color, pero bajo un comportamiento diferente. La construcción cromática no podía estar atada a una captación casi instantánea, pues necesitaba una elaboración pausada del color, trabajar la paleta basándome en mis preferencias cromáticas. Quería crear cierto exclusivismo cromático y con él quedarme, también, con lo esencial. Ahora contemplaba la naturaleza pausadamente, estudiaba visualmente sus intensidades cromáticas y, sobre todo, los efectos del color y la luz reflejados, para luego, en el estudio, darle un criterio personal.

Al propio tiempo que, con una paleta muy limitada, estudiaba los efectos del color mediante su mezcla e interacción, trataba de codificar el valor de la pincelada y la textura -- con el fin de darle un carácter definido en la composición. -- Igual trabajaba con poca pasta que con mucha para determinar su valor textural. Empleaba la veladura, el raspado, el frotado, los gruesos de pintura, las aguadas, las mezclas definidas y más inestables, la dirección y tamaño de la pincelada, las armonías de gamas cromáticas próximas y de fuertes contrastes y, compositivamente, dominados por una horizontal que divide al esquema en dos zonas de diferente tamaño y pertenecientes a distintos ámbitos referenciales, pero vinculados -- por medio del color (Ba-Bb-Bc-Bd-Be).

Si a este estudio del color se le puede aplicar algún re

lativo vínculo con el Impresionismo, la fase siguiente o, mejor dicho, la conclusión de aquella, puede acogerse dentro -- del ámbito posimpresionista. El estudio lineal o formal y el cromático de las dos fases anteriores, se encuentran ahora y tratan de conjuntarse. En unos casos, buscando crear espacio por medio del color, regulado técnicamente por una estructura da pincelada, sin esos cambios direccionales o investigaciones técnicas y, formalmente, conjugando diferentes direcciones en busca de un estable dinamismo compositivo (Bf); en otros casos, como la serie de retratos, jugando con el grafismo cromático, estructurador de la forma y que delimita zonas elementales de color, lejos de profundos estudios lumínicos. Indago la expresividad del grafismo y del color de modo que -- el modelo es un simple pretexto para mi estudio (Bg-Bh). Supu so este planteamiento, por una parte, el comienzo de una formalización de la plástica que, a través de diferentes etapas, ha llegado hasta el presente y por otra, el final de una representación basada en captaciones visuales como sustento referencial de la obra. A partir de aquí la plástica responde, sistemáticamente, a códigos propios desvinculados de verdades externas. La estructuración del esquema será resultado de una definida metodología plástica y necesidades expresivas propias, mayoritariamente centrada en el ser humano como elemento simbólico de la representación.empo, girando en torno a --

Esta serie de propuestas me exigían un estudio de los medios plásticos de expresión para darle facultad a la idea. --

Los medios técnicos empleados debían concederme facilidades - para lograr la integridad formal adoptada.

De este modo, comencé el estudio de la línea curva como elemento formal constitutivo del esquema. Una línea curva sinuosa, continua, sin cortes ni cambios bruscos y poco nítida visualmente. Ello me condujo a la eliminación de la pasta con el fin de darle carácter al soporte y que la línea, en su recorrido, no encontrase interferencias o cambios de texturas - que desvirtuasen su configuración, en una construcción a base de masas que se mantendrán constantes en sucesivas etapas y división del conjunto, por medio de una vertical, como elemento plástico constitutivos-simbólicos, al igual que la disconti--nua presencia de números o letras (serie C).

Mientras la idea se mantiene dentro de un mismo ámbito, mis maneras plásticas se transforman hacia una menos firme localización representativa, hacia nuevos elementos simbólicos y progresivos estudios técnicos que le diesen la integridad - indispensable al esquema.

Comienza una etapa de profunda investigación técnica con el fin de brindarle a la superficie un cariz diferente, más - unitario y con mayor identidad expresiva. La armazón formal y las particularidades texturales de cada una de sus unidades - serán los componentes básicos de la composición, mientras el - color seguirá, durante bastante tiempo, girando en torno a -- una cromatología muy poco saturada.

La línea continua, en un principio, bajo la misma codifi

cación anterior (Da-Db-Dc-Dd-De-Df-Dg-Dh) para, progresivamente, elaborar una especie de desregularización de su designación y someterse a las particularidades de cada superficie al tiempo que se confunde con ellas pues, aunque visualmente se define con mayor criterio, tiende a un desdoble de su integridad y colabora más compositivamente con el conjunto. Pierde esa rigidez formal para constituirse en nuevas masas dentro del esquema. Se libera de una construcción simplista y claramente definitoria, para elaborar un entramado formal más conjuntado y expresivo. Se trata de una iniciativa formal que, pausadamente, deroga todo tipo de durabilidad para trascender, por medio de su gesticulación rítmica y el estudio técnico de los medios de expresión, a una mayor amplitud compositiva y una acentuada complicación configurativa sin centros de interés, al propio tiempo que la ubicación formal va cancelando todo tipo de viabilidad hacia el reconocimiento de elementos representativos (Di-Dj-Dk-Dl-Dm-Dn-Do-Dp-Dq-Dr-Ds-Dw).

El desdoble lineal del que he hablado anteriormente, paulatinamente, subdivide cada masa de franjas que claramente -- constituyen un prólogo de la etapa siguiente, que se iniciará con el dominio de la forma geométrica rectilínea para concluir bajo la vacilante soberanía de la curva. Estas dos concepciones lineales, que veremos en la siguiente etapa, componiendo dos apartados, en la presente se conjugan, intercambian su dominio en el esquema. El desvanecimiento formal que produce la curva es contrarrestado por la estabilidad de la recta de mo-

do que los conceptos figura y fondo vayan perdiendo su clara identidad. Ello produce una transparente tendencia a una consciente complejidad plástica que viene a ser el reflejo de mi visión particular de la ubicación del ser humano en su entorno social y cuyo fundamento simbólico se encuentra en la existencia de ciertos elementos constantes en alguna obra y cuya designación responde únicamente a exigencias metodológicas -- que ofrezcan facultad plástica a las unidades lingüísticas -- adoptadas (Dae-Daf-Dag-Dah-Dai-Daj-Dak).

El sustento adicional del esquema se encuentra en el color, cuyo único deber es brindar facultad primaria a la forma y servir de enlace coyuntural en la composición. A ello contribuyen las maniobras técnicas que tratan de enmascarar su existencia con el fin de que el verdadero carácter del conjunto se encuentre en la forma lineal y textural (Ds-Dt-Du-Dv--Dx). Más adelante el color quedará libre de todo ocultamiento y será su propio valor el que configure la forma (serie E). A partir de aquí el adiestramiento técnico perderá valor debido a la intención de ofrecer mayor claridad plástica a la idea -- sin procesos intermedios que disuadan su verdadero sentido. -- La transferencia del código ha de ser clara con el fin de obtener el resultado preestablecido.

Así comienza, como ya adelanté, una nueva fase dentro de mi obra que podría dividir en dos ciclos. El primero sirve de enlace o concluye la etapa anterior para dar paso al segundo que supone una nueva concepción curvilínea que, de cualquier

forma, ya se podía adivinar en obras anteriores. Ese enlace - conserva bastantes elementos de las anteriores obras pero dentro de una configuración geométrica dominada por la línea recta. Las masas se fraccionan, se descomponen aún más en un intento de crear un laberinto interno, acentuado por la discontinua presencia de letras que tratan de confundirse con las estructuras básicas de la composición. Nuevas constantes simbólicas reemplazan a las anteriores, en cada caso adaptadas al código plástico establecido, y que ahora, aparte de las letras, se centran en unas zonas con conexiones fuera de los límites del esquema y que, de una forma u otra, continuarán manteniéndose hasta la conclusión de esta fase plástica (Eq). El trazo tiene aquí una mayor liberación sobrepasando, en ocasiones, los límites establecidos con el fin de dar más categoricidad a la idea, y que tendrá su cierta continuidad en la etapa actual (Ea-Eb-Ec-Ed-Ee-Ef-Eg-Eh). con el fin de concretar

Esta formulación rectilínea es, progresivamente, sustituida por la línea curva en esta tendencia de ofrecer más libertad de recorrido continuo al trazo y conformar una maraña formal sin centros de interés (Ei-Ej-Ek-El-Em-En-Eo-Ep-Er). - Este desarrollo formal va desde el más elemental y simple configuración hasta la mayor complejidad, donde es el color, en multitud de gamas y matices, el que lo determina pero ya de una forma mucho más establecida y rígida, perdiendo, en la conclusión de esta etapa esa, más o menos, tendencia gestual en la línea. Por tanto, el desarrollo plástico tiene una ten-

dencia hacia una normativa en la que cada extensión cromática depende de sus vecinos, con el fin de que cada zona continúe una semejante dirección sin cortes bruscos en los que la vista detenga su recorrido. Esta intención hace que la composición, progresivamente, se abra más y haga suponer una continuidad semejante fuera de los límites del cuadro. El color adopta mayor luminosidad en toda la masa constructiva central que en los pequeños espacios-fondo del esquema, al contrario que en el inicio de la etapa, con el propósito de acentuar dicha complejidad y ambigüedad formal (Es-Et-Eu-Ev-Ew-Ex-Ey-Ez).

El movimiento pendular que va de la recta a la curva como elementos formales de la construcción plástica, nos lleva a una nueva formalización rectilínea que trata, por exigencias plásticas propias, de liberar el trazo de recorridos coyunturales y accidentales (Fa-Fb). La complejidad formal extendida por toda la superficie se simplifica con el fin de concretar más la idea y ofrecer valor a los grandes planos de color. -- Así la composición se limita a bisecar la superficie vertical u horizontalmente dejando grandes espacios, libres de cualquier elemento, a su alrededor hasta llegar a la estructura cuadrada o rectangular, que conecta con la obra presente (Ga-Gc-Gd-Ge-Gf-Gg-Gi-Gj-Gl-Gm-Gn-Go-Gp-Gq-Gr-Gs).

Esta propuesta y necesitada liberación del trazo, que -- desligace a la forma y al color de ambigüedades plásticas, -- que adopto en un inicio investigativo, en las primeras obras de esta etapa tránsito, no llega a adquirir su verdadero va--

lor, su más profundo significado, sino después de una fase intermedia en la que trato, como estación indispensable, de combinar la rigidez formal con la gesticulación lineal que constituye sus formas, en ocasiones independientes de las básicas, y que cada vez más tiende al estudio del espacio plástico por medio de las formas geométricas mencionadas, ausente de todo motivo referencial. Busco una mayor centralización de la imagen visual dentro de unos límites definidos y, al propio tiempo, abiertos, expansivos, que hacen presumir una constancia constructiva fuera de los límites del esquema hacia un espacio exterior y que se mantendrá a lo largo de la presente etapa plástica pero bajo un cambio de comportamiento estético, con mayor acento cromático y configuración gestual.

Este estudio de superficies planas, con leves cambios -- cromáticos, me inclina, progresivamente, a un análisis de índole textural con el fin de convertirlo en único motivo plástico de una composición intencionadamente estable, por la persistencia de verticales y horizontales que constituyen la forma cuadrada y rectangular (Gu-Gv-Gw-Gx-Gy-Gz-Gab), y que dan paso a una gesticulación, controlada, buscada desde el principio de esta etapa y que constituye mi labor actual (serie H).

Cualquier estudio que trate de clasificar o de dar una -
visión coherente, dentro del ámbito plástico, de la vanguar--
dia, necesariamente tomará como punto de referencia inicial -
el movimiento impresionista. Porque el Impresionismo, después
de demasiados años vagando de una conformidad casi absoluta,
después de navegar en un mar sin olas, después de la intermi--
nable siesta que se extiende a lo largo del siglo XIII hasta
el primer tercio del siglo XIX, supuso la primera ruptura se--
ria de los esquemas establecidos. Casi ciento cincuenta años
sumidos en un ensueño misterioso, en una constante añoranza -
por el pasado, en un ir y venir de un arte referencialista, -
fabulatorio y dentro del contexto convencionalista. Se suce--
den movimientos que instauran sus fundamentos en diversas glo--
rias pasadas. Después de un lento transcurrir ondulante surge
el Impresionismo que plantea una forma diferente de concebir
el arte y pone los primeros puntos de una proyección lineal -
que se dispara, casi de forma incontrolada, hacia nuestros --
días.

El pintor impresionista estimulado por las leyes cromáti--
cas abandona el estudio y coloca su caballete al aire libre -
con el fin de implantar un método de visión ante la cambiante
atmósfera. Cualquier motivo natural es válido para la capta--
ción de las variantes lumínicas y cromáticas, dejando atrás -
todo referencialismo histórico y mitológico, al propio tiempo
que se produce la reducción iconográfica de convocatoria co--
lectiva.

No es, por tanto, de extrañar que esta ruptura con la -- tradición, que ocasiona el nacimiento de un arte nuevo, llame la atención a todo pintor que comienza su singladura plástica. Al menos en mi caso, supuso, desde luego, mi primera salida -- de La Academia, mi liberación de los vicios que ésta crea y -- mi primer enfrentamiento serio hacia un tipo de búsqueda propios que respondían a necesidades inherentes, a configuraciones plásticas necesarias en aquel momento. Ese deseo de asimilar conceptos y sensaciones, el ansia de descubrir nuevas formas y colotes, con poco campo de acción en la enseñanza académica, así como el deseo de captación de esos contextos ambientales, que crea el arte impresionista, significaron mi primera investigación plástica.

Pero esta etapa, que casi se extendió hasta la conclusión de mis estudios, tenía de común con el Impresionismo sólo la formalización técnica, la configuración y sentido de la pincelada, pues mi planteamiento base estaba más al lado de una -- construcción propia, de una búsqueda bajo propuestas determinadas, de una cierta expresividad por medio del color y la -- forma, de una indagación del color que lo vinculase con una -- armonía deseada, que por la simple captación de ambientes lumínicos.

Mis tonos circulaban constantemente dentro de una gama -- determinada, fuese cual fuese el motivo que me servía de referencia para la obra. Por ello mis estancias al aire libre no eran con el caballete en los hombros. Sólo la vista elegía --

motivos que en el estudio desestructuraba, sistematizaba en -
busca de la esencia; la pintura del natural me guiaba por sen-
deros ajenos a las exigencias de la pintura en sí misma (se--
rie 8).

Cada artista es, evidentemente, un ser humano más que está integrado en su sociedad como todos los que viven en su tiempo. Respira el mismo ambiente que sus vecinos, siente las mismas preocupaciones y percibe las mismas sensaciones. La naturaleza tal como es, o tal como la hemos reestructurado, es idéntica para todo individuo. Dentro de un mismo contexto existen diversos niveles que configuran un tipo de naturaleza apto para ser captado por todos sus individuos. El artista no está inmerso en una aureola inspiradora que lo aleja de su entorno y lo coloca en ámbitos diferentes. El artista convive con las realidades de todos pero, quizá, tenga mayor poder de percepción, mayor fuerza de asimilación que construya vínculos más estrechos con la naturaleza.

En este sentido, a lo largo de la historia, la presencia de la naturaleza en el arte ha sido casi total. Naturaleza y artista han formado una sola entidad hasta el punto que la representación plástica no tenía otro fin que realizar verdades externas a su práctica. A lo largo del siglo XX el arte, la pintura, es válida por sí misma lejos de referencialismos que produzcan ambigüedades dentro de su lenguaje propio. El artista elabora su sistema plástico, su código pictórico, estructura su concepto y se sirve de la naturaleza para consumir el proceso. Hay que descartar el referencialismo sin planteamientos, sin discursos bases. Toda configuración natural sólo asume su valor dentro de una rigurosa codificación propia.

La naturaleza en nuestro tiempo está plagada de nuevos -

datos referenciales. En pocos años la humanidad ha elaborado un sistema tecnológico inimaginable y ha puesto al servicio del ser humano toda una serie de adelantos que, forzosamente, han cambiado la representación plástica. Toda esta serie de dispositivos configuran una nueva naturaleza, verifican una nueva visión, clasifican novedosas formas que antes permanecían ocultas. El artista tiene ante sí una nueva formalización de la realidad que, en ocasiones, con cierto sentido esnobista, transporta al soporte sin planteamientos previos. En lugar de contemplar un paisaje, una naturaleza muerta, con el fin de plasmarlo sin ningún tipo de codificación, se mira por un microscopio en busca de una similaridad, que para el espectador es irreconocible, pero que realmente no posee más verdad que esa verdad externa que posee lo representado.

La naturaleza debe estar presente en la mente del artista siempre y cuando responda a exigencias lingüísticas propias. La sociedad actual en la que se desenvuelve, sus necesidades conceptuales, la investigación sobre el conocimiento de algún tipo de análisis, son realidades sociales sobre las que el artista debe trabajar interesándose, ante todo, por las estructuras típicamente pictóricas, por hacer pintura sin referencias proféticas como los expresionistas. Matisse decía: "E incluso cuando se ha apartado de ella -la naturaleza- se debe conservar la convicción de que lo he hecho para evidenciarla de manera más compleja". Lo que le interesa a Matisse es la pintura-pintura con un lenguaje intransitivo. En este sentido

su lenguaje es más típicamente analítico que el de los expresionistas. Las formulaciones estrictamente analíticas pueden desembocar en una teorización repetitiva de un mismo concepto. Como Weiner, tomo más parte por un lenguaje dialéctico en el que el ámbito analítico viene a ser un estadio de aquel.

Según D. A. Dondis expresamos y recibimos mensajes visuales a tres niveles diferentes: representacional, abstractamente y simbólicamente. El primer nivel hace referencia a una representación referencial con intención de similaridad con el objeto captado. Se trata de una representación realista que -brinde todo tipo de detalles necesarios para una clara identificación del objeto percibido y, en el que, sin duda, la fotografía es el medio más apropiado y adaptable a este tipo de mensaje. El nivel abstracto libera al visualizador de una solución referencialista y acabada y, por tanto, se sitúa a un nivel más general, una formulación más profunda y sistemática, más constructiva. Y, por último, el nivel simbólico trata de -simplificar, de reducir a sus elementos esenciales, de asumir estrictamente los principios clasificadores del elemento deseado. Es, por ello, una representación más directa y más asumible por parte del espectador.

Partiendo de esta base, mi obra nunca ha pasado por el nivel representacional de una forma estricta. La emulación o imitación de conformaciones externas en la pintura distraen -mi concepción del acto plástico, hacen perder valor al sistema o código que me establezco en cada momento. El nivel referencialista me vale, en ocasiones, para tomar imágenes y elaborar mentalmente una formalización propia que responda y se instaure en la contextualidad que pretendo establecer según -el código preconfigurado. Luego, mi representación recorre el nivel simbólico o abstracto bajo ese ámbito criticista de autorreflexión.

Importa la idea, la metodología establecida, a cuya configuración los niveles mencionados deben dar viabilidad. Mi obra transcurre entre estos dos niveles pero sin pretender -- dar mensajes o profecías, sin sentido fabulatorio o metafórico o, mejor dicho, sin brindar al espectador estos sentidos, pues, en el fondo, por ese método autorreflexivo, las intenciones simbólicas han quedado en mí, pero nunca poseen ese -- sentido simplificador fácil de determinar, porque la obra ha de valer por sí misma, sin mensajes que interfieran su configuración.

He caminado siempre bajo unas metas determinadas, bajo -- unas propuestas casi constantes, sobre unas líneas situacionales similares. He avanzado dentro de un renglón criticista -- pertinente, continuo, que se ha adaptado a la evolución experimentada. He tratado de elaborar una constante simbólica pero, en el núcleo de un pensamiento abierto, explorativo hacia exigencias referenciales.

A principios de nuestro siglo emerge el llamado "Arte -- Abstracto" caracterizado por el decisivo hecho de que los elementos plásticos poseen funciones no-referenciales o autónomas, negando todo residuo de representación.

La designación de abstracción como todo lo no figurativo supone una definición muy vaga y vulnerable, puesto que no excluye todo lo imitativo, pero tampoco incluye todo lo no imitativo. El grupo de Stijl, fundado en 1.917 por Theo Van Doesburg, definió la abstracción como la invención de un sistema del arte constituido por unidades constantes de base y por reglas gramaticales y sintácticas precisas que hacen posible un funcionamiento en contextos diversos.

Ello provoca la posibilidad de una gran variedad de relaciones, ilimitadas posibilidades de combinaciones libres de referencias ilusionistas que conforman el laberinto entramado de todo el arte abstracto de nuestro siglo y confirmador de la típica fragmentación producida. Dentro de este ámbito se pueden distinguir dos líneas de fuerza. Por un lado, las tendencias expresionistas abstractas o informalistas, con el informalismo europeo y el expresionismo abstracto americano, -- posteriores a la Segunda Guerra Mundial y que, hacia 1.950, -- se escinde en dos direcciones: la "action painting" y la "abstracción cromática" que influirá en la "nueva abstracción" de los años sesenta en América, y exaltada en los setenta con los "soporte superficie", la "pintura-pintura" y la "pintura de la materia". Por otro lado, las tendencias "constructivis-

tas" y de composición estructural o tendencias geométricas -- que, con el "suprematismo" de Malevitch y el "neoplasticismo" de Mondrian, dan paso, en 1.960, al "arte concreto" y, posteriormente a tendencias como el "arte óptico", el "arte cinético" o el "cibernético". En los años sesenta sobresale en América el "arte mínimo o minimalismo" que, por su preocupación -- por el proceso formativo y por la relación obra-medio ambiente-espectador, le aproxima al posterior "arte conceptual".

La definición dada por el grupo De Stijl me parece bastante más clara y ello provocará decir que la mayor parte de mi obra tiene configuraciones claramente vinculadas con la -- abstracción, no tanto, quizás, por su no figuración sino por la existencia de esas básicas unidades constantes, sobre todo en mis dos últimas etapas (serie E, F, G y H). La presunta -- no figuración puede ser discutida porque igual parto de elementos referenciales, que pueden ser o no reconocibles en la obra, como polarizo la configuración bajo una formalización -- instaurada mentalmente que responda al código preestablecido.

Aporto una estructuración básica que responda sistemáticamente a una rigurosa codificación. Adopto una terminología clave, simbólica o referencial, que ofrezca más vitalidad y -- convencionalidad a la estructura, a la construcción y por ellas filtro toda una serie de elementos denotativos de esa de -- ducibilidad referencial y que adoptan en dicha transferencia, y situadas en el contexto exigible, una singularidad, reconocible o no, es lo menos que importa, del elemento primario.

En la obra actual (serie H) trato además de alcanzar la singularidad necesaria de ese elemento referencial. Me interesa la esencia, el residuo formal, la coyuntura simple y denotativa del elemento, esa estructura básica que le dé carácter a lo establecido, esa configuración externa que delimita y da personalidad al referente, ese concepto originario capaz de evocar, en el contexto deseado, todo su valor simbólico, todos esos elementos estatutarios que dan valor al sistema.

Aparte de la lógica transformación que se produce en el traspaso del elemento a la articulación lingüística base, trato de inculcarle un carácter diferente formalmente del que posee en la realidad. Porque la identificación por parte del espectador del componente, en el primer contacto, hace que éste no le encuentre, o al menos que no procure buscar, otro sentido al conjunto. Se queda sólo en la representación de un elemento referencial sin comprender la desestructuración llevada a cabo. Asimilará únicamente el motivo, el elemento visualmente reconocido que para mí supone, simplemente, un pretexto -- dentro del concepto gramatical, verdadero sentido de la obra.

En este sentido, el espectador es lógico que necesite algo más que lo que tiene ante sus ojos, porque ninguna obra, clásica o moderna, expresa su contenido en sí misma. El espectador necesita notas referenciales que le ofrezcan una vía hacia la percepción y comprensibilidad de un determinado método de trabajo.

El artista necesita también de la palabra para expresar

sus ideas, como todo ser que pertenezca a la sociedad, porque el artista no está en el monte de las musas sino que forma -- parte de la sociedad, está inmerso en el contexto cultural y colabora en su desarrollo y por tanto es absurdo que se ignore esta dimensión. Dimensión que el propio artista necesita -- para clasificar sus propuestas, definir su contenido y que pa -- ra el espectador supone un mayor acercamiento hacia algo al -- que, probablemente, se sentía rechazado de entrada.

No se trata de que el artista clarifique el sentido de -- su obra ante el espectador sino, como dice Mondrian, el artis -- ta no explica sus obras sino su "actividad", y a través de e -- lla él mismo toma conciencia de ella. "Hoy día el propio méto -- do de trabajo es claro e inteligente sólo para aquellos que -- se lo han planteado". Por ello conviene menos opiniones criti -- cistas de personas exteriores a la obra, menos montajes mito -- lógicos hacia esos "dioses" que manejan el correr de nuestro arte. Los teóricos historicistas poco pueden saber de mi acti -- vidad y planteamientos, salvo enlazar inútiles similitudes, -- pasados inspiradores y convocar a espectadores creyentes en -- su apariencia de sabios. Para hacer comentarios de una obra -- hay que conocer a su autor, salvo que aquellos tengan unas re -- glas que determinen unos estatutos valorativos claros.

El estudio del espacio tridimensional fue, en mi primera etapa impresionista o posimpresionista, una preocupación esencial de índole cromática. Lejos de las captaciones lumínicas y atmosféricas en ambientes naturales, nunca he sido demasiado partidario de la pintura al aire libre, reelaboraba, en el estudio, ese encuadre referencial asimilado mentalmente en -- busca de un análisis del color, para determinar, por medio de sus mezclas y combinaciones, qué cualidades especiales comportaba su intensidad y su interacción. Confeccionaba determinadas gamas cromáticas con la que estructuraba la composición y cuya distribución perseguía un efecto espacial, sin presencia de líneas que implicasen la existencia de un supuesto punto -- de fuga. Sólo los efectos cromáticos podían brindar deducible espacio tridimensional.

La imposibilidad de asimilar el color con idéntica intensidad, me hizo comprender la inutilidad de un pertinaz esfuerzo en la construcción de determinados colores tal como los -- percibimos, pues su constante variabilidad visual destruía el esquema elaborado. Esta comprobación de la relatividad del color como medio expresivo me condujo a una búsqueda particular que me identificara con el cuadro, lejos de elementos referenciales y la organización de un código cromático básico sobre el cual trataba de determinar alteraciones que enriquecieran el esquema (serie B).

A partir de este momento, las etapas sucesivas han supuesto una progresiva tendencia al espacio bidimensional, a medida

que la forma reemplazaba el color como elemento básico integrante en la composición. Al propio tiempo que comprendía que la pintura no debe representar verdades que les son externas, perderse en transcripciones puramente representacionales, concebía la tridimensionalidad como concepto impropio de la plástica pictórica. La ilusión espacial, la configuración del volumen son propios de otras plásticas y, por tanto, la pintura no debe moverse en esos contextos.

Esta inclinación al espacio propiamente pictórico, y que actualmente asimila todas sus facultades, se ha llevado a cabo paulatinamente e interrumpidamente dentro de un contexto formal, que ha adoptado la curva y la recta como elemento plástico de transferencia.

Dentro de esta formalización, se inició el proceso bidimensional con una tendencia referencial a la desproporcionalidad de la figura humana, con cierta intensionalidad simbólica al propio tiempo que establecía nuevos planteamientos teóricos que me brindasen una más acentuada inclinación a la cancelación del volumen como elemento pictórico, aún presente pero muy simplificado. Consignaba, dentro de una gama cromática lúmicamente similar, las variantes necesarias para el estudio de los conceptos fondo-figura, en el que los primeros adquirirían una concepción estructural plana y las masas que constituían la figura se oponían, con leves cambios lumínicos, no sólo al fondo sino también entre sí (serie C).

Este primer paso supone una clara inclinación a la forma

plana bidimensional y a partir del cual esta tendencia se hizo mucho más sugerente. Se comienzan a descomponer las formas que generan cierta abstracción, liberan a las masas de su -- bien definida configuración y le restan estaticismo a su conformidad. La línea curva, levemente moldeada, es sustituida -- por la recta, el plano tendente a una geometrización que diferencia la "figura" del fondo. La composición se hace más construída y racional al propio tiempo que la investigación técnica creaba nuevas conformaciones, nuevas texturas.

Este tendencia a la abstracción formal bajo el ámbito de unas unidades básicas de configuración, me inclinaba a una experimentación técnica que ofreciese valor y singularidad a cada superficie, al propio tiempo que ésta abandonaba toda adopción de índole espacial. Las superficies debían tener identidad, no ya por cambios cromáticos más o menos acentuados, sino por ofrecer, dentro de un cromatismo poco sugerido, y tenuemente insinuado, diferentes conformaciones texturales. Inducía la visión al conocimiento de la existencia de una superficie plana pero variable, vulnerable y discontinua que, en cierto modo, contrarrestase la posible frialdad y singularidad que sólo el color gris podría implicar (serie D).

Este paso intermedio que suponía, aparte de una familiaridad y dominio de ciertas técnicas, una indecisión o inseguridad para poner el color libre de todo aditamento material, dio paso, de nuevo, a la línea curva pero bajo una estructura mucho más complicada y estudiada. La representación es total-

mente bidimensional generado por un juego lineal-cromático, - donde el camino recorrido indefinidamente por el pincel toma entidad de forma curvilínea, sutil y sin interferencias de -- ningún tipo. Pasaba de un estudio formal por medio del empleo del color dentro de la misma gama grisácea. El color, con poca entidad propia, constituía la forma, bajo el sustento de un sistemático estudio de gamas y matices (serie E).

Por último me encuentro, digamos, en una simplificación - total de las estructuras básicas en busca de una construcción más estricta y formalizada. Destruyo los conceptos fondo-figura, con lo que el esquema gana en bidimensionalidad al propio tiempo que la estabilidad cromática y formal le confiere claridad y solidez al conjunto (serie H).

La consciente formulación de unos criterios elementales, de un lenguaje plástico firme y riguroso que sirva de estructura básica para la confección de la obra plástica determina, - lógicamente, una elaboración formal y cromática que, bajo la investigación de los medios apropiados, dé carácter y sentido al lenguaje establecido.

Se trata de estructurar los elementos básicos del lenguaje de modo que ofrezcan una intencionada viabilidad al mensaje plástico. La mente construye unas formas adaptables al código preliminar. Toda estructuración plástica debe ser consciente y responder al sistema prefijado, debe dar confirmación visual de la idea mentalmente concebida.

En este sentido, y por la línea expuesta, la construcción formal de la composición es fundamental. Construir, elaborar, configurar metódicamente todos los elementos precisos en una obra en busca de una rigurosa estabilidad. Me interesa, en el presente (serie H), una configuración permanente, sólida, sin devaneos lineales que hagan desviar la visión en un constante transcurrir de lado a lado del cuadro, como en la etapa anterior (serie E). La representación de esas unidades básicas -- del elemento referencial, esa singularidad formal que le da su carácter, debe mantenerse constante en el ámbito plástico situado.

La estructura debe ser simple, ordenada y rigurosamente firme, para lo cual es preciso unos estudios previos que establezcan las leyes internas que deber mover a los diferentes -

elementos constitutivos de la obra. Este estudio formal es el apoyo y fundamento de la composición. Antes que la distribución del color, construyo la forma, distribuyo las masas, la textura, establezco los ritmos necesarios. El color debe mantener la configuración formal y acentuar su carácter. Debe -- provocar estimulaciones allí donde la forma lo exige, y en este sentido, determino también la gama cromática básica que ofrezca viabilidad al lenguaje plástico. Cuando me enfrento -- con el soporte todo está escrupulosamente prefijado en el boceto, en lo que se refiere a sus elementos esenciales. No -- existe campo para lo casual o accidental.

El quehacer artístico moderno, a partir de finales del - siglo pasado hasta las últimas y más novedosas investigacio-- nes sobre el arte, se desenvuelven en base a dos líneas clara-- mente diferenciadas: una, basada en un empleo netamente refe-- rencialista con aportación de un cierto ilusionismo naturalis-- ta y otro, que lleva a cabo su labor a partir de unidades lin-- güísticas elementales, en busca de los fundamentos del arte. Kandinsky habla de la doble vía emprendida por el arte: vía - de la gran abstracción y del gran realismo.

La institución de un código o sistema de la pintura y el estudio de los procesos mentales que rigen la formación del - arte, y que desemboca en el conceptualismo, sustituye en bue-- na parte el principio de semejanza de la línea referencialis-- ta. Los últimos años del siglo pasado supusieron un claro pun-- to de partida, dentro del contexto general del arte moderno, - hacia una especie de autodeterminación de un lenguaje propio. Después del Impresionismo, o como consecuencia suya, la plás-- tica abandona las estancias al aire libre y se recoge en los estudios o talleres, en los que el artista deja a un lado la preocupación por la representación visualmente asimilada, por una reflexión y análisis mental. Se inicia, en la pintura, la sistemática elaboración de un sistema en base a sus propios - medios expresivos. Se pretende dar valor a los derechos pro-- pios del cuadro y se formula un sistema de la pintura. Se a-- dopta un estudio procesual, creando nuevos estatutos valorati-- vos. En definitiva, el arte instituye una actitud analítica y

contextualizada, pasando de los aspectos visuales a los formales. Cada artista elabora una especie de código particular -- que sirva de sustento a su propia metodología, de una singularidad y coherencia profundamente vinculado a la configuración de su propio discurso pictórico. Se trata de una formulación que arrastra tras de sí la elaboración de un código o sistema propio, que estructure un lenguaje del arte que faculte un -- sistema lo suficientemente concreto y firme.

La pintura tiene que determinar su propia verdad, sin hacer referencia a verdades fuera de sí misma, ha de encontrarse dentro de la línea analítica, que supone la búsqueda y localización del motivo que sirva de referencia para la elaboración de un conjunto de apuntes, la acomodación de los datos adquiridos en base a ese código propio y la transposición de la -- idea al soporte. El arte no debe tener otro objeto que él mismo. "El arte nuevo ha colocado en primer plano el principio -- por el cual el arte sólo puede admitirse en sí mismo como contenido. Así no hallamos en él la idea de algo, sino sólo la -- idea del arte mismo" (Malevitch). "El arte nuevo está en la -- vía de su propia verdad y no admite la degradación mediante -- la expresión de verdades que le son extrañas" (Malevitch).

Esta investigación artística posee dos polos diferenciales que son el neoplasticismo de Mondrian y el suprematismo -- de Malevitch. Este trata de establecer, o describir bajo estructuras visuales simples, el germen del arte, partiendo de formas puras y absolutas (cuadrado, ángulo, círculo, rectángu

lo y luz) como base para plasmar armonías sencillas. El neoplasticismo, desarrollado por Piet Mondrian, persiste en la elaboración de un nuevo código del arte del cual podrían ir componiendo nuevos subcódigos. La estructura total la reduce a horizontales, verticales y ángulos rectos.

Sin duda, el suprematismo de Malevitch llega más allá -- del arte estrictamente pictórico alcanzando nuevos ámbitos -- disciplinarios. Comienza por cuadrados negros sobre fondos -- blancos, puesto que su estudio se desarrolla, podemos decir, a dos niveles: hacia la pintura por medio del color y hacia las emociones no objetivas. Para ello el cuadrado, como estructura minimal, es buena adopción para configurar, en la mente -- del espectador, un serio interrogante sobre la naturaleza del arte como hacía, por aquel entonces, Duchamp con su Ready-Made en busca de desequilibrar, o al menos movilizar, sus criterios valorativos.

La otra vía propuesta por Malevitch se dirige hacia la -- percepción de la no objetividad. En este sentido Reinhardt -- trata de formalizar, mediante un proceso de reducción, un -- estudio de percepción no percibida para lo cual trata de acentuar el contraste entre fondo y figura sumergidos en un fondo negro y colocándose en el límite extremo de la no perceptibilidad.

Dentro de este contexto circula mi labor plástica y, más concretamente, mi última etapa (serie H), aún en desarrollo, -- donde el proceso analítico desemboca en una pérdida valorativa

del proceso ejecutivo, que en etapas anteriores tenían más importancia. Las cuestiones técnicas, tan admiradas por el espectador pierden, gradualmente, trascendencia, pierden su razón de ser, o han sido suplantadas por el discurso pictórico que el proceso de abstracción precisa.

Esta línea de afirmación de los derechos del cuadro tienen su punto de arranque en Seurat que se dió cuenta que la plasmación del código del sistema de signos y reglas establecidos significaban una debilitación del signo gráfico, la pincelada y la factura de la obra. La pincelada, tan propensa a ser símbolo de calidad dentro de las fórmulas convencionales, es tan secundaria como la identificación del elemento lingüístico, cuanto éste existe en la obra. Cuanto más liberado esté el trazo de armaduras técnicas, que puedan denotar cierto sentido ambigüo o corra el riesgo de vulnerabilidad, fruto de la carga casual que lleva consigo, más claro y vitalista resulta la transferencia de su sentido. El valor plástico no es en ningún sentido facultativo de valor artístico.

El cuadro requiere una lectura, hay que escuchar su mensaje porque el plano de la plástica camina de la mano con el de la reflexión teórica, pero bajo el dominio de éste. El instrumento plástico y el lingüístico se complementan de modo -- que la existencia de uno no tiene valor con la ausencia del otro.

El artista plástico se sirve de su medio de expresión para brindar la idea que surge de su procedimiento mental y que

es guía de la operación, tanto como lo podría hacer por medio de la palabra, de la fotografía o cualquier otro tipo de manifestación.

La técnica debe estar supeditada al concepto, al sistema establecido.

La imagen o la representación pierden todo su interés -- porque el sustento de la obra debe ir mucho más allá de la -- simple transposición de elementos visuales. La idea, el concepto y la adopción de un código estrictamente metodologista, los signos básicos del color y la línea han de suponer los motivos pertinentes para la sistematización de la definición, -- para alcanzar el mayor rigor dentro de las invariables que -- ella cree.

El abandono de una representación fiel a los elementos visuales, propio de La Academia, y el comienzo de una búsqueda particular, como he dicho, se llevó a cabo por medio del empleo de la técnica impresionista, por lo que ésta tenía de liberación de unas fórmulas determinadas. Comencé a dar valor al cuadro en sí mismo por medio del color, independientemente del elemento tomado como referencia, aunque aún, en cierto modo, sujeto a contextos ambientales o atmosféricos y estudios de armonías cromáticas a base de zonas de color bien definidas, pero sin pretender que la visión reelaborará dichas notas cromáticas y, debido a su interacción, denotase la existencia de otras nuevas (serie B). La mezcla óptica, tal como la estudian los impresionistas, nunca me cautivó. Prefería la mezcla elaborada intencionadamente con el pigmento.

Esta cierta ligereza de planteamientos, paulatinamente, me fue resultando episódica y poco reflexiva. La obra a medida que avanzaba en su construcción, me exigía cambios que no había previsto. Quería dominar el esquema de principio a fin. De modo que tomé partido por la "forma" como elemento básico estructural de la obra. Concepto éste que, desde entonces, se ha ido reforzando hasta el presente.

La designación de un código lingüístico que, para su expresión, precise estabilidad, coherencia y claridad; el establecimiento de un esquema reposado, que no conceda espacio a la ambigüedad, debía contar con un soporte firme que no estuviese sujeto a posibles conceptos que implicasen relatividad.

El estudio tendrá que tender hacia una formalización del esquema, puesto que la forma es mejor medio de identificación que el color.

Los diferentes grados del color y su vulnerabilidad hacia cambios registrados en su entorno. La poca memoria visual cromática del ser humano y los efectos que produce su interacción hacen que el color sea el medio más relativo que emplea el arte. Nuestra incapacidad para descifrar, con plenas garantías de éxito, variaciones tonales y nuestra insuficiencia para designar poco más de seis colores con singularidades propias, hacen que el color sea el medio plástico poco adaptable a proporcionar seguridad y solidez a la composición.

La forma ofrece muchas más diferencias cualitativas, es más resistente a las variaciones ambientales y se configura como un medio mucho más seguro de orientación e identificación que el color. Ernest Schachtel vincula la experiencia del color con la del efecto de la emoción, de modo que en su visión la acción parte del objeto y afecta a la persona, mientras para percibir la forma es la mente organizadora la que sale hacia el objeto. Arnheim concluye diciendo que el color produce una experiencia esencialmente emocional, mientras la forma corresponde al control intelectual.

Una experiencia plástica basada en la racionalidad, en una estricta metodología debía responder más a ámbitos formales que cromatológicos.

El color, de este modo, adopta la labor de no desestruc-

turar la forma sino, por el contrario, contribuir a su durabilidad; no debe tener valor en sí mismo ni crear ámbitos independientes en la obra. Es indispensable que la forma sustente el peso de la estructura para que ésta no esté sujeta a posibles variaciones o acomodaciones visuales. Forma y color constituyen los estamentos visuales de la obra plástica, ambos -- subsisten en el esquema, pero el último no debe desbordar los espacios formales. Decía Matisse: "Si el dibujo es del espíritu y el color de los sentidos, hay que empezar por dibujar, -- para cultivar el espíritu y ser capaz de conducir el color -- por senderos espirituales".

Primero con trazos rígidos que determinaban los contornos y delimitaban saturados cromáticos, tendentes a la ruptura espacial en busca del espacio bidimensional (Bf-Bg-Bh). -- Luego con un agrisamiento del color sujeto a finos trazos lineales, al propio tiempo que trataba de darle identidad al soporte (serie C). Posteriormente con un estudio textural, investigando sobre la materia y los efectos que ésta proporciona (serie D), seguido de un engranaje cromático lineal curvilíneo (serie E), hasta llegar a la obra presente, han sido -- conceptos formales -- configuraciones rígidamente elaboradas -- con el fin de prestar coherencia, singularidad, solidez al -- conjunto compositivo-- los que han formulado las unidades lingüísticas de base.

La consciente búsqueda de una estabilidad formal genera la necesidad de construir una estructura equilibrada. El equilibrio es la clave exigible para la elaboración de un esquema estable que haga prevalecer la forma. Los vínculos que sostienen las diferentes entidades plásticas y que le otorgan una ubicación determinada, han de responder a criterios equilibracionales. El equilibrio le ofrece a la forma esa concentración intencionada en el residuo referencial, necesaria para que el lector se encuentre, al menos, en condiciones de captar cierta viabilidad hacia el proceso configurado. Todo este concepto intencional precisa una confirmación plástica que le ofrezca adquisitividad al mensaje, que le brinde rotundidad al estatuto de una forma clara y fehaciente. Esta verificación se llama equilibrio.

Como dice D.A. Dondis, el equilibrio es la referencia visual más fuerte y firme del hombre, su base consciente e inconsciente para la formulación de juicios visuales. El ser humano busca el equilibrio porque le supone el estado en el que toda acción permanece inmóvil, detenida y, por lo tanto, difícilmente modificable sin riesgo a desestructurarla. En una composición equilibrada ningún elemento necesita el cambio, ninguna unidad del esquema tiende hacia la modificación de su situación, todo factor plástico ocupa su lugar en el contexto general de la obra y sólo mantiene ese sentido dentro de ese ámbito total. La visión nunca percibe los elementos por separado sino con relación a otros. La ubicación de un componente

está estrechamente vinculado con el "todo". Todo cuerpo guarda equilibrio con relación a otros, sin los cuales su estabilidad pierde coyunturalmente y por tanto tiende a su modificación.

El hecho de desvestir al mensaje de cualidades sucesorias, de desnudar el método plástico de toda ideación o virtuosismo técnico que le contrarreste efectividad, claridad y permita una identificación cristalina del código adoptado, me inclina a tomar el equilibrio como concepto indispensable para ofrecer viabilidad al lenguaje. Sin esa estabilidad e integridad, que ofrece el equilibrio, la concepción visual crearía inseguridad e incapacidad de determinar de forma concluyente lo que el esquema pretende brindar. La forma equilibrada es básica para la construcción de un mensaje directo y claro.

Para esta formulación visual clara y estable, construyo (serie H) un estamento plástico esquemático basado en elementos geométricos simples que con la gesticulación controlada ofrecen variaciones formales metódicamente elaboradas. La línea recta y la línea curva se someten a exigencias procesuales que procuran liberarla de una estricta geometrización que no obstante, la configuración visual induce. Podría decir que se trata de una geometrización que intenta contrarrestar su normativa mediante alteraciones constructivas vinculadas al código establecido y en último lugar al elemento referencial.

Para infundirle más solidez a esta configuración, las --

Las líneas deben integrarse en un esquema donde prevalezca la verticalidad y horizontalidad que es, sin duda, la relación básica del ser humano con su entorno. Cualquier distribución de elementos en el espacio hacen referencia a la vertical y a la horizontal. La mente trata siempre de establecer un eje vertical y como referencia otro horizontal en cualquier tipo de representación u objeto que visualmente el ojo perciba. Estos ejes imaginarios, que necesariamente desempeñan el papel de determinar el concepto de equilibrio, deben constituir el espacio pictórico representativamente con el fin de desligar al receptor de construirlos mentalmente.

De este modo, el concepto plástico elemental que edifica el espacio pictórico debe ser la verticalidad y la horizontalidad con el fin de ofrecer mayor peso específico a la información.

La configuración que establece la vertical y la horizontal organiza, generalmente, una serie de encuadramientos, variantes en forma y tamaño, en el que en uno de ellos domina la estructura y trata de impedir el discernimiento visual, a pesar de que la composición se abre y se diluye hacia los límites del soporte.

En esta distribución formal prevalece como dominante la vertical, mientras la horizontal establece, dentro del discurso lingüístico, el contrapunto compositivo necesario para su estabilidad. Se crea un entramado posicional que trata de no generar inseguridad hacia igualdades o desigualdades, entre -

simetría o asimetría, entre configuraciones geométricas, sino afirmarse sólidamente como formas establecidas sin tendencias a cambios.

Las masas constituídas ocupan lugares en el espacio de forma que entre sí se equilibren. Estudio el peso específico de cada una y las integro en el esquema de modo que su ubicación corresponda con el sustrato resistente de la armazón estructural. Distribuyo verticales y horizontales con la consciencia visual de que las primeras pesan más que las segundas. Agrupo las formas, les disminuyo el tamaño y le establezco un enrejado lineal simple allí donde la visión necesita de un interés ambiental para contrarrestar unas masas o estructuras más voluminosas o, cromáticamente más atractivas o denotativas de acercamiento visual. Aislo una forma y la sitúo en un contexto limpio de toda estidad similar con el objeto de biseccionar el espacio y darle categoricidad a la unidad formal representada.

Mientras en la verticalidad estructuro el espacio con el fin de mantener la estabilidad de modo que las horizontales más determinantes se encuentren sobre la mitad del esquema, o bien, creando interés en la parte inferior para contrarrestar el mayor peso que los elementos tienen al situarlos en la parte superior del espacio, en la horizontal hay que construir mayor interés en la izquierda, puesto que también los elementos pesan más en la dirección contraria y toda imagen se "lee" en sentido izquierda-derecha, por lo cual el estamento del --

primero debe ofrecer suficiente atención para ecuanimilizar - la visión del segundo, como final de "lectura".

Existe en esta estructuración una, más o menos, frecuente repetición de esquemas semejantes, aunque supeditados a ligeros cambios formales. Cada fragmento conserva formalmente - su singularidad con respecto al resto que configuran la obra. No existe conformación que se repita bajo idéntica clave formal, al propio tiempo que, rehuyo la simetría por ofrecer excesivo cálculo técnico que conceda al espectador poco campo - referencial o comparativo, pues cada ente plástico es como es con relación a su entorno. La estabilidad ha de existir en el conjunto dentro de una contextualidad asimétrica.

El soporte formal del esquema descansa en la elaboración de la estructura mencionada a base de trazos negros que le ofrecen diafanidad al código, al mismo tiempo que el blanco supone una abertura o interferencia hacia o del espacio exterior en el esquema. Con ello pretendo crear un espacio sistemáticamente definido y concreto como residuo de un estamento, supuestamente, más amplio o como ámbito de un engranaje pertinazmente repetitivo y que las connotaciones cromáticas diagonales, aparte de construir una mejor lectura del esquema, provoca, por su dirección y su inevitable tendencia a la pérdida - de valor o definición a medida que se aleja del núcleo del esqueleto estructural de la composición. En este sentido contribuye la constante semi-solapación formal y cromática que define con claridad el mensaje pero que le otorga un cierto desva

nacimiento que propensa la existencia de una integridad, aún menos vulnerable, en ese presumible espacio exterior.

La concepción cromática es constante, aunque, ligeramente variable en sus matices y adaptable a la configuración formal o, en todo caso, genera en sí misma, por medio de interacciones y distribución, organizaciones de índole formal. Contribuye a crear la forma.

Esta concreción, esta estabilidad y fácil ubicación visual del contexto plástico son elementos de codificación que no estaban presentes en mi etapa anterior, al menos con un sentido tan categórico (serie F). Una etapa ideada bajo una formulación curvilínea, un juego lineal sinuoso y continuo en la que la estructuración formal adoptaba, como medio expresivo, la metodología cromatológica. Por medio de incesantes cambios tonales, el trazo, sistemáticamente sujeto a un venir y devenir de formas curvas y sinuosas, instituía un código formal poco estable. No pretendía organizar un estamento claramente definido, un esquema diáfano y coherente, sino que, por el contrario, indagaba sobre las ambigüedades. Las levemente definidas formas cromáticas, ausentes de verticales y horizontales nítidas, inducían a desvincular la visión de ámbitos de terminados e integrarla en la composición de modo que la mente tuviese que organizar un esquema propio que le diese al espectador viabilidad hacia el establecimiento de un elemental, primario o referente código valorativo.

Sin embargo, la configuración total de las masas debían

guardar equilibrio y definición. Las ambigüedades existían -- dentro de un conjunto estable. La obra tendría que ofrecer seguridad visual al propio tiempo que creaba desconcierto posicional.

Después de una etapa estrictamente planteada bajo la configuración total de la línea curva; una línea curva cambiante modificable y, metódicamente estructurada según exigencias de una conciente complejidad. Después del juego sutil de las formas redondeadas para crear una maraña sin centros de interés, sin formas denotativas de referencialismos. Después de una obra que invitaba a un recorrido visual placentero, sin interrupciones a lo largo de unos límites determinados, o al menos que se podían presumir. Después de una etapa en que el entramado lineal no se presume a priori, sino que son las exigencias formales y espaciales las que determinan su sentido y dirección; en la que la construcción de la obra se lleva a cabo paulatinamente hasta lograr su total elaboración; en la que cada forma exige el acompañamiento de otras formas determinadas para crear el contexto deseado, para crear esa viabilidad necesaria en el conjunto, que al propio tiempo las haga vulnerables por esa falta de configuración interna preestablecida y formas sistemáticamente verificadas. Acabada una etapa de enmascaramiento del color bajo finos y variados matices neutros con poco poder atractivo por sí mismos, siempre con el objeto de establecer una patente dificultabilidad; de una idea que sólo determinaba formalmente el contorno de la composición o aquellas grandes zonas denotativas estructural y simbólicamente para, sucesivamente, ir descomponiendo el conjunto compositivo; después de esta laberíntica formalización (serie E), surge una pintura menos evasiva, menos cambiante, más

construida, más estable. Aparece una pintura más gestualmente controlada y vitalista, más concreta.

Se trata de una gestualidad en la vertiente opuesta a la de la "action-painting", en el polo opuesto al "dripping" de Jackson Pollock, por cuanto ésta configura una relación íntima entre la corporeidad del sujeto y el soporte de la obra -- dando, por tanto, viabilidad a lo espontáneo o lo casual que resulta del impulso físico. La continuidad del signo de la -- "action-painting" sólo tiene sentido cuando configura estrictamente la estructura ordenada con anterioridad. Se trata de un gesto que no deja lugar a lo casual, al truco, a la forma cambiante o el cambio de dirección repentina, no prevista con anterioridad. Descarto todo tipo de variación como nosiba y -- desabilistadora del proceso mental que configura la obra. El impulso que dirige el trazo ha de moverse libremente sobre el soporte dentro de la configuración establecida que le dará -- más firmeza y estabilidad al gesto. Se trata de un gesto más analítico y controlado de la mano. Evito todo tipo de facto-- res que desestructuren su claridad (serie H).

La estructuración de unas unidades básicas de lenguaje, - bajo una rigurosa codificación, necesita el establecimiento - de una normativa formal que faculte su transferencia al soporte, que le ofrezca viabilidad plástica dentro del contexto -- exigible. Un estructural que ofrezca claridad al lenguaje.

La adquisición definitiva de ese método apropiado está - precedido de una larga y necesaria serie de estudios aboceta- dos que le sirvan de apoyo. Este espacio desregula el esquema

El boceto, el estudio previo amplio y con enfoque estruc- tural firme, que ofrezca integridad y coherencia a los estatu- tos mentalmente concebidos, que muestre objetivamente un es- quema regulado, es condición previa para que el lenguaje plás- tico y dialéctico responda a un mismo razonamiento. en los bo-

ceto Toda una larga serie de bocetos tienen como fin la ejecu- ción de una, algo menos amplia, serie de obras, de modo que - los problemas que el ámbito plástico pueden oponer a la inten- sionalidad han de estar resueltos, ineludiblemente, con ante- rioridad. A la hora de enfrentarse al soporte, la previa eje- cución no debe poseer ningún tipo de lagunas, de objeciones. La estructuración ha de ser firme de principio a fin, de modo que el esquema no me exija transformaciones o desviaciones es- tructurales, cambios direccionales o cualquier tipo de tecni- cismos que puedan suñir ciertas confusiones o ambigüedades. Después de comenzada la obra no pueden existir cambios de -- planteamiento, porque estas rectificaciones accidentales le - restan claridad y solidez al esquema.

Debo intuir las cualidades técnicas del material a utilizar y cómo maniobrarlo con el fin de impedir disociaciones -- formales o discontinuidades cromáticas que trastocuen visualmente la adquisitividad de una integración en la intencionada concepción estructural que ofrezca claridad al lenguaje.

Cuando la obra, en cualquiera de sus fases, no otorga la suficiente viabilidad, deroga algún estamento preconcebido, -- porque su adaptación al nuevo espacio desregula el esquema u ocasiona cualquier otro tipo de discernimiento, ha perdido su razón de ser. La insistencia genera ambigüedad y las descodificaciones ocasionadas han de ser, nuevamente, estudiadas en los bocetos.

Ello no implica rigidez en la ejecución, pues en los bocetos sólo determino los elementos imprescindiblemente necesarios para que se realice la transferencia. El estudio previo sólo me ofrecerá la formalización elemental, el cromatismo básico. El resto lo apporto intencionadamente, le designo más -- fuerza gestual, cambios de matices, estructuro formas secundarias. En definitiva, después de construir las referenciales -- unidades básicas, estudio el cuadro en sí mismo, con la idea mentalmente configurada, pero lejos de transferencias exactas (Hn-Hy-Hz-Hab-Hac-Had-Hae-Haf-Hah-Haq).

El artista actual se cuestiona muchas cosas acerca del arte en general y por su propio arte en particular. Lo acelerado de la vida moderna, la ausencia de sólidas tendencias -- muchas a poco de nacer llegan a su fin-- ocasionan un claro desconcierto, sobre todo en el que se inicia en el mundo plástico. El artista de hoy es motivo de muchas polémicas y, desde luego, de no pocas incomprendibilidades.

En muchas charlas de taller o de coquetín con compañeros dedicados a la plástica o interesados por el arte y la cultura, se debate el tema que hace referencia a nuestra posible situación elitista. Bajo los desconciertos personales que la sociedad actual experimenta nos vinculan un intencionado alejamiento del pueblo hacia posiciones que muy pocos comprenden.

Evidentemente, cuando me sitúo ante el soporte con el objeto de darle facultad plástica a mi codificada formulación, de estructurar visualmente el proceso configurado, de tratar de expresar aquellas entidades que constituyen la estabilidad del esquema, mi mente no asume el pensamiento del espectador y su reacción al contemplar la obra. No pienso en el público como ente abstracto, en hacer comprensible a una mayoría algo de lo que no entiende. Es indudable que sólo una pequeña porción social posee la capacidad de formular unos estatutos valorativos que le brinden cierta adquisitividad del autor. --- Conscientemente reconozco este elitismo y lo asumo, porque -- así debe ser el arte comprometido. El artista no debe nunca dirigir su obra a todo el mundo, a toda una colectividad, pues

ello significa que no se la dirige a nadie. Sé quién es capaz de cuestionarse análisis de la obra, de acercarse con inquietud a su contemplación, de transferir el ámbito dialéctico -- del autor para hacerle más comprensible, más inteligible su actividad, que al fin y al cabo puede ser la meta del creador: hacer más inteligible el contexto real. Desmembrar de la realidad toda una serie de singularidades que la hacen más comprensible. Viene a significar una aclaración personal, como ser social, de lo real. J. Gil de Biegma dice que cuando hace poesía trata de hacer más inteligible la vida.

El arte, es indudable que, ha girado mucho a lo largo -- del presente siglo y, ciertamente, es irónico pensar que cuando hoy se debate una posible decadencia del arte, una próxima muerte o al menos, que respira de la misma crisis que cualquier otro estamento social -que la sociedad entera- y los artistas indagan hacia una salida que abra nuevas vías, quizá -- más concretas, exista una mayoría a la cual le resulta incalificable toda la labor artística de nuestro siglo.

El arte siempre ha sido elitista, porque el gran ámbito social vive a remolque, por propio gusto, sumidos en un confort intelectual, o víctimas de una pobre educación cultural fruto de nefastos códigos políticos. El artista debe vivir su tiempo, asumirlo y, bajo su propia codificación, mostrarlo y hacerlo inteligible. La mayoría social vive como plantas, pendientes de snobismos y sin intentar comprender su realidad, -- formularse su propia estructura de lo real. Steiner dice: "El

noventa y nueve por ciento de la humanidad sobrevive gracias a la disparatada generosidad de la Biblioteca de Congreso de los Estados Unidos que colecciona las guías telefónicas de to dos los países del mundo", haciendo referencia a que éste es el único trocito de inmortalidad, en contraposición con la -- condición del pensador, del artista, del inventor de significados.

Por ello el arte es elitista y debe ser expuesto dentro de ese ámbito, puesto que es donde único desempeña su papel. Las visitas que no pasan de la puerta de las salas de exposiciones me son indiferentes y no es mi deber acercarme a ellas. El lector o espectador debe pasar por las tres etapas que define Eliot: "una, donde la atención principal se encauza hacia el asunto; en la segunda, se da cuenta que el relato tiene doble interés: el relato en sí mismo y la forma en que se dice: llega a darse cuenta del estilo; y la tercera etapa, el asunto pasa a segundo término: el asunto es un medio para realizar el poema".

A lo largo de la terminológica exposición llevada a cabo, en la que he tratado de hacer un análisis esquemático de mi evolución plástica, que responde, en cada caso, a un compromiso estético determinado, y en la relación de obra gráfica presentada, se puede observar que mis maneras artísticas, evidentemente, han variado con frecuencia de rumbo, fruto de modificaciones ideológicas y estéticas, según necesidades investigativas propias. Si bien mi idea ha permanecido, más o menos, constante, al menos en los últimos cuatro años, mi forma de actuar, mi actividad, mi actitud y proceder plástico se ha alterado considerablemente.

Siempre que se mantenga dicho compromiso estético, las variantes ocasionadas implican cambios de pensamiento. Por ello, todo lo expresado en este trabajo es válido, única y exclusivamente, en el presente, puesto que responde a mi razonamiento actual y supuestamente variable en el futuro. Tengo la convicción de que afirmaciones expresadas ahora pueden ser poco válidas, o matizables, en etapas sucesivas. El tiempo lo dirá.

- BLOK, Cor
"Historia del Arte Abstracto" (1.900-1.960)
Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1.982
- BOZAL, Valeriano
"La construcción de la vanguardia" (1.850-1.939)
Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1.978
- DONDIS, Donis A.
"La sintaxis de la imagen"
Barcelona, Gustavo Gili, 1.976
- BATTCKOCK, Gregory
"La idea como arte"
Barcelona, Gustavo Gili, 1.977
- ARNHEIM, Rudolf
"Arte y percepción visual"
Madrid, Alianza, 1.979
- DAUCHER, Hans
"Visión artística y visión racionalizada"
Barcelona, Gustavo Gili, 1.978
- GONZALEZ GARCIA, Angel
CALVO SERRALLER, Francisco
- MARCHAN FIZ, Simón
"Escritos de arte de vanguardia" (1.900-1.945)
Madrid, Turner, 1.979
- DE MICHELI, Mario
"Las vanguardias artísticas del siglo XX"
Madrid, Alianza, 1.979

CARLO ARGAN, Giulio

"El arte moderno"

Valencia, Fernando Torres, 1.975

AGUILERA CERNI

"Panorama del nuevo arte español"

Madrid, Guadarrama, 1.966

DORFLES, G.

"Últimas tendencias en el arte de hoy"

Barcelona, Labor, 1.966

PELLEGRINI, A.

"Nuevas tendencias en la pintura"

Buenos Aires, Muchnienik, 1.966

MARCHAN FIZ, Simón

"Del arte objetual al arte de concepto"

Madrid, A. Corazón, 1.974

LUCIE-SMITH, Edward

"Movimientos en el arte desde 1.945"

Argentina, Buenos Aires, 1.979

MENNA, Filiberto

"Opción analítica en el arte moderno"

Barcelona, Gustavo Gili, 1.977

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA



* 6 6 0 3 0 6 2 4 3 8 *