

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

FACULTAD DE HUMANIDADES. SECCIÓN DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

**EL LENGUAJE EXPRESIONISTA
Y SUS INFLUENCIAS EN PINTORES CANARIOS
CONTEMPORÁNEOS**

TESIS DOCTORAL

Presentada por

DAVID MÉNDEZ PÉREZ

Dirigida por

SABINA GAU PUDELKO

La Laguna, Tenerife, junio de 2017

Dra. Sabina Gau Pudelko, catedrática del área de conocimiento de Pintura,
Departamento de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna y directora de la Tesis
Doctoral de D. David Méndez Pérez,

Informa:

La tesis de D. David Méndez Pérez, titulada *El lenguaje expresionista y sus influencias en pintores canarios contemporáneos* reúne los requisitos de forma y contenido exigidos para la obtención del Título de Doctor en Bellas Artes, por cuanto supone una aportación al campo de estudio de los lenguajes del arte, aplicado al ámbito de la pintura contemporánea en Canarias. En concreto, la tesis presenta por primera vez un compendio exhaustivo de información para la valoración de la influencia del expresionismo en la pintura canaria. La amplia selección de imágenes, las entrevistas realizadas a artistas y los diferentes apéndices complementan una investigación que se inicia con el análisis del expresionismo como un movimiento histórico concreto del siglo XX y, también, como lenguaje o categoría estilística cuyos numerosos recursos se localizan en obras de arte de periodos históricos anteriores. La influencia de sus aspectos formales y temáticos se encuentra en la pintura de numerosos artistas del archipiélago. Su localización, análisis y clasificación suponen una visión original que desemboca en las conclusiones del trabajo.

En La Laguna a 27 de abril de 2017

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'S. Gau', with a long horizontal flourish extending to the right.

Firmado: Sabina Gau

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
FACULTAD DE HUMANIDADES. SECCIÓN DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

**EL LENGUAJE EXPRESIONISTA
Y SUS INFLUENCIAS EN PINTORES CANARIOS
CONTEMPORÁNEOS**

DAVID MÉNDEZ PÉREZ

CANARIAS

2017

Agradecimientos

Esta investigación no hubiera podido realizarse sin colaboración de una serie de personas e instituciones a las que debo agradecer la ayuda prestada en estos años. En primer lugar y de manera especial, agradecer la colaboración y amabilidad de los artistas entrevistados, ya que supusieron una fuente primaria de información con la que contrastar datos de la literatura artística. Sus testimonios y su carácter crítico dilucidaron muchas de las conclusiones de este estudio, además de que muchos facilitaron un material bibliográfico valioso. No todos pudieron dedicar el tiempo deseado, pero la información obtenida fue un material preciado. Esos artistas son los siguientes: Pedro González, Félix Juan Bordes, Gonzalo González, Fernando Álamo, Ana de la Puente, Santiago Palenzuela, Carlos Rivero, Jorge Ortega, Juan Pedro Ayala, Luis González, Hugo Pitti, e Iván Ferrer.

Agradecer también la colaboración prestada por los directores de galerías de arte y entidades culturales que nos facilitaron material requerido y aclararon cuestiones históricas, estéticas o técnicas, así como la posibilidad de consultar obras en sus fondos. Entre ellos, Magda Lázaro de la galería homónima en Santa Cruz de Tenerife, Manuel Ojeda, de la galería homónima en Las Palmas de Gran Canaria, Alicia Batista y Marta Monzón, de la Fundación Mapfre Guanarteme en Canarias, Carlos Díaz Bertrana, de la Sala de Arte Contemporáneo del Gobierno de Canarias en Santa Cruz de Tenerife, Omar Pascual, director del Centro Atlántico de Arte Moderno (2010-2015), así como al personal de restauración y conservación y a los técnicos del Centro de Documentación de esta institución y del resto de las bibliotecas frecuentadas, Bibliotecas Insulares de La Palma y Gran Canaria, Municipal de La Laguna, de Bellas Artes y Humanidades de la ULL, de Bellas Artes de Granada y de las Escuelas de Arte de Gran Canaria y Lanzarote, por su amabilidad y servicios bibliotecarios.

Por supuesto, mostrar también mi agradecimiento a Sabina Gau Pudelko, directora de esta investigación, por su profesionalidad y constante disposición, por sus sugerencias, orientaciones, opiniones críticas y laboriosa tarea de corrección y confrontación de textos, que hizo posible el dar forma a esta tesis doctoral. Agradecer también a los profesores de la Facultad de Bellas Artes de La Laguna y a los compañeros profesores de las Escuelas de Arte de Gran Canaria y Lanzarote. Y también a todos aquellos amigos pintores, y sobre todo a mi familia y a mi pareja, Pilar; todos ellos estuvieron a lo largo de estos años de investigación a mi lado, apoyándome, intercambiando opiniones, cuestionando ideas y objetivos, o simplemente conviviendo los momentos más difíciles de la tarea de investigar; todos ellos fueron un gran apoyo para realizar este trabajo.

Por último, agradecer a las entidades que han financiado parcialmente este trabajo, el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de La Laguna y a la Consejería de Economía, Industria, Comercio y Conocimiento, cofinanciada en un 85% por el Fondo Social Europeo.

A todos ellos, mi más sincera gratitud.

Índice

Introducción.....17

PRIMERA PARTE.....26

CAPITULO I:

EXPRESIONISMO Y LENGUAJE EXPRESIONISTA.....27

I. 1. CONSIDERACIONES SOBRE EL TÉRMINO *EXPRESIONISMO*.....28

I. 1. 1. Evolución histórica en el significado del término *expresionismo*.....29

I. 2. EL EXPRESIONISMO COMO MOVIMIENTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.....31

I. 2. 1. Algunos aspectos sobre el pensamiento de los expresionistas históricos.....36

I. 2. 2. Temáticas y géneros habituales en el Expresionismo.....39

I. 2. 3. La plástica del Expresionismo. Recursos pictóricos habituales.....45

I. 2. 3. 1. Color autónomo y saturado.....47

I. 2. 3. 2. Formas primitivas.....48

I. 2. 3. 3. Composición sintética y dinámica.....48

I. 2. 3. 4. Espacio pictórico ambiguo.....53

I. 2. 3. 5. Grado de abstracción elevado.....55

I. 2. 3. 6. Proceso creativo espontáneo.....57

I. 2. 3. 7. Procedimientos materiales tradicionales.....61

I. 3. EL EXPRESIONISMO COMO LENGUAJE O CATEGORÍA ESTILÍSTICA.....62

CAPITULO II:

EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y SUS ANTECEDENTES A LO LARGO

DE LA HISTORIA. ESCUELAS, MOVIMIENTOS, GRUPOS Y ARTISTAS AISLADOS.

ASPECTOS PLÁSTICOS, TEMÁTICOS Y CONCEPTUALES DESTACADOS.....73

II. 1. EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y OTROS LENGUAJES PICTÓRICOS	
RELACIONADOS, ANTERIORES AL EXPRESIONISMO ALEMÁN.....	74
II. 1. 1. Relaciones de semejanza entre el estilo expresionista y el primitivista.....	74
II. 1. 2. Influencias del arte cristiano antiguo y bizantino y medieval.....	76
II. 1. 3. Influencias del Manierismo y del Barroco.....	80
II. 1. 4. Goya y las influencias del Romanticismo, el Modernismo y el Simbolismo...83	
II. 1. 5. La huella de los pintores posimpresionistas.....	88
II. 2. EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y OTROS LENGUAJES PICTÓRICOS	
RELACIONADOS, COETÁNEOS AL EXPRESIONISMO ALEMÁN.....	93
II. 2. 1. La Escuela de París y el caso de Rouault.....	93
II. 2. 2. Expresionistas de la Tercera generación de Viena.....	99
II. 2. 3. Expresionistas del norte de Alemania y el caso de Ludwig Meiner.....	101
II. 2. 4. El Fauvismo y sus relaciones de semejanza y diferencia con el Expresionismo.....	103
II. 3. EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y OTROS LENGUAJES PICTÓRICOS	
RELACIONADOS, POSTERIORES AL EXPRESIONISMO ALEMÁN.....	108
II. 3. 1. <i>Die Neue Sichlichkeit</i> (la Nueva objetividad o segundo Expresionismo).....	108
II. 3. 2. Las aportaciones del Surrealismo: el inconsciente y lo automático.....	111
II. 3. 3. El indigenismo de Latinoamérica.....	113
II. 3. 4. Influencias del Expresionismo Abstracto y de otras fuentes norteamericanas.....	115
II. 3. 5. Influencias del Informalismo y de la pintura europea de posguerra.....	119
II. 3. 6. Influencias del arte de los años 70.....	127
II. 3. 7. Posmodernidad cálida o negativa: expresionismos de los años 80 en Europa y EEUU.....	130
II. 3. 7. 1. El Neoexpresionismo alemán.....	131
II. 3. 7. 2. La Transvanguardia italiana.....	147
II. 3. 7. 3. Figuras expresionistas y abstracciones del paisaje en Reino Unido.....	152
II. 3. 7. 4. España en “La Era del entusiasmo”.....	155
II. 3. 7. 5. La libre figuración francesa.....	159
II. 3. 7. 6. Otros expresionismos en Europa.....	162
II. 3. 7. 7. Movimientos expresionismos equivalentes en EEUU.....	162
II. 3. 8. Lenguajes expresionistas en el nuevo milenio.....	166
III. 4. ASPECTOS HABITUALES DEL LENGUAJE EXPRESIONISTA.	
UNA POSIBLE TIPIFICACIÓN DEL EXPRESIONISMO.....	179
II. 4. 1. Aspectos temáticos y conceptuales habituales en el lenguaje expresionista.....	179

II. 4. 1. 1. Temáticas y conceptos habituales en géneros derivados de la figura.....	180
II. 4. 1. 2. Temáticas y conceptos habituales en torno al género del paisaje	183
II. 4. 1. 3. Temáticas y conceptos habituales en torno al género de la naturaleza muerta.....	186
II. 4. 1. 4. Temáticas y conceptos habituales en abstracciones de corte lírico y primitivista.....	186
II. 4. 2. Aspectos plásticos habituales en el lenguaje expresionista.....	187
II. 4. 2. 1. Expresión materializada a través de la representación de la forma y el espacio.....	187
II. 4. 2. 2. Proceso creativo intuitivo y discontinuo.....	190
II. 4. 2. 3. Uso del color autónomo o no naturalista.....	191
II. 4. 3. Rasgos deudores de la historia del arte. Una posible tipificación del expresionismo.....	193
II. 4. 3. 1. Expresionismos con rasgos deudores del arte primitivo.....	193
II. 4. 3. 2. Expresionismos con rasgos deudores del arte medieval.....	196
II. 4. 3. 3. Expresionismos con rasgos deudores del arte barroco.....	198
II. 4. 3. 4. Expresionismos con rasgos deudores mezclados.....	200

SEGUNDA PARTE.....204

CAPITULO III:

INFLUENCIAS DEL LENGUAJE EXPRESIONISTA EN LA PINTURA CANARIA.

ESCUELAS, MOVIMIENTOS, GRUPOS Y ARTISTAS AISLADOS.

ASPECTOS PLÁSTICOS, TEMÁTICOS Y CONCEPTUALES DESTACADOS

EN OBRAS DE PINTORES MODERNOS Y POSMODERNOS (1919-2016).....205

III. 1. SIGNOS GENERALES DE EXPRESIONISMO ANTES DE 1920.....208

 III. 1. 1. Un rastreo por la pintura canaria entre el siglo XV y el XVIII.....208

 III. 1. 2. Signos generales de expresionismo entre mediados del siglo XIX
 y 1919.....208

III. 2. SIGNOS GENERALES DE EXPRESIONISMO ENTRE 1920 Y 1939. LA ENTRADA EN LA MODERNIDAD. LA APARICIÓN DE LA VANGUARDIA EN CANARIAS.....212

 III. 2. 1. La importancia de las revistas de arte y cultura y de la
 Escuela Luján Pérez.....213

III. 2. 2. La influencia de pintores extranjeros en Canarias a partir de 1930.....	219
III. 3. INFLUENCIAS EXPRESIONISTAS EN LA POSGUERRA Y LA DICTADURA.	
DEL SEGUNDO REGIONALISMO A LAS NUEVAS VANGUARDIAS (1940-1969).....	224
III. 3. 1. La importancia de nuevos indigenistas como Manuel Millares y Antonio Padrón.....	225
III. 3. 2. Figuraciones expresionistas en José Aguiar, Jesús Arencibia y Carmen Arozena.....	229
III. 3. 3. Informalismo y expresionismo en Tenerife: Pedro González y el grupo Nuestro Arte.....	232
III. 3. 4. Informalismo y expresionismo en las Palmas: el grupo Espacio y otros pintores canarios independientes dentro y fuera de esta provincia.....	237
III. 4. INFLUENCIAS EXPRESIONISTAS EN LA PINTURA CANARIA DE LOS	
AÑOS 70: ENTRE LA TRANSICIÓN Y LA POSMODERNIDAD.....	242
III. 4. 1. Influencias expresionistas en los pintores de la Generación de los 70: Los papeles de Manuel Millares y Pedro González.....	242
III. 4. 2. Influencias expresionistas en generaciones anteriores a la Generación de los 70. Las aportaciones de Walter Meigs y Miró Mainou al paisaje.....	248
III. 5. INFLUENCIAS EXPRESIONISTAS EN LA PINTURA CANARIA DE LOS AÑOS	
80: LOS LENGUAJES CÁLIDOS DE LA POSMODERNIDAD.....	252
III. .5. 1. Madurez en la Generación de los 70: Nuevos expresionismos en Canarias.....	253
III. 5. 2. Expresionismos en una nueva generación: Los pintores de los años 80.....	261
III. 5. 3. Expresionismos en pintores de generaciones anteriores a los años 70.....	270
III. 6. INFLUENCIAS EXPRESIONISTAS EN LA PINTURA CANARIA DE LOS AÑOS	
90: PLURALIDAD Y EXPERIMENTACIÓN.....	274
III. 6. 1. Expresionismos en pintores de generaciones anteriores a los años 70.....	274
III. 6. 2. Influencias expresionistas en pintores de la generación de los años 70.....	280
III. 6. 3. Nuevas aportaciones de influencia expresionista en pintores de los años 80:.....	285
III. 6. 4. Aportaciones expresionistas en una nueva generación: Los pintores de los años 90.....	289
III. 7. INFLUENCIAS EXPRESIONISTAS EN LA PINTURA CANARIA DEL	
NUEVO MILENIO (2000 – 2016).....	295
III. 7. 1. Últimos expresionismos en pintores de generaciones anteriores a los años 70.....	295

III. 7. 2. Últimas aportaciones de influencia expresionista en pintores de los años 70.....	303
III. 7. 3. Últimas aportaciones de influencia expresionista en pintores de los años 80.....	310
III. 7. 4. Últimas aportaciones de influencia expresionista en pintores de nuevas generaciones	313

CAPITULO IV:

UN ANÁLISIS AHISTÓRICO DE ASPECTOS TEMÁTICOS, CONCEPTUALES Y FORMALES EN PINTURAS CANARIAS AFINES AL LENGUAJE EXPRESIONISTA.....323

IV. 1. ASPECTOS TEMÁTICOS Y CONCEPTUALES HABITUALES EN OBRAS

CANARIAS AFINES AL LENGUAJE EXPRESIONISTA.....324

IV. 1. 1. Temáticas y conceptos habituales derivados del género de la figura.....	325
IV. 1. 1. 1. Las figuras animales como tema en sí mismo.....	325
IV. 1. 1. 2. Retratos y autorretratos.....	327
IV. 1. 1. 3. Figuras en torno al tema de la muerte.....	333
IV. 1. 1. 4. Figuras en temáticas relacionadas con la religión, la mitología o la literatura.....	335
IV. 1. 1. 5. Figuras en torno al tema del sexo.....	339
IV. 1. 1. 6. Figuras entre el sueño y la realidad.....	340
IV. 1. 1. 7. Figuras que citan a la historia del arte.....	341
IV. 1. 1. 8. Figuras que hacen alusión a la canariedad.....	342
IV. 1. 1. 9. La figura en temas sociopolíticos y propagandísticos.....	344
IV. 1. 1. 10. Figuras en la naturaleza.....	345
IV. 1. 1. 2. Temáticas y conceptos habituales en torno al género del paisaje y la arquitectura.....	346
IV. 1. 1. 2. 1. Interiores y arquitecturas en el paisaje.....	346
IV. 1. 1. 2. 2. Paisajes neorrománticos y visiones del paisaje en los límites de la abstracción.....	348
IV. 1. 1. 2. 3. Alusiones a la montaña, el mar o la flora.....	351
IV. 1. 1. 3. Temáticas y conceptos habituales en torno al género de la naturaleza muerta.....	357
IV. 1. 1. 4. Abstracciones de influencia expresionista: Los orígenes, lo primario y lo cósmico.....	360
IV. 1. 1. 4. 1. Abstracciones expresionistas de carácter lírico y primitivista.....	360
IV. 1. 1. 4. 2. Abstracciones expresionistas que aluden a la canariedad.....	364

IV. 1. ASPECTOS PLÁSTICOS HABITUALES EN OBRAS CANARIAS

AFINES AL LENGUAJE EXPRESIONISTA.....	365
IV. 2. 1. Aspectos en obras afines a expresionismos con rasgos deudores del arte primitivo.....	365
IV. 2. 1. 1. Formas primitivas: Simplicidad, espontaneidad y deformaciones feistas.....	366
IV. 2. 1. 2. Figuras biomórficas.....	369
IV. 2. 1. 3. Color autónomo y saturado.....	371
IV. 2. 1. 4. Aplicación violenta de la pintura. Signos abstractos en procesos creativos espontáneos.....	373
IV. 2. 1. 5. Dinamismo y ambigüedad del espacio pictórico.....	376
IV. 2. 1. 6. Estructuración simple del espacio. Composición sintética y/o fragmentación espacial.....	378
IV. 2. 1. 7. Creación de texturas visuales y táctiles en obras de carácter gráfico-pictórico.....	382
IV. 2. 1. Aspectos en obras afines a expresionismos con rasgos deudores del arte medieval.....	385
IV. 2. 2. 1. Distorsión formal. Estilización medieval.....	386
IV. 2. 2. 2. De la distorsión al feísmo o la monstruosidad.....	387
IV. 2. 2. 3. Cristalización de la forma y composiciones estáticas.....	389
IV. 2. 2. 4. Grandes contrastes lumínicos y/o saturación y autonomía cromática.....	391
IV. 2. 2. 5. Reducción o eliminación de la profundidad espacial.....	393
IV. 2. 2. 6. Juego de escalas y <i>horror vacui</i>	394
IV. 2. 2. 7. Creación de texturas parceladas.....	396
IV. 2. 3. Aspectos en obras afines a expresionismos con rasgos deudores del arte barroco.....	397
IV. 2. 3. 1. Espacios atmosféricos con un alto grado de abstracción.....	398
IV. 2. 3. 2. Expresión de movimiento. Composiciones dinámicas.....	400
IV. 2. 3. 3. La idea de <i>horror vacui</i>	403
IV. 2. 3. 4. Estructuras abiertas y flexibles.....	405
IV. 2. 3. 5. Recursos de la figuración tridimensional.....	409
IV. 2. 3. 6. Formas de tendencia feista o monstruosa.....	414
IV. 2. 3. 7. Gravedad tonal y/o sobriedad cromática.....	415
IV. 2. 3. 8. Colores vivos y/o arbitrarios.....	419
IV. 2. 3. 9. Creación de texturas. Superficies simuladas y/o visceralidad de la materia pictórica.....	423
IV. 2. 4. Aspectos eclécticos en obras con rasgos deudores mezclados.....	428
IV. 2. 4. 1. Mezcla de rasgos naturalistas y primitivistas.....	428
IV. 2. 4. 2. Mezcla de rasgos barrocos y geometrías.....	430
IV. 2. 4. 3. Mezcla de rasgos naturalistas de tipo medieval y barroco.....	431

IV. 2. 4. 4. Mezcla de rasgos medievales y primitivistas.....	432
IV. 2. 4. 5. Mezcla de rasgos primitivistas y barrocos.....	434
IV. 2. 4. 6. Expresionismos con rasgos deudores del arte primitivo, medieval y barroco.....	438
Conclusiones.....	441
Bibliografía.....	453
1. Catálogos de exposiciones colectivas.....	454
2. Catálogos de exposiciones individuales.....	457
3. Monografías de artistas.....	466
4. Historia del arte.....	469
5. Estética del arte. Estudios y ensayos.....	472
6. Diccionarios de arte.....	473
7 Técnica artística, composición y lenguajes del arte.....	474
8. Artículos de revistas especializadas, periódicos y otras publicaciones.....	474
9. Memorias de licenciatura o grado, tesinas y tesis doctorales.....	475
10. Metodología y técnicas de investigación.....	476
Índice de ilustraciones.....	477
APÉNDICES.....	522
A. 1. Entrevistas con pintores canarios contemporáneos con influencias del lenguaje expresionista.....	523
A. 1. 1. Entrevista con Pedro González.....	524
A. 1. 2. Entrevista con Carlos Rivero.....	525
A. 1. 3. Entrevista con Santiago Palenzuela.....	543
A. 1. 4. Entrevista con Juan Pedro Ayala.....	557
A. 1. 5. Entrevista con Luis González.....	567
A. 1. 6. Entrevista con Hugo Pitti.....	576
A. 1. 7. Entrevista con Jorge Ortega.....	587
A. 1. 8. Entrevista con Fernando Álamo.....	606
A. 1. 9. Entrevista con Ana de la Puente.....	615

A. 1. 10. Entrevista con Iván Ferrer.....	623
A. 1. 11. Entrevista con Gonzalo González.....	631
A. 1. 12. Entrevista con Félix Juan Bordes.....	641
A. 2. Apéndice de citas de refuerzo: “Notas determinantes sobre la historia del arte en Canarias”	667
A. 3. Aportaciones plásticas del doctorando.....	679
* <i>Transform Acciones</i> . Pintura en vivo en <i>Liberarte</i> . I Feria Arte de La Palma.....	680
* Otros enlaces para acceder al trabajo plástico y teórico del doctorando.....	680

Abreviaturas

A lo largo de esta investigación se han utilizado un conjunto de nomenclaturas con el objetivo de abreviar ciertas palabras. Con ello se ha perseguido que la redacción no se extendiera, pretendiendo así acortar la lectura en diferentes partes del trabajo. Se trata de palabras que se repiten con frecuencia, sobre todo en las notas a pie de página, la bibliografía y el índice de ilustraciones. Las abreviaturas utilizadas pueden ser de carácter general, aquellas que aluden a aspectos de cualquier índole, o específicas, de aspectos concretos de Canarias, como lugares geográficos o instituciones artísticas. Son las siguientes:

- aprox.: aproximadamente
 - cap.: capítulo
 - cfr.: confróntese
 - cm.: centímetros
 - Det.: detalle
 - Ed.: editorial / ediciones
 - foll.: folleto
 - ilustr.: ilustración
 - nº: número
 - p.: página / pp.: páginas
 - s.f.: sin fecha
 - s.l.: sin lugar (no determinado)
 - VVAA: varios autores
 - (dir.): Director de la edición
-
- SCT: Provincia o ciudad de Santa Cruz de Tenerife
 - LPGC: Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.
 - SOCAEM: Sociedad Canarias de las Artes Escénicas y la Música (Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias).
 - CAAM: Centro Atlántico de Arte Moderno
 - CIGCA: Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias
 - CBA: Círculo de Bellas Artes.

Por otro lado, señalar que la siguiente numeración: (1*), (2*), (3*), etc., se utilizó para enviar al lector desde el capítulo III al apéndice de citas de refuerzo "Notas determinantes sobre la historia del arte en Canarias".

Introducción

A pesar de que la historia del arte de Canarias es corta, la variedad de lenguajes pictóricos existentes en esta parte del mundo es apreciable, y entre ellos debemos señalar el expresionismo. Pero empecemos por subrayar que no tratamos un movimiento artístico, sino un lenguaje del arte. El expresionismo es un concepto complejo, de ahí que el enfoque que se le ha dado en esta investigación es amplio, plural. Básicamente, ha sido tratado como un estilo de estilos, destacando que la crítica, por razones de peso, también lo ha calificado como una categoría estilística general en la que caben multitud de movimientos. Sin embargo, no por ello se trata de una amalgama en la que cabe toda manifestación pictórica que pretenda hacerse notar acentuando la expresividad hasta el extremo, sino de una serie de actitudes e intenciones, tanto formales como intelectuales, que aunque son diversas, aportan un sello distintivo conformando un lenguaje concreto. Por tanto, nos centraremos en la presencia del expresionismo como categoría estilística en Canarias, ámbito en el que podrían inscribirse numerosos artistas.

Expresión de libertad y pensamiento romántico son dos elementos frecuentes en un lenguaje singular, el del pintor expresionista. Parece como si, lo que en el Romanticismo despuntaba plásticamente de forma suave y modesta, se hubiera llevado al extremo con el Neoexpresionismo y su pintura salvaje. Este perfil romántico también es considerado como una categoría estética, un rasgo atemporal, por ello todo pintor con este perfil puede ser consciente o no de sus precedentes históricos. Desde que se dio comienzo a esta investigación, hemos procedido del mismo modo con el término “expresionismo”; no sólo se trata del testimonio cultural de un momento histórico, sino de una categoría estilística. Esta categoría, como veremos, también está presente en la obra de muchos pintores canarios.

Objetivos de la investigación

Este trabajo tiene como objetivo general demostrar que en Canarias, un lugar peculiar por su condición geográfica ultraperiférica -de la que derivan otras particularidades de carácter histórico, cultural y socio-económico-, el lenguaje expresionista ha dejado su huella. Este es un hecho que se detecta a diferentes niveles, ya que en el territorio específico de las islas no siempre podemos hablar de pintura expresionista en el sentido más puro de la palabra, sino más bien de influencias de este lenguaje, cuya presencia es constante y diversa. Serán pocos los artistas –algunos de ellos vivos-, que por su trayectoria podamos calificar de expresionistas, aunque sabemos que las etiquetas son un

aspecto que suele traer controversia. Debemos aclarar que, aunque debemos profundizar en el concepto de expresionismo, el objetivo principal de este trabajo no es identificar exactamente donde están sus límites -porque entendemos que, dada su complejidad, el problema todavía está abierto, incluso para muchos críticos reconocidos-, sino profundizar en las influencias de este lenguaje en Canarias, planteando diferentes casos que nos permitirán movernos con más seguridad en el terreno de la investigación. Estudiar esta estética y su relación con algunos artistas canarios contemporáneos, cuyas particulares obras han sido calificadas también de expresionistas por la crítica, es el objetivo principal de esta tesis. La hipótesis a confirmar de este estudio es la idea de que las huellas del expresionismo están presentes en estos pintores, en distintas generaciones y en diferente medida.

Para alcanzar este propósito, ha sido necesario perseguir otros de carácter específico. El primero de ellos fue analizar en profundidad los valores formales, técnicos y conceptuales, así como los aspectos del proceso creativo que definen al Expresionismo –movimiento desarrollado en Alemania a principios del siglo XX, y que señalaremos con mayúsculas-. El segundo, realizar un estudio de los antecedentes de este movimiento y de su posible influencia posterior, para demostrar que también se trata de un lenguaje atemporal –expresionismo con minúsculas-. El tercero, identificar qué obras canarias se encuadran en este estilo o lenguaje, y cuáles podrían ser los pintores más representativos. Y por último, analizar los valores formales y el proceso creativo de estos artistas canarios, así como valorar su pensamiento, encontrando similitudes formales y conceptuales con otros artistas internacionales. Ya en trabajos anteriores realizados por el doctorando, se mostró un interés por el lenguaje expresionista en un estudio sobre el caso alemán en la pintura posmoderna, un estudio histórico y de análisis formal sobre el Neoexpresionismo. Esto llevó a mantener un interés en este lenguaje, a revisar la historia del arte buscando antecedentes y presencias del expresionismo a nivel general, y por último, a profundizar en la presencia del mismo en el ámbito particular de Canarias.

Las investigaciones precedentes sobre la obra de los pintores canarios contemporáneos han señalado en diferentes ocasiones la existencia de determinados estilos, entre ellos el expresionismo, pero no han insistido de manera específica en la influencia de este lenguaje en las islas o no hemos podido encontrar bibliografía que incida directamente en la presencia de este lenguaje en Canarias; no conocemos estudios monográficos que profundicen de manera cronológica y a través de un análisis formal y temático-conceptual en este aspecto, por lo que creemos que nuestra aportación es novedosa y original. Además, este trabajo aporta la trayectoria de numerosos artistas de nuevas generaciones, pintores emergentes o recientemente consagrados, que no han sido demasiado estudiados y que empiezan a convertirse en importantes referentes. Por un lado, se debería evitar que nuestros artistas canarios más internacionales –surrealistas como Oscar Domínguez o miembros del grupo el Paso como Manuel Millares- eclipsen en el ámbito peninsular o internacional, a otros artistas canarios posteriores, ya que forman parte de una renovación plástica importante. Por otro lado, la pintura de los años 70 y 80 ha sido investigada, pero mucho menos la posterior, y en menor medida, la inminente, la más contemporánea.

Con esto, a los propósitos anteriores se suma otro, que es la intención de dar a conocer aquellas manifestaciones pictóricas de carácter expresionista que existen en Canarias hasta la fecha.

El arte de estas islas, aunque reúne una serie de particularidades, no goza de la misma difusión que otras zonas del ámbito peninsular. A la situación de insularidad con respecto al continente, debemos sumar la insularidad propia del archipiélago, que muchas veces produce incomunicación entre las propias islas, no facilitando la unidad cultural, sino más bien fragmentándola. Afortunadamente, el estado de la cultura existente hoy en Canarias está muy lejos de la situación anterior a los inicios de la democracia española, y mucho más de aquella triste situación de comienzos del siglo XX. Hoy en día, la tecnología de la comunicación avanza a pasos agigantados; en Canarias de las numerosas exposiciones de artistas canarios, nacionales o internacionales, se publican múltiples artículos que son difundidos, y el arte suscita muchos debates a nivel local o regional, pero cuando ahondamos en la distancia física que los artistas canarios tenemos respecto de los centros artísticos peninsulares más importantes, salen a la luz los verdaderos problemas de nuestra situación geográfica -por ejemplo, la obra canaria está sujeta a aranceles para exportarse a la península-. Esta serie de inconvenientes, no sólo comunicativos, va en perjuicio de nuestra proyección profesional y contra esta situación debemos luchar constantemente para no caer en un aislamiento que al parecer nos es inherente.

Por último, otro posible propósito relevante de esta investigación es el enriquecimiento visual y conceptual del doctorando, interesado en la obra de una serie de artistas internacionales y canarios significativos que reúnen el perfil de expresionistas -selección que es parte del propio trabajo de investigación, desde un análisis coherente y justificado-. Además, existe un interés en el proceso de creación de estos artistas, que en muchas otras ocasiones basan su entendimiento en una postura de interpretación negativa, relacionada con conceptos como improvisación, accidente o azar, y de una subjetividad controlada en la que confluyen el proceso constructivo y destructivo de la obra. Por otro lado, la práctica de una pintura influida por el expresionismo por parte del doctorando a lo largo de casi 20 años, puede tomarse como una ventaja, si se tiene en cuenta el valor que tiene el análisis formal de las obras investigadas desde la perspectiva personal de un pintor -no por ello, menos contagiado de su subjetividad-, y no desde el punto de vista de un crítico o un historiador, quien aportaría un análisis más orientado hacia aspectos históricos, filosóficos o poéticos.

Estructura y contenidos

La investigación ha sido estructurada de tal modo que los contenidos pudieran articularse de la manera más orgánica posible. Consta de tres partes: una parte primera, en la que se desarrollan los capítulos I y II; una parte segunda, en la que se desarrollan los capítulos III y IV; y una parte tercera, que consta de la bibliografía, un índice de ilustraciones y un conjunto de apéndices.

En el capítulo I intentamos definir el concepto de expresionismo con toda la complicación que conlleva. La mayor parte de la literatura artística que alude a este término coincide en que es ambiguo y complejo. Como hemos señalado, se trata de un término al que podemos referirnos de dos maneras, como un movimiento artístico específico, o como una categoría estilística. Para ello, comenzaremos distinguiendo estas dos maneras del entender el término, analizando la evolución semántica del mismo. En consecuencia, veremos que cuando en la emoción expresada está implícita una necesidad

interior, -intelectual, religiosa, o mística en general, una visión cargada de drama o espíritu pasional-, que por lo general viene acompañada de rasgos espaciales ambiguos y dinámicos, así como de un marcado antinaturalismo que suele derivar en una estética feísta, entonces algunos historiadores y críticos han hablado concretamente de lenguaje expresionista como categoría estilística, independientemente del momento histórico y sin limitaciones temporales.

Siguiendo esta idea, en el capítulo II afrontaremos de manera panorámica una revisión del expresionismo a lo largo de la historia del arte –occidental-, y de los artistas cercanos a este lenguaje que funcionarían como antecedentes. Tomaremos como referencia el Expresionismo histórico y, situándonos en momentos anteriores, coetáneos y posteriores al mismo, hemos comparado algunas ilustraciones de diferentes momentos históricos para constatar la permanencia de relaciones formales y conceptuales semejantes entre obras de distintos pintores. Con ello, habremos extraído al final de este capítulo una serie de aspectos habituales en este lenguaje que nos ayudarán a delimitar el concepto, y extrapolarlo al caso canario. Por supuesto, no hemos podido cubrir todo el panorama internacional, ya que es inabarcable y esto requeriría una lista interminable; nos habrán faltado muchos ejemplos ilustrativos de pintores que practican o han practicado este lenguaje, pero hemos intentado acercarnos a lo que podría ser un planteamiento general y bastante variado.

En el capítulo III nos sumergimos de lleno en el panorama canario. Analizaremos una parte de la pintura contemporánea –refiriéndonos a obra realizada desde finales del siglo XVIII- con influencias de este lenguaje, llevando a cabo, como en el capítulo anterior, una revisión histórica e ilustrando también las influencias del expresionismo con multitud de casos. Destacaremos una serie de aspectos formales -aunque también temáticos-conceptuales-, que definirán las características de este lenguaje en el contexto particular de Canarias. De nuevo, es probable que falten algunos pintores que también podrían ser calificados de expresionistas; ha sido inevitable dejar fuera a algunos que han seguido este lenguaje, pero creemos haber seleccionado aquellos que consideramos más representativos. Finalmente podemos afirmar que hay una selección amplia y ejemplificadora de este lenguaje en Canarias, que puede acercarse bastante a la realidad artística de las islas.

En el capítulo IV analizaremos más en profundidad las formas en las que el expresionismo se manifiesta en Canarias. Nos guiaremos por aspectos plásticos, temáticos y conceptuales habituales en los pintores canarios, utilizándolos como constantes que nos permitan indagar en su expresión, acercándonos así a las particularidades de su lenguaje. Además, buscaremos relaciones entre las pinturas canarias, y entre éstas y los diferentes casos de expresionismo a nivel internacional, constatando así la presencia de aspectos de este lenguaje internacional en las islas.

Por último, en la parte tercera de la investigación, hemos incluido toda la bibliografía utilizada, señalando los textos más significativos para este estudio, y un índice de las ilustraciones utilizadas en las diferentes partes del trabajo. Por otro lado, también hemos añadido una serie de apéndices que complementan la investigación. El primero y más relevante es un conjunto de entrevistas realizadas a un determinado número de pintores canarios con un perfil expresionista o claramente influidos por este lenguaje. Seguidamente, un apéndice de citas de refuerzo sobre pasajes interesantes de la

historia del arte en Canarias. Y finalmente, hemos incluido un *link* que permite ver un video en el que el doctorando desarrolla una obra en colaboración con otros pintores, de manera continua y en relevo, cuyo proceso de creación está directamente relacionado con el de algunas obras expresionistas.

Metodología y fuentes documentales

Nuestra investigación es, en primer lugar, un trabajo de recopilación de información sobre obras expresionistas de pintores canarios como centro de interés, pero también de otras obras relacionadas extraídas de la historia del arte. Su estudio ha sido realizado siguiendo principalmente un método analítico y comparativo de las obras; por este motivo hemos incluido un número elevado de ilustraciones, ya que se ha insistido en el valor de las imágenes. Además, se ha prestado bastante interés a cómo han podido ir evolucionando los procesos de creación de los pintores en su carrera o en una determinada parte de su obra. Se ha atendido a aspectos plásticos y a aquellas ideas que han influido en el proceso de creación. Se ha utilizado una metodología analítica de aspectos formales para relacionarlos con aspectos conceptuales, y viceversa. A través de la comparación de imágenes hemos ilustrado multitud de casos en los que se aprecian vínculos entre pintores de épocas y procedencias diferentes; con ello subrayamos la atemporalidad del expresionismo, lo que nos ha permitido mostrar que es un lenguaje del que también participan muchos pintores canarios.

Si el Capítulo I tiene un carácter diferenciador, que insiste en discernir entre movimiento y lenguaje, así como en acercarse a su definición, los Capítulos II y III tienen un enfoque panorámico y cronológico, que pretende revisar el expresionismo en los ámbitos internacional, nacional, y canario. En el Capítulo IV hay un cambio en la metodología, ya que el interés se centra ahora en un análisis ahistórico del lenguaje investigado. Lo que prima en este caso son los conceptos, y no la historia ni los artistas -aunque todo gire en torno a la plástica de obras de autores canarios-. Por tanto, este capítulo está guiado por aspectos plásticos, temáticos y conceptuales habituales en obras expresionistas en Canarias. Hemos pretendido indagar en los recursos expresivos comunes más utilizados para sumergirnos en la plástica, buscando casos similares en momentos y contextos dispares.

Para la elaboración de este último capítulo, quizás la aportación más personal de este estudio, se tomaron los rasgos formales, temáticos-conceptuales extraídos del capítulo II. Éstos sirvieron tanto para diseñar una estructura en el capítulo IV como para clasificar a los canarios. Esta tipificación se llevó a cabo con la intención de poder analizar mejor las obras canarias y acercarnos así a su lenguaje. Es un capítulo más huérfano de citas a los críticos e historiadores, y más centrado en los argumentos de los pintores y en la visión subjetiva del doctorando.

Las fuentes primarias de la investigación han sido las entrevistas, que fueron realizadas en los talleres de los propios pintores con el fin de buscar un contacto directo con sus obras y procesos. En este sentido, ha sido una suerte poder contar con artistas que en vida nos han prestado una información crucial. Los artistas entrevistados son Félix Juan Bordes, Gonzalo González, Fernando Álamo, Ana de la Puente, Santiago Palenzuela, Carlos Rivero, Juan Pedro Ayala, Luis González,

Jorge Ortega, Hugo Pitti e Iván Ferrer. La mayoría de las entrevistas propuestas fueron viables, pero algunas no pudieron llevarse a cabo. Se intentó entrevistar a Pedro González, pero su edad y estado no permitieron desarrollarla. A Manuel Ruiz, no se pudo entrevistar por cuestiones relacionadas con su salud. Por otro lado, nos hubiese gustado entrevistar a José Antonio García Álvarez y a Juan José Gil, pero el tiempo restante para presentar la investigación y tramitarla para su lectura, no nos permitió hacerlo. No obstante, al ser pintores a los que consideramos representativos o muy representativos de este lenguaje, hemos tenido muy en cuenta sus obras.

También se ha considerado una fuente primaria de información los escritos realizados por estos pintores, así como las visitas que el doctorando ha hecho a colecciones privadas, museos, galerías y exposiciones de obras de los pintores entrevistados, sin olvidar las exposiciones de artistas que tienen un vínculo directo con ellos, o de artistas extranjeros contemporáneos. Por ejemplo, antes de iniciar esta investigación -en la fase previa o de investigación tutelada-, se visitaron algunas exposiciones retrospectivas, como la de Markus Lüpertz en el Kunst und Ausstellungshalle de Bonn, o la de Per Kirkeby en el Kunst Palace de Düsseldorf, ambas en diciembre de 2009. Además, se pudieron ver otras obras de expresionistas históricos, neoexpresionistas alemanes, informalistas y expresionistas abstractos, expuestas en museos y galerías de Berlín, Bonn, Dusseldorf, Madrid y Lisboa.

Otras fuentes, las secundarias, básicamente se han obtenido de toda la literatura crítica sobre pintores canarios a lo largo de las décadas, siguiendo los periodos de la historia del arte en Canarias y por generaciones, además de la literatura crítica sobre expresionismo y expresionistas a lo largo de la historia, o aspectos relacionados. Esta información ha permitido realizar la selección de artistas expresionistas incluidos en la investigación, selección que podemos justificar basándonos en la opinión de diferentes especialistas reconocidos en la materia, críticos e historiadores del arte que han publicado en diferentes volúmenes de historia del arte, monografías sobre artistas, trabajos de investigación -tesinas y tesis doctorales-, ensayos, hemeroteca, así como catálogos de las exposiciones más relevantes para este estudio. Un ejemplo de estas publicaciones puede ser, en el caso de los artistas canarios, la colección del SOCAEM sobre monografías de artistas canarios, o los múltiples catálogos editados por CajaCanarias, la Obra Social de La Caja de Canarias o el CAAM, entre muchos otros. Por otro lado, también ha sido relevante, para confeccionar la selección de artistas expresionistas, la opinión crítica de los pintores entrevistados así como la formación como pintor del doctorando.

Principales dificultades de la investigación

El mayor de los inconvenientes a la hora de desarrollar este trabajo ha sido la ambigua delimitación de lo que se entiende por “expresionismo”, al igual que la calificación de algunas obras canarias como expresionistas. Del mismo modo se presentaron contrariedades a la hora de calificar bajo este perfil algunas obras internacionales estudiadas, pero como los textos de historiadores y críticos han incidido mucho más en este campo, esta parte no presentó tantas dificultades como la parte específica de Canarias que, en estos términos ha sido poco estudiada. Por ello, al tener menos

referencias de críticos para los pintores canarios, hemos tenido que basarnos más en nuestro punto de vista, así como en el de algunos pintores entrevistados, lo que, paradójicamente, al final ha aclarado algo más este tema, obligándonos a emitir nuestro propio juicio y a aportar al conjunto una visión más personal.

Han sido muchos los casos de obras que a priori presentaban un aspecto expresionista –entre ellas, algunas fauvistas, primitivistas, o muchas obras posmodernas, que nos han obligado a desarrollar subepígrafes en los que tratamos de diferenciar estilos o peculiaridades del momento histórico-, pero al profundizar en ellas a nivel formal y conceptual -aspectos íntimamente ligados-, las hemos desestimado. De por sí, el expresionismo presenta tanta complejidad y variedad a lo largo de la historia y el planeta, que es bastante fácil perderse en detalles secundarios para reconocerlo, pero una vez hemos puesto en orden sus claves, la identificación de las obras ha sido algo más sencilla. Aún así, reiteramos que el objetivo de esta tesis no es calificar que es expresionismo y que no, sino profundizar en las influencias de este lenguaje en Canarias.

Otro aspecto que ha presentado dificultades ha sido evitar que la revisión panorámica realizada en el Capítulo II se convirtiera, por su extensión, en protagonista de la investigación. En principio, al tener que revisar en profundidad toda la historia del arte, buscando las manifestaciones expresionistas y sus antecedentes, se confeccionó un capítulo muy amplio y con bastante peso, para detectar los aspectos habituales y característicos que nos permitieran identificar las claves del lenguaje y así extrapolarlo al caso canario. Creímos fundamental hacerlo, pero luego caímos en la cuenta de que, por un lado, gran parte de la historia del arte parecía tener relación con el expresionismo como categoría estilística, lo que convertía el estudio en extremadamente complejo y amplio; y por otro, al no haberse tocado aún la parte específica de pintores canarios, el volumen del capítulo podría estar desplazando el objetivo principal de la investigación, por lo que al final consideramos no redactarlo en toda la extensión inicial, sino sólo haciendo hincapié en los momentos claves y en los rasgos más definitorios. Fue un acierto, porque al tomar esta decisión, se dio más protagonismo al Capítulo IV, que se podría decir, es la parte más relevante del trabajo.

En este capítulo nos propusimos analizar ejemplos canarios comparados con ejemplos históricos que sirvieran de referencia. Esto nos obligó a retomar el Capítulo II, trasladando muchos de sus aspectos, lo que redujo su volumen y le dio un carácter panorámico más justificado. En estos términos, la revisión panorámica realizada para la parte específica canaria, -Capítulo III-, no supuso, por su extensión, un problema. Se consideró necesario redactar con detalle las décadas analizadas –aunque también algunos momentos históricos que afectan a Canarias, como la entrada en la modernidad (1920–1939) o la posguerra y la dictadura, en las que se desarrollan el segundo regionalismo y las nuevas vanguardias (1940–1969)-, ya que esta revisión debía tener más protagonismo que la revisión histórica general. El estudio de la evolución de los artistas por décadas, nos ayudó a entrar en el ámbito específico de la investigación, preparando el terreno para un análisis más formalista de aquellos artistas canarios que pudiesen considerarse ejemplificadores en la utilización de aspectos concretos del lenguaje expresionista en el Capítulo IV.

Dentro de este conjunto de dificultades señalamos una relacionada con las entrevistas, que fueron confeccionadas en mayor o menor medida de manera estándar, con el objeto de poder obtener similitudes y diferencias entre las respuestas de los pintores. Una vez iniciada la serie de entrevistas, se cayó en la cuenta de que el interés del doctorando en algunos aspectos del arte expresionista es el culpable de que algunas preguntas repitan parte de los aspectos que ya contemplaban otras. Esto ocurre sobre todo en aquellas preguntas relacionadas con el proceso de creación, por ejemplo en cuanto a su relación con la abstracción, y otras veces en aquellas que aluden a lo emotivo, intuitivo, poco programado o romántico. Caímos en la cuenta de este error a tiempo, y de que podría provocar redundancia en la entrevista, pero aun así, se decidió mantener el cuestionario íntegro por dos razones. Por un lado, algunos artistas supieron contestar de diferente manera a preguntas semejantes, aportando nuevos puntos de vista, y por otro, no nos pareció adecuado variar el cuestionario cuando ya habíamos obtenido las primeras respuestas.

Posibles vías de investigación abiertas

Subrayamos de manera resumida tres aspectos que han llamado nuestra atención en este trabajo, y quizás puedan abrir algunos futuros terrenos para la investigación. Por un lado, y aludiendo a la complejidad formal del expresionismo, se podría incidir en las relaciones existentes entre este estilo y los estilos primitivista, medieval y barroco, que a veces se dan de manera simultánea. Por otro lado, y en el ámbito específico de las islas, se podría profundizar en el uso de este lenguaje en pintores canarios destacados o emergentes, pudiendo dar pie a la realización de monografías. Y por último, de nuevo haciendo alusión al ámbito canario, sería interesante realizar un análisis de aspectos formales y temático-conceptuales concretos, por ejemplo la ambigüedad figuración-abstracción o la relación entre el romanticismo y el expresionismo en el género del paisaje, entre otros, tratándolos en un periodo determinado o general de la historia del arte en Canarias.

PARTE PRIMERA

Capítulo I

EXPRESIONISMO Y LENGUAJE EXPRESIONISTA

I. 1. CONSIDERACIONES SOBRE EL TÉRMINO *EXPRESIONISMO*

El término¹ *expresionismo* se presta de entrada a una doble interpretación, ya que culturalmente tiene dos significados. Por un lado, y de forma específica, podemos utilizarlo para referirnos al movimiento artístico que fue, que es posible situar con bastante exactitud en el espacio y en el tiempo. Por otro lado, se puede emplear de forma generalizada para designar una categoría estilística -por tanto, atemporal-, un estilo particular que se ha conformado a lo largo de la historia del arte y que sigue vigente. Este estilo o lenguaje, que en pintura cuenta con sus propias características, que sirven de vehículo al pensamiento visual, ya ha sido denominado por D. A. Dondis, como *categoría estilística expresionista* [DONDIS, 1976, p. 157]. A este último significado nos referiremos en la presente investigación, para explicar también los aspectos temáticos, conceptuales y plásticos que caracterizan la obra de determinados pintores canarios contemporáneos, haciendo más alusión a un lenguaje en general², que a un movimiento artístico concreto. Ambas formas, movimiento o lenguaje, son amplias, variadas, complejas, aunque no por ello dejan de ser identificables.

El hecho de que este lenguaje se denomine “expresionista”, no significa que se limite exclusivamente a la gramática propia del Expresionismo, ya que la existencia de dicho lenguaje -que no su denominación-, es anterior al movimiento, y se ha ido conformando a través de múltiples movimientos, escuelas y artistas aislados, que han ido aportando unas características determinadas a la pintura y otras disciplinas³ del arte a lo largo de la historia. Por tanto, podemos decir que el Expresionismo es posterior al lenguaje expresionista, pero que la denominación que lleva este lenguaje, nos remite primero al movimiento artístico que fue. Al respecto, señala Francisco Jarauta:

“Convertido ya en su día en un término técnico de la historia del arte y la historia literaria su alcance, tanto teórico como historiográfico nos remite a las corrientes artísticas dominantes en la Alemania de 1905 a 1925 [...] para ser igualmente utilizado como categoría crítica modelada sobre componentes varios, temáticos y estilísticos, del expresionismo histórico” [BAHR, 1916, p. 11].

Podría haberse utilizado alguna otra denominación, pero la historia del arte ha decidido que sea la que conocemos como *lenguaje expresionista* o *categoría estilística expresionista*.

¹ Es necesario aclarar que en este estudio, siguiendo el ejemplo de algunos historiadores y críticos de arte, al referirnos al término *Expresionismo* como movimiento artístico, lo haremos con mayúscula, para diferenciarlo del término *expresionismo*, como lenguaje. Si se da el caso contrario, es porque hemos respetado la forma en que aparece en las citas escogidas.

² Utilizar el término “expresionismo” para referirnos a éste como lenguaje, implicaría hacer referencia también a otros artistas ajenos al movimiento histórico. Tal y como señala Joseph Casals, implicaría también entenderlo “[...] como concepto de valor universal [...] renunciar a toda profundización en la identidad propia de dicho movimiento [...] la historia del expresionismo no se puede hacer del mismo modo como se haría la del cubismo o la de cualquier otro ‘ismo’” [CASALS, 1982, pp. 7 y 8]. Por tanto, aún teniendo en cuenta la complejidad de este término, atenderemos a él como un concepto más amplio.

³ Aunque el lenguaje expresionista no se limita a la pintura, nos centraremos en esta disciplina, si bien podemos aludir a otras para ofrecer una visión más amplia del lenguaje, buscar relaciones en aspectos formales o aclarar aspectos culturales.

I. 1. 1. Evolución histórica en el significado del término *expresionismo*

Los términos *expresionismo* y *expresionista* han ido experimentando cambios semánticos hasta alcanzar uno de los significados que la historiografía artística ha concretado como el movimiento artístico y cultural alemán de las vanguardias históricas –Expresionismo-. Existen diversas opiniones acerca de su origen⁴, pero parece quedar claro que en la Alemania de comienzos del siglo XX, el término *expresionismo* se utilizó con connotaciones negativas, haciendo referencia a toda la vanguardia europea, aquellas obras que de alguna manera trascendían al Impresionismo [GONZÁLEZ, 1990, p. 8] -también llamada “buena” o “bella”⁵ pintura-. Estas obras podían ser tanto cubistas, como futuristas, fauvistas o expresionistas propiamente dichas, por tanto, el término era sinónimo de arte moderno. No era muy preciso, ya que no definía un estilo, sino que aludía a estilos cuyos rasgos podían ser completamente distintos, pero que en general se oponían al arte oficial: Además, curiosamente se relacionó antes con el arte francés que con el alemán. Señalan Shulamith Behr y Gabriele Crepaldi respectivamente:

“Es interesante considerar que el término *Expressionisten* fue inicialmente aplicado a una selección de artistas franceses y no alemanes [...] fue un modo apropiado de denominar las ‘novísimas direcciones’ del arte francés”⁶ [BEHR, 2000, p. 7].

“No es casual que el término expresionismo fuera empleado por primera vez en Francia precisamente para describir la pintura de los fauves y en particular las obras de Matisse que, en opinión de los críticos, filtra la naturaleza según la subjetividad propia. Sólo más tarde es utilizado con los pintores alemanes⁷, ya para resaltar sus diferencias respecto a los impresionistas, ya para subrayar la raíz común con los pintores fauves” [CREPALDI, 2008, p. 32].

Pero también se debe aclarar, como señala Magdalena Moeller, que este término apuntaba a aquellas obras caracterizadas por expresar sentimientos de manera intensa [VVAA, 2005b, p. 22]. Como veremos, este último aspecto -en realidad, principal objeto de este arte-, sólo es tomado en cuenta posteriormente. Ya en 1911, historiadores y críticos de arte influidos por Wilhelm Worringer⁸ y sus escritos, califican de expresionistas a pintores como Van Gogh, Gauguin, u otros como Cézanne o

⁴ Según Wolf-Dieter Dube, el origen de la voz expresionismo, “A la vista de algunos, deriva del uso que el pintor Julien-August Hervé hizo de ella cuando en 1901 expuso en el Salon des Indépendants de París unos estudios de naturaleza de estilo académico-realista a los que dio la genérica denominación de ‘*expressionnisme*’. Otros creen que el término lo acuñó el crítico Louis Vauxcelles, que describió las obras de Henri Matisse como ‘expresionistas’. Sin embargo, hay quien sostuvo que la palabra fue empleada por primera vez durante una sesión de la junta seleccionadora de la Secesión de Berlín, cuando alguien preguntó si cierta obra de Pechstein podía seguir enmarcándose dentro del Impresionismo. Se dice que el galerista Paul Cassirer respondió que no, que aquello era Expresionismo. Cierta o no, esta historia refleja probablemente la voluntad de equipararse con las anécdotas en torno a los orígenes del término *fauve*, y no contribuye por tanto a la definición del término ‘expresionista’” [DUBE, 1997, p. 18].

⁵ Aquella en la que, por decirlo de algún modo, el artista se interesa sobre todo por la construcción formal del naturalismo.

⁶ Para Frank Whitford, el primer registro en el arte contemporáneo tuvo lugar en Alemania, en 1911, en la vigésimo segunda exposición de la Secesión de Berlín, donde se presentaron obras francesas modernas de artistas como Braque Derain, Dufy, Picasso y Vlaminck. Se les tachó de ‘expresionistas’, probablemente porque no eran impresionistas. Esta palabra la adoptaron inmediatamente los periodistas, que la difundieron como sinónimo del arte moderno europeo [WHITFORD, 1987, pp. 9 y 10].

⁷ Señala Wolf-Dieter Dube “[...] en un artículo de Paul Ferdinand Schmidt, ‘*Über Expressionisten*’, aparecido en diciembre de ese mismo año en un número de la revista *Rheinlande*, se amplió el significado para incluir a los artistas alemanes junto a los franceses. [...] Walden y su revista *Der Sturm* poco a poco contribuyeron a clarificar el término. Walden pronto empezó a utilizar ‘expresionismo’ como un sinónimo global para lo que él consideraba que era la vanguardia europea, hasta que al final lo utilizó como una suerte de marca comercial [1918]” [DUBE, 1997, p. 18].

⁸ Wilhelm Worringer (1881-1965), es un autor fundamental para entender el lenguaje expresionista, sus características formales y conceptuales. Éste llega a convertirse en uno de los portavoces de este movimiento y su estética. Sus tesis doctorales *Abstraktion und Einfühlung*, (*Abstracción y Empatía*, o también traducida como *Abstracción y Naturaleza*), 1908, y *Formproblem der Gotik*, 1911, llegan a influir considerablemente a otros escritores y críticos de la época y posteriores a él.

Matisse, porque ellos mismos ya habían utilizado los términos *expresar*, *expresivo* o *expresión*, y estuvieron interesados en la búsqueda de la *expresividad* [BEHR, 2000, p. 7]. Pero el término *expresionismo*, no se limitó a este aspecto -ya que en realidad, la palabra *expresión* es inherente a cualquier pintura- sino que además, se hizo hincapié en una actitud de irritación y enfurecimiento,⁹ con lo cual, se empezaban a valorar aspectos relacionados con la expresión de sentimientos.

Para autores como Hermann Bahr¹⁰ o Paul Fechter¹¹, expresionismo también aludía a todo aquello considerado moderno, y que por tanto, en ese entonces ya era considerado antiacadémico, es decir, se referían a las primeras vanguardias en general. Pero además, para estos autores el término ya empezaba a adquirir connotaciones específicamente alemanas¹². En 1914, “Fechter descartó las implicaciones decorativas y cosmopolitas del término, invistiéndolo de connotaciones que implicaban lo anti-intelectual, lo emocional y lo espiritual, ‘la necesidad metafísica del pueblo alemán’” [Ídem, p. 8]. En este sentido, y en consonancia con Fechter, señala Frank Whitford:

“Gradualmente, sin embargo, la noción de expresión llegó a predominar, al igual que la creencia de que el arte expresivo de las emociones era la contribución peculiarmente alemana, no sólo al arte moderno, sino también a la historia del arte en general. Así Grünewald y Altdorfer fueron expresionistas, al igual que lo fueron artistas contemporáneos como Ernst Ludwig Kirchner y Emil Nolde, que como se dijo, habían resucitado una tradición alemana al dar a sus obras un sello profundamente espiritual y urgentemente expresivo” [WHITFORD, 1987, p. 10].

En la misma línea atemporal, para autores como W. Georges no era sólo una cuestión de estilo, sino una constante en el arte, presente en el mundo primitivo, en el mundo antiguo tardío, el medieval y en el siglo XVII [GONZÁLEZ, 1990, p. 8]. Sin embargo, para Magdalena Moeller, una definición más precisa es la que se aplica de entrada al Expresionismo como arte alemán, siendo *Die Brücke* el fundador de ese estilo, el “expresionismo clásico” [VVAA, 2005b, p. 22]. Por tanto, el significado del término se relaciona tanto con un movimiento alemán de principios de siglo -Expresionismo-, como con un estilo atemporal ligado íntimamente a éste -expresionismo-, pero no siempre con connotaciones específicamente alemanas.

⁹ El término parece también estar ligado a una forma de expresión retorcida y dramática [GONZÁLEZ, 1990, p. 8].

¹⁰ Parece ser que se escribió mucho sobre el movimiento expresionista durante la guerra -I. G. M.- y justo después de ella. El primer libro, y mas completo, fue la obra *Expressionismus*, 1916, de Hermann Bahr (1863-1934), en el que trataba principalmente de la estética del movimiento [SELZ, 1989, pp. 27 y 28]. En ella, Bahr, considera al Expresionismo como reflejo de la desesperación de estos años, tal y como también hizo el crítico Herbert Kühn, proclamando que se trataba de un grito contra el materialismo [BEHR, 2000, pp. 8 y 9].

¹¹ Paul Fechter (1880-1958), junto a Hermann Bahr y Wilhelm Worringer, otro de los autores más importantes para entender el término que nos atañe. En *Der Expressionismus*, 1914, primera publicación sobre arte expresionista según Diezmar Elger [ELGER, 2002, p. 79], Fechter se basó principalmente en la citada tesis doctoral de Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, 1911, que trataba la identidad artística del pueblo alemán y los rasgos anticlásicos del gótico de este país -conciencia de la muerte, monumentalidad, cualidad emocional, expresión de deseo, desequilibrio, etc.-.

¹² Según Javier Arnaldo, Fechter, “[...] comprendió el expresionismo como manifestación de una voluntad artística que se congojaba con la psique colectiva del presente. El joven arte antiimpresionista alemán se hacía portador de una voluntad estilística y de una intencionalidad supraindividual”. La superación de la mimesis y el naturalismo, “[...] sólo se hacía posible con la introducción de valores artísticos supraindividuales, susceptibles de dar representación a lo intemporal” [VVAA, 2005b, pp. 32 y 33]. Después del significado del Expresionismo como oposición al Impresionismo, éste empezó a considerarse como específicamente alemán, cuando este estilo empieza a correr paralelo al Cubismo y al Futurismo: “Later, after the very brief period of German painting in this style -publications with titles like *Post-Expressionism* and *The Overcoming of Expressionism* appeared in 1925 and 1927 respectively- [...] the word Expressionism was reserved almost exclusively for German art, essentially running parallel to the development of Cubism in France and the Futurism in Italy” [GERHARDUS / GERARDUS, 1976, p. 10].

I. 2. EL EXPRESIONISMO COMO MOVIMIENTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

El Expresionismo fue un movimiento de vanguardia que se desarrolló básicamente en Alemania, aproximadamente entre 1905 y 1925 [BAHR, 1916, p. 11], aunque autores como Wilhelm Hausenstein¹³, declaran la muerte del movimiento ya en 1920,¹⁴ más cercana al fin de la Primera Guerra Mundial. Otros autores como Víctor Nieto Alcaide, la declaran incluso antes, pero en este caso refiriéndose únicamente a una parte del movimiento, al grupo *Die Brücke*: “Su duración fue breve: en 1913 el grupo se declara disuelto. Fue una exaltación intensa y potente que tuvo una duración efímera pero cuyo impacto en las vanguardias resultó decisivo” [VVAA, 2011a, p. 34].

Se trataba de un movimiento artístico y cultural expresado en diferentes disciplinas, tanto en artes plásticas, arquitectura y cine, como en literatura, teatro y música, aunque fue en el terreno de la pintura donde primero se manifestó, casi de manera paralela al Fauvismo, conformando ambas manifestaciones las primeras vanguardias históricas. Fue un movimiento bastante heterogéneo, difícil de agrupar, pero sus integrantes tuvieron una actitud revolucionaria común, el deseo de cambiar la vida, liberarse y renovar los lenguajes artísticos para desligarse de una vez por todas de reglas académicas y artes heredadas [DAHLMANN, en VVAA, 2005b, p. 260]. Para conseguirlo se basó en la deformación de su gramática, buscando la expresión personal, subjetiva, que fue la causa de que no existiera entre ellos un lenguaje común¹⁵ [RODRIGUEZ, 2009, p. 66].

En cuanto al rechazo de la tradición, debemos matizar que también hubo cierta mirada al pasado que les ayuda a desarrollar un arte de gran fuerza expresiva:

“Lejos de querer eliminar el pasado¹⁶, reverencia ciertos momentos de éste –entre ellos la Edad Media– y se sentía fascinado por todo lo que fuera ‘primitivo’. Así mismo, en muchos aspectos el expresionista volvía su mirada hacia el romanticismo, con su culto a la originalidad y su fascinación ante lo grotesco, lo inconsciente y lo maligno” [WHITFORD, 1987, pp. 13 y 14].

Lo resume muy bien Víctor Nieto Alcaide, afirmando que el expresionista, “busca una forma de conectar con la Historia, pero no con la historia académica, sino con aquella que no había sido

¹³ Wilhelm Hausenstein (1882-1957) es otro crítico arte alemán interesado en el Expresionismo. En 1913 define al movimiento como arte social por excelencia, que mira al porvenir [DUROZO, en CASTRO FLOREZ (dir.), 1997, p. 217].

¹⁴ A partir de 1920, los artistas que conforman los grupos comienzan a perder fuerza. Artistas como Conrad Felix Müller o Ludwig Meidner, intentan abrirse camino, pero en ese momento, La Nueva Objetividad (segundo Expresionismo) y el Dadaísmo dominan la escena artística [ibidem]. Diezmar Elger también señala ese año para acotar la existencia del Expresionismo: “1905, fundación de la comunidad artística *Die Brücke* en Dresde, y 1920, fin de los disturbios revolucionarios de la posguerra, son las pilastras angulares que marcan el principio y el fin de dicho movimiento en Alemania” [ELGER, 2002, p. 8].

¹⁵ Para Antonio Ramírez, “no produjo un lenguaje artístico específico. [...] De hecho los creadores expresionistas se sirvieron de hallazgos formales de otros movimientos coetáneos para adaptarlos a sus propios objetivos” [VVAA, 1997d, pp. 224-228]. Para Joseph Casals: “El expresionismo no es una escuela estructurada con un programa definido y un estilo homogéneo. Es una sensibilidad difusa, un estado de espíritu, por debajo del cual la nota dominante es la diversidad individual. [...] pese a su heterogeneidad, configuran un clima cultural con una indiscutible personalidad propia” [CASALS, 1982, 8]. Aunque, refiriéndose concretamente a *Die Brücke*, apunta Magdalena Moeller, que el grupo tiene numerosos rasgos y criterios comunes: “*Brücke* produjo un estilo bien concreto y que no se trata de un mero movimiento; y mas cuando ellos mismos emplearon el concepto ‘estilo’ en muchas ocasiones” [VVAA, 2005b, pp. 19 y 20].

¹⁶ Según Peter Selz, el Expresionismo “[...] rechaza la tradición, especialmente la del pasado más inmediato. Se aleja tanto de la representación de la naturaleza convencionalmente realista, como de los conceptos de belleza imperantes [...] encuentra una afinidad con el arte del pasado –ya sea en el arte de Grönwald, El Greco, Van Gogh, la xilografía tradicional, o la escultura de los Mares del Sur– [...] su inspiración en el arte que no enlazaba con la tradición clásica [...] sintió, con mucho, la máxima afinidad con dos periodos del pasado alemán: el estilo de la Edad Media tardía, y la estética del movimiento romántico [...] La disposición hacia las formas góticas había existido siempre como una especie de corriente mística subterránea en el arte alemán. Reapareció en el arte grandioso, fragmentario y enigmático de Hans von Marées, y Woringer profetizó que este fenómeno racial podía llegar a un nuevo clímax en el Expresionismo” [SELZ, 1989, 13, 14, 31 y 32]. Según Magdalena Moeller: “Si bien sus artistas se veían como renovadores del arte alemán, sus obras fuertemente expresivas prolongaban la tradición. Así vinieron a ser mediadores entre lo antiguo y lo moderno” [VVAA, 2005b, p. 17].

manipulada por la lógica y los principios del academicismo” [VVAA, 2011a, p. 36]. Entendemos que los artistas se sintieron tan atraídos por la tradición del arte específicamente alemán, como por el arte primitivista, el paleocristiano y bizantino, el medieval, el manierista y barroco, así como por el romántico y el posimpresionista.

Más que una preocupación por la estética del arte, había una postura romántica de renovación y unificación del arte y la vida, entendiendo el arte como expresión directa de vida [GERCKEN, en VVAA, 2005b, p. 45]. El Expresionismo defendía aspectos intuitivos del arte, como lo irracional y lo apasionado. Predominaba la *expresión*, entendida como *visión interior* del artista, en contraposición¹⁷ a la *impresión*, o *representación* de la naturaleza. Nunca se detuvieron en describir situaciones, lo que pretendían era encontrar una nueva forma de interpretar la realidad a través de la subjetividad, apartándose del espacio visual y desarrollando una pintura más imaginativa. Los pintores simplificaron las formas y se concentraron en la expresión para que aflorara lo fundamental. Según Diezmar Elger pretendían “[...] sobrepasar la simple percepción de la realidad para llegar al aspecto psicológico de la impresión sensorial” [ELGER, 2002, pp. 8 y 9]. Al respecto, señala Frank Whitford:

“Intuición, percepción y trascendencia eran los hitos de una generación de pintores y escritores para los que la finalidad del arte consistía en poner de manifiesto una nueva realidad, transfigurada, superior. [...] Se afirmaba que la realidad del mundo sólo estaba en cada uno y que, se debía de expresar sin tapujos, sin falsedades. De este modo, los artistas¹⁸ pensaban que el camino a la realidad superior estaba en uno mismo, a través de la intuición y los sentimientos. Lo otro sólo era una realidad superficial” [WHITFORD, 1987, p. 9].

El movimiento contó con dos grupos fundamentales, *Die Brücke*¹⁹ -El Puente-, que se desarrolló entre Dresde y Berlín, y contó con pintores como Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Otto Mueller (1874-1930), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Max Pechstein (1881-1955) y ocasionalmente, el pintor Emil Nolde (1867-1956); y el grupo de Munich *Der blaue Reiter*²⁰ -El Jinete azul-, que contó con pintores como Wassily Kandinsky (1866-1944), August Macke (1887-1914), Franz Marc (1880-1916), Alejei von Jawlensky (1864-1941), Marianne von Werefkin (1860-1938) o Henry Campendonk (1889-1957). Casi paralelamente, surgen en el Norte de Alemania, incluso en otros países como Austria, Francia, Bélgica, Holanda o Noruega, artistas aislados que han sido calificados también como expresionistas. Sin embargo, aunque el término no se limite a Alemania²¹, la pureza del término como movimiento, y con frecuencia como lenguaje, suele reservarse al contexto alemán: “El Expresionismo puede entenderse tanto como una cualidad alemana del arte, con esas características ideológicas, o como el movimiento artístico que surge a principios del s. XX” [GONZÁLEZ, 1990, p. 7]. En el

¹⁷ Para Shulamith Behr, significa “[...] la oposición establecida entre el registro de las apariencias externas por parte de los impresionistas y la respuesta expresionista a los imperativos de un mundo interior” [BEHR, 2000, p.7].

¹⁸ Kandinsky por ejemplo, en sus comienzos pretendía llegar a crear obras en las que se juntaran las impresiones del mundo exterior con las del interior [ELGER, 2002, p.133]. Para éste, la búsqueda de formas artísticas debe expresar la conjugación de ambas experiencias [DÜCHTING, 2009, p. 19].

¹⁹ Según Magdalena Moeller, se fundó en Dresde, el 7 de Junio de 1905, por obra de cuatro estudiantes de la Universidad Politécnica [VVAA, 2005b, p. 15].

²⁰ El nombre proviene de la portada de una revista-almanaque y primer texto del programa del grupo, que nace de la colaboración entre Wassily Kandinsky y Franz Marc, en Munich, 1911 [RODRIGUEZ, 2009, p. 66].

²¹ Son muy representativos del expresionismo los países nórdicos, concretamente Alemania, pero esto no debe delimitar al término en el espacio cuando hablamos de éste como lenguaje. El último Goya fue muy expresionista y no era nórdico. Parece ser que son las circunstancias personales, la situación de un país, comunidad etc., lo que despiertan en un artista cierta actitud ante el arte y la vida, desarrollándose así en su arte cierto lenguaje.

Expresionismo está implícita la huella de lo nórdico²², opuesta a la serenidad y el equilibrio mediterráneo, y tiene cierta tendencia a la oscuridad, la introspección y la espiritualidad, es decir, se trata de la oposición de lo gótico-romántico frente a lo clásico, que se ha repetido a lo largo de la historia del arte.



1. Xilografía para invitación a la exposición del grupo de arte *Die Brücke*, 1905 aprox.



2. Cubierta en tinta y acuarela para almanaque con motivos de obras de *Der blaue Reiter*, 1911

Aunque hubo grandes diferencias²³ entre ambos grupos, manifestaron un propósito común, la expresión de sentimientos y emociones, y no la mera representación objetiva de la realidad. Con esta interpretación subjetiva, a la que dieron mucha importancia, los artistas consiguieron proyectar en el espectador sus experiencias interiores; su primera y principal preocupación fue la comunicación humana. No se satisficieron con la realización de una bella pintura, sino que además necesitaban establecer un diálogo con el observador. Además, se debe tener en cuenta, que desde que la subjetividad del artista ha ido cobrando más y más protagonismo, ésta ha sustituido en el espectador la común contemplación pasiva por la participación activa. Este factor fue de gran importancia en el desarrollo del movimiento expresionista [ídem, pp. 14 y 21]. Dice Peter Selz,

“El artista expresionista está interesado en la proyección visual de su experiencia emocional. Generalmente se siente empujado por la *necesidad interior*²⁴ de expresar sus propios conflictos no resueltos con la sociedad y sus ansiedades personales” [SELZ, 1989, p. 14].

En ambos grupos hay una búsqueda de la esencia de las cosas. En *Der blaue Reiter*, se enfatiza en su lado espiritual –Marc-, la forma como expresión de fuerzas misteriosas –Macke- o la melodía interior de las formas –Kandinsky-. En cuanto a *Die Brücke*, afirma Antonio González que, “El

²² Para Peter Selz existe un contraste entre el interés italiano por lo modélico y armónico, que pretende imitar la naturaleza, y el énfasis en lo individual y la intuición subjetiva alemana, que es más cercana a lo fantástico e imaginativo [SELZ, 1989, p. 34].

²³ Esto ocurre en todos los expresionismos coetáneos. Aún habiendo muchos críticos convencidos de sus aspectos comunes, no se puede hablar de un expresionismo, sino de muchos estrechamente relacionados [WHITFORD, 1987, p. 10].

²⁴ Conrad Fiedler (1841-1895) colaboró en la introducción de este concepto en la crítica: “La actividad artística da comienzo cuando el hombre, impulsado por una necesidad interior, domina con el poder de su mente la enredada multiplicidad de las apariencias y la desarrolla en una forma visual configurada. No obstante, al término ‘necesidad interior’ no se le daba el realce emocional con el que sería revestido años más tarde por Kandinsky, o por Arnold Schönberg, cuando hablan de ‘impulso interior’” [SELZ, 1989, p. 23]. *Der blaue Reiter* perseguía crear un arte sin significado ni representación, liberando la forma y llegando a la pureza de la expresión plástica, que emocionara y se acercase al alma, como la música. Así, la armonía de los colores estaría basada en su contacto con el alma humana. Esto es lo que debería designarse como el principio de la “necesidad interior” [GONZÁLEZ, 1990, pp. 16 y 17].

grupo tuvo un gran deseo de llegar a la pureza y esencia de las cosas, dejándose guiar por la necesidad interior, por su entusiasmo espiritual” [GONZÁLEZ, 1990, pp. 16 y 17].

El Expresionismo surgió como reacción al Racionalismo y los modelos de pensamiento que habían prevalecido en Europa; fue un nuevo intento de dar más importancia a la sensibilidad, algo similar a lo ocurrido con el Romanticismo²⁵. Ambos movimientos hicieron reflexiones²⁶ teóricas sobre sus propios trabajos. El Expresionismo tiene sus raíces en el Romanticismo, aunque éste nunca traspasó el naturalismo al mismo nivel que lo hizo el Expresionismo. Sin embargo, el Expresionismo también se movió en el terreno de la representación, sólo que contiene un nivel de expresión que a veces lo sitúan en los límites de la abstracción. Sobre todo para los pintores de *Der blaue Reiter*, dejar atrás el naturalismo, significaba despertar a una mayor vinculación del yo, llegar a otro nivel de conciencia, descubrir en el interior una nueva imagen del mundo, y esto, como señala Paul Vogt, es herencia del Romanticismo alemán [VOGT, 1980, p. 53]. En consonancia, apunta Peter Selz:

“El énfasis en la imagen onírica y la mezcla paradójica de pensamiento libre y misticismo religioso aparecieron en los movimientos romántico y expresionista. En ambos, la realidad consciente e inconsciente se fundieron en un único ámbito. Si bien es cierto que, comparativamente existe poca semejanza entre la pintura expresionista alemana y la pintura romántica alemana. Existe afinidad²⁷ en su afirmación de los aspectos intuitivos del arte [...] el mundo era sólo un símil, y reconocían que su objetivo era la percepción de las fuerzas interiores del mundo exterior” [SELZ, 1989, p. 39].

Ya desde el Posimpresionismo, e incluso desde el Modernismo, se fue fraguando una estética que tocó de cerca a casi todas las primeras vanguardias, para repercutir posteriormente en gran parte del arte contemporáneo. Se trató de una postura de innovación y reacción²⁸ frente al Impresionismo, que acabó de consolidarse con la aparición del Expresionismo, al irrumpir éste en la escena artística fracturando el curso de la historia de la pintura. Sin embargo, debe matizarse que:

“[...] los impresionistas representan un eslabón sin el cual es imposible comprender el expresionismo y el arte moderno en su totalidad. Ellos ya no proceden a una reconstrucción racional de las sensaciones recibidas, con el fin de ajustarlas a un concepto de realidad que sólo puede ser reproducido con procedimientos ilusionistas [...], sino que se limitan a transcribir la imagen fugaz que el artista ha percibido de dicha realidad [...] también ponen de manifiesto su carácter relativo: al constatar como cambia según el momento, según la tonalidad de la luz, los impresionistas demuestran que la verdad de la naturaleza sensible no es absoluta” [CASALS, 1982, 26 y 28].

²⁵ El Romanticismo también se ha mantenido a lo largo de la historia bajo categorías de pensamiento comunes, pero bajo estilos muy diferentes: “El acento en la expresión de la emoción aparece en el Romanticismo y en el Expresionismo, pero la forma que adopta esta expresión ha cambiado considerablemente en el transcurso de un siglo” [SELZ, 1989, p. 40].

²⁶ “The artistic anti-academic attitudes, typical of the early nineteenth and early twentieth centuries, were in addition marked by ‘the constant growth of the artists’ own commentary on their work and idea. Previously, the academies had been responsible for providing the intellectual and philosophical framework for artistic activity, which the pupils had taken for granted. Now, however, the artist gradually began to reflect and construct new norms for himself on the basis of his own artist practise, and it is this practical basis that gives such theoretical reflections their especial character” [GERHARDUS / GERARDUS, 1976, p. 7 y 8].

²⁷ Señalan Maly y Dietfried Gerhardus, “‘Subjectiv art’, ‘mere mood painting’, ‘composition stemming from the individual imagination’, subjectiv expression of feeling’ – these are some of the phrases used to describe Romantic painting. [...] The desire of both artistic and social renewal of life was common to both movements” [Ibidem].

²⁸ Las leyes de armonía y color tradicionales seguían todavía presentes en el Impresionismo. A esta postura naturalista se enfrentó el Expresionismo. Para Joseph Casals “La tradición naturalista concebía el arte como el resultado de un doble proceso de percepción sensible y reelaboración posterior, racional, según leyes establecidas. [...] el impresionismo es un arte optimista [...] que encuentra su objeto en la materia y su principio en la experiencia inmediata de la realidad exterior; el expresionismo, por el contrario, es pesimista, espiritual y subjetivo [...] en contraposición a la serenidad del clásico mediterráneo [...] se caracteriza por la tendencia a lo especulativo, lo misterioso, lo trascendental, lo deforme, lo demoníaco” [CASALS, 1982, p. 18].

Aunque también hay que añadir que son los expresionistas los que llevan esta duda hasta sus últimas consecuencias. Aprendieron a través de los impresionistas a desintegrar el referente visual, pero lo hicieron de manera muy diferente. Como apuntó Hermann Bahr, ya en 1916:

“Aquí la evolución no evoluciona ni siquiera hacia el absurdo, antes al contrario, mas bien parece romperse bruscamente precipitando toda la pintura en el abismo; nada concuerda ya con lo que hasta ahora estábamos acostumbrados a llamar arte, faltan todas las características, todas las normas²⁹ en las que apoyamos nuestro juicio sobre un cuadro” [BAHR, 1916, pp. 92 y 93].

En definitiva, el expresionista se oponía al naturalismo, al Impresionismo, y al Racionalismo³⁰; penetra en la naturaleza y proyecta con énfasis su yo en las cosas. Según Joseph Casals, la diferencia fundamental entre el Impresionismo y el Expresionismo es que mientras,

“[...] el impresionista³¹ se limita a llevar al lienzo una impresión que le ha transmitido la naturaleza [...], el expresionista adopta una actitud crítica ante la realidad y, en lugar de afirmarla en su apariencia actual, la recrea o la deforma para expresar con mayor intensidad el efecto anímico que le produce (la naturaleza es el objeto sobre el que actúa la subjetividad del artista)” [CASALS, 1982, p. 28].

Para este autor, fueron fundamentales en el desarrollo del Expresionismo las aportaciones de Wilhelm Worringer *Abstracción y percepción*, 1908 y *El problema de la forma en el gótico*, 1912, pues en ellas se constata que la creación es producto del impulso interior, y así se expresan los valores espirituales y el estado de ánimo del artista, incluso el de un pueblo [CASALS, 1982, p. 28]. Para Worringer, el expresionista centraba su interés en la visión, en lo que ésta podía revelar, más allá de lo que a priori percibían sus sentidos. En este sentido, el Expresionismo tiene paralelismos con la espiritualidad del Gótico, y con Van Gogh, porque en él, como en el expresionista, la espiritualidad se mezclaba con su fuerza expresiva [SELZ, 1989, pp. 27, 102 y 32]. Peter Selz nos recuerda el valor del redescubrimiento de las fuentes medievales por parte de los historiadores y su influencia en los expresionistas, pero también insiste en que el modo en que éstos lo usaron en sus pinturas, afectó a los críticos e historiadores [idem, p. 34]. El retorno al pasado también pretendía ampliar la capacidad de percepción, donde la imaginación es fundamental, lo que Hermann Bahr llamó “ojo espiritual o

²⁹ Podríamos remontarnos a la antigüedad y llegar hasta Courbet para colocar un denominador común en la belleza occidental, basado en el estudio de la naturaleza -salvo etapas de la historia, como la Edad Media, en las que prima un simbolismo expresivo-. Aunque ésta aparecía idealizada, reflejo de la creación divina, exigía un alto grado de realismo y verosimilitud, un parecido con la realidad objetiva, y por tanto, una capacidad especial para la representación. No obstante, la concepción que se tenía de *mimesis* -considerada hasta el s. XV como función suprema del artista, repetida con el humanismo-, no era sólo la de conocimiento científico, sino que también tenía un componente de originalidad, no estando exenta de cierta capacidad creadora [KRIEGER, 2007, p. 19]. Desde el Posimpresionismo, la forma en la que acostumbrábamos a ver la pintura se derrumba; se abre un nuevo camino en la estética dirigido hacia la abstracción, que comienza a valorar la expresión ante la representación, lo que implicó una mirada hacia el interior por parte del creador, y como consecuencia, también del observador: “El arte y la estética del siglo XX se caracterizan por un creciente escepticismo respecto a una realidad objetiva. El interés se ha desviado desde el mundo exterior de la experiencia empírica, al mundo interior del hombre que sólo puede examinar dentro de sí mismo” [SELZ, 1989, p. 21].

³⁰ Se opone a éste intentando afirmar el valor de lo espiritual, volviendo a los temas religiosos, o utiliza el arte como un sustituto de la religión. Se buscaba una nueva hermandad humana y una fusión cósmica del hombre y el animal. Hay una relación con las tendencias relativistas y subjetivistas de la psicología moderna, las ciencias y la filosofía [idem, p. 14].

³¹ Según Paul Vogt, pintores como Van Gogh y Gauguin, Munch o Ensor ya habían criticado el concepto de la vida difundido por el Impresionismo, último “gran estilo”, que manifestaba brillantemente la realidad de lo visible. Pero aparece una generación de artistas revolucionarios, inquietos, de los que surgen dudas ante el problema de la relación existente entre el yo y el mundo. [VOGT, 1980, pp. 11 y 12]. Según Hermann Bahr, el Impresionismo requería sentimiento y recepción sensible, sin exigir nada a la inteligencia, una visión materialista que sólo valoraba los sentidos, y no se ocupaba del conflicto entre el hombre y la naturaleza [BAHR, 1916, p. 104]. Sin embargo, con ésta crítica no pretendía establecer algún tipo de superioridad del Expresionismo sobre éste: “[...] al impresionismo le sigue el expresionismo, que también es de nuevo unilateral, de nuevo inclinado a negar una parte de la naturaleza humana, de nuevo sólo una verdad a medias” [idem, p. 90].

interior”³², tan importante para modos de crear como el expresionista: “La técnica sólo cambia cuando ha cambiado el modo de ver: solo cambia porque ha cambiado el modo de ver”³³. Pero ese modo de ver únicamente varía si se ha transformado la relación del hombre con el mundo” [BAHR, 1916, p. 61].

I. 2. 1. Algunos aspectos sobre el pensamiento de los expresionistas históricos

Muchos artistas del Expresionismo recogieron ideas de la filosofía trágica y la actitud vitalista de Friedrich Nietzsche³⁴, en la que relaciona artista y *pathos*³⁵. Según éste, el arte proviene de dos principios fundamentales: lo dionisiaco, relacionado con el éxtasis, el exceso y el descontrol; y lo apolíneo, relacionado con lo claro, racional y contenido. Nietzsche encuentra la belleza, no en el sentido clásico, sino en lo trágico, refiriéndose no sólo al arte en sí mismo, también al artista y su proceso creativo. Para él, el arte como único motivo de la existencia no sólo es alegre, sino que en su sabiduría está integrado el sufrimiento; no viene de la inspiración, culto al genio o espíritus superiores, sino de duro trabajo. Es un impulso maravilloso que justifica la vida humana y debe estar libre de ataduras morales y objetivos o utilidades racionales [KRIEGER, 2007, pp. 115-116].

Explicando el pensamiento estético de Nietzsche, Dolores Castrillo y Francisco José Martínez apuntan que el arte debe utilizar “[...] el impulso dionisiaco, como lo único que puede ayudar a soportar el horror y la vacuidad de la existencia”³⁶, o que “[...] la época moderna necesita ‘un arte del exceso de la excitación’, de la repugnancia por todo lo regulado, uniforme, simple y lógico’, un arte romántico en suma”. Están otorgando al arte -como hubiera señalado el filósofo-, “el papel de afirmar la existencia incluso en sus aspectos más dolorosos”. También en relación a las ideas de Nietzsche, cuando estos autores apuntan: “El arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino un suplemento metafísico de la misma” [BOZAL (dir.), 2000, pp. 359, 255 y 354], manifiestan que para el filósofo, el arte no se limitaba a una visión naturalista. De las primeras vanguardias, quizás el Expresionismo tenga una herencia más directa de las ideas de este filósofo; los pintores adoptaron su idea de “superhombre”, y quisieron realizar una labor humanitaria³⁷ con su arte [GONZÁLEZ, 1990, p. 12].

³² Dice Hermann Bahr: “En la historia del arte alternan épocas en que se confían al ojo del espíritu (como casi todo el arte primitivo o el arte del oriente) con épocas en que dejan prevalecer el ojo del cuerpo (como en el arte griego) [...] el ojo espiritual se comporta activamente y sólo utiliza las imágenes de la realidad como materia para activar su potencia” [Ídem, pp. 88 y 85].

³³ A la pregunta: “how did the change in vision affect painting manner, and thus pictorial organization, so that the pictures ultimately document these changes in ways of seeing things?” [GERHARDUS / GERARDUS, 1976, p. 21], podemos contestar: “En contraste con la ‘visión de los sentidos’ de la tradición clásica en el arte occidental, el arte primitivo, oriental, medieval y expresionista son partes de una esfera del arte en la cual el hombre determina a la naturaleza. La visión mental, que incluye la sensación táctil y el conocimiento intelectual, es más amplia. La visión de la mente es abstracta; por tanto la expresión artística basada en ella debe apartarse de la naturaleza” [SELZ, 1989, p. 28]. Así, cambiarán los recursos para la organización pictórica.

³⁴ Los expresionistas perseguían comunicar la intensidad de sus sentimientos. En ello jugó un papel importante la filosofía de Nietzsche (1844-1900): “El programa artístico del Brücke consideraba de gran importancia asegurar el alejamiento del tradicionalismo con el fin de crear un arte con ‘sinceridad’ y ‘autenticidad’. [...] la importancia que Nietzsche otorgaba a la expresión personal tuvo un impacto trascendental sobre los escritores, artistas y poetas expresionistas. [...] decidieron mantener una postura a favor de lo ‘intuitivo’ y ‘no especializado’ a través de su arte” [BEHR, 2000, 19].

³⁵ Se refiere al estado de ánimo pasión o emoción, pero concretamente en el arte se ha relacionado con el sufrimiento.

³⁶ Se trata de una actitud de enfurecimiento contra la sociedad, a la vez que una forma de afirmar su personalidad, que es expresada mediante el uso de la forma agitada, el ataque al lienzo y un dramatismo urgente general [SELZ, 1989, p. 14]. Sin embargo, ante la realidad hostil que viven, el artista no le da la espalda, sino que exige ser más penetrante para desvelarla [CASALS, 1982, p. 28]. cfr.: Comentarios de Dolores Castrillo y Francisco José Martínez [BOZAL (dir.), 2000, p. 354].

³⁷ Los expresionistas sintieron la necesidad común de realizar una misión universal con la que debían alumbrar un universo mediante el arte, que pudiera establecer puentes de ida y vuelta entre la realidad y la imaginación [BOZAL (dir.), 2002, pp. 234 y 235]. El nombre de “El Puente”, se debió a la aspiración que el grupo tuvo de convertirse en “puente de unión” entre todos los elementos del pasado y del futuro. Según Ulrike Lorenz, simbolizaba lo que les llevaría de una orilla a la otra, sin embargo, sabían lo que dejaban atrás -abandonar el arte oficial-, pero no hacia donde iban [VVAA, 2005b, p. 15].

Con respecto al impulso, la creación artística siempre se consideró una fuerza configuradora positiva; un cambio radical en la concepción del arte fue la idea de crear mediante la destrucción³⁸ o la deformación. Nietzsche tuvo su importancia en esto, al ser el primero en formular que lo destructivo era una parte esencial de la creación. A comienzos del siglo XX, algunos artistas desarrollaron la idea de que una obra artística podía ser producto de energía destructiva. La destrucción como parte de la acción configuradora hizo su aparición con el Cubismo y el Futurismo [KRIEGER, 2007, p.155], aunque también tuvo importancia en los expresionistas, sobre todo en *Die Brücke*.

En *Der blaue Reiter*, ya hemos mencionado su búsqueda de espiritualidad y misticismo, que pretendían conseguir a través de la pintura misma, de la transformación de la materia en espíritu y de la relación con otras artes, principalmente con la música. Este aspecto lleva a Kandinsky a la abstracción; sentía un paralelismo entre la espiritualización de la pintura y la música. Marc sentía la misma afinidad entre estas artes, pero no llegó tan lejos como Kandinsky, que llegó a crear una teoría de sonidos del color [DÜCHTING, 2009, p. 15]. En Marc hay imágenes idílicas, trascendentales, una relación con la simbología y una intención de espiritualizar la materia, queriendo desvelar la vida interior de las cosas que pintaba. Señala Joseph Casals: "Busca una 'construcción mística interior', 'esperanza nostálgica en la armonía universal'. Se vuelve metafísico, místico, religioso, de un sentimiento panteísta a través de los recursos" [CASALS, 1982, pp. 70-76]. En Macke hay una influencia parecida, con cierto trasfondo místico y oriental en las obras.

Otro filósofo que ejerció influencia sobre los expresionistas fue Henri Bergson, de quien toman el concepto de arte como *impulso vital*, que atañe al yo profundo, a las fuerzas vitales, a la intuición y al instinto. Además, leen a otros precursores del existencialismo³⁹, y se interesan por Sigmund Freud, así como por fuentes alternativas⁴⁰ a las ciencias modernas y el positivismo. Todos estos conocimientos les proporcionan motivos de inspiración para sus pinturas [CREPALDI, 2008, p. 57]. Pero la influencia más destacada vino de Rudolf Steiner⁴¹ y su antroposofismo. Para Joseph Casals, muchos artistas del Expresionismo, más allá de la filosofía, lo que buscaron fueron fuerzas vitales cósmicas, porque en ellas se encuentra el impulso creador del universo [CASALS, 1982, p. 20].

A Kandinsky, se le considera el inventor del arte abstracto. Comienza representando experiencias espirituales a través de paisajes y motivos religiosos que pretendían hacer vibrar el alma del espectador, y evolucionó hacia el arte abstracto puro, mediante la creación de formas disueltas

³⁸ A partir de 1959 el acto creativo se formula sin más como destructor [KRIEGER, 2007, p. 156].

³⁹ Kierkegaard, Schopenhauer, o las novelas de Dostoyevski preceden a filósofos representativos del Existencialismo como Martin Heidegger o Jean-Paul Sartre. Escritores de este perfil podrían ser Miguel de Unamuno o a Albert Camus.

⁴⁰ Se desempolvaban viejas tradiciones, mística cabalística, alquimia, religiones, culturas orientales, sesiones espiritistas, Jacob Böhme, Paracelso, Rosacruz, etc. Se formaron nuevas religiones sincréticas y se citó sobre todo a Elena Blavatzkaja y la antroposofía de Rudolf Steiner. Estas corrientes tuvieron su influencia en la creación del arte abstracto, idóneo para representar fenómenos espirituales [KRIEGER, 2007, pp. 83-86]. Dada su coetaneidad, hemos querido incluir algunos dramaturgos y cineastas de la época, que pueden haber ejercido una influencia más o menos directa en la pintura expresionista. Sus obras cuentan con recursos similares, ya que, en sí mismo, el expresionismo constituye ya una forma de este lenguaje, sólo que puede ser materializado bajo otras disciplinas. Según Joseph Casals, en teatro, con August Strinberg, "[...] encontramos ya numerosos elementos característicos del drama expresionista: decorados irreales, gusto por lo macabro y lo onírico, destrucción de toda verosimilitud, carácter abstracto y despersonalizado de los personaje [...] debemos destacar dos obras particularmente importantes: *El camino de Damasco* y *La sonata de los espectros*"⁴⁰ [CASALS, 1982, pp. 38-39]. En cine hay tres grandes maestros alemanes, Robert Wiene, autor de *El Gabinete del Doctor Caligari*, 1920; Fritz Lang, autor de *Metrópolis*, 1927; y Murnau, autor de *Nosferatu*, 1922. Otros films destacados son *El estudiante de Praga*, 1926 o *El Golem*, 1920, de Paul Wegener. En literatura es muy apropiado citar como posible influencia, *La Metamorfosis*, 1915, de Franz Kafka.

⁴¹ Rudolf Steiner (1861-1920), fue un filósofo austriaco, erudito literario, educador, artista, autor teatral, pensador social y esoterista. Fue el fundador de la antroposofía, una forma de conocimiento que pretende relacionar la espiritualidad del hombre y la del universo, y que entiende la esencia del hombre y del mundo como una necesidad vital [En línea]. Disponible en: http://es.m.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Steiner [Acceso: 2014/02/14].

que expresaban sensaciones interiores. Es el autor del afamado libro *De lo espiritual en el arte*⁴², 1912. Según Verena Krieger, la transición de su arte icónico objetual -mundo visible exterior- al arte abstracto -mundo espiritual- viene de su interés por la antroposofía de Steiner. Para este filósofo la iluminación del hombre implica un proceso de sublimación progresiva de las sensaciones del exterior mediante los sentidos, hasta la percepción de lo puramente espiritual a través de “[...] los ojos y los oídos del espíritu”. Kandinsky ya había simpatizado anteriormente con tendencias esotéricas como la teosofía; pretendía lograr una progresiva espiritualización⁴³ del hombre hasta su fusión con el principio universal. Para él, forma, color y sonidos del color, materializan valores espirituales que el artista lleva en su espíritu abstracto y puede transmitir a otros. Por ello el artista como individuo especialmente sensitivo debe actuar como “médium” del espíritu [KRIEGER, 2007, pp. 83-86].

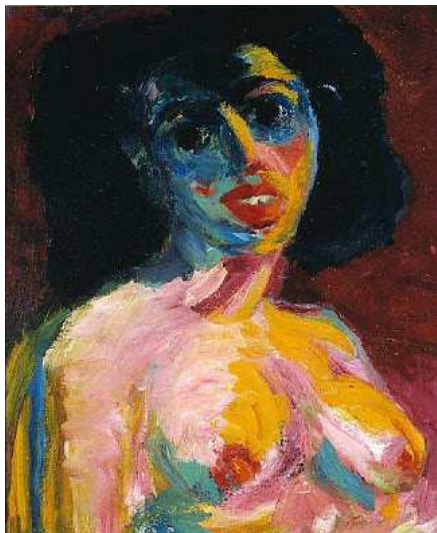
Otro aspecto importante del pensamiento y postura de los artistas del Expresionismo es la búsqueda de los orígenes de la creatividad. En la época contemporánea, la creatividad deja de tener connotaciones divinas y se impone como capacidad humana. A principios del siglo XX, se buscan sus orígenes en campos hasta entonces considerados de poco valor artístico, como el arte de los enfermos mentales, el de los niños o el arte de las culturas primitivas, en los que se vieron modelos originales de creatividad. Diferentes grupos de artistas -entre ellos los expresionistas-, presentaron estas obras como “el arte ideal”, un arte que no había perdido su esencia y autenticidad por la contaminación de la civilización y la cultura occidental. Esto implicaba el rechazo de los cánones académicos, creando modelos que podían parecer feos, brutos, absurdos y sin proporción, perspectiva o símbolos conocidos. Así, muchos artistas trataron de desaprender su formación buceando en lo original; otros pretendían usar imágenes primitivas para hacer un arte muy artificial sobre una base profesional, pero no un arte ingenuo. Paul Klee, por ejemplo, después de su formación académica, retomó sus propios dibujos infantiles y consideró que eran mejores modelos para sus creaciones que las referencias provenientes de los museos.

En este contexto es necesario mencionar el trabajo teórico del psiquiatra, historiador del arte y cantante lírico Hans Prinzhorn⁴⁴, y el interés que por él sintieron los artistas, a diferencia de los académicos de la época. Estudió una gran colección de obras de enfermos mentales, sobre todo esquizofrénicos, e influyó notablemente en muchos artistas del siglo XX [ídem, pp. 110-118].

⁴² Escrito a sus 44 años, trata de exponer la importancia de las emociones en la percepción y creación de la pintura. Se proponía “[...] despertar la capacidad de captar la espiritualidad de las cosas materiales y abstractas, capacidad absolutamente necesaria en el futuro, que hace posible innumerables experiencias” [KANDINSKY, 2004, pp. 7 y 8]. Según Joseph Casals, el pensamiento de Kandinsky, “se inscribe en una amplia corriente centroeuropea que reacciona contra los valores característicos del ascenso de la civilización industrial y que, tras popularizarse en el fin de siglo, constituirá la red de referencias ideológicas del expresionismo” [CASALS, 1982, p. 15].

⁴³ Kandinsky emplea el color según la simbología de la antroposofía. Azul y violeta son los colores de lo espiritual. Rojo y naranja pertenecen al campo de lo terrenal y sensual. Él sabía muy bien que los colores ejercen una influencia en el ánimo del espectador. Se basó en la teoría del color de Goethe, según la cual el color tiene efectos psíquicos que generan vibraciones interiores en el espectador [KRIEGER, 2007, pp. 83-86]. Según Joseph Casals, el pensamiento de Kandinsky pertenece a una amplia corriente centroeuropea reaccionaria a los valores de la civilización industrial. Al final del siglo, tras adquirir fama, ésta llegó a constituir la base ideológica del expresionismo [CASALS, 1982, p. 15].

⁴⁴ Después de la común comparación del artista con el loco, Prinzhorn le da la vuelta a esta relación, comparando al loco con el artista en su libro *Imaginería de los enfermos mentales. Una aportación a la psicología y psicopatología de la configuración*, 1922. Sobre todo estudió el arte de los esquizofrénicos, que eran los más productivos y expresivos; la mayoría no tenía formación artística. Investigó si las fuentes de la creatividad eran las mismas en individuos sanos y en enfermos. Interpretó las manifestaciones artísticas de sus pacientes como expresión y elaboración de procesos espirituales. Observó que la obra y la vida de los enfermos están muy relacionadas; que los contenidos de los individuos sanos y enfermos son distintos, pero que no había diferencia en ellos en cuanto al impulso configurador y la necesidad expresiva. Los grandes artistas no tienen porque padecer enfermedades mentales, ni los locos tienen porque ser artistas. Prinzhorn encontró muchas similitudes entre el arte de los enfermos mentales y las obras de los niños, las obras de culturas primitivas o no occidentales y el arte de los surrealistas, pero también en el de los expresionistas [KRIEGER, 2007, pp. 110-113].



3. Emil Nolde
Mujer, 1912



4. Pintura realizada en el Psiquiátrico de SCT.
La señora, 2004

Der blaue Reiter pretendió recuperar fuentes de inspiración primarias, elementales. Macke, por ejemplo, buscaba un lenguaje de formas puras primitivas. Se trataba de eliminar límites ya pasados entre arte “alto” o europeo, y arte “bajo” o popular, e integrar así formas de expresión de pueblos no europeos para crear un arte auténtico [DÜCHTING, 2009, p. 17]. Por su parte, *Die Brücke* se sintió atraído por el arte infantil, y algunos miembros, por el arte de enfermos mentales, que para éstos expresaban su mundo con una naturalidad incapaz para el artista formado [WHITFORD, 1987, p. 15].

Se trata de la confrontación entre *Kultur* y *Zivilisation*. Para Gabriele Crepaldi, es uno de los conceptos más importantes en el Expresionismo. En *Kultur* –cultura-, los artistas ven el modo de recuperar los orígenes del hombre, centrándose en civilizaciones antiguas como la africana o la de las islas del Pacífico. En *Zivilisation* –civilización-, ven el triunfo de la tecnología y las industrias, del individualismo burgués y de su mentalidad. Por eso buscan un lenguaje sencillo en sus creaciones, una poética directa, comprensible por todos [CREPALDI, 2008, p. 55].

I. 2. 2. Temáticas y géneros habituales en el Expresionismo

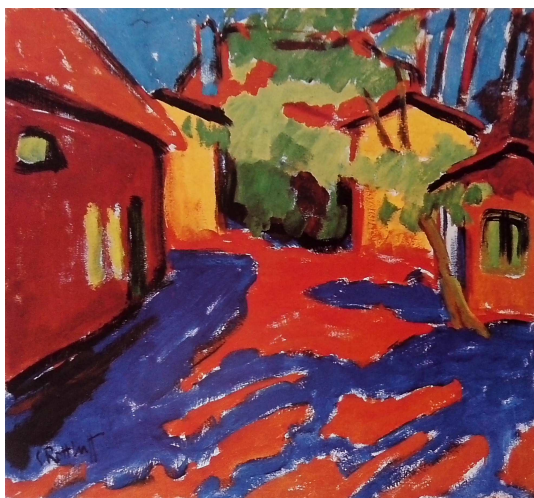
Desde el punto de vista temático, el Expresionismo recurre a lo convencional, a los géneros clásicos de la pintura. Podemos encontrar prácticamente el mismo abanico de temas que sustituyó a la tradición pictórica religiosa y mitológica. Señala Magdalena Moeller,

“No sólo los materiales empleados, sino también temas y motivos de sus cuadros se sitúan en buena medida en la tradición de las tablas antiguas: autorretrato y retrato o imágenes de los amigos, paisajes, vistas urbanas, desnudos y naturalezas muertas. Son exclusivamente escenas callejeras de Kirchner, en cuanto figuraciones de la gran ciudad moderna, las que pisan un nuevo continente de motivos” [VVAA, 2005b, 21 y 22].

Como veremos, al contrario que *Die neue Sachlichkeit* –o segundo Expresionismo-, los primeros expresionistas no recurrieron a temas políticos como arma de protesta. Su verdadera aportación temática fue la creación de un nuevo mundo que descubren en la propia pintura, y a través de esta

relación⁴⁵, un mundo que anhela un estilo de vida primitivo [GERHARDUS / GERHARDUS, 1976, pp. 20-27]. Pero la limitación temática que se imponen viene equilibrada por la libertad plástica que se conceden.

En *Die Brücke*, el género del paisaje es constante, y la expresividad de su plástica está relacionada con una formulación de sentimientos. Para Shulamith Behr, los pintores trataban de poner a prueba los límites de la pintura de paisaje, a la vez que se arraigaba su interés en el primitivismo [BEHR, 2000, p. 36]. En los inicios del grupo, fue muy importante el contacto con la figura de Emil Nolde⁴⁶, quien funciona no sólo como integrante, sino también como una especie de mentor, dada su edad y experiencia. Con él pintaban al aire libre el paisaje rural⁴⁷ sajón, forjándose desde entonces una filosofía que valoraba la sencillez de la vida rural, no sólo el paisaje.



5. Karl Schmidt-Rottluff. *Granja en Dangast*, 1910

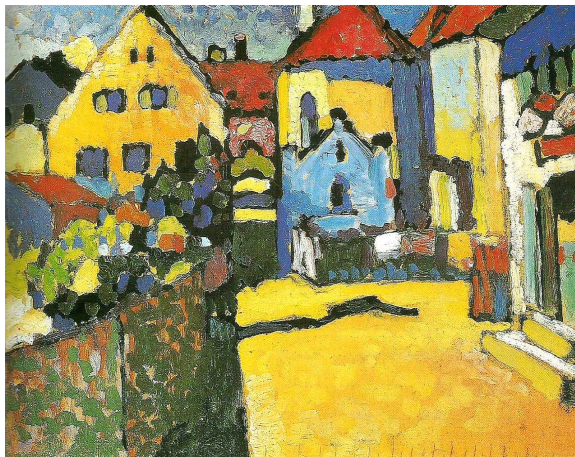
Posteriormente, son frecuentes sus salidas en los alrededores de Dresde, -lagos de Moritzburg, Mar Báltico y Mar del Norte-. Según Javier Arnaldo, desde entonces estimularon un profundo interés por la naturaleza en estado salvaje y el cuerpo humano en libertad [VVAA, 2005b, pp. 62 y 63].

En cuanto a *Der blaue Reiter*, el grupo desarrolló a través de la temática del paisaje rural, un trabajo de profundización estética. Alrededor del año 1909, el pequeño pueblo de Murnau, al pie de Los Alpes, se convertiría en lugar para la toma contacto con la naturaleza. Aldeas de casas sencillas, vistas de vías de trenes, calles, jardines y otras vistas fueron casi excusas para reflexionar sobre aspectos formales que produjeron una pintura con evidentes influencias del Fauvismo [DÜCHTING, 1993, pp. 23-25]. El protagonismo del color y la mancha eliminó cualquier pretensión naturalista, lo que les conduciría en poco tiempo a desarrollar una pintura dominada por la expresividad de la mancha y el color, alcanzando su cenit con las abstracciones de Kandinsky. Por otro lado, encontramos algunos ejemplos de representaciones del paisaje en estado salvaje, principalmente en obras tempranas de Macke y Mark, pero no son obras con tendencia a la abstracción como las obras posteriores.

⁴⁵ Para Javier Arnaldo, esta pintura instintiva, de trazo inmediato tiene un trasfondo crítico, expresa un descontento con la civilización, y a la vez expone otras posibilidades de comportamiento humano, la que se manifiesta en culturas arcaicas, libres de la hipocresía moral. Aún más explícito es el primitivismo que los artistas llevan a sus talleres, rodeándose de representaciones y objetos que crean una fantasía primigenia que les estimula en sus proyecto artístico [VVAA, 2005b, p. 28].

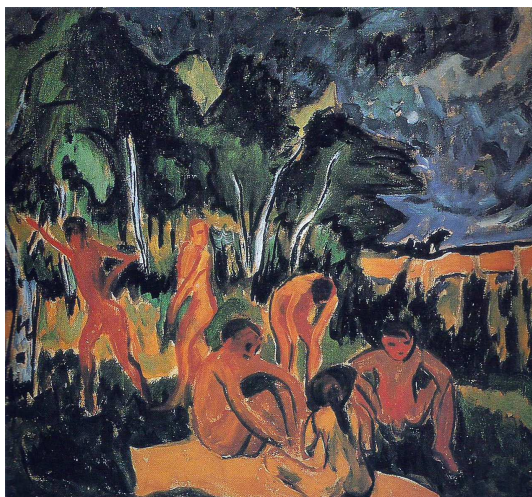
⁴⁶ Explica Javier Arnaldo que, los jóvenes pintores de *Die Brücke* reconocieron en la pintura de Nolde los valores artísticos que buscaban: paisaje y atracción por la vida campesina, además de una filosofía de la naturaleza [Ídem, pp. 63 y 64].

⁴⁷ Pretendían fundir arte y vida practicando la pintura libre libre, con ideales cercanos al paisajismo de las colonias de artistas. Los pintores de *Die Brücke* se iniciaron en una pintura extraurbana, miraba al campo y la vida allí cultivada [Ídem, p. 62].



6. Wassily Kandinsky. *La calleja Grün. Murnau*, 1909

La temática de los desnudos en la naturaleza, enraizada en la tradición y con precedentes cercanos en pintores como Cézanne⁴⁸ o Gauguin entre otros, se presenta en *Die Brücke* como un episodio revolucionario y muy revelador. Fundieron la figura en el paisaje de tal modo, que con frecuencia resultar difícil distinguirla [GONZALEZ, 1990, p. 18]. Esto representaba para ellos una oposición a la forma común de representación de las academias, pero sus pretensiones iban más allá del tratamiento la pintura. Esta unión de la figura en libertad con el paisaje, representaba un modo de vida⁴⁹ simple, la fusión del cuerpo desnudo⁵⁰ y la naturaleza, Querían mostrar su relación con el medio, vivir una vida no intoxicada por el estilo de vida burgués que reinaba en las ciudades.



7. Max Pechstein. *Bañistas en Moritzburg*, 1910

⁴⁸ Según Maly y Dietfried Gerhardus: "The same applies to illness or death, and one might particularly point to the relation between nude and landscape, already present in Cézanne's late work" [GERHARDUS / GERHARDUS, 1976, pp. 25 y 26]. Quizás, quien podría acercarse a este pintor es Otto Muller, por su enfoque, por ser el más exótico y por ser un tema constante.

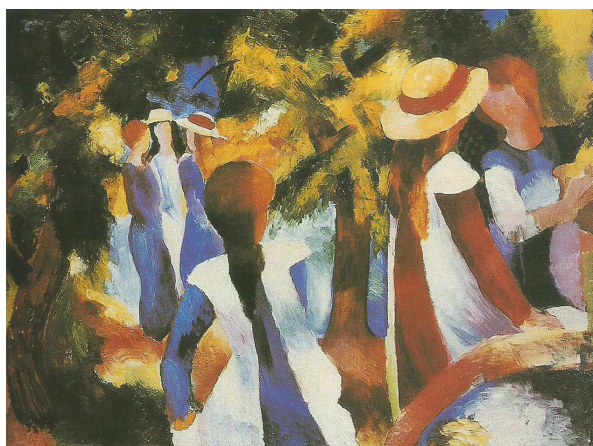
⁴⁹ Para Kirchner, por ejemplo, era una oportunidad para estudiar el desnudo, que para él, representaba un fundamento de las artes plásticas, pero con el añadido de poderlo hacer al aire libre, mientras vivía la naturaleza con el resto del grupo, desarrollándose así un sentimiento común y un estilo de vida. La desnudez del cuerpo en la naturaleza se convirtió en el signo del impulso vitalista que reflejaba un nuevo estilo de vida materializado a través del arte y la experiencia estética, y obtenido mediante el contacto estrecho con las fuentes de la naturaleza, algo común en el movimiento juvenil alemán y su el culto al nudismo. Esta idea es la que les lleva a unificar figura y paisaje como una totalidad. Una fusión que ya había sido expresada en las pinturas de Hodler –por ejemplo en *Fusión con el cosmos*-, pero en *Die Brücke* ésta fue menos estilizada y más espontánea y enérgica, el llamado "primer estilo del Brücke" desarrollado en Moritzburg [ARNALDO, en VVAA, 2005b, pp. 32, 88, 89 y 90].

⁵⁰ La representación de la abierta sexualidad estaba en sintonía con su interpretación de una relación natural entre sexos opuesta a la "artificial" [BEHR, 2000, pp. 19, y 20]. Como señala Reinhold Heller, los artistas veían en este comportamiento, una manera de liberarse de las costumbres sociales burguesas [idem, p. 35]

Refiriéndose a este aspecto temático concreto, señala Javier Arnaldo que,

“Hicieron de él, con logros inintercambiables, un asunto privilegiado de su poética primitivista y del ideal de simbiosis de arte y vida. [...] los cuadros de bañistas, de desnudos [...] no resultan de la fantasía, sino que son ante todo y sobre todo reporte de vivencias reales” [VVAA, 2005b, p. 27].

En los pintores de *Der blaue Reiter*, es muy común el tema de los animales en la naturaleza, principalmente en Franz Marc, aunque también en Macke y Campendonk. Marc veía en ellos, lo poco que quedaba de inocencia y naturaleza en estado puro, salvaje. El grupo tendía a separarse de lo material para acercarse al espíritu, y para ello utilizaron la representación de figuras o animales en ambientes naturales, hasta que estos motivos casi no fueron necesarios para mostrar esta idea, sobre todo en Kandinsky. Era habitual estilizar los motivos y utilizar el color muy intenso y contrastado, con el objeto de desvelar la vida interior de las cosas y su relación con el mundo. Sin embargo, no aparecen los desnudos en la naturaleza en este grupo, aunque sí son habituales las figuras humanas envueltas en ella, aunque siempre con señales de la civilización. Son buenos ejemplos las obras de Macke de elegantes caminantes en ambientes naturales semiurbanizados, como sus conocidos cuadros de parques, rodeados de árboles, o también sus acuarelas de Túnez.

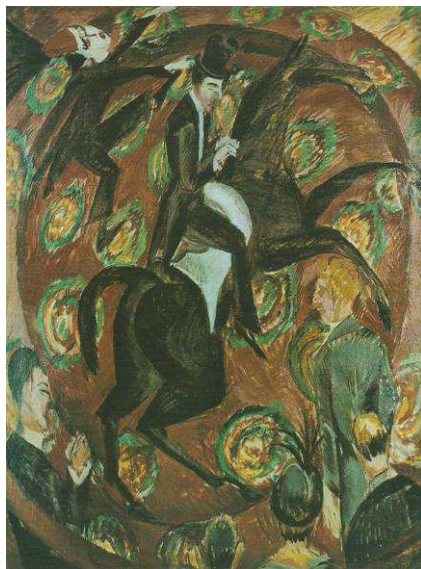


8. August Macke. *Muchachas bajo los árboles*, 1914

Sobre 1909, el paisaje en su variante urbana y los temas relacionados con la ciudad son representativos de *Die Brücke* en Berlín. Allí los artistas quedan impresionados por la vida moderna en la ciudad; en las obras dominarán motivos como los transportes, las aglomeraciones de gente, los espectáculos, los barrios bajos, los bares y restaurantes, etc., pero la ciudad también se les presenta como lugar de frecuentes desgracias humanas, así que ésta también les muestra su lado más dramático⁵¹ [GONZÁLEZ, 1990, pp. 22 y 23]. Son llamativas las pinturas sobre espectáculos, lugares que representaban un mundo aparte de la vida burguesa y tradicional de la que escapaban. Ya desde sus inicios el grupo de Dresde había buscado en su ciudad experiencias relacionadas en el teatro, el circo,

⁵¹ Al respecto, señala Frank Whitford: “Estaba enamorado de la gran ciudad -un tema futurista-, pero también la veía como una trampa. Así, las plazas públicas en los paisajes urbanos de Kirchner están pobladas exclusivamente por prostitutas y sus clientes, y en la obra de Meidner la ciudad es el foco de desastres apocalípticos” [WHITFORD, 1987, pp. 13 y 14]. Es probable que la literatura modernista y simbolista, haya influido en esta visión de la ciudad como amenaza, por sus temas y experimentación verbal. Podemos encontrar ejemplos en las visiones de la ciudad como lugar de caos y muerte, en poetas urbanos como Rimbaud, y su obra *Una temporada en el infierno*, 1873, o en Oscar Panizza, *El Concilio de amor*, 1894. También en Paul Scheerbarth, *La arquitectura de cristal*, 1914, por la visión de la ciudad utópica abierta a la naturaleza y las estrellas, así como obras de escritores como Walt Whitman, Dostoiéwsky o Baudelaire [CASALS, 1982, pp. 38-39].

el zoológico, las muchedumbres y el museo etnográfico, donde encontraban esculturas y máscaras procedentes de África y de los Mares del Sur, y todo tipo de objetos que supusieron una gran fuente de inspiración para crear su arte. Los ejemplos de pinturas que *Der blaue Reiter* desarrolló en relación con la ciudad no son tan representativos, aunque podemos mencionar algunas obras conocidas de August Macke, de entre 1912 y 1914, en las que muestra un mundo de escaparates comerciales, o las obras relativas al ballet ruso.



9. Ernst Ludwig Kirchner. *Jinete de circo*, 1914

El retrato es, junto al paisaje, el género más explotado por el Expresionismo desde sus inicios, al menos en el caso de los pintores de *Die Brücke*. No pretendían ser retratistas “profesionales”, en el sentido de querer obtener resultados miméticos para ganarse la vida [WHITFORD, 1987, p. 24]. Sus retratos más bien fueron creados con la intención de captar momentos y actitudes de la vida cotidiana, de la misma forma espontánea con la que trataban otros temas⁵² o géneros como el paisaje, sin intenciones naturalistas. Señala Christiane Remm:

“Sus miembros cultivaron el autorretrato y en medida bastante mayor, crearon imágenes de sus amigos artistas en multitud de circunstancias, que con frecuencia documentan la vida y trabajo en común y ocasionalmente incluyen a las modelos. Situaciones espontáneas⁵³, que ilustran la unidad de arte y vida que perseguían, son temas de sus retratos” [VVAA, 2005b, p. 201].

En *Der blaue Reiter*, cobran protagonismo los retratos de Jawlensky, Heinrich Campendonck, los retratos de grupo de Macke o los autorretratos de Kandinsky o Marianne von Werefkin. Tampoco este grupo perseguía resultados de retratista en su definición clásica, tampoco documentar su vida; se trata de otro género que les permitía configuraciones distintas para seguir investigando en la fuerza del color y la expresión. Por eso, quizás no tuvo tanta repercusión como el paisaje, que estaba más

⁵² Además existen otras temáticas ajenas a los géneros clásicos vistos, de las que hicieron uso algunos pintores expresionistas como Nolde, entre otros. Se trata de temas ligados a la cultura y mitología nórdicas, en los que se hicieron representaciones de seres fabulosos, gnomos, duendes, etc. [ELGER, 2002, p.103].

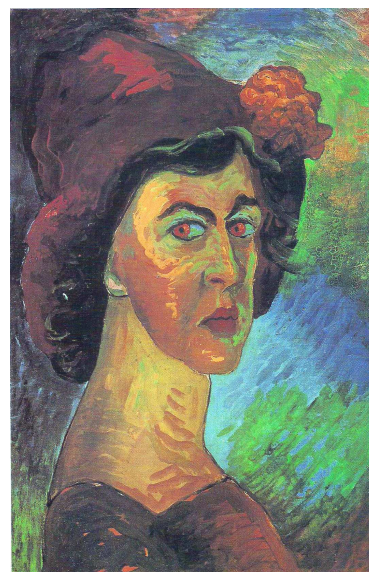
⁵³ Cuando pintaban a alguno de sus compañeros o modelos, lo hacían porque se sentían inclinados a hacerlo. Era su modo de entenderlos mejor, además de que algo les llevaba a captar su personalidad particular en la tela. También era un modo de conocerse a sí mismos, no solamente una manera de disponer de modelos de manera mas barata [WHITFORD, 1987, p. 24].

ligado a sus intereses plásticos y espirituales. Como hemos señalado, los sitúa más cerca de los fauvistas, tanto por la elección del género, como por el enfoque temático y formal de éste.

Podemos encontrar importantes precedentes⁵⁴ del retrato expresionista en cuatro pintores posimpresionistas que ejercieron una influencia directa en el conjunto de los expresionistas europeos [Ídem, p. 18]. En primer lugar, Vincent Van Gogh, que a través del color exalta el carácter del modelo; no tiene interés en la reproducción fotográfica, sino en la profundidad psicológica y la visión subjetiva. Seguidamente, Paul Gauguin, poco amigo de los convencionalismos, lo que, junto a sus cualidades primitivistas, influye a los expresionistas; en él hay un uso diferente del color, por su aplicación en zonas relativamente planas y usando colores saturados y contrastados con neutros; se trata de lo que él mismo denominó “sintetismo”, y que se deja ver en los expresionistas alemanes, aunque con sus variantes. Continuamos con Edvard Munch, ya que su color y su extremo contraste tonal fueron muy influyentes en estos pintores. No ocurre lo mismo con sus distorsiones formales, ya que no siempre fueron acusadas; tanto sus retratos, como el resto de sus obras tienen una expresión de lo “interior”; hay melancolía, soledad y una alienación evocada por el retratado, al que, intenta captar su alma. Por último, citamos a James Ensor, por su capacidad para llamar la atención a través de imágenes perversas y siniestras. En todos ellos, el color es el medio fundamental para lograr sus propósitos.



10. K. Schmidt- Rottluff. *Retrato de Rosa Schapire*, 1911



11. M. von Werefkin. *Autorretrato*, 1908-10

La naturaleza muerta no fue tan habitual, pero también tuvo su lugar, quizás más en *Der blaue Reiter*. Hay ejemplos en Jawlensky, en los que se puede apreciar una clara influencia del Fauvismo. En este género, como en el resto, el color se presenta exaltado, intenso, usando colores complementarios para las sombras [ELDERFIELD, 1983, pp. 155 y 156]. También de esta etapa, encontramos ejemplos en Gabriele Münter. En ambos casos, se trata de expresivas composiciones de frutas y vasijas de flores, cuyo fin no era otro que la exaltación del color. Asimismo, existen algunos ejemplos de interiores que en su mayoría corresponden a Kandinsky y a Münter, y que representan partes de su propia casa en Murnau, creadas con el mismo objeto colorista y expresivo.

⁵⁴ Nos extenderemos en las características del expresionismo de estos artistas posimpresionistas en el cap. II (véase el subepígrafe II. 1. 5., p. 88).

La naturaleza muerta en *Die Brücke* fue menos habitual, sin embargo, el tema de los interiores cobra protagonismo, aunque suelen estar acompañados de figuras de modelos, los propios artistas, o amigos que habitan estos espacios. No obstante, hay ejemplos de bodegones en los que es habitual encontrar esculturas primitivistas que los pintores tenían en su taller. Tanto a través de sus vivencias, como de sus elementos preciados y su lenguaje iconográfico, expresaban un estilo de vida antiburgués⁵⁵, su propia revolución artística [VVAA, 2005b, pp. 17 y 18]. Defendían la libertad individual, la expresión subjetiva, lo irracional, lo apasionado y lo prohibido, y fue precisamente mediante la distorsión de la realidad, el modo en que pretendían impactar al espectador, y así llegar a su interior.



12. Karl Schmidt Rottluff
Naturaleza muerta con escultura negra, 1913



13. Alexei vonJawlensky.
Naturaleza muerta con florero y jarra, 1909

I. 2. 3. La plástica del Expresionismo. Recursos pictóricos habituales

No podríamos terminar de definir el Expresionismo sin adentrarnos en profundidad en los recursos plásticos que lo caracterizan, que son esenciales para comprender el lenguaje o categoría estilística expresionista; de este modo, podremos también indagar en la plástica de una serie de pintores canarios que también han practicado este lenguaje. Inicialmente, es importante señalar que el Expresionismo cuenta con dos aspectos comunes a los lenguajes pictóricos de las primeras vanguardias, donde se inscribe. Uno de estos aspectos, determinante para la pintura del siglo XX, fue la transformación del espacio, es decir, el paso de la ventana al plano, que tiene como consecuencia la definitiva pérdida de la perspectiva y el interés en la superficie pictórica, lo que puede considerarse como primer paso hacia la abstracción. Así expresa Víctor Nieto Alcalde, esta particularidad:

“En las primeras vanguardias la ruptura con la tradición y la renovación del lenguaje se produjeron en el ámbito de la figuración. Hasta la aparición de la abstracción en 1910, todos los ensayos de renovación giraron en torno a nuevas formas de representación que dieron lugar a un espacio

⁵⁵ Los expresionistas sentían una gran apreciación por el arte primitivo -y primitivista-, del que valoraban su ingenuidad, el modo intenso de comunicar sentimientos y su autenticidad, y en general su incorrupción. Esto, por comparación, les llevó a menospreciar el arte refinado, cultivado y educado, de cuño europeo [WHITFORD, 1987, p. 14]. Podemos citar el caso de *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, como una obra literaria influyente en la época -aunque no se trate de un escritor que pueda considerarse expresionista-, dada su crítica hacia los valores tradicionales de la burguesía.

figurativo que establecía una ruptura con la forma tradicional de la representación: la imagen tridimensional planteada desde una visión monofocal. [...] En los expresionistas esta quiebra de la representación tradicional del espacio es mucho mayor [que en los fauvistas]. El espacio deja de ser una representación sometida a unas leyes de perspectiva para convertirse en un ámbito expresado y no representado. [...] el espacio es un ámbito figurativo fragmentado, inquietante y una realidad plástica extraña a nuestras prácticas habituales de percepción” [VVAA, 2011a, pp. 22 y 23].

El otro aspecto común a las primeras vanguardias es el uso del color de modo más autónomo, independiente del que ofrece la naturaleza. Ambos aspectos están presentes en las formas que el Expresionismo adoptó en su momento, y en mayor o menor medida, en las diversas formas que ha adoptado el lenguaje expresionista a lo largo de la historia, teniendo especial relevancia en movimientos del siglo XX posteriores al Expresionismo histórico, como los casos del Expresionismo abstracto americano, el Informalismo europeo, o el Neoexpresionismo alemán, entre otros.

A grandes rasgos, las características más destacadas de la gramática del Expresionismo son, primero, un uso libre o arbitrario del color, basado en un cromatismo muy vivo y saturado de colores disonantes en alto contraste, elegidos al margen de la luz y el color natural. Y segundo, una simplificación o composición sintética realizada a través de gruesos y vigorosos trazos, y de formas planas y simplificadas, además de retorcidas y agresivas, sin recurrir a la perspectiva para crear espacio tridimensional, lo que crea una distorsión que aporta sensualidad. Se trata de un lenguaje sintético y no analítico -como es el estilo clásico, pudiendo incluirse al Impresionismo en el último peldaño de esta categoría-. Estos aspectos generaron ya un considerable grado de abstracción y de arbitrariedad. Fue así como los artistas mostraron la fuerza psicológica⁵⁶ y expresiva de sus obras. Sobre el estilo expresionista⁵⁷, señalan Francisco Jarauta y Javier Arnaldo respectivamente:

“[...] una emancipación del tono y del color, ajeno ya a las leyes de una armonía y composición tradicionales y que hasta cierto punto el naturalismo había conservado y reinterpretado, y la decisión de una escritura abstracta, alejada de aquella ‘complacencia naturalista’ que seguía presente en la estética del impresionismo y contra la que el expresionismo no dejó nunca de combatir” [BAHR, 1916, pp. 14 y 15].

“Desde el punto de vista lingüístico, además de compartir una exaltación del color [...] cabe señalar tres componentes básicos del estilo común. Por un lado, línea de trazo apresurado, ejemplificada por el ejercicio de los apuntes rápidos de objetos no estáticos llamados ‘desnudos de cuarto de hora’ y que participa la idea de *impromptu* pictórico; por otro, el énfasis en el dominio de superficies diferenciadas de la composición de la imagen, que parte, entre otras vías, del redescubrimiento de la entalladura y de la recepción del sintetismo; y finalmente fue asimismo un denominador común imprescindible en cuanto al tratamiento de la forma, la reconocida adhesión al ‘porte sencillo de la figura primitiva’” [VVAA, 2005b, p. 25].

⁵⁶ Para Frank Whitford: “solo la apasionada intensidad podía abrir la puerta entre la realidad común y la verdad superior. Todos creían que el color, realizado de modo poco natural o con sus efectos dramatizados de otras maneras, era el medio mejor para reflejar esta intensidad, y que, junto con unas formas exageradas y una aplicación suelta pero enérgica, había de permitirles revelar algo acerca de sus propias vidas internas, espirituales [...] Las exageraciones resultantes en color y forma son el registro sismográfico de intensos acontecimientos personales [...] toda obra lograda del arte expresionista es, por consiguiente, una especie de autorretrato” [WHITFORD, 1987, pp. 10 y 9].

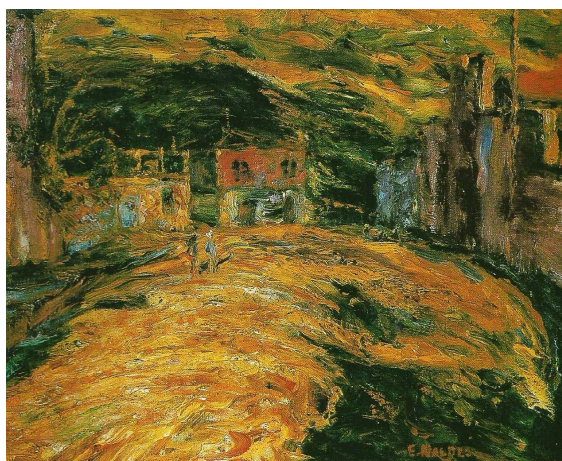
⁵⁷ En el caso del El Puente, Antonio González resume su lenguaje formal de la siguiente manera: “una [...] formulación de sentimientos [...] a través de formas tortuosas, líneas zigzagueantes y con la ayuda de un cromatismo exaltado” [GONZÁLEZ, 1990, p. 15].

I. 2. 3. 1. Color autónomo y saturado

Como vemos, en el Expresionismo, el color es protagonista; produce impacto emocional, y lo hace de tal manera, que con frecuencia desplaza al motivo. Siendo una intención voluntaria o no, jamás tuvo el motivo mayor importancia que el color, puesto que para estos artistas, su modo de decir, justificaba su visión sobre las cosas [MARINA / MINGOTE, (s.f.), p. 179]. Así, el color - aunque también la forma-, fue su principal y más eficaz herramienta. Por tanto, los expresionistas utilizaron el color como expresión directa, desde el interior, sin pretender imitar el de la naturaleza. En *Die Brücke*, a excepción de Otto Muller, que destaca por la palidez del color, el resto utilizó el color, desde un principio, claramente influido por Van Gogh: modificaron,

“[...] los colores primarios añadiendo pigmentos más oscuros para dar unidad total a la obra. La brillante luz interna de las pinturas alemanas contrasta con las superficies reflectantes de las francesas. [...] La coloración de éstos se movía en torno a los colores primarios y al contraste de tintas complementarias; los alemanes fundamentaron su empleo del color en una orquestación de tintas adyacentes, realzadas y avivadas por tintas complementarias, y por lo general el efecto de sus obras era mas hondo y resonante” [D. DE ATAURI, 1983, p. 156].

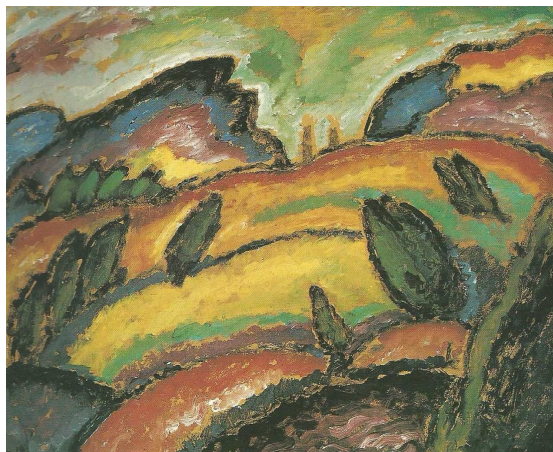
Si bien, pintores como Kirchner evolucionan de colores cercanos al Fauvismo -tonos puros encendidos-, a colores de una estridencia, a veces desagradable, en Berlín. Otros como Nolde subordinaron al color todos los demás elementos pictóricos; no lo empleaba por su cualidad representativa o decorativa, sino por su simbolismo y expresividad, lo mismo que Munch hizo con la línea. Nolde estuvo muy influido por Van Gogh, y tenía su mismo carácter atormentado. Utilizó colores ardientes y luminosos en paisajes rurales y marinas. Destacó por la fluidez e intensidad de sus óleos y acuarelas; son casi abstracciones, tempestades de color, formas huracanadas, de corte romántico.



14. Emil Nolde. *Plaza en San Domenico II*, 1905

En *Der blaue Reiter* el color ya es protagonista en los primeros paisajes, cercanos a los fauvistas, con armonías de colores primarios y secundarios, así como algunas disonancias de color, pero no tan violentas como en *Die Brücke*. Si escogemos como ejemplo a Kandinsky, destaca por su emotivo énfasis cromático. Sus paisajes de vivos colores, cercanos al arte popular de su Rusia natal, ya están en evolución hacia una pintura no objetiva, abstracta, en la que intenta liberar al color de la

forma natural. Si citamos a Macke, sus colores son diluidos y brillantes, transparentes, igual que el tratamiento, cuya liquidez está ligada a lo inmaterial, su idea de lo espiritual. En Jawlensky, por ejemplo, el color es más denso y primitivista, vivo, exaltado y contrastado con líneas negras.



15. Alexei von Jawlensky. *Cerro*, 1912

I. 2. 3. 2. Formas primitivas

En cuanto a las características de la forma, se desvela el interés por las formas primitivas⁵⁸, es decir, por una construcción más tosca. Para Reinhold Heller, hay aplanamiento, falta de expresión y rasgos cercanos a la máscara, tendentes a lo triangular [VVAA, 2005b, p. 37]. En general se pretende acentuar el efecto que produce el contorno o el aplanamiento a la forma. Lo que les motiva, no es la belleza de lo enfermizo o de lo decadente, sino la belleza de lo primario, la pureza original, el estado primero, virgen, para así crear una nueva realidad. La forma pictórica expresionista, tiende a lo simple, es maciza, sin accesorios. Magdalena Moeller apunta que en *Die Brücke*,

“[...] los contornos que señalaban límites empezaron a servir al efecto de definición⁵⁹ de imagen. [...] se adentraba así en nuevas y desconocidas formas de figuración expresiva. [...] En adelante el grupo empezó a afirmar fuertemente la bidimensionalidad de la composición, y a equiparar el valor de contornos y superficies” [Ídem, pp.17 y 18].

Die Brücke buscaba un estilo arcaico, de formas inmediatas, sin falseamientos. Según Javier Arnaldo, su experiencia con los orígenes les permitió desarrollar un lenguaje colectivo [VVAA, 2005b, p. 33]. Pero hay variaciones desde Dresde a Berlín, siendo la forma en esta última ciudad, más tensa, menos sensual, sobre todo en Kirchner, en quien las formas se transforman desde lo simple a la estilización gótica. También en Heckel, apreciándose en sus rostros, más duros. En pintores como Schmidt-Rottluff las formas se yuxtaponen; se trata de un Expresionismo muy ligado al Cubismo, de gran influencia de las máscaras primitivas. Por otro lado, la forma en los cuadros de motivos religiosos de Nolde, destaca por una simplificación caricaturesca. En general, los medios se reducen, no hay complejos formalismos compositivos, planos paralelos o atomización cubista de formas.

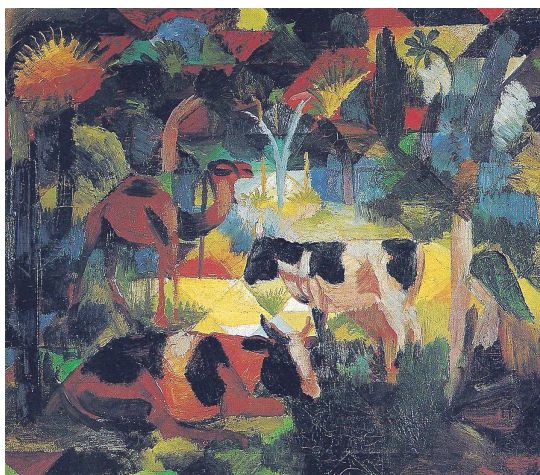
⁵⁸ Explica Janina Dahlmanns, que los miembros de *Die Brücke*, habían visto en ciudades alemanas, diversas exposiciones de arte de los pueblos primitivos de Asia y de Oceanía, de los Mares del Sur. Refiriéndose a las Vigas de Palaos señala: “[...] les entusiasmaron las formas simplificadas, concentradas y angulosas de esas figuras talladas en madera” [VVAA, 2005b, p. 217].

⁵⁹ Para Javier Arnaldo es una abreviación que aporta a la línea expresividad y valor decorativo [Ídem, pp. 63 y 64].



16. Erich Heckel. *Joven tocando el laúd*, 1913

Otros expresionistas como Marc, rompen lo que envuelve a las formas y lo sustituye por vibraciones de colores, sin renunciar a lo expresivo. La forma orgánica se hace amorfa. Marc destaca por su esquematismo, aunque con mucho sentimiento, buscando los ritmos de la naturaleza. En Macke, según Antonio González, hay una gran fantasía creadora que viene de su indagación formal, por la manera en que conjuga las formas determinadas con fondos y contornos deudores del Cubismo, lo que le llevaría a la abstracción [GONZÁLEZ, 1990, p. 34]. En general, *Der blaue Reiter* presenta más armonía en las formas, es un grupo menos agresivo.

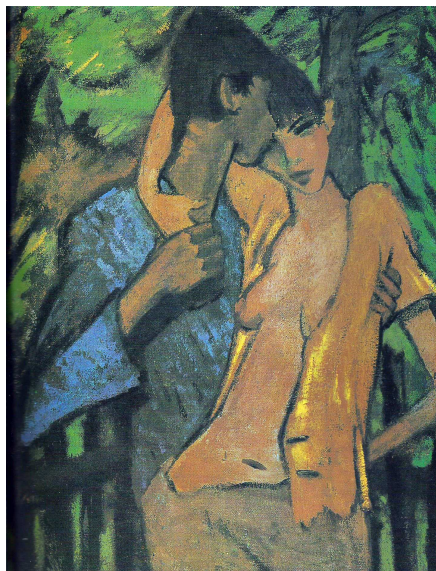


17. August Macke. *Paisaje con vacas y camello*, 1914

El uso de la línea para marcar el dibujo se convierte en un recurso muy utilizado por el Expresionismo. Por lo general, destaca la recurrencia a un dibujo simple de contornos oscuros en ambos grupos, pero es más protagonista en unos artistas que en otros. *Die Brücke* estuvo muy influido por los primitivos grabadores de Nuremberg, así como por Durero, Cranach, Grünewald⁶⁰ y Holbein, todos ellos fueron grandes creadores de xilografías. Esta fue su técnica gráfica más utilizada, a la vez que supuso la recuperación de una tradición plástica alemana que acabó dejando una huella

⁶⁰ Matthias Grünewald fue una referencia especialmente importante para el grupo de Dresde. Dice Peter Selz, "Los expresionistas entendían que la línea era algo más que el contorno de la forma y lo trataban como un vehículo dependiente de la emoción; este uso de la línea lo encontraban también en los dibujos de Grünewald" [SELZ, 1989, pp. 35 y 36].

importante en su pintura. La resistencia de la madera a la incisión con la gubia predispone a la utilización de líneas simples y vigorosas entre formas relativamente planas. Resume bastante bien su estilo, la siguiente cita de Ulrike Lorenz: “En la resistente técnica de la xilografía se condensa la fuerza expresiva de la pintura” [LORENZ, 2008, p. 15].



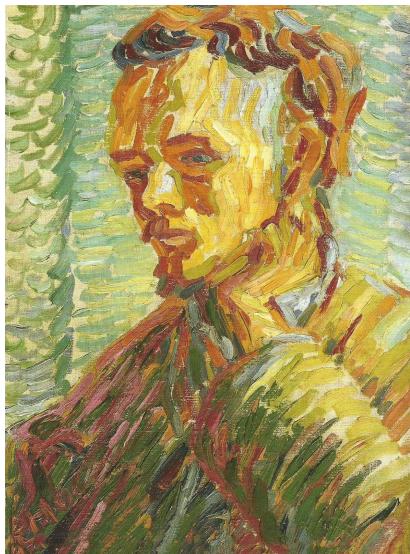
18. Otto Mueller. *Pareja de enamorados*, 1919

En Berlín, la pintura de los expresionistas se aplanan y los contornos son algo más duros y angulares que en los fauvistas. En Heckel por ejemplo, la línea se quiebra, y en Kirchner se hace más rápida y violenta, más nerviosa, al contrario que en Otto Mueller, que se hace más dinámica, pero manteniendo la placidez de sus figuras estáticas y armónicas en el paisaje. Schmidt-Rottluff pasa de formas furiosas y dinámicas en Dresde, a figuras monumentales, cubistas, cerradas y prismáticas, muy simples, como si fueran de piedra, en Berlín. En la fase berlinesa es evidente la ausencia de Nolde, quien como vimos, había influido considerablemente en el inicio de los jóvenes pintores. Les habían atraído sus característicos empastes y “tormentas de colores”, que acabaron adoptando en parte. Las obras de *Die Brücke* pasaron de caracterizarse por la huella “vangoghiana”⁶¹ de Nolde, una pintura menos recortada y más matérica, a adquirir progresivamente una planitud que definía más las formas, hasta alcanzar su máxima expresión⁶². Explica Antonio González que el grupo,

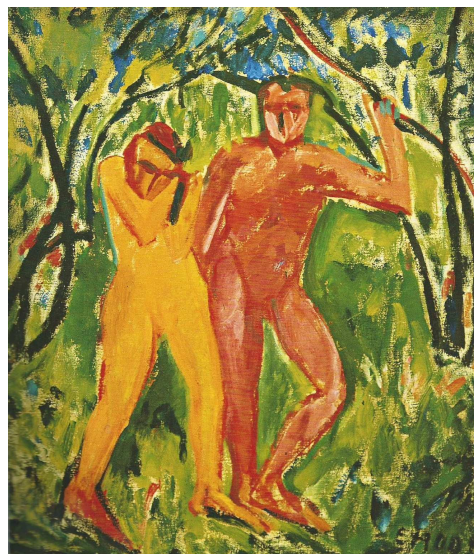
“[...] adquirió su más característica fisonomía expresionista: formas simplificadas y deformadas, discordancia brutal de los colores, expresión simbólica y apasionada de las cosas y los seres, así como su tendencia hacia la geometrización de las formas, con sus peculiares agudos e incisivos y los arbitrarios juegos de perspectivas, en donde las figuras y los objetos son vistos desde arriba y en escorzos caprichosos” [GONZÁLEZ, 1990, pp. 22 y 23].

⁶¹ Señala Magdalena Moeller que en los inicios del grupo, la pintura de Vincent van Gogh tuvo mucha importancia, significó un vehículo de de expresión y funcionó como un catalizador. Su arte toca adentro, es vitalista y está liberado de toda norma académica, una expresión inmediata de una emoción espontánea. También se sintieron también atraídos por los experimentos de los neopresionistas en el tratamiento de la luz y el color [VVAA, 2005b, pp. 17 y 113].

⁶² Magdalena Moeller lo explica de este modo: “A comienzos de 1910 el estilo se simplificó aún más a resultas de su confrontación con la plástica no europea, dando entrada a superficies y líneas de contorno extremadas. [...] Los elementos formales se vuelven mas angulosos, los contornos para marcar figuras, mas sombríos, la luminosidad de los colores retrocede. Se endurece el estilo, hasta entonces blando” [Idem, p. 19].



19. Erich Heckel. *Hombre joven*, 1906

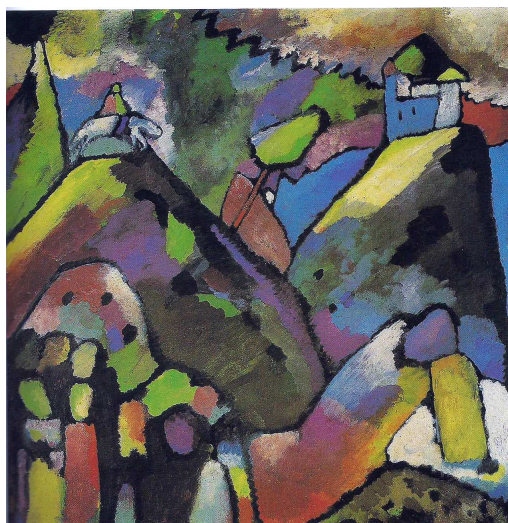


20. Erich Heckel. *Hombre y mujer al aire libre*, 1909

En los expresionistas existe una relación interesante entre color y dibujo. La forma, de algún modo estaba en dependencia del color⁶³. También en *Der blaue Reiter*, podemos encontrar la idea de una viva interacción entre forma y color. Señalan Ulrike Lorenz y Kandinsky respectivamente:

“[...] los contornos marcados aumentan las disonancias y consonancias del brillante colorido. Contrastes complementarios se empujan mutuamente y forman estridentes armonías. Ritmo lineal y dinamismo de superficie empujan contra los límites del lienzo y radicalizan una ‘visión plástica’. El color encuentra finalmente el campo que se le ha asignado” [LORENZ, 2008, pp. 20- 21].

“El color por si mismo es un material de contrapunto que encierra infinitas posibilidades y que creará, en unión con el dibujo, el gran contrapunto pictórico, con el que también la pintura llegará a la composición, y como arte verdaderamente puro, se pondrá al servicio de lo divino” [GONZÁLEZ, 1990, p.31].



21. Wassily Kandinsky. *Improvisación 9*, 1910

⁶³ Antonio González, también describe la obra de *Die Brücke*, como formulación de sentimientos a través del uso del color vivo y de formas que tienden a retorcerse mediante líneas en zig zag [GONZÁLEZ, 1990, p. 15].

I. 3. 2. 3. Composición sintética y dinámica.

Ya hemos mencionado que la composición en las obras del Expresionismo tiende a la síntesis, pues los artistas recurren a una especie de reduccionismo para organizar los elementos del cuadro. Sin embargo, sus obras iniciales pueden recordarnos a muchas de las obras del Romanticismo [GERARDUS / GERARDUS, 1976, p. 21], cuyas características descriptivas en la imagen y su énfasis en la profundidad espacial, se separan de esta idea de síntesis compositiva.

Esta síntesis, que se traduce en una simplificación expresiva, también está en relación con la abstracción gestual, porque el modo enérgico en que los pintores colocan los colores en el plano, acentúa la bidimensionalidad⁶⁴. Perseguían obtener una imagen más primitiva, pero en definitiva, lo que pretendían era conservar sólo lo que les parecía esencial de la naturaleza, aquello que obedecía a sus propósitos pictóricos. Para Francisco Jarauta, esta simplificación también está en relación con el contraste de opuestos, técnica muy expresionista que crea tensiones, remarca la angularidad en retratos y paisajes y produce abstracción en la imagen [BAHR, 1916, p.16]. Este aspecto debemos encontrarlo en los colores complementarios utilizados, y no tanto en la luz, ya que ésta sufre una fuerte reducción de contrastes, habiendo menos diferenciación entre unos tonos y otros.



22. Ernst Ludwig Kirchner. *Funámbulas*, 1908-1910.

Otros aspectos cruciales de las composiciones del Expresionismo, son el dinamismo⁶⁵ y la inestabilidad, puesto que su gestualidad, a base de rápidas y agresivas pinceladas, y el constante desequilibrio de las figuras deformadas con angulaciones, lleva a estos pintores a separarse del estatismo. La relación existente entre las partes no sigue una estructura clara, sino que depende del movimiento. Se alejan de las leyes de la representación a través de la espontaneidad de su pintura, un dibujo simple y espacios desarticulados que crean ritmos y tensiones [CASTRO FLOREZ (dir.), 1997, pp. 217 y 218]. Por ejemplo, en Schmidt-Rottluff, fase de Berlín, los colores se sitúan en superficies juxtapuestas o en conexión. Ya no hay integración armónica en las figuras, como en Dresde, sino que las figuras pasan a estar aisladas. Recordemos que los miembros del grupo se sintieron atraídos por

⁶⁴ Según Ulrike Lorenz, el dominio del espacio bidimensional utilizando tensiones entre los planos de color y la creación de cuerpos fue una aspiración permanente en el grupo [VVAA, 2005b, p. 19].

⁶⁵ En general, el artista del norte, y en particular el alemán, se interesa por el movimiento irregular y rítmico libre, creando tensiones dinámicas y vehementes, en contraste con las estáticas composiciones italianas [SELZ, 1989, p. 34].

las escenas del circo, diagonales, saltos, movimiento giratorio de los artistas contorsionándose, etc., aspectos que afectaron a sus dinámicas composiciones [DAHLMANNNS, en VVAA, 2005b, p. 285].

En miembros de *Der blaue Reiter*, como Marc, las estructuras llegan a ser cristalinas⁶⁶. Al final de su carrera adopta un lenguaje analítico en el que destaca el caos de líneas de fuerza, para luego pasar a una abstracción de formas en movimiento a través de superposiciones, luz cristalizada y líneas que vibran. En realidad, no llegó nunca al grado de abstracción alcanzado por Kandinsky, sino que mantuvo siempre resonancias formales con lo real. Como señala Antonio González, su pintura se basa en estructuras de color que crean el espacio, formas definidas en fondos deudores del Cubismo [GONZÁLEZ, 1990, pp. 30 y 34]. Lo mismo ocurre con Macke, tampoco llega a la abstracción pura. Éste tuvo también relaciones formales con el Fauvismo, luego deriva a una ordenación cromática, en armonías a través de color puro como principal recurso, sin estructuras cubistas como en Delaunay, aportando un aspecto más sensual y cristalino.



23. F. Marc. *Bajo la lluvia*, 1914



24. W. Kandinsky. *Improvisación. Barranco*, 1914

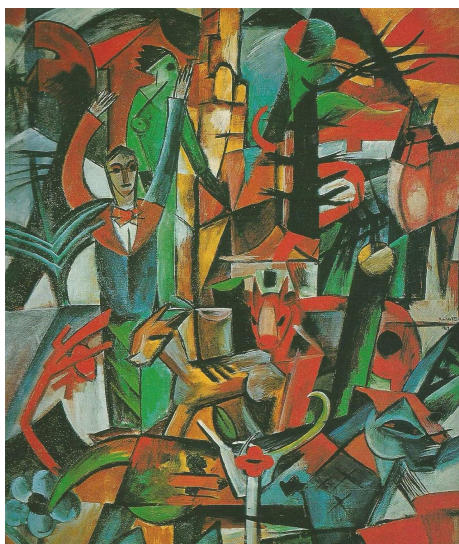
Por otro lado, en Jawlensky hay una simplificación de corte primitivo en la figura, centrada básicamente en la cabeza humana y utilizando colores vivos y contrastantes. Y en Kandinsky hay una depuración de la forma y una liberación del color, hasta que se impone la abstracción. A veces, volvió a una especie de figuración de formas esquemáticas en estructuras rítmicas de colores. Después de 1914, aparece un dinamismo de formas turbulentas de colores y al final una nueva articulación sistemática de las formas. Cuando Kandinsky entra en su fase abstracta, libera totalmente el color de la forma icónica, éste se convierte en la huella del movimiento como gesto expresivo. La superficie del cuadro se hace muy dinámica, negándose la superficie pictórica en favor del valor del color que abre el espacio. El autor forma sinfonías abstractas de colores por influencia de la música.

I. 2. 3. 4. Espacio pictórico ambiguo

La utilización del espacio pictórico en el Expresionismo se podría resumir como una progresiva huida de la perspectiva en favor de la superficie. Señala Diezmar Elger: “La rebelión y el desinterés del

⁶⁶ Según Hajo Duchting, probablemente influido por W. Worringer, las obras de Marc hasta 1914, se dirigen a una abstracción “prismática” y “cristalina”, debida a la fusión de recursos del Futurismo y del Orfismo de Delaunay. En ellos se percibe un enfrentamiento entre el espíritu y la materia. La pintura entra así en una nueva fase [DÜCHTING, 2009, p. 22].

Puente hacia todo tipo de academicismo en la pintura se tradujo en una renuncia⁶⁷ a cualquier ilusión de profundidad” [ELGER, 2002, p. 51]. La expresividad de las pinturas expresionistas rompe con la habitual forma de representación,⁶⁸ sin embargo, todavía se mantiene dentro de un espacio tridimensional –aunque fragmentado⁶⁹–, hasta llegar las abstracciones totales de Kandinsky en 1910.



25. Henry Campedonk. *Paisaje bucólico*, 1913

A través de su particular utilización del espacio se liberaron de todo tipo de ejecución oficial y del naturalismo. El espacio se construye mediante el efecto del color liso, estructurándolo sin recurrir al claroscuro ni al modelado, sin recurrir al ilusionismo, sino a través de un esquematismo del color. Aunque también a través de otros recursos formales como el traslape, la deformación, la elevación en el plano del cuadro o los gradientes de tamaño. La organización de los elementos no está regida por la perspectiva, sino por la inteligencia. Se adquiere un carácter táctil, lejos de lo que el ojo percibe directamente, así se transcriben imágenes mentales⁷⁰ desde la imaginación. También es importante la idea de “cuarta dimensión”⁷¹, y la inclusión de diferentes puntos de vista para liberarse de la perspectiva. A veces, incluso se juntan diversas perspectivas mostrando el movimiento de las cosas. Por tanto, no existe el fiel reflejo de la realidad, sólo formas creadas por líneas, superficies y colores. Señala Víctor Nieto Alcaide:

⁶⁷ Según Peter Selz, “Los expresionistas no consideraban que la perspectiva fuera un elemento esencial de la composición espacial; también en esto Grünewald era su modelo. Los variados tamaños físicos de las figuras de la *Crucifixión* de Grünewald –determinados por su participación en el acontecimiento más que por consideraciones anatómicas–, atraían también a los expresionistas que fueron aún más lejos en sus distorsiones de la figura humana” [SELZ, 1989, pp. 35 y 36].

⁶⁸ El Expresionismo, dice Franz Roth, “Pretende, por medio de la más vigorosa simplificación plástica y lineal, transfigurar la naturaleza real. Pero el mundo de los objetos queda intacto; la realidad espacial de un paisaje, por ejemplo, subsiste, aunque resueltamente deformada en pro de un nuevo orden sistemático” [ROH, 1997, p. 26].

⁶⁹ Esta forma de espacio se dejó ver en otras disciplinas del Expresionismo, por ejemplo, en muchos planos-secuencias del film *El Gabinete de Doctor Caligari*, de Robert Wiene. Es casi un aspecto formal del propio Cézanne que toca a los expresionistas, apreciándose mejor en las últimas obras de El Jinete Azul, en el Futurismo y por supuesto, en el Cubismo.

⁷⁰ Es decir, se deja de representar el espacio del mundo real y pasa a expresarse un espacio filtrado por el alma del pintor.

⁷¹ A principios del siglo XX, se cernía como una componente invisible del espacio, más allá de alto, ancho y profundidad, en un borde difuso entre la cosmología pop y la verdadera física. Durante las primeras tres décadas del siglo XX, fue un tema de interés común en casi todo movimiento de vanguardia. La aparición del Fauvismo y del Expresionismo alemán preceden a la primera aplicación artística de dimensiones mayores, la de los Cubistas. Sin embargo, al hablar de la cuarta dimensión, Antheil (1900-1959), quien redacta su teoría sobre el tema, no se estaba refiriendo a esa hipotética cuarta dimensión espacial que había fascinado a los artistas plásticos, sino a algo más específico y novedoso. Para fines de la década de 1920, la cuarta dimensión temporal -*Teoría de la Relatividad*, Einstein- había desplazado casi completamente a la consideración popular [En línea]. Disponible en: <http://ciencia-arte.blogspot.es/2011/09/lacuarta-dimension-de-antheil.html>. [Acceso: 2013/02/27].

“En el Expresionismo, las acentuadas deformaciones de la realidad, introducidas para expresar por encima de representar, plasmaron un nuevo espacio figurativo sometido a sus propios principios. Un espacio que se desentendía de la concepción del espacio como resultado de una visión cartesiana que hacía depender todos sus componentes de la visión desde un punto de vista único: la visión del pintor. Se trata de un espacio exclusivamente pictórico, independiente del real, con un efecto inquietante en el que se plasma el estado de ánimo del artista” [VVAA, 2011a, pp. 23-24].

I. 2. 3. 5. Grado de abstracción elevado

Con respecto al grado de abstracción⁷² alcanzado en el Expresionismo, está en íntima relación con el color y el espacio, deriva directamente de ellos, y a la vez, los agrupa. Varía de un grupo a otro, llegando casi siempre a mantenerse en el ámbito de la representación, otras veces, a rozar la pura abstracción, o a situarse de lleno en ella, como ocurre en Kandinsky. Esta tendencia se convierte casi en el único factor común, por medio del cual, los artistas proclamaron el derecho a la propia subjetividad, y por tanto a la libre expresión [RODRIGUEZ, 2009, p. 66].



26. Wassily Kandinsky. *Glass Painting with Sun*, 1910

En *Die Brücke*, la imagen no es reconocida por parte del observador como algo del todo familiar, sino que debido al grado de abstracción éste es obligado a percibirla como por primera vez. Los pintores evitaban dar demasiada información y detalles con la pintura que el observador pudiera distinguir, puesto que estaban interesados en lo contrario, en que éste percibiese una sensación que se colase en su interior. Sólo daban información acerca de la relación que ellos establecían con el mundo, por eso su significado pictórico no debe ser medido en términos de proyección de objetos, sino en términos de la relación del pintor con ese objeto. Para tener éxito en esta empresa, se quedaban con la esencia de los objetos, abandonando la relación directa con el mundo visual y abriéndose a verlo con sus propios ojos, de manera subjetiva. Todos estos aspectos exigieron una nueva organización de la pintura en la superficie del cuadro, que está estrechamente ligada a los procesos de abstracción [GERHARDUS / GERHARDUS, 1976, pp. 25-27]. Para Antonio González, en el caso concreto de *Die Brücke*, se trata de un grupo que crea,

⁷² En la tesis doctoral *Abstraction und Einfühlung, -Abstracción y Empatía*, también traducido como *Abstracción y Naturaleza*, 1908, Wilhelm Worringer revela la importancia del componente psicológico en el arte, y del afán de abstracción existente en la voluntad de arte de algunos pueblos y creadores, a los que se puede aplicar en sus obras el calificativo artístico de *estilo*, más que de *naturalismo*.

“Una realidad plástica, fruto de la deformación subjetiva, tanto formal como cromática, ya experimentada por *Van Gogh*. El artista proyecta así, sobre los elementos representados, las propiedades subjetivas de su subconsciente. Se llega de esta forma a la sabia simbiosis entre realidad y visión personal. Se crea una nueva manera de plasmarla, mas ligada al instinto que a la racionalidad académica [...] Sin embargo, no se rompe con la representación, no se llega a la abstracción que es la formulación plástica del instinto en su estado mas puro” [GONZÁLEZ, 1990, pp. 16 y 17].



27. Max Pechstein. *Escena en el bosque*, 1909

En *Der blaue Reiter* hubo una reflexión sobre el modo de expresar sentimientos e ideas, que les llevó a sensibilizarse a través de los recursos abstractos. Se produce una disolución lenta y gradual de las referencias figurativas hacia un terreno desconocido. Esto supuso una gran liberación de la pintura, sobre todo en Kandinsky⁷³ [DÜCHTING, 2009, p. 10 y 22]. En este grupo hay rechazo de todo arte imitativo, naturalista, aspecto común a *Die Brücke*, sin embargo, en *Der blaue Reiter* hubo un rigor constructivo determinado, que es lo que les lleva definitivamente hacia la abstracción, hacia la creación de fórmulas pictóricas para hacer ver lo invisible e incomprensible. Según Ramón Rodríguez,

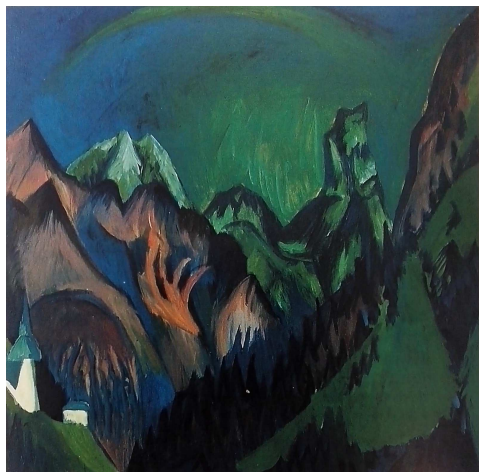
“Si de las teorías de Worringer y otros (teoría de la ‘pura visibilidad’ de K. Fiedler y A. Hildebrandt, teoría de la empatía, de R. Vischer), se aceptan los argumentos que explican la tendencia hacia la abstracción del arte, de esto se deriva la puesta en crisis del sentido clásico de la imitación en el arte, lo que los expresionistas traducirán mediante la potenciación del color como elemento protagonista de la pintura, llevado al extremo de ser considerado como un valor autónomo, independientemente de las referencias ‘naturales’ habituales. Por el mismo camino de ir desprendiéndose de las técnicas de representación tradicional, perderán vigencia las reglas de la perspectiva espacial” [RODRIGUEZ, 2009, pp. 69 y 70].

Willhelm Worringer combinó la *teoría del propósito artístico* de Alois Riegl⁷⁴, con la *empatía* de Theodor Lipps⁷⁵ en su libro *Abstraktion und Einfühlung*⁷⁶, obra que se convertiría en guía oficial de la

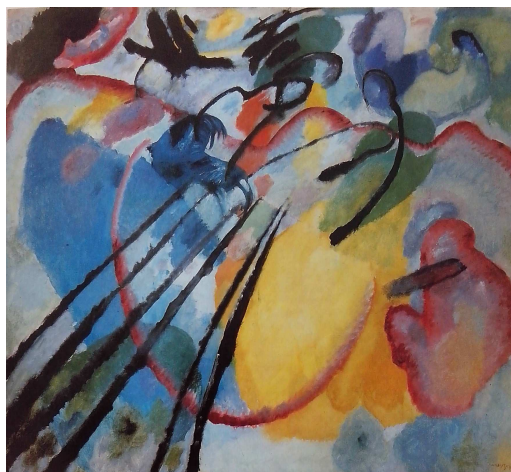
⁷³ Para Antonio González, la abstracción de Kandinsky es influida por la última obra de Monet, el simbolismo de Gauguin, lo ornamental del arte primitivo e islámico, y la simbología y abstracción de las máscaras negras [GONZÁLEZ, 1990, pp. 36 y 37].

⁷⁴ Alois Riegl (1838-1905) desarrolló una teoría estética subjetiva destacando el acto creativo del artista. Para Javier Arnaldo, su *Teoría de la empatía* centró el interés en la respuesta subjetiva del observador, y no en el objeto estético: “El concepto de empatía se remonta a finales del siglo XVIII, cuando Herder imaginó a un joven sintiéndose a sí mismo parte de un árbol que se elevaba hacia arriba, y cuando Novalis concibió una fusión del alma humana con su morada externa. Según este principio, el alma participa en la percepción, así que, al crear, el espíritu interviene en la realidad [VVAA, 2005b, pp. 32, 33]. La palabra *Einfühlung* propiamente dicha apareció por primera vez en los escritos de Robert Vischer” [SELZ, 1989, pp. 26 y 24].

estética expresionista. Para Worringer, la abstracción es el instinto de arrancar el objeto de su contexto natural, de romper sus relaciones con éste para así clarificarlo y darle una forma absoluta. La empatía⁷⁷ produce *naturalismo*, mientras que la abstracción produce *estilo* [SELZ, 1989, pp. 26 y 27]. La abstracción obliga al espectador a buscar valores espirituales, ya que ésta se separa de lo reconocible y por tanto de lo material. Esta idea, que es fundamental en la pintura alemana, y también en el Expresionismo -sobre todo en *Der blaue Reiter*-, queda patente en *De lo espiritual en el arte*⁷⁸, de Kandinsky, produciendo una fractura en la historia de la pintura.



28. Ernst Ludwig Kirchner. *El Tinzenhorn*, 1920



29. Wassily Kandinsky. *Improvisación 26*, 1912

I. 2. 3. 6. Proceso creativo espontáneo

El proceso creativo de los artistas del Expresionismo destaca por la espontaneidad de su pintura, es decir, por su expresividad inmediata y por su carácter instintivo. Javier Arnaldo explica que,

“El poderoso efecto de inmediatez expresiva logrado en la pintura de Brücke deriva de su inquietante uso de la pincelada y el color. Las imágenes se presentan como enunciaciones pictóricas espontáneas de los objetos de la visión y como resultado de un acto de la emoción, no ya, digamos, por el tema dado, sino por el vitalismo de la propia mirada en relación a éste” [VVAA, 2005, p.26].

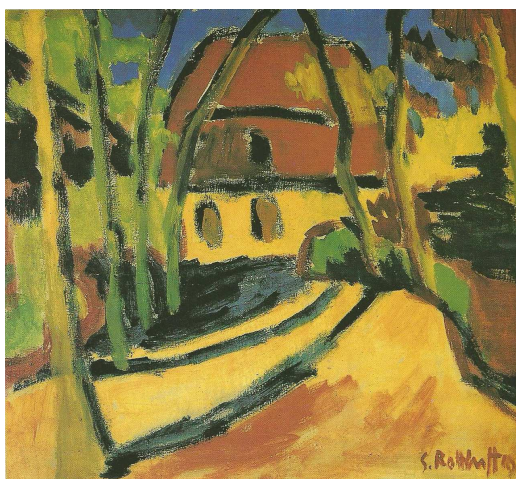
⁷⁵ El estudio sobre la empatía –*Einfühlung*–, se remontan al Romanticismo y posteriormente, a las teorías de Theodor Lipps (1851–1914), que es en el que se basa Worringer [WORRINGER, 1953, p. 18], y llegaría a ser muy importante en la crítica sobre expresionismo y en la teoría estética. Lipps la aplicó a todos los aspectos del conocimiento artístico y estético.

⁷⁶ Traducida como *Abstracción y Naturaleza*, o *Abstracción y empatía*, 1908, es la tesis doctoral en la que manifiesta la afinidad del hombre nórdico con sus raíces góticas, el arte oriental, la naturaleza romántica y la abstracción [RODRIGUEZ, 2009, p. 68]. Según Javier Arnaldo, para Worringer, frente a un arte sometido a la imitación de la naturaleza, se distingue el impulso de la abstracción, propio del arte primitivo, de elocución conforme al arte de la naturaleza [VVAA, 2005b, pp. 32 y 33].

⁷⁷ Según Peter Selz, la empatía es “[...] un mecanismo hipotético y psíquico que hace posible que el hombre experimente el goce estético. Presupone que el mundo es ajeno al hombre y que sólo una identificación emocional puede fusionar sujeto y objeto. En un estado de empatía desaparecen los límites entre la identidad personal y el objeto artístico, de tal modo que la separación es reemplazada por la unidad. La teoría de la empatía se basa en el concepto metafísico del sujeto existente en el objeto” [SELZ, 1989, p. 25]. Para Worringer el hombre no siempre ha estado en sintonía con su entorno. En determinadas épocas y culturas ha experimentado un antagonismo con la naturaleza. La empatía sólo encuentra satisfacción de belleza en lo orgánico, en el naturalismo, mientras que la abstracción lo hace en lo inorgánico y negador de vida. Mientras que la empatía puede explicarse como relación simpática entre hombre y mundo exterior, o sentimiento de satisfacción y seguridad frente al cosmos, el impulso o afán de abstracción parte de un sentimiento de inseguridad y temor frente a la naturaleza, inquietud interior ante los fenómenos del cosmos, agorafobia espiritual o angustia primitiva frente al espacio vasto [WORRINGER, 1953, pp. 30 y 31]. Dice Worringer: “[...] hay amplios terrenos de la historia del arte a la que no es aplicable la estética moderna, basada en el concepto de *Einfühlung* [...] la historia del arte no es sino un incesante encuentro entre estas dos tendencias. Es natural que cada pueblo tienda, de acuerdo con su idiosincrasia, hacia éste o aquel lado” [Idem, pp. 18, 19 y 57].

⁷⁸ Libro bien conocido en el ámbito artístico que data de 1911. En éste se propone despertar la capacidad para captar los aspectos espirituales e inmatrimales de las cosas, lo que en aquel entonces consideró fundamental para la pintura del futuro.

Los expresionistas practicaron muy a menudo el dibujo rápido en sesiones con modelos, lo que llamaban “desnudos de cuarto de hora”, de ahí la espontaneidad⁷⁹ de su vocabulario plástico, de ahí su inmediatez en el trazo, su agilidad en la captación de las formas. Ésta actitud está en relación con su inquietud; es un vitalismo que se dejó ver desde temprano⁸⁰ pero que se afirmó en su madurez. Hubo una variación importante desde sus inicios, con obras que podemos calificar de “vangoghianas”, hasta su obras maduras⁸¹, con las que alcanzan la expresividad que les caracteriza, hacia alrededor de 1910⁸². Recursos mencionados como la simplificación, la distorsión de las proporciones, la falta de perspectiva central, y los luminosos contrastes cromáticos intensificaron la expresión de la vivencia artística⁸³. Los toques de pincel pasaron a ser franjas de color fluido, superficies asociadas a través de color y forma. El cuadro pasó de estar ordenado a través de puntos en forma de empastes, a extensiones de color a mayor escala; se desprenden de los recursos impresionistas y los sustituyen por pinceladas aplicadas de manera violenta, creando zonas de color que separan fondo y figura en una expresión más tensa y enérgica [Ídem, pp. 21, 22 y 113]. Como explica Javier Arnaldo, “La espontaneidad *alla prima* que evita el acabado lustroso y aglutinado mas característico de la pintura al óleo, confería a sus cuadros una cercanía vitalista elemental” [Ídem, p. 25].



30. Karl Schmidt Rottluff. *Antes de la primavera*, 1911

En *Der blaue Reiter*, el trazo no es tan nervioso e inseguro como en *Die Brücke*, pero está dotado de una espontaneidad⁸⁴ parecida. También en sus comienzos, hay pequeños estudios al óleo

⁷⁹ Para Magdalena Moeller, el programa de *Die Brücke* exigía radicalmente la aplicación de la pintura de manera directa, impulsiva, verídica. El origen de todo su arte se encontraba en el placer de sentir el fenómeno visto [VVAA, 2005b, p. 15 y 19].

⁸⁰ Según Javier Arnaldo, los cuadros primeros recuerdan a Nolde en la división y direccionalidad del trazo en los colores. En estas obras hay aspectos del neoimpresionismo, los toques de color, su factura y cromatismo. Desde entonces se percibe en las obras de esta etapa temprana una espontaneidad e inmediatez que permanecerá en el grupo. [Ídem, pp. 63 y 64].

⁸¹ En la obra de Kirchner *Cuatro bañistas*, de 1910, se aprecian perfectamente las características de la fase de Dresde. En ella se revela su proceso creativo. Parece haber sido pintado en una sesión, sin dibujar previo [BEHR, 2000, p. 29].

⁸² Aunque algunos autores sitúan esta fase ya en la fecha de 1908-1909. Apunta Magdalena Moeller: “En el transcurso del año 1908 los artistas Brücke empezaron a apartarse de la manera empastada de pintar para alcanzar formas concebidas cada vez con mayor grandiosidad [VVAA, 2005b, pp. 17 y 18]. En el paso de Dresde a Berlín, a partir de 1909, “las abreviaturas y formas angulosas [...] sustituyeron a las blandas y curvas sinuosidades” [Ídem, p. 218].

⁸³ Señala Diezmar Elger: “Los artistas del *Puente* intentaban adaptar su estilo a sus aspiraciones teóricas. La aplicación de la pintura en forma de pastosas capas —método de los impresionistas— limitaba la posibilidad de una ejecución rápida y espontánea. Solamente después de que hubieran mezclado sus pinturas con gasolina, los colores se dejaron untar sobre el lienzo fluida, amplia y suavemente con la brocha o la espátula. El contraste tenso y enérgico entre áreas cromáticas complementarias determinará a partir de ese momento el efecto visual de sus cuadros” [ELGER, 2002, p. 17].

⁸⁴ En Nolde, por ejemplo, podemos comprobar muy bien esa espontaneidad. Una pincelada impulsiva, no con fines provocativos, sino de intenciones primitivas, salvajes, instintivas, una espontaneidad de naturalidad primigenia.

en Kandinsky⁸⁵ de manera posimpresionista. En ellos, las densas manchas no parecen tener intenciones miméticas, sino querer dar sonoridad los colores [DÜCHTING, 2009, p. 10]. En este proceso creativo, las áreas de color son situadas unas al lado de las otras, equilibradas según las cantidades del propio color, pero con libertad de movimiento y expansión del espacio. Estas áreas de color no destruyen las líneas de los objetos representados, las utilizan, no para expresar o dar significado a las formas, sino para expresar un sentimiento. Desaparece la impresión de la naturaleza para crear algo original [GERHARDUS / GERHARDUS, 1976, p. 23]. Como dice Wilhelm Worringer: “El impulso artístico primordial no tiene nada que ver con la naturaleza” [WORRINGER, 1953, p. 56].



31. Wassily Kandinsky. *Estudio para Composición II*, 1910

Para comprender este proceso, debemos aclarar los conceptos de *naturaleza* y *naturalidad* en la obra de los expresionistas, y que ellos mismos compartían. Según Shulamith Behr, los artistas de *Der blaue Reiter* afirmaban que la observación de la naturaleza, no debía condicionar al arte, porque el arte tiene su propia naturaleza, una que está en la conjugación de los propios elementos de la pintura, o sea, forma, color y línea [BEHR, 2000, pp. 32]. Explica Peter Selz que,

“La naturaleza ofrecía un impulso inmediato, pero nunca fue imitada. En cambio, la expresión de un concepto de la naturaleza por medio del color puro –incluyendo el blanco y negro-, y a través del contorno fuertemente acentuado, se hizo cada vez más importante” [SELZ, 1989, p.120].

Por tanto, los artistas buscaban a través de esa espontaneidad y de formas elementales, una nueva naturalidad basada en la inmediatez y búsqueda de lo esencial, y aunque la naturaleza también fuese la fuente de inspiración y origen de sus particulares representaciones, esto no implicaba volver a la naturaleza de manera imitativa, sino que a ésta se le atribuyó un sentido contemporáneo a medida que los pintores se ajustaban a las tendencias modernas [BEHR, 2000, p 19]. Los artistas intentaron ser o participar de la naturaleza, llevando a cabo esa máxima del pensamiento de Cézanne, que dice: “El arte es una armonía paralela a la naturaleza. El artista es paralelo a la naturaleza”⁸⁶. Así lo reafirma Paul Vogt:

⁸⁵ Sus cuadros de Murnau tienen colores vivos y ricos contrastes, cada vez más lejos del referente natural, adquiriendo así el motivo vida propia. La estructura del cuadro es simple, de pocas formas, sin detalles, ya que el interés está en la impresión visual del color [DÜCHTING, 2009, p. 10].

⁸⁶ Valeriano Bozal envía a GASQUET, J, *Cézanne (Conversaciones)*, París, 1921 [BOZAL (ed.), 2002, p. 234].

“En adelante no se trataría ya de reproducir la naturaleza, sino de representarla a través del arte. La misión del artista sería el estudio, el descubrimiento y la confirmación de la relación permanente de tensión entre mundo interior y exterior; su tarea no sería ya la reproducción de lo visible, sino hacerlo visible” [VOGT, 1980, pp. 11 y 12].



32. Ernst Ludwig Kirchner. *Bosque junto al mar*, 1913

Por tanto, la naturaleza se recupera de manera abstracta, adquiere una nueva dimensión⁸⁷ en la pintura a través de un efecto artístico, y no de su imitación. Esta ficción se consiguió manipulando la representación, destruyendo la armonía tradicional a favor de una reconstrucción que mostrase la forma pura, en su esencia. Esto conllevaba un proceso creativo constructivo y destructivo en el que,

“[...] pueden cultivarse todos los medios pictóricos hasta el color puro y la línea pura sin que por ello se perjudique a la fuerza y a la libertad recién conquistada. Al proceso de destrucción de lo material le corresponde el proceso de ordenación en el plano formal; la expresión se obtuvo con los medios pictóricos abstractos. [...] Del mismo modo que los lazos de *Der Blaue Reiter*⁸⁸ con el fauvismo eran muy estrechos, existían también ciertas coincidencias con el cubismo [que] partiendo del análisis y la síntesis de los dibujos objetivos, había filtrado la forma de la imagen, llegando a unas leyes de orden superior. La imagen exterior e interior coincidían en una formalidad pictórica” [idem, p. 85].



33. Franz Marc. *Gacelas*, 1913

⁸⁷ Para Ulrike Lorenz, la aproximación a la obra de arte debe efectuarse transformando la experiencia, a través de la memoria, que se encarga de filtrar de la impresión recibida, una naturaleza comprimida [LORENZ, 2008, p. 19].

⁸⁸ En su madurez, los expresionistas convertían la figura en símbolo para aumentar su emotividad. No llegaron a la abstracción pura, pero renunciaron a las propiedades elementales del color y la forma buscando expresividad [VOGT, 1980, p. 85]. En este sentido, los expresionistas de Dresde-Berlín tienen diferencias con los de Munich y con los pintores *fauves*.

I. 2. 3. 7. Procedimientos materiales tradicionales

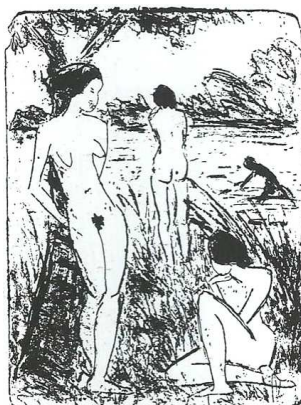
Los materiales utilizados por los expresionistas no fueron experimentales, al contrario de lo que ocurrió con sus procesos creativos. En las artes plásticas, se mantuvieron en el ámbito de los materiales nobles y las disciplinas⁸⁹ hoy tradicionales, como la pintura, el grabado, el dibujo o la escultura, lo cual choca con su carácter innovador, que en realidad sólo se mostró en el lenguaje. Magdalena Moeller apunta que,

“*Brücke* no abandonó el campo de los materiales clásicos ni de las tablas clásicas. Jamás se les pasó por la cabeza insertar materiales extraños a la pintura o apartarse por completo de la realidad hacia un modo de expresión abstracto y carente de objeto” [VVAA, 2005b, pp. 21 y 22].

En pintura, el procedimiento fue básicamente el óleo sobre lienzo, papel o cartón, Hasta alrededor de 1908 lo aplicaron densamente, con la misma consistencia que tiene en el tubo, y posteriormente –al realizar sus propias imprimaciones mas secantes-, diluían los óleos con trementina o gasolina, con lo que el aspecto de la pintura era menos brillante y más parecida al temple o el fresco, es decir de un aspecto mate. Ocasionalmente, utilizaron también la acuarela, y además, maderas, papeles y tintas para realizar sus xilografías, respetando la tradición en los medios.



34. Schmidt Rottluff.
Durmiente, 1910
(Xilografía)



35. Erich Heckel.
Desnudos al pie del agua, hacia 1914
(Litografía)



36. Otto Mueller.
Casa en el parque, 1910
(Xilografía)

Tampoco los expresionistas fueron técnicamente⁹⁰ innovadores en sus inicios; utilizaron la técnica del *impasto*, ya empleada por pintores impresionistas, posimpresionistas o fauvistas. Es importante señalar que en el Expresionismo –como en otros movimientos-, la técnica utilizada no puede ser analizada independientemente de la actividad pictórica, es decir, de su proceso de creación, ya que la técnica y la expresión a través de unos medios concretos, pueden convertirse en el significado de la pintura, desplazando a cualquier otro significado implícito. Este será un aspecto clave en el que incidiremos en el siguiente apartado, para entender el expresionismo como un lenguaje.

⁸⁹ En cualquier disciplina -dibujo, grabado, pintura o escultura-, se percibe bien la voluntad artística antiacadémica del grupo El Punte. En ninguno se distingue tampoco entre arte puro y arte aplicado [GERKEN, en VVAA, 2005b, p. 45].

⁹⁰ Señalan Maly y Dietfried Gerhardus: “The painting technique also, superficially at least has nothing especially progressive about it, when seen in term of the already existing *plein-air* painting. A spontaneous technique with some *impasto* application prevails, without any special priming or even glazing [GERARDUS / GERARDUS, 1976, p. 21].

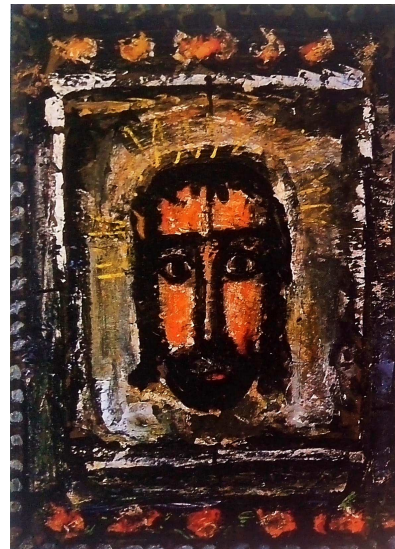
I. 3. EL EXPRESIONISMO COMO LENGUAJE O CATEGORÍA ESTILÍSTICA

Señalamos al principio de este capítulo, que el Expresionismo empleó un lenguaje –plástico- que terminó recibiendo esta misma etiqueta o calificativo; sin embargo, también señalamos que lo que se denomina “lenguaje expresionista”, o expresionismo entendido como categoría estilística, no se reduce únicamente al Expresionismo -aunque se pueda situar a este movimiento en el centro de este lenguaje-, sino que iba mucho más allá, extendiéndose a lo largo del planeta y de la historia, pasando por un gran número de artistas, para llegar hasta nuestros días⁹¹. La historia del arte así lo ha ido confirmando con multitud de ejemplos⁹² que han ido sucediéndose: relieves del arco de Constantino, mosaicos bizantinos, códices medievales, Grünewald, Goya, Van Gogh, Soutine, Munch, Ensor, Kirchner, Rouault, Kokoschka, De Kooning, Bacon, Baselitz, Kirkeby, Cuchi, Barceló, Cecily Brown, Daniel Richter, y un largo etcétera en el que incluiremos a una serie de pintores canarios modernos y posmodernos⁹³. Por eso insistimos en que también,

“El término ‘Expresionismo’, en sentido amplio, se aplica a las obras de épocas muy distintas, para definir las, en general, como el soporte sobre el cual el artista vuelca sus emociones y con capacidad de producir en el espectador lo que habría sentido el artista. La deformación por el impulso emocional es su característica mas patente” [VIDAL / SUÁREZ, 1987, p. 148].



37. *Pantocrátor del Ábside de San Clemente de Tahull*
(Det.), sobre el año 1123



38. George Rouault.
La santa faz, 1933

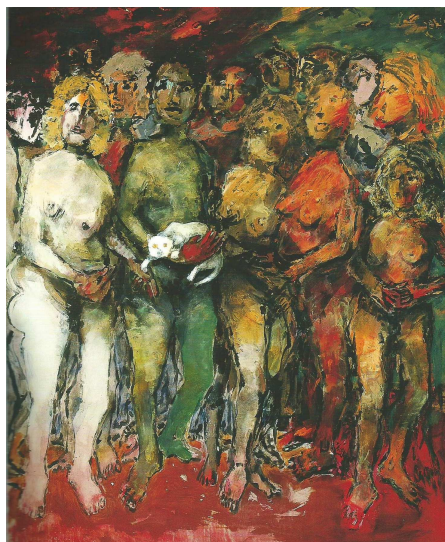
⁹¹ Podemos citar como ejemplo un pasaje que corrobora la permanencia del lenguaje expresionista, dando pistas de aspectos formales en pintores contemporáneos: “Pero el expresionismo sigue activo en la actualidad. Buen testimonio lo ofrece Francis Bacon (nacido en Dublín, 1909). Su mundo oscila entre el horror de la guerra y la corrupción de la carne. El azar y el accidente protagonizan su olvido” [MARTÍN GONZÁLEZ, 1978, pp. 504-506].

⁹² Víctor Nieto Alcalde señala algunos ejemplos: “Kokoschka [...]. Se trata de un claro ejemplo de la amplitud del expresionismo como tendencia que se proyecta en un número crecido de pintores y que desborda los límites de una tendencia, corriente o grupo. Un caso análogo lo constituye la pintura de otro expresionista solitario: Chaim Soutine (1893-1943). Este artista vivió intensamente el mundo del expresionismo, con una pintura desgarrada y una deformación caricaturesca de las figuras hasta convertirlas en seres en estado de descomposición a la que la pintura se une como un componente expresivo de la deformación. [...] Un caso aparte lo constituye el pintor belga James Ensor (1860-1949) que en época temprana preludia el expresionismo. En realidad constituye un ejemplo de cómo el expresionismo es una ‘constante’ que se ha producido a lo largo de la Historia del Arte. Uno de los temas de su pinturas fue la máscara, ya de por sí una realidad exagerada y deformada de extraordinaria expresividad” [VVAA, 2011a, pp. 40 y 39].

⁹³ Nos detendremos en la definición de este concepto en el cap. II (Véanse las notas a pie de p. nº 96 y 100, pp. 127 y 130).

Otros conceptos similares del expresionismo son los que tienen: D. A. Dondis, para quien se trata de un lenguaje⁹⁴ o categoría estilística que distorsiona la realidad deliberadamente usando técnicas como la exageración, y que pretende provocar la emoción, sea religiosa o intelectual [DONDIS, 1976, pp.157], Javier Arnaldo, para quien las obras expresionistas son aquellas que giran alrededor de la gran cosmología de la vida [VVAA, 2005b, p. 33], o Joseph Casals, para quien los rasgos que determinan la identidad del expresionismo son el carácter autónomo de sus medios expresivos frente a los referentes, el aspecto misional y utópico de su arte y acciones, así como la valoración de la visión y la intuición ante la observación y la razón, y la conjugación de ética y estética [CASALS, 1982, p. 29].

Se podría decir que el expresionismo ha estado siempre presente en la obra de artistas individuales, épocas, movimientos o escuelas, evocando una respuesta subjetiva caracterizada por la emoción. Entendido así es extrapolable a cualquier época y geografía, por tanto estaríamos haciendo referencia a éste como un lenguaje o estilo, y en el contexto de este estudio, como un lenguaje pictórico que también hemos reconocido en obras de pintores canarios.



39. Pedro González. De la serie *Cementerios, Cuevas y gatos*, 2003

Recorriendo el siglo XX, encontramos inmediatamente después del Expresionismo histórico, a *Die Neue Sachlichkeit* o segundo Expresionismo, y desde los años 40, presencias de este lenguaje plástico por todo el mundo -principalmente Europa y Estados Unidos-. Podemos hallarlo en la pintura abstracta, por ejemplo en el Informalismo europeo o el Expresionismo abstracto americano entre otros, pero también en manifestaciones de este lenguaje en el terreno de la figuración, cuando ésta se retoma en Alemania⁹⁵, media Europa y EE.UU. en la posmodernidad, esta vez con una importante huella de la abstracción; es el caso del Neoexpresionismo alemán y de otras formas influidas por el expresionismo que veremos. No pretendemos etiquetar a los artistas, pero es evidente que obras de

⁹⁴ Para D. A. Dondis en el expresionismo existen claras características que lo oponen directamente a la racionalidad del estilo clásico y lo acercan al estilo primitivo. Así el estilo o lenguaje expresionista se aleja de la idealización de la naturaleza, perfecta y suprarreal del estilo clásico y crea vínculos con el estilo primitivo, a través de técnicas como la exageración, espontaneidad y la irregularidad. Sin embargo, se diferencian principalmente por la intención, ya que en el estilo primitivo, hay un intento de fracasado de realismo, y en el expresionista, una deliberada intención de distorsionar [DONDIS, 1976, pp.157- 159].

⁹⁵ Señala Magdalena Moeller: “[...] en los años ochenta, el estilo *Brücke* encontró herederos directos y experimentó un auténtico resurgimiento. [...] ‘nueva figuración’ era su consigna. Se desarrolló un arte orientado al objeto en el que la pintura volvía a ser nuevamente el tema específico. Otra vez vuelve aquí a ser decisivo para el arte alemán el sentir y obrar expresivos” [VVAA, 2005b, 22].

muchos reúnen una serie de características que nos permitirían calificarlos de expresionistas, o por lo menos señalar que tienen importantes lazos o influencias⁹⁶ de este lenguaje.

Los fauvistas y los expresionistas históricos siguieron a los posimpresionistas al fundamentar el lenguaje pictórico atendiendo a sus recursos plásticos. Se empieza a hacer referencia a lo que hoy llamamos *lenguaje*⁹⁷ o *estilo pictórico*, atendiendo casi exclusivamente a la plástica. A partir de este momento el *qué*⁹⁸, se empezará a justificar por medio del *cómo*, y nunca independientemente de él. Digamos que los valores conceptuales o temáticos comenzaron a estar íntimamente ligados a la plástica, sin poder ser juzgados por separado. Remitiéndonos a Valeriano Bozal, y a Jesús García Gabaldón respectivamente, a partir del Posimpresionismo -y especialmente a partir de Cézanne-, el lenguaje pictórico puede considerarse *lenguaje pictórico formal*, ya que el interés de la obra comienza a centrarse en la superficie pictórica:

“[...] los problemas de la pintura empiezan a ser concebidos en términos de lenguaje y no sólo en términos de estilo. Lenguaje que hace referencia a línea y plano, ritmo cromático, agregación y desagregación, etc., es decir términos que hasta ahora se habían considerado exclusivamente como rasgos formales y que ahora cobran un sentido nuevo: replantear la posibilidad misma de la representación pictórica” [BOZAL (ed.), 2002, p. 19].

“[...] ‘en todas las bellas artes el elemento esencial consiste, desde luego, en la forma’. En la teoría moderna del arte y de la literatura, el nuevo concepto de forma, como superación de la dialéctica forma/contenido, dio lugar al nacimiento de nuevas escuelas y tendencias formalistas a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX” [GARCÍA GABALDÓN, en VVAA, 2000c, p. 39].

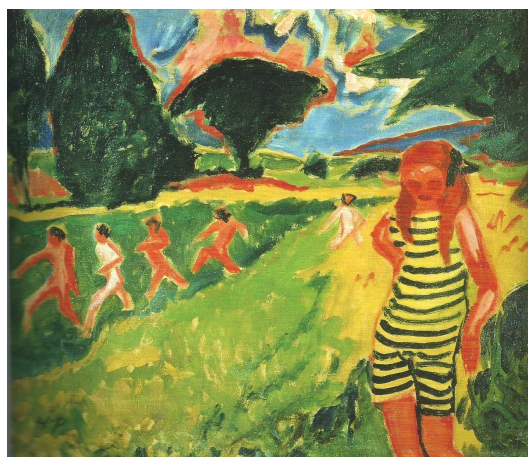
Entendemos entonces que el término *lenguaje* hace referencia al uso de un sistema de signos, la creación de una gramática o código que va a condicionar totalmente la idea expresada. Por tanto, los valores y recursos plásticos obligan a que el significando de la pintura esté supeditado tanto a la articulación de la plástica como al concepto. Lo que verdaderamente hace que la idea representada se potencie y tome una determinada interpretación, es el uso de un lenguaje plástico apropiado, y en este sentido, la idea o su interpretación emotiva depende de la articulación de la forma, ya que son los códigos los que permiten que el contenido se haga perceptible [BLANCO / GAU, 1996, p.37]. La codificación utilizada en el *lenguaje expresionista*, en definitiva, lo que pretende es deformar el motivo para así hacer visible una emoción intensa, es decir, los recursos plásticos utilizados tienen esas características formales porque son las que se ajustan o adaptan a su interés y propósito, que es provocar una emoción concreta en el espectador.

⁹⁶ Nos referimos a todas las formas que adquiere la figuración cálida o negativa en los años 80, que están influidas por el expresionismo en mayor o menor medida, como ocurre en la Transvanguardia italiana, la Libre Figuración francesa, la Figuración expresionista en Inglaterra, el caso de la pintura española en la “Era del entusiasmo” o, la Figuración *Graffiti*, el *Bad Painting* y el *Pattern Painting* americanos. Nos detendremos en ello en el capítulo II (Véase el subepígrafe II. 3. 7., p. 130).

⁹⁷ En pintura, se empieza a hablar de *lenguaje*, más que de *estilo*, a partir de los años 60 o 70, por la influencia de autores como Pierce o Saussure, que desarrollan sus teorías entre finales del s. XIX y primeras décadas del s. XX. En este momento la semiótica comienza a interesarse por el arte y a hablar de él en términos de lenguaje o acto de comunicación, y haciéndose referencia a éste como sistema de signos, pero no sólo en el contexto puramente lingüístico, sino extrapolado a otros terrenos o disciplinas como el del arte [OCAMPO / PERAN, 1991, pp. 219 y 220].

⁹⁸ Señalan Maly y Dietfried Gerhardus, “Whereas all realistic painting, including Impressionism, treats the subject matter of the painting as pre-existent to the creative act, as something that can be ‘verified by nature’, the Expressionists aimed more and more at organizing the picture so it would become clear to what extent the motifs of the visible world were first and foremost the result of a looking at it and the artistic act an extension of this. [...] The uncouth and unruly style of these pictures shocked the contemporary observer” [GERHARDUS / GERADUS, 1976, p. 23].

Las características plásticas que hemos visto, y veremos, han ido adquiriendo cierto peso y consistencia a lo largo de la historia, para así ir definiendo el lenguaje que estudiamos. Sin embargo, ha habido ocasiones en que rasgos formales muy similares se han utilizado para expresar otro tipo de emociones carentes de la profundidad dramática o espiritual que caracteriza a los pintores expresionistas. De este modo, algunos de los *ismos* de la modernidad, como el Fauvismo, y otros movimientos y/o artistas aislados anteriores y posteriores, comparten un lenguaje –formal- muy parecido al del Expresionismo –y al del expresionismo en general-; Son expresiones que cuentan con un sistema similar de símbolos y códigos, si bien sus intenciones, emociones, ideas, etc., pueden ser muy distintos.



40. Max Pechstein. *El bañador de rayas*, 1909



41. André Derain. *Velas secándose*, 1905

En este punto se presenta el problema de identificar cuales son los aspectos que definen exactamente al lenguaje expresionista: si hemos de remitirnos a los aspectos formales⁹⁹, y pensar en el expresionismo como un lenguaje exclusivamente plástico; si es la postura, intención o ideología de los artistas la que sobrepasa el valor de la plástica, aportando la esencia a este lenguaje; o, por último, si los aspectos conceptuales y plásticos corren paralelos, no pudiendo unos prescindir de los otros. He aquí un asunto harto complicado¹⁰⁰, y aunque nuestra intención no es resolverlo, sino profundizar en las *influencias del lenguaje expresionista*, plantearemos diferentes aspectos que, aunque continúen manteniendo abierto el interrogante, nos permitirán movernos con más seguridad en el terreno de la investigación. Al respecto, apunta Shulamith Behr:

“De todos los ‘ismos’ surgidos en el siglo XX, el expresionismo es uno de los más difíciles de definir. El término ha pasado a formar parte del lenguaje común y, hoy en día, cualquier artista que distorsione las formas de modo exagerado o aplique la pintura de una manera subjetiva, intuitiva y espontánea, se le considera ‘expresionista’ [...] No obstante, este concepto esencial de lo ‘expresivo’ –la primacía del proceso creativo a expensas de la verosimilitud– no debe ser reducido simplemente a una cuestión de temperamento del artista” [BEHR, 2000, p. 6].

⁹⁹ Debemos aclarar que con el calificativo de “formal”, no nos referimos únicamente a los aspectos de la forma como elemento visual o a configuración externa de un objeto, sino al modo o manera de proceder en la creación pictórica, es decir, al uso de los valores plásticos lineales, cromáticos, compositivos, etc.

¹⁰⁰ Al contar con tantos significados, el término *expresionismo* es tan complejo y dudoso, que algunos historiadores del arte y la literatura han renunciado a utilizarlo [ELGER, 2002, p.7].

Si observamos algunas obras representativas del Fauvismo, del Futurismo, o incluso del Cubismo, pero que cuentan con un lenguaje verdaderamente cercano al de muchas obras expresionistas, vemos que con mucha frecuencia, es la idea o intención de hacer ver un contenido lo que diferencia estas obras de las expresionistas, y hace que hayan sido etiquetadas de otro modo. Han sido creadas en un contexto geográfico, histórico y cultural determinado, lo que propicia unas ideas o intenciones concretas. Sin embargo, siempre hay excepciones, por ejemplo, muchas obras de Vlaminck o Rouault -pintores formados en el contexto francés de las vanguardias-, son más cercanas al Expresionismo que al Fauvismo. No todas las pinturas etiquetadas de expresionistas o de fauvistas por los críticos, se ajustan a la esencia de estos movimientos -de ahí las excepciones-¹⁰¹, pero en su mayoría, existe una emotividad diferente¹⁰² entre ambos movimientos. Sabemos que muchas veces las etiquetas son producto de la necesidad de ordenar, relacionar o ejemplificar con obras momentos de la historia del arte, pero este aspecto no debería impedir que en un análisis ahistórico de pinturas, como el que pretendemos, se evidencien relaciones formales claras entre obras que han sido etiquetadas como pertenecientes a estilos diferentes.



42. Umberto Boccioni.
La calle penetra en el edificio, 1911



43. Ludwig Meiner.
Paisaje apocalíptico, 1913

Las ideas que el Expresionismo quiso representar, adoptaron un lenguaje adecuado para sus objetivos; se podría decir que el uso de su codificación o gramática, dio fuerza a la idea hasta el punto de potenciarla. Si examinamos la articulación forma-contenido de esta manera, nos daremos cuenta de que las intenciones del Fauvismo también estuvieron en consonancia con la articulación plástica que las definía. Al centrar su interés principalmente en lo formal, y en concreto en la fuerza del color,

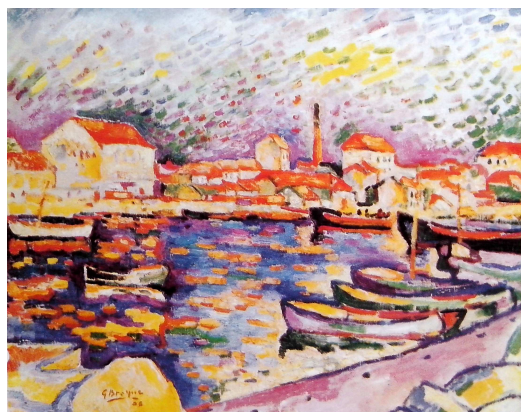
¹⁰¹ Aparte de los ejemplos citados de Vlaminck y Rouault, también ocurre al contrario, algunas obras del Expresionismo podrían pasar por fauvistas, especialmente algunas de *Der blaue Reiter* en Murnau. O el hecho de que, entre los artistas de diferentes grupos expresionistas coetáneos, o de artistas de un mismo grupo, las diferencias formales pueden ser notables: "El Expresionismo se presentó desde sus inicios como la convergencia de varias corrientes, en las que se sumaban actitudes personales muy marcadas, con las consecuencias poéticas artísticas divergentes" [RODRIGUEZ, 2009, p. 66].

¹⁰² Para Victor Nieto Alcalde, frente a la postura hedonista y esteticista del Fauvismo, el Expresionismo presenta una visión angustiada e insegura del mundo. Surge de una experiencia -resultado de una indagación pictórica- en la que se proyecta un estado de ánimo, inseguro, tenso, propio de una sociedad en conflicto. La pintura es el refugio ante la impotencia de no poder cambiarla, un aspecto nuevo en las vanguardias, ya que la subjetividad y el estado de ánimo del pintor son ahora el soporte de un movimiento artístico [VVAA, 2011a, p. 32]. Los fauvistas buscan la armonía y la serenidad; tratan sus temas desde un punto de vista anecdótico o naturalista, herencia de la pintura impresionista. Los expresionistas excitan, perturban mediante formas y tonos violentos. Hay algo pasional en este movimiento, además de cierto compromiso social y político, algo casi ausente en los fauves. Tratan siempre de plasmar un significado simbólico universal [GIORGI, 1998, p. 50].

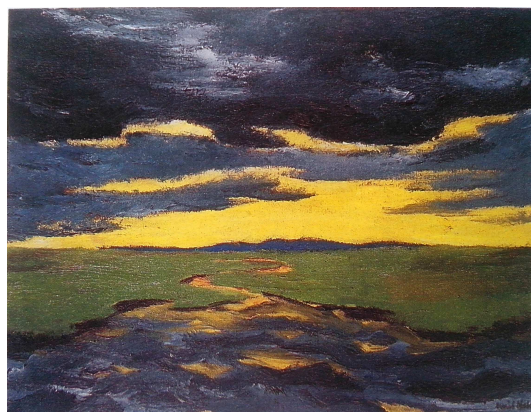
de algún modo repercutió en aportar a la mayoría de las obras un aspecto más decorativo, es decir, estético –en el sentido de bello-. En esto contribuyeron en gran medida los factores culturales, porque atendiendo a que la idea está en la génesis de la forma, podemos encontrar ciertas diferencias que propician su sello exclusivo, aún entre movimientos parecidos formalmente como el Expresionismo y el Fauvismo. Son producto de la cultura, encargada de aportar en el proceso de la comunicación, significados distintos a las obras, debido a que las emociones o ideas de origen son diferentes, especialmente cuando oponemos el sentir nórdico al mediterráneo. Según Víctor Nieto Alcalde,

“Desde principios de siglo, los fauvistas y los expresionistas de *Die Brücke*, orientaron sus indagaciones en torno a dos aspectos concretos de la figuración: el color y la expresión. Los fauvistas se plantearon una exaltación límite del color que hizo de la representación del espacio el desarrollo de una nueva dimensión concebida desde el juego y las combinaciones cromáticas” [VVAA, 2011a, pp. 23 y 24].

En cambio en los alemanes, el color y la expresión afectan al espacio de otra manera, lo desligan aún más de lo convencional, para pasar a ser inquietante y a veces, dramático. En este sentido, se exterioriza una emotividad diferente a la del Fauvismo.



44. George Braque. *El estanque*, 1906



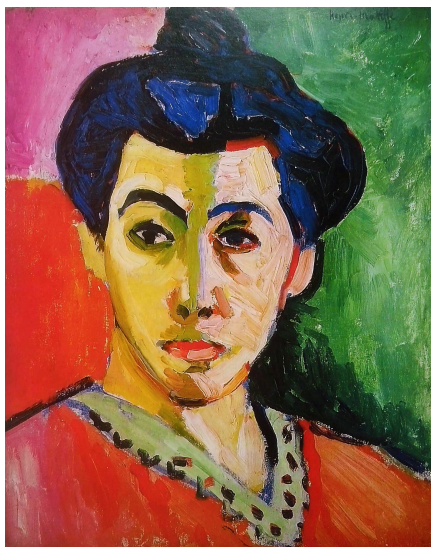
45. Emil Nolde. *Atardecer*, 1916

Podríamos encontrar mas diferencias, pues visto de este modo, llegaremos a visualizar en la articulación plástica, la formulación de unas ideas, unas intenciones, o una forma de vida. Por este motivo, nuestra intención se acerca más a entender que en el lenguaje expresionista, su deseo de provocar una emoción intensa no puede juzgarse por separado de los aspectos plásticos, una cosa lleva a la otra. Esta emoción está ligada a una visión interior de la realidad, con frecuencia dramática, sobre todo si nos centramos en determinados momentos de la historia, como la etapa berlinesa de *Die Brücke*, o el caso del segundo Expresionismo alemán, *Die Neue Sachlichkeit*, entre muchos otros, pero en general, por ese deseo personal de comunicar y representar de manera pasional, una realidad interior con la que pueden sentirse identificados.

Considerando los aspectos que nos pueden hacer definir un lenguaje pictórico, podemos entonces diferenciar Expresionismo y otros movimientos como el Fauvismo, por la intención o idea -y a veces, por los temas representados-, ya que no existe una postura o pensamiento común. No podríamos hacerlo, si seguimos la dirección inicial, en la que nos remitimos sólo a los aspectos

formales para hablar de expresionismo, porque en este caso, casi podríamos denominar a ambos movimientos como expresionistas. Dice Paul Vogt:

“[...] la definición del concepto común de ‘expresión’, símbolo del ensayo de superponer a la realidad la expresión de los sentimientos personales para así abstraerlos, no resultó equivalente para ambos países. En Alemania interesaba la idea más que la forma artística; la concepción intelectual parecía más importante que la imagen. Al mundo aparente de lo objetivo se le opuso la visión de una verdad más amplia, el ‘universo de lo interior’. La ‘deformación de la naturaleza’, como se denominaba entonces el proceso de transformación, se consideraba una necesidad metafísica y no formal” [VOGT, 1980, p. 12].



46. Henri Matisse. *Retrato de la raya verde*, 1905



47. Ludwig Meiner. *Rostro nocturno*, 1913

Conviene ahora aclarar términos como “representación” y “expresión”, ya que tocan de lleno al lenguaje expresionista. Por *representación* entendemos el acto de sustituir nuestra forma personal de entender un objeto o idea, por un sistema de signos, es decir, por lo que llamamos código o lenguaje, siempre y cuando el emisor y el receptor del mensaje conozcan ese código. Éste será más convencional cuantas más personas lo conozcan. En pintura, el código debe materializarse mediante líneas y colores sobre una superficie delimitada cuya confluencia simultánea permite la identificación y lectura de formas, para que pueda producirse la comunicación. A esta materialización es a lo que, en términos de lenguaje y comunicación, se ha denominado *expresión*, porque exterioriza en una imagen legible por terceros la idea que una persona o sujeto, tiene de un objeto percibido. La imagen resultante puede ser más o menos fiel al percepto. Cuando el pintor, al interpretar subjetivamente el objeto, se desvía de su aspecto por necesidades emotivas, determinadas combinaciones formales pueden provocar una resonancia emotiva también en un espectador potencial:

“La valoración que hagamos de la imagen será, entre otras circunstancias, una consecuencia del grado de implicación en que ésta se encuentre respecto de la realidad objetiva a que se refiere (objeto que representa) y también, respecto de la realidad subjetiva que la ejecuta, interpreta o visualiza (sujeto que la produce). Si predomina la implicación de la primera, podemos hablar de la imagen como representación de un concepto u objeto. Si predomina la segunda, como representación o referencia de un estado sensorial o emotivo que muchos artistas denominan expresión. En todo caso, ambos son sólo aspectos graduales de un mismo fenómeno” [BLANCO / GAU, 1996, pp. 53-58].

En este estudio nos interesan también aquellas matizaciones que se refieren a *representación* como reproducción objetiva o icónica del mundo visible, y a *expresión* como desviación, exageración o deformación intencionada de un código. De hecho, la definición de este último concepto, como “deformación”¹⁰³, ha jugado un papel crucial en la aparición del concepto de expresionismo. En las obras con un lenguaje expresionista, el creador vuelca sus sentimientos en la imagen hasta el punto de deformarla, y por tanto, el contenido de la imagen es más subjetivo que objetivo, de ahí que *representación* y *expresión* –entendidas en esta matización de los términos- estén solapadas.

También conviene aclarar los términos “expresividad”, y “expresivo”, ya que están íntimamente relacionados. La *expresividad* es la cualidad de lo expresivo, y así, por *expresivo*, entendemos aquello que se manifiesta con viveza. Según Magdalena Moeller, el término *expresivo*, como modo de creación, suele estar relacionado con el arte alemán o nórdico, y suele asimilarse –aunque no siempre- a la inestabilidad o la desproporción, al contrario de lo que ocurre en los países mediterráneos o latinos, en los que son protagonistas aspectos compositivos como el equilibrio y la proporción [VVAA, 2005b, pp. 17 y 18]. Muchos pintores expresionistas –no sólo los históricos-, se han basado en una expresión guiada por el gesto¹⁰⁴ directo, sin miramientos, sin premeditaciones, con la intención de captar la esencia de la naturaleza a través del impulso, dejándose llevar por lo que sentían¹⁰⁵. Esta es una actitud que, como decíamos, desplaza el interés por la representación objetiva y lo centra en la expresión.



48. Maurice de Vlaminck. *Hombre fumando una pipa*, 1900

Richard Wollheim (1923–2003), en *La pintura como arte*, atribuye al significado de las imágenes pictóricas la intención del artista, porque éste, mediante las características del medio, al representar el mundo de los objetos y los acontecimientos que le rodean, expresa su estado de ánimo. Es decir, que

¹⁰³ Aunque esto no significa que aquellas obras en las que no se produzca tal deformación o desviación, no sean expresivas. De hecho, cualquier buena pintura lo es. Para tal matización referida al expresionismo, véase en este mismo cap. el subepígrafe 1.1. “Consideraciones acerca del término expresionismo”, p. 28.

¹⁰⁴ Para Magdalena Moeller, el componente básico de *Die Brücke* es el vitalismo, es decir, la urgencia expresiva. En ello encontraba el grupo un lenguaje formal radical, exclusivo y adecuado a sus exigencias [VVAA, 2005b, p.19].

¹⁰⁵ Según Ramón Rodríguez, además de alejarse de la tradición, los expresionistas del *Die Brücke* perseguían sinceridad y autenticidad en la pintura [RODRIGUEZ, 2009, p. 67].

un estado de ánimo, de alguna forma se manifiesta o representa a través de la expresión. Este autor diferencia entre representación y expresión de imágenes artísticas, pero en ambos casos lo significado debe ser perceptible en el cuadro, es decir, debe existir la posibilidad de que el espectador vea en el cuadro lo que el pintor quiere que se reconozca, es decir, aquello que le conduce a pintar como lo hace, que son sus deseos, pensamientos, creencias, compromisos, experiencias, emociones, sentimientos, etc. [BOZAL (ed.), 2002, pp. 101 y 102]. Esta teoría sobre la expresión, apoya la idea de que los expresionistas utilizan unos recursos formales para, a través de éstos, justificar su visión y su pensamiento. Así lo explica Nieto Alcaide:

“El Expresionismo supone el desarrollo de un sistema de representación basado en la alteración de figuras y objetos en función de la expresión. Más que la representación precisa, los expresionistas buscaron, a través del color, la deformación, y la representación de una escenografía atormentada e inquietante, provocar un estado de ánimo desasosegado, inseguro e incierto” [VVAA, 2011a, p. 34].

Para Maly y Dietfried Gerhardus, la pintura de Grünewald, el Greco o Goya se caracteriza por un tipo concreto de expresividad, pero no pueden ser considerados expresionistas. En este sentido, difieren de lo que D. A. Dondis considera expresionista, cuando se remite a la categoría estilística general. Para los primeros, las maneras expresivas atraviesan la historia del arte de Occidente –y estamos de acuerdo-, pero sólo consideran expresionistas a aquellos que pertenecieron al Expresionismo histórico, en el que tiene especial importancia la expresión artística, el modo de ejecución; entienden el expresionismo no como un concepto atemporal, sino como un movimiento concreto, limitado a un periodo [GERARDUS / GERARDUS, 1976, pp. 19 y 20]¹⁰⁶.

A los pintores que encajan en esta última definición, nosotros los hemos incluido en el Expresionismo -con mayúsculas-, si bien, más acorde con la definición de D. A. Dondis, entre otras, consideramos que independientemente del momento histórico, todos aquellos artistas que cuentan con una postura y características plásticas concretas -aunque sean variadas y diferentes-, pueden ser calificados de expresionistas. En este estudio consideramos tan expresionistas -o directamente relacionados-, tanto a Grünewald, Van Gogh y el último Goya, como a Rouault, Heckel y Kandinsky, o a Francis Bacon, Leon Kossof, Cecily Brown o a Pedro González, entre muchos otros. Aunque la mayoría no pertenezca al movimiento denominado “Expresionismo”, sí que emplean aspectos de un lenguaje que llamamos “expresionismo”, entendido como una categoría estilística general¹⁰⁷.

Para D. A. Dondis, el estilo se puede definir como,

“[...] la síntesis visual de los elementos, las técnicas, la sintaxis, la instigación, la expresión y la finalidad básica. Tal vez el mejor modo de establecer su definición en términos de alfabetización visual sea considerarlo una categoría o clase de expresión visual conformada por un entorno cultural total [...]

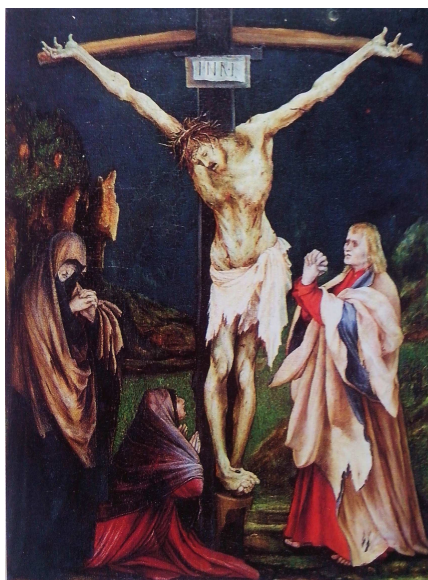
¹⁰⁶ “The works of Matthias Grünewald [...], El Greco [...] or Francisco Goya [...] can all be said to share a certain kind of expressiveness – but this does not make them examples of Expressionists art. Expressive manners of portrayal have recurred throughout the history of Western art, while ‘Expressionism’ was the word coined by contemporary professional and lay observers to describe a stylistic phenomenon at the beginning of this century, which accorded particular importance to artistic expression.[...] When this subject ‘expressiveness’ is taken to its extreme, when it is treated as the only possible mode of expression, then we may speak of an Expressionist manner. But it should not be forgotten that the term ‘Expressionist painting’ is not a general conceptual definition, but specifies one style in twentieth century painting, limited to one historical period. The common characteristic features of the Expressionist style in painting are embraced by the term ‘Expressionism’, and in this sense represent a unique artistic movement” [GERARDUS / GERARDUS, 1976, pp. 19 y 20].

¹⁰⁷ Nos detendremos en un análisis de estos aspectos en el cap. II, p. 179, una vez extraídas unas constantes derivadas de una revisión de la historia del arte en general. Lo mismo haremos con la historia del arte canario –cap. III y IV-.

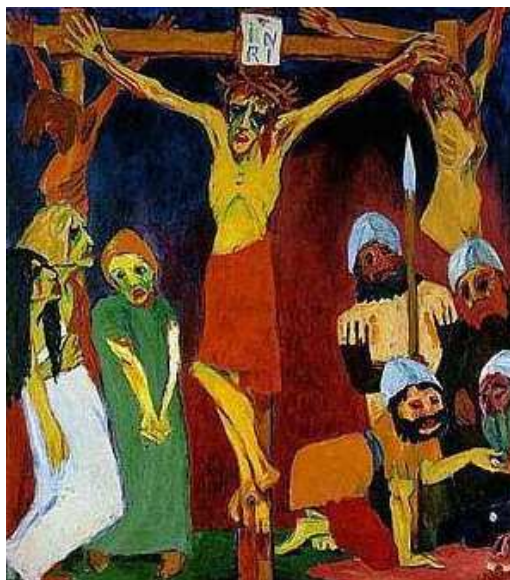
No sólo la obra de los distintos artistas se agrupa de manera natural sobre la base de unas determinadas relaciones con los medios expresivos, con el método y técnicas, sino que además los grupos estilísticos se relacionan entre sí mediante similitudes de forma y contenido, aunque estén separados en el tiempo y el espacio, por la historia y por la geografía” [DONDIS, 1976, pp. 149 y 152].

Es decir, en términos generales¹⁰⁸, dos grupos estilísticos como el Expresionismo y el Gótico –o por lo menos, algunos artistas inmediatamente posteriores como Grünewald o el Bosco-, podríamos agruparlos en la misma categoría estilística general, la que llamamos “expresionismo”, ya que cuentan con contenidos y aspectos plásticos parecidos. Señala Víctor Nieto Alcalde:

“El expresionismo, desde el punto de vista plástico, es un fenómeno que, aunque cristaliza como tendencia de vanguardia a principios del siglo XX, había existido con anterioridad como solución y técnica pictórica. Por ejemplo se habla del expresionismo de [...] el Greco, como formas de pintar sueltas y agresivas apoyadas en la expresividad. Sin embargo [...] es una expresividad puramente pictórica basada en una técnica y una *forma de pintar*. En cambio, en Goya la cuestión es diferente. Sus *Pinturas negras* no son sólo una cuestión técnica ni un modo de acometer la ejecución del cuadro. [...] representan todo un estado emocional del pintor, una angustia que se proyecta en la pintura que hacen de su autor un expresionista sin saberlo, un *expresionista avant la leerte*. [...] con anterioridad a la irrupción del Expresionismo existieron formas de pintar que desarrollan imágenes propias de una concepción expresionista. Incluso en el siglo XX [...] el Expresionismo abstracto será una tendencia de profunda significación en la vanguardia norteamericana [...] En el caso alemán, esta relación con una tradición pictórica se hace mucho más evidente pues a lo largo de la Historia del arte alemán existen artistas y tendencias orientadas a una representación planteada desde la expresión como puede ser el caso de Mathias Grünewald [VVAA, 2011a, pp. 33 y 34].



49. Matthias Grünewald
La pequeña crucifixión, 1511-1520



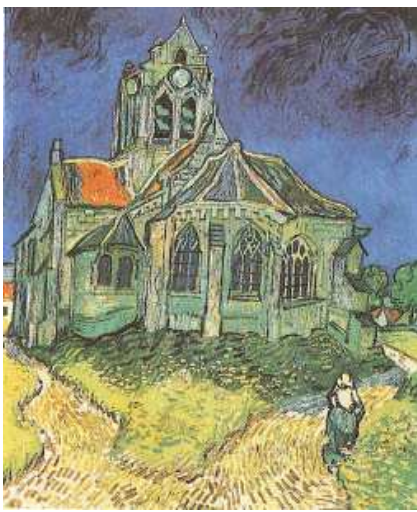
50. Emil Nolde.
La vida de Cristo (Det.), 1911-1912

Existe un hilo conductor que hermana a ciertos movimientos, escuelas y artistas aislados a lo largo de la historia, y creemos que está en relación directa con unas intenciones concretas por parte

¹⁰⁸ Por poner un ejemplo, en términos del expresionismo como lenguaje, y de acuerdo con Peter Selz, Grünewald pertenece a los expresionistas, del mismo modo en que Fra Filippo Lippi pertenece a los prerrafaelistas [SELZ, 1989, p. 35].

de los pintores, una postura ante el arte y la vida, más que con unos aspectos formales, que aunque existen, y van íntimamente ligados a la postura e intenciones de los creadores, son muy variados y a veces, muy diferentes entre sí. No obstante, veremos que existen nexos y aspectos comunes. Estas características agrupan a los pintores en este amplio lenguaje que se ha llamado "expresionista". Así lo explica Vicente Aguilera:

"Es opinión generalizada que el Expresionismo no es solo una tendencia artística, sino una 'actitud' que se manifiesta reiteradamente en distintos momentos e individualidades de la historia del arte. En este sentido, puede decirse que el ingrediente expresionista está presente siempre que las emociones predominan sobre la voluntad de alcanzar normas formales. De ahí que se acepte con frecuencia la familiaridad entre lo expresionista y lo romántico, como categorías opuestas a una constante clasicista" [AGUILERA CERNI (dir.), 1979, p. 209].



51. Vincent Van Gogh.
La iglesia de Auvers, 1890



52. Erich Heckel.
Molino de viento cerca de Dangast, 1909

Concluyendo, podemos decir que cuando en la emoción expresada está implícita una necesidad interior, sea intelectual o mística, una visión cargada de drama o espíritu pasional, ésta puede producir una deformación plástica particular del motivo. Se trata de un lenguaje que prefiere la estética de la fealdad, la violencia plástica y el impacto de la imagen, a la belleza de la sensualidad [PASCUAL, en VVAA, 2013a, pp. 28-32]. En estos casos, muchos historiadores y críticos han hablado concretamente de lenguaje expresionista, independientemente de que existan diferencias en la plástica, y sin limitaciones locales ni temporales. Si analizamos a cada artista, grupo, movimiento o escuela a lo largo de la historia, que cuenten con estas características, hallaremos en ellos gran diversidad de recursos, en ocasiones muy dispares, sin embargo, es posible distinguir algunas constantes formales que aportan un cierto sello identificativo a este amplio lenguaje.

Capítulo II

EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y SUS ANTECEDENTES A LO LARGO DE LA HISTORIA

**ESCUELAS, MOVIMIENTOS, GRUPOS Y ARTISTAS AISLADOS.
ASPECTOS PLÁSTICOS, TEMÁTICOS Y CONCEPTUALES HABITUALES**

A través del siguiente análisis, trataremos de identificar una serie de artistas, que hemos dividido en anteriores al Expresionismo, coetáneos a éste, o posteriores al mismo, siguiendo siempre un orden cronológico. Hemos incluido a todos aquellos que consideramos más representativos, pero evidentemente no están todos los que son, quedarán fuera numerosos artistas que han seguido el estilo expresionista. En algunos casos, no se trata de grupos o movimientos artísticos, sino de momentos concretos de la historia del arte. Además, no podemos afirmar que todos hayan practicado el lenguaje que estudiamos, pero sí que tienen lazos estrechos con éste, funcionando como antecedentes, y por tanto, como influencias importantes que merece la pena estudiar. Son los casos, por ejemplo, de las pinturas rupestres -y el lenguaje primitivista en general-, o de parte de la pintura del Barroco. En casos como el de la pintura bizantina, la gótica, o figuras aisladas como Van Gogh, casi podríamos hablar de una manifestación del lenguaje expresionista de manera generalizada. Nos detendremos en algunos aspectos conceptuales, así como en las temáticas y territorios más frecuentes, pero principalmente en los recursos pictóricos más destacados.

II. 1. EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y OTROS LENGUAJES PICTÓRICOS RELACIONADOS, ANTERIORES AL EXPRESIONISMO ALEMÁN

II. 1. 1. Relaciones de semejanza entre el estilo expresionista y el primitivista

Muchos de los movimientos y artistas encuadrados en la categoría estilística expresionista tienen vínculos con el estilo primitivista; ambos estilos se oponen a la racionalidad del estilo clásico, a su modo de idealizar la naturaleza como “perfecta y suprarreal”, y a su búsqueda de una verdad a través de la ciencia o la filosofía, opuesta a la emoción. Por tanto, hay vínculos conceptuales comunes; ambos estilos comparten un sentimiento cósmico, un fin religioso-místico y un interés en los misterios que el hombre intenta comprender [DONDIS, 1976, p. 159]. Si observamos la pintura rupestre – los casos de Altamira y Lascaux, por ejemplo-, podemos extraer aspectos que nos permitan tomar este arte como un antecedente del expresionismo, principalmente, por el papel que juega la imaginación, más que la narración, aunque no deja de ser un arte realista y sensible, es un estilo que muestra la realidad de manera inmediata. Son comunes al expresionismo la representación de animales, monstruos, máscaras, etc., o de abstracciones, y la suposición de que éstos tengan un carácter mágico. Además, la expresión y temáticas son extravagantes en ambos¹ estilos.

¹ El estilo expresionista está muy ligado al estilo primitivo, pero existen diferencias básicas. Los primitivos intentaban acercarse lo máximo a una representación fiel a la naturaleza, utilizando la observación, pero su destreza para el realismo no



1. *Bisonte*. Cuevas de Altamira, 25.000 a. C.



2. Franz Marc. *Ovejas*, 1912

Plásticamente, hay similitudes; son comunes al estilo primitivista las técnicas de exageración, espontaneidad, irregularidad y actividad [ibidem]. Se trata de un espacio cósmico² e infinito, no basado en la proporción o la perspectiva; las figuras tienden a la inestabilidad o flotan; además, las imágenes suelen ser planas, sintéticas, recursos afines a algunos expresionismos. Con frecuencia, las figuras aparecen superpuestas, enmarañadas o invertidas, una transfiguración de las imágenes que hace más compleja su lectura, aspecto también común al expresionismo. Todo esto aporta a la composición un aspecto misterioso, habitual en ambos estilos [VIALOU, en VVAA, 2000b, pp. 28-39].

La actitud del artista rupestre -como la del expresionista- es espontánea. Este aspecto, por lo general es más notable en el arte animalista que en el esquemático, que es arte insintintivo³ pero geométrico, de puntos, líneas, bastoncillos o formas planas lineales que constituyen ya una verdadera abstracción⁴. Esta expresión supone ya un antecedente de los expresionismos abstractos. En el arte animalista, la repetición de partes del cuerpo, cabeza o extremidades, lleva una clara intención de movimiento opuesta al reposo clásico. A veces, también se pretende esta representación dinámica a través del uso de posturas no habituales; se trata de una figuración expresiva de gran libertad y

les permitió llegar a un grado muy elevado en este propósito. Sin embargo, el expresionista se separa voluntariamente de esta intención; la exageración expresionista es una deliberada distorsión de la realidad para provocar una emoción. Tampoco la pintura expresionista utiliza tanto la simplicidad, ni la economía de elementos visuales, ni intenta ser tan plano y redondo, exceptuando casos como el de A. R. Penck, cuyo lenguaje está muy ligado al primitivismo [DONDIS, 1976. p. 157].

² En el arte primitivo el techo o bóveda de las cuevas encierra al espectador en una especie de esfera, figura que, como el círculo, es una forma que se relaciona con la naturaleza. En este soporte, no existe un marco o ventana de referencia que permita interpretar el espacio, sino que, a veces, la elección del soporte se debe a los volúmenes de la superficie pintada.

³ Según Wilhelm Worringer, el instinto para "la cosa en sí" en el hombre primitivo, es más fuerte que en el hombre intelectual. La regularidad geométrica, implica reflexión y cálculo para su desarrollo, y por tanto intelecto. Si adquirió forma geométrica fue algo elemental que no necesitaba de la inteligencia y que hacían para restar caos a las cosas y darles "sujeción a ley". Todavía el intelecto no había debilitado el instinto, por eso la abstracción primitiva es instintiva. Estas formas abstractas sujetas a ley son las únicas con las que puede el hombre descansar del caos del universo, eliminando la arbitrariedad de lo orgánico. En ellas, las referencias naturales no sirven como modelo, ya que la línea geométrica se distingue del objeto natural, porque ésta no se halla dentro de ningún nexo natural -aunque sí las fuerzas mecánicas que la componen-, ya que se expresan aisladamente. Explica Worringer que los supuestos psíquicos del afán de abstracción habrá que buscarlos "en el sentimiento vital de aquellos pueblos, en su comportamiento anímico frente al cosmos", afán condicionado por un sentimiento de inseguridad y temor frente a la naturaleza, una inquietud interior ante los fenómenos del cosmos, una agorafobia espiritual o angustia primitiva frente al espacio vasto. Mientras que el afán de proyección sentimental o *Einführung* está condicionado por un sentimiento de satisfacción y seguridad frente a ésta, que podría deberse al momento en que el hombre consigue liberarse de este sentimiento gracias a la reflexión intelectual, reprimiendo esta sensación de angustia. [WORRINGER, 1953, pp. 24-31].

⁴ Ésta surge ya en las cavernas, a través de geometrías simples. Desde entonces -excepto en Egipto, donde se desarrolló una abstracción simbólica, o la cultura celta y bárbara, entre otras-, la pintura en Occidente, por lo general, no vuelve a contar con el mensaje visual de la abstracción pura hasta el siglo XX, sólo se desarrollan el simbólico o el de la representación. La figuración surgió en las cavernas paralelamente, pero ligada a la representación que usan muchos lenguajes expresionistas.

habilidad pictórica⁵. La repartición irregular del colorante a través del lavado, sus colores locales, el contorneo de la forma con trazo negro, la desproporción entre unas figuras y otras y la tendencia a los patrones perceptivos geometrizados, son recursos que refuerzan la expresividad de las figuras, recursos también empleados en multitud de movimientos o artistas aislados expresionistas.

Por último, señalar que la economía de medios del arte rupestre -cuya simplicidad probablemente está ligada a su limitada disponibilidad de pigmentos-, no es un aspecto tan presente en el estilo expresionista. Sin embargo, esta limitación no llega a coartar la contundencia en las formas, aspecto que también está presente en el expresionismo. Si investigamos en otros lenguajes primitivistas, actuales o pasados, las características son similares a las descritas⁶.

II. 1. 2. Influencias del arte cristiano antiguo, bizantino y medieval

El carácter plano y el uso de colores vivos de muchas imágenes expresionistas tienen otro antecedente en el arte cristiano antiguo, el bizantino y el medieval. Durante el auge del mundo cristiano, se utiliza un dibujo de deformaciones intencionadas y gran carga emocional. Según D. A. Dondis, parte de las raíces del estilo expresionista las podemos encontrar,

“[...] en el primer conflicto cristiano entre el iconoclasta y el defensor de las imágenes. [...] La distorsión, el énfasis en la emoción, hacen del arte bizantino un ejemplo típico de estilo expresionista. Este estilo se alza siempre por encima de lo racional hasta llegar a lo místico, a una visión interior de la realidad, cargada de pasión y de intensos sentimientos” [DONDIS, 1976, p. 157 y 158].

En el arte cristiano antiguo –romano tardío o paleocristiano-, las aportaciones ya muestran una tendencia hacia la abstracción. Aunque es un arte vinculado al arte clásico antiguo, su constitución interna es abstracta. Buenos ejemplos son los relieves del *Arco de Constantino* o las pinturas de las *Catacumbas de San Sebastián*. La armonía, proporción y equilibrio se sustituyen por tosquedad en las figuras, y la perspectiva y modelado por figuras planas sin fondos. Se alcanza un efecto visual momentáneo; no se logra la sensación de vida del arte clásico, sin embargo, se aporta animación a la imagen, aunque con la impresión de ornamento; además, el color no es naturalista. En definitiva, se trata de una expresión estática no naturalista ligada al expresionismo. Dice Wilhelm Worringer,

“No cabe duda que la sombra –en el relieve antiguo un mero medio para un fin, sin función propia- se convierte aquí en un recurso artístico autónomo, que sirve de factor compositivo y completa la sujeción a ley cristalina” [WORRINGER, 1953, pp. 100 y 101].

En cuanto al arte bizantino -heredero del arte cristiano antiguo-, casi crea un estilo nuevo. Tiene la forma abstracta y geométrica del arte egipcio, pero la estructura lineal-ornamental y la gracia en la organización de las formas lo acercan al mundo griego. Cuenta con una distorsión producida al

⁵ No se trata de falta de técnica, sólo podría afirmarse esto tomando por patrón al arte clásico, un problema que parte de la unilateralidad que ha tenido la cultura europea en la valoración del arte. El desarrollo del arte no siempre tiene un sentido lineal. No nos podemos acercar a la evolución y sentido del arte en la historia atendiendo al criterio del acercamiento a la realidad, al impulso de imitación o habilidad imitativa manual [Idem, pp. 62-64].

⁶ Por ejemplo, tal y como ya hemos comentado, se sabe que el arte primitivo de pueblos de África y los Mares del Sur –que probablemente llegó a Europa debido a las colonias que los europeos de principios de siglo XX, tenían en estos países-, fue muy influyente en los artistas del Expresionismo histórico, y probablemente en muchos otros artistas. Véase la nota a pie de p. nº 58 del cap. I, p. 48.

intentar adaptar las formas orgánicas a estructuras geométricas, aunque en realidad, se mantienen las proporciones. Lo vemos en los mosaicos de la iglesia de *Santa Sofía de Constantinopla* o en el *Códice 139*, entre muchos otros ejemplos. Apunta Wilhelm Worringer, que en el arte bizantino,

“[...] vuelve a imperar una tendencia puramente abstracta que, viendo en lo orgánico un debilitamiento del valor de eternidad, lo evita en lo posible, como evita también intencional y consistentemente la tridimensionalidad y busca su salvación en el plano” [Ídem, p. 105].

Fueron innovaciones de estas artes, su organización espacial de sofisticada geometrización, el énfasis en las líneas de contorno que aplanan las figuras, el colorismo vívido y el paso de lo táctil al visual, aspectos plásticos que influyen en futuros expresionismos de corte inorgánico o estático, y en general, en aquellos expresionismos ligados al recurso del color plano y vivo, acentuado.



3. *La virgen y el niño con el trono entre San Teodoro y San Jorge*, (Icono del monte Sinaí), hacia el siglo VI d. C.

El estilo románico se caracteriza por una herencia del arte romano, paleocristiano, bizantino y de los pueblos del norte, de ahí que en él lo orgánico –naturalista⁷– ocupe un lugar reducido. Con el estilo gótico se consuma la voluntad artística⁸ de los pueblos del norte, que puede resumirse en una intensa expresividad sobre una raíz inorgánica. Ambos estilos tienen voluntad de abstracción, sin embargo, en el Gótico hay más presencia del naturalismo [Ídem, p. 116]. En buena parte del arte gótico, la constitución interna de las obras también es inorgánica-abstracta, no orgánica-viviente. Este arte se construye bajo leyes mecánicas abstractas, pero dado su carácter expresivo, cobra vida –entendida como movimiento de fuerzas–, una vida intensa que para Wilhelm Worringer, es superior a la vida orgánica. En la plástica románica y gótica surgen figuras extrañas debido a la resistencia que opone la voluntad artística al naturalismo; la movilidad de la figura humana es inorgánica. Son figuras toscas y

⁷ En los escritos de Worringer el concepto de “inorgánico” para la pintura es equivalente al de “naturalista” o “realista”.

⁸ Para Worringer, el estilo románico es ya una creación del norte europeo, en el sentido de su constitución interna, siempre y cuando, se omita su componente clásico, que en realidad es algo externo. Su intención general es abstracta y aunque preceda al estilo gótico, todavía hay un rechazo total del naturalismo [Ídem, p. 115].

aplanadas, pero poco a poco, se va notando la intención de dar vida a la línea a través de la expresión. La gracia clásica se sustituye por rigidez, pero la expresividad viene de la abstracción lineal, que combate lo inánimes que son las figuras. Para Worringer, es un realismo que viene del mundo clásico y se enfrenta a una voluntad de arte formal-abstracta [idem, pp. 116, 120 y 121].

A muchos expresionistas se les puede hermanar con el estilo del periodo medieval. En la baja Edad Media, los códices -manuscritos iluminados- y la pintura románica constituyen dos antecedentes del Expresionismo, y a nivel general, dos manifestaciones del lenguaje expresionista en sí mismas. No obstante, empezarán a alcanzar cotas de realismo que sobresaldrán en el Gótico; se percibe en la desaparición de los contornos duros y realzados en negro típicos del arte bizantino y románico, que volverán a aparecer con *Die Brücke*, entre otros. Otro aspecto común entre el arte románico y algunos expresionismos es la distorsión de las figuras mediante la línea que las encierra, a través de ese proceso de abstracción que comenta Worringer. Además, ambas expresiones artísticas presentaban un carácter místico, miraban hacia el interior de la realidad, eran pasionales. El misticismo de los mosaicos del arte cristiano antiguo y de los manuscritos está estrechamente ligado a la Edad Media, en la que la expresión de la emoción proviene de una clara devoción a Dios [SELZ, 1989, p. 33].



4. Miniatura de *La Biblia moralizada de Nápoles*, 1340-1350

Por último, dos figuras fundamentales como antecedentes del expresionismo, situadas entre el Gótico⁹ y el Renacimiento del Norte: Hieronimus Bosch, llamado "El Bosco", y Matthias Grünewald, ambos lejos de las tradiciones flamencas del momento. El Bosco (1450-1516) destaca por su desbordante imaginación, simbolismo y libertad estilística. Sus temáticas oscuras son, acorde a las expresionistas, misteriosas, en él terroríficas, reflejando las ansiedades de un tiempo de cambios políticos y sociales [BECKETT, 1995, p. 72]. Aunque su lenguaje presente cierto naturalismo, está lleno de

⁹ Pensando en como se diluye el Gótico para transformarse en renacentista, donde mejor lo percibamos quizás sea en la evolución de los ropajes. La huella clásica se nota en las cabezas en su realismo, pero en los ropajes está la voluntad abstracta del norte, lo inorgánico; estos pasan de angulosos a más orgánicos, pero se apaciguan a través de la sinuosidad de la línea, que se hace más rítmica y pierde su rigidez y voluntad abstracta, a través de líneas expresivas. Poco a poco el naturalismo de la cabeza se apodera del cuerpo y alcanza el protagonismo cuando cae bajo el influjo del Renacimiento italiano. Entonces se hace rítmico e invade el ropaje hasta que el sello del Gótico queda extinguido, momento en que el Norte alcanza la claridad orgánica. Así se produce este arte extraño, lleno de similitudes y contradicciones [idem, pp. 121-124].

distorsiones y fantasías que aportan a la imagen un halo siniestro, aspecto que nos lleva a la estética de la fealdad propia del norte europeo, ligada al expresionismo. Otros rasgos influyentes de este pintor son la desproporción expresiva, el juego de escalas típico medieval, el dinamismo y el *horror vacui*¹⁰.

Matthias Grünewald (1470-1528), fue redescubierto en la segunda mitad del siglo XIX, debido principalmente a su *Retablo de Isenheim* (1512-1516). Se valoraron su libertad creativa y compositiva, su lógica interna –más que su naturalismo-, y sobre todo, su capacidad para emocionar y expresar su sentimiento interior mediante el dominio de la luz, el color y la línea. Los pintores de *Die Brücke* y *Die neue Sachlichkeit*, lo tomaron como un modelo a seguir, probablemente por las posturas extremas de las manos y pies de su crucificado, que son distorsiones formales. Acerca del espíritu del Gótico y de Grünewald, señalan Peter Selz y Van der Welde respectivamente:

“En el norte, la visión gótica se mantuvo incluso durante el periodo del Renacimiento, y Grünewald llenó el vacío hasta la nueva expresión gótica del barroco. En el siglo XIX el espíritu gótico del Romanticismo superó rápidamente el Neoclasicismo y halló nueva expresión en el Expresionismo, que era el producto de un excitado sentimiento universal por el cual la voluntad inquieta adquiere forma a través de una lucha, y lleva su manifestación del desasosiego humano a la transcripción artística de un estado apasionado” [SELZ, 1989, pp. 33, 35 y 39].

“El más fuerte, el más grande y más inquieto de los expresionistas del pasado europeo fue Matthias Grünewald [...] Su intención principal era hacer que el espectador, embargado por los sentimientos más profundos, experimentara la trasposición de la forma natural a las imágenes más distorsionadas” [Idem, 1989, pp. 35-38].¹¹



5. Hieronymus Bosch. *La tentación de San Antonio* (Panel central), 1505



6. Matthias Grünewald. *La tentación de San Antonio* (Det.), 1515

¹⁰ Es un término asociado a Mario Praz (1896-1982), una expresión latina que literalmente significa “miedo al vacío”, y que en arte, especialmente en pinturas y relieves, designa aquellas composiciones en las que todo el espacio se rellena con imágenes. Es típica del Barroco, y sobre todo del Rococó, el arte islámico y el bizantino. [En línea]. Disponible en: http://esm.Wikipedia.org/wiki/Horror_vacui. [Acceso: 2015/10/21].

¹¹ Peter Selz envía a VAN DER VELDE, “Prinzipielle Erklärungen”, 1894, pp. 190-191 [SELZ, 1989, pp. 35-38].

I. 1. 3. Influencias del Manierismo y del Barroco

Después de la Edad Media, y hasta el siglo XVIII, hay una serie de artistas que marcarán pautas y se convertirán en figuras simbólicas y de repercusión para posteriores expresionismos: los manieristas Archimboldo y el Greco, y algunos artistas del periodo barroco¹². No son expresionistas, pero tienen mucha importancia para el desarrollo y evolución de este lenguaje.

El caso de Giuseppe Arcimboldo (1527-93) debe ser mencionado por su originalidad e imaginación a la hora de componer retratos y naturalezas muertas. Suelen aparecer como alegorías de las estaciones, los elementos, etc., buscando cierto parecido con el sujeto retratado, pero a base de representaciones no naturalistas que utilizan juegos de ilusiones ópticas, donde cada cosa es siempre otra. También es importante el aspecto monstruoso y grotesco de sus obras, precursoras de la estética de la fealdad. Sin embargo, a la hora de resolver sus pinturas, su descripción y detallismo están lejos de la síntesis expresionista, por lo que plásticamente no será influyente para los expresionismos espontáneos. Sí lo será para otros expresionismos descriptivos, por ejemplo, algunas obras de Otto Dix, dado su grado de detalle. La repercusión de Arcimboldo en este lenguaje la podemos resumir en las similitudes temáticas y las intenciones estéticas.



7. Giuseppe Arcimboldo, *Invierno*, 1573

En Domenicos Theotokopoulos, “El Greco” (1541-1614), algunas de sus obras llegan a cobrar tintes expresionistas. En ellas existe una pasión, un misticismo y un fervor religioso que rozan el patetismo, y lo separan de sus contemporáneos; en sus imágenes hay una huella del arte bizantino que se deja ver en la expresión de sus imágenes, ya que están cargadas de emoción [BECKET, 1995, p. 145]. Plásticamente, son característicos de este pintor, el alargamiento de las figuras, de elegancia manierista, sus combinaciones de colores acentuados y extraños, sus choques acentuados de blancos y negros que producen un gran contraste, su dibujo ondulante, y nervioso, su libertad de línea, su factura y el dinamismo que ésta aporta a la composición y, en resumen, un estilo libre e innovador en su tiempo. Aparte, destacamos la tendencia hacia la abstracción en sus fondos y paisajes y el

¹² La relación entre el Barroco y la Posmodernidad, en la que se encuadran los nuevos expresionismos, es muy importante, tanto que a una parte de ésta última etapa se la ha etiquetado también de “Neobarroco”, por la cercanía que tienen en muchos aspectos formales. Cfr.: [JARAUTA, 1991, pp. 21 – 74].

dramatismo de obras como *El Laocoonte*¹³, en la que la luz y el color son casi sobrenaturales, además de que el propio tema, de por sí, es ya sobrecogedor.



8. El Greco. *El Laocoonte*, 1610

El Barroco en general, es un periodo significativo, pero no crucial para los expresionismos. Su oposición al arte clásico lo hace relevante como antecedente, ya que en esta etapa la inexactitud, la irregularidad, las composiciones asimétricas, así como el dinamismo, el claroscuro y el drama de la escena - teatral y expresiva-, junto con su intención de representar lo sobrehumano, son aspectos que rompen con el pasado cercano, situándolo cerca del expresionismo. No obstante, hablamos de un periodo en el que se conquista la tercera dimensión, aspecto opuesto a la tendencia expresionista. Está muy presente el naturalismo de la imagen -aunque lejos del naturalismo idealista y estático del Renacimiento-. Destacamos a pintores como Caravaggio, Rubens, Hals, Ribera o Rembrandt.

La figura de Michelangelo Merisi, Caravaggio (1571-1610), saca partido de las posibilidades expresivas de la luz a través del tenebrismo; sus contrastes violentos de luces y sombras aportan fuerza e impacto a la composición, y se presentarán en expresionismos que subrayan lo dramático. Además, este pintor estuvo interesado en expresar emociones oscuras -por ejemplo el terror-, aspecto clave del expresionismo [PETRE / DE GIORGIS, 2002, p. 162]. En Peter Paul Rubens (1577-1640), a pesar de percibirse cierto formalismo y optimismo en muchos de sus temas¹⁴ -si lo comparamos con la tónica barroca común-, deben destacarse recursos determinantes para los expresionismos dinámicos, como el movimiento y la vitalidad de la imagen, conseguida a base de composiciones de diagonales enérgicas y de una factura suelta -como en el Greco-, creando sensación de inestabilidad. La fuerza de su color, caracterizada por frecuentes acentos, crea una tensión visual en la composición también influyente para el expresionismo. Además son destacables en Rubens el *horror vacui* de muchas de sus obras y el grosor de la forma, algo distorsionada [VVAA, 1990c, p. 299]. En Fran Hals (1582-1666), más allá de sus temas, hay aspectos influyentes, como su expresión suelta y su velocidad de ejecución, lo que aporta cierta irregularidad y borrosidad a la composición, además de sus duros

¹³ En esta obra podemos detectar recursos típicos de el Greco llevados al extremo: El color alcanza cotas de autonomía, las pinceladas y el aspecto del paisaje abstraen la imagen, los contrastes son muy tensos, y por último, la mezcla de drama e imaginación, en elementos como el testigo miseroso de la parte derecha de la escena, nos sorprende por su extrañeza.

¹⁴ Aunque hay excepciones como *El descendimiento*, 1614, que de todos modos, está lejos de la sobriedad del drama religioso del Barroco, común a España o Italia. Rubens se mueve entorno a la mitología clásica, el retrato y las exuberantes naturalezas muertas del norte europeo [VVAA, 1990c, p. 296].

contornos. Su espontaneidad podría relacionarse también con el Impresionismo, sin embargo, ocasionalmente aplicó colores poco naturales –sobre todo en las vestimentas- que se acentúan en atmósferas de claroscuros [MORALES Y MARIN, 1998, p. 76].

También podemos hacer alusión al español José de Ribera (1591-1662), situado en el lado opuesto a la sensualidad de Rubens. En él, también encontramos la fuerza del tenebrismo, pero de mayor drama, patetismo¹⁵ y riqueza cromática que otros tenebristas. Sus temas, de contenido oscuro son impactantes. Es un buen ejemplo de como el interés en bucear en la realidad, que tienen muchos pintores barrocos, a veces les lleva a la representación de una naturaleza desagradable, rara y fea, pero impactante [VVAA, 1990c, p. 328]. También sus composiciones destacan por el dinamismo y las escenas religiosas dramáticas, aunque varía a composiciones más estáticas y simétricas en sus oscuros y profundos retratos. Su aspecto más influyente es el drama general de la imagen.



9. José de Ribera. *Martirio de San Bartolomé*, 1635

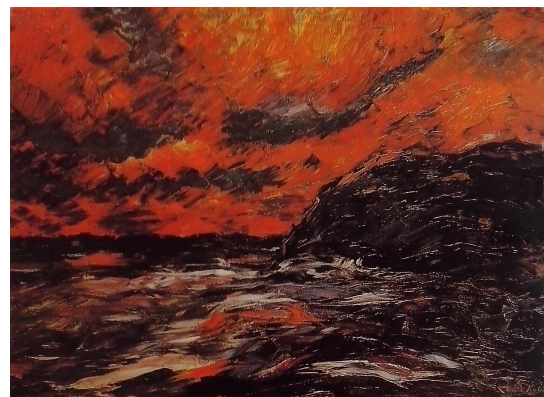


10. Oskar Kokoschka. *La novia del viento*, 1914

Por último, Rembrandt Harmenszoon (1606-1669) es influido por la luz de Caravaggio. Son importantes la psicología y misterio de sus retratos y autorretratos¹⁶, la emoción desatada en la expresión de los rostros y el melodrama de sus imágenes, creado no sólo a partir de la narración, sino mediante la luz y el color [BECKETT, 1995, pp. 200-204]. Además, son significativos sus infrecuentes paisajes apocalípticos, cuyo color roza lo antinatural y crea imágenes ensoñadoras que nos recuerdan a expresionistas de acentuado romanticismo, como Emil Nolde en sus tempestades de color.



11. H. Rembrandt. *Paisaje tempestuoso*, 1640



12. E. Nolde. *Mar de otoño XI*, 1910

¹⁵ José de Ribera no estaba interesado en pintar cosas agradables, sino en expresar lo áspero y lo horrendo [Ídem, p. 328].
¹⁶ Género muy habitual en el expresionismo que caracteriza la postura narcisista típica de muchos de sus artistas.

II. 1. 4. Goya y las influencias del Romanticismo, el Modernismo y el Simbolismo

Debemos subrayar la importancia de Francisco Goya (1746-1828) para cualquier forma de expresionismo posterior a él, y para el arte contemporáneo en general. Siempre estuvo más cerca del Barroco que del Neoclásico que le tocó vivir, derivando al final de su vida hacia un claro ejemplo del lenguaje que estudiamos, tanto por sus temas, como por su enfoque y recursos plásticos. Su visión personal del mundo moderno lo convierte en uno de los primeros pintores románticos¹⁷, un pintor que da rienda suelta a sus pesadillas a través de un mundo visionario. Su irracionalidad e imaginación son comunes al Romanticismo [BECKET, 1995, pp. 248 y 252].

Las *Pinturas negras* de Goya representan los recursos de una estética que se repetirá con frecuencia a lo largo del siglo XX: factura de gruesas manchas, dibujo roto, presencia del negro, simbología que desplaza a formas concretas y reales, etc. Y por supuesto, también sus temas, dramáticos, sombríos, dolorosos, de gran intensidad expresiva; se trata de una visión onírica y patética, la expresión de un mundo de horror [VVAA, 1990c, p. 371]. Durante la crisis moral que ocasionó la Primera Guerra Mundial, los segundos expresionistas intentarán plasmar también una visión del dolor y el miedo, un mundo de seres deshechos, elevándolos a categoría¹⁸, lejos de la representación objetiva. Sus sentimientos son los mismos que encontramos en el Goya expresionista [Ídem, p. 377].



13. Francisco de Goya. *El aquelarre* (det.), 1820-23

Algunos expresionismos heredan valores de las artes reinantes en el siglo XIX. La estética romántica está ligada a la expresionista, ambas tienen en común la oposición a la categoría de lo bello, reemplazada en el primer caso por lo sublime, y en el segundo, no sólo por ésta, sino también por la fealdad y lo monstruoso, categorías ligadas al mundo medieval y primitivo. En ambos casos hablamos de una ruptura con las reglas establecidas, creándose valores personales, subjetivos [SELZ, 1989, p. 38]. El Romanticismo está en la raíz del Expresionismo alemán, no por sus valores plásticos, ya que los románticos no llevaron a cabo ninguna verdadera revolución formal; consideraron el tema para ser representado, pero no para la reflexión artística como hicieron más tarde los impresionistas.

¹⁷ Sus obras anteriores a las pinturas negras, como *Fusilamientos del tres de Mayo*, 1808, ya muestran una gran oscuridad desde el punto de vista, no sólo plástico, sino también psicológico, desde los que condena a la humanidad [BECKET, 1995, p. 248]. También la ironía y el sarcasmo característicos de sus *Caprichos*, es relevante para futuros expresionismos.

¹⁸ Señalan Antonio Fernández, Emilio Barnechea y Juan Haro, que "[...] cuando un expresionista describe que no desea representar un tigre, sino la 'tigridad' no se distingue del Goya que representa, no *Dos viejos comiendo sopa* sino *la vejez* – decrepitud, temor, indefensión, fealdad-" [VVAA, 1990c, p. 377].

Los expresionistas en general, consideran importante tanto el contenido como la forma. Así, por ejemplo, géneros como el paisaje, no sólo se utilizan para crear emociones estéticas, a menudo es la excusa para reflexionar sobre la plástica misma. La similitud entre ambos movimientos se debe encontrar en el espíritu de la creación, el planteamiento y las ideas. Señala Wolf-Dieter Dube:

“El equilibrio armónico entre forma y contenido, alcanzado idealmente en una pintura 'pura', se ve alterado con demasiada frecuencia por el peso de los conceptos filosóficos, el idealismo o el Romanticismo. Este rasgo fundamental del carácter alemán iba a ser también el origen del Expresionismo; sin embargo, en dicho movimiento la expresión determinaría a la forma, la cual, además, se libraría por fin de aparecer bajo el disfraz de una ninfa, un héroe o una alegoría. El proceso mediante el cual los colores y las formas se hicieron depositarios de la idea pictórica desembocó de manera lógica en el arte abstracto” [DUBE, 1997, p. 7].

En relación a este aspecto mencionado de la abstracción -que situamos en la base de los expresionismos-, señalamos la importancia del paisaje romántico de Friedrich, Turner y Constable. En ellos, los propios valores plásticos son los que nos comunican emociones y expresan estados de ánimo a través del color, si bien esto se estabiliza con los posimpresionistas, y se apreciará mejor con el Expresionismo abstracto. En la obra de Caspar David Friedrich (1774-1810), aunque éste nunca prescindiera del naturalismo, el conjunto de la composición se acerca a una abstracción en la que el color es protagonista. Pero en realidad, quien podemos señalar como más cercano a la abstracción, es William Mallord Turner (1775-1851), porque él lleva mucho más lejos el uso del color liberando la mancha y utilizando el valor emotivo del color con su pintura exuberante [VVAA, 1990c, p. 377].

Su tendencia a captar la luz y el color, no como realidades visuales, sino imaginarias, y su atención a los agentes atmosféricos, nos llevan a pensar en la necesidad de crear un nuevo lenguaje [BECKETT, 1995, pp. 264]. Turner podría representar un expresionismo entre el género del paisaje romántico y la abstracción total. Algo parecido ocurre en algunas obras de John Constable (1776-1837), no menos sublimes, pero con su propia lírica de la naturaleza. También hay una preocupación por los agentes atmosféricos y su formalización en el lienzo, principalmente en su bocetos, más atractivos para el arte moderno. En ellos se percibe una gran frescura, y se detecta una pasión salvaje muy distinta a la de su obra acabada. Esta actitud formal es común a muchos expresionismos, sobre todo aquellos de corte barroco y abstracto.



14. John Constable. *Tormenta de lluvia sobre el mar*, 1824-28



15. Albert Oehlen, *Hat 4*, 2009

En una línea diferente, señalamos la importancia de pintores como Théodore Géricault (1791-1825) y Eugène Delacroix (1798-1863). Ambos pintores son influyentes por su modo de crear composiciones dinámicas. Suponen una influencia formal similar a la que aportan barrocos como Rubens, pero además, su espíritu romántico expresa temas revolucionarios y dramas, aspecto también significativo para el expresionismo. En ellos el color es sugestivo; hay fuertes contrastes, movimiento y utilización del paisaje para realzar el estado anímico de sus escenas [VVAA, 1990c, pp. 401 y 402]. En Géricault, podemos hablar también de un aspecto relevante, su preocupación por la muerte y su manera de acentuar lo mórbido, la locura y la tragedia, como ocurre en algunos de sus retratos. Es algo que no encontramos en Delacroix, en el que sin embargo, podemos encontrar otro aspecto, el territorio de lo exótico -característica también común a algunos expresionistas-, y que encontramos por ejemplo en su pasión por los caballos y el mundo árabe [BECKETT, 1995, pp. 260 y 261].



16. Rainer Fetting, *Dos caballos-Delacroix*, 2009

Remitiéndonos a la vertiente mística del Romanticismo inglés, influida por el mundo medieval, destacaremos a tres pintores visionarios de tendencias irracionales. La percepción de su obra es inquietante, misteriosa. Representan los aspectos salvajes e incontrolados de la naturaleza -bella o fea, humana o animal-, que también se hacen notar en el expresionismo. En primer lugar, Heinrich Füßli (1741- 1825), de origen suizo y afincado en Gran Bretaña, en el que hay cierto carácter teatral. Su mundo es oscuro, terrorífico, con frecuentes apariciones de cuerpos bien definidos en los que derrama luz y en el que el espacio pierde la perspectiva. Por otro lado, William Blake (1757-1827), influido por Füßli; en él también encontramos la belleza demoníaca y la fascinación por lo horrendo, un mundo religioso y de gran imaginación atraído por lo fantástico y lo monstruoso, rasgos que preceden al Simbolismo e influyen en el Expresionismo. En Blake, las formas a menudo son precisas, limpias, y las figuras tienden a expresarse con poses en composiciones libres, de espacios casi ingravidos. También destacamos a Samuel Palmer (1805-1881), influido por Blake, de gran inocencia espiritual, cuyas obras nos transportan a las miniaturas de los manuscritos medievales [BECKETT, 1995, pp. 271]. Sus recargados paisajes, de grandes contrastes lumínicos -con frecuencia nocturnos-, tienen un aura nostálgica e imaginaria y la mística común del Romanticismo inglés.



17. William Blake. *The night of Enitharmon's Joy*, 1795

Debemos también hacer referencia a los modernistas por valores como la subjetividad, la intuición o la espontaneidad instintiva, propios del artista de finales del siglo XIX. El Modernismo se propuso también integrar las artes, fusionar arte y vida y regenerar la humanidad, aspectos recogidos por el Romanticismo que luego son tomados por el Expresionismo. Plásticamente, recupera la bidimensionalidad propia del expresionismo antiguo y medieval, potenciando el juego sinuoso de la línea en el plano con energía y tensión. Refiriéndose a estos recursos, señala Joseph Casals:

“[...] el modernista, palabra en principio despectiva que señalaba a los que se salían de la normalidad, odia esta normalidad y busca audazmente lo nuevo, rechaza las normas y la tradición, tiende al exceso, gusta de lo bárbaro y lo virginal, afirma la naturaleza frente a la sociedad y confía en el arte como medio de salvación. [...] el artista expresionista coincide¹⁹ en muchos de sus rasgos con este artista finisecular [...] Este valor autónomo de la línea, de la división del cuadro en superficies planas y cerradas, y el gusto por lo indeterminado y lo sugerido son nuevos aspectos de aquella tendencia a la abstracción” [CASALS, 1982, p. 31 y 34].

En Alemania a finales del siglo XIX el arte tomó dos direcciones: por un lado, el Impresionismo, y por otro el *Jugendstil*, denominación que allí adquiere el Modernismo. Éste desarrolla un lenguaje ornamental, aunque sugestivo y evocador. Su relación más evidente con el Expresionismo alemán está en el empleo de la xilografía. Ambos movimientos influirán en los expresionismos que usan la línea de contorno y la forma plana, como en el arte medieval. Señala Peter Selz:

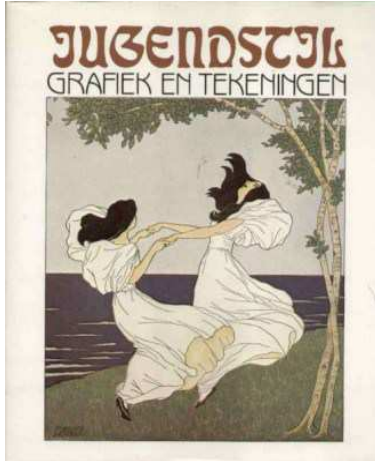
“El *Jugendstil*²⁰ constituyó una de las fuentes más directas del Expresionismo. El *Jugendstil* –o Art Nouveau alemán- era parte de un movimiento más amplio –el Simbolismo- [...] La pintura, al igual que la poesía simbolista, se esfuerza por conseguir esa capacidad que tiene la música de actuar sobre los sentidos directamente y sin explicación alguna [...] preocupación por el crecimiento libre y orgánico de

¹⁹ Según Josep Casals, hay continuidad entre Modernismo y Expresionismo, como oposición entre Impresionismo -que en Alemania tuvo un corto desarrollo- y Expresionismo [CASALS, 1982, p. 25]. Para Peter Selz, Simbolismo, *Jugendstil* y Expresionismo comparten principalmente el énfasis en la forma y el aspecto evocador por parte del artista y de la respuesta del espectador. El Simbolismo tiende a sugerir, mientras que el Expresionismo lo exagera, lo realza [SELZ, 1989, p. 84]. Son tres movimientos alineados en el tiempo, conectados y con un lenguaje cercano.

²⁰ Debido a su carácter decorativo y tendente al diseño, el *Jugendstil* se fue extinguiendo, dando paso a un arte más implicado con el espíritu. Lo que en realidad fue transgresor de este movimiento, fue el hecho de que su juego de líneas y planos apuntaban hacia nuevas configuraciones en el cercano futuro, en el que se sustituirían formas de la naturaleza por formas abstractas que significarían símbolos de comunicación más amplios [VOGT, 1980, pp. 15 y 16].

EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y SUS ANTECEDENTES A LO LARGO DE LA HISTORIA

la naturaleza, y una admiración por el arte japonés, así como un conocimiento profundo del material [...] curva larga y oscilante, los amplios planos de color, la forma simplificada, el interés por el espacio positivo y negativo, la libertad con que son tratadas las formas naturales, y -quizás lo más importante-, el aspecto bidimensional, plano del cuadro” [SELZ, 1989, pp. 67, 69, 72 y 73].



18. Cubierta de la Revista *Jugend*, 1896



19. Ernst Ludwig Kirchner. *Baile*, 1910. Xilografía

El Simbolismo comparte espíritu con el Modernismo, ya que también fundamenta sus obras en la imaginación, el sueño, lo irracional y la mirada interior, lo que tendrá conexión con el Surrealismo. Sin embargo, aunque evoque un aura mágica, de color libre y acentuado -que también influye en los expresionistas-, su gramática suele estar ligada a la forma cuidada y proporcionada, y muchas obras poseen un aspecto decorativo. Podemos citar a pintores influyentes como Arnold Böcklin, Gustave Moreau, Gustav Klimt, Maurice Denis u Odilon Redon, porque influirán en expresionistas posteriores que conectan su emotividad con el mundo onírico.



20. Ferdinand Hodler. *Dientes del Midi*, 1892

Pero, quizás, un precedente más directo para los expresionistas históricos es el simbolista suizo Ferdinand Hodler (1853-1918), que para Karl Ruhrberg, lleva al extremo el romanticismo de la forma simbólica, transformándola en ideología [VVAA, 1999e, p. 29]. Es un pintor místico de gran profundidad espiritual y formas contundentes, precisas, a veces remarcadas. En su obra el color es muy importante, ya que tuvo un significado simbólico. Las obras de su última fase tienen un aspecto

cercano al expresionismo de retratos y figuras que aluden constantemente al tema de la enfermedad y la muerte. Pero también pintó paisajes de composiciones simples, sintéticas, de fuerza formal y lineal y color encendido, menos sobrio que en sus inicios. Son pinturas privadas de toda anécdota y huella humana, salvajes, y sin embargo, serenos, conectados al Romanticismo.

II. 1. 5. La huella de los pintores posimpresionistas

Los jóvenes pintores del norte de Europa -entre ellos, los expresionistas históricos- adquieren rápidamente las teorías y la manera de percibir del Posimpresionismo, que les influye de manera más directa que el Impresionismo²¹. En las figuras Gauguin y Van Gogh, encontramos uno de los valores plásticos que abren una brecha en la modernidad: la autonomía del color, que aporta a la pintura valores subjetivos desligados del objeto real, aspecto que potenciará la expresividad de la pintura y que, como hemos visto, está muy ligado al lenguaje expresionista.

Por herencia de Paul Gauguin (1848-1903), entre otros, toda iluminación externa es reemplazada por la luminosidad propia de los colores. La organización pictórica de la imagen a través de la forma del color fue su principal preocupación. No imitar la naturaleza, sino tomar elementos de ella, y a partir de ahí, crear un nuevo elemento, aunque la liberación del color también es un aspecto común a otras vanguardias. Gauguin es el pilar de la pintura simbolista; su color tiene connotaciones decorativas que abren vías también a otros lenguajes o estilos, no exclusivamente al expresionista.



21. Paul Gauguin. *Visión después del sermón*, 1888

Sin embargo, con Van Gogh se continúa abriendo la vía del expresionismo; en él, el color y el trazo están estrechamente ligados a su estado de ánimo, a su desgarramiento interior [CASALS, 1982, p.36]. Algo similar ocurre con Munch. Por este motivo, sin desvalorar a Gauguin, creemos que el verdadero acento del Posimpresionismo como influencia debe ponerse sobre estos dos últimos pintores²², muy influyentes en la modernidad. Son dos figuras históricas que funcionan como pilares del lenguaje expresionista, y que por su manera de entender el mundo y el arte, han ido conformando la manera en

²¹ El Impresionismo en realidad, llega tarde a Alemania y es absorbido de manera destacada solamente por algunos pintores como Max Slevogt, Max Liebermann, o Lovis Corinth, que curiosamente en su última fase, se acerca mucho al expresionismo.

²² En realidad, de estos dos pintores solamente es anterior al Expresionismo histórico, la figura de Van Gogh, ya que Munch fue durante algunos años coetáneo a este movimiento, aunque fuera mayor que sus componentes, incluso fue también influido por éstos. No obstante, subrayamos la importancia de estas dos figuras como pilares de los expresionismos posteriores a ellos.

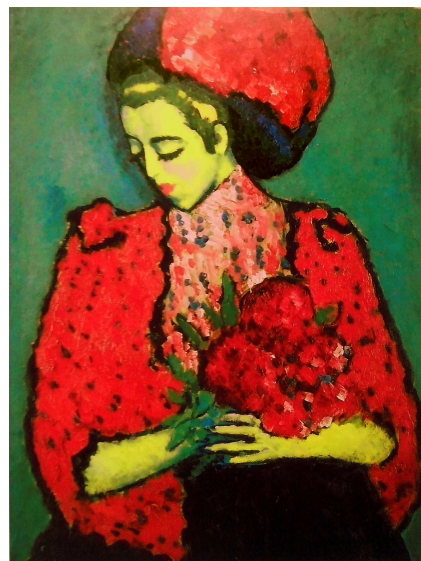
la que se expresan muchos artistas posteriores a ellos. Los hemos señalado como muy influyentes, porque su manera de unir tradición y modernidad es muy representativa, por sus temas, su tratamiento y el espíritu que los caracteriza. La recuperación de la naturaleza como fuente de inspiración, haciendo especial hincapié en la figura y el paisaje, ya fue bastante peculiar en estos pintores con respecto a sus contemporáneos. Señala Peter Selz:

“La violencia expresiva de van Gogh debió de ejercer una enorme impresión en los jóvenes de Dresde que vieron en su obra una ruptura con las viejas formas establecidas a través de su vehemente pincelada, su línea agitada y su color simbólico. Se dieron cuenta de su empatía hacia el tema y la viveza de éste, aspectos que encontrarían su desarrollo ulterior en sus propias identificaciones. La expresión estática de un simbolismo personal, que lleva a una unidad subjetiva de forma y contenido, hizo que Van Gogh llegara a tener una enorme importancia para los expresionistas. [...] El problema de Munch, el otro principal precursor de la pintura expresionista es semejante al de Van Gogh” [SELZ, 1989, p.102].

Vincent Van Gogh (1853-1890), no sólo es fundamental para entender el Expresionismo histórico, también es una influencia para otros movimientos. Con él, la armonía de la naturaleza es expresada en composiciones que provocan emociones estéticas; con él, las soluciones formales de la pintura comienzan a expresar un valor humano²³; es un pintor que se distancia del mimetismo.²⁴ Su imitación artística de un referente natural busca afinidad entre el motivo real y su sensibilidad atormentada, potenciando aquellos aspectos dramáticos y dinámicos que encuentra y adaptándolos a su subjetividad hasta la distorsión. Atendie al detalle, pero sin describir cada parte, como se aprecia en sus pinturas de flores y plantas, que escapan de lo meramente bonito, decorativo y sentimental, e intentan captar el misterio de la naturaleza. La distorsión y su intención expresiva serán típicas del Expresionismo y Neoexpresionismo alemanes, entre muchos otros movimientos.



22. Vincent Van Gogh. *Joven aldeana*, 1890



23. Alexei von Jawlwnsky. *Chica con peonias*, 1909

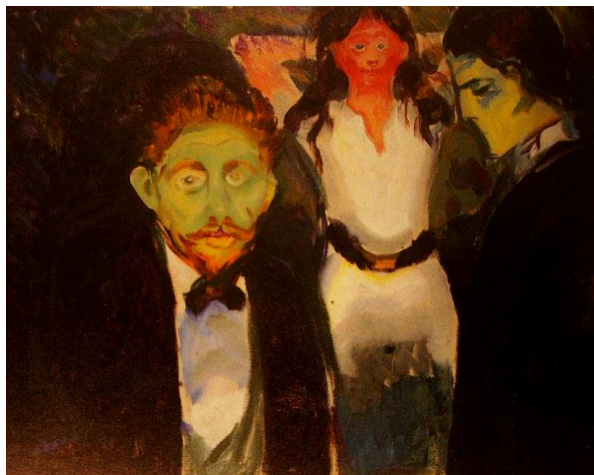
²³ Van Gogh escribe constantemente metáforas para expresar la vida de la naturaleza, y luego traslada ese sentimiento de solidaridad a la pintura [WALTER / METZGER, 2001, p. 628].

²⁴ Para Van Gogh, los barrocos habían conseguido dar vida a las figuras. Se orientó siempre por ellos, dejando atrás a los antiguos maestros con la explosiva vitalidad de sus cuadros. Su estilo siempre había sido impulsivo, más crudo que el del estilo clásico [Idem, p. 198].

La expresividad de Van Gogh es retorcida, excitada, lejos de la armonía clásica. Sus pinceladas son sinuosas y su arte en general es directo, temperamental. Otro factor expresivo a tener en cuenta como influencia es su intensificación del color, su manejo de bruscos contrastes de colores complementarios, que adquieren aún más fuerza a través de su uso común de los contornos oscuros, que influirán tanto en *Die Brücke* como en *Der blaue Reiter*. Dice Karl Ruhrberg:

“Sus disonancias, a veces abruptas, su precario equilibrio entre orden y anarquía, tienen un carácter muy germánico, a pesar de que Van Gogh tomó como punto de partida al impresionismo francés [...] pero la cualidad dinámica de su arte era definitivamente nórdico, en oposición al mediterráneo” [VVAA, 1999e, p, 18].

La influencia del pintor noruego Edvard Munch (1863-1944) es igual de importante para los expresionismos en general, pero sobre todo para el Expresionismo alemán, si atendemos a la estética nórdica que lo caracteriza. Los temas más representativos de su obra -amor, placer, miedo, muerte, soledad o aislamiento psicológico-, son utilizados posteriormente con este carácter autobiográfico. El dramatismo de su obra es producto de la angustia vital que le persiguió gran parte de su vida. La dimensión erótica²⁵ -temática frecuente en los expresionismos, así como en el Romanticismo y el Simbolismo-, que relaciona el sexo con la muerte, también es común en Munch. Además, la conversión de su mundo y la búsqueda de una filosofía ante los misterios de la vida fueron objetivos de su obra. Su interés por la filosofía de Rudolf Steiner y admiración por Nietzsche y su vitalismo, son aspectos reflejados en su pintura, así como en una parte de la modernidad y la posmodernidad.



24. Edward Munch. *Celos*, 1907

La expresión en Munch transmite una gran carga emocional. La utilización del color como expresión psicológica²⁶ o realidad interior es un comportamiento típico de románticos como Friedrich. Este aspecto psicológico no aparece de forma negativa en los inicios *Die Brücke*²⁷, ya que contaba

²⁵ Los Neoexpresionistas alemanes de la segunda generación también suelen recurrir a escenas en las que se mezclan el dolor y la suciedad con el sexo [HONNEF, 1991, p. 108].

²⁶ En muchos retratos y autorretratos de Munch se confirma la psicología del color, aludiendo a estados de ánimo. Por ejemplo en *“La dama de azul”*, pelo azul, vestido azul, aura azul [BISCHOFF, 1994, p. 82]. Para Dieter Dube es su propensión a lo psicológico lo que aporta grandeza y diferencia a su pintura, conseguido mediante la línea exuberante y los colores fragmentados. [...] [DUBE, 1997, p. 17].

²⁷ Para Dieter Dube, la atracción que sentían los expresionistas por el contorno y el arabesco, que en principio parecía de Munch, era influencia de Toulouse-Lautrec [Ibidem].

con una actitud jovial y optimista, no comparable a la neurosis amarga de Munch [DUBE, 1997, p. 17]. La influencia clave de Munch se debe encontrar en la plasticidad de su obra. Los expresionismos heredan su capacidad de depuración y síntesis del color y las formas eliminando los detalles, la deformación a la que subordina la forma y su necesidad expresiva del color como manera de revelar la realidad oculta de las cosas [RUHRBERG, en VVAA, 1999e, p. 34]. En su etapa madura, su pintura se torna más expresiva y descuidada, pero de composición sólida y pinceladas anchas y largas. El uso subjetivo del color, a través de vivos y saturados en combinación con neutros, y la espontaneidad y fluidez de su aplicación, son de gran repercusión en la futura pintura expresionista [BISCHOFF, 1994, p. 18]. La pintura en Munch es producto de la memoria; el tema está en su imaginación; y luego utiliza una simplificación y atención en los efectos principales, lo que le lleva a la abstracción formal. Esta poca fidelidad hacia lo representado también tendrá gran repercusión en los expresionismos. ,

El tratamiento de sus retratos lo separa del lenguaje clásico; estuvo influido por la expresividad de Goya y de Toulouse Lautrec. Su enfoque del género auna tradición y modernidad, comportamiento típico alemán. El color, normalmente vivo y contrastado juega un papel simbólico con el que explota los recursos expresivos en los personajes. Además, sus múltiples autorretratos²⁸ son significativos, son producto de su visión egocéntrica. Al representarse a sí mismo, en situaciones diferentes -como otro personaje, con otra edad, o en una situación imaginaria-, se convierte en referente en los años 80²⁹, con la observación de uno mismo, la auto-ironía y las metáforas del yo. Por otro lado, el género del paisaje es fundamental en su carrera; empieza a tratarlo en Francia, país que le influyó en el aplanamiento de la pintura, algo típico del decorativismo francés, aunque esta influencia debe encontrarse más en lo simbolista, no en lo decorativo, y menos en el Impresionismo. De cualquier modo, Munch sentía atracción por el paisaje³⁰; en él encuentra lirismo y subjetividad y refuerza su contenido atmosférico, su abstracción. Es común al Expresionismo la manera en que trata la luz, típicamente nórdica, así como el uso de exageradas diagonales, creando espacios dinámicos y tensiones en equilibrio [idem, p. 68]. También es importante la relación del paisaje con sus personajes; pocas veces lo utilizó vacío, y cuando lo hizo reforzó el contenido romántico y simbólico de éste.



25. Edward Munch. *Atardecer en el paseo Karl Johann*, 1892

²⁸ A través de ellos se conciencia de su actividad artística y así, de su propia existencia [idem, p. 85].

²⁹ En pintores como Clemente, Baselitz, Fetting, etc. [ALIAGA, en VVAA, 2002c, pp. 112 y 113].

³⁰ Munch se toma libertad respecto a los modelos de la naturaleza. Son comunes en sus paisajes, las líneas diagonales que se cruzan de derecha a izquierda, así como las líneas que se pierden en los puntos de fuga [BISCHOFF, 1994. p. 68].

Añadiremos un cuarto posimpresionista influyente, el belga James Ensor (1860-1945). Según Karl Ruhrberg, en cuadros como *Aplastamiento de los ángeles rebeldes*, se demuestra la importancia de su pintura para las primeras y segundas vanguardias [VVAA, 1999c, p. 34]. Su plástica y sus temas son muy expresionistas, y comparte una postura similar a la de Munch. Ambos son pintores que no pintan lo que ven, sino lo que han visto. Señala Joseph Casals:

“[...] dos pintores que entroncarán directamente con el expresionismo: Ensor, [...] presenta la vida como un trágico carnaval permanente, en el que nada [...] escapa a su sarcasmo insolente y cruel. Munch, [...] igualmente introvertido y aislado, crea un mundo de seres absortos y descarnados [...] Profundamente pesimista y misógino, la soledad, el antagonismo de los sexos, la enfermedad, la incertidumbre, el paso del tiempo y la perversidad son algunos de los temas claves de su producción. Ambos artistas tienen en común la recreación subjetiva de la realidad, el rechazo de la realidad cartesiana [...] y, también, una intensa vivencia de la condición del artista abandonado a sí mismo y en conflicto con la sociedad” [CASALS, 1982, p. 38].

Con Ensor se vuelve a subrayar un territorio gótico y romántico, lo monstruoso. Es un pintor que a través de su estética reacciona contra el costumbrismo y el paisajismo impresionista de aquel entonces. Su obra es macabra y pesimista, de una visión perturbadora que recurre con frecuencia a la imagen de la muerte, así como a la de las máscaras³¹, expresando una visión oscura del mundo [CHUECA / IBEAS, 1999, p. 129]. Este aspecto presenta un claro paralelismo con las *Pinturas Negras* de Goya; las escenas, desatan un horror semejante, aunque el cromatismo utilizado en ambos pintores es muy diferente. El color en Ensor es brillante, lleno de matices que sugieren sensaciones desagradables, algo también logrado mediante la textura densa, pero suelta de la superficie. Su luz es frecuentemente blanquecina, llena de tonos pastel realizados por el contraste con negros, rojos violentos y otros acentos brillantes.



26. James Ensor.
La intriga, 1890



27. Francisco Goya.
Romería de San Isidro (Det.), 1820-23

³¹ Parece ser que tiene su origen en los disfraces que su padres vendían en una tienda de disfraces en Ostende [CHUECA / IBEAS, 1999, p. 129]

II. 2. EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y OTROS LENGUAJES PICTÓRICOS RELACIONADOS, COETÁNEOS AL EXPRESIONISMO ALEMÁN

II. 2. 1. La Escuela de París y el caso de Rouault

Hay una serie de pintores expresionistas emigrados conocidos como la “Escuela de París”, entre los que señalamos a Soutine, Chagall y Modigliani. Afirma Antonio González que “[...] las características más destacadas de la estética expresionista aparecen en su pintura: marcado misticismo, violencias deformadas, mensaje patético, etc.” [GONZÁLEZ, 1990, p. 50]. Otros pintores extranjeros en París que destacaremos son Van Dongen y Picasso, quien nos interesa en su periodo azul. Incluiremos también a Georges Rouault, el único francés. En todos ellos detectamos un lirismo y una emotividad comunes al expresionismo.

Chaim Soutine (1894-1943) es junto a Munch y Van Gogh, de gran importancia para el desarrollo del lenguaje expresionista, Como este último -su principal influencia-, pretendía captar la vitalidad y el estado salvaje de la naturaleza, que siempre se les presentó como una fuerza transformadora y creativa en constante movimiento; de ahí sus continuas estancias en el campo. Sus paisajes y retratos son cercanos, pero distinta a la de sus contemporáneos, ya que son afectados de modo diferente por las particularidades de la naturaleza. Existen relaciones formales³² y conceptuales entre ambos, pero también tienen relaciones con muchos expresionistas. Desde muy temprano Soutine destaca por su energía y su expresividad violentas. Su pincelada caótica y arremolinada es deliberada, y se repite frecuentemente a lo largo del siglo XX en pintores como Richard Gerstl u Oskar Kokoschka, o posteriormente, por ejemplo en Cy Twombly.

Es un pintor intuitivo y sensorial. En su proceso creativo hay un intento de juntar todos los elementos disparatados de la imagen, pero es un caos que no deja de presentar un espacio definido. Esto también lo enlaza con pintores como Ludwig Meidner o Markus Lüpertz. Sus paisajes llegan a ser violentos y convulsivos; las formas se inclinan y se aplastan, predominan las líneas oblicuas y el pigmento de la superficie se presenta muy táctil. Hay una fusión entre cada forma y la siguiente, entre el espacio cercano y el lejano; no obstante, mediante el recurso del traslapo, cada elemento cubre parcialmente al otro y sugiere profundidad. Es singular que su desarrollo lo llevase a entender la pintura tanto en la profundidad como en el plano³³, actuando casi simultáneamente en el espacio bi y tridimensional. Soutine crea una imagen bruta, enérgica, un paralelismo entre lo que sucede en la naturaleza y dentro de sí, que también otros pintores han buscado. Su toque es expresionista, cargado, y su trazo, de fuerza carnal³⁴, sin embargo, en él hay cierto modo *naïf*³⁵.

Su pasión por lo mórbido y por la textura se refuerza al recurrir a naturalezas muertas de animales putrefactos, desollados, etc. [ídem, p. 52]. Pero también mediante el color, lo que las convierte en obras visualmente muy interesantes, cargadas de un espíritu heredado –Rembrandt, Delacroix,

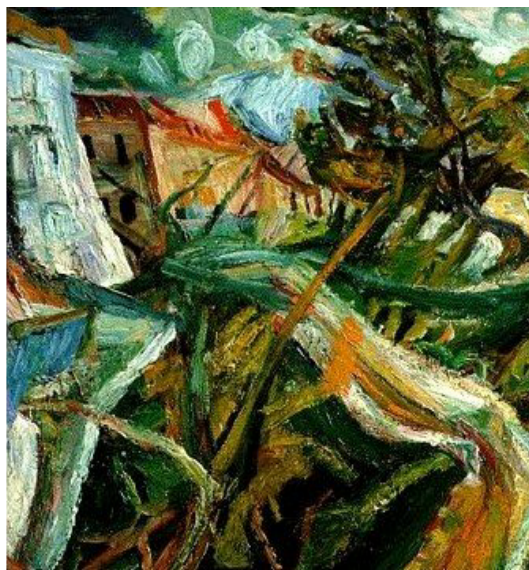
³² Según Antonio González, Soutine busca frecuentemente plasmar la corrupción física como imagen de la corrupción moral en sus figuras contrahechas a las que mitifica mediante la fuerza del color [GONZÁLEZ, 1990, p. 52].

³³ Su reducción de la escala y el uso del color, contribuyen a crear una sensación de expansión. Los elementos ocupan su espacio como volumen, tridimensionalmente, y como forma, bidimensionalmente [TUCHMAN, en VVAA, 2001h, pp. 98 y 99].

³⁴ Cualidad aplicada a la pintura como desgarrado, aludiendo a la carga matérica, al gesto y a la pincelada orgánica y sinuosa.

³⁵ Término que en pintura se utiliza para designar una expresión sencilla, ingenua, infantil.

etc.- y que ha sido recuperado por otros expresionistas -Frank Auerbach, Willem de Kooning, Abraham Lacalle, etc.-. Pero lo más significativo es que su fuerza arrebatadora lo conduce hacia la abstracción³⁶, algo inesperado en un artista enraizado en la tradición. En realidad, esta renuncia de la perspectiva y su pincelada agitada, sin interés por los detalles, son un acto de rebeldía, una huida del academicismo. Su obra podría funcionar como un puente entre Van Gogh y el Expresionismo abstracto, anunciando una línea cada vez más borrosa entre la figuración y la abstracción del siglo XX. Esta es una de las claves para entender los expresionismos de la posmodernidad. En este sentido, Van Gogh y Soutine, abren una clara vía de experimentación formal basada en una pintura de mancha y materia, que acentúa las deformaciones y que marcará a pintores como Auerbach, Kosoff, Barceló, o más recientemente, a pintores como Glenn Brown.



28. Chaim Soutine. *Gorge du Loup*, 1920

A Marc Chagall (1887-1985), otro artista judío, ruso y emigrado a París, lo que lo emparenta con los expresionistas es su distorsión pseudocubista y el uso intenso y autónomo del color, frecuentemente contrastado y con amplios espacios de oscuridad. Pero sobre todo destaca su imaginación y fantasía, que aunque se presenten con cierto dramatismo, tienen un halo *naïv*-como en Soutine-. Se trata de un mundo de recuerdos convertidos en símbolos, que le permitía jugar con la realidad de un modo muy original, y en el que se detecta cierto primitivismo [BECKETT, 1995, p. 345].

En relación a la estructura pictórica en general, existen en Chagall relaciones formales con el Cubismo; lo vemos en el tratamiento espacial de algunas obras, pero también en la definición lineal de sus figuras; sin embargo, esto sólo le ayuda a resolver los problemas compositivos de su primera etapa. Nunca quiso diseccionar el espacio, ya que su mundo onírico -que nos lleva al Surrealismo³⁷, al que se adelanta-, lo separa del Cubismo. Poco a poco se libera de las retículas geométricas, dando más importancia al color. Lo que fascinó a los expresionistas alemanes fueron sus colores. Tanto

³⁶ La visceralidad y la pincelada de Soutine, son comparables a las del Expresionismo abstracto, para el que es un antecedente fundamental [VVAA, 2001h, p. 20].

³⁷ Aunque fue invitado por el Círculo de surrealistas, no se unió a ellos, porque para Chagall, su credo artístico provenía del corazón, su mundo interior, era para él real. Estar capturado por los sueños y afirmar la realidad, no eran para él una contradicción [WALDER / METZGER, 1993, p. 57].

éstos como los surrealistas, y en menor grado los cubistas, lo consideraron su hermano espiritual. Se llegó a decir que había iniciado el expresionismo³⁸ [RURHBERG, en VVAA, 1999e, p. 92].

Sobre 1916, se detecta más primitivismo en su obra: figuras torpes de frente o perfil aisladas sobre el fondo, casi sin tonos intermedios o matices y en escenas robustas. Lo tosco en Chagall no es incapacidad técnica, sino un sistema para desenvolverse en la organización de elementos del cuadro, donde con frecuencia se mezclan diferentes escalas de proporción. Entre París y Estados Unidos (1923-1946) sus imágenes van pasando del cubismo a la libre asociación surrealista. Se aligeran los esquemas rígidos y el color se vuelve más atmosférico. Hay más desorden, más irracionalidad, y utiliza las visiones del arte popular ruso. Ya en su obra tardía (1948-1985), de nuevo en París, los colores se van superponiendo al contenido, hasta que se revelan las influencias de la abstracción que había absorbido en sus estancias en Nueva York. Se detecta en esta etapa el protagonismo de la mancha y el color por influencia del Expresionismo abstracto. Es el momento en el que ya se ha liberado de las estructuras cubistas de sus inicios [WALDER / METZGER, 1993, pp. 55, 57 y 79].



29. Marc Chagall. *El violinista*, 1912-13

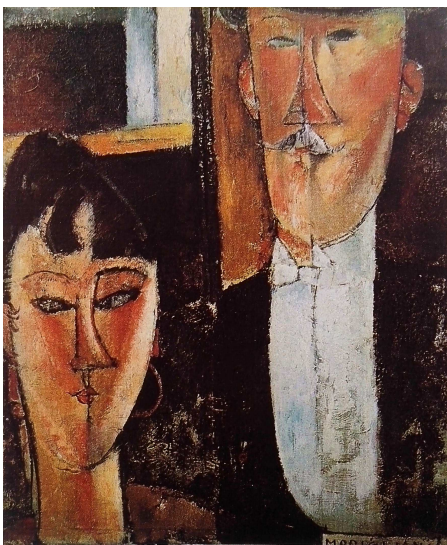
Amadeo Modigliani (1884-1920) es otro de los casos de expresionismo, aunque con grandes diferencias respecto a los anteriores miembros de la Escuela de París. Su estética es manierista, más estilizada y cuidada, en la que hay claras influencias del arte bizantino y negro, especialmente de la escultura africana [Ídem, pp. 55 y 57]. Fue amigo del escultor Constantin Brancusi, del que se percibe cierta influencia en la geometrización de formas orgánicas. Es uno de esos artistas que continúa la brecha abierta por el arte medieval, en el sentido de que desarrolla un expresionismo más estático, donde un recurso destacado es la línea. Como en los pintores de Bizancio, los códices medievales, o los expresionistas históricos, en Modigliani también se aprecia un uso magistral del contorno. Brilla más por su elegante dibujo, con el que se permite exquisitas distorsiones, que por el uso de la mancha o la materia, aunque su color y texturas son muy inteligentes. Señala Karl Ruhrberg,

³⁸ Herwarth Walden, mentor del Expresionismo y editor de *Der Sturm*, la más importante revista alemana de arte vanguardista, organiza la primera exposición individual de Chagall en su galería de Berlín en la primavera de 1914. También es revelador que el mismo Chagall llegase a decir "¡Abajo con el naturalismo, el Impresionismo y el Cubismo realista!, ¡Cedamos a nuestra locura!, Es necesario un baño de sangre purificante, una revolución de lo hondo, no de la superficie". Señalar que la guerra y revolución rusa (1914-1923), lo llevaron a situaciones de peligro existencial [Ídem, pp. 28, 35 y 41].

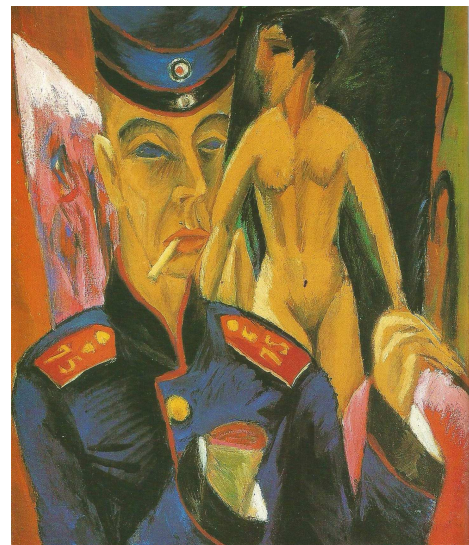
EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y SUS ANTECEDENTES A LO LARGO DE LA HISTORIA

“Como el Picasso de los periodos azul y rosa, Modigliani se sentía atraído por los arabescos de Lautrec [...] fue un pintor manierista moderno, el pintor de figuras³⁹ excesivamente alargadas, voluntariamente distorsionadas, con cuellos largos y ojos muy juntos, introspectivos, a veces vacíos, en rostros que parecen máscaras” [VVAA, 1999e, p. 89].

En Modigliani también son reveladores la melancolía y el patetismo que se aprecia en la expresión facial de los personajes retratados, y que podemos relacionar con personajes de los ambientes de otros expresionistas, como Rouault o Kirchner. Además, comparte con estos y otros pintores expresionistas como Soutine, Ensor o Picasso, en algunas obras, un modo de resolver plásticamente los ojos, reduciéndolos a oquedades oscuras, definidas, cinceladas, lo que puede ser una influencia de la esculturas africana, que aporta drama a los rostros.



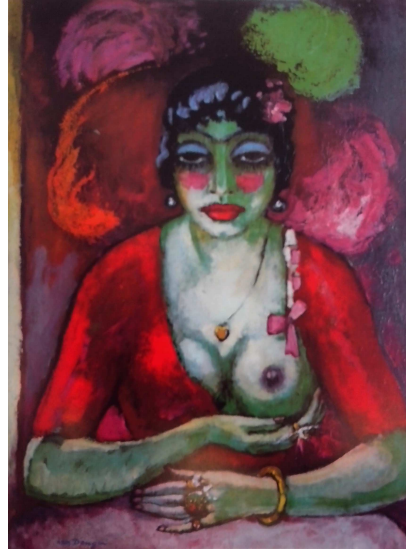
30. A. Modigliani. *Los novios*, hacia 1915-16



31. E. L. Kirchner. *Autorretrato del soldado*, 1915

El holandés Kees van Dongen (1887-1968) también por aquellos años en París, tuvo en común con *Die Brücke* la fuerza del color, la expresión de la melancolía y el drama de muchos expresionistas que expresan su sentido crítico [GONZÁLEZ, 1990, p. 51]. El retrato era su tema; los personajes -casi siempre mujeres-, suelen presentarse también con sus característicos ojos vacíos, aspecto que aporta al retrato esa expresión inquietante comentada. Es un pintor que estuvo en conexión con el desarrollo del Fauvismo y del Expresionismo, movimientos prácticamente coetáneos, y esto se dejó ver en su énfasis en la síntesis compositiva, pero sobre todo subrayamos su fuerza en el color, encendido, algo arbitrario y matérico. Lo organizaba mediante una pincelada corta, de tal modo que hacía visible la cualidad material de los objetos descritos, tornándolos casi táctiles. Este aspecto es contrario a lo que ocurre con otros expresionistas, cuya aplicación del color es más líquida y fluida, como ocurre, por ejemplo, en *Die Brücke*. Además la factura en Van Dongen no es tan gestual como en éstos. En cuanto a la forma, también sus figuras aparecen con las distorsiones típicas expresionistas, en su caso, una tendencia al ensanchamiento de la cabeza o al alargamiento en los cuellos, aspecto común a Modigliani, por ejemplo.

³⁹ Refiriéndose al *Retrato de Blaise Cendrars*, señala Javier Costa, que se trata de un expresionismo estilizado que usa un contraste de colores muy hábil que lo convierten en uno de los mejores de Modigliani [COSTA CLAVEL, 1975, p. 52].

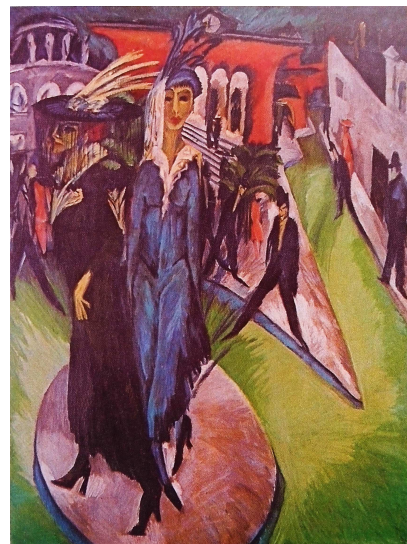


32. Kees Van Dongen. *Mujer fatal*, 1905

Siguiendo el hilo de pintores emigrados a París, citamos el caso de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) en su periodo azul (1901-1904), en realidad, fechas algo anteriores al Expresionismo. Todavía está alejado estilísticamente del Cubismo, pero ya en medio del fervor parisiense. Según Antonio González, los temas de carácter sucio y miserable de esta etapa del pintor, junto con las distorsiones que aplica a las figuras y la influencia recibida del arte africano, sitúan estas obras en la estética expresionista [GONZÁLEZ, 1990, p. 51]. También se detecta el mencionado sentimiento patético en estas obras, aparte de los valores simbólicos del color y una tendencia a la simplificación de la imagen.



33. P. Picasso. *Las Señoritas de Avignon*, 1907



34. E. L. Kirchner, *Postdamer Platz*, 1914

Sin embargo, nos parece más interesante mencionar otra obra de Picasso radicalmente diferente a las de la etapa azul, *Las señoritas de Avignon*. Es una pintura angulosa, agresiva y exenta de volumen. Si la observamos, encontraremos aspectos formales y compositivos comunes a los artistas de *Die Brücke* en Berlín, aunque no tanto en aspectos cromáticos. Es una pintura algo anterior a esta etapa del grupo, así que pudo convertirse en influencia para sus componentes -sobre todo para

Kirchner- y otros pintores posteriores. La obra también fue fruto del interés de Picasso por el arte primitivo; así como ocurrió con los expresionistas alemanes, él también quedó impresionado por las exposiciones de arte de culturas primitivas, por aquel entonces tan habituales en Europa a principios de siglo. Por otro lado, la obra desprende la fealdad expresiva de las máscaras africanas, que es de común interés en el expresionismo. No obstante, señala Karl Ruhrberg,

“Picasso fue el artista ‘expresionista’ más importante del siglo, por el dramatismo de los acontecimientos que se desarrollaban en una tras otra de sus telas. Pero esta circunstancia no es central en *Les Femmes d'Alger*. Resultan más cruciales los medios técnicos con que el artista fuerza a las máscaras a adaptarse al plano bidimensional [...]” [VVAA, 1999e, p. 67]

Por último, señalamos el caso del francés Georges Rouault (1871-1958). Se le relaciona con el Fauvismo, ya que coincidió con ellos París, pero sus obras eran más líricas y extravagantes, y su color, simbólico. Además, sus temáticas urbanas son cercanas a las del Expresionismo en Berlín - ambientes circenses, prostíbulos, ferias, etc.-. Pero el motivo más destacado en su obra es la religión, ya que Rouault fue un artista de una profunda fe cristiana, aspecto que contrasta con su plástica, ya que su obra es cruda, violenta y desagradable [GONZÁLEZ, 1990, p. 50]. Su color es muy brillante, casi fluorescente, como si las formas tuvieran una luz propia emergente de las diferentes capas, aspecto que el pintor refuerza con fuertes contrastes aplicando colores oscuros, casi negros. Se trata de una pintura texturizada, como en relieves. También son característicos sus gruesos y oscuros contornos inspirados en las vidrieras⁴⁰ medievales, habituales en las catedrales góticas [RUHRBERG, en VVAA, 1999e, p. 48], factor que nos lleva aún más a entenderlo como expresionista. En otras obras denuncia la crueldad humana en una postura profundamente moral, rebelándose contra la hipocresía social de la época que le tocó vivir, a base de retratos de personajes que suscitan una respuesta emocional.



35. Georges Rouault. *Muchachos*, 1909 aprox.

⁴⁰ Según Wendy Becket, Rouault era un hombre muy religioso. Algunos lo han considerado el mejor artista de temas religiosos del siglo XX. Empezó su carrera como aprendiz de un artesano de vidrio emplomado [BECKET, 1995, p. 341].

II. 2. 2. Los expresionistas de la Tercera generación de Viena

Otro caso de expresionismo casi simultáneo y fuera de la Alemania, es el de los pintores austriacos, que también tienen sus peculiaridades. Son conocidos como la “Tercera generación de Viena”, y entre ellos destacan pintores como Oskar Kokoschka, Egon Schiele, u otros menos conocidos como Richard Gerstl. El género más destacado es el retrato, aunque también hay paisajes. En los vieneses se mantiene la violencia plástica, se repite la estética de la fealdad y la brutalidad se mezcla con el sexo; los temas también tienen la huella del patetismo y dolor expresionistas [GONZÁLEZ, 1990, p. 67]. Se retoman los lenguajes del Manierismo y el Barroco; la forma no es tan cortante y simple como en *Die Brücke*, cuyos contornos son casi metálicos, sino más compleja y estilizada, sobre todo en Egon Schiele. En sus procesos creativos también encontramos inmediatez del trazo, rapidez en la captación de las formas y expresión tensa y enérgica. Hay un trabajo de liberación de influencias de lenguajes anteriores. Para Diezmar Elger, estos pintores se separan del lenguaje ostentoso de Klimt, buscando una expresión directa y no embellecida [ELGER, 2002, p. 235].

En Oskar Kokoschka (1886–1980), destaca el uso el *impasto*⁴¹, sobre todo en sus comienzos. Su expresionismo es dinámico, de formas estilizadas similares a las manieristas, pero el desgarrado de la pincelada y el uso del color son propios del lenguaje expresionista. Su color, en comparación a Schiele, es parecido al de los alemanes, vivo, aunque oscuro y contrastado, pero como apunta Karl Ruhrberg, la expresión de Kokoschka es más sofisticada, contrasta profundamente con el neoprimativismo y la distorsión salvaje de los alemanes [VVAA, 1999e, p. 61]. Sus retratos son psicológicos, penetra en sus personajes. Suelen contener densas atmósferas, cargadas de torbellinos de color, de pincelada caligráfica y empastada, lejos de lo decorativo. Para Joseph Casals, sus personajes sólo quedan envueltos en su propia energía, que este pintor resuelve como si fuesen campos electrificados [CASALS, 1982, pp. 42-100]. Señala Frank Whitford,

“Fue en Alemania y en Austria donde el nuevo tipo de retrato, introducido por Gericault y modificado por Van Gogh y Munch en el siglo XIX, se introdujo en el siglo XX. [...] Aunque tanto Kokoschka como Meidner pintaron otros temas, el retrato era su principal preocupación. Es en su obra donde el retrato expresionista puede verse en su forma temprana más característica, donde la percepción psicológica y la descripción del carácter se combinan para crear algo que es esencialmente nuevo en la historia del retrato” [WHITFORD, 1987, p. 26].



36. Oskar Kokoschka. *Retrato de Hans Tietze y Erika Tietze Conrat*, 1909

⁴¹ Término utilizado en la disciplina de la pintura para referirse a la aplicación espesa del medio.

Según Giuseppe Gatt, el punto más álgido del expresionismo de Kokoschka lo encontramos entre 1912 y 1913, no tanto por sus características formales, sino por su existencialismo. Luego en su fase de Dresde (1917-1924), hay mayor disolución de la figura en el espacio, la naturaleza deja de ser una amenaza y, en ese sentido, se acerca al Impresionismo, pero sus paisajes están más descompuestos, y tienen la fuerte sacudida típica de la emoción expresionista. Además, la imagen se va separando poco a poco de sus prácticas naturalistas, y su visión se dirige entonces a componer basándose una vez más en la lógica interna para expresarse [GATT, 1971, pp.15-31]. Para este autor, Kokoschka está más allá de cualquier convención lingüística o formal, aunque también señala:

“[...] lo mismo que pueden adscribirse al expresionismo algunos artistas absolutamente aislados (como Ensor o Munch), [...] también Kokoschka es referible, con absoluta seguridad crítica a este movimiento, y no solo por los resultados de su pintura, sino también, y sobre todo, por la sustancia ideológica, técnica y cultural de su producción dramática” [Idem, 1971, p. 17].⁴²



37. Oskar Kokoschka. *Pareja de enamorados con gato*, 1917

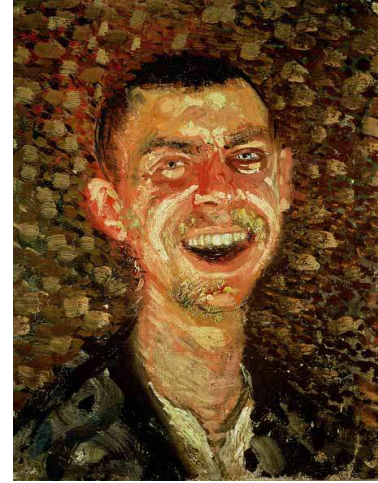
El dibujo de formas cerradas es protagonista del lenguaje plástico de Egon Schiele (1890–1918,) maestro en el uso de la línea, lo que lo empareja a pintores de etapas expresionistas como Picasso o Modigliani. Al contrario de los alemanes, su forma es compleja y retorcida, pero su falta de decorativismo, unido a su pesimismo e individualismo, lo hermana con éstos. Apunta Karl Ruhrberg: “En sus manos la suave ornamentación de la variante vienesa del art nouveau se volvió nerviosa y agitada y, con la intensificación de expresionismo, adquirió una estridencia angulosa” [VVAA, 1999e, p. 63]. Además, hay otras diferencias con los alemanes, como el aspecto cromático, ya que el color en Schiele es más tenue, neutro y sombrío, y nunca tan vivo y contrastante, salvo excepciones.

Schiele, como Kokoschka, utilizan con frecuencia la asimetría compositiva. En ambos, la figura suele estar como aislada en el espacio, pero la construcción estructural de las figuras en éstos es distinta, Schiele la construye mediante líquidos trazos quebrados, a veces, sobre fondos vacíos, en posturas insólitas, y con frecuencia aparece mutilada. La pintura de Schiele es erótica y obsesiva, de gran fuerza. También en él se puede reconocer la esencia del Expresionismo, ya que también tiene esa estética de la fealdad y de la tragedia en las imágenes.

⁴² En obras como *La novia del viento*, 1914, Kokoschka retoma la romántica fusión del amor y la muerte. El cuadro refleja la relación tormentosa con su amante Alma Mahler. Él agoniza en silencio, acompañado, pero solo. Dicen mucho el color oscuro envolvente y la forma de su cuerpo en descomposición [RUHRBERG, en VVAA, 1999e, pp. 61 y 62].



38. E. Schiele. *Autorretrato con los dedos extendidos*, 1911



39. R. Gerstl. *Autorretrato riendo*, 1914

Se podrían citar otros austriacos como Albert Paris Guterslom o Herbert Boeckel, pero el que puede marcar más diferencia con los analizados, quizás sea el caso de Richard Gerstl (1883- 1908). No fue tan conocido, pero su barroquismo merece ser comentado. Es un pintor más agresivo y menos manierista, que recuerda a Soutine o Van Gogh, dos de sus influencias, sobre todo sus paisajes. Su pintura es matérica, cargada y con frecuencia arremolinada, de trazo seguro y tendente a la abstracción gestual. Su color cambia de paletas cercanas al Barroco, a otras de colores encendidos. Pintó retratos vanguardistas –a veces de grupos- de grandes deformaciones, así como excelentes autorretratos, espacio para la mirada interior, en su caso, entre lo irónico y lo patético.

II. 2. 3. Los expresionistas del norte de Alemania y el caso de Ludwig Meidner

Atendiendo a los pintores del norte alemán, que buscaban los ideales románticos y juveniles como reacción a la agitada vida de la industrialización de este momento histórico, citaremos a Emil Nolde⁴³, Paula Modersohn Becker y Christian Rohlf. En ellos, el color emana una emoción diferente, aunque también hay similitudes con los alemanes y otros expresionistas de principios de siglo.

En Paula Modersohn (1876-1907), el color no tiene un valor expresivo y contrastante, sino más bien, un carácter simbólico, además, no es tan saturado como en los expresionistas de *Die Brücke* o *Der blaue Reiter*. Su modo de tratar la forma es distinto al resto [ELGER, 2002, p. 103]. Hay más estilización formal y una gran simplicidad de la forma en la que se entrevé una influencia directa de Cézanne. Lo vemos en los cuerpos desnudos y en sus naturalezas muertas, cargados de lirismo y delicadeza, lo que contraste bruscamente con la forma y la ejecución de los pintores mencionados o con otros pintores también del Norte de Alemania. Trabajó para convertir las formas de su pintura en planos bidimensionales, reduciendo tanto figuras como paisaje a lo más esencial, y marcando los contornos, lo que recuerda un poco al arte egipcio. Sus temas más comunes fueron el autorretrato, el amor, la maternidad y la vida sencilla [RUHRBERG, en VVAA, 1999e, pp. 48 y 49].

⁴³ No hemos incluido a Nolde -también del norte alemán- en este contexto, porque ya ha sido analizado en el cap. I, junto a *Die Brücke*, grupo al que perteneció temporalmente en sus inicios.



40. Paula Motherson-Becker. *Lee Hoetger y su hermana*, 1906-1907

Christian Rohlfs (1849- 1938) destaca por su violencia y su cercanía a la abstracción. Alcanza su madurez en la pintura al conocer a Nolde; quizás por esto llegó a veces a una expresión grotesca, pero Rohlfs combina línea y mancha de modo distinto. Su línea frecuentemente fluye libre, no siempre está sujeta a la forma. Su pincelada es caligráfica y dinámica, sin planos extensos; normalmente es ligera, fluida, a veces densa, pero siempre es expresiva. La forma en la obra de Rohlfs es rota, vibrante y su color desintegrado, vivo y contrastado; todos estos aspectos aportan cierta inestabilidad a sus imágenes. Destacan sus paisajes urbanos y rurales, sus naturalezas muertas de flores y sus retratos, es decir, la gama de géneros tradicionales, aunque también algunos temas bíblicos [idem, p.52]. Al principio, como muchos expresionistas, sintió interés por el Impresionismo y la pintura al aire libre, pero luego gira a un expresionismo dramático, influido por Van Gogh y Nolde, preocupado por acentuar la expresión. Sus acuarelas tardías son buen ejemplo de ello; podemos apreciar su color vibrante, contrastado, traslúcido y sus ricas texturas visuales [Ibidem].



41. Christian Rohlfs. *Casa en Soest*, 1916

Otro claro ejemplo de expresionismo alemán es la figura de Ludwig Meidner (1884-1966), instalado en Berlín. Es un pintor aislado y excéntrico, conocido por sus autorretratos y paisajes apocalípticos de ciudades. Parece ser que estos paisajes se encuentran entre las obras más

extraordinarias de todo el arte moderno moderno [WHITFORD, 1987, p.26]. En ellos expresa dramas a través del uso de manchas direccionales oblicuas y líneas que geometrizan las formas, las desdibujan y las distorsionan, de tal manera que el paisaje urbano se vuelve caótico, casi cubista, dinámico y de múltiples perspectivas desordenadas. Sus obras, junto con las de Soutine, son de gran importancia cuando tenemos en cuenta la evolución hacia la abstracción. Como en éste, las deformaciones son muy acusadas, pero además, su contraste tonal también es grave. Muchas de sus composiciones están caracterizadas por la fragmentación, conseguida a través de la yuxtaposición de formas y líneas que rompen el espacio constantemente. La línea en Meidner es salvaje y ondulante, y la forma es extremadamente dinámica y distorsionada, especialmente en sus paisajes, aunque también en sus retratos. Su color es contrastado, violento, a veces autónomo y brillante, con tendencia a la acidez. Para Karl Ruhrberg, Ludwig Meidner también desarrolló,

“[...] un patetismo expresionista y una tendencia compulsiva verdaderamente maníaca al autorretrato, la desesperación por el estado del mundo y su propia situación. [...] Como pintor estuvo bajo la influencia de Van Gogh, y también son evidentes las afinidades con el primer Kokoschka” [VVAA, 1999e, p. 63].



42. Ludwig Meidner. *Paisaje apocalíptico*, 1913



43. Ludwig Meidner. *Autorretrato*, 1913

II. 2. 4. El Fauvismo y sus relaciones de semejanza y diferencia con el Expresionismo

El Fauvismo es un movimiento casi coetáneo⁴⁴ al Expresionismo, nace apenas dos años antes, alrededor de 1903, pero discurre paralelo a éste durante toda la primera década del siglo XX. Destacaron pintores como Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954), Maurice Vlaminck (1876-1958), Raoul Dufy (1877-1953) o Charles Manguin (1874-1943). Ambos movimientos van desapareciendo progresivamente; los artistas transforman su estilo o las circunstancias históricas van destruyendo la cohesión de los grupos, aunque el Fauvismo lo hace antes, en 1909⁴⁵.

⁴⁴ Según John Elderfield, esta idea es errónea: Cuando Kirchner vio las pinturas fauves en Berlín en 1908, y la exposición de Matisse en la galería berlinesa de Paul Cassirer en 1909, su obra cambió de influencias vangoghianas, munchianas y del *Jugendstil* al estilo "fauve alemán". El resto del grupo encendió el color y simplificó sus formas bajo influencia fauvista aunque con efecto más gráfico [D. DE ATAURI, 1983, pp. 153, 154 y 155], debido probablemente a la práctica paralela de la xilografía.

⁴⁵ La primera escisión se da en el Salón de los Independientes, en 1907, cuando Matisse y Derain se separan de la estética general del grupo. Con ello, se inicia una rápida crisis del grupo, que se rompe en 1909 [RODRIGUEZ, 2009, 42].

La emoción desatada en el Fauvismo no está vinculada a periodos de crisis social o ideológica, ni a una necesidad de expresar un sentimiento místico, intelectual o dramático; es una orientación espiritual diferente a la alemana. Los fauvistas muestran un espíritu de alegría por la vida, placidez⁴⁶ y sosiego heredados de la cultura mediterránea, del Impresionismo y de posimpresionistas como Bernard y Gauguin. Los expresionistas están en el lado opuesto, pertenecen a la cultura nórdica, hay cierta tendencia al pesimismo⁴⁷ y a lo misterioso, a lo inestable y a la agresividad que nace de lo instintivo y huye de la regla estética. Esta postura antagónica al Fauvismo va unida a su espíritu existencialista⁴⁸, a su anhelo metafísico y a la visión trágica del ser humano en el mundo, lo cual les llevó a tender al mundo del espíritu y a desarrollar una preocupación por la vida y la muerte.

El Fauvismo pretende renovar la pintura a través del un uso del color puro y provocador, ya que en este momento, también en Francia, hay una voluntad de acabar con el arte oficial y las huellas formales del Impresionismo. Ambos movimientos tuvieron actitudes revolucionarias, aunque el Expresionismo intentó traspasar los límites de la plástica, mientras que el Fauvismo mostró su revolución sólo en la pintura. Hablamos de motivaciones distintas, y sin embargo, con técnicas y rasgos formales tan parecidos, que a veces confunden. Comparten el rechazo hacia el naturalismo, incluido el del Impresionismo -aspecto común a todas las primeras vanguardias-,⁴⁹ que materializan a través del color autónomo, libre y saturado y también de la tendencia a la simplificación y abstracción de la forma, producto de su espontaneidad y primitivismo. Según Gabriele Crepaldi,

“Muchas son las afinidades entre los pintores fauves y los expresionistas, lo que ha llevado a los críticos a estudiar ampliamente las influencias recíprocas⁵⁰. [...] en un diccionario alemán de 1926 se afirma que el expresionismo y el movimiento fauve comparten el objetivo común de expresar las experiencias interiores, en lugar de registrar, de modo más o menos pasivo, las impresiones procedentes del exterior. [...] Ambos tienden a privilegiar el color sobre el dibujo y eligen casi siempre tonalidades encendidas y vivaces” [CREPALDI, 2008, p. 32].

No obstante, se debe señalar que en los fauvistas la fiereza del color va unida al gusto por lo decorativo, ya que lo usaron de manera exaltada, pero armoniosa, mientras que *Die Brücke* lo hizo buscando evocar el drama [D. DE ATAURI, 1983, p. 156]. Por tanto, aún contando con similitudes en la plástica, existen diferencias –sobre todo cromáticas- que conviene señalar:

⁴⁶ Su culto a la vida, su carácter pastoral, ideal, bucólico. Se caracterizó por el tema del baño, la merienda campestre, etc. En ello influyeron pintores como Puvis de Chavane, Matisse, Cézanne, Signac, Seurat, Maurice Dennis o Von Marees [VVAA, 1998e, p. 66].

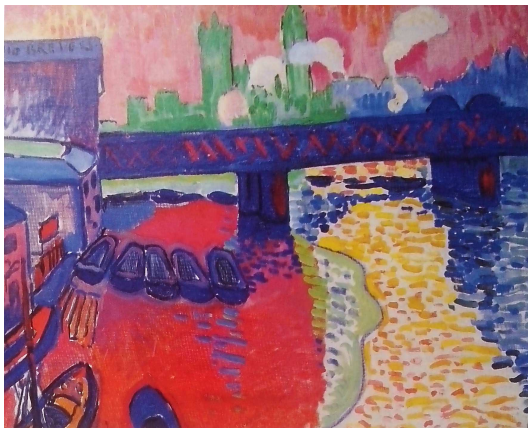
⁴⁷ El Expresionismo reveló el lado pesimista de la vida generado por las circunstancias históricas del momento. La cara oculta de la modernización, la alineación, el aislamiento, la masificación, se hizo patente en las grandes ciudades y los artistas, creyeron que debían captar los sentimientos más íntimos del ser humano [En línea]. Disponible en <http://www.arteespana.com/expresionismo.htm> [Acceso: 2012/11/21].

⁴⁸ El pintor expresionista tiene un gran deseo de conocerse a sí mismo, de bucear en el significado de la existencia humana, en su soledad y en la amenaza de la muerte. Esto son actitudes afines al existencialismo [SELZ, 1989, 14].

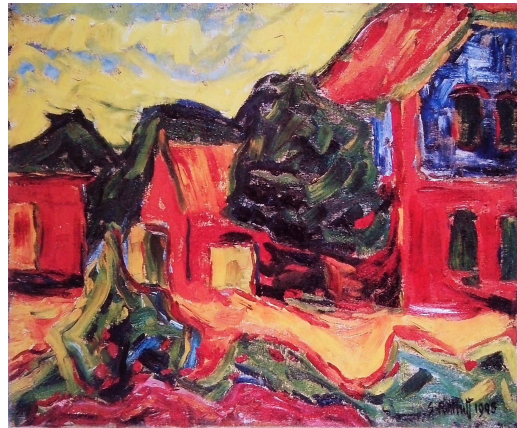
⁴⁹ Para Joseph Casals, la conexión existente entre las vanguardias, que es el rechazo al Impresionismo, jamás se romperá, sin embargo, para éste los expresionistas cada vez serán más conscientes de que lo que les separa del Fauvismo, es su alegre ligereza; del cubismo, su intelectualismo, y del futurismo, su nacionalismo y su culto a la técnica. Por eso señala que el expresionismo se debe entender no como un estilo que convive con otros, sino como el clima cultural de una época que absorbe diferentes orientaciones [CASALS, 1982, pp. 29 y 30].

⁵⁰ Los contactos entre los artistas influyeron en el hecho de tener una forma común de enfatizar los aspectos emotivos y simbólicos; aparte, ambos movimientos compartían el propósito de rebelarse contra las reglas de la tradición académica y se sentían atraídos por el arte primitivo [CREPALDI, 2008, p. 32]. Por otro lado, apunta John Elderfield, que a los componentes de *Die Brücke*, se les reprochó que hubieran desarrollado su nuevo estilo influidos por los franceses más modernos. Pero la evolución de estos desde el postimpresionismo a un estilo más bidimensional, influidos por los fauvistas fue la misma que éstos tuvieron en París pocos años antes, debido a pintores como Van Gogh o Gauguin [D. DE ATAURI, 1983, pp. 153-155].

Los fauvistas usaban colores⁵¹ puros, primarios y secundarios en detrimento de colores neutros o terciarios. Es la saturación general del color la que da fuerza y viveza a la imagen. El color es reflectante y funciona más por armonía que por contraste, aunque los colores se usen de un modo exaltado. Sin embargo, en el Expresionismo, por lo general, hay un contraste de colores vivos en torno a colores neutros o matizados, una organización de colores adyacentes [D. DE ATAURI, 1983, p.156]. Los colores son realzados y avivados situándolos junto a tintas complementarias; de este modo, provocan la intensidad máxima del color. El contraste lumínico suele ser más violento, y el efecto más resonante que en el Fauvismo, ya que también suele estar marcado por la diferencia de cálidos y fríos, además de la diferencia de neutros y saturados, lo que, como señala Dondis, sugiere espacios por la oposición proximidad-distancia [DONDIS, 1976, p. 119]. En el estilo alemán el color brilla internamente y funciona por contraste. Este tipo de contraste impide que veamos el conjunto de una pintura como gris, es decir, que percibamos el color como un conjunto armónico, como ocurre en el estilo francés.



44. A. Derain. *El puente de Charing Cross*, 1906



45. K. Schmidt Rottluff. *En la estación*, 1908

Por otro lado, la forma en el Expresionismo es más protagonista que en el Fauvismo, dada la influencia de la xilografía. Parece que, aún en medio de las semejanzas, toda actitud en el arte deja su rastro en la parte formal, advirtiéndose así las diferencias⁵² en la plástica. Refiriéndose a algunas obras de Schmidt-Rottluff, explica Nieto Alcaide,

“Sus paisajes constituyen un referente claro de su personalidad. Son obras que tienen muchas conexiones con el Fauvismo por el empleo del color y pasta pictórica. Sin embargo, late en ellos una inquietud, un efecto de inestabilidad y una emoción que los aparta por completo de las obras fauve. La naturaleza para Schmidt Rottluff no es una realidad inerte que provoca sensaciones plásticas en el pintor. Es una realidad en la que se introduce el estado anímico del pintor. En sus cuadros la naturaleza es una realidad sensorial, intensa, angustiada e inquietante” [VVAA, 2011a, p. 38].

⁵¹ Apostaron radicalmente por el color, no sólo como cualidad física –cualidad de la pintura sobre los objetos-, sino también como cualidad emocional interior que sale de la fina sensibilidad del pintor [RODRIGUEZ, 2009, p. 44]. Matisse pensaba que el Fauvismo era un momento en que los artistas necesitaban exaltar todos los colores juntos, sin sacrificar ninguno, un uso de manchas de color puro e iluminadas. Este aspecto cromático, junto con la descomposición geométrica del espacio y el antinaturalismo, influirán en los expresionistas. No obstante, la influencia que los fauves tuvieron de Van Gogh, se ve acompañada por la influencia del color decorativo de Gauguin [GERHARDUS / GERHARDUS, 1976, p. 10].

⁵² Apunta Magdalena Moeller, que para *Die Brücke* fue fundamental tanto el encuentro con los *fauves* franceses como con el arte de África y Oceanía. Del fauvismo descubrieron intenciones de estilo idénticas a las suyas, pero cuando el grupo maduró, no se conformó con el color francés, que consideró “de buen gusto” y con restos de academicismo. Ellos pretendían intensificar la expresión y el color alejándose del modelo natural, simplificándolo. Forma y color eran medios para exteriorizar un estado interno. *Die Brücke* transformó violenta y arbitrariamente el modelo natural, de ahí las diferencias [VVAA, 2005b, p. 17 y 18].

A pesar de lo dicho, se deben subrayar las coincidencias formales entre ambos movimientos. Por ejemplo, en muchos paisajes de André Derain, el uso de colores saturados tanto en los primeros como en los últimos términos, y aplicados en grandes extensiones de color plano, también los encontramos en muchas obras del Expresionismo. En Vlaminck -más cercano al Expresionismo que el resto de los fauvistas-, existe un color y una espontaneidad de trazo similar a la de los pintores de *Die Brücke*, ya que éste también dio primacía al impulso, a lo instintivo. Es un pintor que se opuso a lo clásico alejándose de sus métodos. No obstante, su liberación⁵³ y apreciación del color por su valor expresivo con respecto a la forma, parte de los fauvistas.



46. Maurice Vlaminck.
Puente en Chatou, 1907



47. Ernst Ludwig Kirchner.
La roja ribera Elisabeth, Berlin, 1912

La influencia⁵⁴ formal del Fauvismo en gran parte de los primeros “ismos” del siglo XX es indiscutible. Los pintores que la sufrieron se habían inspirado antes en el Posimpresionismo –en Munch, Van Gogh, Ensor, Gauguin etc.-. La actitud salvaje fauvista no fue lo único influyente; para muchos artistas, este movimiento ayudó a la comprensión del arte anterior y supuso un modelo⁵⁵ que mostraba cómo ideas similares a las suyas ya habían encontrado forma. Diferentes formas de este estilo se extendieron por Europa -Rusia, Bélgica, Italia, Países Bajos, Inglaterra- y Estados Unidos. Fue una clara muestra de liberación artística a comienzos del siglo XX [D. ATAURI, 1983, pp. 157 y 158].

Tanto el Fauvismo como el Expresionismo utilizan un método de organización pictórica sintético, aunque los primeros conservaron la estructura describiendo los objetos, y los segundos la deformaron acentuando su relación con el color, lo que aportó gran fuerza a la composición [GERHARDUS / GERHARDUS, 1976, pp. 23 y 24]. Por otro lado, en ambos movimientos hay una profunda huella del arte

⁵³ Señalan Maly y Dietfried Gerhardus: “Fauves, who sought to heighten expressive value colour by freeing it from its independence on an specific objet [...] The liberation of colour from its ‘subordinate’ function gradually made it an independent element of the composition [...] they appeared as colour masses, colour forms. [...] with the result that independent colour forms gradually begin to overlap with and then to displace the objets forms. The Fauves were especially inspired by the late works of Vincent van Gogh, with their coarse and varied brushstroke, and the lack of colour blending or shading. The decorative tendency of Paul Gauguin’s pictures also had a considerable influence” [GERHARDUS / GERHARDUS, 1976, p. 10].

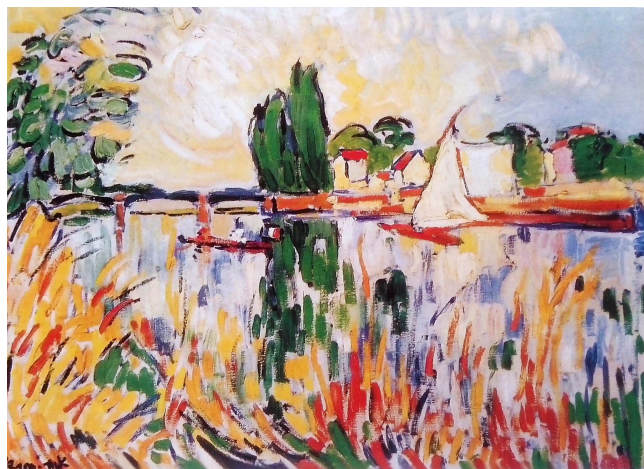
⁵⁴ Según Víctor Nieto Alcalde, básicamente, lo que aportó el Fauvismo fue desarticular las formas representadas para realizar en ellas combinaciones cromáticas que presentan una nueva imagen pictórica cuyo espacio está lejos del modelado analítico de luz y la sombra utilizado tradicionalmente. Además aportó el desarraigo de los referentes naturales utilizados y de su pasado cercano, el Impresionismo y el Postimpresionismo y su modo de representación, el tradicional cubo espacial y su atomización del color [VVAA, 2011a, pp. 26 y 27].

⁵⁵ En el Fauvismo hubo una evolución desde la pintura hasta una síntesis postimpresionista. Esto ayudó a muchos pintores posteriores a dejar sus comienzos impresionistas y adaptarse al postimpresionismo, incluso más rápido que los propios fauvistas. Las influencias de este estilo se advierten en otros pintores que desarrollaron sus propios estilos a partir del fauvismo, para luego desarrollar estilos más personales. Kirchner es un ejemplo [D. DE ATAURI, 1983, pp.153 y 154].

tribal, ese carácter primitivo⁵⁶ que es parte esencial de su lenguaje y que se convertiría en indicador de lo moderno. Pero este aspecto vuelve a estar marcado por el carácter de cada movimiento y país: en el Fauvismo, la interpretación plástica de lo primitivo está vinculada a los mencionados culto a la vida y aspecto decorativo; en el Expresionismo, se fundamenta en la idea del arte como entidad expresiva que transmite directamente emociones auténticas, no mediatizadas, sino alguna de tipo espiritual. Hay una comunicación directa de sentimientos que, generalmente, se deja ver en el aspecto estético de las obras [VVAA, 1998e, pp. 50-66]. Dice Vicente Aguilera:

“Debe ser tenido en cuenta el parentesco existente entre el Fauvismo francés y las ramificaciones expresionistas; pero si los franceses se centraron principalmente en la liberación idiomática⁵⁷, los expresionistas propiamente dichos asumieron hasta las últimas consecuencias una postura vital⁵⁸, una concepción del mundo y de la sociedad” [AGUILERA CERNI (dir.), 1979, p. 210].

Por este principio de integridad arte-vida, el grupo de expresionistas pretendía provocar una revolución en las costumbres de la vida cotidiana. No sólo pintaban, tenían una visión del mundo que llevaron a la pintura. En cualquier caso, podemos hablar de relaciones de semejanza⁵⁹ y diferencia entre ambos movimientos. Como conclusión, podemos extraer la idea de que, gran parte de las diferencias entre Fauvismo y Expresionismo se deben a que son herederos⁶⁰ de tradiciones distintas; por un lado, el Impresionismo, cuyo espíritu mediterráneo repercute en el Fauvismo, y por otro, el Romanticismo, que está en la esencia de la pintura de los países nórdicos europeos.



48. Maurice Vlaminck. *Barca de vela en el Sena*, 1906

⁵⁶ Refiriéndose al carácter de elemental, lo que nos lleva al aspecto primario, originario [BAHR, 1998, p. 17].

⁵⁷ Más allá de las ideologías estaban interesados en el valor expresivo del color en sí, y en el acto puro y pasional de pintar, sin entrar en emociones subjetivas exaltadas ni en ir más allá de disonancias [RODRIGUEZ, 2009, pp. 41 y 42].

⁵⁸ Para Kirchner, la pintura es resultado de la traducción plástica de la experiencia vivida [CASALS, 1982, pp. 42-100].

⁵⁹ En 1910-1911 el expresionismo de *Die Brücke*, de influencia fauvista, dominaba en la Alemania moderna. A la mayoría el fauvismo les llegó tarde, pero no fue el caso de Kandinsky y Jawlensky, que lo practicaron a propósito ya en 1908. Se habían orientado hacia el Fauvismo desde 1905, cuando expusieron en el *Salon d'Automne* de París [Idem, pp. 155 y 156].

⁶⁰ El contexto artístico de Francia -y particularmente de París-, es distinto del alemán. Los franceses son herederos de la renovación artística anterior a 1900, entre ellas el Impresionismo, mientras que en los alemanes del Romanticismo. Dos espíritus totalmente distintos, que justifican parte de sus diferencias. Refiriéndose a los alemanes, dice Nieto Alcaide: “sus postulados diferían sensiblemente de los del grupo francés, tanto en lo formal como en lo ideológico, Con el Expresionismo alemán se introdujo en la vanguardia un fenómeno que se volverá a ver en repetidas ocasiones a lo largo del siglo XX: el desarrollo de una tendencia que no es solamente plástica y que comporta un trasfondo ético e ideológico determinado por una actitud particular ante la vida, una visión del mundo y la proyección de un estado de ánimo. Esto no supone que el grupo *Die Brücke* no fuera una tendencia esencialmente pictórica. Significa que la sensibilidad expresionista pudo proyectarse en otras actividades como la literatura, [...] la poesía, la música, [...] el teatro [...]. Un aspecto que se convertirá en uno de los objetivos de algunas vanguardias, como será el caso posterior de algunos de los miembros de *Der Blaue Reiter*” [VVAA, 2011a, p. 32].

II. 3. EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y OTROS LENGUAJES PICTÓRICOS RELACIONADOS, POSTERIORES AL EXPRESIONISMO ALEMÁN

Desde la modernidad de las segundas vanguardias hasta la actualidad, pasando por el inicio de la posmodernidad en los años 70 y 80, se pueden detectar gran cantidad de movimientos y artistas aislados, que han sentido una especial predilección por el Expresionismo⁶¹ y su categoría estilística: Grupo Cobra, Tachismo, Informalismo, indigenistas latinoamericanos, Expresionismo abstracto americano, Neoexpresionismo alemán, una serie de pintores expresionistas del nuevo milenio, etc. De este modo, subrayamos que el expresionismo es una constante de gran importancia en los siglos XX y XXI, y por tanto, se pueden encontrar lazos formales, temáticos e ideológicos entre los artistas y movimientos con esta categoría estilística a lo largo de ambos siglos.

II. 3. 1. *Die Neue Sachlichkeit* (La Nueva objetividad o segundo Expresionismo)

La Nueva objetividad aparece cuando la subjetividad e individualidad del primer Expresionismo dan paso a una pintura más comprometida social y políticamente. Antes de la guerra, la revolución del Expresionismo era, más bien, estética y privada, a veces, incluso algo egocéntrica, y –en gran medida, centrada en la forma y el color, intentando reflejar el estado de ánimo del pintor. Señala Diezmar Elger que en La Nueva objetividad “[...] dan la espalda al individuo y ven al hombre como un ente social y como víctima de las intrigas políticas” [ELGER, 2002, p. 203]. Le aúna a *Die Brücke* un espíritu revolucionario, pero *Die neue Sachlichkeit* traspasa lo formal y cuenta con una preocupación social más profunda. Si analizamos este movimiento alemán, no encontraremos las ideas⁶² relacionadas con lo primitivo comunes a los dos primeros grupos del Expresionismo, sin embargo, sí podemos encontrar –aunque con grandes diferencias-⁶³, aspectos plásticos comunes relacionados con el primitivismo, como la irregularidad, el dinamismo de la imagen, el color vivo, la deformación, etc., que en este caso son producto de una mezcla de Expresionismo, Cubismo y Futurismo.

Los artistas tienen un enfoque pesimista⁶⁴, crítico y político. Se centran en temáticas sobre la guerra, la ciudad como espacio vital, su propia situación, etc. Describen minuciosamente situaciones desagradables sobre la Primera Guerra Mundial y su entorno en la Alemania posbélica.

⁶¹ Herederos directos de su arte son el conjunto de los expresionistas abstractos de Nueva York, entre mediados de los años cuarenta y finales de los años sesenta. Éstos a su vez influyen en los pintores del *Action Painting*, del arte informal y de la *Colour Field Painting*. Después de 1961, surgen en el arte alemán nuevas vías expresivas, determinadas por la nostalgia del pasado y el hecho de renovarse con la vanguardia internacional [CREPALDI, 2008, p. 128].

⁶² Sobre 1913, los artistas de El Puente, ya no pintan basándose en las emociones, sino en la reflexión. En ello influyeron los contactos la literatura y con otras vanguardias como el Cubismo y el Futurismo, que rompen la intensidad del movimiento alemán [LORENZ, 2008, p. 23]. Según Víctor Nieto Alcaide, aunque el Expresionismo tuvo una duración mucho mayor que en *Die Brücke* –sus miembros continúan realizando obras importantes durante el siglo XX–, serán más protagonistas la *Neue Sachlichkeit*, también claramente expresionista o con una derivación directa, como el realismo crítico [VVAA, 2011a, p. 36].

⁶³ Franz Roh, quien calificó al grupo como “Realismo mágico”, o “Postexpresionismo”, encuentra bastantes diferencias técnicas, compositivas y temáticas con el primer Expresionismo [ROH, 1997, p. 131]. Sin embargo, todos ellos toman en principio las técnicas del expresionismo original. Luego, intentan superar la individualidad e irrealidad expresionista anterior con una objetividad que represente al hombre común y cotidiano, el de la calle: “Una nueva necesidad constructiva, se oponía a la construcción irracionalista, visceral y patética” [GONZÁLEZ, 1990, p. 67].

⁶⁴ Se defendían los temas políticos y prohibidos –lo morboso, demoníaco, sexual, fantástico o perverso–, un reflejo de las circunstancias históricas en que se desarrolló. Se reveló la angustia existencial del individuo alienado, aislado en la sociedad moderna e industrializada. Con su violencia y temas de soledad y miseria, reflejó la amargura que invadió a los círculos artísticos e intelectuales de la Alemania de la Primera Guerra Mundial y del período de entreguerras, lo que provocó un deseo vehemente de cambiar la vida. [En línea]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo> [Acceso: 2012/11/7].

EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y SUS ANTECEDENTES A LO LARGO DE LA HISTORIA

Son pintores que utilizan mucho la ironía y con frecuencia un agudo y corrosivo sarcasmo para dar sentido a un arte de protesta. Frank Whitford habla de,

“Otro tipo de expresionismo, la creación de artistas y escritores convencidos de que el arte hacía algo más que reflejar un deseo de la sociedad, ya que en realidad ayudaba a crearla [...]: el semanario *Die Aktion*, que dio nombre a este tipo de expresionismo: el activismo” [WHITFORD, 1987, p. 12].



49. George Grosz. *A Oscar Panizza*, 1917-1918

Todos los integrantes de este expresionismo, tienen mayor tendencia al dibujo. Hay un aspecto común al expresionismo medieval, el valor de la forma rigurosa, bien definida, aunque en contextos diferentes. Por tanto, el recurso de la línea es especialmente importante, más que a otros recursos como el color, la mancha o la materia. Como señala Gabriele Crepaldi,

“Si los pintores de El Puesto expresan sus emociones a través de los colores, los artistas de la nueva Objetividad prestan mayor atención a la línea. Esa afirmación es especialmente válida en el caso de Grosz, que dedica gran parte de su producción al dibujo, en el que demuestra una notable habilidad y un estilo extremadamente incisivo y punzante. [...] simplifica los objetos y descompone las masas en formas geométricas elementales, casi totalmente exentas de profundidad” [CREPALDI, 2008, p. 105].

Tanto en George Grosz (1893-1959) como en Otto Dix (1891-1969) –los más críticos–, se describen minuciosamente situaciones a través del dibujo y la acuarela, material muy explotado. Especialmente en Grosz, lo que más llama la atención es el juego de perspectivas confusas y los espacios mixtos e imaginarios. También llama la atención la violencia en la imagen, el dibujo incisivo, punzante, el color siniestro y la monstruosidad de las figuras, aspectos comunes a pintores como Grünewald.

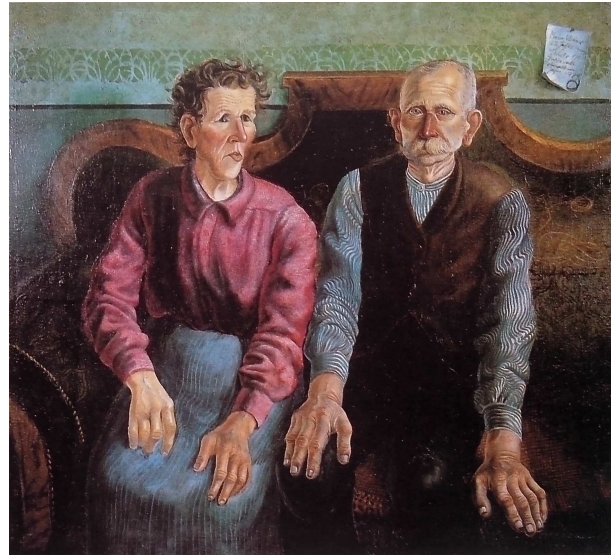
En Otto Dix, hay algunos aspectos similares. En obras iniciales como *Autorretrato como soldado*, o *Autorretrato como Marte*, muy expresivas y violentas en color, la influencia del primer Expresionismo es evidente [RURBERG, en VVAA, 1999e, p. 189]. Luego derivará a un realismo despiadado y analítico.

Destaca el uso de la acuarela de manera descriptiva, detallista, de contorno fino y cuidado. Las representaciones de figuras son muy claras, de un realismo barroco, pero a la vez fantásticas, mágicas, de ahí la etiqueta “Realismo mágico”. También algunas de las obras de este movimiento han sido incluidas dentro de lo que Franz Roh denomina “Posexpressionismo”⁶⁵, entre otras características, por la rigidez de la imagen, las capas delgadas de color, su aplicación de modo bruñido o el miniaturismo; aunque lo contradicen el griterío de la imagen –en vez del silencio-, el dinamismo a través de imperiosas diagonales, o la deformación expresiva [ROH, 1997, pp. 131].

Otto Dix trata situaciones desagradables, repulsivas, a veces *kitsch*⁶⁶. Tiende a exagerar o deformar las figuras haciéndolas más expresivas al usar la desproporción en partes como las manos o los rostros. No obstante, aunque destaque por su precisión y atención a los detalles, hay aspectos que les seguirán aunando al primer Expresionismo; a veces se mantiene la expresividad de la autonomía del color y el antinaturalismo, además de la deformación, la caricatura, el enfoque de temas pesimistas y críticos, y el compartir un momento histórico concreto (1905 - 1925).



50. Otto Dix.
Autoretrato como Marte, sobre 1914



51. Otto Dix.
Retrato de los padres del artista II, 1924

Max Beckmann (1884-1950) utilizó los recursos del Expresionismo cuando éste ya se había extinguido, pero se separó del autoanálisis de los integrantes de este movimiento. En él reconocemos el uso de duros contornos, típicos de este estilo, potentes sombras o temáticas relacionadas con el circo o la mitología clásica, que desarrollará en los años 40 y 50; además encontramos algunos temas de imaginería dramática y diferentes autorretratos. La dura realidad con la que arrastraba –la experiencia de la guerra le provocó una fuerte crisis nerviosa-, se reflejó en sus pinturas de máscaras sobre las que se ocultaban experiencias y realidad interior, mediante símbolos. Cada vez fue dando más importancia al tema y menos a la abstracción por sí misma, que consideraba vacía, sin significado [RURBERG, en VVAA, 1999e, p. 190-191]. Llama la atención como en su obra se mezclan el

⁶⁵ Según Franz Roh son obras que trascienden al expresionismo, se oponen a su subjetividad [ROH, 1997, pp. 131].

⁶⁶ La palabra *kitsch*, define al arte considerado como una copia inferior de un estilo existente. También se puede definir como “Tendencia artística de finales del siglo XVIII que se caracterizó por su ostentación, su barroquismo y su mal gusto” [En línea]. Disponible en <http://www.wordreference.com/definicion/kitsch> [Acceso: 2014/06/4].

pasado, el presente y el futuro en una pintura teatral y escenográfica en la que se funden la mitología con el presente de Alemania y el destino del artista [Idem, pp. 192 y 193]. Otros artistas representativos en *Die neue Sachlichkeit* son Christian Schad y Conrad Felixmüller, en quienes encontramos lazos formales y temáticos con Dix y Grosz respectivamente.



52. Max Beckmann. *Artistas de cabaret*, 1943

II. 3. 2. Las aportaciones del Surrealismo: el inconsciente y lo automático.

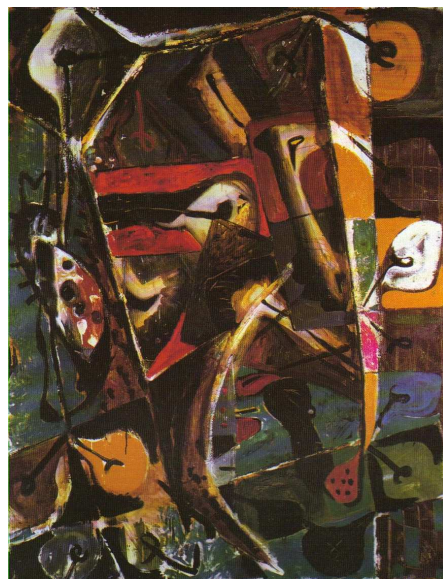
Consideramos a una parte del Surrealismo como una manifestación pictórica ligada al expresionismo y como un antecedente para futuras expresiones de este signo. El automatismo psíquico⁶⁷ y su carácter arquetípico, han influido en la gestualidad expresionista contemporánea; ambas tendencias tuvieron el mismo desinterés por el pensamiento racional. Vieron en éste, una forma de pensamiento que destruía otros mecanismos psíquicos y los desplazaba en la solución de problemas. Mediante el automatismo psíquico puro, los artistas surrealistas se proponían expresar, verbalmente o por escrito, el funcionamiento real del pensamiento, su dictado en ausencia de cualquier control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral [LUCIE-SMITH, 1995 p. 25]. Existe una actitud de rebeldía frente a los dictados de la razón y las convenciones sociales. Así se proponen desarrollar la espontaneidad y la ensoñación como generadoras de una creación intelectual y artística no mediatizada. Estos aspectos influyen en movimientos que dan gran importancia al acto y el impulso creativo, como el Expresionismo abstracto americano, por ejemplo. Otros recursos que asume el expresionismo son el sentido matérico de Max Ernst, los experimentos formales y oníricos de André Masson o a la libertad creativa de Joan Miró; pero sobre todo fue importante la puerta que todos ellos abrieron hacia la irracionalidad y la subjetividad en el arte.

⁶⁷ Asger Jorn, del Grupo Cobra, decía -influido por el Surrealismo-, que el automatismo psíquico es también un automatismo físico. La mano que grita es el grito de la materia. El principal objetivo de Jorn era deformar agresivamente la figura. Concibe la superficie pictórica como un plano donde dejar su huella. Esto es interesante al analizar plásticamente las obras, ya que podemos encontrar similitudes con obras del grupo Cobra, en el que se utilizaba la mano y el brazo para pintar, como una extensión de la cabeza [BOZAL (dir.), 2002, pp. 223 -225]. Véase en este cap. el subepígrafe II. 3. 5. en las pp. 124 y 125.

Figuras como André Másson (1896-1987), Yves Tanguy (1900-1955), Joan Miró (1893-1983) o Roberto Matta (1911-2002), desarrollaron un estilo biomórfico⁶⁸ de gran audacia y libertad técnica. Crean formas y/o estructuras que exploran la metamorfosis, la naturaleza y la sexualidad. Destacan por la expresión lineal y espontánea de símbolos primitivos que muestran fuerzas de la naturaleza, referencia repetida en la historia del arte -lo originario, como hemos visto, ha sido de gran interés para algunos pintores expresionistas-, debido al interés por lo instintivo y lo primario⁶⁹. Estos surrealistas influyen directamente en el Expresionismo abstracto americano, de hecho, están muy cerca de este movimiento -en parte, porque muchos emigraron a Estados Unidos al estallar la guerra, asentándose en Nueva York-. A su vez, los expresionistas abstractos influyeron en expresionismos posteriores como el Neoexpresionismo, en el que hay una presencia importante de la abstracción.



53. André Masson.
Confusión, 1941



54. Markus Lüpertz.
Brisa de verano o el cuerno y el vacío del viento, 1980

En la mayoría de sus obras, Masson no jerarquiza un centro de interés en la estructura, sino que es una confrontación con la pintura, una red de líneas o una escritura automática en la superficie. Su expresividad gestual también estuvo presente en los expresionismos de posguerra o en los de los años 80, independientemente del carácter figurativo de estos últimos. En el caso de Tanguy, sus composiciones tienen relación con el paisaje onírico y abstracto. En su obra, el espacio se abre, como en Masson, pero no emplea automatismos ya que es cuidadoso y descriptivo. No obstante, el contenido de sus obras sí que guarda relación con los mundos de la cosmología primitiva de Masson.

En Miró destaca su carácter onírico y, desde el punto de vista formal, los espacios vacíos que rodean formas precisas. Su espacio es fluido, sin estructura ortogonal y de composiciones dinámicas, utilizando distorsiones de formas orgánicas, mágicas, un universo de signos o caligrafías. En este sentido, su mundo guarda relación con Paul Klee⁷⁰, al que debe mucho [RUHRBERG, en VVAA, 1999e, p.

⁶⁸ Formas que generalmente insinúan partes del cuerpo humano, células, etc. Hay un interés por la sexualidad como referente formal: pechos, nalgas, órganos sexuales, etc., una característica de este estilo [LUCIE-SMITH, 1995, pp. 27 y 28]

⁶⁹ Véase la confrontación entre *Kultur y Zivilisation* en el cap. I, p. 39.

⁷⁰ Paul Klee (1879-1940), ocasionalmente unido a *Der blaue Reiter*, y profesor en la Bauhaus de Weimar, destacó por su lenguaje infantil pero a la vez jeroglífico y onírico.

149]. Miró es primitivo, pero infantil, cálido y alegre, y expresa una sensibilidad y una naturaleza primarias [MARTIN, 1999, p. 130]. Por su parte, Matta desarrolla una abstracción de formas automáticas orgánicas que provienen del subconsciente, similar a la de Masson, pero más atmosférica, ácida, crítica y violenta, una especie de paisajes en los que formalmente destaca el *horror vacui* y el caos.



55. Roberto Matta. *El vértigo de Eros*, 1944

Artistas como Salvador Dalí o René Magritte, pertenecientes a un Surrealismo detallista y no gestual, se preocupaban más por una materialización representativa de lo onírico⁷¹ y fantástico -de gran dependencia figurativa y literaria-, que por la pintura misma. Estos no tuvieron repercusión formal directa en el expresionismo, aunque sí conceptual o temática en algunos pintores.

II. 3. 3. El indigenismo de Latinoamérica

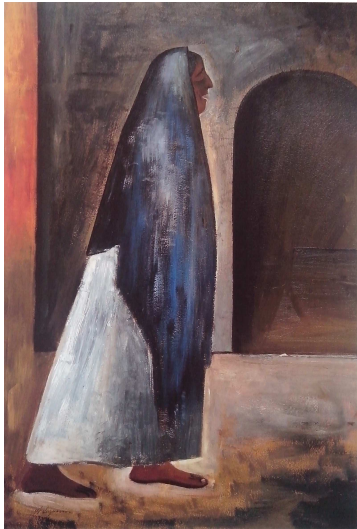
En países latinoamericanos como México, Bolivia, Perú o Ecuador encontramos desde 1920 una serie de pintores denominados "indigenistas" en quienes reconocemos actitudes y recursos ligados al expresionismo. Sus temáticas están vinculadas a los hombres y mujeres que habitan un paisaje concreto, buscando la identidad de su tierra, mirando hacia sus raíces para convertirlas en símbolos y alegorías; es lo que se ha denominado "indigenismo"⁷². Son artistas que renuevan el arte con un lenguaje enérgico y particular. No todos los indigenistas son expresionistas, ya que en esta corriente se mezclan estilos como el primitivismo, el realismo mágico o el cubismo, incluso de la pintura *naïv*, pero podemos decir que muchos de ellos son expresionistas por sus rasgos formales y temáticos y por su actitud. Es importante mencionar que esta corriente tiene lazos con la pintura del indigenismo canario de principios y mediados del siglo XX, desarrollada en la Escuela Luján Pérez⁷³.

⁷¹ El Surrealismo se concebía como "fábrica mental, al margen de los géneros [KLINGSÖHR-LEROY, 1983, p. 24].

⁷² Para M^a Candelaria Hernández, su significado procede del término "indígena", que se relaciona con "lo propio" de un país o lugar, por tanto el término "indigenismo" en el ámbito artístico se refiere a la representación de lo aquello que es autóctono, captando de manera esencial el entorno que rodea a un pueblo, una mirada concreta que profundiza en la esencia de sus gentes y paisajes [VVAA, 2001d, pp. 21 y 22]. Para Cecilia Bákula, es un intento de reconciliarse con su país a través de las imágenes, después de la ruptura que provocó la conquista y el proceso de mestizaje [Idem, pp. 74-75]. Véase la nota a pie de p. n^o 31, cap. III, p. 214.

⁷³ Esta escuela se inaugura en 1918 en LPGC. Véase en el cap. III, el subepígrafe III. 2. 1., p. 213.

Sin embargo, el término “indigenismo” en América tiene un alcance más profundo; no sólo repercute en el arte, es también un movimiento socio-económico ante la racionalidad e imperialismo del mundo occidental. No obstante, pintores canarios como Santiago Santana o Felo Monzón, atendían ya al muralismo mexicano, y luchaban en pro del pueblo canario reivindicando sus raíces.



56. David A. Sequeiros
Mujer con rebozo, 1930



57. Felo Monzón.
Composición canaria, 1943

En el caso de México encontramos ejemplos de expresionismo principalmente en muralistas bien conocidos como Siqueiros y Orozco. David Alfaro Siqueiros (1896–1974) -ligado al comunismo y la vida política activa, como otros artistas mexicanos revolucionarios-, absorbe el lenguaje de vanguardia durante su estancia en Francia, sobre 1920, y desarrolla una pintura cruda y muy reivindicativa [VVAA, 2001d, p. 277]. En el caso de José Clemente Orozco (1883–1949), su pintura representa la exaltación del individuo oprimido, a través de una figuración descarnada y oscura. Su lenguaje es dramático, violento y de composiciones complejas [Ídem, p. 273]. Hay otros pintores mexicanos que merecen ser mencionados, como Carlos Mérida⁷⁴ (1891–1984), que cuenta con obras que muestran recursos expresionistas en una mezcla con una pintura de influencia maya.

En países andinos como Bolivia, Perú y Ecuador también hay aportaciones cercanas al expresionismo en una corriente indigenista inspirada por los mexicanos. Los Andes se convierten en motor de expresiones ancestrales que estos países comparten buscando signos de identidad. Destacamos al boliviano Cecilio Guzmán (1899–1950), quien plasma con rebeldía los horrores sufridos por los pueblos del altiplano, reivindicando la raza y el respeto hacia el pueblo boliviano. También subrayamos la obra del ecuatoriano Ostwald Guayasamín (1919-1999), quien se presenta como protagonista de la fusión de la raza andina y europea. Creador de obras goyescas, abrumadoras, de formas sintéticas, amaneradas y de gran expresividad, que reflejan angustia vital. Muy comprometido con el pueblo, se convierte en la voz de los olvidados [Ídem, pp. 78-79]. Y el ecuatoriano Galo Galecio (1908-1993), excelente dibujante, destaca por sus deformadas figuras, dulces, simples y contorneadas en negro, al modo expresionista. Otros indigenistas andinos son Eduardo Kingman (1913-1998),

⁷⁴ Estudió en París con Kees Van Dongen. Allí conoció a Modigliani, con quien compartió estudio. Luego regresa a Guatemala, donde inicia el movimiento proindio. De allí se traslada a México en 1919, y posteriormente a Estados Unidos, impartiendo clase en el famoso *Black Mountain Collage* [Ídem, pp. 270 y 271].

pionero de este movimiento en Ecuador, que destaca también por su rigor dibujístico, la expresión de rostros y manos y las composiciones escenográficas; Diógenes Paredes (1919-1968), de un expresionismo tierno y anecdótico, o Bolívar Mena Franco (1913–1995), que representó el duro trabajo de las mujeres indígenas mediante un lenguaje simple y una paleta restringida de colores tierra.



58. Oswaldo Guayasamín. *El arrastre*, 1944

II. 3. 4. Influencias del Expresionismo abstracto y de otras fuentes norteamericanas

El Expresionismo abstracto americano, cuyas raíces podemos encontrar en el Surrealismo, fue el último gran movimiento pictórico de las vanguardias –desde el punto de vista formal y material de la pintura-, una lección de “pintura-pintura” muy valorada por movimientos posteriores. El conjunto de abstracciones de corte lírico-romántico de los años 60 y 70 y los posteriores expresionismos⁷⁵ de los años 80 le deben gran parte de su expresividad, adoptan parte de sus valores artísticos. En Europa, el hechizo del Expresionismo abstracto duró varias décadas. Por un lado, se recogió su estilo formal y gestual, se sintió atracción por su radicalidad⁷⁶ y por la capacidad que éste tuvo para repercutir en la cultura mundial, pero por otro lado, los europeos no se contentaron con su solución abstracta.

El viejo continente adopta una postura distinta frente al pasado; los artistas sienten que no pueden dar la espalda a tantos años de historia del arte, y deciden que evolución artística no implica necesariamente un olvido de la tradición, y menos cuando los estadounidenses pretendían imponer su arte como el único posible, un estilo que a pesar de ser nada académico, se estaba convirtiendo en oficial⁷⁷. En general, este movimiento supone un pilar importante en la construcción de expresionismos posteriores. Fueron pintores que destacaron por su carácter gestual, y en los que el acto mismo de pintar se convierte en contenido de la obras. Cabe mencionar, entre muchos, a Robert Motherwell, Arshile Gorky, Hans Hofmann⁷⁸, Adolph Gottlieb, Franz Kline, Sam Francis, Richard Diebenkorn, o las

⁷⁵ Los pintores alemanes -entre otros expresionistas de los años 80-, se sintieron atraídos por la libertad formal de los americanos de los 50. A ello le añaden el sentimiento romántico como punto de partida para su arte [VVAA, 1984a, p. 5].

⁷⁶ En el sentido de la brecha que abre, rompiendo con los estilos del pasado [GUASCH, 1997, p. 24]

⁷⁷ En la Alemania de los 50 y 60 el arte abstracto se estaba convirtiendo en doctrina [HONNEF, 1991, p. 51]

⁷⁸ Según Karl Ruhrberg, conecta con el expresionismo europeo. En 1915, ya con una reputación consolidada, fundó una escuela en Munich, donde enseñó a una serie de pintores americanos. Los inicios de Hofmann se encuentran bajo la influencia del arte europeo de Matisse, Picasso, Braque y *Der blaue Reiter* [VVAA, 1999e, p. 285]

pintoras Lee Krashner Pollock o Joan Mitchell. y Joan Mitchell, todos ellos muy representativos del expresionismo en su forma abstracta. Sin embargo, también hay un interés especial en la figuración gestual. Las influencias que algunos expresionismos toman del Expresionismo abstracto -tanto en Europa como en EE.UU-, vienen también de tres pintores que pertenecieron a este movimiento: Phillip Guston, Willhem De Kooning y Jackson Pollock, por su peculiar tratamiento, y sobre todo por la eliminación de barreras entre figuración y abstracción que existe en su pintura.



59. Hans Hofmann. *Luz de Agosto*, 1957

Philip Guston (1913-1980) en su última etapa, interesó a muchos expresionistas posteriores. Originalmente, desarrolló una abstracción lírica, pero luego en los años 60 sorprende con un retorno a la figuración, de manera tosca y atrevida, simple y caricaturesca, reduciendo al máximo la cualidad reconocible del arte figurativo y haciendo así más directo el mensaje [VVAA, 2002c, p. 30]. Estas obras de Guston son deliberadamente torpes; su lenguaje es reducido y banal. Los objetos propios pintados, tales como zapatillas, botellas, colillas, telarañas, etc., son tan directos que golpean, duelen. Su libertad de creación le lleva al terreno de lo deforme⁷⁹, llevando la reducción⁸⁰ a lo más básico.



60. Phillip Guston. *En el estudio*, 1975



61. Walter Dahn. *Sin título*, 1983

⁷⁹ Hay una especie de risa demoníaca, característica en los personajes de Guston [BLANCH, en VVAA, 2002c, p. 29].

⁸⁰ Guston no hace aparecer nada nuevo. No es narrativo, ni se detiene en detalles; solo confía en la imagen que pinta, surgiendo ésta de la memoria [DE BARAÑANO, en VVAA, 2001g, p. 45].

Sus temas son las pesadillas o la ensoñación ininterrumpida, y representan lo miserable que el ser humano puede llegar a ser; nos cuenta sus transformaciones. Su lenguaje plástico, junto con el trasfondo de las obras, son una forma de comunicación que tendrá repercusión en pintores como Baselitz, Walter Dahn, García Sevilla, etc., en los que también vemos esa mezcla de humor, drama y absurdo. Ellos heredan –cada uno en su territorio-, la crítica mordaz, que en Guston se dirigía hacia la sociedad americana de ese momento; una crítica privada pero también pública. Muestra su indignación a través de la fealdad y el disparate, desvela su drama y su desventura social grotescamente, penetrando donde duele a través de formas torpes, primitivas.

Willem De Kooning (1904-1997), también es un clásico para los nuevos estilos expresionistas y uno lazo⁸¹ muy importante entre arte europeo y estadounidense. Maneja imágenes figurativas que parecen surgir de la textura misma de la pintura y se vuelven a introducir en ella, suscitando un gran impacto sexual. Es un pintor muy gestual y dinámico, espontáneo e impactante. Su gestualidad es tan impulsiva como deliberada⁸²; esto, como veremos, también ocurre en el Neoexpresionismo alemán, aunque no con la misma radicalidad. Su forma de moverse entre la abstracción y la figuración se convierte en la principal influencia. Era capaz de abordar paralelamente ambos niveles del mensaje visual con la misma vehemencia. Fue de los pocos expresionistas abstractos, que rechazó la idea de que el arte, fuera orgánico o geométrico, debía separarse de la representación para obedecer a la expresión; persistió en su confrontación con la figura humana, y esto lo emparenta con expresionistas alemanes posteriores, ya que éstos también se mueven entre esos dos extremos. En su fase abstracta, la idea de representar la figura con pintura le pareció absurda; luego, paradójicamente, fue el hecho de rechazar representarla lo que se convirtió en algo absurdo, así que decidió no negárselo. Este proceder ayudó a conformar la postura nómada típica de la posmodernidad.



62. Willem De Kooning. *Mujer y biciceta*, 1952-1953

⁸¹ En su obra se puede apreciar la huella de pintores de Europa. De Kooning emigra de Holanda a Estados Unidos con una tradición a sus espaldas de pintores como Rubens, Rembrandt, etc. y posteriores expresionistas como Van Dongen, y en especial, Soutine y su pictoricismo táctil [CALVO SERRALLER, en VVAA, 2001i, p. 20].

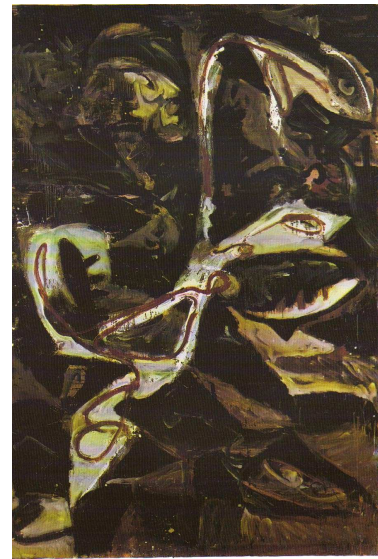
⁸² De Kooning está sometido a una codificación clásica aunque la forma –femenina- sufra tal agresión en la estructura, que tiende a fundirse en el espacio construido convulsivamente mediante ritmos contrapuestos [Ídem, p. 21].

Jackson Pollock (1912-1956) es otra de las figuras más influyentes; no sólo el último Pollock, sino también el anterior al *dripping* –chorreo de pintura-, al que suele calificarse de “poscubista” [IBERO, 2003, p. 5]. Existe relación entre éste y Markus Lüpertz⁸³ a finales de los años 70, y entre ambos y Picasso. Sin embargo, el temperamento de Pollock siempre fue violentamente expresionista, una fuerza que Picasso sólo expresó ocasionalmente, pero que sí está presente en obras de pintores posteriores como Lüpertz. Las semejanzas son notables, tanto por la estructura dinámica compositiva, en la que los elementos se superponen en el plano pictórico, como por su uso gestual de la línea, pero sobre todo por el interés de ambos en lo primitivo como categoría estilística, algo que siempre se notó en sus obras, fueran figurativas o abstractas [LUCIE-SMITH, 1995, p. 34]. En Pollock, la concepción gráfica da forma a sus temáticas mitológicas, simbólicas y figurativas anteriores al *dripping*.

También ha sido influyente la forma que tiene Pollock de construir el espacio a través del trabajo pictórico mismo –tal y como vimos en obras de surrealistas como Másson-, y no mediante coordenadas lineales. Los contactos de Pollock y De Kooning con la figuración fueron cruciales en su carrera. Señala Robert Rosenblum, que lo que llevó a Pollock a ser un expresionista abstracto fue su pasión por ocultar la figura [VVAA, 2007b, p. 31]. En estos expresionistas, su temperamento aflora de manera inmediata, sin detenerse en el efecto del motivo, sino en el de la pintura. Esto es especialmente relevante en Pollock [RURHBERG, en VVAAe, 1999, p. 273].



63. Jackson Pollock.
La mujer luna corta el círculo, 1943



64. Markus Lüpertz.
Hombre en el jardín o pesadilla, 1982

Por último, hay tres figuras norteamericanas, que por sus recursos y actitud también tendrán repercusión en los lenguajes expresionistas; son los casos de Cy Twombly, Robert Rauschenberg, Jasper Johns. En el caso de Cy Twombly (1928-2011), éste quedará marcado por la expresión radical americana. En principio, perteneció al grupo de expresionistas abstractos, pero luego, al mudarse a Italia absorbe la rica tradición del país y su estética sufre cambios, su pintura se llenará de alusiones y asociaciones de la literatura clásica y la mitología. Muchos aspectos de este artista se deben tener en

⁸³ Pintor alemán perteneciente al Neoexpresionismo (Véase en este cap. el subepígrafe II. 3. 7. 1. en la p. 131). A principios de los años 80, sus obras destacan por la complejidad formal y espacial en la superficie del cuadro; en ellas recuerda al primer Pollock [GOHR, 1991, pp. 21 y 22].

cuenta como antecedentes de la posmodernidad, principalmente su sensibilidad dionisíaca, su pictoricismo barroco y su libertad a la hora de aplicar el color, pero también su arrebatado trazo caligráfico⁸⁴ y el modo en que los dispersa en el lienzo, así como su sutileza en los borrones [ídem, pp. 285 y 286]. Con el tiempo su sensibilidad se hace más sutil, aunque siempre muy expresiva.

Mencionamos las figuras de Jasper Johns (n. 1930) y Robert Rauschenberg (1925-2008). En sus *Combine paintings* -años 60-, encontramos similitudes formales con el expresionismo; grandes brochazos, materia, color y exuberancia en general; una combinación de pintura y escultura, abstracción y figuración, medios y lenguajes, que tiene repercusión plástica, sobre todo porque pretenden producir confusión mental en el espectador, desenfocar⁸⁵, despertarlo para que sea más consciente de sí mismo y de su entorno, no que comprenda algo, simplemente que fluya en las imágenes. Sin embargo, hay diferencias estéticas, dado que han sido calificados también de “neodadá”, y debido a sus referencias a la cultura americana, de “neopops” [LUCIE-SMITH, 1990, p. 56].



65. Cy Twombly. *Escuela de Atenas*, 1964

II. 3. 5. Influencias del Informalismo y de la pintura europea de posguerra

La pintura europea de posguerra hereda las claves del Expresionismo y le añade cualidades propias como la descontextualización de fragmentos y su transformación o metamorfosis, representando la extrañeza del ser humano respecto de sí mismo y del mundo que le rodea a través una tendencia extrema de connotaciones surrealistas y formas no definidas que surgen de la materia pictórica [FRIDE / MARCADE, 2004, 158]. La dirección estética⁸⁶ y emotividad del Informalismo difieren de la

⁸⁴ Su particular estilo, con su desordenada manera de componer y su ejecución espontánea a modo de *grafitti*, combina el acto de pintar con la escritura pictórica [CHUECA/ IBEAS, 1999, p. 470].

⁸⁵ En esto Rauschenberg fue influido por el compositor experimental americano John Cage [LUCIE-SMITH, 1995, p. 119].

⁸⁶ El carácter primitivo y brutal del Informalismo europeo y su gusto por lo feo y lo monstruoso fueron un acto de descarnar el dolor humano y transformarlo en belleza. La materialidad de la pintura se convierte en tema y protagonista. Su intención es la presencia de formas con vida que identificamos con horror; un procedimiento muy escultórico, propio también de algunos pintores salvajes. Después de la guerra, muchas manifestaciones plásticas se presentan con agresividad, mostrando horror, tanto en Estados Unidos, con el Expresionismo abstracto, como en Europa con el Arte Informal, ambos igualmente implicados con los hechos, pero con una relación cultural y un pasado distintos. Pintores europeos como Jorn, Appel, Alechinsky, Dubuffet, o Artaud, son antecedentes fundamentales para comprender la expresión concreta de nuevos expresionismos, porque tuvieron respuesta al progreso de una falsa modernidad que parte de las vanguardias apoyaron, el proyecto ilustrado. Esta revuelta romántica no hubiera sido posible sin esta reacción. Esta pintura europea está en el lado opuesto de la norteamericana; la

del Expresionismo abstracto americano americano; no comparten la misma radicalidad. La situación artística europea era difícil, confusa, debido al peso de la historia del arte y la situación posbélica. No obstante, esto va a marcar la dirección de los futuros expresionismos en Europa, tanto en la abstracción como en la figuración.

En esta etapa, Francia aportó pintores informalistas en los que podemos apreciar rasgos expresionistas; pintores como Jean Fautrier (1897-1964) dan los primeros pasos a un Informalismo que marca a Europa antes de que lo hiciese el Expresionismo abstracto. Sus pinturas no pueden calificarse de abstracciones puras, pues muchas tienen vínculos con la figuración: cabezas, cuerpos, etc. Con frecuencia son imágenes de presencia escultórica, pero siempre muy simplificadas, como en una masa corpórea de colores desvaídos. Es una obra rebelde, cruda y comprometida [ASHTON, en VVAA, 1999a, p. 158]. Técnicamente es poco tradicional, formalmente hermético y muy interesante para los expresionismos interesados en la materia.

Otra influencia francesa para los expresionismos interesados en la materia es la de Nicolás de Staël (1914-1955), sobre todo por la cercanía a la figuración que tiene su pintura abstracta, más que al contrario. Sus temas giran en torno a los géneros tradicionales; naturalezas muertas, retratos y paisajes que cobran gran interés plástico y muestran claramente su tendencia matérica. La utilización cargada del color, su sonoridad y vitalidad, así como su ritmo compositivo también tienen lazos con el Fauvismo. En otros franceses como Pierre Soulages (n. 1919) y su obra espontánea y procesual, sí podemos hablar de claras abstracciones. Sus entramados de gestos pictóricos gruesos, oscuros y llenos de tensión visual dejaron huella en futuros expresionismos. En esta misma línea podemos mencionar a pintores como Jean Miotte, Jean Bazaine, Pierre Tal Coat o Jean Le Moal, entre otros, o Jean Paul Riopelle, natural de Canadá.



66. Jean Fautrier. *La mujer amable*, 1946

Básica y directa es también la influencia del francés Jean Dubuffet (1901-1985). Su interés en la espontaneidad del arte infantil, el arte de los enfermos mentales o el *graffiti* es una referencia para posteriores lenguajes de este signo, y lo que es más importante, su insistencia en escapar del “buen gusto” en el arte, un rechazo directo de las limitaciones tradicionales de éste. Para Dubuffet, la belleza

primera caracterizada por una ironía, que viene de la perplejidad ante los hechos y de la búsqueda de una distancia que permitiera analizar los hechos, mientras que la segunda está relacionada con lo trascendental [LUCIE-SMITH, 1995, p. 79].

tal y como la define el arte europeo usual es un convencimiento accidental, porque la idea que se tiene de lo bello y de lo feo en función de ese convencimiento es falsa.

Sus temas y territorios son muy atractivos e influyentes: las huellas, la prehistoria o los paisajes grotescos, pero sobre todo sus retratos, cuya importancia debe encontrarse en su capacidad para despersonalizar a sus personajes [DAMISH, 1992, p. 56]. Esta constante en Dubuffet es recogida por algunos expresionistas, un recurso que pone en funcionamiento en el espectador algún mecanismo de la imaginación y por medio del cual se percibe algo mágico. Dubuffet no considera importante la exactitud de los rasgos⁸⁷, sólo tiene en cuenta -y no siempre-, algún signo particular, como ocurre en el arte primitivo o el infantil, en los que no hay detalles, sino que son representaciones simbólicas, antes que miméticas. Son retratos antipsicológicos, antindividualistas y llenos de magia. Por otro lado, la idea de hacer sentir un equívoco⁸⁸ entre el mundo físico y las invenciones⁸⁹ mentales también es atractiva para los expresionistas, por el objetivo de confundir e inquietar al espectador.



67. Jean Dubuffet. *Busto de mujer*, 1944



68. Georg Baselitz. *Cosas viejas*, 1987

Otros antecedentes de posguerra imprescindibles son Wolfgang Schulze, alias Wols (1913-1951) y Hans Hartung (1904-1989), quienes ejercieron verdadera influencia tanto en sus contemporáneos como en posteriores expresionistas, dedido a su sensibilidad gráfica, su libertad creadora, la energía que desprenden sus obras y su interés en la sustancia pictórica como objeto de la creación [LUCIE-SMITH, 1995, p. 70]. Wols es un pintor abstracto -como Fautrier-, aunque encuentra lazos

⁸⁷ El "Arte bruto" de Dubuffet se sitúa en la misma estética de lo feo que el arte de los enfermos mentales, los primitivos, los marginados o el dibujo infantil, un arte que los nazis y la burguesía conservadora consideraron degenerado y grotesco. Su arte está al otro lado del arte tradicional y normalmente no es admitido por mentes convencionales. Dubuffet usa el yo fragmentado de los dibujos de estos enfermos y lo utiliza para contrastar las figuras grotescas que dibuja -cargadas de torpeza y sarcasmo-, con los modelos reales. Le interesa el carácter de lo inmediato y de lo popular y los utiliza para romper las reglas vigentes en el mundo del arte, por su falsa coherencia y especialización. Son obras situados entre lo cómico y lo trágico. Pierden humanidad por su aspecto graffitero, pero ganan humor y fantasía y sitúan a las figuras entre la humanidad y su pérdida. Esto en Dubuffet nos remite a lo primitivo -estéticamente hablando-, por sus características formales a modo de pintura en el muro, entre otras, y no por lo ideológico, por lo trascendental del rito primitivo y lo sagrado [DUBUFFET, en VVAA, 1996b, p. 7].

⁸⁸ Dubuffet pretende desconcertar al espectador haciendo pensar que la ejecución del cuadro ha sido guiada por una lógica sobrenatural [LUCIE-SMITH, 1995, pp. 84 y 86]. Se le suele encasillar en la corriente llamada *Art Brut*, una corriente que el mismo acuñó en 1945 refiriéndose a producciones de naturaleza espontánea e inventiva, muy lejos del arte costumbrista y realizadas por personas lejanas a los entornos artísticos convencionales. Las formas son primigenias, se repiten motivos y hay *horror vacui* sin estructura aparente [FRIDE / MARCADÉ, 2004, p. 147]

⁸⁹ Para Karl Ruhrberg, los cuadros de Dubuffet se sitúan entre la realidad y el sueño, dada la ambigüedad e ingenuidad de las figuras, de ahí que su arte pueda situarse entre la abstracción y la objetividad [VVAA, 1999 e, p. 256].

con la figuración, aspecto que ha interesado a pintores contemporáneos. A través de líneas y pinceladas llenas de tensión física y emocional logró materializar los impulsos del subconsciente.

Por otro lado, en el Tachismo alemán –versión del Informalismo de este país-, destacaron pintores gestuales como Bernard Schultze (1915-2005), o más matéricos, como Emil Schumacher (1912-1999) o Gerhard Hoelme (1920-1990). En esta misma línea, destacar a otros artistas alemanes como Fred Thieler, Karl Otto Götz, K. R. Sonderborg, Peter Brüning, Gerhard Schneider, o el colorista Ernst Wilhelm Nay (1902-1968), este último, influido por Munch y Kirchner [RUHRBERG, en VVAA, 1999e, p. 237]. Todos ellos han sido importantes para expresionistas posteriores, pero especialmente para los neoexpresionistas alemanes, porque se trata de pintores que nunca renunciaron al Romanticismo y al Expresionismo, pilares de la estética de este país.

Por otro lado, es muy importante mencionar también al italiano Emilio Vedova (1919-2006), estrella del Informalismo europeo. Su vitalidad, dinamismo y visión cósmica se convierten en referente para pintores abstractos de los años 50 y 60 y para los salvajes alemanes de los 80; el impacto⁹⁰ de sus cuadros es similar al de los neoexpresionistas, trágico. Su espacio pictórico tiene relación con la profundidad barroca, sin principio ni final, pero en la superficie de sus obras irrumpen trazos violentos, que la bombardean, lo que por otro lado, tiene también relación con el primitivismo abstracto. Es un pintor enérgico y apasionado que afirma que sus obras están llenas estructuras, que corresponden a las estructuras de su consciencia [idem, pp. 240-241].



69. Emilio Vedova. *Presencia N5V*, 1959

En España, buenos ejemplos de Informalismo son las figuras de Antoni Tàpies (1923-2012) y Manuel Millares (1926-1972), ambos de gran interés en la materia y el signo conseguidos mediante empastes y raspados en obras de gran presencia de la superficie del cuadro como plano simbólico y expresivo, en una línea similar al alemán Emil Schumacher. En el caso de Millares la materia proviene también de la misma tela –arpillera-, que consigue crear formas al ser arrugada. También la figura de Antonio Saura (1930-1998), de mayor interés gestual, estética violenta, primitivista y lazos figurativos

⁹⁰ La expresión anárquica de Vedova, con sus trazos y signos, es la expresión de su oposición a un mundo que no considera justo, pero con ella encuentra un crecimiento de su claridad interior [HERNANDO, 2001, pp. 55 y 56].

[FRIDE / MARCADE, 2004, p. 160]. Los dos últimos pertenecieron al grupo el Paso⁹¹, que tendrá mucha repercusión en pintores expresionistas españoles –especialmente en los canarios- de los años 70 y 80. Fue un grupo caracterizado por un expresionismo abstracto enraizado en la cultura española, un arte de vena dramática ligado a la España negra. En un momento de aguda crisis en el arte español, ellos introducen el Informalismo con idea de separar claramente tradición y vanguardia. Hacen un arte brillante, espontáneo, austero y sencillo, expresando lo que es común a los pueblos. Destacan por sus materiales pobres y su limitación cromática, casi al blanco y negro. Además desarrollan una belleza ligada a la estética de la fealdad.

Otros casos españoles relevantes son los de José Guerrero (1914-1991), cuyo contacto con los expresionistas abstractos americanos le marcó profundamente, desarrollando una obra abstracta con presencia del negro y fluidas manchas cortadas [VVAA, 1999a, p.174] u Orlando Pelayo (n. 1920), cuyo Informalismo dramático, gestual y matérico, inspirado en los grandes pintores españoles del pasado, fue muy reconocido en Francia [DELGADO / PAREDES, 1998, p. 114]. Todos están cerca de los alemanes o franceses en cuanto a aspectos compositivos, matéricos o gestuales, y tienen interés como influencia para el lenguaje expresionista, dada la cercanía de sus lenguajes.



70. Antonio Saura, *Ansorena*, hacia 1962



71. Wols. *El fantasma azul*, 1951

Y otro buen antecedente español para el expresionismo vuelve a ser Picasso, esta vez, el de posguerra. En realidad, sus figuraciones de esta etapa tienen carácter expresionista en sí mismas, pero distinto al de su etapa azul o al de *Las señoritas de Avignon*. Parte de su producción a partir de 1945 –sobre todo en los años 60-, por ejemplo, la serie de murales *La Guerra y La Paz*, 1952, tiene cierta fusión de cubismo, primitivismo y expresionismo. Posteriormente, reconocemos un expresionismo en obras de factura suelta, juguetona y burlesca, creando figuras con gran libertad en las que se permite grandes deformaciones. Sin embargo, siempre fue creando simultáneamente otras

⁹¹ En 1957 se forma el Grupo el Paso en Madrid, con Manolo Millares, Rafael Canogar, Antonio Saura, Martín Chirino, Luis Feito, Juana Francés y Miguel Viola. Todos son informalistas y se hacen internacionales. Se disuelve en Mayo de 1960. Según Fernando Castro Borrego, en los años 70 los componentes de este grupo derivaron hacia un discurso neofigurativo en el que expresan con crudeza su crítica al franquismo al tiempo que se entreve el final de la dictadura [SANTANA (dir.), 1982, p. 279].

obras de carácter cubista más puro. Las obras más tardías y personales de esta década -y parte de la siguiente-, muestran a un artista que se ríe de si mismo, factor clave en los expresionismos de los años 80. Están muy presentes la crudeza y la ironía⁹². Son obras cargadas de una gran energía creadora, de un carácter salvaje y de un dibujo y composición libres y arriesgados.



72. Pablo Picasso. *Merienda en el campo (según Manet)*, 1961

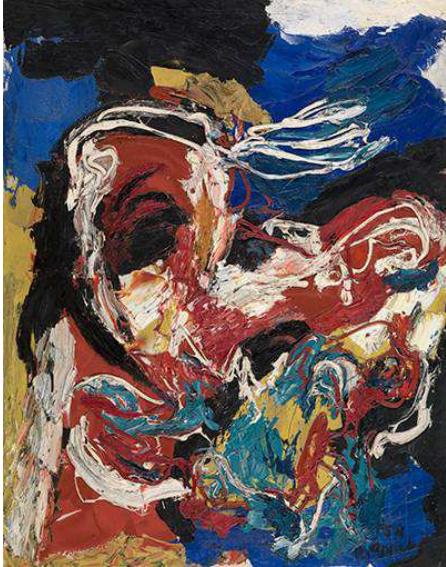
El grupo Cobra⁹³ tendrá la misma o más influencia en los expresionismos que el Informalismo, tanto por su intención de dar expresión directa a la fantasía del subconsciente, como por no haber excluido la figuración. El Expresionismo había dejado huella también en Bélgica, Dinamarca y Países Bajos, países de donde procedía este efímero grupo. El automatismo de Karel Appel (n. 1921), Asger Jorn (1914-1973), Pierre Alechinsky (n. 1927) y Constant Nieuwenhuys (1920-2005) entre otros, les separa de la tradición y les llevan a abstraer utilizando factores expresivos como la huella, la incisión y la mano como herramientas para la creación; también es importante su uso del color, fuertemente contrastado y con un alto grado de saturación, y su aplicación densa y espontánea. Esta etapa del arte muestra la dificultad de la pintura europea para reencontrarse con su pasado; estos pintores recuperan la tradición de la pintura y la tiñen de mal gusto⁹⁴, agresividad e ironía. La estética del grupo Cobra, su conquista de la crudeza y el insulto a través de la fealdad influyeron en toda Europa.

En este terreno en que se mezclan figuración y abstracción, señalaremos también al francés Eugene Leroy (1910-2000). Sus obras parten de algún objeto -generalmente retratos, autorretratos, paisajes y naturalezas-, pero no acaban siendo fácilmente visibles [RUHRBERG, en VVAA, 1999e, p. 382]. En él no encontramos la obsesión por la autoexploración, presente en otros pintores ya antes descritos, sino temáticas clásicas y sustancia, pero la maestría de su obra, aparentemente gestual, y sobre todo su textura, visceralidad y crudeza, así como su riqueza de su color -que lo emparenta con pintores como Soutine o miembros del Grupo Cobra-, lo convierten en un expresionista capaz de emocionar a través de la presencia del color y la materia de sus composiciones barrocas.

⁹² La ironía es común en la posmodernidad, se convierte en un modo de canalizar la desesperación [HONNEF, 1991, p. 34].

⁹³ Los artistas del grupo Cobra (Copenhague, Bruselas, Ámsterdam) basaron sus trabajos plásticos en obras de niños y aficionados, creyendo ver en ellos una fuerza especial y una cualidad estética [KRIEGER, 2007, pp. 110-113].

⁹⁴ El principal objetivo de Asger Jorn era deformar agresivamente la figura. Concibe la superficie pictórica como un plano donde dejar huella. Decía el pintor: "La mano que grita es el grito de la materia" [BOZAL (dir.), 2002, pp. 223 -225].



73. Karel Appel. *Hombre volador*, 1958



74. Eugene Leroy. *Verde*, 1963

En Inglaterra, también en el caso de pinturas en el límite de la abstracción, podemos citar a Ivon Hitchens (1893-1979). Este pintor realizaba paisajes y naturalezas muertas, plasmando la experiencia directa del lugar con gran ligereza y mediante pinceladas fluidas y vigorosas, espontáneas y direccionales, dejando que se percibiera claramente el proceso creativo [ídem, 1999, p.205]. En su caso, este aspecto aporta a la imagen un grado de iconicidad muy bajo, aunque varía de unas obras a otras. Son obras en las que se detecta muy bien un proceso de síntesis compositiva y en el que la mancha, aplicada con soltura y vaguedad, se manifiesta libremente como si fuese una obra abstracta en la que los recursos priman exclusivamente sobre cualquier otro contenido. El color, sin embargo, mantiene claros vínculos con los referentes de los que parte.

Dos interesantes pintores de origen australiano, cuyas carreras realizan en Inglaterra, son Arthur Boyd (1920-1999) y Sydney Nolan (1917-1992). Alrededor de los años 50 y 60 tienen una estética muy expresionista. Cuentan relatos poco descriptivos y muy expresivos de su tierra natal. El primero mediante imágenes sobre aborígenes y problemas interraciales, como documentos sociales llenos de patetismo; su estilo es bruto, de grandes contrastes y su color, por lo general vivo y siempre con acentos simbólicos. El segundo destaca por su combinación de formas abstractas y reconocibles que considera autorretratos ocultos que reflejan su rebeldía. También por sus pasajes australianos de luz cruda y grandes espacios. Su estilo entre lo *naïf* y lo expresionista destaca por sus formas compactas caricaturescas, casi cómicas, y su gran imaginación [CHUECA / IBEAS, 1999, pp. 59 y 340].

Continuando en Inglaterra, quizás el caso más relevante sea el de David Bomberg (1890-1957), quien devuelve toda la influencia que recibió de los primeros expresionistas. Su intención era que el espectador penetrara en su obra interesado tanto por la representación como por la pintura pura, algo crucial para los nuevos expresionistas. Su obra posterior a 1944, sobre todo paisajes, tienen la pasión y energía de ejecución del expresionismo abstracto. Estos repercuten en Europa, pero los ejemplos más cercanos de su herencia quedaron en Inglaterra en dos artistas formados con él, Frank Auerbach y Leon Kossoff, expresionistas -tardíos o nuevos, según se mire-, que analizaremos posteriormente [VVAA, 1999a, p.122]



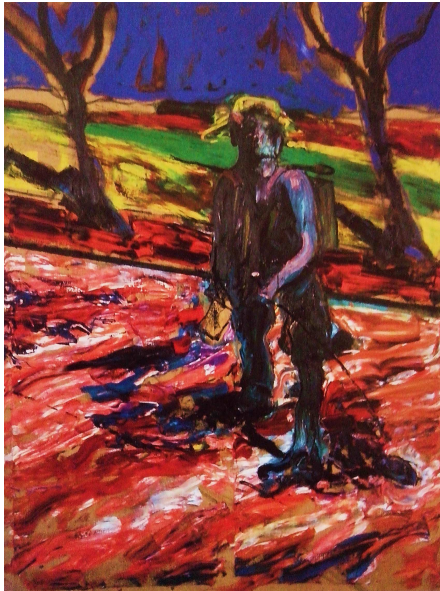
75. David Bomberg. *Árboles al sol. Ciprés*, 1948

También en este país son muy importantes los pintores Francis Bacon y a Lucian Freud, dos de los ingleses del siglo XX más internacionales. Pertenecen a la llamada “Escuela de Londres” de los años 60, que marcó la figuración de posguerra; dos grandes antecedentes, y en el caso de Bacon, también un gran ejemplo de expresionismo. Las características expresivas de Lucian Freud (1922-2011) pronto fueron reconocidas. En sus figuraciones tempranas estuvo influido por Bacon; tienen la huella del expresionismo en cuanto a color, deformaciones y apariencia feísta. Luego girará hacia una pintura realista de carácter matérico, muy expresiva. Lo que repercute de estas últimas obras en los pintores expresionistas es su visceralidad, el tratamiento carnal que da a sus retratos, autorretratos y desnudos; tiene gran interés en los retratistas barrocos como Franz Hals, de quien adquiere una deliberada crudeza. No es un expresionista técnicamente, pero tuvo enlaces con este estilo, la misma dirección psicológica y el mismo descuido para las convenciones sociales [LUCIE-SMITH, 1995. p. 30].

En cuanto a Francis Bacon (1909-1992), es el más particular e independiente de los pintores ingleses de posguerra. Debe mucho a la arbitrariedad de la abstracción, sin embargo, nunca la practicó, siempre apostó por la figura como temática casi única de su producción. Su obra tiene una gran repercusión, no sólo en Inglaterra, también fuera de ella. Es expresionista, pero no al modo otros pintores asentados en Londres, como Auerbach o Kossoff, ya que no está tan interesado en la materia, sino en la visceralidad producida por la violencia del gesto y el efecto de los toques espontáneos de pincel. Señala Wendy Becket “[...] una técnica única e inimitable que incluía restregar el lienzo con varios trapos, escogidos por sus diferentes texturas” [BECKET, 1995, p. 384]. Su tendencia a deformar e improvisar, burlan la mirada del espectador; un modo de representar la experiencia vivida, de producir un efecto de choque, rasgo común a muchos alemanes. Su expresionismo es muy representativo de la Europa de posguerra, tanto por su uso de materiales tradicionales, como por los viejos formatos, aunque estaba muy lejos de hacer una pintura tradicional [LUCIE-SMITH, 1995, pp. 59 y 60].

Bacon está en los límites de la figuración realista, pero no la naturalista e imitativa, sino una muy moderna que utiliza multitud de recursos expresivos y representa fragmentos de la realidad. Sus figuras siempre están apunto de ser irreconocibles. Diluye las figuras en el espacio a través del trazo; cuerpos que exhiben su animalidad debido a la actitud en la que se encuentran, sin dejar de ser humanos. Quiere que percibamos la metamorfosis, la transformación de la naturaleza humana hacia lo

monstruoso, situando al espectador en el centro de la tensión que crea. Poco a poco empezó a crear espacios circundantes, jaulas transparentes en las que sus personajes se aíslan del entorno y se distorsionan; generalmente se trata de espacios⁹⁵ planos, pulcros y geométricos, en contraste con el tratamiento que el pintor da a las figuras. Otras series, como la de Van Gogh, son muy impactantes.



76. Francis Bacon.
Estudio para retrato de Van Gogh III, 1957



77. Alberto Giacometti.
Cabeza de Diego Giacometti, 1951

Para finalizar, señalamos la importancia de otro pintor figurativo, el suizo Alberto Giacometti (1901-1965), tan expresionista como Bacon, aunque con diferencias, sobre todo cromáticas. Son llamativas sus distorsiones, alargamientos y estrechamientos de la figura, así como la expresividad de sus pinceladas, rítmicas y caligráficas, entre Lautrec y Twombly. Es una pintura muy dinámica en composiciones estáticas, equilibradas, lo que desata cierta tensión e inquietud. Su color no es vívido, al modo típico expresionista, sino sobrio y muy restringido. Otro de sus recursos es el enmarcado de sus imágenes, para las que utiliza una especie de ventana mediante la que dobla la distancia entre el espectador y la obra [VVAA, 1999a, p. 166]. Es un buen ejemplo de expresionismo por sus recursos, pero sobre todo por la sensación que transmiten sus figuras, aisladas, ensimismadas; una pintura influida por el existencialismo. Según Wendy Becket, su pintura es “[...] una lucha larga y progresiva por captar la sólida presencia de la figura humana en el espacio” [BECKET, 1995, p. 365].

II. 3. 6. Influencias de la pintura de los años 70

Esta década es la antesala o germen de la posmodernidad⁹⁶, que en general se puede definir como la incapacidad de la modernidad para continuar con su proyecto en todas las esferas de la

⁹⁵ Se trata de cajas espaciales, prismáticas, dispuestas alrededor de la/s figuras o entre ellas. Es un espacio que actúa de mediador entre el espectador y la pintura [VVAA, 1994d, p. 5].

⁹⁶ Término acuñado en 1986 por Jean Francois Lyotard (1924-1998), en *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Lo define como “[...] el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir del siglo XIX” [JAIME GARZA, M^o Sylvia, 2001, “La posmodernidad”, en *Ética y posmodernidad*, tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Nuevo León. Facultad de Filosofía y Letras, Monterrey N. L., pp. 121].

cultura a partir del siglo XIX. En esta etapa o preetapa de los años 70 encontramos también algunos casos de expresionismo o de lenguajes muy relacionados con este lenguaje; algunos de ellos supondrán una reacción a movimientos como el Pop, el arte Povera, el Minimal, el Conceptual o el Hiperrealismo.

Podemos mencionar las abstracciones del inglés Howard Hodgkin (n. 1932), pinturas que guardan cierta relación con las ideas de ventana y paisaje, aunque lo que percibamos a primera vista sea una abstracción. Para él, son “[...] pinturas representativas de situaciones emocionales”⁹⁷. Su repercusión la encontramos en la espontaneidad del trazo amplio y el uso llamativo de su color vivo. Sin embargo, su importancia para el expresionismo es relativa: por un lado, es influyente por sus recursos, ya que su gestualidad es similar a la de muchos pintores de este perfil, pero por otro, aunque se trate un arte impulsivo y sensible, su emotividad no es siempre expresionista; hay obras con cierta crudeza, pero la mayoría se aleja del drama o espiritualidad común en este lenguaje, sobre todo porque en muchas existe cierto decorativismo. Además, los expresionistas de la posmodernidad no se conformaron simplemente con la expresión, necesitaban ir más allá del puro formalismo, investigando paralelamente en la figuración⁹⁸, derrumbando los límites de estas dos tendencias, aunque la mayoría, como veremos, había coqueteado antes con la abstracción. No obstante, es un distinguido pintor de esta década, cuya plasticidad general debe tenerse en cuenta.



78. Howard Hodgkin. *Sad flowers*, 1979

En este sentido, es apropiado mencionar a Arnulf Rainer (n. 1929) y su ecléctica obra. En ella destacan los *Übermalungen* –repintados o pintura sobre fotografía-, empezados allá en los años 50, y haciéndose notar en los 60 y 70. Técnicamente, difiere de los pintores antes mencionados, debido al uso simultáneo de medios y lenguajes, lo que vislumbra ya la posmodernidad. Tanto sus obras abstractas, como sus obsesivos autorretratos desfigurados de muecas, son gestuales y agresivos, formalmente más crudas y violentas que en otros expresionistas. Además, toca constantemente el

y 122] [En línea]. Disponible en: www.cdigital.dgb.uanl.mx. [Acceso 2015/11/4]. Nos extenderemos en como afecta este concepto al arte en este cap., en el subepígrafe II. 3. 7.

⁹⁷ [En línea]. Disponible en: http://es.m.wikipedia.org/wiki/Howard_Hodgkin [Acceso 2014/02/13].

⁹⁸ Así que, aparte de dar importancia a los recursos formales, también se la dieron a la representación, que les ayudó a aportar mensajes directos, y por tanto, condicionaba de algún modo la interpretación de la pintura. En realidad, ambos niveles del mensaje visual eran importantes, no prescindieron de ninguno de ellos.

tema de la vida y la muerte y los problemas del individuo en la sociedad contemporánea, como desesperación, desamparo, dolor, violencia, etc. [RUHRBERG, en VVAA, 1999e, pp. 380-381].



79. Arnulf Rainer. De la serie *Farce faces*, 1972

También en el terreno de la figuración, pero con grandes diferencias respecto a Rainer -dada su tendencia a la narración-, podemos mencionar al italiano Renato Guttuso (1912-1987), cuyas obras pueden recordarnos a Grosz en sus deformaciones y en su carácter político y fantasmagórico. Aunque sus obras se consideren parte del Realismo socialista [CHUECA / IBEAS, 1999, p. 181], tienen una gran expresividad, antinaturalismo y distorsiones. Además, tuvo repercusión en artistas posteriores⁹⁹ como el pintor alemán Jörg Immendorff, también muy ligado a una pintura reivindicativa y de corte político, por lo que podemos considerarlo un antecedente de éste y otros pintores de carácter crítico.



80. Renato Guttuso.
Café Greco, 1976



81. Jörg Immendorff.
Café Deutschland Hörerwunsch, 1983

⁹⁹ Además, dos figuras interesantes de esta década y muy influyentes para el lenguaje expresionista son Sigmar Polke y Gerhard Richter, pero los reservamos para el siguiente epígrafe, dadas la trayectoria y contexto en el que se crean sus obras.

II. 3. 7. Posmodernidad cálida o negativa. Expresionismos de los años 80 en Europa y EE.UU

Entre los expresionismos de los años 80 existen similitudes de forma y contenido, a todos se les encuadra en la posmodernidad cálida,¹⁰⁰ pero inevitablemente el factor geográfico aporta cualidades propias a cada uno de ellos. Así que, es necesario analizar las aportaciones culturales del entorno para encontrar diferencias y similitudes. Por tanto, el estilo que desarrolla cada movimiento es producto del entorno social, físico, político, psicológico, etc. en el que se desenvuelve, pero también de los propósitos del artista, la elección de determinados medios y cómo éstos influyen en la forma y el contenido, es decir, su proceso creativo, la síntesis visual, etc. [DONDIS, D. A., 1976, p. 149].

Es importante destacar que en los años 80, por lo general, se adoptan varios estilos y medios como estrategia. Se mezclan diferentes códigos en una misma obra; es un sello de esta etapa. Tras las vanguardias, el arte posmoderno se caracteriza por su pluralidad; éste deja de discurrir por un camino fijo, tomando múltiples direcciones. A ese nomadismo se le ha llamado “estética de la ruptura” [HONNEF, 1991, p. 58], que libera al artista de la presión de tener un estilo por exigencia de la crítica o instituciones. No obstante, esta ruptura estilística ha llevado al artista casi inconscientemente a crear un estilo sin estilo, liberándose de una concepción clásica de la pintura¹⁰¹. Cada obra es una forma de conocer lo que implica el crearla. No se trata de una sucesión de estilos por etapas –que también existe-, sino de estilos que se dan simultáneamente. Un mismo contenido se expresa de formas diversas, una pluralidad que no estuvo presente en el Expresionismo histórico, ni el resto de la modernidad. Lo que interesa en la posmodernidad son las maneras de hacer, los ejercicios para desaprender de la pintura. Se atiende a los acontecimientos ocasionales del acto de pintar, que acaban en una sintaxis basada en la falta de nitidez, un rasgo de la sociedad¹⁰² en la que vivimos.

El pintor expresionista de la posmodernidad destaca por una actitud cínica, narcisista y salvaje; son actitudes anarquistas que suelen ir acompañadas de una postura irónica. También hay una huida de lo intelectual, destacando más un aire de romanticismo¹⁰³ y sensualidad en las obras. Es un arte que se mueve entre tradición e innovación, entre alta y baja cultura¹⁰⁴, pero sin oposiciones. Y existe una solidaridad singular entre lo individual y lo universal, característica ésta también de los años 80.

¹⁰⁰ Es la más expresiva, la que reivindica lo místico, erótico e irracional, frente a la posmodernidad fría o positiva, vinculada a procesos reduccionistas y apropiacionistas, a la simulación. La cálida, también es llamada negativa, se niega a continuar con la modernidad, a resolver sus problemas y suturar la brecha que ésta abrió. Esta “postura negativa” hacia el progreso técnico y científico va dirigida hacia la mentalidad capitalista, la modernidad, sus rasgos más contradictorios, los modelos políticos racionales y el abuso de las tecnologías. Se oponen a las tendencias pictóricas que la apoyaron y se manifiesta una especie de actitud antiburguesía [GUASCH, 2000a, p. 18-20].

¹⁰¹ También llamada pluralismo o nomadismo. Desde la fotografía y Cézanne, el arte pierde su dirección lineal; la historia se llena de contradicciones y transformaciones. En este cambio en los modos de crear, es un precedente fundamental la figura de Duchamp, quien puso en duda los criterios estilísticos, que empezaron a tener menos sentido después de la evolución lógica del arte, la huella que dejaron determinados artistas y los criterios que se han ido derrumbando. A algunos -como los alemanes- les toca más de cerca la figura de Joseph Beuys, su idea de un arte interdisciplinar y la aportación de materiales poco ortodoxos y sustancias que han tenido un significado autobiográfico o que funcionan como un símbolo para el artista. Este nomadismo les ha garantizado la continuación con elementos tradicionales de expresión, impidiendo ser absorbidos por las corrientes americanas, como ocurrió con la sociedad y la economía; esto es muy significativo en el caso de Alemania, debido a que los cambios sociales, políticos y culturales fueron casi radicales [LUCIE-SMITH, 1990, p. 19].

¹⁰² En parte, se debe a que los individuos ya no sólo obtenemos una visión completa de lo que está sucediendo a nuestro alrededor, sino que interpretamos los diferentes códigos en que nos llega una información despedazada, que percibimos, filtramos e interpretamos. Por otro lado, el arte se ha interesado por temas concretos, casi siempre relacionados con la identidad, sea cultural, racial, sexual, etc. y el público tiende a identificar y agrupar las obras por el contenido y no por el estilo.

¹⁰³ El Romanticismo se extendió a gran parte de Europa y América. Posteriormente, es recogido por movimientos como el Neoespressionismo o el *Bad Painting*, quedando en la estética y actitudes de los pintores [VVAA, 1984a, p.5.]

¹⁰⁴ Los posvanguardistas rompen las antiguas estructuras jerárquicas de imagen culta e imagen trivial de la cultura de masas -que formalmente recuerdan al *Pop*-, empleando ambas como fuente de inspiración. La mezcla de estas temáticas también es una mezcla de lenguajes, una estrategia para provocar el desconcierto en el espectador [HONNEF, 1991, pp. 27 y 28].

La tónica general estuvo marcada por la vuelta a los materiales tradicionales, la creación de una figuración primitiva muy expresiva, la imaginación, la recuperación de temas románticos y, técnicamente, el tratamiento libre del color y la composición, la visceralidad propia expresionista y un descuido deliberado de las reglas, una despreocupación por la calidad de la pintura. Sin embargo, estas transformaciones no se limitan a lo formal, también a la concepción¹⁰⁵ misma del arte.

En Alemania -país en el que nos extenderemos, dado su sello expresionista- hay una tendencia hacia la excentricidad. Destacan su romanticismo, su intensa fuerza poética y su imaginación expresiva, una nueva relación entre imagen y realidad. Se separa de las utopías del antiguo Expresionismo, pero utiliza su iconografía derivada de la mitología y emblemas paisajísticos y alegóricos. En Italia hay un interés por el mito y por lo clásico desde lo expresivo; la pintura es objeto de un gran poder sugestivo recogido del arte *Povera*. En Norteamérica se retoma la subjetividad y la fuerza del Expresionismo abstracto para volver a la narratividad de la pintura. Inglaterra, Austria, España y Francia, entre otros países europeos, también hacen sus aportaciones, aunque menos representativas que los casos alemán, italiano y norteamericano, países en los que la posmodernidad cálida estalló a la vez y con más fuerza. Todos encarnan una estética múltiple, inclinándose en general hacia lo subjetivo, la exageración y el amaneramiento. Según Kevin Power, son lenguajes con aspectos comunes, como el placer por la pintura y una mirada al pasado, una vuelta a las raíces, sobre todo en Alemania e Italia [VVAA, 1992e, pp. 48-50]. Hay que decir que unas posturas se superponen a otras y que no existe una postura común clara; además, la falta de claridad es un rasgo típico de la posmodernidad, tanto en la sociedad y la cultura, como en el arte. En general, se puede decir que las diferencias culturales en esta etapa del arte se despliegan con más fuerza que en las vanguardias.

II. 3. 7. 1. El Neoexpresionismo alemán

Las edades separan a los artistas en dos generaciones. Tienen vivencias comunes de un momento concreto, pero no necesariamente un estilo que los una, aunque sí intenciones plásticas comunes. La primera generación tiene sus comienzos sobre 1961; es la integrada por Georg Baselitz (n. 1938), Markus Lüpertz (n. 1941), A. R. Penck (n. 1939), Jörg Immendorf (1945-2007), Bernd Koberling (n. 1938), Anselm Kiefer (n. 1945), Horst Hödicke (n. 1938), Per Kirkeby (n. 1938 -de origen danés-, Gerhard Richter (n. 1932) y Sigmar Polke (1931-2010) -de origen polaco-, entre otros. Tienen bastantes similitudes formales, excepto Polke y Richter, que son más nómadas y eclécticos. En la segunda generación hay varios grupos: entre muchos, destacan principalmente los berlineses Rainer Fetting (n. 1949), Salomé (n. 1954), Helmut Middendorf (n. 1954), Peter Chevalier (n. 1953) y Dieter Hacker (n. 1942), pintores efectistas, espontáneos y seguros; los de Colonia, Walter Dahn (n. 1954), Jiri G. Dokoupil (n. 1954) y Peter Bömmels (n. 1951), atrevidos y cínicos; y el grupo de Hamburgo, entre los que destacan Albert Oehlen (n. 1954), Werner Büttner (n. 1954) y Martin Kippenberger (1953-1997), pintores críticos y bastante experimentales.

Los años 50 en Alemania fueron años de experimentación abstracta. El país se contagia de corrientes internacionales como el Informalismo y el Expresionismo abstracto, buscando puntos de referencia. Niegan la historia del arte de su país, dejándose influir para liberarse de la pesadilla nazi

¹⁰⁵ Aspecto en el que tuvo mucho que ver Joseph Beuys y su enfoque del arte (Véase la nota a pie de p. nº 111, p. 133).

[HONNEF, 1991, p. 58]. Sin embargo, en los años 60 -momento en el que se gesta el Neoexpresionismo alemán- los artistas se reencuentran con la tradición figurativa expresionista y recuperan lentamente los signos de identidad. Hay un sabio sentido de lo autóctono, combinándose lo particular con lo internacional. Baselitz¹⁰⁶, por ejemplo, desarrolla una figuración de corte dramático, un expresionismo cercano a la tradición germana, pero moderno, de imágenes de la realidad fuera del contexto espacial real. Otros pintores, como Richter y Polke, desarrollan un realismo crítico¹⁰⁷. Ya en los años 70 y 80, contenido y expresión van de la mano; el movimiento madura y sale de sus fronteras.

Polke y Richter, en realidad ya son internacionales en los años 70; sus poéticas son muy personales. Pretenden liberar al individuo y transformar la sociedad, reafirman el yo individual y la versatilidad personal, germen del futuro carácter nómada de su arte. Llegan a burlarse del concepto de identidad artística. Son dos artistas que replantean la crisis del estilo, la expresividad en el arte y su autenticidad¹⁰⁸ [GUASCH, 2000b, p. 148]. Sigmar Polke es un artista prolífico, irónico y mágico, el más enigmático de los años 70. En los 80, su obra muestra una herencia formal tanto del *Pattern Painting* - variante expresiva americana que veremos-, como del *Pop* [LUCIE-SMITH, 1995, p. 20]. Sólo utiliza recursos del *Pop* para ironizar¹⁰⁹ sobre sus temas y filosofía; así, filtra su visión de la realidad y la transforma. No tiene las típicas rebeldía y pasión alemanas, pero su pintura se opone a los órdenes establecidos. Su obra es confusa, borrosa, y muestra un juego de espacios y elementos flotantes. Sus mensajes son misteriosos, multiinterpretables, por lo que crea incertidumbre. Para Polke, racionalidad e irracionalidad son comportamientos que se combinan para formar un conjunto, que se experimenta mediante los sentidos.

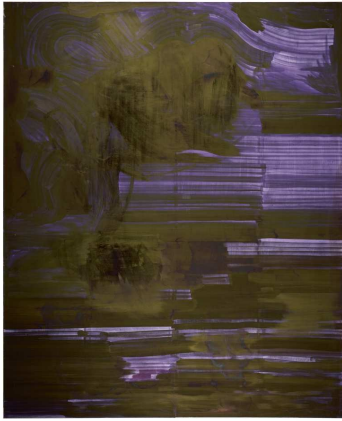
La capacidad de Gerhard Richter para cambiar de lenguajes y medios lo hace único. Como Polke, se mueve perfectamente en el mar de la incertidumbre. Es muy nómada y plural; transita entre realismo y abstracción, cambiando constantemente de realidades, y argumenta que ambas formas de pintura producen un efecto similar en el espectador, ya que simplemente éste percibe una realidad que sólo está en la pintura. Para él no son contradictorias, porque las entiende como realidades visuales autónomas [VVAA, 1992e, p. 60]. Pero las que nos interesan son sus abstracciones de los años 80 y 90, inspiradas en la naturaleza, románticas y expresionistas. Por un lado, las que son creadas a partir de capas de pintura arrastrada que deja residuos de colores yuxtapuestos y contrastados, creando ricas texturas en espacios tectónicos. Por otro, abstracciones gestuales ligadas al paisaje, también muy expresivas, pero con una definición del espacio opuesta a las anteriores. En ellas, quiere dejar ver otras realidades, mundos más allá de la realidad empírica; un intento de penetrar en lo desconocido, en lo que nos da temor, pero que a la vez nos intriga y nos da esperanza. Para Richter, son pinturas que ilustran la nada. Toda su obra gira en torno al concepto de realidad, en el que investiga, busca y se cuestiona continuamente [RUHRBERG, en VVAAe, 1999, pp. 342-343].

¹⁰⁶ Señala Kevin Power, que en los 60 su arte es profundo, serio, de formas fuertes, violentas, y expresa desesperación [VVAA, 1990a, p.39].

¹⁰⁷ Es el "Realismo capitalista" de Dusseldorf, que crean burlando al existente "Realismo socialista". Tienen una actitud irónica hacia el *Pop* y los productos del día a día [VVAA, 1997c, p. 43]. Su pintura es de criterios formales precisos, lejos de lo trascendental, no tan ligada al expresionismo, por tanto, sin mucho interés para este estudio. Sin embargo, sí lo son algunas otras obras de dos estos artistas.

¹⁰⁸ En los artistas de la 2ª generación -Dusseldorf, Colonia y Hamburgo-, también es característico ese replanteamiento de cuestiones sobre el estilo y la autenticidad en el arte, más que en los artistas de la 1ª generación [GUASCH, 2000a, p. 249].

¹⁰⁹ La ironía en Polke no es una liberación de la pesadez y el dolor de la vida, sino una forma de restar realismo a la realidad; la analiza, pero no escapa de ella. Ve la realidad como un absurdo y por eso se comporta contradictoriamente [HONNEF, 1991, p. 78]. La ironía lo separa de Beuys, con el que sin embargo tiene afinidades, como el interés por lo universal en la cultura.



82. Sigmar Polke. *Hallucinogen*, 1983



83. Gerhard Richter. *Grupo de árboles (628-1)*, 1987

Se distinguen dos rasgos básicos en el Neoexpresionismo alemán, primitivismo y romanticismo, van de la mano. Son comunes las imágenes que se repiten a lo largo de la historia, desde los mitos a las canciones y arte populares, cuentos de hadas, gnomos, etc. Hay una vuelta a los orígenes, un interés en el arte de la cultura popular bárbara germánica, de manera arcaica, grotesca y poética, es decir, retomando la fealdad. La intimidad del artista se transforma en sentimiento colectivo, como ocurría en las culturas primitivas¹¹⁰. Hay un interés por el efecto inmediato del arte, la magia que éste desprende, su poder de seducción o de repulsión, etc.; el mismo efecto que se produce en los primitivos, cuyas obras son hechas para evocar empatía y celebrar las funciones naturales de una comunidad, no sólo para ser apreciadas. La poesía del arte estaba amenazada de ser incorporada a los medios de comunicación, la ciencia y la técnica en forma de producto, sin plantearse cuestiones profundas, así que los alemanes defienden el valor del arte como cualidad humana, su poder para manifestar hechos, su carácter religioso y su relación con lo metafísico. Hay una reacción contra las segundas vanguardias, pero sobre todo contra la expresión fría [NAIRE, 1990, p. 34].

En Alemania todavía existen conceptos y actitudes recogidos de la estética romántica, que une arte y vida. En ello influyó mucho la figura de Joseph Beuys¹¹¹. Se toman ideas relacionadas con la religión del arte, desarrollando algunos pintores un lirismo abstracto de corte romántico, por ejemplo Per Kirkeby, pintor que crea paisajes desde un sentir ligado a la naturaleza.

¹¹⁰ El hombre primitivo vive en íntima relación con la naturaleza, un estado de cuerpo y mente que sugieren la existencia de una imaginación mayor y de un conocimiento subjetivo más íntimo que el del hombre actual, algo común a los románticos. Hay una actitud romántica y espontánea, ausente en el arte de las sociedades civilizadas y su forma racionalista, una actitud que descubre las imágenes que tienen significados culturales y que son por tanto universales -nacimiento, muerte, trabajo, amor, etc.-. Las representaciones expresan los misterios que intentaban comprender, tenían un fin religioso [DONDIS, 1976, p. 155].

¹¹¹ Joseph Beuys (1921-1986) no fue expresionista, pero sí un intermediario básico que debe ser citado, una figura clave para el neoexpresionismo alemán, especialmente para los relacionados con Düsseldorf. Su importancia en parte, se halla en su papel como profesor, que siempre estuvo unido a su labor artística. Abrió el arte tanto a la experiencia mística como a los impulsos didácticos, combatiendo la ascendencia de modelos americanos en Alemania [NAIRNE, 1990, p. 34]. Los que le siguen adoptan una postura bastante crítica ante la sociedad e historia, y adquieren un concepto del arte universal. Beuys analizó las angustias vitales del hombre, el espacio, el tiempo, la cultura y la naturaleza, y arraigó su pensamiento a un sentido de la tierra y un lenguaje artístico que le llevó a una responsabilidad y vocación místicas. El carácter religioso de su vida y obra estaba enfocado al conocimiento del yo espiritual y al hallar la razón del hombre en una Alemania dividida [GUASCH, 2000a, p. 148]. Este ritual de crear y vivir quedó muy presente en el arte posmoderno. Rescató los mitos clásicos y conservó el carácter del arte romántico, lo que lleva a muchos a una inclinación por definir la trágica belleza del mundo a través de temas como el paisaje, por ejemplo, Kiefer. Con Beuys, contenido y expresión empezaron a ir de la mano [LUCIE-SMITH, 1995, pp. 15 y 16]. Tocó todas las disciplinas artísticas, tradicionales o no, importándole principalmente la actividad creativa y los materiales, en los que encontraba un poder mágico. Convulsionó a una sociedad acostumbrada al consumismo a través de materiales de deshecho y reciclaje, dándoles vida y valor artístico, y contradijo las ideas de los espectadores hechos a lo fácilmente digerible. Su visión era universal, ejerciendo como un chamán con sus ideas y estrategias artísticas. El concepto ampliado de arte que desarrolló es un pilar para la posmodernidad, no necesariamente en lo formal, sino más bien en su manera de entender la práctica artística, el ritual del arte; y no sólo en lo filosófico, como podría malinterpretarse [HONNEF, 1991, p.42].



84. Per Kirkeby. *Sin título*, 1983

A otros les interesa la angustia como proceso de purificación, un modo de sumergirse en sus raíces filosóficas y románticas [VVAA, 1992e, p. 48]. Entienden la pintura como medio para hallar la razón histórica de su presente, un encuentro con sus raíces y su tradición cultural. En Anselm Kiefer existe esa actitud cultural procedente del Romanticismo alemán; quiere recuperar las fuerzas de la naturaleza y revelar el conflicto de la Alemania dividida. Sus paisajes borrados y rasgados, en los que utiliza colores oscuros y sombríos, son una visión de tipo apocalíptico. El retorno a la visión romántica, aunque parezca idealista, funciona para este artista como un antídoto para el pasado nacionalsocialista. Hay un sentimiento de división y cierta nostalgia a una forma de vida alemana perdida, así que saca a la luz los traumas producidos por la historia y la división política. En sus obras se pueden apreciar conceptos como la memoria y la fuerza de resurrección.



85. Anselm Kiefer. *Nigredo*, 1984

La influencia del pensamiento de Nietzsche pervive en el Neoexpresionismo, o por lo menos existe una concordancia con su filosofía en la mayoría de los pintores. Se trata de una pintura con autoridad, vitalista, con una postura heroica ante la existencia como algo trágico. Los pintores encuentran su libertad a través de una expresión salvaje, rebelde. El expresionismo en general, está cargado de vida; su color acentuado es una expresión de vitalidad, de exaltación. Existe un deseo apasionado, esa huella "nietzscheana" sobre la alegría y el desorden, frente al orden y la apariencia como modo de encubrir la realidad [idem, p. 49]. La intuición, el instinto o la inspiración poética son las herramientas de estos pintores; así buscan un diálogo con la naturaleza y lo expresan mediante la

pintura. En general hay una vuelta a la individualidad, a lo profundo, pero insistiendo en la vitalidad a través de una ejecución espontánea. En definitiva, hay una primacía de lo dionisiaco frente a lo apolíneo, mediante el cual se pretenden romper nuestros razonamientos sobre lo que aparece ante nosotros, suspendiendo nuestros juicios sobre la realidad. Un buen ejemplo de esta actitud son las *Pinturas Ditirámicas*¹¹², que Lüpertz creó en los años 60 y 70, llenas de una energía y vitalidad, que posteriormente marcarán algunos aspectos de su pintura. En los años 70 reflexiona sobre el estilo y en los 80 juega con la figura de manera arrebatada a través de un trazo y dibujo de formas caprichosas, deformes, que recuerdan al Picasso¹¹³ maduro. Su libertad creadora destaca por el recurso de la línea conjugado con la mancha y una gran capacidad compositiva.



86. Markus Lüpertz, *Fuegos fatuos*, 1982



87. Pablo Picasso. *La familia*, 1970

El arte es sólo una visión más de la realidad y el pintor neoexpresionista es consciente de ello. Utiliza sus recursos formales para impactar y desconcertar al espectador. Lo que le interesa no es lo que se ve, sino lo que queda en el espectador después de verlas. Los pintores se expresan, se insinúan y dejan que el espectador saque conclusiones; para ellos el proceso narrativo funciona como *shock*; son pinturas cuyas lecturas son instantáneas [VVAA, 2002c, p. 26]. Se maltratan las reglas estéticas sin importar demasiado el “qué”, sino el “cómo”; de ahí que muchas veces se recurra a temas banales o que el tema de la pintura sea la pintura misma. Y se da importancia al proceso de pintar con derroche y sensualidad, impulsivamente, lejos de la maestría,¹¹⁴ pero dominando los elementos visuales. Hay un mensaje y una estructuras propias, una metodología para producir unas emociones concretas. Esta necesidad urgente de expresión se ha llamado “hambre de pintura”, una furia pictórica ante una realidad inundada de imágenes [HONNEF, 1991, p 37].

En general, los artistas se valen de mecanismos como la confusión, el sinsentido, etc.; este escepticismo pone en duda los códigos utilizados en las formas de representación. El pintor posmoderno ha aprendido a vivir en la contingencia, y en ella las maneras monstruosas y lo excesivo

¹¹² En ellas alude al *Ditirambo*, canto griego en honor a Dionisio, también revitalizado por Nietzsche [GOHR, 2001, p. 49].

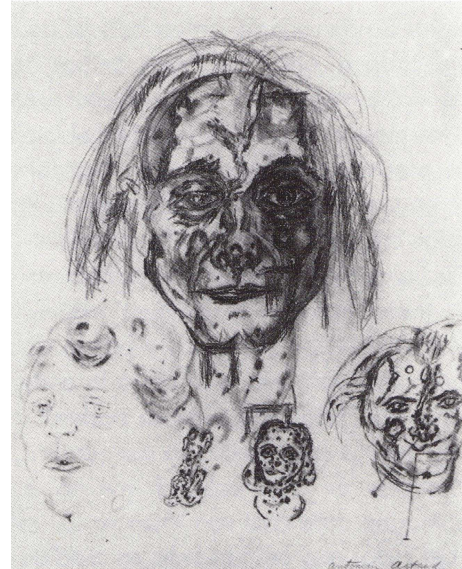
¹¹³ En sus obras de los años 80 son evidentes las huellas de Pollock y Picasso [POWER, en VVAA, 1991a, p. 235].

¹¹⁴ Para suplir la carencia de reglas estéticas vanguardistas o el dominio de las normas del oficio [HONNEF, 1991, p. 37].

se desatan. Muchos escépticos encuentran sentido al tema del absurdo en el arte; lo vemos en pintores como Baselitz¹¹⁵, quien tiene influencias de Antonin Artaud¹¹⁶, para él, un padre espiritual. Sus extrañas figuraciones tienen un trasfondo existencialista. Ambos son partidarios de aprehender con el cuerpo. Dice Artaud: “Hay una mente en la carne, una mente rápida como el rayo” [POWER, en VVAA, 1990a, p. 45]. En muchas obras de Baselitz se percibe bien la intención de producir *shock*, no sólo por sus deformes y monstruosos retratos, sino también por ser creados de manera impulsiva, anárquica.



88. Georg Baselitz. *Autorretrato desastre*, 1987



89. Antonin Artaud. *Autorretrato*, 1946

El grupo de Colonia se caracteriza por una actitud nihilista y cínica, pero desde la reflexión, huella de una etapa conceptual que les lleva a aplicar sus experimentos a la pintura, aunque no sus recursos formales. Están interesados en Beuys, Polke y Richter, la situación de Düsseldorf. Según Kevin Power, “[...] le dieron a su obra un tinte sociopolítico, casi neodadaista” [VVAA, 1992e, p. 49]. Este grupo no compartía la vuelta a las raíces germanas, sino que pensaba que los estilos estaban ahí para ser explotados; la autenticidad, la subjetividad y la profundidad les parecían retóricas. Su figuración tiene abundantes referencias a la historia y a puntos de vista personales.

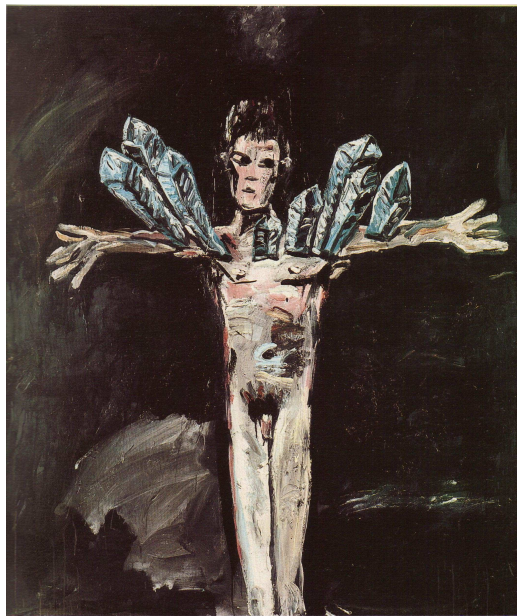
Jiri G. Dokoupil se remite a las vanguardias siendo muy crítico con ellas, y lo hace como los italianos, utilizando la parodia en los títulos o en los cuadros mismos. Utiliza el engaño como principio artístico, pretendiendo irritar y confundir. Su obra es muy variable, cercana a la de Polke, su tradición romántica y sus imágenes vehementes, aunque cada vez se va haciendo más sensible, jugando con diferentes estilos para afirmar su rechazo a la individualidad asumida que predicaba la modernidad.

¹¹⁵ Con sus *Manifiestos Pandemoníacos*, 1961-1962, contribuye a la búsqueda de la imagen del hombre, creada por el artista provocador y lleno de dolor [GUASCH, 2000a, p. 255]. Sus padres espirituales son Nietzsche, Artaud y Lautreamont. Baselitz depura la desesperanza gracias a su enfoque disciplinado del sentimiento y su preocupación desmedida de la estructuras. En los años 60 crea imágenes de rebelión moral a través de héroes, muy influido por Artaud y su visión del dolor [POWER, en VVAA, 1992e, p. 48], que se transmite directamente al espectador, llegando a ser una provocación total. A través de lo grotesco -coitos, masturbaciones, vómitos, torturas, etc.- y la forma descuidada representa figuras deformes y maltratadas.

¹¹⁶ En Artaud (1896-1948), poeta y dramaturgo francés -para algunos, padre del teatro moderno-, hallamos los aspectos del absurdo, el dolor y el cuerpo como vía de conocimiento, lo que marcó el estilo de su “teatro de la crueldad” [POWER, en VVAA, 1990a, p. 45]. Crítico las debilidades de la razón, buscando una identidad que aliviase sus dolores y su abismo. Sus obsesiones giran alrededor de la representación excesiva del rostro, recurrencia común del sujeto dividido y sus pliegues de la identidad. Retratos de materialidad carnal, de miradas profundas, imperfectos y perversos, alejados del estilo y la búsqueda de talento.

Destaca su capacidad para cambiar de paletas, formas y códigos, adoptando posturas reflexivas neoconceptuales [VVAA, 1984a, p. 23].

En Walter Dahn, como en Dokoupil, la elección de la estética proviene de una reflexión sobre los valores tradicionales del arte. Con sus motivos, sus parodias tristes y románticas y su tratamiento salvaje, apunta Kevin Power que, “[...] envuelve al espectador entre la risa y el horror” [Ídem, p. 20]. Es una pintura muy espontánea y oscura -formal y conceptualmente-, intentando convulsionar al espectador. Su lenguaje es primitivo, rudo, descuidado. Son conocidas sus grotescas figuras en situaciones desagradables, agudas caricaturas en las que trata temas de la vida diaria, como el sexo, la violencia o la sociedad, desde un sentido crítico e irónico. No obstante, subrayamos que estas ideas no tienen el poder pretendido si el pintor no atendiese al efecto que produce la pintura.



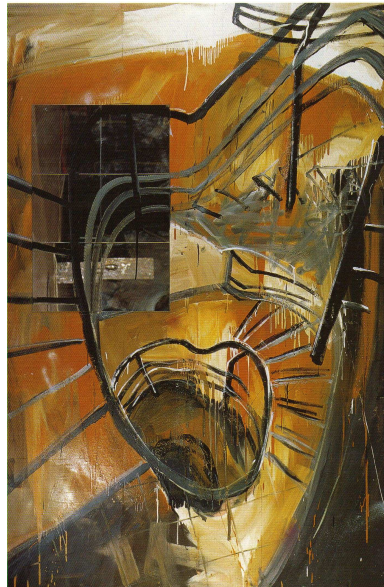
90. Walter Dahn. *Christal morning*, 1983

El concepto de ironía suele ir unido al vitalismo en los pintores alemanes. Es tan habitual en el grupo de Colonia como en el de Hamburgo. Muchos de sus integrantes se ríen del ideal de limpieza, claridad y verdad absoluta en el arte, aspecto que también recogen pintores como Richter y Polke. Martin Kippenberger, artista complejo, utiliza la ironía¹¹⁷ para desenmascarar la realidad a través de un juego de imágenes falsas hasta hacerla visible. Parece un rebelde alborotador, pero sólo juega con sus instrumentos artísticos. Cuando deforma las cosas, lo que hace es darle más énfasis, hacerlas

¹¹⁷ Según Kevin Power, la ironía es una forma de alcanzar la creación y aceptación de este mundo; el artista que la utiliza, equilibra la conciencia humana desde dentro, como la poesía. De este modo, declara su estado de incertidumbre hacia el significado del mundo y sus relaciones. Sabe que cuando el ser humano mira dentro de sí mismo, lo hace a través de los ojos de los demás, que éste necesita la mirada del otro para constituirse como ser. Las obras muestran la metáfora del esfuerzo del ser humano condenado al fracaso por ser el producto de la conciencia. El artista acepta que los significados cambian constantemente, son escurridizos, así que lo que hace es plantear problemas cuando pinta, provocar al espectador, sacarlo de sus casillas para hacerlo ver de otro modo; pretende despertar en nosotros el presente y poner así en tensión nuestra relación con el mundo [VVAA, 2002c, p. 152]. Igualmente, para Klaus Honnef, el artista que la utiliza, abandona la búsqueda del paraíso y acepta este mundo con todo su dolor y desorden. Sabe que una de las contingencias de la razón es el propio caos, pero que dentro de éste existe un orden propio. Esto ocurre constantemente en el acto de pintar, los ritmos, los impulsos, los accidentes, las improvisaciones, etc., forman parte de esto. El artista se siente en paz consigo mismo cuando tiene un conocimiento verdadero de lo azaroso de los momentos de la vida, convirtiéndolo paradójicamente en su felicidad. Se ríe de la vida y de sí mismo, interpretando todos sus papeles, aceptando que el ser humano se encuentra perdido en el laberinto que él mismo crea. “Es como si lo real se volviera más real, pero no más lógico” [HONNEF, 1991, p. 78].

más reales. Sus iconos de autodestrucción son una burla social. Se nutre de múltiples iconografías, pero sobre todo de las procedentes de la sociedad de consumo, que de forma paródica sitúa al lado de imágenes cultas, desconcertando al espectador [VVAA, 2002c, p. 25].

Albert Oehlen, también de Hamburgo, comparte el cinismo y la reflexión del grupo de Colonia -a diferencia de los berlineses, como veremos-. Su obra es polémica y provocativa; juega también con la ironía, el absurdo y lo caótico, creando un conflicto de significados [GUASCH, 2000a, p. 35 y 271]. Utiliza el espacio de manera chocante, rompiéndolo constantemente con agresivas pinceladas para producir un estado de confusión [HONNEF, 1991, p. 129]. Espera una reacción del espectador, investiga sobre su comportamiento a través de la pintura. Es un pintor con ambiciones literarias e influencia de Polke, Beuys y Nietzsche. En un principio rechazó la pintura como fin en sí misma, pero paradójicamente la evolución ha llevado a este artista a desenvolverse a final del siglo en un lenguaje expresionista de corte abstracto [RURHBERG, en VVAA, 1999e, p. 374], aunque no exento de contenido.

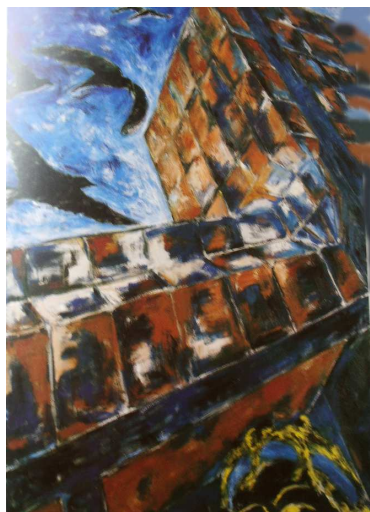


91. Albert Oehlen. *Escalera especial*, 1984

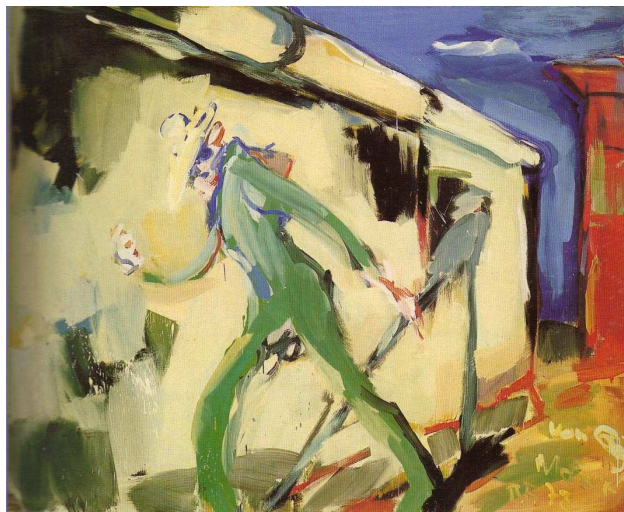
Los berlineses de la segunda generación tienen más estilo que sustancia, característica habitual en la primera. El nombre de “*neue fauves*”, que se otorga a estos “pintores salvajes”, viene de su uso del color; su cromatismo es explosivo, de grandes contrastes. Utilizan grandes formatos, generosas y violentas pinceladas, gestualidad corporal y sensualidad. Su estética es neoprimitiva, de ejecución rápida e impulsos típicamente nórdicos, espontáneos y vitales, moviéndose entre la abstracción y la figuración. Su pintura tiene referencias de Goya o Beckman [HONNEF, 1991, pp. 22 y 131] y claros vínculos con el primer Expresionismo; su modo de aplicar el color es similar. En Fetting, por ejemplo, sus desnudos o paisajes son eficaces, casi superficiales; sobresale su virtuosismo; cubre un dibujo indiferentemente académico con amplios trazos y colores brillantes sin tapujos [LUCIE-SMITH, 1990, p. 19]. Lo mismo o muy similar ocurre en pintores como Middendorf, Chevalier, Salomé o Hacker.

En Alemania se recurre a la naturaleza primitiva del lenguaje expresivo como modo en el que explota el sentimiento. Hay pasión por el caos y el artista se encuentra en situación de alerta frente a lo agradable o lo fácilmente dramático. La pintura del Neoexpresionismo ya no es un espacio tridimensional donde se colocan figuras, sino una superficie donde se trazan signos fuera de

pretensiones ilusionistas y sentimentalismos. A veces es fea, deforme y monstruosa, con figuras que gritan dolor y nos golpean. La reflexión en el plano se superpone al ilusionismo, creándose un mundo deforme que muestra una visión confusa de nuestro mundo. La intención de estos artistas es la de producir *shock*, desconcertar, pronunciarse sobre la conciencia colectiva, sacar al hombre de su estado de letargo. Son imágenes en las que prevalece la aparición, la acción con la que fueron pintadas, funcionan como presencias que intentan eliminar los significados [VVAA, 2002c, p. 19 y 26].



92. Dieter Hacker. *La ciudad*, 1983



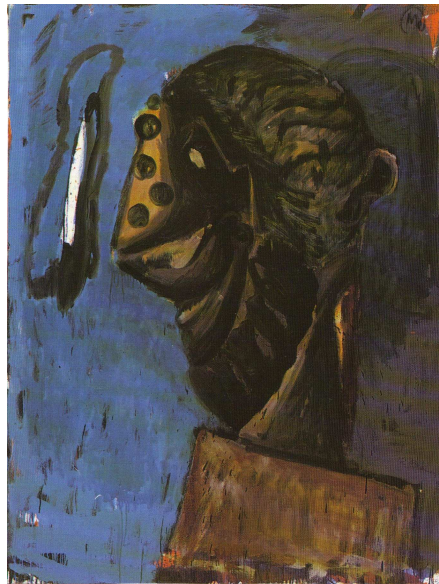
93. Rainer Fetting. *Van Gogh en el muro*, 1978

Las temáticas que recorre este movimiento giran en torno a los géneros clásicos de la pintura, como ocurre en el Expresionismo histórico. Los pintores transforman en motivos, lugares mentales relacionados con el cuerpo, la historia del arte, la propia Alemania, etc., como fuentes que les llevan a la propia reflexión, y que se materializan en forma de retratos, autorretratos, interiores o naturalezas. También materializan lugares físicos y territorios relacionados con espacios cotidianos, en forma de paisajes, como hemos visto en Kiefer o Kirkeby. Sin embargo, normalmente todos ellos funcionan como pretexto¹¹⁸ para expresar una libertad formal que testimonia las relaciones del artista con la realidad [GUASCH, 2000a, p. 255]; así pues, dan tanta importancia al contenido como a la plástica de la que se valen. Después de que lo subjetivo y lo visionario, el mito, el encanto, el dolor y el placer fueran condenados al olvido, son recuperados por estos pintores. El significado que pueda haber en estas obras es algo intenso que casi pretende producir una anulación de la inteligencia, dando apertura a los sentimientos y emociones. Es algo intencionado, encierran el significado básico atravesando el nivel consciente para llegar al inconsciente.

En el caso de los retratos, el aspecto de los rostros con frecuencia vislumbra horror y muerte. Son a la vez, autorretratos, puesto que también hablan de si mismos, ya que el otro es cada uno. En esto han influido artistas como el citado Artaud, pero también han influido muchos otros artistas mencionados, como Kirchner, Giacometti, Bacon, Dubuffet, Rainer o los dibujos y pinturas de Zoran

¹¹⁸ La efectividad de muchas de estas obras está en que sin perder del todo el carácter mimético, lo narrativo es superado por la presencia, obligándonos a una reflexión sobre lo sucedido. Se utiliza la memoria para recordarnos la presencia del pasado que se convierte en presente. Según Kant, la experiencia de lo estético no produce ningún tipo de conocimiento, ni histórico, ni científico, ni filosófico; es una experiencia verdadera, porque nos hace más conscientes de nuestra actividad mental. El tema, sea religioso, social, mitológico, etc., cambia con la intención y su poder es sólo el de comunicar algo, concreto o abstracto [DONDIS, 1976, p. 16].

Music¹¹⁹. Con todos ellos, la experiencia del cuerpo se convierte en referente fundamental para la pintura europea, repercutiendo posteriormente en Alemania en pintores como Baselitz, Lüpertz, Oehlen o Fetting entre otros, que continúan con el rechazo al estilo, retratando individuos anónimos, temerosos y extraviados, que de algún modo percibimos como próximos. Con ello, los pintores pretenden hacernos partícipes; es un acercamiento a la representación del rostro y el cuerpo añadiéndole siempre el elemento cambiante del tiempo, haciendo que éste pase a la imagen.



94. Markus Lüpertz. *Autorretrato*, 1983

Analizando detenidamente la plástica del Neoexpresionismo, se detecta que hay fragmentación en las obras; no se busca la coherencia lógica de la poética, sino la transformación¹²⁰. Parece como si fuese una acumulación de modos de expresión que evolucionan en conjunto. La imagen se forma a saltos, siempre abierta a cualquier recuperación; es a través de estos saltos, como el pintor logra su resultado. Se trata de una sensibilidad discontinua que crea imágenes distintas, pero vinculadas entre sí por una práctica irrepetible, como la relación del artista con sus instrumentos. No existe una forma estándar de proceder en el cuadro; la obra responde a las exigencias del momento¹²¹.

Básicamente los mensajes visuales expresados por los nuevos expresionistas se podrían situar en el nivel de la representación. Parece evidente, tratándose de figuración, pero la posmodernidad no tiene una separación muy clara entre ésta y la abstracción, mezclándose los mensajes visuales incluso con el nivel simbólico. Por eso se huye de la trampa representativa a través de numerosos métodos compositivos y técnicas. No hay fidelidad en la reproducción de imágenes con respecto al entorno, pero desde luego no existe esa intención, no se pretende que la información visual sea tan detallada, porque esto en parte colapsaría la emoción buscada, por lo tanto, lo que se hace es cargar el acento en los rasgos distintivos. Es otro nivel de la representación, que busca potenciar la expresión visual y en el que el mensaje está bastante abierto a la modificación subjetiva. Se acerca a la

¹¹⁹ Sus dibujos hechos en los campos de concentración durante la segunda guerra mundial, en los que se centra en la figura humana -sobre todo autorretratos-, son de un profundo dramatismo [BOZAL, 2004, pp. 27 y 28].

¹²⁰ El proceso en parte de la pintura contemporánea pone de manifiesto que somos seres en continua transformación. Lo que importa es el poder de las imágenes, su presencia, no en función de lo que representan, sino de lo que expresan.

¹²¹ Una imagen intencionada, fragmentada, pero de una sensibilidad individual, irónica y con cierto distanciamiento.

abstracción¹²² en el sentido de que se produce un proceso de destilación; se reducen los valores visuales a los esenciales y las formas contenidas en la pintura obedecen a las necesidades de la comunicación. En realidad, parecen haberse superado las barreras entre figuración y abstracción.



95. Per Kirkeby. Pequeño terremoto, 1983

Pintores como Per Kirkeby llevan este proceso hasta una abstracción casi pura; partiendo de elementos del paisaje o la naturaleza muerta, acaban sin guardar conexión alguna con el referente, así, cuanto más abstracta es la información, más abarcadora es, aunque no es raro que percibamos estados de ánimo comunes ante obras cuyo mensaje visual es abstracto. Otros lo llevan por la vía que los lleva al simbolismo, atribuyendo a la información visual significados arbitrarios [DONDIS, 1976, p. 88]. Reducen el detalle visual al mínimo, de este modo, cuanto más abstracto sea el símbolo, más difícil es de interpretar por parte del público. Muchas veces los símbolos son abstraídos de la naturaleza y luego se incorporan signos y códigos, como en Dokoupil o Penck, que es muy cercano a la abstracción, ya que utiliza un proceso de simplificación para quedarse con la esencia primitivista de las figuras y objetos que pinta, además de que se despreocupa del detalle estético. Su simbología - letras, números, etc.- es una información codificada que se separa del todo del entorno, es decir, una abstracción. También hay otros factores, como la utilización de la escritura como expresión visual. Por otro lado, para el Neoexpresionismo es importante el valor del ornamento, sobre todo en pintores como Baselitz, en quien es un modo de acercarse a la realidad [POWER, en VVAA, 1990a, p.45]. Aluden a símbolos de las culturas donde viven los pintores, algo típico del caso de alemán. Los ornamentos tienen una lectura para el pintor, no es algo decorativo en este caso, sino que se trata de una relación de la representación con la simbología, una forma visual subordinada a una totalidad.

En resumen, estos pintores se mantienen en la representación, pero utilizando el proceso de abstracción para constituir una información visual reducida, una información representacional mínima que coexiste con formulas abstractas. Se superponen los distintos niveles de la comunicación con primacía de la representación, cuya facilidad para hacer que la información visual sea más directa, se ve coartada por el poder seductor¹²³ del proceso de abstracción. La evolución del arte en general,

¹²² Según Anna María Guasch, ésta es la alternativa plástica que encuentran estos pintores, la recuperación de una naturalidad a partir de la figuración, una naturalidad en el proceso pictórico [GUASCH, 2000a, p. 25]

¹²³ Estrategias como la deformación le llevan a la abstracción y de aquí a la ficción de la imagen [Ídem, p. 26].

había dado bastante importancia a la abstracción, porque en ésta salen a la superficie las fuerzas estructurales de la composición, apareciendo los elementos visuales puros.

Analizando recursos como el color, podemos concluir que el Neoexpresionismo, por lo general, recibe influencias del Expresionismo o directamente de pintores como Van Gogh o Munch: efecto resonante, brillo interno, viveza o utilización por contraste de complementarios y sus adyacentes. Es clave también la elección de colores neutros, agrisados, y sombríos, sobre todo en las primeras obras [HONNEF, 1991. p. 108]. El color en Baselitz por ejemplo, es excelente; es un maestro de la diferenciación y la variación basada en la alternancia de fríos y cálidos [FUCHS, en VVAA, 1990a, p. 29]. Sus paisajes condensados son representaciones vagas, con tranquilidad pictórica pero con dramatismo. El caso de Lüpertz es distinto; su influencia del Cubismo es cercana; reduce más la paleta, aunque también es un maestro en la diferenciación, no sólo en el color, también en la forma o el concepto [GOHR, 1991, p.19]. Otros utilizan el color de forma plana, reduccionista y antinaturalista, en figuras antropomórficas, como Penck por ejemplo, que intenta llegar a la abstracción reduciendo medios, aunque su coloración es brillante, sobre todo usando rojo, negro y blanco [GUASCH, 2000a, p. 261].



96. A. R. Penck *Venecia*, 1982

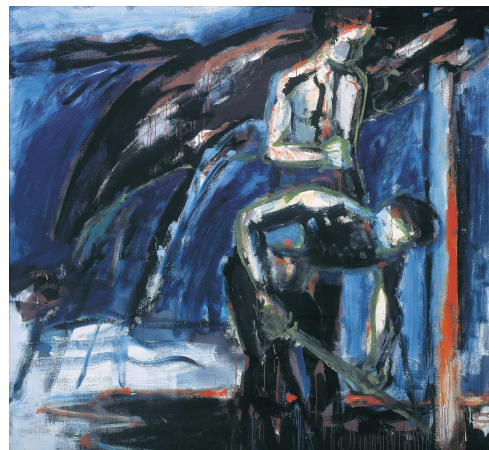
En general, el color busca la expresión emotiva y el drama a través de bruscos contrastes de figuras, un juego que da fuerza y protagonismo, ya que al estar aisladas vienen a los primeros planos y se independizan, haciéndose así más protagonistas y causando la curiosidad en el espectador. Es la herramienta más importante, dado que el color tiene una afinidad directa con las emociones; los neoexpresionistas son conscientes de ello, así que lo potencian, aumentan su grado de saturación, haciéndolo más penetrante aún. Y por supuesto, juegan con el significado o simbología que éste podría llevar asociado. Este uso saturado del color es característico sobre todo de pintores del grupo de Berlín, como Fetting o Middendorf, entre otros.

Pero este movimiento también utilizan otros recursos para crear contraste, por ejemplo el contraste tonal marcado; el claroscuro es evidente, es algo que intensifica el dramatismo. Muchos artistas utilizan el tono con tendencia a la oscuridad, a valores bajos, como Markus Lüpertz o Walter Dahn, o con bastante gradación de oscuros, como Anselm Kiefer. En general, se tiende a la planitud, no se ordena el tono en función del origen de la luz, y además, se huye de la perspectiva. No existe

intención de describir y expresar tridimensionalidad deteniéndose en detalles y valoraciones tonales, sino que se utilizan técnicas de contraste arbitrario cromático o tonal. También existe en algunos artistas la tendencia de acentuar los contornos mediante la línea o los saltos de tonalidad.



97. Hellmut Middendorf. *El cuadro del perro II*, 1983



98. Bernd Koberling. *Strandarbeiter*, 1980

Improvisación, accidente, azar o automatismo, son características habituales en el Neoexpresionismo. Utiliza la gestualidad a través de variedad de trazos informales, violentos; lo vemos claramente en pintores como Fetting, Koberling, Hodicke o Middendorf, cuyo lenguaje pictórico es neoprimitivista [HONNEF, 1991, p. 112]. A veces, se combina lo gestual con lo geométrico y lo lineal, como ocurre en las primeras obras de Lüpertz, que plásticamente destaca por su gran vitalidad en el trazo y su sentido del equilibrio compositivo. No obstante, aunque parezca lo contrario, casi siempre es algo deliberado. Utilizan el fallo a propósito, porque saben que la imperfección intensifica lo poético. La falta de nitidez o borrosidad de la imagen es muy utilizada, ya que representa movimiento, crea obras dinámicas. Además, también usan líneas diagonales y repetición de elementos formales o temáticos que producen ritmo, lo que hace que se mueva el ojo del espectador, transmitiéndose la sensación de dinamismo causada por la pintura.

Por otro lado, los saltos de escala y los juegos de tamaños son técnicas muy utilizadas para distorsionar. Al jugar con el tamaño de las figuras respecto del campo donde están inscritas, se pretende hacer sentir al espectador pequeño e impresionado. Lo mismo ocurre con la típica desproporción expresiva, es una forma de establecer acentos en el mensaje visual.

Algunos alemanes utilizan la pintura texturada, acentuando la materia para crear una superficie pictórica densa y expresiva con la que seducen al observador. Esto destaca en pintores de la segunda generación, como Büttner, en cuyo estilo pastoso se puede apreciar una textura que rebasa el carácter visual para ser muy táctil. Pero sobre todo se da en artistas de la primera generación como Baselitz, Lüpertz, Kirkeby o Kiefer. Este uso del material, muy típico de la posmodernidad, refuerza la emoción que se transmite con el color e imprime calidades a la pintura, la enriquece. Especialmente en Kiefer, la materia es muy significativa; utiliza densas texturas y materiales no convencionales¹²⁴. Algunos de sus grandes formatos contienen imágenes fotográficas con capas superpuestas de colores a base de gruesos empastes que dejan ver lo que hay debajo.

¹²⁴ Esta utilización de materiales poco ortodoxos le viene a Kiefer de Beuys [LUCIE-SMITH, 1990, p. 19].



99. Anselm Kiefer. *Paleta*, 1981

En cuanto al espacio, como se ha comentado, no se suele perseguir una ilusión de profundidad; el espacio tiende a aplanarse, no hay un interés especial en reproducir tridimensionalidad, pero ésta no se elimina de forma radical. Se utilizan las dos formas de espacio metafóricas de la pintura, lo plano y lo profundo. Los conceptos de espacio y orden propios de la posmodernidad están al margen de su concepción histórica en la pintura. Hay una tendencia a la vertical, a lo ascendente, que con frecuencia se mezcla con la diagonal, que imprime a la composición un significado amenazador y la hace provocadora y dinámica. Kiefer, por ejemplo, en sus grandes composiciones apaisadas, emplea grandes perspectivas centrales, directas al horizonte, mediante líneas diagonales que atraviesan la superficie [LOPEZ-PEDRAZA, 1996, p. 83]. Sin embargo, a menudo rompe el espacio escenográfico mediante texturas u objetos pegados, jugando con el plano simultáneamente, lejos del efectismo. O Polke, que crea confusos espacios que parecen ensoñaciones, y sin embargo, sus superficies son limpias, transparentes. Presenta un mundo de conflicto entre gramáticas, fusionando lenguajes o códigos. Es bastante experimental, y utiliza un método¹²⁵ de carácter sintético, no analítico [BLANCH, en VVAA, 2002c, p. 28].

Albert Ohelen es cercano a Polke en su intención, pero más violento; rompe constantemente el espacio de manera chocante; encuentra una espacialidad concreta en el desorden a través de cambios de escala, direcciones inconexas y yuxtaposiciones violentas, negando cualquier posible hilo conductor. Otros utilizan la perspectiva y el claroscuro de valoración tonal, a la vez que los contradicen con otros recursos como el traslapeo o el empleo de direcciones incongruentes, como Immendorff en la serie *Café Deutschland*. El conjunto tiende a ser una imagen compuesta, cargada de yuxtaposiciones generadas de forma violenta, una estrategia muy posmoderna utilizada con el fin de conseguir ambigüedad espacial.

Existe una especie de canon nórdico en la estética alemana, una concepción propia del espacio y la composición que viene desde Grünewald y de artistas nórdicos no alemanes, como Hodler, Van Gogh o Munch, incluso más cercanos, como Asger Jorn [GUASCH, 2000a, p. 242]. Luego se repite en el

¹²⁵ Prueba muchos materiales y recursos. Profundiza en los aspectos físico-químicos de la pintura y sus cambios con la luz o humedad, pero también en las reacciones del espectador. Su proceso creativo innovador, es capaz de producir el trance en el espectador. Demuestra que la franqueza de la práctica artística no tiene porque llegar al compromiso, la afirmación o la huida de la arbitrariedad. No es necesario sacrificar la inteligencia para tener éxito [FUCHS, en VVAA, 1997c, p. 233].

Neoexpresionismo en pinturas espacialmente ambiguas que producen vértigo e inquietan. Orden y caos dejan de ser dimensiones antiestéticas y lo regular e irregular se alternan y mezclan constantemente con una tendencia general a la heterogeneidad.



100. Jörg Immendorff. *En marcha hacia la XXXVIII asamblea del partido*. De la serie *Café Deutschland*, 1983.

Otro aspecto habitual del espacio es la fragmentación –típico también de Italia-, un modo de crear discontinuidad frente a una sensación de unidad y equilibrio. Con ésta se consigue expresar excitación y variedad, sin embargo, la pintura no pierden su carácter individual. Baselitz, por ejemplo, utiliza mucho esta estrategia representativa; lo vemos en su serie *Fraktur* [VVAA, 1990a, p.23 y 25]. Es un modo que tiene el artista posmoderno de mostrar que una parte representa el todo. Sabe que la pintura es ficción, alegoría¹²⁶, y que ésta produce lo fragmentario. El artista moderno probablemente lo hubiera expresado de un modo más elaborado. La fragmentación¹²⁷ conduce al estilo de estilos, a la utilización de diferentes códigos, una forma de eclecticismo, y es un reflejo del mundo posmoderno.

Por otro lado, se utilizan recursos al margen de la relación figura-fondo tradicional, formas fuertes, imágenes violentas de la realidad fuera de su contexto espacial¹²⁸ real. Es el caso de las pinturas invertidas¹²⁹ de Baselitz, figuras y paisajes explosivos, descontextualizados. En ellas, el color y la pincelada son ahora quienes sostienen el motivo; además, a través de la inversión juega con la sensación de gravedad a la que estamos acostumbrados. En Lüpertz este aspecto también es significativo; escoge elementos dispares fuera de su contexto, creando atmósferas extrañas que inquietan al espectador. Aporta constantemente irrealidad e incertidumbre a los elementos de la

¹²⁶ La deformación en el arte alemán produce alegoría. La naturalidad conlleva abstracción en la figuración [GUASCH, 2000b, p. 25 y 26].

¹²⁷ La fragmentación podría ser un método, tanto para filtrar la experiencia como para organizarla. El hombre es un animal que busca pausas y estructuras ante el caos del vivir. Sentimos, percibimos y analizamos por medio de fragmentos. Es por medio de la fragmentación que hemos llegado a comprender el mundo; ésta se convierte casi en una condición. Nuestra sociedad se presenta en múltiples códigos; estamos acostumbrados ya a ver televisión, leer el periódico, contestar al teléfono, mantener una conversación doméstica, todo al mismo tiempo, siendo todos ellos, códigos de comunicación diferentes. En el terreno del arte, la fragmentación es expresada no sólo mediante la pintura, sino también a través de medios como collage, el ensamblaje, los montajes, etc. [GUASCH, 2000b, pp. 25 y 26].

¹²⁸ Es posible que los conceptos sobre el espacio del escritor Bataille, hayan influido en los pintores del Neoexpresionismo, sobre todo por su obra *Espace*. Bataille se opone al espacio acotado; por el contrario propone un espacio discontinuo que rompa la linealidad y la lógica rigurosa. Se posiciona ante a la geometrización del espacio que lleva a la abstracción. Defiende ese espacio irracional que es el del contacto individual con la naturaleza y que escapa al tiempo [ALLIAGA, en VVAA, 2002c, p.110]

¹²⁹ Con esto pretende demostrar, entre otras cosas, que en un cuadro bien pintado, será indiferente la colocación del motivo; éste pierde identidad y adquiere una nueva, que es precisamente la de la pintura misma [FUSCH, en VVAA, 1990a, p. 25].

imagen a través de técnicas compositivas como la suspensión, la ingravidez, el desequilibrio o la inestabilidad, intentando provocar e inquietar. Así que son habituales los equilibrios asimétricos y dinámicos en imágenes complejas, lejos de formas y composiciones previsibles. De hecho, la complejidad es otra característica de estas obras llenas de fuerzas, no fáciles de organizar. Pero se busca la manera de compensar este estado utilizando recursos de contraste cromático, tonal, de contornos o de direcciones, que se compensan visualmente a través de la intuición. Ésta es la que guía la composición, creando imágenes que producen más tensión visual que relajación, ya que se crea actividad en la imagen y se evita el reposo.



101. Georg Baselitz.
Hombre comiendo naranja IV, 1981

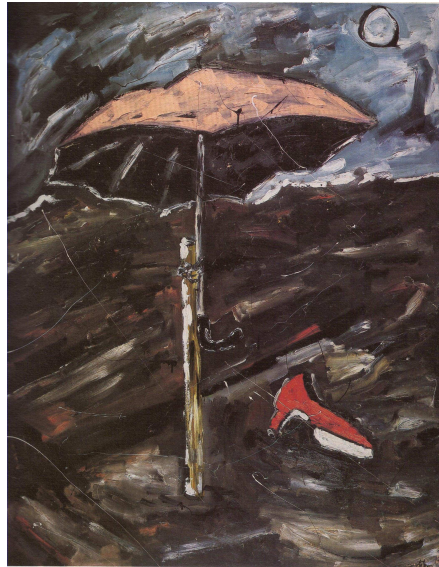


102. Markus Lüpertz.
Fantasmas del espacio intermedio. Crucifixión, 1987

La relación entre la figura y el fondo suele ser ambigua; no existe una dualidad positivo–negativo clara, porque ésta no se resuelve del todo. El elemento negativo no actúa con pasividad, ya que la imagen suele estar bombardeada de elementos. Se juega con la ilusión óptica de figuras que parecen otra cosa. En ello influye la espontaneidad con la que se enfrentan al lienzo, la improvisación frente a la elaboración de proyectos previos elaborados. Otro factor técnico a destacar es la forma en que se rompe la neutralidad de la composición a través del acento, la búsqueda de diferentes formas de contraste de un elemento respecto al fondo; además de la variación frente a la coherencia formal o uniformidad. Se tiende a la diversidad, ya que sus estrategias normalmente piden cambios. Esto suele producir diferentes centros de atención, generalmente conseguidos mediante el color como estímulo visual. No hay un orden lógico en la imagen, sino aleatoriedad y accidente. La imagen a fin de cuentas es una tensión visual y los neoexpresionistas tienden a incrementarla. Se huye de una búsqueda lógica de resultados armoniosos con el propósito de producir impacto visual. Todos estos recursos compositivos permiten apreciar que la libertad formal en el Neoexpresionismo es evidente.

El proceso creativo de este movimiento alemán está guiado por la libertad, el placer desinteresado y vitalista de pintar, lo que deja cabida a la subjetividad. Es importante el encuentro con el lienzo, la aplicación de la pintura; el gesto es un movimiento que puede ir desde la muñeca, el codo o el hombro. Son pintores que prefieren el acto de pintar al producto acabado, porque se centran en el

proceso mágico que es la conquista del cuadro. Todo se construye desde el azar, pero el proceso es deliberado; hay equilibrio entre lo instintivo y lo controlado, una subjetividad controlada en la que confluyen el proceso constructivo y el destructivo de la obra. Los pintores de la segunda generación, también suelen captar el mundo a través de videos, fotos, dibujos etc., como medios suplementarios que surgen de un proceso paralelo a la pintura, que es su principal interés creativo.



103. Werner Büttner. *Con zapato de señora*, 1982

II. 3. 7. 2. La Transvanguardia italiana

Surge en Italia en 1979¹³⁰ como una renovación de la pintura figurativa que utiliza el juego de lenguajes, la ironía y el placer de pintar. Como en Alemania, se reacciona a fases anteriores del arte haciendo de la falta de estilo su principio. Pero los italianos no tienen el enfoque conceptualista de los alemanes. Además, igual que éstos, utilizan la citación¹³¹, pero sus motivos iconográficos y formales son extraídos de la antigüedad clásica y de las vanguardias -Futurismo, Realismo mágico, Pintura metafísica, etc-, con un alto grado de ambigüedad y una mirada formalista a la tradición de la pintura -Renacimiento, Manierismo, Barroco, Neoclasicismo, etc.- Por otro lado, se distancian de las tendencias americanas afirmando que éstos eran muy jóvenes para tener memoria¹³².

Los pintores de la Transvanguardia se liberan¹³³ de toda referencia y de ninguna, porque para ellos todas son posibles. Utilizan el eclecticismo para neutralizar las diferencias, anulando la distancia entre presente y pasado. En su obra se funde la internacionalidad de las vanguardias con el localismo,

¹³⁰ Es la fecha en la que por primera vez se utilizó el nombre de este movimiento en una revista de arte llamada *Flash Art*, en un artículo redactado por Bonito Oliva [LUCIE-SMITH, 1990, p. 23].

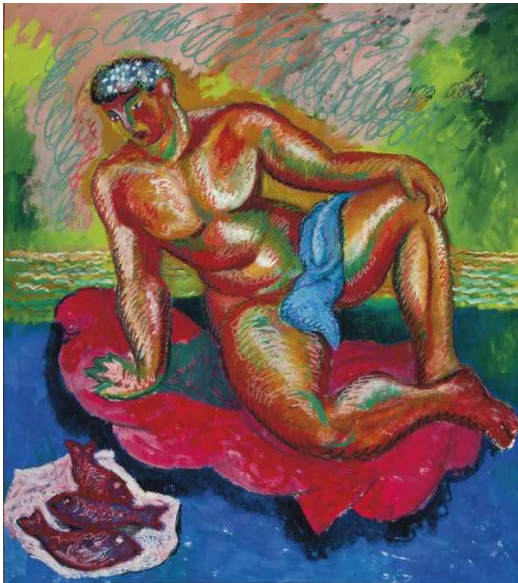
¹³¹ Esta mirada formalista y temática a la historia del arte y a la tradición pictórica constituyeron las bases sobre las que se asentó la Transvanguardia [GUASCH, 2000a, pp. 273 y 274].

¹³² Para los italianos, la memoria es algo fundamental en el proceso de creación de imágenes. En Italia -y Europa en general-, existe la idea de que la historia es una memoria, y que ésta se compone de recuerdos. Para ellos, la última palabra sobre el arte sería pronunciada por el viejo mundo.

¹³³ Bonito Oliva utilizó el concepto de "ideología del traidor", que se refiere al uso que hacen los artistas de utilizar todo tipo de referencias de la historia porque todas son posibles [Ídem, p. 277].

las raíces culturales y la tradición italianas. Se afirma el *genius locci*¹³⁴; así se reencuentran con su pasado y con ellos mismos. La utilización de mitos y temas¹³⁵ de la Antigüedad Clásica, de las culturas primitivas -símbolos, ritos, danzas de fuego, alquimia, etc.-, y los temas entre el sueño y la realidad, son típicos de este movimiento. Hay una búsqueda de armonía entre arte, hombre y naturaleza, respetando la identidad de cada lugar, pero evitando el provincialismo.

El término “Transvanguardia” proviene de la revisión y debate acerca de la crisis en la evolución de las vanguardias y de las formas transmitidas por la historia del arte, lo que se ha llamado “darwinismo lingüístico”¹³⁶. Se aprovecha la tradición de forma vanguardista, del mismo modo que el Manierismo¹³⁷ aprovechó el Renacimiento, aplicando sus debilidades y poniendo en duda el poder de la razón. De hecho, la Transvanguardia tiene muchos componentes del Manierismo: poses refinadas, virtuosismo, desproporción, cierto erotismo, inquietud, etc. Además, también está presente la sensación de inestabilidad provocada en el espectador.



104. Sandro Chia.
Chico con pescado rojo, 1984



105. Agnolo Bronzino
Alegoría del triunfo de Venus, 1545

Se trata de una pintura intrigante, consciente de sí misma, pero con influencia del pasado, a veces cercana como la del arte *Povera*, al que sin embargo consideraron represivo y masoquista. Esta actitud fue una respuesta a la contaminación visual del entorno, por lo que crearon imágenes individuales que expresaran sus realidades interiores. El peligro de este propósito residía en banalizar lo importante, pudiendo así aportar a la pintura un carácter decorativo y superficial. En este sentido, la Transvanguardia, realiza una pintura muy expresiva, y pueda decirse que tiene claras influencias formales del lenguaje investigado, pero ponemos en duda si son expresionistas. Debemos tener en

¹³⁴ Alude a las raíces del territorio cultural del artista [GUASCH, 2000a, p. 274]

¹³⁵ Los italianos analizan las obras de artistas como Chagal, Picasso, el Greco, etc. Este citacionismo es común en la Transvanguardia, así como las referencias a culturas africanas, hindúes, etc. [HONNEF, 1991, p. 87].

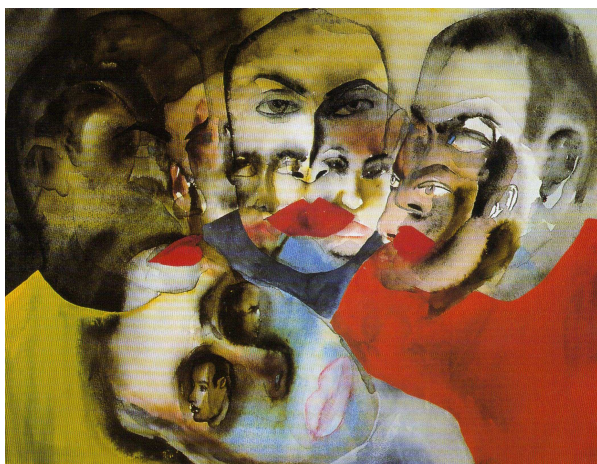
¹³⁶ Bonito Oliva, quien apadrina el movimiento en su texto-manifiesto “The Italian Trans avantgarde”, habla del rechazo a la teoría evolucionista de los lenguajes artísticos; afirma la crisis de la experimentación de los lenguajes de las vanguardias históricas y su mentalidad, que para él es una evolución cultural basada en la genealogía [BONITO OLIVA, 2002, p. 6].

¹³⁷ La Transvanguardia tiene muchos aspectos en común con esta etapa de la historia del arte. La deformación del mundo aparente se repite en la Transvanguardia envuelta en la parodia y la burla [HONNEF, 1991, p.87].

cuenta la tradición clásica y el entorno mediterráneo y placentero en el que se desarrolla la cultura italiana –como ocurre también con el Fauvismo en Francia-, aunque veremos que en este caso existen excepciones.

Después de que lenguajes y medios del pasado cercano -*Povera*¹³⁸, *Minimal*, etc., video, fotografía, cine, etc.- intentaran proclamar el fin de la pintura, estos artistas luchan por una transformación estética a través de lo emocional, lo cálido, y técnicas y materiales convencionales como el óleo, la acuarela o el fresco, tal y como ocurre en otros países europeos. Estos medios se convertirían en los vehículos apropiados para establecer una relación directa entre el pintor y la obra. La paleta en la Transvanguardia es de colores vivos, a veces combinados con intención de crear mal gusto [HONNEF, 1991, p.87], lejos del preciosismo, como en muchas obras de la posmodernidad. Este movimiento juega con la improvisación -que es típica italiana-, aportando erotismo al proceso creativo, esperando algo de las imágenes, sin embargo, éstas no son privadas del placer de la representación y la narración. También son típicos de este estilo italiano el nomadismo, la fragmentación, la accidentalidad y los residuos, todo ello frente a unidad y equilibrio. Se oponen a las reglas moviéndose en todas direcciones, incluido el pasado. Además, podemos sumar el uso constante de metáforas e ironías como postura ante el arte. Es un arte posconceptual y neovanguardista que reclama autonomía en la creación estética.

La subjetividad del artista también es propia de este movimiento; se opone a la estética de la objetividad y la abstracción pura desde lo individual, la fantasía, el inconsciente y el poder de seducción de los sentidos. La utilización del cuerpo es su principal territorio, como en los alemanes. Y como éstos, superan las barreras entre abstracción –asociada a experimentación y progreso- y figuración –asociada a tradición-. Es una práctica pictórica que recupera el instinto, por lo que la obra se construye fuera de la idea de proyecto, ya que el pintor se sumerge en el proceso. Hay apertura, viaje mental y, en general, una actitud nómada que pretende recuperar estilos de épocas pasadas. Artistas representativos de este movimiento son Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi y Mimmo Paladino. Otros artistas son Nicola de María, Nino Longobardi o Salvo.



106. Francesco Clemente. *Ritz*, 1983

¹³⁸ Los materiales del *Povera* fueron rechazados porque no facilitaban la traslación de los sentimientos del artista de forma directa. Aunque al principio utilizaron materiales cercanos a este movimiento, rápidamente se distanciaron del mismo y vuelven a la pintura por su capacidad para materializar de forma espontánea las ideas y sentimientos [HONNEF, 1991, pp. 89 y 92].

Francesco Clemente (n. 1952) suele cambiar de estrategias, mezclando signos figurativos y abstractos, vocabulario de sus obras. Encaja perfectamente en las características de nómada¹³⁹ y ecléctico típicas de la posmodernidad, pero no es el mejor ejemplo para comparar con los alemanes por su falta de violencia. Su pintura es ligera, inmaterial en el color y muestra un deseo de buscar pureza y esencialidad del medio pictórico. Suele escapar de composiciones claras; su espacio parece estar cambiando continuamente; mezcla lo ilusionista con lo bidimensional, así como pasado con presente. En su trabajo son frecuentes los temas sexuales de corte narcisista y autodestructivo, haciendo referencias a iconografías clásicas, judeocristianas y orientales. El yo subjetivo es la clave de su obra; lo utiliza para expresar sus obsesiones. Hace referencias al cuerpo, normalmente a sí mismo, con autorretratos de rostro o de cuerpo¹⁴⁰ entero.

Otros italianos como Enzo Cucchi (n. 1949) son más tradicionalistas. No es muy mediterráneo para ser italiano, sino más cercano a los alemanes, concretamente a Kiefer, porque en su obra también hay una huella de lo apocalíptico y lo dramático. Además, tienen un tratamiento matérico¹⁴¹ parecido, aunque el color en Cucchi es más vivo e inquietante, casi amenazante para el espectador, por la energía que desata. Por lo general, los expresionistas tienden a negar la profundidad, pero Cucchi -como Kiefer- hace uso del espacio ilusionista recurriendo al paisaje. No obstante, en sus pinturas parece no existir gravitación; coloca elementos figurativos al margen de cualquier referencia de la naturaleza y consigue transformar los elementos en símbolos. Su territorio creativo es salvaje, primitivo y visionario, y sus obras comprometidas y misteriosas, con una visión cósmica¹⁴². Entre sus temas abundan paisajes invadidos por criaturas extrañas con guiños a culturas primitivas, medievales y de la tradición italiana. Para Kevin Power, este pintor destaca porque trata de sumergirse en los recuerdos de su infancia, utilizando simbología de su paisaje natal, remitiéndonos a las raíces. En Cucchi además, hay una preocupación dramática por el paso del tiempo, no por el acercamiento a la muerte, sino por la distancia existente entre pasado y presente [POWER, en VVAA, 1992e, p. 50].



107. Enzo Cucchi. *El suspiro de una ola*, 1983

¹³⁹ Utiliza cualquier elemento, sobre todo recurre al cuerpo, pero libera su imaginación de las referencias. Sus viajes constantes a países como la India han influido en su eclecticismo [BONITO OLIVA, 2002, pp. 23 y 24].

¹⁴⁰ Clemente confía en los artistas que piensan con sus cuerpos; esto lo sitúa al lado de pintores como Baseltiz, también muy influido por estas ideas, que encontramos en escritores como Bataille y Lautremont [POWER, en VVAA, 1992e, p. 50].

¹⁴¹ La materia en sus obras es inquietante, es un pintura de ataque, como en los alemanes [HONNEF, 1991, p. 87].

¹⁴² Cuchi evoca constantemente la naturaleza, los ciclos de destrucción, muerte y renacimiento [LUCIE-SMITH, 1990, p. 28].

Sandro Chia (n. 1946) tiene claras influencias del Manierismo y un equilibrio entre manualidad, sustancia pictórica y concepto. Destaca por su uso de lo neoclásico al modo expresionista, con escenas románticas que recuerdan a Chagall. Su estilo es ecléctico, asumiendo la historia del arte occidental, y no mundial, como hace Clemente. Su mirada hacia el pasado es culta, tradición e innovación están muy presentes; penetra en la iconografía renacentista, manierista, romántica, futurista, etc., así como en la de Cézanne, Picabia, De Chirico¹⁴³, etc. Es una pintura muy subjetiva, aunque no siempre conserva el eclecticismo de sus primeras obras, posteriormente se vuelve más decorativo. Es difícil considerarlo un pintor expresionista, ya que su obra no desata la emotividad o profundidad habitual en este lenguaje, pero las influencias formales de éste son evidentes. También le interesa el autorretrato, los territorios relacionados con el yo. Asimila su actividad artística a los trabajos de un héroe, autorretratándose como héroe clásico, burócrata, cómico, etc., pero descartando la dimensión épica. Ridiculiza al artista héroe, pero a la vez, hace su resurrección.



108. Sandro Chia. *L'Àmmazzapreti*, 1983

Mimmo Paladino (n. 1948) recurre constantemente a la iconografía de las culturas primitivas¹⁴⁴ mediante fórmulas arcaicas, místicas e imagerías de asociaciones múltiples. Su obra esconde enigmas, como si fuese un juego inteligente de metáforas. Plásticamente se presenta como una superficie donde este pintor dispone colores y figuras arquetípicas paleocristianas, grecorromanas, egipcias, etc., que combina con signos de tendencia geométrica en un espacio bidimensional. Paladino deja volar su imaginación utilizando variedad técnicas y medios, uniendo lo lírico con lo mental. Su pintura es más compleja que la del resto de los pintores italianos comentados; también es más controlada, sin embargo, paradójicamente está llenas de riesgos, no oculta los errores, ya que es muy experimental¹⁴⁵ y no muy fácil de describir, a veces, incluso elimina las fronteras entre pintura y escultura, jugando con la fusión del plano pictórico y el objeto. Partiendo de abstracciones desarrolla

¹⁴³ En Chia son comunes las citas a Chirico y sus series de gladiadores. La actitud irónica y la ambigüedad de este pintor se repiten con la Transvanguardia [LUCIE-SMITH, 1990, p. 28].

¹⁴⁴ Utiliza fuentes antiguas, pero no las clásicas, sino las primitivas o las del Románico italiano [LUCIE-SMITH, 1995, p.216].

¹⁴⁵ Su pintura está llena de hallazgos y búsquedas muy personales, pero no al modo narcisista de Clemente [HONNEF, 1991, p. 95]. También mezcla códigos, introduciendo objetos contemporáneos como bicicletas [GUASCH, 2000a, p. 286].

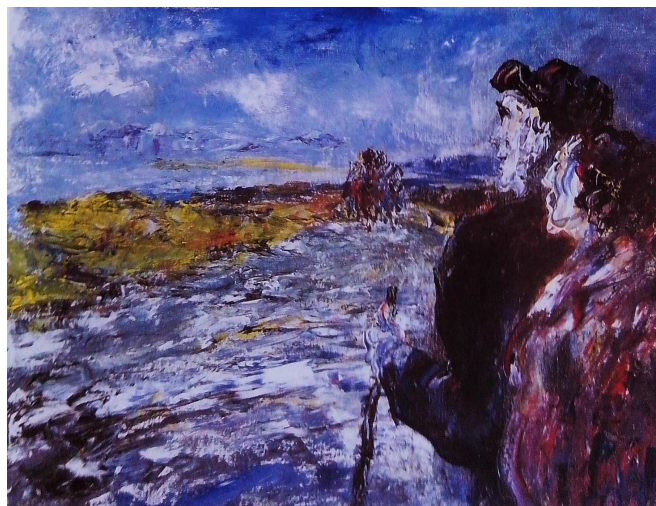
una figuración fantástica en las que asocia personajes arcaicos que evocan lo medieval, lo primitivo o lo mitológico. Su lenguaje plástico es sintético, de colores brillantes saturados y contrastados.



109. Mimmo Paladino. *Tango*, 1983

II. 3. 7. 3. Figuraciones expresionistas y abstracciones del paisaje en Reino Unido

En Inglaterra, después de los años 70, la pintura vuelve a cobrar protagonismo con la figuración expresiva. Francis Bacon y Lucian Freud son pintores que por su edad incluimos en la pintura europea de posguerra. Funcionan como antecedentes de la figuración posmoderna inglesa e internacional en los años 80, por eso quizás son más representativos de esta etapa los pintores Auerbach y Kossof, aunque en los años 60 y 70 sus obras ya empezaban a ser conocidas. Como antecedente de estos pintores también podríamos mencionar al irlandés Jack Butler Yeats (1871-1957), hermano del conocido poeta. Su obra, de pincelada descuidada, cargada y aplicada con espátula, está llena de energía y color violento, muy expresionista. Su trabajo muestra el folklore y significado del ser irlandés a través de figuras y paisajes rurales, brumosos [CHUECA / IBEAS, 1999, p. 501].



110. Jack Butler Yeats. *Esperando el coche largo*, 1948

Frank Auerbach (n. 1931) nace en Berlín y reside en Londres -como Lucian Freud-. No es iniciador del expresionismo en Inglaterra, sino que es alcanzado por esta tendencia. Se inspira bastante en el Expresionismo tardío utilizando temas limitados: paisajes -sobre todo londinenses-, interiores, retratos y composiciones con figuras. Su pintura es muy densa, empastada, táctil, de toques espontáneos y ondulados y de sutiles gradaciones contrastadas, a veces con colores ardientes. A pesar de la cualidad escultórica de su pintura, algunas de sus obras son muy fluidas. Le interesa capturar la realidad, pero no la recrea en el lienzo, sino que le atrae la equivalencia entre la cosa vista y las marcas que aparecen en la superficie de la pintura, dando mucha importancia al proceso creativo. Para Auerbach la pintura es un acto moral; después de tres décadas en la vanguardia de la pintura figurativa prefiere mantenerse fiel a sus propias soluciones, lejos de las modas. Sus ídolos son Soutine, De Kooning, De Stael, Giacometti y Bacon [VVAA, 1987a, p.11].



111. Frank Auerbach. *Debbie Ratcliff*, 1983-1984

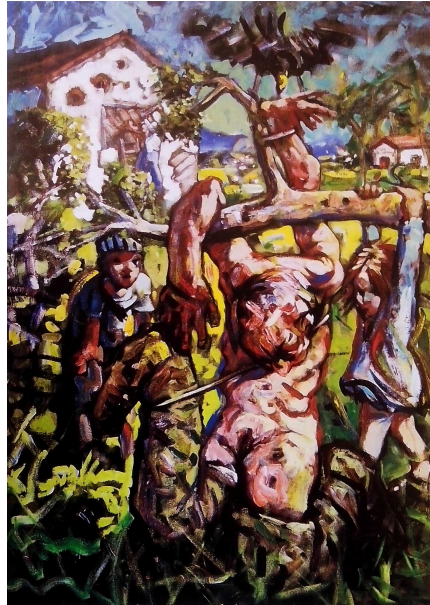


112. Leon Kossoff. *Autorretrato*, 1982

El caso de Leon Kossoff (n. 1936) –de familia rusa residente en Londres- es similar. Es un pintor de actitud rebelde; su pintura es violenta e impulsiva, de ataque. Recurre tanto al paisaje londinense como al retrato partiendo del natural, como Auerbach, aunque hay diferencias: para Karl Ruhrberg, sus figuras parecen estar ensimismados, aislados, y no representan cualidades que las distingan, sino que sólo están ahí para observarse. Sus colores suelen ser mates, opacos, con algún acento de iluminación [VVAA, 1999e, p. 379], además de gruesos contornos. Tanto Kossoff como Auerbach utilizan la pintura con gran solidez, una expresividad carnal de frecuentes pinceladas arremolinadas. Sus pinturas recuerdan bastante a los pintores de *Die Brücke* en su fase “noldiana”, pero sobre todo tienen una clara influencia de Soutine y de Van Gogh. Los dos están muy cerca en cuanto a técnica¹⁴⁶ y actitud. En ambos la pintura es un ejercicio de repetición, aunque Kossoff va ganando nuevas perspectivas experimentales [BECKETT, 1995, p. 385]. Son dos pintores que aprenden de David Bomberg una variedad de expresionismo relacionado con la exploración de la realidad externa [VVAA, 1999a, p.122].

¹⁴⁶ Auerbach y Kossoff construyeron una realidad mediante el uso de la materia pictórica. El resultado es parecido al de pintores franceses de la materia como Eugene Leroy, pero en un contexto algo más figurativo.

Asimismo, mencionamos la pintura figurativa de Peter Howson (n. 1955). Su obra se conoce en los años 80, como figura clave de la Escuela de Glasgow. Sus imágenes son vehementes, sombrías, resueltas a través de gruesas pinceladas y utilizando el contorno negro típico expresionista. Se centra en la población trabajadora como tema, desde una visión dura, pesimista; y en el tema de la guerra, incidiendo con gran impacto visual, mostrando brutales actos humanos [CHUECA / IBEAS, 1999, p. 213].

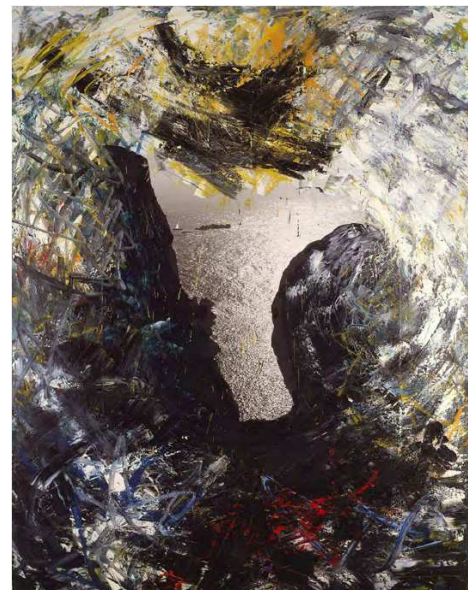


113. Peter Howson. *El ciruelar*, 1994

Por otro lado, los pintores Christopher Le Brun (n. 1941) y Ian Mc Keever (n. 1946) recurren al género del paisaje. El primero tuvo influencias del Expresionismo abstracto en sus comienzos. Posteriormente, en los años 80, su pintura se inclina hacia un paisaje de corte mitológico con influencias de Turner, por su cercanía a la abstracción atmosférica [LUCIE-SMITH, 1999, p. 48]. En éstas obras son frecuentes las figuras de animales, como en su conocida serie sobre caballos.



114. C. Le Brun. *Sueña, piensa, habla*, 1982 aprox.



115. I. Mc Keever. *Shade, darkness evening*, 1983

II. 3. 7. 4. Expresionismos en la España de la “Era del entusiasmo”

También en España se da en los años 80 un regreso al vitalismo en la pintura. Se desarrolla una figuración expresiva marcada por la pintura española de los años 60 y 70 en el estilo y por la gestualidad del Expresionismo abstracto¹⁴⁷. La exposición *Origen y Visión. Nueva pintura alemana*, 1984, tuvo gran impacto y repercusión en ellos; a través de ésta se recogieron influencias, con lo que también se utilizan imágenes de mal gusto y se explotan la imaginación y la intuición. Antes de los años 80, sólo artistas como Tapies, Miró, Saura o Millares son internacionales. Al morir Franco, surge una serie de jóvenes expresionistas, una versión de lo que ocurre internacionalmente, sin rechazar la tradición de la pintura española. En 1982, al subir al poder del socialismo, empieza la “Era del entusiasmo”; se profesionaliza el sector artístico y hay una activa participación internacional. En la segunda mitad de la década decae, culminado en el año 1992¹⁴⁸ [GUASCH, 2000a, p. 287].

En esta era conviven en España un expresionismo abstracto y otro figurativo. No obstante, estos fueron jóvenes creadores eclécticos y nómadas y se sintieron libres para utilizar diversas formas del mensaje visual. Pintores como Gerardo Delgado (n. 1942) incorporaban elementos figurativos¹⁴⁹ en su obra abstracta, dando rienda suelta a la creatividad y no al dominio de la técnica, lo que lo hermana con sus contemporáneos europeos. La pintura empezó a convertirse en lo que acontecía a través de la factura. Las alteraciones de la obra no implicaban crecer en calidad, pero la repetición se consideró peor, porque suponía caer en una imitación vacía. Se pretendía saber si existía la misma inventiva que en el resto de Europa, aunque tuvieran preocupaciones emocionales e intelectuales distintas.

En Galicia, en 1983 surge un potente grupo de pintores figurativos, el colectivo *Atlántica*¹⁵⁰. Revisan la tradición autóctona mediante lenguajes expresionistas, influidos por Bonito Oliva. Destacan Lamas, Patiño, Datas o Lamazares; todos con estilos cercanos al Expresionismo abstracto, los salvajes alemanes, el *Graffiti* o el *Bad Painting*. Antón Patiño (n. 1957), desarrolla una iconografía deudora de la tradición gallega medieval románica: máscaras, rostros recortados, temas vegetales, etc., con un sentido primitivo de lo cultural, simbologías¹⁵¹ y plásticamente simples. Antón Lamazares (n. 1954), utiliza cartones en cuyos surcos deposita colores. Crea personajes imaginarios de la mitología mística y caricaturesca de tradición local. Sus obras tienen relación con el *graffiti* y el lenguaje infantil. Luego evoluciona a una pintura densa, barroca, monumental e ilusionista. Menchu Lamas (n. 1954), es una pintora gestual, de amplias pinceladas, que juega con formas definidas por la línea y a la vez rotas por la mancha, de modo primitivista. Utiliza motivos animales y naturales en general. Alberto Datas (1935-2007) está relacionado con la gestualidad, el *Graffiti* y el Expresionismo abstracto, así como con la estética de la fealdad del grupo Cobra. Su pintura es de una sensualidad sorprendente y de una gran

¹⁴⁷ El regreso de José Guerrero y su taller en el CBA de Madrid, fueron un ejemplo para ellos.

¹⁴⁸ Con la Exposición Universal de Sevilla, Juegos Olímpicos de Barcelona, Madrid Ciudad Europea, etc. Después se vuelve a los lenguajes que crean un puente entre los 60 y lo conceptual de los 70, poéticamente simulacionistas y apropiacionistas. A partir de entonces algunos artistas españoles fueron representados en Estados Unidos y Europa; otros se fueron consolidando. Una exposición que representó este momento fue *El fin de la era del entusiasmo*, 1992 [GUASCH, 2000a, p.327].

¹⁴⁹ Los utilizan como punto de arranque para llegar a lo que consideran esencial en la obra, la relación entre los polos opuestos: acción-meditación, expansión-concentración, etc. En esta época estaba interesado -al igual muchos otros europeos-, por el problema de la descomposición y la fragmentación de la imagen [POWER, en VVAA, 1992e, pp. 76 y 77].

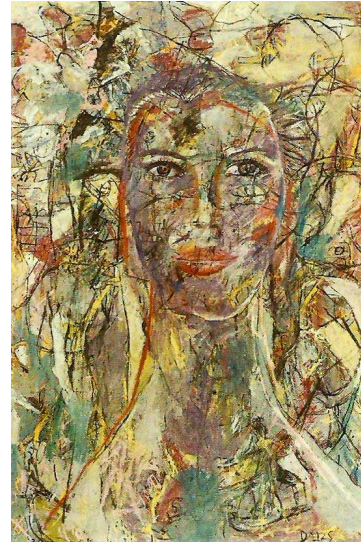
¹⁵⁰ La filosofía de este colectivo se basaba en la búsqueda de una identidad de una expresión atlántica, una tradición no nostálgica, expresionista, vivencial, teniendo en el primitivismo popular gallego, su esencia. Suele recurrir a los monstruos de la tradición popular como tema [GUASCH, 2000a, p. 323].

¹⁵¹ Dice proyectar en el lienzo “[...] aspectos subterráneos de la realidad, visibles solo para la mirada interior” [Idem, p. 323].

expresividad gráfica. Son frecuentes el uso de figuras rotas, manchas de colores vivos desligadas de la forma y líneas sobre fondos blanquecinos, todo ello creando texturas y transparencias magistrales. Sus composiciones de figuras están libremente ordenadas y dinámicamente equilibradas.



116. Antón Patiño. *Cocoroa y Tombuctú*, 1983



117. Alberto Datas. *Cabeza*, 1983

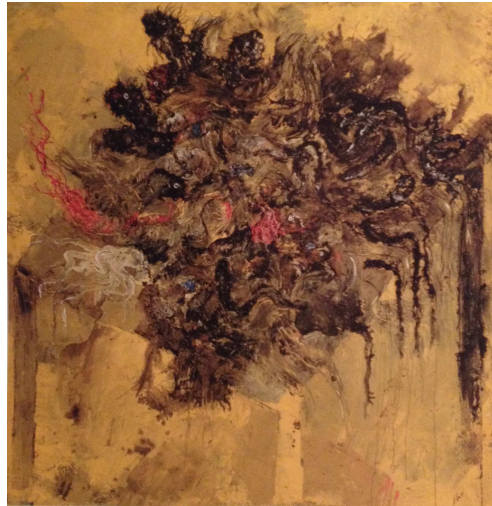
El catalán Frederic Amat (n. 1952) se aleja de las corrientes internacionales del momento, creando mundos propios. Tiene tradición del *collage* y el ensamblaje, y relación con la escenografía teatral. Para él la pintura es un medio de conocimiento y tiene un funcionamiento narcisista. Destacan las alusiones sexuales y simbólicas a moscas, pájaros, coronas, etc., creando atmósferas densas. Por otro lado, José M^a Sicilia (n. 1955) se caracteriza por su ataque enérgico, como los alemanes. Aunque es un pintor que evolucionó hacia la abstracción, tuvo comienzos en la figuración expresionista. Parte de esta primera producción son sus elementos descontextualizados de uso doméstico, que resuelve con gestos pictóricos y gráficos. Hay gusto por el hecho pictórico, grandes formatos y materia, a través de la cual busca el espíritu de las cosas [POWER, en VVAA, 1992e, p. 79].



118. José María Sicilia. *Tabla de planchar*, 1985

En España, la figura más destacada de los años 80 es Miquel Barceló (n.1957). Es el más internacional, parecido a los italianos y alemanes, pero liberado de la carga política y social de éstos. Encajó con los neoexpresionistas, pero no gustó a la crítica madrileña. Se caracteriza por su

claroscuro académico, influido por el Barroco español, y contradictoriamente, por su primitivismo. Para Enrique Juncosa, su proceso creativo está sometido al dibujo, la perspectiva y la luz, pero bajo una voluntad expresiva primitiva, indisciplinada y perversa [VVAA, 1995f, pp.10-12]. También le son propios el cromatismo violento y las pinceladas descuidadas. Sus imágenes son intensas, con un gran poder de seducción. A partir de 1985, entre París y Nueva York, se inclina por la representación ilusionista del espacio y el claroscuro, cuestionando nuevas posibilidades figurativas como la naturaleza muerta, en la que hay más esencialidad formal y lumínica, tratamiento matérico y saturación barroca¹⁵².



119. Miquel Barceló. *Taula de peixos*, 1991

El caso de Ferrán García Sevilla (n. 1949) es peculiar; es el más radical de los españoles. Está alejado de requisitos formales y estilísticos; su objetivo es hedonista, pinta sin compromisos. Expresa imaginación, exceso, dolor, placer y materialidad [VVAA, 2002g, p. 10]. Para Ana María Guasch, su obra es una ruptura con la abstracción pulida en exceso y con la pintura elegante. Crea un mundo complejo de figuras, signos e imágenes fragmentadas, mediante el que pone a la vista sus sinsentidos y utiliza armas contra los mecanismos del mundo del poder [GUASCH, 2000a, p.318].

En dos artistas madrileños como Manuel Quejido (n. 1946) y Miguel Ángel Campano (n. 1948) se aprecian claras referencias cromáticas de la pintura francesa, sin embargo son pintores que también cuentan con influencias formales del expresionismo. El primero se interesa por Picasso, Matisse y Cézanne. Sus composiciones son cromáticamente vivas, fauvistas y con referencias a la tradición barroca, especialmente a Velázquez. Es una pintura de trazos amplios que refuerza la planitud de la imagen. Aunque está forjado en el vitalismo expresionista incluye desde formas geométricas hasta formulaciones relacionadas con la poesía visual. Por otro lado, los paisajes y naturalezas muertas de Campano son muy expresivos. Destaca por ejemplo la serie *Diluvio*, en la que hace una lectura conmovedora de la obra de Poussin. Campano es más cercano a la abstracción gestual y al automatismo norteamericano de Pollock o De Kooning; sin embargo no duda también en utilizar formas derivadas del cubismo de Picasso y de la tradición pictórica francesa, desde Poussin a Cézanne [ídem, p. 78]. Se mueve tanto en la figuración como en la abstracción.

¹⁵² Los bodegones de Barceló tienen una clara influencia de pintores como Ribera o de barrocos italianos como Tintorero. En Malí, sobre 1988, su expresionismo empieza a enfriarse y cambia su manera pictórica, menos expresionista y más cerebral, afirmando que sólo los buenos pintores pueden cambiar de estilo [POWER, VVAA, 1992e, p. 69].



120. Manolo Quejido. *El Grande*, 1981



121. Miguel Ángel Campano. *La Grapa*, 1986

Por último, mencionamos la pintura de Gordillo y de Barjola, mayores que el resto, pero también muy presentes en esta década y con obras de rasgos expresionistas. La pintura de Luis Gordillo (n. 1934) ha cambiado de una figuración expresiva y cubista en los años 60, a una pintura comparable a las redes de sistemas y vasos comunicantes, a complejos sistemas que rigen el universo, átomos, partículas, etc., siempre con una huella del surrealismo y el expresionismo. Muestra la individualidad en lo colectivo, unidades que se comunican. En él, el concepto de multiplicación es muy importante [POWER, en VVAA, 1992e, p. 80]. Formalmente, se mueve entre la figuración y la abstracción, en un eclecticismo en el que se perciben lazos compositivos con Polke. Gordillo destaca por una gran inventiva; permite que las cosas ocurran para luego controlarlas; mezcla emociones, imágenes que exploran el funcionamiento de la mente. Es un pintor que relaciona mucho el cuerpo y la psicología¹⁵³.



122. Luis Gordillo. *La nieve es negra*, 1987

Juan Barjola (n. 1920) ha realizado obras de un estilo figurativo de claros rasgos expresionistas. Es seguidor de la línea española dramática en la que se encuadran pintores como el Goya de las *Pinturas Negras*, o el Solana más visceral. Sus obras contienen también influencias del Expresionismo abstracto o del Informalismo, sin embargo, se detecta también un claro vínculo formal con Picasso y el Cubismo, debido a su coqueteo con esta tendencia en los años 60. Sus escenas taurinas dejan ver

¹⁵³ Para Kevin Power, Gordillo reconoce el deseo como algo psíquico pero que se encarna en los instintos físicos humanos. Para él no se puede hablar del deseo sin contar tanto con el cuerpo como con la mente [POWER, VVAA, 1992e, p. 80].

bien esa mezcla de corrientes. En ellas hay mayor libertad en la pincelada y una paleta más colorista [DELGADO / PAREDES, 1998, p. 105] en composiciones muy dinámicas. Representa muy bien el tipo de expresionismo cubista, en el que la línea adquiere importancia como elemento clave en la distorsión.



123. Juan Barjola. *Tauromaquia*, 1992

El listado de españoles con tendencias expresionistas en esta década es muy amplio. Otros pintores ligados a estas corrientes en los años 80 son Adolf Genovart, Alfonso Fraile, Andrés Nagel, Carlos Franco, Carlos León, Chema Cobo, Curro González, Jorge Galindo, Jordi Teixidor, José Manuel Broto, Juan Uslé, Navarro Waldeweg, Rafael Baixeras, Victoria Civera o Xavier Grau.

II. 3. 7. 5. La libre figuración francesa

En Francia, después de los años 60 se empiezan a superar los límites impuestos por la abstracción¹⁵⁴. En pintura se desarrollan opciones de carácter figurativo con objeto de contrarrestar el avance de los expresionismos europeos y norteamericanos. Este movimiento se hace internacional en 1984. Los artistas tienen trayectorias y procedencias poco homogéneas, energías dispares y lenguajes diferentes en sus planteamientos, pero hay una actitud común: una respuesta radical¹⁵⁵ y plural a la euforia teórica y militante del arte Conceptual y el *Support-Surface* francés.

Se defiende lo marginal e instintivo por encima de lo reflexivo y teórico, aunque no están tan ligados al tejido social y político del momento como los norteamericanos; su máxima es pintar antes de reflexionar, vivir las sensaciones. Están presentes el antintelectualismo, el antiheroísmo y la autoironía, y cierto desprecio por la tradición y sutileza de las vanguardias, pero conservan algo de la raíz dadaísta que desmitificó el arte. Por un lado, hay una pintura culta pero contra la tradición cultural, por otro, una figuración deudora del cómic, el *graffiti*, la publicidad, el *folk* urbano y el *Art Brut* de Dubuffet; casi más cerca de la posmodernidad americana que de la europea.

¹⁵⁴ Aunque hay pintores admirados como el citado Eugene Leroy -muy estimado por Baselitz-, un artista anterior a esta nueva figuración [RUHRBERG, en VVAA, 1999e, p. 382-383]. Véase en este cap. el subepígrafe II. 3. 5. en las pp. 124 y 125.

¹⁵⁵ El crítico de arte Lamarche-Vadel, quien organizó la exposición *Finir en beauté*, París, 1979, la definió como la versión francesa de la alemana *A new spirit in painting*. Vadel tuvo un papel en los artistas de la libre figuración, parecido al de Bonito Oliva con los italianos; dijo que el aspecto común del grupo, aún teniendo planteamientos plásticos tan dispares, era su ruptura con los movimientos fríos de los años 60 y 70 [GUASCH, 2000a, p.290]. Otra exposición influyente fue la alemana *Zeitgeist*.

En la figuración culta destacaron pintores como Gerard Garouste (n. 1956) y Jean Michel Alberola (n. 1953). Ambos se empeñan en un proceso de vuelta a la historia del arte y sus valores, es decir, una figuración de oficio, ilusionismo, claroscuro y mitología. Para Karl Ruhrberg, son parecidos a los italianos anacronistas, pero sin usar la tradición¹⁵⁶ francesa [VVAA, 1999e, pp. 325-328]. Garouste es complejo; su pintura expresa una realidad desilusionada, escéptica y melancólica. Utiliza figuras asociadas, reminiscencias históricas, místicas, mitológicas y premoniciones del fin del mundo. Formalmente destacan sus pinceladas barrocas, con influencias de Rafael, Tintoretto y el Greco, pero sin renunciar a valores contemporáneos como la libertad gestual y cromática, las grandes distorsiones y desproporciones expresivas, o el eclecticismo revisionista. Alberola admira a Duchamp; también tiene esa pasión por la historia del arte, sobre la que reflexiona, pero esta tendencia convive con referencias autobiográficas [Ídem, p. 385]. Utiliza iconografías clásicas y guiños a culturas no occidentales, como los italianos. También citamos a Jean Charles Blais (n. 1956), que se aleja del infantilismo y programa de muchos pintores de su generación; huye de los tópicos formales. Sobre carteles rotos, pinta grandes figuras que sugieren una humanidad insegura, siendo coherente y hábil en la ejecución y sin intenciones conceptuales. Sus influencias son dispares: Van Gogh, Leger, Malevich [Íbidem]. Recuerda a Phillip Guston por su rudeza plástica y su figuración caricaturesca.



124. Gerard Garouste. *Columbia*, 1981

En el caso de la figuración¹⁵⁷ ligada al *graffiti*, destacan pintores como Robert Combas (n. 1957) y Hervé De Rosa (n. 1959). Utilizan colores brillantes y figuras y escenas llenas de sarcasmo e ironía. Por sus actitudes se les ha considerado neodadaístas¹⁵⁸, revolucionarios sin lenguaje que apuestan por un expresionismo espontáneo de ingenuidad *naïv* y reconocible por su *horror vacui* y sus construcciones figurativas lineales. Se sitúan al otro lado de la violencia alemana y del culto a las citas italianas. Existe en su arte cierta sumisión a las leyes del espectáculo, es una característica del expresionismo de este país. Aceptan una cultura estúpida que encuentran fascinante. Ambos pintores

¹⁵⁶ No hacen citas directas a pintores de la tradición francesa, pero sí una vuelta al pasado en cuestiones técnicas. Sin embargo, sí que se remiten a mitos o a pasajes bíblicos, a religiones y culturas no occidentales [Ídem, p. 294].

¹⁵⁷ Esta figuración se caracteriza por una espontaneidad *naïv*, diferente a la de los casos alemán e italiano [Ídem, p. 292].

¹⁵⁸ El artista de *fluxus* Ben Vautier presentó varias exposiciones de los figurativos franceses de los años 80. Para él, el grupo tenía posturas comunes muy cercanas a los neodadaístas, por su tendencia a un arte de actitudes [Ídem p. 295].

recurren a historietas, ciencia ficción, monstruitos de cine de serie B, así como a horribles películas de guerra. Rechazan los sueños ideales de la humanidad en el paraíso y se comportan como fanáticos de la resignación, trivializando los mitos modernos.



125. Jean Charles Blais. *Sin título*, 1984 aprox.



126. Phillip Guston. *Hablando*, 1979

En Hervé De Rosa hay rechazo total del discurso intelectual. Es crítico con sus temas, y está a favor de una pintura divertida, como si fuera *rock* o *punk* [GUASCH, 2000a, p. 385]. Formalmente recuerda al *graffiti* de Keith Haring en el modo de ejecutar las figuras, sólidas, a veces contorneadas linealmente, pero siempre rotundas; aunque su color es más vívido y variado. Su tratamiento espacial también es saturado, pero a veces, con cierto ilusionismo. Robert Combas¹⁵⁹ recupera el sentido de la narración y espacio mental del *Art Brut* a través de un lenguaje deudor del estilo primitivista y el *graffiti*, siempre con presencia de la figura humana. Hace grandes cuadros a modo de macrocomics, saturando el espacio con sus autobiografías. Recurre a temas de *rock*, tiras de cómic, historia del arte, religiones, sexo, culturas orientales o sus vivencias propias, pero no como lo hacen los cultos, sino anecdóticamente y de modo burlesco. Formalmente destacan sus grandes distorsiones, colores vivos y estructuras cristalizadas, como en las vidrieras medievales.



127. Robert Combas. *Sin título*, 1987

¹⁵⁹ Este artista fue ayudado por las instituciones socialistas francesas y las estructuras mediáticas para acabar con la antigua imagen de la república en Francia [Ídem, p. 385.]

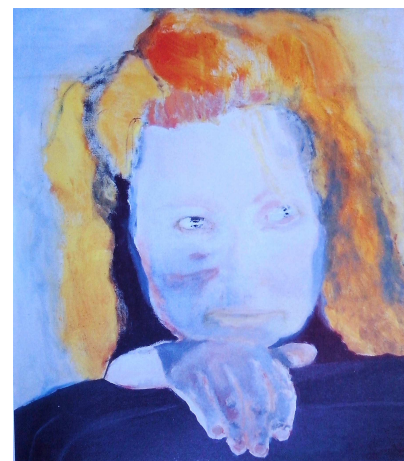
II. 3. 7. 6. Otros expresionismos en Europa

Merece la pena citar el caso de la vienesa Maria Lassnig y el de la surafricana Marlene Dumas, que trabaja en Holanda. Pertenecen también al conjunto de pintores europeos con tendencias expresionistas en los años 80. Maria Lassnig (1919-2014) recurre a la exploración del yo y del cuerpo típica de la posmodernidad. Pinta con la idea de comunicar sus experiencias y afinidades personales, sin egocentrismo, pero con una idea propia -aunque habitual en ésta década-, de “conciencia corporal”. Así, se interesa por el autorretrato, utilizando figuras enérgicas y simbólicas desde la ironía [RUHRBERG, en VVAA, 1999e, p. 379]. Son característicos de su lenguaje, la paleta de los colores luminosos y saturados –antes grisáceos y sobrios- sobre característicos fondos blancos o de color. Sus formas tienden a grandes distorsiones y suele contornearlas con líneas de colores.

Marlene Dumas (n. 1953) se centra también en la figura humana, sobre todo en el rostro. Como otros pintores se basa en sus propias fotografías o revistas, prensa, postales, etc., o utiliza motivos de la historia del arte. El interés de sus obras está en las emociones que desatan sus figuras, inquietantes, pero sinceras. No presta atención a los detalles y da prioridad al color y a sus fluidas manchas, dejando libre interpretación al espectador [VVAA, 1999f, p. 134].



128. M. Lassnig. *Meloneesser*, 1985



129. M. Dumas. *Het Kwaad is banaal*, 1984

II. 3. 7. 7. Movimientos expresionistas equivalentes en EE.UU

Finalmente, incluimos los movimientos expresionistas estadounidenses más representativos de los años 80, el *Bad Painting*, el *Pattern Painting* y la figuración *Graffiti*. A principios de esta década, el arte en Estados Unidos también se propone superar los lenguajes fríos de los años 60 y 70 y retornar al poder narrativo de la pintura, volver a la imagen. Hay una respuesta de rematerialización del arte, maneras subjetivas y emocionales, en definitiva, volvemos al hambre de pintura a través del cual se retoman los gestos violentos y heroicos del Expresionismo abstracto en nuevas formas figurativas.

La denominación *Bad Painting* surge a raíz la exposición homónima celebrada en Nueva York en 1978 [GUASCH, 1997, pp. 298 y 299]. Este movimiento usa una torpeza deliberada en muchas de sus formas. Uno de los planteamientos más atractivos de esta “Pintura mala”- y de los expresionismos de los 80 en general-, es que las ideas de lo bueno y de lo malo son flexibles, están sujetas al contexto de la obra. Esto tiene sentido dadas la integridad, compromiso, libertad y valor estético de ésta. Son

movimientos que representan una sociedad en perpetuo estado de cambio, con obras paródicas en su relación forma–contenido y en la relación arte–vida. Su propósito es producir desequilibrio psicológico, alejándose de lo convencional. Otras características comunes a otros expresionismos son la despreocupación por la apariencia del cuadro y la utilización de diferentes estilos y temáticas.

Son pinturas que, intencionadamente o por desinterés, no cumplen los cánones del buen gusto, la calidad del material o lo realista, de ahí que se trate de “buenas pinturas”. La Pintura mala¹⁶⁰ -o fea- se define por contraposición al gusto clásico o “bueno”. El principio clásico de la dificultad superada, ya había perdido significado en esos días; el objeto ya no era la imitación, sino la representación. Los artistas conocen bien la historia del arte. Sus pinturas tienen una tradición iconoclasta de sensibilidad romántica y expresionista. En realidad, más que un movimiento es un arte individual; los artistas no suelen conocerse ni formar colectivos; no hay un estilo común, pero sí una misma actitud y similitudes iconográficas. Es bastante representativa la obra Neil Jenney (n. 1945), quien según Karl Ruhrberg, empezó traduciendo una rigurosa iconografía figurativa y realista a formas pictóricas muy cargadas [VVAA, 1999e, p. 383]. Otros artistas son James Albertson (1944-2015), Joan Brown (1938-1990), Eduardo Carrillo (1937-1997, James Chatelain (n. 1947) o Charles Garabedian (n. 1923).



130. Neil Jenney. *Chica y vaso*, 1969

La distorsión habitual de las figuras podría tomarse -igual que en Europa-, como una actitud antintelectual y antirracionalista o como burla ante el arte de “buen gusto” [ídem, p. 298]. Las representaciones son explícitas, simples, y la superficie, densa, evocando ilusión a través de la materialidad. Destaca el uso de figuras aisladas del fondo -no fijadas a un espacio ni tiempo concretos, algo típico de la representación primitivista [GUASCH, 2000a, p. 356]- y la yuxtaposición de elementos, que crea ambigüedad espacial al fusionar lo plano y lo profundo, espacios metafóricos de la pintura. Además, es frecuente la idea de cuadro dentro del cuadro, lo que refleja el proceso de autorreflexión, el diálogo entre ilusión y realidad, representación y abstracción. Son pinturas caricaturescas y grotescas que pretende transformar radicalmente el objeto y así provocar emociones intensas. El carácter de las obras es fantástico, nostálgico e histórico, y el significado, personal, directo, y se intenta desviar al espectador del sentido buscado forzándolo a que penetre en la pintura. Interesa el nivel estructural de las obras; se reciben influencias del Expresionismo abstracto y del

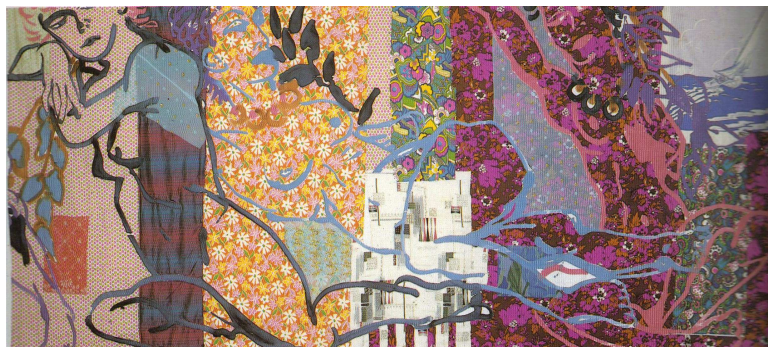
¹⁶⁰ Se reivindica la fealdad para eliminar tabúes y renovar valores asociados al arte contemporáneo. El *Bad Painting* se basó en Picasso, Picabia, o Phillip Guston, calificado como el mejor mal pintor jamás existido [GUASCH, 1997, p 356].

histórico, así como de la de pintura mexicana y norteamericana de los años 20 y 30, referencias del arte comercial, de libros infantiles, parafernalia colegial, calendarios, anuncios de televisión, etc. Los temas más explorados son el sexo y la muerte, otro paralelismo con los expresionismos europeos¹⁶¹.



131. Charles Garabedian. *Island 2*, 1978 aprox.

Por otro lado, la riqueza de colores llamativos, la fusión de lo abstracto y lo figurativo, y sobre todo, el uso frecuente de telas estampadas y *collage* como soporte pictórico del *Pattern Painting*, son puntos que tienen su paralelismo en Europa. Sin embargo, en este movimiento hay una preocupación por el aspecto decorativo de la pintura, aunque lo bonito o agradable se mezcle con lo agresivo. En general, estas obras no tienen un trasfondo expresionista, sino más bien, algunas influencias formales de este lenguaje y un rechazo hacia los lenguajes fríos. Entre los artistas más conocidos, Robert Krushner (n. 1949) o Miriam Shapiro (n. 1923) [RUHRBEG, en VVAA, 1999e, p. 353], que tuvo experiencias con el Expresionismo abstracto, para luego desarrollar un arte feminista [CHUECA / IBEAS, p. 410].



132. Robert Krushner. *Navega hacia allí*, 1983.

Quizás, el movimiento americano más relevante fue la figuración *Graffiti*, y probablemente, el que más repercusión tuvo sobre los expresionismos europeos. Aparece desde finales de los años 60, pero su mejor momento es en los 80. Los artistas son grupos de jóvenes marginados del Bronx y Brooklyn que pintan en espacios públicos, tales como vallas publicitarias, andenes, túneles o vagones. Su objeto

¹⁶¹ [En línea]. Disponible en: <http://blogars.files.wordpress.com/bad-painting> [Acceso: 2015/11/ 04].

es dar rienda suelta a los desencantos y desacuerdos sociales y políticos del sistema, para ellos adverso [GUASCH, 2000a, p. 367]. Se sienten socialmente apartados, y con ello nace la voluntad de invadir los canales de comunicación utilizando la guerra de guerrillas, un arte rebelde, pero al modo americano, radical. La mayoría de los artistas no acceden a los sistemas normalizados del arte - museos, galerías, ferias, etc.-, y casi ninguno tiene formación artística; el único fue Rammellzee, quien redactó un manifiesto sobre el *Wildstyle*, en el que clasifica los *tags* o firmas. Progresivamente son reconocidos y las galerías abren espacios para ellos. Sin embargo, en Europa el *Graffiti* tuvo una importante repercusión entre las tribus urbanas, pero poco eco institucional, y no consigue del todo introducirse en el mercado del arte [Ibidem].

Los artistas desarrollan un universo de imágenes figurativas extraídas de comics *underground*, videojuegos e imágenes de la cultura popular –*low culture*-. Es frecuente la simplificación de figuras en un estilo primitivista y las expresiones entre lo salvaje y lo *neobad*, algo que repercute en artistas alemanes como Penck. Jean Michel Basquiat¹⁶² (1960-1988) es el más célebre de estos artistas. Tenía cierta curiosidad intelectual y se sentía atraído por el Expresionismo abstracto de Franz Kline y de De Kooning y por los *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg. Esto le lleva a tener un gran dominio del *Graffiti* en modo gestual, expresivo y de corte primitiv. Basquiat afirmaba que su pintura estaba más cerca del *Poppop* y de la gestualidad abstracta, que del *Graffiti*. Elabora un complejo sistema de palabras y códigos en composiciones fragmentadas. El contenido de sus obras gira en torno a historias macabras sobre la situación de las minorías desamparadas [RUHRBERG, en VVAA, 1999e, p. 387]. Es el prototipo de genio romántico y salvaje rebelde¹⁶³. Participó en una exposición colectiva con Keith Haring, Kenny Scharf – otros pintores de este estilo- y Andy Warhol, la llamada *New Wave*, en 1981.



133. Jean-Michel Basquiat. *Luna de Cadillac*, 1981

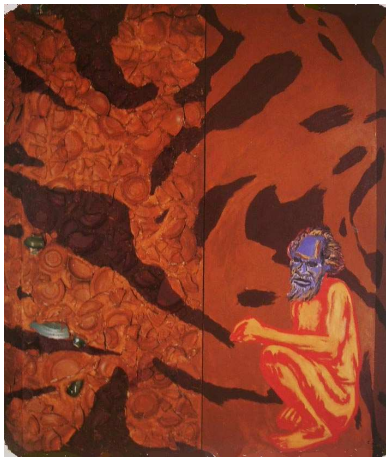
Citaremos también una serie de artistas que se hallan fuera de estas tres tendencias, pero que están influidos por éstas. Entre ellos, Julian Schnabel (n. 1951), muy en la línea del Neoexpresionismo. Hace pinturas de gran formato en las que utiliza materiales heterogéneos como platos, cornamentas,

¹⁶² Participó en la exposición colectiva *New Wave*, en 1981, con Keith Haring, Scharf y Andy Warhol, , gracias a la cual entra en contacto con un galerista suizo hasta su muerte [VVAA, 1999f, p. 62]

¹⁶³ Por ejemplo, jugaba irónicamente con conceptos de arte primitivo para rebatir estereotipos sobre los artistas negros. Por primera vez el reconocimiento de un artista negro sacudió Norteamérica y se convierte en símbolo del potencial creativo de las minorías étnicas [Idem, pp. 33 y 62].

bordados o o grabados antiguos a modo de *collage*, que introduce en sus inmensas telas y dibujos [VVAA, 1995d, p.12]. En la exposición *Plate paintings*, 1979, se deleita con los materiales mediante una técnica cruda; frecuentemente es criticado por querer ser vanguardista¹⁶⁴ a toda costa. Siente fascinación por los gestos heroicos y grandilocuentes del *Action Painting* y por la mezcla estilos. Entre sus influencias se encuentran artistas como Gaudí, Rauschenberg, Polke, pero en su también hay alusiones culturales, de la religión, la literatura o la imaginería popular, uniendo alta y baja cultura.

Otros expresionistas americanos son algunos miembros de la llamada *New Image Painting*, una figuración neoyorkina, ecléctica y de actitudes posmodernas de finales de los años 70. Entre ellos, destaca Susan Rothenberg (n. 1945). Para Karl Ruhrberg, en su obra hay un equilibrio entre Cézanne y los expresionistas [VVAA, 1999e, p. 383], aunque su forma es más controlada. Destaca su trabajo en la línea y la materia en obras muy sobrias en color. Además, señalamos a Leon Golub (n. 1922), mayor que el resto, pero destacado en esta década. Comenzó creando figuras antibelicistas en los años 70, escenas políticas y narrativas que critican la violencia. Sus groseros personajes son retratos de la brutalidad de la vida urbana. Plásticamente, su pintura está inspirada en los *Graffiti* y los garabatos [idem, p. 384]. Aplica distorsiones a las figuras en tensas composiciones y sus colores vivos contrastan con paletas neutras en superficies ásperas y porosas muy tratadas [CHUECA / IBEAS, p. 167].



134. J. Schnabel. *Pintura aborigen*, 1980



135. L. Golub. *Mercenarios V*, 1984

Añadir que la mayoría de los expresionismos de los años 80 tienen su continuidad en la década siguiente. La pintura se torna aún más nómada y experimental y estaría más encuadrada en esta compleja posmodernidad, caracterizada por la pérdida de fronteras entre las disciplinas artísticas – hibridación-, así como por el desplazamiento del valor de la plástica táctil a la plástica visual.

II. 3. 8. El lenguaje expresionista en el nuevo milenio

Hay una serie de artistas actuales que siguen manteniendo vivo el lenguaje del expresionismo, una estética que por una razón u otra creemos inagotable, ya que con cada nueva generación y cada nuevo artista se retroalimenta, presentando recursos y/o temáticas novedosas, personales. Hemos

¹⁶⁴ Muestra cálculos técnicos y usa intencionadamente materiales poco comunes y llamativos como juego antiestético, haciéndose a la sofisticación cultural en la que vive [LUCIE-SMITH, 1990, pp. 56 y 57]. Se promociona y reclama publicidad.

hecho una revisión internacional¹⁶⁵, destacando algunos pintores representativos de procedencias diversas. Por lo general, se trata de artistas más jóvenes que los ya descritos, pero por supuesto también hay una continuidad entre algunos de los artistas mencionados, como el caso Albert Ohelen, o no mencionados, como los norteamericanos Georg Condo y Christopher Wool, o el escocés Peter Doig, todos con una presencia importante en el nuevo milenio. Teniendo en cuenta que el panorama es inabarcable, podemos citar como nuevos ejemplos a los británicos Cecily Brown y Glenn Brown, los alemanes Daniel Richter y Jonathan Meesse, al rumano Adrian Ghenie, los norteamericanos Daniel Hesidence, Tomele Dogde o Elisabeth Neel, y a los iberoamericanos Santiago Idañez, Abraham Lacalle, Matías Sánchez, Fabian Marcaccio, Manuel Ocampo, Arnaldo Roche o Fernando Aceves.

Cecily Brown (n. 1969), es representante de los *Young British Artists*¹⁶⁶. Su obra es muy personal y de gran valentía en la ejecución. Ha recibido influencia de pintores como Freud o Bacon, y bebido de la tradición pictórica de Hogart, Goya, Soutine y del Expresionismo abstracto en general, ya que su factura es deudora de este movimiento. Aunque nunca ha dejado de lado la figuración, ésta cada vez se ha ido diluyendo más -aspecto que nos ayuda a enfatizar la importancia del proceso de abstracción en este estudio-. Sus figuras tienden a integrarse en el fondo como si surgieran de él; trata los cuerpos como si fueran un elemento más en el paisaje, integrados¹⁶⁷ en la naturaleza. Muchas veces, se trata de cuerpos en plenos actos sexuales, pero ajenos a su entorno. Inicialmente fue bastante explícita, pero a lo largo de los años, se mostró más sutil. Apunta José Ignacio Aguirre:

“Sus visiones eróticas suelen aparecer en la naturaleza, en jardines contagiados por el espíritu de una orgía o una masturbación. Las figuras pueden estar representadas con mayor o menor evidencia, pero siempre bajo una lluvia de brochazos propia del expresionismo abstracto”¹⁶⁸.



136. Cecily Brown. *Figuras en un jardín*, 2006

¹⁶⁵ Omar Pascual habla de 4 líneas ideestéticas fundamentales que resumen las prácticas pictóricas desde finales del siglo XX hasta hoy, aunque no de manera cerrada, sino muchas veces comunicadas entre sí: “Expresionismos”, “Nuevas narrativas”, “Abstracciones líricas y materiales” y “Nuevos barrocos o Arte promiscuo y ecléctico” [PASCUAL, en VVAA, 2013a, p. 12].

¹⁶⁶ Grupo de artistas británicos contemporáneos, la mayoría proveniente del *Goldsmith Collage of Arts* de Londres. El nombre del grupo proviene de una serie de exposiciones realizadas en la galería Saatchi a partir de 1992, lanzando a la fama a estos artistas. Destacaron por la táctica de choque, el uso de materiales inusuales y de animales. La mayoría de estos artistas alcanzan hoy los 50 años [En línea]. Disponible en: http://es.m.wikipedia.org/wiki/Young_British_Artists [Acceso: 2015/12/9].

¹⁶⁷ Este aspecto nos devuelve al tratamiento que ya tuvo el grupo *Die Brücke* con sus bañistas en la fase de Dresde. cfr: cap. I, p. 42]. Sin embargo en Cecily Brown se aprecia un componente más barroco y menos sintético y primitivista.

¹⁶⁸ [AGUIRRE, José ignacio, “Orgías en el jardín”, en El Mundo.es (martes, 3 de agosto de 2004)] [En línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/metropoli/2004/07/12/arte/1089650742.htmlwww> [Acceso: 2014/12/14].

Por esta serie de detalles nos recuerda a De Kooning en la serie *Mujeres*. Otras temáticas habituales en esta pintora, más allá del puro erotismo, son los interiores, los animales o los paisajes desprovistos o no de figuras. Las naturalezas muertas y las alusiones a la muerte también están presentes en su obra, subrayando de este modo cierto carácter barroco y romántico¹⁶⁹. En su pintura se concentra una gran energía. Están llenas de tensión, pero aunque se evidencien irregularidad y dinamismo, producto de fugaces pinceladas, consigue un todo homogéneo. Se deduce que también hay cabida para el análisis, no todo es improvisación. Se basa en la observación directa, así como en fotografías y libros de artistas. Según Fernando Samaniego, "Su maestría radica, al hacerlo, en la facilidad con la que la pincelada, rápida y vigorosa, desprende vitalidad y sensualidad"¹⁷⁰.

En la pintura de otro británico, Glenn Brown (n. 1966) hallamos una iconografía muy particular; recoge estrategias tanto de los pintores clásicos como del siglo XX. Se perciben influencias plásticas y temáticas del Manierismo y el Barroco, por ejemplo de las atmósferas de Rembrandt, pero el tratamiento pictórico tiene una deuda de pintores como Auerbach, De Kooning o Baselitz en los años 60. Se vale de reproducciones fotográficas de sus obras, que suele distorsionar drásticamente. A través de esta revisión, parece dialogar con la historia del arte. Glenn Brown crea mundos imaginarios de formas y figuras grotescas, recargadas y deformes. Es bastante tradicional en medios, pero su plásticidad nos acerca a un expresionismo de lazos con el Barroco, ya que se aprecia muy bien el uso de la mancha, en este caso densa, matérica y aplicada a base de remolinos de color. Sin embargo sus fondos suelen ser muy cuidados, de factura pulida, lo que produce rotundidad y un gran contraste de entre fondo y figura. Entre sus temas destaca el retrato clásico, mediante el que cita a pintores como Rembrandt, pero aplica frecuentemente colores ardientes y distorsiones. Pero su territorio es el cuerpo en general, por lo que también encontramos obras que muestran partes como pies o amorfos órganos en los que acentúa la visceralidad mediante su particular tratamiento [VVAA, 2002e, p. 50].



137. Glenn Brown. *The osmond family*, 2003



138. Georg Baselitz. *Tercer pie PD*, 1965

¹⁶⁹ [En línea]. Disponible en: <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/2010/09/cecily-brown-londres-1969.html> [Acceso: 2014/08/17].

¹⁷⁰ [SAMANIEGO, Fernando, "Brown lleva a sus pinturas el deseo sexual", en *El país*, (jueves, 15-07-2004)] [En línea]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2004/07/15/cultura/1089842407_850215.html [Acceso: 2014/12/14].

La pintura del alemán Daniel Richter (n. 1962) da continuidad al expresionismo de su país. Su obra muestra un compromiso con la sociedad; se centra en el ser humano desde una dimensión histórica, política o social, inspirándose en libros de historia o en acontecimientos políticos y sociales del día a día registrados en los *mass media*. Entre sus temas destacan el fracaso de la utopía moderna, la inmigración, las situaciones violentas o la cultura *punk* y *rock*, pero de manera ambigua, bajo distintas interpretaciones y buscando la provocación, la inquietud del espectador y el desafío de su imaginación. Los personajes de sus cuadros parecen sentirse amenazados.

Sus inicios se sitúan en una abstracción orgánica, psicodélica y *underground*¹⁷¹, entre el *graffiti* y lo ornamental, grandes formatos y colores brillantes. Desde 1999 deriva hacia una figuración expresiva y ligada al pasado de su país, que recoge los aspectos plásticos de sus abstracciones. Lleva por tanto, el peso del Romanticismo y una postura con frecuencia pesimista, oscura y crítica, aunque no fácilmente comprensible, ambigua, entre la realidad y la ficción. Richter combina diferentes estilos y códigos dejando entrever su carrera como ilustrador y su influencia de la cultura *pop*, el cómic, el cine, los medios de comunicación o la infografía. Un aspecto formal identificativo de sus figuras es la luz que proyectan, como si pudiésemos verlas a través de rayos X [VVAA, 2002e, p. 278].



139. Daniel Richter. *Aquellos que están aquí de nuevo*, 2002

En el caso de Jonathan Meese (n. 1970), alemán nacido en Japón, se trata de un artista cuyo lenguaje podemos relacionar con el primitivismo y el *graffiti*. Formalmente sus obras están caracterizadas por el *horror vacui* y las grandes deformaciones expresivas. Su arte es subversivo y humorístico, diabólico y juguetón, de temáticas violentas, monstruosas. Dentro de sus habituales motivos ligados a la historia del mundo, los mitos o las leyendas heroicas, en ocasiones se ha enfocado en la figura de la mujer –a veces, la de su propia madre o la de mujeres famosas–, que aparecen como vampiros o brujas. No pretender destruir su imagen, sino que juega con la codificación de la imagen, utilizando la mujer fatal como arquetipo del arte, o símbolo de poder y basándose en Nietzsche, como origen de la naturaleza. Con su técnica directa con las manos, parece transferir a las figuras poderes físicos, aunque su estilo ha girado hacia una especie de expresionismo abstracto¹⁷².

¹⁷¹ En este caso se trata de una pintura ajena a las modas. *Underground* es un término de origen inglés, utilizado para designar movimientos contraculturales que se consideran alternativos, paralelos, contrarios o ajenos a la cultura oficial.

¹⁷² [En línea]. Disponible en: www.art-agenda.com/shows/tim-van-laere-presents-jonathan-meese-2/ [Acceso: 2017/01/31].



140. Jonathan Meese. *Serenade Fraülien Schnüss*, 2015

En el joven pintor rumano Adrian Ghenie (n. 1977) se detectan lazos con la pintura de Francis Bacon, ya que recoge tanto su drama existencial, como algunos de sus recursos plásticos, aunque, como se muestra en muchas de sus obras, por el uso de la materia pictórica estaría más cerca de Lucian Freud. Además, en Ghenie hay cierta relación con el naturalismo, aunque lo visto de manera monstruosa. No obstante, en sus últimas obras ha girado hacia una pintura más fluida, aunque siempre generosa en espesor y de múltiples trazos. Es un pintor fascinado por la historia; sus temáticas parten de su propia memoria, de libros de historia, archivos, documentales y películas, desde una óptica oscura, subrayando traumas como el producido por las dictaduras o las guerras¹⁷³. Su pintura es densa, rica en texturas, color y carga matérica. Es deudor del juego barroco de luces y sombras, a través del cual crea misteriosas atmósferas claustrofóbicas y opresivas.



141. Adrian Ghenie.
Autorretrato como Charles Darwin 3, 2012

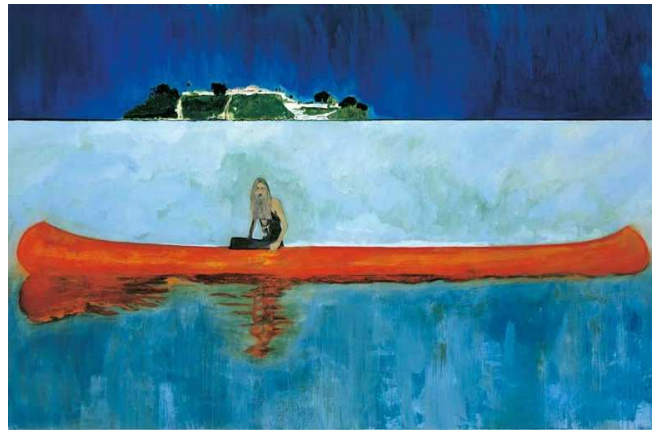


142. Francis Bacon.
Autorretrato, 1971

Otro ejemplo de expresionismo de este nuevo milenio podría ser la obra Peter Doig (n. 1959). Algunas de sus pinturas guardan relación con Gauguin y el Simbolismo, aunque su obra es más

¹⁷³ [En línea]. Disponible en: www.strozzina.org/en/artists/adrian/ghenie/ [Acceso: 2015/12/ 9].

atmosférica, melancólica, y sobre todo, misteriosa. Se le reconoce por sus evocadores paisajes, basados en espacios de Tahití o Canadá, entre otros lugares, con cierta fidelidad, aunque sin intención naturalista. Funcionan como escenarios de situaciones alucinantes, ensoñadoras, en las que se encuentran figuras que se manifiestan de algún modo y su plástica transforma la realidad. Se aprecia muy bien un uso del color al estilo nórdico, expresivo, muy contrastado y a veces, autónomo. Es también habitual en sus obras la presencia de amplias extensiones de color [VVAA, 2002e, p. 92].



143. Peter Doig. 100 Years ago (Carrera), 2001

En muchos de estos pintores se aprecia en sus comienzos un uso de paletas oscuras, que luego van derivando a conjuntos cromáticos más luminosos y sobre todo, con mayor protagonismo de áreas extendidas de color que sintetizan las composiciones. Doig, como muchos de los artistas citados, toman como punto de partida fotos -tomadas o no por ellos mismos-, recortes de periódicos u objetos personales, para luego dar rienda suelta a una serie de imprevisibles intervenciones en el cuadro que caracterizan sus procesos creativos, abiertos a lo que ocurre en la fase de ejecución de la obra. En todos ellos, la memoria juega un papel muy importante, ya que es a través del recuerdo, el modo en que las figuras y paisajes adquieren su última forma, su esencia. En Doig concretamente, éstas se llenan de fantasmagoría, de magia [Ibidem] y sobre todo del sello de lo cósmico, común en el expresionismo. De cualquier forma, a la hora de concebir las obras, tanto en él como en el resto de los pintores citados, hay un gran trabajo de reflexión detrás de todos los procesos intuitivos.

El americano George Condo (n. 1957) decía hacer representaciones realistas de lo artificial en los años 80, mezclando tradición europea y *Pop* americano, y tomando contacto con expresionistas alemanes como Dokoupil o Walter Dahn¹⁷⁴. Su posterior lenguaje formal se decanta hacia figuras muy deformadas pero más compactas, dejándose ver alternativamente cierta deuda con el Cubismo. Se trata de un expresionismo ligado a formas definidas en el que la línea –no el contorno lineal- juega un papel crucial en la expresión, ya que es por medio de este recurso como consigue distorsionar los cuerpos, aunque no están libres de cierto tratamiento pictórico, a través de sutiles manchas. Llama la atención, el modo en que consigue hacerlos irreconocibles, a la vez que grotescos y amenazantes. Además, suele situar las en atmósferas tanto interiores como exteriores, pero siempre extrañas, y jugar a una especie de histrionismo agresivo; gritos, insinuaciones, risas malévolas, etc. tratándose

¹⁷⁴ [En línea]. Disponible en: http://en.m.wikipedia.org/wiki/George_Condo [Acceso: 2015/04/07].

probablemente de autorretratos en muchas de estas obras. Sus temas no varían demasiado; giran en torno al sexo, retratos y escenas al aire libre o habitaciones, todas ellas comprendidas entre el humor y la monstruosidad, el horror y la picardía.



144. George Condo. *Pareja en sillón de rayas azules*, 2005

En el terreno iberoamericano¹⁷⁵ también existen buenos ejemplos de expresionismo. Para Omar Pascual, de algún modo son pintores que siguen recorriendo este camino visceral de la pintura, con frecuencia amargo, ácido, y que puede inducirnos a la introspección, a detenernos y meditar. Estos pintores, que reúnen un perfil expresionista, son tan seguidores de la modernidad iberoamericana - Orozco, Sequeiros, Saura, etc.-, como de la pintura europea y americana que ya hemos visto - Schnabel, Clemente, Immendorf, Kippenberger, Baselitz, etc.- [VVAA, 2013a, p. 28]. Entre muchos, señalamos por ejemplo al mexicano Fernando Aceves, al puertorriqueño Arnaldo Roche, al argentino Fabian Marcaccio, al filipino-estadounidense Manuel Ocampo (n. 1965), y a los españoles Matías Sánchez (n. 1972), Santiago Ydañez (n. 1969) y Abraham Lacalle (n. 1962).

El mexicano Fernando Aceves (n. 1965) expresa en algunas de sus obras recientes un mundo primitivo y oscuro en el que presenta animales como seres extraños y monstruosos que se dirigen al espectador entre agresivos y asustadizos. Para este pintor, se trata de animales amenazados por la extinción que representan una metáfora; nos hacen reflexionar sobre los prejuicios humanos, la inmigración y la inadaptación, de tal modo que animales e inmigrantes comparten una misma tragedia, la pérdida del hogar. Se trata de la serie *En riesgo*, realizada tras muchos años de estudio en el Museo de Historia Natural de París¹⁷⁶. También está interesado en aquellos paisajes que quedarán extinguidos, por lo que generalmente muestra una actitud ecológica y conservacionista en su pintura con la que expresa dramas. Son plásticamente interesantes el tratamiento de la luz, con grandes contrastes que intensifican las emociones, el color, muy parco en saturación, y la apariencia de las formas, impactantes, primitivas, además de plásticamente frescas, sustanciosas y resueltas con facilidad, mediante espontáneos trazos, un modo expresionista de lazos barrocos.

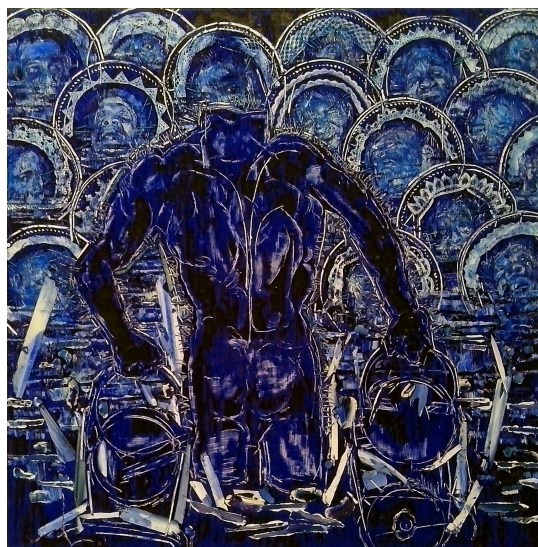
¹⁷⁵ Recordamos que, aunque podríamos aquí incluir ya a los pintores canarios que reúnen este perfil, entre los que hay muy buenos y numerosos ejemplos, pero hemos decidido detenernos en ellos en profundidad en los cap. III y IV.

¹⁷⁶ [En línea]. Disponible en: www.fernandoaceveshumana.com [Acceso: 2015/09/17].



145. Fernando Aceves. *No te creemos*, 2007

El puertorriqueño Arnaldo Roche (n. 1955) se forma en Chicago. Se le considera una rareza en el panorama artístico latinoamericano, al distanciarse de todo su contexto geográfico. Su influencia es entre otras, barroca, aunque se aprecian también recursos del arte medieval, tanto por sus temáticas y profundidad espiritual, como por recursos como la línea o el *horror vacui*, que también nos conducen al Románico. Su obra tuvo connotaciones mitológicas que todavía preserva; revisita la historia del arte y transforma el mito en algo cotidiano. En su última obra, *En azul*, 2012, utiliza el color de manera simbólica; para éste es un color que representa el agua y también el papel de este elemento para los isleños, o la invasión del espacio y el tiempo como regalo y castigo. Hay un matiz de teatralización y narcisismo en sus obras, a través de lo cual construye su autoreconocimiento¹⁷⁷. Destaca la variedad de tratamientos y la complejidad formal de su pintura, recargada, pero exquisita, llena de interesantes detalles que revelan el mundo del pintor. No duda en pegar maderas u otros objetos que mezcla con aguadas, salpicaduras o pintura espesa, sea sobre grandes o pequeños formatos de papel o lienzo.



146. Arnaldo Roche. *Quien va a tirar la primera piedra*, 2012

¹⁷⁷ [PASCUAL, Omar, 2015, "En azul: señales después del tacto (frottages)", en foll. de la exposición *En azul: señales después del tacto (frottages)*, CAAM, LPGC, 06/03/2015 – 07/07/2015].

En un pintor como el argentino Fabian Marcaccio (n. 1963) podemos apreciar muy bien un ejemplo del expresionismo de tipo matérico -casi escultórico- en este milenio, una obra muy barroca, materialmente plena de excesos y de grandes dimensiones. Utiliza polímeros, resina, pigmentos y silicona, que le permiten aplicar la pintura en grandes espesores, y añade otros materiales como redes, sogas, etc. que actúan a su vez como soporte pictórico. Se mueve indistintamente entre figuración y abstracción, ya que su objetivo es el poder de sugestión de la materia, en el que importa tanto el detalle como el conjunto. Toma sus obras como parte de un *collage* real en el que registra toda su experiencia diaria¹⁷⁸. Su proceso creativo parte de imágenes digitalizadas para luego ir “tejiéndolas” hasta que se enfrenta al soporte pictórico. Entre sus intenciones está el renovar la idea de muralismo con un nuevo concepto de pintura ambiental. El gran tamaño de las obras –algunas de 30 metros de largo- nos hace pensar más en una instalación que en una pintura, y está más relacionado con el hecho de obligar al espectador al movimiento para contemplarlas, que con la idea de monumentalidad. En este caso, el espacio real de la obra¹⁷⁹, funciona como un paisaje que el espectador recorre.



147. Fabian Marcaccio. *El rapto de la democracia*, 2009

Las obras de Manuel Ocampo (n. 1965) se nutren de un imaginario social relacionado con la globalización poscolonial -propaganda religiosa, política y militar- y elementos de la cultura popular, con cuyos significados juega. Su obra es tenaz; es un pintor consciente del poder de la pintura como medio para construir y deconstruir imágenes e ideologías. Es una pintura amarga, de un humor ácido y grotesco, con claras alusiones al sexo o la violencia, además de a la citada iconografía religiosa. Plásticamente, es otro pintor que hereda el intencionado “mal hacer” de los años 80, conjugando elementos para crear cierta repulsión y malestar e incidiendo en confusos pero elaborados mensajes con los que juega, haciendo confluír diferentes modelos para crear significados [Ídem, p. 23]. Según Kevin Power, se trata de un prolífico creador de imágenes, un pintor provocador y un activista cínico, que pretende plantear problemas al mundo, revelando una cultura contaminada a través de su pintura grotesca, escatológica y neobarroca [VVAA, 2002e, p. 236].

¹⁷⁸ [En línea]. Disponible en: www.revistaotraparte.com/node/507 [Acceso: 2016/21/05].

¹⁷⁹ [En línea]. Disponible en: www.arte-online.net/Notas/Fabian_Marcaccio [Acceso: 2016/08/ 06].



148. Manuel Ocampo. *Abajo con la realidad*, 2005

Entre los españoles, el caso de Matías Sánchez (n. 1972) es peculiar; reflexiona sobre los modos en que se presenta y representa la pintura y el sistema arte en general. Sus obras están llenas de humor y una aguda ironía reflejada a veces en mensajes escritos. En ellas podemos encontrar vínculos con el *Art Brut*, en el campo urbano [PASCUAL, en VVAA, 2013a, p. 25]. También recuerda a Robert Combas, por la deformación lineal que aplicaba inicialmente a sus compactas figuras, su uso del color y su postura antiintelectual. Luego derivará hacia una pintura igual de irónica, pero muy densa y de un lenguaje infantil, a la vez que crudo y cercano al del grupo Cobra.



149. Matias Sánchez. *Jodidos pero contentos*, 2013

Un expresionismo español muy diferente es el de Abraham Lacalle¹⁸⁰ (n. 1962). Las ventanas de sus tempranas *Cárceles*, celdas de aislamiento en ruinas, dejaban ya entrever su intención de abrirse al paisaje. Trata este género de manera dinámica y gestual, bajo motivos campestres en los

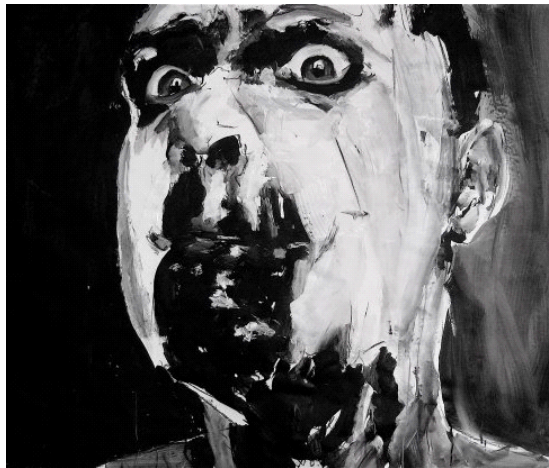
¹⁸⁰ [PASCUAL, Omar, 2015, "Pintura bélica", en foll. de la exposición *Pintura bélica*, CAAM, LPGC, 09/10/2015 – 10/01/2016].

que la misma pintura funciona como “campo de batalla”, paisajes donde suceden hechos terribles, incendios, guerras, accidentes, etc., sin embargo, su color es vivo, a veces, alegre. Se mueve entre figuración y abstracción, en un expresionismo que por su trazo entrecortado y gráfico, y su color, de saturados acentos, puede recordarnos a Van Gogh.



150. Abraham Lacalle. *Tiempo de guerra*, 2015

Los temas de otro español, Santiago Ydañez (n. 1969) son la religión y la naturaleza. Representa seres que sufren; la mortalidad está siempre presente, tanto en la carne representada como en la carnalidad de la pintura. Su arte es espiritual, de claros vínculos y preferencias plásticas por el Barroco español, oscuro y sacro. Acentúa la materialidad de la pintura en cuerpos y rostros, como reflejo de su propio dolor, de modo similar a Adrian Ghenie. Así, se autorretrata obsesivamente en diferentes situaciones, como pintura-mortaja, como máscara mortuoria, siempre oculto. También es habitual encontrar en su obra animales salvajes y desafiantes o sobrios y espirituales paisajes. En general, se aprecia una obra impregnadas de existencialismo; las sensaciones al contemplarla son tan vitalistas como inquietantes. Plásticamente, se caracteriza por la ausencia de color o las paletas muy sobrias¹⁸¹, los gestos espontáneos y la visceralidad propia de algunos expresionismos.



151. Santiago Ydañez. *Sin título*, 2007

¹⁸¹ [ZEA, Alex, “El paraíso perdido de Ydañez”, en El País, (lunes, 25-02-2008)]. [En línea]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/02/25/andalucia/1203895336_850215.html [Acceso: 2015/11/4].

Otros expresionismos son los de jóvenes pintores norteamericanos como Daniel Hesidence (n. 1975) o Elisabeth Neel (n. 1975). Las obras del primero desprenden mucha fuerza; contienen una sensibilidad poética, gestual e intuitiva. Utiliza las cualidades de la pintura para expresar estados psicológicos y emocionales, experiencias perceptivas. Su información visual proviene de la memoria, pero en la práctica se mezcla con la imaginación; para él, su trabajo es un proceso de decodificación de la conciencia¹⁸². Sus superficies visuales tienen cualidades sinestésicas; parecen transmitir sonidos, texturas, movimientos u olores; la sensación de velocidad está muy presente en su obra. Suele haber un clima dramático, pero es transmitido con elegancia y potencia. Plásticamente, la luz es espectral, y su profundidad, escultórica; su color es vivo y lleno de matizaciones. Llamen la atención sus violentas deformaciones; las manchas emergen del lienzo sugiriendo figuras que no terminan de definirse y parecen luchar entre sí. En sus trabajos de gran escala, su factura varía de los empastes a delicadas aguadas, pinceladas vehementes o vacíos inquietantes.



152. Daniel Hesidence. *Sin título (Farm paintings)*, 2003

Las obras de Elisabeth Neel representan una abstracción expresionista contemporánea, pero profundamente atadas al mundo físico y terrenal. Algunas recuerdan a la pintura de Oehlen. Es una pintura de amplias, violentas y gestuales pinceladas, fluidez y grandes formatos.¹⁸³ Se trata de una creadora segura, que a pesar de correr muchos riesgos plásticos, mezcla su espontaneidad primitiva con grafismos y registros más premeditados. Destacan sus sutiles colores transparentes, así como las huellas de su visible proceso creativo, esencia de este tipo de obras. Sus motivos giran en torno al nacimiento, la vida y la muerte, lo que aporta un valor romántico a su pintura.

Las obras de Albert Oehlen posteriores a los años 80 han evolucionado hacia la abstracción, aunque en muchas conviven los signos figurativos. Es una pintura híbrida que cuestiona la validez de la pintura como medio de expresión, aludiendo por ejemplo al mundo de la publicidad como protesta estética con un sello conceptual y político heredado de Beuys y Polke. En la serie abstracta *H.A.T.* -un conjunto inspirado en obras de Cy Twombly, de igual tamaño que las del norteamericano-, presenta formatos verticales pintados sobre blanco, trabajados con manos y pies, de manera salvaje, al modo

¹⁸² [En línea]. Disponible en: http://www.saatchigallery.com/artists/daniel_hesidence.htm. [Acceso: 2014/02/13].

¹⁸³ [En línea]. Disponible en: <http://www.escapeintolife.com/artist-watch/elizabeth-neel/>. [Acceso: 2015/01/23].

alemán. Utilizó directamente pigmentos diluidos para conseguir armonías monocromáticas con azul, rojo, marrón y gris, según obra, a base de delgadas veladuras fugaces, vehementes. Oehlen realza el sentido e importancia de la espontaneidad infantil; se burla de la falsa idea de sensibilidad y romanticismo, tocando la obra de arte con su cuerpo. En general, sus obras siguen jugando a confundir. Persigue crear obras únicas, originales, obras que no puedan digerirse fácilmente.



153. E. Neel. *Pagoda (The Prairie)*, 2014



154. A. Oehlen. De la serie *H.A.T.*, 2009

Por último, otro pintor mayor que el resto, es el estadounidense Christopher Wool (n. 1955). Muchas de sus últimas obras muestran también un expresionismo cargado de la hibridación y el nomadismo posmoderno. Tiene influencias de lenguajes tan antagónicos como el Expresionismo abstracto y el *Pop*, aunque su obra trasciende los estilos y se identifica por una versatilidad desarrollada ya a mediados de los años 70, que sigue estando presente.



155. Christopher Wool. *Sin título*, 2008

Un aspecto distintivo en su obra es la limitación cromática en formatos muy grandes, lo que también nos hace pensar en Franz Kline; a veces utiliza colores vivos monocromos, raramente combina el color. El valor ornamental también está presente en su obra; paralelamente o en las mismas obras gestuales, utiliza figuras planas de estilo *Pop* y aspecto decorativo, que trabaja para destruir o combinar a base de grandes manchas o trazos gruesos y violentos que las cubren parcialmente, como si se tratase de un acto de rebeldía. Sin embargo, algunas de sus obras tienen el sello de la abstracción lírica u orgánica, en el que está presente la vehemencia y radicalidad típica norteamericana de los años 50, que éste traduce en forma de torbellinos, garabatos y gestos heredados de pintores como Twombly o De Kooning.

II. 4. ASPECTOS HABITUALES DEL LENGUAJE EXPRESIONISTA. UNA POSIBLE TIPIFICACIÓN DEL EXPRESIONISMO

Una vez realizada esta revisión cronológica en la que detectamos muchas y variadas manifestaciones del expresionismo, podemos extraer unas conclusiones que nos permitirán acercarnos a este lenguaje en esencia. Esto conlleva agrupar toda una serie de aspectos revisados, para así detectar cuales son los más habituales. Estos aspectos pueden referirse tanto al contenido –temas y conceptos- como a la plástica –aspectos formales-; ambos son cruciales, pero al parecer, cada uno por sí solo no llega a definir el expresionismo, sino que sólo ocurre cuando estos aspectos están estrechamente ligados y son interdependientes. Este estudio nos servirá de guía para comparar y esclarecer en los siguientes capítulos cuales de estos aspectos se pueden reencontrar en Canarias.

II. 4. 1. Aspectos temáticos y conceptuales habituales en el lenguaje expresionista

Ante todo, la intención del expresionista es hacer visible la emoción, y no una cualquiera, sino una visión interna de su realidad, sus sentimientos intensos y pasiones, sean de origen místico o intelectual. Se trata de un pintor que siempre antepone la mirada subjetiva a la objetiva, la intuición a la razón, lo que en las obras se traduce en una especie de distorsión, no sólo ligada a la forma plástica, sino también a la interpretación de aspectos temáticos y conceptuales.

Los géneros pictóricos más utilizados giran en torno a la figura, -retratos, autorretratos o escenas de interior o exterior, con una o varias figuras-, y el paisaje, como género independiente o con figuras integradas. Aparte, podemos encontrar géneros como la naturaleza muerta, menos frecuente. Al parecer, el lenguaje expresionista se ha mantenido en el ámbito de los géneros clásicos, aunque el enfoque de los temas representados es peculiar, vanguardista, y ha variado a lo largo de la historia. Con frecuencia, la propia pintura se ha convertido en tema, por lo que el medio y los recursos han llegado a primar sobre el contenido narrativo, como ocurre en el Expresionismo abstracto, el Informalismo europeo o en parte de la posmodernidad.

En relación a este último aspecto, y teniendo en cuenta la intención del pintor expresionista, es de especial importancia el hecho de que éste pretenda –conscientemente– centrar la atención principalmente en las cualidades de la imagen, lo que obliga al espectador a la reflexión. Esto sucede con más efecto cuando se trata de una obra abstracta, aunque en cierta manera siempre sucede, dado que las distorsiones aplicadas a cualquier imagen retrasan la percepción del mensaje, y esto hace que se vuelque la atención sobre la materia de la que está formada esa imagen [GAU / BLANCO, 1996, pp. 62 y 63]. Señala Umberto Eco: “[...] la materia del significante se convierte en un aspecto de la forma de expresión y cualquier variación repercute en el campo del contenido semántico” [Ibidem]. En este sentido, habría que resaltar la importancia especial de pintores como Soutine o Kandinsky, el conjunto de los expresionistas abstractos e informalistas, el grupo Cobra, y pintores posteriores como Cy Twombly, Gerhard Richter, Albert Oehlen o Per Kirkeby, en los que el contenido de muchas de sus obras es prácticamente el modo en que está pintado el tema, porque es ésto lo que desata ciertos sentimientos y emociones.

II. 4. 1. 1. Temáticas y conceptos habituales en géneros derivados de la figura

El expresionismo siempre ha utilizado la figura como referente, y para ello no sólo se ha basado en la naturaleza, sino también en su representación en distintas etapas de la historia del arte. La elección de figuras humanas y animales tiene un primer antecedente en el arte rupestre -y primitivista en general-. Los expresionistas se han sentido atraídos por sus temas universales, su trasfondo místico-religioso y su sentimiento cósmico y mágico. Esta dimensión de la figura, animal o humana, con énfasis en lo emocional, aparece de nuevo en la Edad Media, desde el arte bizantino hasta el Gótico, un arte lleno de misterio que rechaza el afán de proyección sentimental del mundo clásico [WORRINGER, 1953, pp. 100-112 y 119-122] y se inclina hacia lo monstruoso con una estética feísta. Ejemplos claros son los códices medievales románicos o pintores góticos tardíos del norte europeo, como el Bosco y Grünewald, con sus mundos siniestros y sus alusiones a la muerte.



156. Matthias Grunewald. *La muerte-amantes*, 1515 aprox.

Luego, los reencontramos en el Romanticismo y el Simbolismo, en obras pobladas de figuras extrañas, monstruosas, como ocurre en William Blake o en Odilón Redon. Todos ellos anteceden al expresionismo en este uso concreto de la figura, incluso algunos han sido ya considerados expresionistas¹⁸⁴. En esta misma línea, pero en un contexto naturalista, tenemos un antecedente del tema de los animales en el Romanticismo de Delacroix, con sus caballos y tigres en acción. Luego, vuelve a aparecer en la modernidad, acentuándose el rasgo primitivo en el Expresionismo histórico, en pintores como Marc, Macke o Christian Rohlf, cargados de un anhelo metafísico. Posteriormente, el primitivismo y la figuras animales reaparecen de manera cruda y vehemente en pintores como Dubuffet o el primer Pollock; y más tarde, en la posmodernidad, en pintores como Penck, Fetting o Le Brun, en españoles como Barceló o Frederic Amat, y recientemente, en pintores como Daniel Hessidence, Fernando Aceves o Jonathan Meesse. También podemos relacionar el tema de las figuras animales y humanas con la magia, la ensoñación o los orígenes, motivos habituales del expresionismo heredados de antecedentes como el Simbolismo o el Surrealismo. Hay ejemplos en figuras de Marc Chagall, Oskar Kokoschka, o luego, en Markus Lüpertz o George Condo, entre otros.



157. Marc Chagall, *Vaca con quitasol*, 1946

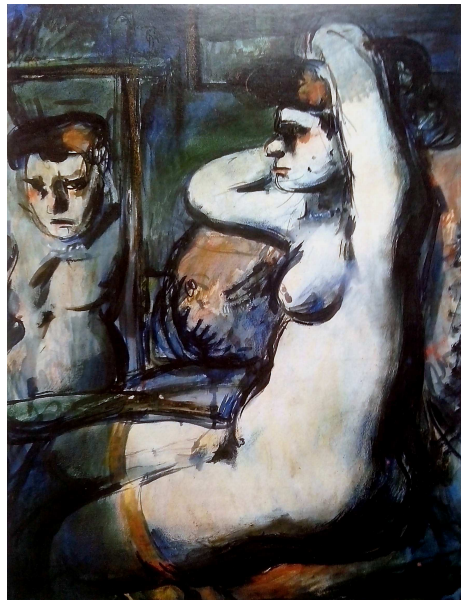
La representación de figuras animales y humanas también se ha utilizado ligada a la religión y la mitología, y con ello, a la representación del dolor, la muerte o el apocalipsis, cuyo origen lo encontramos de nuevo en el Medioevo. Este enfoque dramático de corte místico, religioso o literario tan común tiene repercusión posteriormente en pintores como el Greco, y más tarde en el Barroco - ambos, antecedentes del expresionismo-, y se reencuentra de nuevo en obras vanguardistas como las pinturas religiosas de Nolde, por ejemplo. También es de gran importancia el mundo heredado del Romanticismo inglés de Blake o Füssli, que recogerá parte del Modernismo y el Simbolismo, así como el horror, las pesadillas y el mundo interior e imaginario del Goya de las pinturas negras, con sus figuras oscuras y delirantes; Se trata de esa mirada subjetiva que transforma la realidad visual en imaginaria, en este caso, cargada de una visión patética y onírica que tendrá una gran repercusión en expresionistas del siglo XX, como Phillip Guston o Georg Baselitz, y del XXI, como Arnaldo Roche.

En el expresionismo la figura a menudo se ha utilizado para representar la dualidad vida-muerte, haciendo referencia a la enfermedad, el sexo o el aislamiento mediante alegorías, que a veces

¹⁸⁴ Véase por ejemplo el caso claro de Mattias Grünewald en este cap., subepigrafe II. 1. 2., p. 79.

conlleven un matiz biográfico; hay ejemplos en pintores como Van Gogh, Munch, James Ensor o Egon Schiele. Posteriormente en las mujeres de De Kooning, en las figuras de Bacon, y en el siglo XXI, en George Condo o en Cecily Brown, todas ellas son obras dotadas de un considerable patetismo. Además, es habitual ligar estos temas a la representación de dramas existenciales, por ejemplo en obras de pintores citados, o de otros como Ludwig Meidner o el joven Adrian Ghenie, en los que afloran traumas producidos por las guerras u otros sucesos adversos.

La representación de la vida privada y las oscuras historias de la ciudad también son habituales en el expresionismo. Ya estaban presentes en los sórdidos ambientes de pintores como Toulouse Lautrec o en un antecedente como Van Gogh, y luego se repite en pintores expresionistas que continúan la temática de la prostitución, la depravación o los personajes extravagantes, por ejemplo Rouault, Picasso en su etapa azul, o muchas obras de Grosz u Otto Dix. El tema seguirá vigente en *Die Brücke*, posteriormente en los salvajes berlineses, o en la actualidad, en pintores como Daniel Richter. Asimismo, las escenas circenses y de variedades también han sido recurrentes; lo vemos de nuevo en el Picasso de la etapa azul y en *Die Brücke*, o también en Max Beckmann.



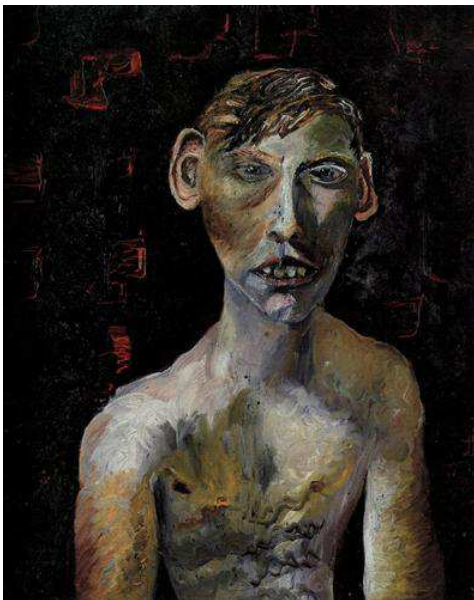
158. Georges Rouault. *Prostituta frente al espejo*, 1906

Otras obras con figuras que han encontrado un vehículo propicio en el lenguaje expresionista han sido las de temas sociopolíticos y propagandísticos, en los que destaca el enfoque crítico. Podemos ver antecedentes ya en el Bosco, el mismo Goya o Delacroix, para reaparecer en *Die neue Sachlichkeit*, a través de un agudo sarcasmo. Posteriormente, lo reencontramos en Renato Guttuso, luego en Jörg Immendorf, o más recientemente, en Martin Kippenberger, Manuel Ocampo o Matias Sánchez; todos ellos mostrando un paisaje social. Es un aspecto común en Alemania, y frecuente en la actualidad a nivel internacional, ya que buena parte del arte ha pasado de ser bello o sublime, a ser crítico. Tampoco podemos olvidar los temas de la baja cultura y los *mass media*, lejos del intelectualismo, como se aprecia en pintores del *Bad Painting*, en franceses como Hervé Di Rosa o Robert Combas, o en el afroamericano Basquiat, quienes utilizan la figura para representar temas autobiográficos, atraídos por los aspectos más primitivos del ser humano y la cultura *underground*.

Tampoco faltan figuras en temáticas relacionadas con aspectos exóticos que los pintores encuentran en otras culturas. Con antecedentes en los románticos franceses o en posimpresionistas como Gauguin, podemos encontrar ejemplos en pintores con influencias expresionistas como Alberola, Clemente o Paladino, así como de nuevo en Basquiat, Fetting o Marlene Dumas.

Por último, centrándonos en el retrato y el autorretrato, los antecedentes del expresionismo son constantes a lo largo de la historia. Desde el momento en que los pintores góticos del norte europeo pasan del retrato de familia a la individualidad del modelo, la figura adquiere diversas presentaciones. En pintores como Arcimboldo, por ejemplo, encontramos una nueva dimensión fantástica y terrorífica, que se sucederá en expresionistas como Ensor, Phillip Guston o Walter Dahn, con sus burlas, su ironía y su radicalismo, o en Francis Bacon o Adrian Ghenie, con sus horrores y pesadillas; en una dimensión más privada, y con un antecedente en el Delacroix, el Gericault más oscuro o el Van Gogh más feísta, tenemos las figuras en interiores de una larga lista de pintores como Kirchner, Van Dongen, Modigliani, Soutine, los inicios de Lucian Freud, Auerbach, Giacometti, y actualmente, en Adrian Ghenie o Glenn Brown, muchos de ellos acentuando el patetismo y la excentricidad.

El autorretrato se convierte con frecuencia en obsesión para muchos pintores expresionistas. De nuevo encontramos antecedentes en pintores como Van Gogh o Munch, con esa propensión a lo psicológico que dejará su huella en pintores como Kokoschka. También aparece la autoironía, que se dará en algunos pintores de la posmodernidad como Kippenberger, o el sarcasmo y el pesimismo, como lo hubo en Ensor, pero en general, se acentúa el narcisismo. Otros ejemplos los encontramos en pintores como Paula Modersohn, Ludwig Meidner o Egon Schiele, y posteriormente, en los italianos Clemente o Chia; de una manera más erótica e irónica en Maria Lassnig, perversa en Barceló, o violenta y autodestructiva en Arnulf Rainer.



159. Lucian Freud. *Evacuee boy*, 1944



160. Ludwig Meidner. *Autorretrato*, 1912

II. 4. 1. 2. Temáticas y conceptos habituales en torno al género del paisaje

En el expresionismo, el género del paisaje se opone a lo bello a través de su tendencia a lo sublime, lo misterioso o lo imaginativo, sensorial o trascendental, sumando a todo ello la violencia

formal. Podríamos tomar como primer antecedente el paisaje nórdico de finales del Medievo, desde los ambientes inquietantes del Bosco, hasta los de Bruegel, e incluso Patinir. Luego, este perfil del género se sucederá a lo largo de la historia, desde el Romanticismo, con la profundidad espiritual de Palmer o Friedrich, hasta los paisajes coloristas, aunque ensombrecidos de Rouault, por ejemplo.

En estos casos el contenido del paisaje está ligado a la mitología, la religión o la mística, sin embargo, hay pintores en los que también ha estado ligado a la ciudad, como en Kokoschka, Egon Schiele, Auerbach, o Kossof, o posteriormente, en Koberling y Middendorf, o a los desastres o lo apocalíptico, como en Ludwig Meiner, o ya en la posmodernidad, en pintores como Kiefer, Cucchi, o más jóvenes como Abraham Lacalle. Además, este drama lo encontramos también como escenario de situaciones misteriosas y desconcertantes en los paisajes urbanos de *Die Brücke* en Berlín, en Daniel Richter o en Peter Doig. Y ligado al paisaje, no está de más citar la nueva perspectiva del tema de la figura en la naturaleza, en la que *Die Brücke* marcó una fractura con la historia, ya que su representación aportó una nueva dimensión formal que podemos reencontrar hoy en artistas como Cecily Brown o Peter Doig, entre otros.



161. Cecily Brown. *Halfway to a three way*, 2005

Hasta ahora, hemos hablado de un paisaje, por lo general, provisto de figuras y/o arquitecturas, pero podemos también encontrar antecedentes de un paisaje expresionista genuino, sin figuras, por ejemplo en las pocas vistas tempestuosas -casi surrealistas- de Rembradt, en las escenificaciones de desastres naturales de Gericault o en los paisajes sublimes y salvajes de Doler; luego en el Posimpresionismo, de modo menos atmosférico, aunque también con cierto perfil romántico, como en los paisajes rurales de Van Gogh o Munch, en los que hay un contenido simbólico. Posteriormente este paisaje se retoma como fuente de inspiración y de manera más vital en *Die Brücke* en su etapa de Dresde o en pintores como Nolde, Christian Rohlf, Kokoschka o Soutine; y ya en el siglo XX avanzado, tenemos de nuevo ejemplos en pintores como Ivon Hitchens, en los paisajes italianos de Cy Twombly, en el neoexpresionismo de pintores como Fetting o en expresionismos contemporáneos como el de Cecily Brown. Con ellos se retoma un sentimiento cósmico y exótico hacia la naturaleza, un retorno a la pureza de lo originario y lo salvaje, un paisaje sensorial y vitalista.



162. Yvon Hitchens. *Summer Woodland*, 1955

Esto nos lleva de nuevo al paisaje expresionista como expresión de estados de ánimo, pero destacaremos ahora el aspecto de la abstracción, que tiene un antecedente directo en el Romanticismo de Friedrich, Constable y sobre todo, Turner, para repetirse en el siglo XX en pintores nostálgicos como Ian Mc Keever. Este paisaje también puede tener un antecedente en los mundos oníricos e imaginarios del Simbolismo o el Surrealismo. En el Informalismo europeo, podemos encontrar pintores abstractos cuyas obras tienen lazos directos con el paisaje, por ejemplo las estructuras cósmicas de Emilio Vedoba, o las abstracciones espaciales matéricas de Eugene Leroy o David Bomberg. En EE.UU., el Expresionismo abstracto nos deja obras ligadas al paisaje en pintores como Rothko o en pintoras como Joan Mitchell. Incluso en obras posteriores de pintores neorrománticos como Per Kirkeby, o en otros más recientes como Fabian Macaccio, podemos decir que sus abstracciones nos devuelven al tema del paisaje. Todos ellos constituyen una forma de expresionismo lírico e intuitivo que por su concepción espacial tiene mucha relación con este género. En este caso, la propia pintura es la que crea el paisaje, dándole un carácter más cósmico, universal.



163. Joan Mitchell, *Painting*, 1953

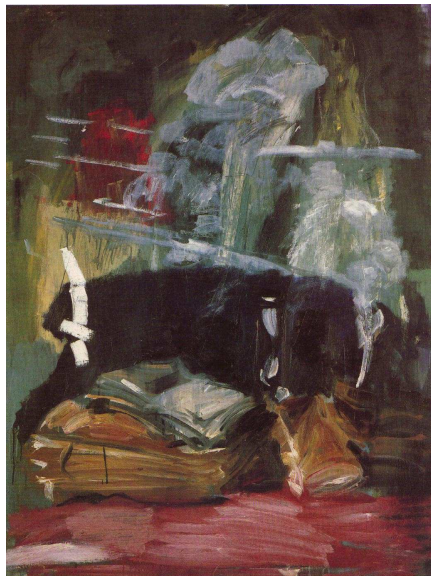
Por último, habría que mencionar un paisaje de contenido más optimista -o nada dramático- que abre el conflicto en torno a su consideración como expresionista, ya que tiene antecedentes cercanos

tanto en el Fauvismo como en el Expresionismo. Su trasfondo bucólico y su tendencia a lo decorativo son propios de la cultura mediterránea, aunque la expresión en estas obras también es deudora del arte alemán. Lo que parece claro, es que este arte francés ha influido en pinturas etiquetadas de expresionistas, como las realizadas por *Der blaue Reiter* en Murnau, o posteriormente, en algunas obras de pintores como Manuel Quejido o Sandro Chia, entre otros. En ellas, quizás podamos hablar de influencias del expresionismo, más que de expresionismos propiamente dichos.

II. 4. 1. 3. Temáticas y conceptos habituales en torno al género de la naturaleza muerta

Este género, menos frecuente, tiene antecedentes lejanos en el Barroco holandés o español, con sus atmósferas recargadas, sus vanitas o sus alusiones a la carne. En los siglos XIX y XX encontramos ya enfoques expresionistas en pintores como Van Gogh o Bacon, quienes heredan la mirada de lo putrefacto y escatológico de Rembrandt o Géricault, posteriormente en los animales de Soutine, los bodegones de Eugene Leroy, o los de Miquel Barceló o Glenn Brown.

Una mirada más optimista -que como hemos comentado, enlaza con la perspectiva fauvista-, básicamente emplea el motivo como excusa para ejercer la libertad formal; lo encontramos en *Der blaue Reiter*. No faltan enfoques oscuros y misteriosos, como en las naturalezas muertas de Giacometti, Per Kirkeby, o las vanitas de Lüpertz o Cecily Brown. En ellos la temática puede ser motivo de reflexión sobre la muerte, o a veces también de aspectos personales, encontrando elementos que funcionan como metáforas.



164. Per Kirkeby. *Claridad y misterio*, 1982

II. 4. 1. 4. Temáticas y conceptos habituales en abstracciones de corte lírico y primitivista

Para finalizar, hay que mencionar la importancia de aquellas abstracciones que desde pintores como Miró o Masson, el Expresionismo abstracto o el Informalismo, pasan a ser una forma habitual en la que se presenta el expresionismo. Subrayamos conceptos cruciales de carácter primitivista y por tanto, universal, relativos a lo arcaico o los orígenes, ligados al mundo natural y cósmico -figuras

biomórficas, microscópicas, alusivas al mundo animal, estelar, etc.-, o a lo arqueológico, lo exótico, el sexo, el amor o la muerte, siempre funcionando como símbolos. Recordemos que en estas obras hay una prioridad de los recursos plásticos; al desaparecer la representación, la plástica en sí misma se convierte en el contenido de la pintura. Con frecuencia estos temas tienen relación con el horror o el dolor, y se presentan desde una dimensión trágica. Entre muchos ejemplos, citamos pintores informalistas como Wols, Fautrier o Schumacher, expresionistas abstractos como Pollock, Gorky, Twombly o Hoffmann, y en la posmodernidad, sirven como ejemplo pinturas recientes de Oehlen.



165. Arshile Gorky. *The liver is the cock's comb*, 1943

II. 4. 2. Aspectos plásticos habituales en el lenguaje expresionista

En cuanto a la formulación plástica, se puede extraer que la deformación ha caracterizado en gran parte al lenguaje expresionista, pasando a ser un factor clave para su definición. Ésta es llevada a cabo por el pintor mediante un proceso de creación determinado que produce abstracciones o desvíos de la imagen objetiva en diferentes niveles. En general, podemos decir que los aspectos plásticos más habituales del expresionismo giran alrededor de la distorsión de la forma y un proceso de creación y uso del color, que nos llevan a pensar en un arte antinaturalista. En concreto, hemos detectado los siguientes aspectos:

II. 4. 2. 1. Expresión materializada a través de la representación de la forma y el espacio

El término expresión, en el lenguaje que nos ocupa, está íntimamente ligado a la comunicación de un estado emotivo. Esto indica que puede convivir la representación icónica con la expresión pura, por tanto, suele haber un proceso de abstracción formal para agudizar esa expresión. Puede haber una intención de anular la representación del espacio ilusionista o no; lo que está claro, es que en este proceso modifica la manera de representar las formas y el espacio, que normalmente se sintetizan a través de la distorsión aplicada. Así, se tiende a fusionar el espacio bidimensional con el tridimensional, en favor de la expresión y en detrimento de la representación objetiva. Esta distorsión tiene su origen en el impulso emocional del pintor, que la mayoría de las veces es espontáneo, aunque otras veces es un impulso más premeditado, lo que se traduce en distorsiones formales más descriptivas, también

comunes en este lenguaje. En ambos casos, al haber un proceso de abstracción considerable, la expresión normalmente se superpone a la representación icónica, en ocasiones tanto, que la obra llega a situarse de lleno en este nivel abstracto del mensaje visual. No obstante, distinguiremos entre dos expresiones que suelen convivir:

1. Expresión deudora de la dinámica gestual: Se caracteriza por el gesto espontáneo, que provoca una distorsión formal materializada en trazos y manchas, o combinada con gráfismos, también común. En el primer caso, la expresión puede ser densa, matérica, o más fluida, líquida. Haciendo alusión a este modo, más pictórico, podemos citar entre muchos pintores a Eugene Leroy o Fetting, y en el segundo caso, a pintores como Twombly, Saura, Giacometti o De Kooning. Otro ejemplo interesante en el que, en mayor o menor medida, las expresiones gestuales pictóricas y gráficas están mezcladas, pueden ser algunos paisajes de Soutine, o los paisajes apocalípticos de Ludwig Meidner.

En los paisajes de Meidner, líneas y manchas están presentes de manera muy dinámica. Se crean distorsiones y direcciones múltiples a través de orientaciones oblicuas y angulosas que, aunque describen profundidad, crean un espacio confuso e inquietante. De cualquier manera, en ambos casos la expresión es producto de un proceso de abstracción relativa y de distorsión de la forma y el espacio.

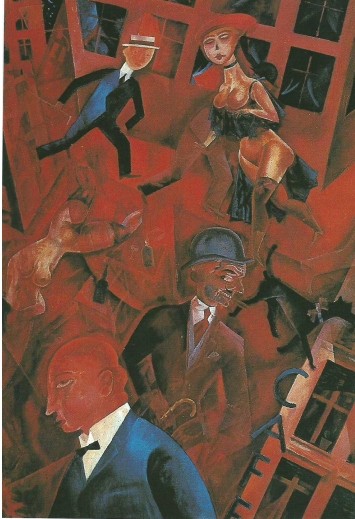


166. Ludwig Meidner, *Paisaje apocalíptico*, 1912

2. Expresión basada en la descripción de la forma y la selección de rasgos: Esta es lograda de manera controlada y/o premeditada, y provoca una distorsión en formas descriptivas en las que hay un predominio del dibujo. Se suelen delimitar planos mediante líneas o mediante recursos puramente cromáticos, usando una mancha –cargada o no- muy controlada. También se suelen seleccionar y yuxtaponer rasgos considerados inquietantes o feos en personajes descritos con detalle. Hay casos menos frecuentes, por ejemplo en obras de Matthias Grünewald, Otto Dix, o Glenn Brown, en los que la representación icónica es evidente. Aunque haya una tendencia a la distorsión, sigue habiendo cierto naturalismo, ya que hay claros nexos con los referentes, por lo que el proceso de abstracción es irrelevante. Sin embargo, esta representación¹⁸⁵ se caracteriza por desproporciones, acentos y temas inquietantes que consiguen expresar una emoción dramática o intensa, esencial en el expresionismo. Debemos recordar que este tipo de expresión ha creado conflictos en su consideración de expresionista. Casos más frecuentes, como obras de George Grosz o Lyonel Feininger, están lejos del

¹⁸⁵ Véanse en este cap. por ejemplo los casos de Grünewald, Picasso (etapa azul) y Otto Dix, pp. 79, 78 y 109-110.

naturalismo. Aunque las formas y el espacio también están descritos con detalle, han sufrido un proceso de abstracción considerable basado en síntesis, distorsión y orientaciones oblicuas, creando dinamismo, o también más ortogonales y estáticas, como ocurre en Heinrich Campendonk.



167. G. Grosz. *Dedicatoria a Oskar Panizza* 1917



168. H. Campendonk, *En el bosque*, hacia 1919

Como vemos, el expresionismo presenta cierta controversia entre representación objetiva –alto grado de iconicidad- y expresión, y así, entre figuración y abstracción. De hecho, se trata de un lenguaje que en ocasiones ha llegado a perder todos los rasgos de la iconicidad, como ocurre en el Expresionismo abstracto americano o en el Informalismo europeo. Estos son expresionismos más puros, en el sentido de que se basan únicamente en la expresión de una combinación de rasgos formales. Esta abstracción –o falta de iconicidad- ha llevado a explicar que en realidad su contenido es la propia emotividad, ya que la articulación de esta serie de recursos o rasgos formales puede ser capaz de conmovir por sí misma¹⁸⁶. La especificación de expresionismos “abstractos” los distingue del resto –figurativos-, lo que nos lleva a entender que este lenguaje fue etiquetado antes como un estilo cuyo mensaje visual se encontraba en el nivel de la representación icónica. Sin embargo, los expresionismos abstractos, pasarán también a ser un antecedente para posteriores expresionismos figurativos, porque éstos adoptarán parte de sus recursos formales, como ocurre por ejemplo en el Neoexpresionismo. Desde entonces, la abstracción será, en parte, responsable de sus deformaciones.



169. Helen Frankenthaler. *February tur*, 1979

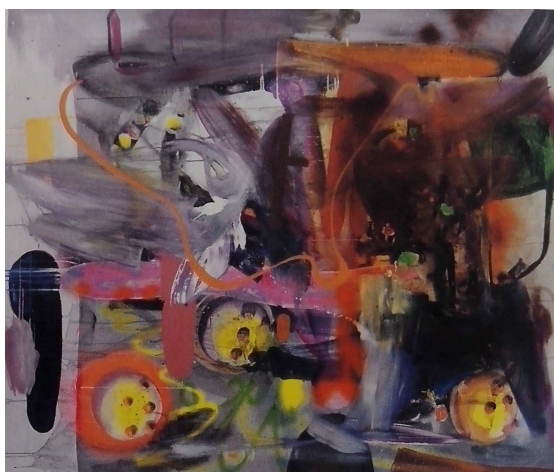
¹⁸⁶ En este sentido, debemos recordar la importancia de Kandinsky como iniciador de la abstracción, y de sus escritos en su libro *De Lo espiritual en el arte*, 1912.

II. 4. 2. 2. Proceso creativo intuitivo y discontinuo

En el camino que el expresionista recorre para llegar a la configuración de la obra, por lo general existe discontinuidad; no es un camino recto, sino de ida y vuelta; no se trata de una suma de adiciones, sino de un desarrollo intuitivo y no lineal. Este proceso creativo provoca abstracción de rasgos formales, un aspecto íntimamente ligado a la expresión, y a su vez, al modo poco ortodoxo de concebir la representación de la forma y el espacio; son aspectos interdependientes.

Lo primero es interiorizar el motivo o la motivación; es lo que Günter Regel, en su estudio sobre el proceso de creación artística, denomina “fase preproductiva”. En ella tienen gran importancia las concepciones, la memoria y las aptitudes del creador, incluyendo su inconsciente –en este punto, podríamos ya tener en cuenta los temas y conceptos del expresionismo revisados anteriormente-. Luego, el artista entra en una fase productiva del proceso, en la que son muy importantes tanto el grado en que el creador se ha sentido afectado por su motivo, como el modo de traducirlo a la plástica. Es habitual un estado de intranquilidad y desequilibrio hasta que el pintor consigue dar forma a lo que ha interiorizado. Como en otros lenguajes, se trata de un proceso intuitivo -ya que es dirigido por la lógica visual-, en el que además, intervienen factores como el azar, la duda creativa sobre las formas encontradas y el pensamiento divergente [BLANCO / GAU, 1996, pp. 221-227], pero probablemente, en el expresionismo éstos factores se acentúan más. Aunque existen términos medios, distinguimos entre dos procesos extremos, haciendo ya alusión a la fase productiva:

1. Proceso creativo constructivo- destructivo: Esta manera de proceder está determinada por la sucesión constante de construcciones y destrucciones formales, persiguiendo el acabado del cuadro o simplemente su reconsideración estética. Normalmente, la ejecución de la obra está determinada por la espontaneidad, la inmediatez y el aprovechamiento selectivo por parte del pintor, aquello que va sucediendo en el proceso con el fin de conseguir una expresión y emotividad adecuadas. Así va éste concretando la configuración espacial de la obra, reduciendo a lo esencial. Son comunes la sucesión de gestos, impulsos en forma de manchas, líneas expresivas libres, caligráficas, y sobre todo, el aprovechamiento de residuos¹⁸⁷.



170. Albert Oehlen. *Amöbenklänge*, 2000

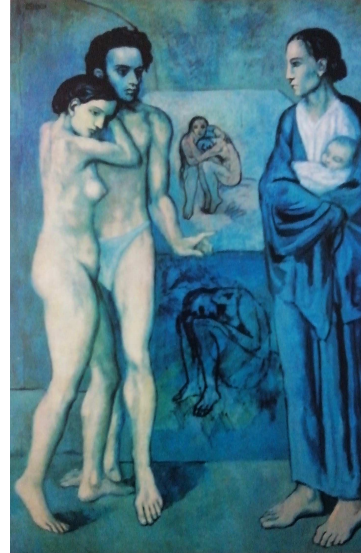
¹⁸⁷ Véase como ejemplo, el video adjuntado en los apéndices, en el que el doctorando y otros pintores desarrollan en relevo una pintura en constante transformación, aprovechando residuos de imágenes recogidos de cada intervención anterior.

Este es un modo de proceder similar al de los pintores de *Die Brücke*, pero no son los únicos ni los primeros que lo han practicado.

2. Proceso creativo más controlado: En obras con distorsiones descriptivas o premeditadas, el proceso de creación, por lo general, estaría más guiado por construcciones que por destrucciones formales, como las que provoca el gesto. Sin embargo, este proceso puede seguir también una dirección discontinua, pueden haber saltos, quizás menos improvisación, pero un proceso intuitivo.



171. George Condo. *The cracked cardinal*, 1995



172. Pablo Picasso, *La vida*, 1903

Es cierto que con el fin de preservar de algún modo una representación más clara, o atender más a los detalles, se optaría por un proceso de creación más lógico y secuencial. Puede ser que este aspecto esté determinado por el hecho de tener una idea más clara de la imagen final. No obstante, ésto puede ser engañoso, no siempre aquellas obras aparentemente descriptivas han pasado necesariamente por un proceso más lógico. Se entrevé en obras de pintores como George Grosz o George Condo. No obstante, lo que vemos es la obra finalizada, y aunque podamos deducir aspectos, no tenemos conocimiento del verdadero proceso del pintor, que pueden ser tan variados como los artistas. Aún así, podemos decir que, “Los artistas que provocan el azar lo suelen hacer al comienzo del proceso” [GAU /BLANCO, 1996, p. 225], lo que se apreciaría en el resultado de sus obras, diferenciándose de aquellas con resultados más descriptivos, como las que hemos explicado. Los procesos constructivos son más evidentes cuando se trata de obras con un cierto enfoque naturalista. Sin embargo, después de analizar a muchos pintores, consideramos que este caso es menos frecuente y menos representativo del lenguaje expresionista, aunque está presente.

II. 4. 2. 3. Uso del color autónomo o no naturalista

Este aspecto habitual en el expresionismo consiste en cuestionar el color local del objeto y utilizar uno como valor autónomo¹⁸⁸, de manera idealizada o muy acentuada, de tal manera que no se

¹⁸⁸ En los expresionismos abstractos, en principio podríamos decir que el color es arbitrario, ya que se ha eliminado la iconicidad y por tanto, la referencia cromática externa. Sin embargo, hay obras aparentemente abstractas que precisamente

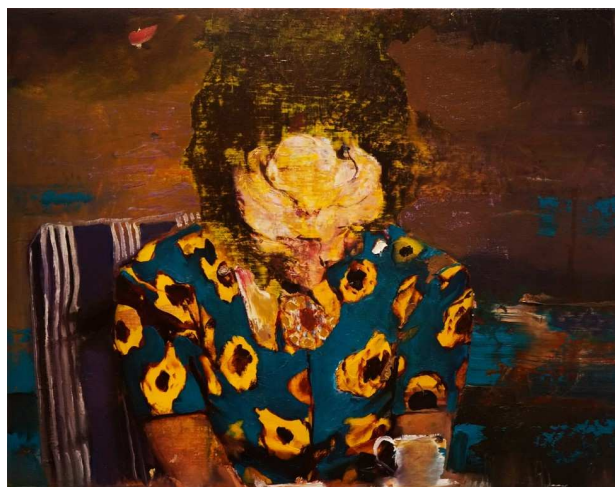
corresponda con el del referente. La revisión histórica realizada nos lleva a concluir que este recurso se presenta con diferencias entre las distintas manifestaciones. Podemos distinguir entre:

1. Uso arbitrario del color: Esto ocurre en los expresionismos más acentuados, aquellos en los que el color es protagonista y representa la mayor fuerza expresiva. Entre muchos, hay ejemplos en Munch o en muchas obras del Expresionismo histórico y el Neoexpresionismo, pero también en obras posteriores de pintores como Daniel Richter, Marlene Dumas, Peter Doig, Robert Combas, Basquiat, etc. En ellos, el color es libre; no buscan un vínculo cromático con el referente del que parten, y además, es aprovechado para simbolizar y sugerir estados, sentimientos o emociones.



173. Daniel Richter. *Jawohl und Gomorrah*, 2001

2. Uso acentuado o idealizado del color: Ocurre en pintores como Modigliani, Otto Mueller –una excepción en *Die Brücke*-, obras de Bacon, George Condo, Cecily Brown o Adrian Ghenie. El color no obedece exactamente al color natural, es interpretado o acentuado -por ejemplo mediante saturación y contraste cromático-, aunque siguen manteniéndose vínculos con el color local.



174. Adrian Ghenie *Pie, fight and pathos (Det.)*, 2012

mantienen un vínculo con el referente a través del color –por ejemplo, el color del mar, del cielo, etc.- y no de la forma, así que, aunque se trate sólo de un vínculo que nos ayude a interpretar la obra, no podemos decir que en ésta el color sea autónomo del todo.

II. 4. 3. Rasgos deudores de la historia del arte. Una posible tipificación del expresionismo

A través de los aspectos plásticos, temáticos y conceptuales que hemos detectado, podemos ya reconocer algunos rasgos del expresionismo, cuyo origen lo encontramos en diferentes antecedentes a lo largo de la historia del arte. De manera general, podemos decir que sus rasgos dan lugar a tres tipos diferentes de expresionismo, aunque anticipamos que normalmente se presentan mezclados, creando variantes. Las distinciones que presentamos están relacionadas principalmente con una codificación de la imagen a base de líneas, planos, manchas o, indistintamente de varios de estos recursos, en el caso de aquellas obras ligadas al primitivismo o con rasgos deudores mezclados.

En este sentido, debemos remitirnos a la distinción que hace Heinrich Wölfflin¹⁸⁹ entre el estilo lineal y el pictórico. Éste relaciona el estilo lineal con la forma cerrada, precisa, corpórea y sobre todo, de apariencia palpable, táctil en contorno y superficie; en la imagen lineal cada forma es autónoma, independiente, ya que se aísla del resto, pero a su vez pertenece a un conjunto armónico, conectado. Wölfflin cita como ejemplo la pintura de Durero. Para el estilo pictórico cita como ejemplo a Rembrandt, relacionando su pintura con la forma abierta, cambiante, con tendencia a integrarse en el fondo, y por tanto, incorpórea. Es un estilo visual que renuncia al dibujo y crea imágenes de carácter ambiental, en la que el juego de luces y sombras es fundamental y puede tomarse, no como una cualidad de las formas, sino independiente de éstas, ya que al no acentuarse sus límites éstas acaban por pertenecer a un espacio atmosférico, integrándose en un todo [WÖLFFLIN, 1952, pp. 18-48]. Teniendo en cuenta a Wölfflin, –aunque éste alude exclusivamente al ámbito de la representación–, distinguimos entre:

II. 4. 3. 1. Expresionismos con rasgos deudores del arte primitivo

El arte primitivo –y primitivista en general– supone un claro antecedente del expresionismo, quizás es el más habitual. En los expresionismos deudores de este arte, la distorsión aplicada aplana las formas, las esquematiza y/o simplifica; no necesariamente por ello se geometrizan, pero generalmente sí se redondean. No obstante, la forma expresionista suele ser más compleja que la primitivista, y además, no es autónoma [idem, p. 21]; ya que en la imagen expresionista las formas están conectadas creando una unidad compositiva sintética.

Esta distorsión produce un alejamiento de la referencia icónica objetiva mediante un proceso de síntesis formal que deshecha el naturalismo o realismo en la imagen. Normalmente, cuando la tercera dimensión –y entre sus rasgos, el volumen–, pierde protagonismo en una imagen pictórica, se acentúan los contornos, que en ocasiones son aún más resaltados con alguna línea o trazo, como en este caso. Sin embargo, en este tipo de expresionismo la línea suele ser dinámica, libre, fluida, irregular en forma y grosor y conjugada con el color; ambos crean una estructura móvil en el que las figuras parecen flotar. El plano, aunque aparece, no es esencial, sino los grandes trazos y amplias manchas o extensiones de color –a veces también cargadas, matéricas–, que rompen la forma o son

¹⁸⁹ Subrayamos la relación que hace Wölfflin entre las expresiones o caracteres estilísticos de la pintura y los temperamentos de las épocas, pueblos o pintores y su proceso psicoracional, e incluso físico. También sucede en el expresionismo, que al fin y al cabo, es sólo una manifestación más de la pintura que deja ver una concepción del mundo. Dentro de la gama amplia y compleja de comportamientos de este lenguaje, se pueden distinguir actitudes ligadas a estos temperamentos, que podemos apreciar en aspectos relacionados con lo lineal o lo pictórico, o en los detalles de un mismo estilo, como un uso enérgico de la línea, o por el contrario, delicado [WÖLFFLIN, 1952, pp. 1- 4 y 26-27].

independientes de ésta. Por esta serie de rasgos, la forma en este expresionismo no es rígida, sino orgánica, y con frecuencia abierta.



175. H. K. Hödicke, *Melancolía*, 1983

Aunque el espacio bidimensional cobra importancia, no se olvida del todo la profundidad. A veces, se recurre al paisaje —a diferencia del primitivismo—, pero cuando se hace no se respetan sus valores tonales ni cromáticos. El sentido de las sombras disminuye o desaparece, por lo que las formas parecen gravitar en el espacio. Por todo ello, las composiciones adquieren sensación de ingravidez e inestabilidad, pero no siempre son dinámicas. De todas maneras, aunque estas formas no se aferren a un espacio ilusionista, no gravitan tanto como las formas primitivistas puras, en las que se anula del todo la profundidad. El color en este expresionismo suele ser autónomo, saturado y marcadamente contrastado mediante la diferencia de temperatura y/ o de valor tonal. Muchas obras de este tipo recogen el tema de los animales o se remiten a los géneros clásicos, pero resaltando aspectos universales desde una espontaneidad primaria o subrayando la rudeza de lo arcaico.

Ejemplos de este tipo de expresionismo se pueden encontrar en obras de *Die Brücke*, *Der blaue Reiter*, o en obras contemporáneas¹⁹⁰ a éstas, de pintores como Paula Modersohn u Otto Dix en torno a 1914, por ejemplo. En el arte de posguerra, podríamos incluir obras de Picasso, y muchos ejemplos en los años 80 en neoexpresionistas berlineses como Middendorf, Hödicke, Fetting o Koberling, en retratos de María Lassnig o en obras de Miguel Ángel Campano o de Juan Barjola,

De este último, en su serie *Tauromaquia* por ejemplo, se perciben bien los límites de la forma, pero los contornos aparecen y desaparecen. No hay rigidez, las formas son simples y las masas y extensiones de color se combinan con líneas dinámicas. El color fluido e irregularmente repartido confiere cierta movilidad orgánica a la imagen. Hay ingravidez en las figuras, además de una transfiguración de la forma y un dinamismo que aportan inestabilidad a la composición. Es un caso interesante, porque las formas tienden a ser cubistas, picasianas, angulosas, pero conectadas con el

¹⁹⁰ Aunque el Fauvismo no sea una forma de expresionismo propiamente dicho, si se debe citar en este claso como un movimiento con influencias del lenguaje expresionista, ya que, formalmente comparte ese rasgo deudor del arte primitivo.

primitivismo, con tendencia a redondearse. La imagen expresa excitación, drama y fealdad en los rostros, aunque el color alegre y luminoso compensa la tragedia de la imagen.



176. Juan Barjola, De la serie *Tauromaquia*, 1980-1995

Aclaremos que la crítica¹⁹¹ ha etiquetado de “neoprimativistas” algunas obras neoexpresionistas, ya que a veces tienen más relación con este lenguaje que con el expresionismo en sí. Creemos que esta calificación se debe a que en ellas suele producirse un aplanamiento aún mayor del espacio, pero sin perderse del todo el sentido de la representación icónica¹⁹². En este sentido, podríamos incluir también en este grupo de obras neoprimativistas, no sólo las alemanas, también otras obras de los años 80 como las del afroamericano Basquiat, las del italiano Mimmo Paladino, las del alemán Jonathan Meesse o las del francés Robert Combas; o en el ámbito peninsular, obras de Alberto Datas, por ejemplo. Extraemos la conclusión de que aquellos expresionismos ligados a la figuración *Graffiti* y el *Art Brut* tienen un antecedente importante en el primitivismo.



177. J. M. Basquiat. *Selfportrait as a hell (Part II)*, 1982



178. A. R. Penck, *B. B. O.*, 1984

¹⁹¹ Véase por ejemplo las ilustraciones 96, 97 y 98. de este cap. p. 142 y 143.

¹⁹² El Neoexpresionismo generalmente fue de ámbito figurativo, aunque aprovechó rasgos de la abstracción.

No obstante, aunque las fronteras entre el expresionismo y el primitivismo no siempre están claras, hay casos que podríamos considerar claramente primitivistas, como ocurre en algunas obras de A. R. Penck, en las que la planitud es total y la representación es reemplazada por la simbología.

El arte primitivo abstracto supone también un claro antecedente formal, temático y conceptual de expresionismos como el Informalismo europeo y el Expresionismo abstracto americano. A su vez, éstos han sido influidos por las composiciones abiertas y los signos y formas primitivistas de pintores surrealistas como Matta, Miró o Másón y sus mundos de conceptos y formas autónomas. Tenemos ejemplos en obras de Fautrier, Vedoba, Wols, Tapies, o en Gorky, Pollock, Kline y Hoffmann, y posteriormente en pintores como Oehlen, entre otros. En estos expresionismos los recursos se presentan desnudos, por lo que cobra mucho protagonismo la sustancia, la materia pictórica y la huella gráfica; se acentúa el papel del plano como espacio pictórico para la expresión del signo y la simbología del color por sí mismo, transmitiendo así el pintor emociones directamente.



179. Franz Kline. *Sin título*, 1960

II. 4. 3. 2. Expresionismos con rasgos deudores del arte medieval

El lenguaje expresionista también puede tener un antecedente en el arte medieval –bizantino, románico o gótico-, quizás menos frecuente. Muchas obras de este estilo recogen su misticismo y temas relacionados con lo monstruoso, lo sobrenatural o la religión. En este expresionismo, la deformación aplicada produce formas lineales, angulosas, cortantes, y a diferencia de expresionismos de tipo primitivista o barroco, éstas son muy compactas. Hay un protagonismo del plano, cuyos contornos son frecuentemente remarcados, principalmente en negro. En este punto se debe recordar la importancia que tuvo la influencia de la xilografía en los expresionistas históricos, que luego trasladaron la línea, algo rígida y geometrizada de esta técnica gráfica a la pintura. El color puede aparecer mezclado, fluido o matérico, pero siempre parcelado. Por tanto, la línea y el color bien estructurado son muy importantes, y con ellos la cristalización de la forma, que aporta a las figuras un carácter hierático. Supone un expresionismo que se adecúa a la mencionada calificación de Wölfflin, en este caso, a una

imagen de formas limitadas, así que en ellas la visión es lineal; el pintor busca el contorno, al que están supeditadas las luces y sombras, creando formas táctiles [ídem, pp. 26 y 27].

Suele ser un expresionismo de composiciones menos dinámicas, más estables y equilibradas, aunque también encontramos orientaciones oblicuas que producen movimiento y profundidad. Son habituales también los juegos de tamaños y el *horror vacui*, además de los fuertes contrastes de luz y sombra, o los contrastes violentos de colores vivos y arbitrarios, rasgos heredados del Medievo. Esto crea una organización espacial que podemos vincular también al Cubismo, por su tendencia a la estructura geométrica en la imagen. A su vez, podríamos encontrar lazos con el Modernismo, conectado con la Edad Media, ya que recoge sus fuertes contrastes y el agotamiento de la profundidad y la división del cuadro en superficies planas y cerradas¹⁹³. No obstante, la sinuosidad de la línea orgánica del Modernismo, separan a este movimiento de este tipo de expresionismo.

Como ejemplos, citamos obras de expresionistas históricos como Heinrich Campendonk, Lyonel Feininger, George Grosz, o el expresionismo pseudocubista de Marc Chagall, si bien en algunas de sus obras es necesario subrayar un dinamismo habitual. Otros ejemplos podrían ser algunas obras de Renato Guttuso y obras de otros pintores posteriores con esta tendencia, como Chema Cobo. En todos ellos encontramos formas antinaturalistas bien definidas, compactas, color repartido generalmente en planos y, sobre todo, un gran protagonismo de la línea o el contorno.



180. Mark. Chagall. *El soldado bebedor*, 1912



181. Renato Guttuso. *La crucifixión*, 1941

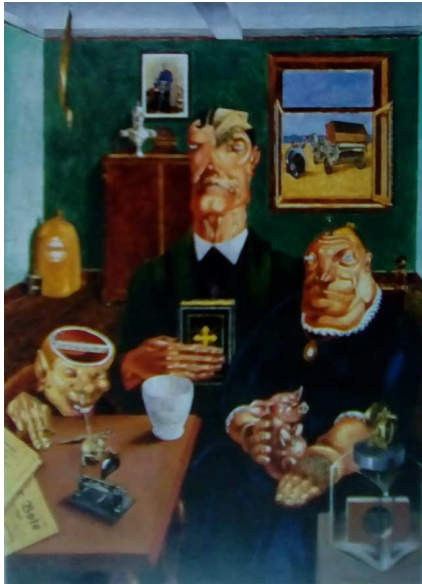
Y en esta línea en la que el expresionismo presenta rasgos deudores del Medievo, habría que incidir también en los rasgos de antecedentes del Gótico tardío, como el Bosco y Grünewald, porque algunos pintores de tendencias expresionistas heredan parte de su plasticidad, conformando una variante muy definida, aunque poco usual. En estas obras es crucial la forma compleja y bien definida, así como el *horror vacui*. Pero cuentan con un matiz que las aleja de la geometrización medieval: las formas no se cristalizan, y aunque siguen siendo cerradas y compactas, también son orgánicas y con tendencia al naturalismo, aunque a uno lleno de deformaciones y fantasía.

¹⁹³ Hay mayor herencia del Románico y del Gótico lineal -por su influencia de las vidrieras-, que del Gótico detallista italiano posterior o el de los primitivos flamencos, en los que ya hay naturalismo en formas complejas y desarrollo de la perspectiva.

EL LENGUAJE EXPRESIONISTA Y SUS ANTECEDENTES A LO LARGO DE LA HISTORIA

El espacio mantiene el ilusionismo del Gótico tardío. El reparto de colores no se lleva a cabo a través de planos yuxtapuestos, como en el Románico, sino que se rompen las tensiones que produce el color dividido en planos, a través de una fusión del color. El color llega a los bordes de la forma, y no existen líneas de contorno, sin embargo, todavía no notamos la pincelada, como sucede en los expresionismos ligados al Barroco, aunque se crean volúmenes por claroscuro, lo que nos hace pensar en una intención naturalista. No obstante, la raíz de esta pintura es románica, y por tanto cuenta con una base expresionista que podemos apreciar en las distorsiones y estilizaciones de las figuras, siempre presentes. En cuanto al color, no es arbitrario, tampoco local, sino idealizado o acentuado.

Además, hay otros aspectos temático-conceptuales influyentes del Gótico, sus mundos oscuros, oníricos y fantásticos, que enlazan con movimientos como el Surrealismo. En algunas obras permanece el drama de manera ácida, a veces burlona. Encontramos ejemplos en algunas obras de pintores como Otto Dix, Georg Scholz, Karl Hubbuch o también, otras de Renato Guttuso. Insistimos en que son obras que también han sido incluidas dentro del Realismo mágico.



182. Georg Scholz
Granjeros industriales, 1920



183. Hieronimus Bosch (el Bosco).
La tentación de San Antonio (Det. panel central), 1505

II. 4. 3. 3. Expresionismos con rasgos deudores del arte barroco

Por último, el Barroco también se convierte en un importante antecedente del expresionismo. Podemos señalar también al Greco como un claro antecedente de este tipo de expresionismo, ya que su manierismo de final del Renacimiento fue recogido posteriormente en el Barroco; y también a románticos como Gericault, Delacroix, y especialmente a Turner y Constable. Se retoman los mitos, los géneros clásicos -especialmente el paisaje y la naturaleza-, y son frecuentes los temas dramáticos y la profundidad espiritual. Este tipo de expresionismo correspondería, en la distinción que hace Wölfflin, al tipo de imagen pictórica, ilimitada, por lo que la profundidad espacial es fundamental. El pintor busca generalmente una visión móvil, de un movimiento inagotable y apariencia vaga, por lo tanto, no atiende tanto a las líneas, sino a las masas de color o de luz y sombra, no supeditadas a la forma, sino a la totalidad de la imagen [Ibidem].

En los expresionismos deudores de este arte, muy frecuentes, las formas creadas tienden a ser más complejas y abiertas; la mancha cobra vida produciendo deformaciones que aportan dinamismo, poca rigidez y una borrosidad que conlleva cierta confusión en cuanto a la diferenciación fondo-figura. Además, podemos hacer referencia a la dirección de la pincelada, con predominio de curvas, y a la creación de un conjunto de apariencia más orgánica que geométrica. Todo esto trae consigo una expresión de movimiento, y composiciones menos estables. La línea no tiene demasiado protagonismo, aunque puede aparecer de manera intermitente y combinada con la mancha.

A veces, la mancha es visceral, carnal. La materia pictórica cobra protagonismo y puede aplanar la superficie transformándola en una alfombra donde el primer y último término son iguales en gradiente de textura, aunque el uso fusionado y contrastado del color, junto con las habituales diagonales crean cierta profundidad. Otras veces, la mancha es ligera, fluida, y el espacio se presenta atmosférico, en ocasiones, flotante, ingrávito. Las obras pueden ser muy diferentes en cuanto a grados de densidad y factura, pero sea de un modo u otro, se recoge el ilusionismo barroco, pero no su naturalismo. En los expresionismos cuya codificación se basa en manchas matéricas, éstas tienden a petrificar la imagen, pero no excluyen el dinamismo. Hay ejemplos en pintores como Goya, con su prematuro expresionismo, en obras de pinceladas violentas y arremolinadas de Van Gogh, Soutine o Richard Gerstl, en las tempestades de color de Nolde, en obras del grupo Cobra, de Eugene Leroy, Auerbach, Cucchi, Kiefer, o recientemente, en Adrian Ghenie o Glenn Brown. En general, la estructura es abierta, pictórica, y el color puede ser vivo, contrastado y arbitrario como en muchos otros expresionismos, aunque es habitual que se recurra a colores sobrios idealizados, respetando parcialmente el color local, a veces, incluso si la obra prácticamente ha perdido toda su iconicidad.



184. Eugene Leroy. *Estudio después de Giorgione*, 1989

En el caso de una codificación realizada a base de manchas menos densas, esto trae la posibilidad de una expresión más fluida y dinámica; los gestos pictóricos fusionan el color tornándolo más atmosférico, provocando así el ilusionismo barroco. Citaremos, entre muchas obras, las de pintores como Edvard Munch, Oskar Kokoschka, Ivon Hitchens, Cecily Brown, Christopher Le Brun, Carlos León, Per Kirkeby, o algunas obras de Fetting.



185. Rainer Fetting. *Por el mar*, 2002

II. 4. 3. 4. Expresionismos con rasgos deudores mezclados

Señalamos algunos ejemplos de otras obras expresionistas o muy influidas por este lenguaje, con el propósito de mostrar cuán habituales son los rasgos mezclados heredados de diferentes antecedentes de la historia del arte, -aunque en realidad, en las obras antes analizadas se puedan detectar ya, en mayor o menor medida, una mezcla de rasgos-. Éstos dan lugar a pinturas que podemos considerar más complejas, ya que normalmente utilizan diferentes códigos para solucionar las imágenes. Las manifestaciones de este lenguaje pueden llegar a ser muy variaopintas, muy distintas unas de otras, pero tiene en común algunos aspectos formales, temáticos y conceptuales ya descritos, que es posible detectar, y de este modo comprender mejor la expresividad que los caracteriza.



186. Georges Rouault. *Atardecer en*, 1939

Un buen ejemplo de expresionismo en el se detecta la mezcla de rasgos primitivistas y medievales, puede ser el de algunas obras de Georges Rouault. Sus líneas negras de contorno, su cromatismo vivo y constratado con colores oscuros, junto al misticismo de su temática religiosa y de su

dramatismo nos recuerda a las vidrieras góticas, situándonos en el periodo medieval. Sin embargo, en Rouault los contornos –en realidad, gruesos trazos- se presentan fluidos e irregulares, y no siempre suelen cerrar las formas; no existe la clásica cristalización medieval a través de planos rotundos; sus formas no suelen ser tan herméticas ni hieráticas. En su pintura son más protagonistas las amplias y densas extensiones de colores brillantes muy contrastadas con gruesos trazos de colores oscuros que a veces combina con líneas. Son formas que podemos relacionar con las formas primitivistas, simples, y redondeadas, aunque cuentan con una estructuración suavemente geometrizada que también podemos relacionar con las formas medievales

Otro caso, muy distinto, en el que también se combinan rasgos deudores del arte medieval y del primitivismo, es el de las obras de Robert Combas. En sus imágenes, la cristalización de la forma sí es muy importante, definitoria de la estructura de la imagen; se perciben muy bien los planos de color, las líneas internas y las rotundas líneas de contorno que ayudan a crear planitud espacial. Pero por otro lado, encontramos un lazo directo con el *Art Brut* -y de ahí el primitivismo-, también protagonista. La forma, aunque es cerrada, es orgánica, móvil, además de que sus figuras son toscas, primigenias, y cuentan con un deliberado feísmo y temáticas alejadas de una pintura culta. El *horror vacui* –muy habitual en los dos antecedentes citados- también está muy presente en sus obras.



187. Robert Combas. *L'homme poursuivi par des poursuivants pirates*, 1982

Y un tercer caso, de grandes diferencias respecto a los anteriores, y en el que también se pueden detectar rasgos deudores de estos dos antecedentes, es el expresionismo de algunas obras de Franz Marc. La estructura general de la imagen es geométrica. Las formas son cortantes y con tendencia a aplanarse, si bien es necesario destacar que no son estáticas; el dinamismo que producen las abundantes diagonales de esta imagen crea perspectivas confusas y una fusión de los espacios plano y profundo. Esta serie de rasgos nos lleva a encontrar una relación con las estructuras habituales del Cubismo –incluso del Futurismo-, que comparten la geometría la cristalización de las obras medievales, aunque no su estatismo. Por otro lado, se aprecian los rasgos primitivistas habituales del Expresionismo histórico, como la redondez parcial y simplificación de las formas, la ausencia de volúmenes, la ingravidez de la imagen, así como en el tema de los animales.



188. Franz Marc. *Corzo en el jardín del convento*, 1912

También hay casos en los que se mezclan rasgos de otros antecedentes. Podemos citar dos ejemplos bien diferentes y sin embargo, con aspectos en común. Por un lado, algunas obras de Van Gogh -que podríamos considerar ya un expresionista-, y por otro, de Egon Schiele. En ambos se aprecian rasgos del Barroco. En el primer caso, se trata de un pintor influido por Rembrandt, al que admiraba. Van Gogh usa la mancha de manera empastada y el color tiende a crear atmósferas y volúmenes que aportan ilusión espacial, lo que probablemente provenga de su práctica constante del paisaje. Sin embargo, en algunas obras -sobre todo retratos-, encontramos estos rasgos combinados con líneas de contornos muy protagonistas que aportan rotundidad a la forma y la aplanan, además de densos colores saturados, limpios y estructurados, por lo que podríamos encontrar cierta influencia de las vidrieras medievales, e incluso de la síntesis cromática de la pintura japonesa, que durante un tiempo llamó su atención.



189. Vincent Van Gogh. *El Dr. Gachet*, 1890

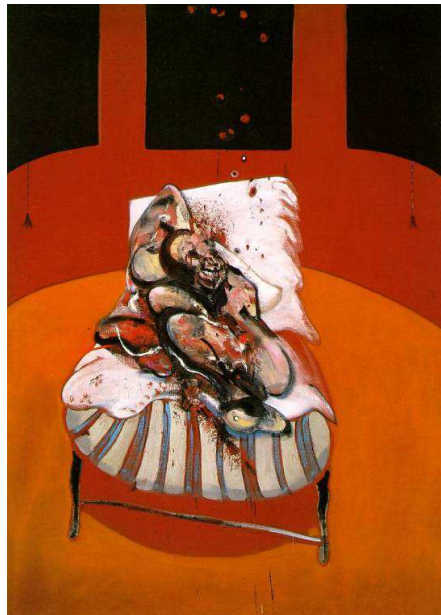


190. E. Schiele. *Retrato de Arthur Rössler*, 1910

En el segundo caso, tenemos a un pintor que también se maneja con la mancha, pero en formas lineales y estilizadas propias del Manierismo, conectado al Barroco. A diferencia de Van Gogh,

la factura Schiele es fluida, aunque también es inquieta, irregular y de múltiples direcciones. Pero sus manchas y líquidos trazos suelen estar acotados por sinuosas y complejas formas, bien definidas y muchas veces, contorneadas por exquisitas líneas. Su uso del color es muy diferente, no es vivo, sino sobrio y de contrastes tonales, más que cromáticos; sólo en este sentido, su expresionismo tiene rasgos del Barroco, porque a pesar de usar la mancha, no ordena la luz y esto mantiene sus figuras planas, por lo que el espacio en sus obras carece de profundidad, no es atmosférico. En Schiele también podemos hallar un rasgo deudor del Modernismo, que comparte con el arte medieval, la planitud de sus fondos vacíos y el aislamiento de las figuras en el espacio. En las obras analizadas de estos dos pintores la dualidad fondo-figura es rotunda, clara, bien diferenciada; las formas están lejos de la cristalización medieval, pero a su vez, también están ancladas, sujetas al fondo.

Otro buen ejemplo en el que la rotundidad de las formas medievales se mezcla con rasgos del Barroco, e incluso del arte primitivista, podría ser el expresionismo de algunas obras de Francis Bacon. La estructura del cuadro presenta un marcado carácter de geometrización; sus estructuras muchas veces se tornan planas, muy limpias, y en ellas se pueden apreciar contornos cuidados y cortantes y colores saturados. Estos recursos con frecuencia siguen patrones ortogonales y producen un aplanamiento general de la imagen y composiciones estáticas, sin embargo, casi siempre percibimos cierta profundidad, lograda por algunas direcciones oblicuas y superposiciones o traslapes. Por otro lado, Bacon utiliza paralelamente otra codificación en determinadas zonas del cuadro – normalmente rostros, o partes del cuerpo-, un tratamiento del color de factura espesa, visceral, habitual en su carrera. Con este recurso puede ser más o menos descriptivo, pero sin intenciones naturalistas; transforma las figuras aportándoles drama, crudeza y monstruosidad.



191. Francis Bacon. *3 estudios para crucifixión* (Det.), 1962

PARTE SEGUNDA

Capítulo III

INFLUENCIAS DEL LENGUAJE EXPRESIONISTA EN LA PINTURA CANARIA

**ASPECTOS PLÁSTICOS, TEMÁTICOS Y CONCEPTUALES DESTACADOS EN
OBRAS DE PINTORES CONTEMPORÁNEOS MODERNOS Y POSMODERNOS
(1920-2016)**

Del mismo modo que ha ocurrido en muchas otras partes del mundo, en Canarias se han dejado ver representadas en la pintura actitudes deudoras del expresionismo, de tal modo que también podemos hablar de influencias de este lenguaje en el ámbito específico de las islas¹. Nos centraremos concretamente en el periodo comprendido entre 1920 y 2016, aunque analizaremos superficialmente la historia del arte canario anterior a este segmento temporal, que es corta, rastreando algún signo de expresionismo o lazo con este lenguaje.

El ámbito canario cuenta con algunas peculiaridades, entre ellas la condición de ultraperiferia que caracteriza al archipiélago. De esta peculiaridad geográfica derivan además, otras de carácter cultural y sociopolítico, que aportan a las islas una riqueza y complejidad que le ayudan a construir su identidad². Su cercanía al continente africano, su estrecha relación cultural con Latinoamérica, así como sus lazos sociopolíticos con España y Europa, se deben tener en cuenta a la hora de estudiar el contexto en el que se desarrollan los artistas. Se ha llamado “canariedad”, a ese carácter que diferencia³ la realidad que viven los canarios. El artista deja ver su realidad a través de sus temas y recursos técnicos y formales, pero también a través de aquello que late detrás de sus obras, su alma, ya que es imposible desligarse de la intimidad al crear. Las imágenes que los artistas canarios han tomado de su geografía, arqueología o antropología⁴, son las que representan esa canariedad [ABAD, 2001, pp.121-122]. Dice Ángeles Abad de los artistas canarios que, “Su primer signo diferencial es su geografía y el uso de ella [...] en Canarias la geografía condiciona la experiencia humana y vital [...] Es por todo esto por lo que la isla se convierte en el primer símbolo de identidad para el pueblo canario” [idem, p. 129]. Veremos como esto se adapta muy bien al pensamiento y la actitud de algunos pintores canarios con influencias del expresionismo, principalmente en los llamados “indigenistas”.

El espíritu del arte canario del siglo XX es cosmopolita, pero partió del aislamiento prehispánico y de un conocimiento y una cultura fragmentados, por lo que evolucionó lentamente desde un arte con

¹ Como explicábamos en el cap. I, el expresionismo no tiene límites geográficos ni temporales, ya que se trata principalmente de una actitud, la expresión de la emoción, y este comportamiento está más ligado a las circunstancias y vivencias de los artistas, que al tiempo y al espacio. Sin embargo, y paradójicamente, teniendo en cuenta estos dos parámetros se pueden encontrar pistas, que en parte nos ayuden a explicar las circunstancias y vivencias de los artistas, para así entender mejor su lenguaje.

² Para Lázaro Santana, los artistas canarios contemporáneos tienen un sentido extraordinario de fidelidad a su tierra. La experiencia personal es el fundamento de todo trabajo creativo, pero en los canarios esa fidelidad los supera -Millares, Manrique, Monzón, etc.-. Para este autor, las islas, por tanto, han dado identidad a los canarios, haciéndolos originales, no en el sentido de novedosos, sino de superar al tiempo [VVAA, 2008d, p. 15].

³ Señala Alberto Galván: “[...] si por algo se caracteriza Canarias, es por su complejidad insular, por sus modos de vida, por su participación histórica en múltiples tradiciones culturales, por su dificultad en dotarse de símbolos propios que configuren su identidad por encima de sus diferencias” [ABAD, 2001 p. 198].

⁴ El canario encuentra en la búsqueda de sus orígenes al aborígen insular prehispánico [Ibidem].

mucha influencia europea en el siglo XV, hasta la modernidad. El siglo XX va a ser el más fructífero, aunque no faltan dificultades socio-económicas y resistencias de los más conservadores hacia los lenguajes contemporáneos [HERNÁNDEZ PERERA, en VVAA, 1984b, p. 158]. En él encontraremos muchos intentos de vanguardia y detectaremos cronológicamente influencias del lenguaje expresionista, desde sus primeras décadas hasta los primeros años del siglo presente. Unas veces el expresionismo se presentará de manera evidente, como un claro ejemplo de este estilo, tanto en obras figurativas como abstractas, pero otras veces, la mayoría, aparecerá como una influencia más, en obras no fácilmente identificables, sobre todo en la posmodernidad, momento en el que el eclecticismo estará muy presente.



1. Pedro González. De la serie *Cosmoarte*, 1969

La historia del arte canario podría dividirse en anterior y posterior a la Conquista. Para este estudio no se debe ignorarse la parte anterior o prehispánica⁵, ya que, del mismo modo que las vanguardias históricas⁶ –entre ellas el Expresionismo-, miraron con especial atención al arte primitivo, en Canarias algunas vanguardias también lo hicieron mirando al legado prehispánico canario, que es aquel que representa el arte primitivo en las islas. Alrededor de 1920, alumnos de la Escuela Luján Pérez de LPGC se interesaron por el arte prehispánico canario visitando las manifestaciones artísticas aborígenes del Museo Canario de esta misma ciudad. A nuestro juicio, en Canarias un signo importante de expresionismo -entre otros lenguajes-, se produce, como veremos, cuando estos alumnos comienzan a desarrollar expresiones artísticas personales.

⁵ Se sabe poco de ella, es la parte más misteriosa, aunque se sospecha que es anterior al s. III d. C. Se pierden la lengua - no es recogida en ninguna gramática, sólo vocablos sueltos de escrituras en textos castellanizados- y las costumbres aborígenes, pasando de ser una región africana a ser una castellana, aunque muy particular. Aunque probablemente se trate de una coincidencia, nos llama la atención que sea Gran Canaria, una de las primeras y únicas islas que cuente con arte prehispánico figurativo, y sea en ella donde primero se encuentren indicios de expresionismo a nivel figurativo, ya que se han hallado muchas figuras hechas en barro cocido o talladas en piedra, animalísticas o humanas –*los ídolos*-, así como figuraciones grabadas en piedra -como las del barranco de Balos-. En la mayoría de las islas encontramos sólo abstracciones geométricas o esquemáticas [HERNÁNDEZ PERERA, en VVAA, 1984b, pp. 147 y. 150].

⁶ Señala Jesús Hernández Perera, “Las resurrecciones contemporáneas de ingredientes indígenas prehispánicos que algunos artistas, llevados de cierta vuelta a las raíces no exenta de intelectualismo erudito, no dejan de implicarse entre las tendencias universales de este siglo, llámense muralismo expresionista, surrealismo, abstractismo, o arte pobre, reafirmando más que una postura de asépticas identidades vernáculas, una voluntad globalizadora e internacionalista que en todo el arte contemporáneo anula fronteras y contagia talleres y tierras de uno y otro continente” [Ibidem].

III. 1. SIGNOS GENERALES DE EXPRESIONISMO ANTES DE 1920

III. 1. 1. Un rastreo por la pintura canaria entre los siglos XV y XVIII

Para nuestro propósito, podemos ignorar prácticamente toda la pintura comprendida entre estos siglos. Hasta finales del siglo XIX no encontramos en Canarias antecedentes o signos generales de expresionismo alguno. Por otro lado, no existe historia⁷ del arte canaria escrita anterior al siglo XV. El periodo gótico⁸, igual que el Renacimiento, se reciben pasivamente. El Manierismo -como otro posible antecedente-, tampoco nos ha dejado huellas significativas de expresionismo; Cristóbal Ramírez, mejor ejemplo, es más bien de un estilo “miguelangelesco” [Ídem, pp. 334-2]. El Barroco canario -influido por el arte de Zurbarán-, aporta ya algo individual, pero tampoco pintores como Gaspar de Quevedo o Juan de Miranda, nos han dejado signos de expresionismo, ya que se percibe en ellos más neoclasicismo o rococó, que puro barroco⁹. Quizás en un pintor como Gaspar de Sosa,¹⁰ de un arte barroco de temas religiosos y ligados a la forma gótica, podamos evidenciar alguna señal, pero no lo hemos considerado relevante. Desde la Ilustración podemos hablar de un arte insular propio -con la aportación de ideas llegadas de Europa-, pero ocurre lo mismo, seguimos sin encontrar evidencias de este lenguaje, ya que volvemos a hablar de un lenguaje básicamente clásico, que podría decirse, tiene poco o nada en común con el lenguaje expresionista.

III. 1. 2. Signos generales de expresionismo entre mediados del siglo XIX y 1919

En Canarias, el Romanticismo y el costumbrismo del siglo XIX¹¹ (*1) persistieron¹² hasta bien entrado el siglo XX. A través de un paisajismo pintoresco y de escenas costumbristas se intenta expresar la idiosincrasia insular, pretendiendo revitalizar el pasado histórico, el de las Canarias prehispanicas [SANTANA (dir.), 1982, p. 221]. Así se constituirá el primer regionalismo canario, caracterizado en parte por la nostalgia del paraíso insular tras la conquista¹³. El espíritu romántico, determinante para los expresionismos en general, perduró -como en otros lugares- en el Modernismo, y supuso el puente hacia las vanguardias. Pero en Canarias no se encontró un lenguaje de manera rápida -como en la península con la generación del 98, por ejemplo, que cambió el paisaje tradicional-

⁷ Cuando surge la conquista, Canarias estaba sumida en un mundo primitivo, mientras que España vivía ya el Renacimiento. Hay un paso del Neolítico al Renacimiento sin transición [HERNÁNDEZ PERERA, en VVAA, 1984b, p. 147].

⁸ Es cierto que en Canarias existe un gran repertorio de tablas andaluzas y flamencas, debido al comercio del siglo XVI; prácticamente todas las islas cuentan con retablos de este tipo [Ídem, p. 154]. Y también es cierto que hemos tomado el periodo gótico como un antecedente del expresionismo -a veces, como una forma de este lenguaje-, pero en Canarias no hemos encontrado pintores góticos relevantes para este estudio. Pese al abundante legado pictórico, nunca se constituyó una escuela flamenca en Canarias [Ídem, p. 228].

⁹ Recordemos que sí pudimos detectar antecedentes, por ejemplo en los tempestuosos paisajes barrocos de Rembrandt de 1640. Véase la ilustr. 11 del cap. II. en la p. 82.

¹⁰ Nace en 1666, y en 1700 se pierde su rastro. Cuenta con obras como *Cristo de La Laguna*, en las que se aprecia un barroco de formas góticas. Se encuentra en la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, en Teguiise, Lanzarote [En línea]. Disponible en: www.racba.article/43/84-de-sosa-gaspar [Acceso: 2015/10/ 27].

¹¹ Consúltense la nota a pie de p. nº 1 en el apéndice “Notas determinantes sobre la historia del arte en Canarias” en la p. 668.

¹² A comienzos del siglo XX tenemos un pseudoromanticismo y un pseudorealismo académico y costumbrista ya muy superado en Europa. Ejemplos son Nicolás Estévanez y el grupo de acuarelistas canarios que siguen a los ingleses, aunque los regionalistas más conocidos son Ángel Romero Mateos y Francisco Bonnín, ambos de técnica impecable [ABAD, 2001, pp. 33 y 34].

¹³ De modo contradictorio, algunos creadores alaban la conquista en sus obras como una creación de pueblos hermanos.

sino que este “pintoresquismo” se mantuvo en las primeras décadas del nuevo siglo. Según Federico Castro, era difícil enfrentarse a un costumbrismo tan enclavado sin una propuesta moderna que fuese madura y novedosa [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, p. 438].

A mediados y finales de siglo XIX, algunos pintores canarios ya salen al exterior a formarse y cuando regresan cuentan con una madurez plástica indiscutible, pero el arte canario de ese siglo vuelve a estar caracterizado por un lenguaje formal clásico, aunque provisto de cierto contenido romántico¹⁴. Los románticos canarios trataron mucho el género¹⁵ (*2) del paisaje, aunque fue importado de Francia y de los grandes maestros a quienes imitaban [ABAD, 2001, pp. 122-123]. En pintores como Valentín Sanz (1849-1898), su romanticismo deriva hacia un impresionismo, en paisajes de Cuba y Tenerife, sin idealizar, sin lirismos. Nos sorprenden algunas de sus obras, como *El Teide y la casa del cura de La Matanza*, *Árboles* o *Paisaje*, entre otras. En ellos despuntan intenciones expresionistas: espontaneidad del trazo, formas sueltas y casi deformes, fuertes contrastes, paleta atípica con presencia de negros y colores casi antinaturales, además de la maraña de grafismos -probablemente creadas con la madera del pincel-, que muestran un interés por el signo, representando hojas de los árboles o texturas en los muros. En estas obras, hay cercanía con los paisajes de Rembrandt en su atmósfera y colorido, o con los paisajes nocturnos del romántico inglés Samuel Palmer, por los fuertes contrastes de luz y por el drama que aporta a la imagen. Pero son sólo obras aisladas, probablemente creadas y consideradas como bocetos, dado su tamaño.

Como vemos, en este siglo -a excepción de obras contadas de Valentín Sanz- no hemos encontrado signos de expresionismo alguno, ya que, aunque detectemos una mirada romántica hacia la naturaleza, con su elección de valores ambientales simbólicos, no encontramos expresiones formales o cromáticas relevantes¹⁶ para el desarrollo del lenguaje expresionista en Canarias.



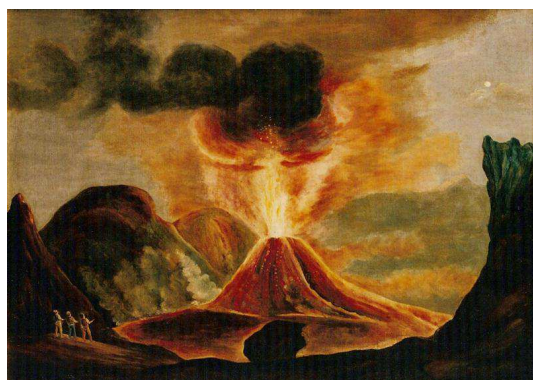
2. Valentín Sanz. *Paisaje*, 1875 aprox.

¹⁴ Recordemos que el Romanticismo representa la relación del hombre civilizado con la naturaleza, su anhelo al vivir en medio del bullicio humano. Desvela sus estados de ánimo, es expresión para la subjetividad, por eso no representa la geografía, sino la fuerza de la naturaleza, lo primigenio de ésta, lo que sentimos al contemplarla. Esto tendrá repercusión en el expresionismo. Véase el subepígrafe II. 1. 4. del cap. II, en las pp. 83-86.

¹⁵ Consúltense la nota nº 2 en el apéndice “Notas determinantes sobre la historia del arte en Canarias” en la p. 668.

¹⁶ Volviendo al cap. II, esto sí ocurría por ejemplo en los paisajes de Friedrich, que no siendo expresionista, su tratamiento del color ya pretendía comunicarnos estados de ánimo y por lo tanto, daba cabida a las emociones y la subjetividad. O en Turner, donde este aspecto se acentúa aún más, debido a su capacidad de abstracción.

Tampoco detectamos en las obras canarias románticas la categoría estética de la fealdad¹⁷. Quizás el peso de la historia –en especial, el de la Edad Media-, ha sido muy influyente para los artistas europeos, cosa que no ha ocurrido en Canarias. No obstante, en algunas¹⁸ pinturas canarias se perciben las categorías estéticas de lo sublime y lo exótico, también influyentes para el expresionismo. Podemos citar otras dos obras aisladas, ya que la mayoría de las veces se trata de obras de pintores cuyo romanticismo muestra una imagen de las islas maquillada para el turismo y la burguesía [Ídem, pp. 124 y 125]. Por un lado, *Volcán en erupción*, realizada por Alejandro de Ossuna y Savignón¹⁹ a mediados del siglo XIX, y por otro, *Erupción del Chiyero*, realizada en 1909 por Ángel Romero Mateos (1875-1963). Se trata de cuadros atípicos en sus carreras. El primero parece funcionar como antecedente del segundo, cuya es una obra moderna técnicamente: pincelada rápida y empastada, colores acentuados y composición dinámica. Además, son obras que presentan lo que ocurre en el momento, una explosión volcánica, naturaleza en estado salvaje [ABAD, 2001, pp. 157 y 160]. No diremos que son obras expresionistas, pero muestran intenciones que tendremos muy en cuenta.



3. Alejandro de Ossuna y Savignón.
Volcán en erupción, s.f



4. Ángel Romero Mateos.
Erupción del Chiyero, 1909

En estas circunstancias, y desplazando al academicismo, aparece el Modernismo, otro movimiento europeo de finales del siglo XIX que en Canarias tiene mayor presencia en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, más que en la pintura, en las islas va a ser en la revista *Castalia*²⁰ de 1917 donde podamos detectar valores formales²¹ determinantes para el expresionismo. No podemos decir que un pintor canario modernista-simbolista como Néstor de La Torre (*3) haya

¹⁷ Esta categoría estética la hemos podido detectar en pintores románticos como Füssli, Gericault o el Goya romántico y el expresionista.

¹⁸ Haciendo un examen profundo de toda la obra de los artistas canarios del siglo XIX, quizás se podrían encontrar episodios parecidos al de Valentín Sanz, pero recurriendo a toda la bibliografía canaria posible, no los hemos detectado.

¹⁹ Alejandro de Ossuna y Savignón (1811-1887), La Laguna, Tenerife [En línea]. Disponible en: www.racba.es/museo/index.php/component/content/article/44/76-de-ossuna-y-savignon-alejandro [Acceso: 2015/10/27].

²⁰ Para algunos críticos, la modernidad no entra en Canarias hasta que no irrumpe esta revista artístico-literaria, ya que sus miembros tenían ya el espíritu regeneracionista y esto supuso un revulsivo frente a la tradición, aunque no se desligaron del todo de sus valores y acabó absorbida por el tipismo. Colocaron el cosmopolitismo y la cultura del continente frente al provincialismo a través de la superación del análisis y la mimesis de las referencias culturales. Pero se pretendió crear un regionalismo modernista -algo en realidad, contradictorio-, que sólo encontramos en Néstor de La Torre, debido a su sentimiento posromántico de la naturaleza, ligado al Simbolismo. El resto de los pintores no tuvieron una verdadera identidad modernista, como la hubo en el modernismo europeo. En *Castalia* había más inquietud de renovar, que espíritu modernista puro. Supone el primer enfrentamiento canario entre lo viejo y lo nuevo, pero su deseo de renovar no llegó a saber interpretar los valores tradicionales. Sin embargo, sí se nota la parafernalia modernista –los planos, el dibujo preciso, ritmos lineales, tipografía, las temáticas exóticas, las cenefas de las páginas etc.–, mucho más que en la pintura [CASTRO MORALES, en VVAA 1998d, pp. 440-443], lo que supone un antecedente para el lenguaje expresionista.

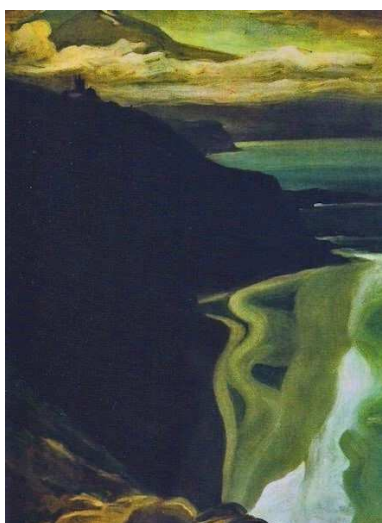
²¹ En el cap. II tomábamos el Modernismo –*Jugendstil*, en el caso alemán-, como antecedente del Expresionismo. Véase el subepígrafe II. 1. 4. del cap. II, en las pp. 86-87.

contribuido al desarrollo del expresionismo; a pesar del exotismo y sensualidad de sus temas, su lenguaje es clásico, ornamental y lleno de armonías. Sin embargo, en el diseño e ilustraciones de la revista *Castalia*, se aprecian valores y recursos modernistas que deben tenerse en cuenta como puente hacia las vanguardias canarias: subjetividad, intuición, espontaneidad instintiva, planitud del color y uso de la línea, propios también de algunos pintores expresionistas.



5. Portada de la edición nº1 de la revista *Castalia*, 1917.

En otros pintores de fin de siglo como Juan Rodríguez Botas y Ghirlanda (1882-1917) hay una influencia de la luz mediterránea; detectamos obras coloristas y de factura suelta y segura. Son obras más innovadoras que las de los primeros regionalistas y notamos una mayor preocupación por el aspecto de la pintura, pero en general, están más cerca del Impresionismo que de cualquier forma vanguardista pura [SANTANA (dir.) 1982, pp. 232-235]. Sin embargo, en este último pintor también hemos detectado una obra aislada, la titulada *Guayonje*.



6. Juan Rodríguez Botas y Ghirlanda. *Guayonje*, 1912-1904.

En esta obra el color se torna mucho más autónomo que en el resto de las de este pintor, y se percibe un claro intento de síntesis compositiva a través de amplios trazos realizados de manera

fluida. Además, el enfoque del paisaje tiene ese halo romántico de lo sublime. Muchas obras de pintores regionalistas, aunque no muestren signos claros de expresionismo –a excepción de esta última-, ayudaron a desplazar el conservadurismo académico imperante -en el género del paisaje y en todo aquel practicado entonces en las islas-, abriendo camino a las vanguardias.

En pintores reclamados por la burguesía, como el citado Ángel Romero Mateos, encontramos escenas populares y pinturas costumbristas bajo la influencia del luminismo impresionista, conectado al regionalismo [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, p. 442]. Lo mismo ocurre con otros pintores regionalistas del primer tercio del siglo XX en esta línea paisajística de gran nivel técnico, como Nicolás Massieu, Francisco Bonnín²², Manuel Martín González²³, Pedro de Guezala o José Aguiar, no tienen importancia para el expresionismo. Sus recursos formales academicistas, así como su filosofía (*4) del arte y sus temáticas escapan a este lenguaje. No obstante, veremos que excepcionalmente algunos de ellos cuentan también con obras expresionistas en sus trayectorias, o su carrera evolucionará de manera paulatina hacia el expresionismo, como ocurre con José Aguiar²⁴.

III. 2. SIGNOS DE EXPRESIONISMO ENTRE 1920 Y 1939. LA ENTRADA EN LA MODERNIDAD. LA APARICIÓN DE LA VANGUARDIA EN CANARIAS

Según Federico Castro, “[...] entre 1898 (*5) y 1930 el Archipiélago ensaya su incorporación al regeneracionismo, al modernismo y a la vanguardia histórica”. Señala que en Canarias las ideas de la vanguardia no fueron asimiladas hasta la década de 1920, pero que en realidad, tampoco se asimilaron ni el regionalismo, ni el modernismo, ni el regeneracionismo. Así, entre 1918 y 1925 se revisa el regionalismo canario, intentando superar la herencia del siglo XIX a través de la toma de valores locales²⁵ (*6) desde lo universal [VVAA, 1998d, pp. 426, 440 y 446].

Como ejemplo de un pintor en quien podemos notar muy bien las influencias vanguardistas, citamos a Álvaro Fariña (1897-1972). Él es parte de un grupo de pintores canarios que salen a formarse a principios de siglo -como Nicolás Massieu, José Aguiar, Néstor de la Torre o Juan R. Botas y Ghirlanda-. Antes de su estancia parisina (1926 -1927) se detectan ya en su pintura recursos expresivos deudores del Posimpresionismo, como la síntesis compositiva y el aplanamiento del color, en obras que pueden recordarnos a Picasso o a Van Gogh, y un gusto por los fuertes contrastes en retratos de gitanos que recuerdan a Nonell o a Van Dongen, un posimpresionismo de influencias modernistas, fruto de su etapa en Barcelona [CONDE M., 1991, pp. 11, 12 y 16]. En general, en estas obras hay un equilibrio entre tradición y modernidad, academia y vanguardia.

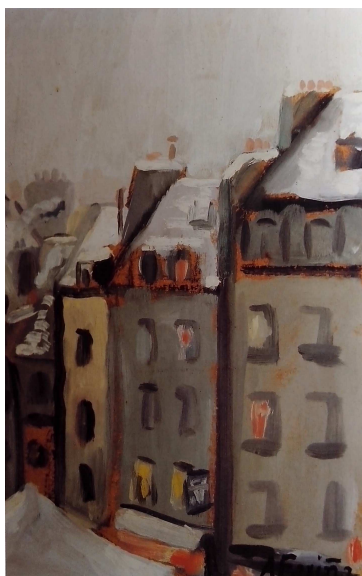
²² A pesar de su destacado academicismo, contó, como veremos, con una muy corta incursión en el expresionismo por influencia del pintor alemán Bruno Brandt, residente por un tiempo en las islas. Véase el subepígrafe III. 2. 2., pp. 223 y 221.

²³ En cuyos bocetos ve Lázaro Santana indicios de expresionismo, porque cree que están en el contexto formal de este lenguaje [SANTANA (dir.), 1982, p. 226].

²⁴ En la pintura de Aguiar, como veremos, habrá una clara etapa expresionista de gran importancia para Canarias, península y parte de Latinoamérica. Véase el subepígrafe III. 3 2., pp. 229-230.

²⁵ Es Miguel de Unamuno el primero en advertir que las islas -en concreto Fuerteventura-, contenían valores inéditos -el paisaje regional, la identificación del hombre con el paisaje, etc.-, valores que están en la revista *La Rosa de Los Vientos* y en la vanguardia plástica regional [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, p. 448].

Pero es en París donde descubre la expresión libre del color, aplicado en amplias manchas que escapan a la forma y sin gradaciones de sombras. Podríamos decir que las obras de esta etapa tienen tendencias fauvistas, dada la selección de colores, su armonía, los motivos paisajísticos y cierto decorativismo, aparte de la falta de agresividad [ídem, pp. 37 y 40]. Sin embargo, hay obras como *Nieve*, -entre otros paisajes de esta etapa, generalmente pequeños formatos-, que igualmente se acercan al expresionismo -recordemos la cercanía, y a veces confusión, existente entre estos movimientos-²⁶. Aunque la trayectoria de Fariña no permita considerarlo un expresionista -ya que las obras de este tipo son pocas y parecen sólo bocetos experimentales-, debe tenerse en cuenta como motor de la vanguardia canaria, y por tanto, como factor para el distanciamiento del academicismo.



7. Álvaro Fariña. *Nieve*, 1929

III. 2. 1. La importancia de las revistas de arte y cultura y de la Escuela Luján Pérez

Para la entrada de la modernidad en Canarias fue muy importante la aparición de revistas especializadas como la mencionada *Castalia* en 1917, o *La Rosa de los vientos* (*7) en 1927, pero sobre todo *Gaceta de Arte*²⁷(*8) en 1932, con la que queda patente un deseo de regeneración con el fin de incorporarse a la vanguardia europea. No obstante, la mayoría de los autores que han escrito sobre el tema, han calificado este periodo hasta 1930 de retrógrado y anclado en el pasado²⁸(*9).

Fundamental para la modernidad canaria fue también la fundación de la Escuela Luján Pérez (*10) en 1918, en LPGC, donde se empieza a gestar la vanguardia canaria. Sus alumnos reaccionaron (*11) contra la tradición académica a través de expresiones individuales, rompiendo con el

²⁶ Como hemos apreciado por ejemplo en obras de Maurice Vlaminck. Véase en el cap. II, el subepígrafe II. 2. 4., p. 106.

²⁷ Los creadores de esta revista artístico-literaria (1932-1936) creían que el protagonismo canario en el seno de la contemporaneidad sería consecuencia de las relaciones de los intelectuales y creadores canarios con la cultura peninsular e internacional, al convertir las ideas occidentales en sentimientos universales, y "en el mar Atlántico, mar de la cultura", mezclando las nuevas ideas internacionales con los valores regionales. Pero no fue fácil, el debate entre tradición e innovación persistía. Esto ocurre en las primeras décadas del siglo XX -e incluso luego otra vez, en los años 30 y 50. Algunos afirman que incluso hoy en día se encuentra sin resolver-. Sin embargo, la reflexión sobre "lo nuevo" ha generado abundantes obras plásticas y literarias [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, pp. 431 y 444].

²⁸ En estas fechas se discute un modelo cultural para Canarias. Se busca una alternativa al provincialismo y se pretende superar el retraso artístico con respecto al continente. Pero el concepto de lo patrio canario, así como la voluntad de aislamiento constituyeron un obstáculo para superar el anacronismo y poder entrar en la vanguardia [ídem, pp. 428-431].

decorativismo regionalista. Aparece así un lenguaje expresivo e innovador de imágenes basadas en el reconocimiento y la valoración de formas contemporáneas [SANTANA (dir.), 1982, pp. 239 y 241]. Es una pintura más preocupada por revelar una verdad que por expresar belleza. Con los alumnos de esta escuela²⁹ surge la modernidad en Canarias y la búsqueda de una identidad cultural, una mirada diferente a la naturaleza y el hombre canarios. Para ellos el primer regionalismo era un falso romanticismo, un costumbrismo sensiblero del que querían separarse para no caer en mitos y sentimentalismos [ABAD, 2001, pp. 42-44]. Para Federico Castro fue “[...] una vía para resolver el problema estético de crear un arte canario renovado por la visión postexpresionista³⁰ que alentó Franz Roh y, a la vez diferenciado del regionalista –de estirpe académico- que seguiría cultivándose en el archipiélago” [VVAA, 1998d, pp. 432 y 434]. Se trata de la “vanguardia indigenista canaria”³¹ (*12).

Las obras de los alumnos tenían un carácter primitivo, dada su ejecución instintiva. Renuncian al tipismo creando “protoformas primitivas”³² (*13) que aplican sobre todo a la flora y los tipos humanos; un arte expresado a través de la intuición y el ingenio canario primitivo³³ (*14), que podría no haberse desarrollado debido al poder del academicismo occidental. Se reclaman así el primitivismo como técnica y actitud en el arte contemporáneo y el nuevo paisaje canario como signo de modernidad. Llama la atención que, aunque en esta vanguardia había un verdadero espíritu regenerador, persistió el espíritu romántico del paisaje, propio del siglo XIX -como ocurrió en el Expresionismo histórico- [Ídem, pp. 456-459]. Sin embargo, se le dota de un nuevo contenido, sin tipismo ni sentimentalismo. Ya no

²⁹ Los planteamientos pedagógicos de esta escuela diferían a los del realismo academicista en boga, ya que se respeta la personalidad del artista, sus temas e interpretación. Surge un nuevo espíritu en Gran Canaria, el inicio de nuevas formas de expresión y revuelta social [ABAD, 2001, p. 39].

³⁰ Este movimiento, que estaba afectando a toda Europa, llega a Canarias gracias al libro de Franz Roh *Realismo Mágico-Postexpresionismo*, publicado por la revista *Occidente*, 1927. Trata no sólo de aquellos artistas que mediante un lenguaje formal realista describen sueños, fantasías, aspectos misteriosos de la realidad o su trasfondo, como De Chirico o Rosseau, sino también a otros neoclasicistas, veristas –aquellos de tono crítico, como Grosz y Dix, por ejemplo- o realistas ideales. Todos en su conjunto encuadraban los problemas de la pintura europea de alrededor de 1925. Aunque es cierto que la medida, disciplina, mesura y equilibrio que Roh aplica a los posexpressionistas no es igual para todos. A los canarios indigenistas pueden ser aplicados, según Santana, elementos posexpressionistas como la sobriedad en los objetos y su solidez formal, su claridad, el estatismo, el silencio, la capa delgada de color como metal bruñido, la purificación armónica de los objetos, la rectangularidad, la seca mesura. Sin embargo, los indigenistas canarios inventan el color. Aparte, en murales de José Aguiar de 1934, también se traduce la influencia de Franz Roh. Está más cerca de las composiciones y tratamiento de los alumnos de la Escuela Luján Pérez, que de sus propios trabajos anteriores, más clásicos [SANTANA, 1998, pp. 28-31].

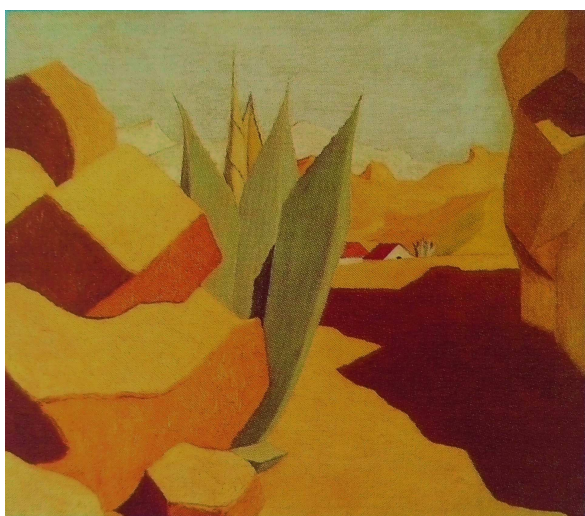
³¹ Lo indigenista es aquello que proviene de lo aborígen y que trasciende posteriormente en forma de vocablos -muchos de los latinoamericanos llegan a Canarias-, de arte, etc., revitalizando el pasado prehispánico, extrayendo de él los elementos que crean una personalidad autóctona, distinta de lo peninsular y europeo. También representa una revolución política de izquierdas, aunque se ha intentado derivar a lo nacional democrático. Desde lo humanista, lo indigenista es progresista, más que desde lo estético. Ya desde antaño en la literatura indigenista se nota una crítica social de valor antropológico, se afirman las raíces y se busca la identidad nacional. Desde la plástica, la estética niega el naturalismo y busca la vanguardia. Los pintores contemporáneos se ven atraídos por el arte indio y a través de nuevos procedimientos lo apropian. Donde mejor se notó esto fue en México en los años veinte, etapa de la revolución en este país -Orozco, Rivera, Sequeiros, etc.-, apelando a sus mitos ancestrales y resurgiendo la libertad reconquistada, en los que el hombre popular se reconocía [Ídem, pp. 11-13 y 45-47]. Es apropiado mencionar que ciudades canarias como La Laguna o Vegueta exportaron su cultura al estar conectadas con ciudades latinoamericanas, pero también heredaron la de éstas, que influyeron en el arte canario. Esto se debería tener en cuenta a la hora de buscar influencias en las formas que ha adoptado el expresionismo en Canarias, ya que, existe cierta relación entre indigenismo, arte primitivo y expresionismo. Para Lázaro Santana, atendiendo a los indigenismos latinoamericanos –principalmente el mexicano-, las coincidencias estéticas con la Escuela Luján Pérez son pocas.

³² Según Fernando Castro, se trata de una purificación de las formas mediante un regreso a los presupuestos figurativos poscubistas, que luego son llamados “indigenistas” [CASTRO BORREGO en VVAA, 2008d, p. 84]. La flora -como el volcán y el mar-, es otro de los elementos recurrentes del paisaje canario, convirtiéndose en protagonista con la Escuela Luján Pérez. Una manera especial de pintar la flora comienza entonces, reparando en el valor simbólico-sentimental de las plantas. Felo Monzón comenzó en 1929 con el cardón y su valor estructural. Otras plantas usadas fueron la pitera -agresividad y dinamismo- y la tunera -resistencia y estatismo- [ABAD, 2001, pp. 176 y 180].

³³ Apunta Ángeles Abad que la recuperación de la cultura primitiva significa para los artistas canarios de vanguardia, “[...] la posibilidad de comprometerse en una doble tarea: renovar formal y temáticamente el panorama de las artes insulares, y profundizar en el conocimiento y divulgación de aquellos elementos de la cultura canaria prehispánica que, una vez recuperados, dotarán al colectivo, despojado de tradiciones y símbolos culturales propios, de cierta entidad histórica” [Ídem, pp. 18 y 19]. En realidad, el arte de tradición canario, era el aborígen, es decir el primitivo [SANTANA (dir.), 1982, p. 241].

es un paisaje exótico -no hay mito, ni arcadia-, sino uno con personalidad regional, identificador, un paisaje³⁴ esencial, desnudo, rotundo, y sobre todo, seco, en el que casi no se percibe el mar³⁵. Son pintores no interesados en la historia, sino en la geografía, en la tierra [ABAD, 2001, p. 129]; a través de esta manera de entender el paisaje marcan su identidad. Señala Ángeles Abad, que en la Escuela Luján Pérez,

“El paisaje no va de fuera a dentro para impresionar o conmover al espectador, va de dentro a fuera, es expresión de sí mismo. La impresión recibida por el ojo es elaborada después intelectualmente no para convertirse en un retazo de naturaleza aislada, sino en el reflejo, la síntesis, de las ondas emocionales que ésta produce en el sujeto” [Ídem, pp. 132].



8. Jorge Oramas. *Rocas y pitas*, 1925



9. Jesús Arencibia. *Pita en maceta*, 1928

No podemos dejar de ver signos de un expresionismo en este acercamiento al paisaje: formas contundentes y aplanadas mediante la aplicación de grandes masas o extensiones de color, síntesis compositiva, frecuente demarcación de las formas con líneas, deformación –casi siempre a formas robustas-, desestructuración del espacio tradicional, planos quebrados o puntos de vista simultáneos.

³⁴ En esta escuela se incentivó la pintura al aire libre para captar la luz e intensidad del paisaje. Esta tradición, practicada de un modo libre, no existía en Canarias. Los tipos humanos y los paisajes fueron el principal estímulo plástico de los alumnos. Comenzaron siendo naturalistas, pero pronto sus representaciones se tornaron más personales; las cosas familiares fueron tratadas no académicamente. Por este motivo no cayeron en el impresionismo. Elegían casi siempre el sur de Gran Canaria por los rasgos de la gente, más negroides, y por la sequedad del paisaje, así como por la influencia de escritores como Alonso Quesada y Pancho Guerra, que les ayudaron a traducir plásticamente conceptos como “sequedad”, “silencio”, “aspereza”, etc. También otros como Juan Manuel Trujillo, Pedro García Cabrera o Agustín Espinosa -que decía “Una tierra sin tradiciones fuertes, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino total”- Inventan, o descubren la realidad autóctona canaria, en la que el espacio geográfico y el hombre eran protagonistas. Ellos se valieron también del lenguaje plástico de los alumnos para sus análisis de la realidad, por ejemplo el texto de García Cabrera *El hombre en función del paisaje*, 1930. La revista *Cartones* de 1930, también reivindicaba elementos artísticos ligados al alma insular, como el paisaje seco y agresivo que se describe en el poema de García Cabrera, *Pitera*, o en dibujos de Felo Monzón, como *Mantilla y Pita* [SANTANA, 1998, pp. 17-18 y 23-24] Lejos del costumbrismo, se mostraba una tierra dura, y en los rostros de los campesinos pacíficos se percibía el aislamiento y el sometimiento histórico. Es lo que se refleja en la poesía de Alonso Quesada, “desnudez” [ABAD, 2001, p. 57].

³⁵ Entre las décadas de los años 20 y 30, surge un ansia por salir al exterior, una manera de sentir así el mar, no como aislamiento, sino como portal de libertad, como vía para el cosmopolitismo. Este sentimiento del mar, es símbolo de la canariedad. Esto es común en las vanguardias canarias, que renuncian al provincial regionalismo del s. XIX, estéril y poco sincero, espléndido técnicamente, pero que no expresa nada de lo verdaderamente canario, carece de expresión de algo auténtico, no aporta novedad formal ni explican como el canario vive el mar Sin embargo, en el caso concreto de la Escuela Luján Pérez, aunque esta renuncia del regionalismo tipista está muy presente, el mar no es muy representado, no existe esta mirada en busca de cosmopolitismo –a excepción de en Juan Ismael-, porque miran más a la tierra. Aunque en ellos lo regional se funde con lo universal. Les interesa un discurso de lo seco y duro interior, la aridez. Generalmente el mar en los indigenistas es el medio del trabajo artesano o de emigración, pero separador, un mar que duele, no es placentero [Ídem, pp. 132, 137 y 140-144].

Sin embargo, el estatismo de las composiciones, equilibradas, las formas puras, sólidas, intensas, de apretada proximidad-lejanía y gran sobriedad, las imágenes basadas en la naturaleza, pero como de una segunda realidad, además de la ausencia de dramatismo –a excepción de algunas obras-, las alejan del expresionismo, situándolas en el terreno del Posexpressionismo³⁶ o Realismo mágico. Como vemos, es una estética compleja, lo que aporta encanto y originalidad. No obstante, aunque se haya ligado esta escuela al Posexpressionismo –que Franz Roh opone al Expresionismo [ROH, 1997, p. 131]-, seguimos encontrando relación entre obras de estos artistas y obras expresionistas. El libro de Roh fue como una Biblia para esta escuela, pero más que en el contenido³⁷, se nota en lo formal, y no en todos los alumnos [SANTANA, 1998, pp. 31 y 32].

En el indigenismo canario generalmente hay lirismo y expresión moderada, sin embargo no encontramos estas cualidades en los comienzos de pintores como Felo Monzón (1910-1989) o Jesús Arencibia (1912-1993), ambos dramáticos y más cercanos al expresionismo; el primero, de modo crítico, el segundo, de modo místico. Por otro lado, destacan el aspecto racial³⁸ y los signos de identidad³⁹ de la tierra y el hombre, aspecto propio del expresionismo, que admira y aprende de los pueblos primitivos, e impropio del Posexpressionismo, de figuras impersonales y mentales y paisajes sin conexión geográfica. Por otro lado, el uso del grabado y la talla en madera en la Escuela, produjo obras muy relacionadas con las xilografías de *Die Brücke*, que notamos en los inquietantes puntos de vista y en los fuertes contrastes⁴⁰. Queda así patente la mezcla de lo foráneo (*15) y lo autóctono [BETANCOR, en VVAA, 2008d, p. 41]. Los bruscos contrastes de luz y sombras recuerdan a la Edad Media y aportan un gran drama a las figuras negroides,⁴¹ sobre todo en Felo Monzón, claramente el más político.⁴² Según Fernando Castro, “[...] lo trágico para Felo Monzón forma parte del mensaje visual, siendo explícito por cuanto deriva de la aflicción expresionista de su estética social”. Su visión metafísica y expresionista cambia al dejar de plasmar al hombre en el paisaje [Ídem, pp. 80 y 89].

³⁶ Para Lázaro Santana, Cézanne y Rosseau son las influencias fundamentales de los indigenistas canarios, ya que éstos se vieron influidos por el Posexpressionismo y la Nueva objetividad; en ellos se “[...] retomaba el orden cezantiano tras los excesos del expresionismo”. Cézanne representaría el dinamismo abstracto, y Rosseau, el estatismo y la pintura concreta. Se pretendía un restablecimiento de la objetividad; primero como reacción frente al Impresionismo y su superficialidad visual, y segundo, como una corrección de los excesos del Expresionismo, retomando ciertos caracteres del orden cubista, que Roh veía reflejados en la obra de Cézanne y Rosseau [SANTANA, 1998, pp. 28 y 29].

³⁷ Concluíamos en el cap. I, que el expresionismo es un lenguaje sin aspectos formales comunes, excepto la deformación provocada por el impulso emocional. Sin embargo, tiene una constante estética, el hecho de provocar la emoción, generalmente de manera dramática y primando la visión interior. Así, esta postura es expresada de maneras muy distintas, pero siempre con esa intención emotiva en común. Véase el epígrafe I. 3., p. 62.

³⁸ Los alumnos conocen las gentes y costumbres canarias, sus rasgos raciales y actitudes, creando una tipología inspirada en la frustración de un pueblo que no pudo conservar su identidad debido a la conquista. En vez de representarla con la expresión alegre e ingenua del costumbrismo-regionalismo, lo hacen con expresión de tensión vital, divinidad, desconfianza, mutismo, entre ternura y desapego, odio y amor, aislamiento y deseo de vivir lo lejano [ABAD, 2001, pp. 201-3]. No imitan unos rasgos, crean un arquetipo. No son personajes individuales, sino esquemas simbólicos. Lo notamos bien en Santiago Santana y en Plácido Fleitas. Suelen recurrir al tipo del *Ídolo de Tara* y otras cerámicas aborígenes en las que se triangulariza la cabeza y se estira el cuello. Posteriormente, en Antonio Padrón o Carlos Chevilly [Ídem, pp. 207-9]. Además recurren al paisaje árido, que provoca aislamiento y aumenta estas impresiones [CASTRO BORREGO, en VVAA, 2008d, p. 86].

³⁹ Por ejemplo, la cerámica, elemento del discurso indigenista convertido en hilo conductor desde los aborígenes a los pobladores actuales. Lo mismo la indumentaria, que tendía a desaparecer con el abaratamiento de la industria textil europea integrada en las islas. La mantilla es elemento común en los indigenistas. La muestran simple, como protección de la cabeza de la mujer canaria ante el sol. Otros pueden ser de tipo arqueológico, como las *pintaderas*, o la citada forma del *Ídolo de Tara*. Todos aportan identidad canaria a través de una morfología [ABAD, 2001, pp. 217-220 y 232-233].

⁴⁰ Según Lázaro Santana, en las obras de Monzón, “El color pardo, repartido en planos de sombra y luz, se extiende sobre el dibujo como en una xilografía expresionista” [SANTANA (dir.), 1982, p. 244].

⁴¹ El “negrismo” en las vanguardias es un modo de rechazo de lo burgués, como el exotismo, el sexo, etc. También se tomaron los aspectos materiales y formales del negrismo, rechazando de los cánones figurativos [ABAD, 2001, p. 62].

⁴² Según Ángeles Abad, el estoicismo canario se debe a la aceptación de la desgracia, pero también a la rebeldía y protesta. En Monzón los personajes son sobre todo proletarios desfavorecidos. Le interesa la denuncia social, el silencio que se ha hecho de la historia de Canarias, el despojo cultural al que ha estado sometido el pueblo [Ídem, pp. 58-60 y 203-204].



10. Felo Monzón. *Composición con tres figuras*, 1933

El expresionismo será más protagonista en unos que en otros, pero en general se podría decir que en esta pintura indigenista hay una síntesis de expresionismo, cubismo, arte prehispánico y cierto academicismo; lo popular se mezcla con lo universal de las vanguardias y se desarrollan unos criterios estéticos y temáticos [SANTANA (dir.), 1982, p. 252]. Esto se percibe sobre todo en los tipos humanos⁴³. La cita de Orlando Betancor: “El paisaje y el hombre son reducidos a rasgos característicos, elementales y definitorios” [VVAA, 2008d, p. 39], nos ayuda a establecer una relación de este grupo con los inicios de *Die Brücke*. En todos sus integrantes encontramos la práctica de la pintura al aire libre (*16). Aprovechan el modelo natural canario para su libre interpretación⁴⁴, traducida en una abstracción con tendencia geométrica o en general, simplificadora, y en una utilización plástica de vestigios arqueológicos de la cultura aborígen⁴⁵ insular, del mismo modo que *Die Brücke* utilizó la estética primitivista. De esta manera, reelaboran sus formas y consiguen valores autónomos comunes de expresión, desarrollando sensibilidades acorde con sus personalidades.

Felo Monzón busca una relación de identidad subjetiva entre la imagen del hombre y la de la naturaleza, aspecto común al expresionismo. Además, en este artista hay otro aspecto clave que es habitual en los procesos creativos de este lenguaje, la metamorfosis mediante la cual crea analogías entre hombre y paisaje [CASTRO BORREGO, en VVAA, 2008d, p. 84]. Sin embargo, no encontramos

⁴³ Los indigenistas no hacen un retrato, crean un tipo, un valor atemporal, al margen de cómo pueda ser esa cosa o persona externamente y en ese momento preciso, es decir, reducen a rasgos esenciales los aspectos de las figuras, estilizan los rasgos físicos y abstraen para eliminar la anécdota [SANTANA, 1998, p. 20]. Señala Santana que, “Los indigenistas canarios realizaron su trabajo de manera más restringida y modesta, al margen de la lucha política, beneficiados de la pureza que esa abstención conlleva, pero también limitados por ello mismo a sus propias fuerzas [...]” [Idem, p. 34].

⁴⁴ Dieron una imagen totalizadora de las islas, no sólo en la plástica, también a nivel social. Se sirvieron de los hombres y lugares de las islas, no sólo como modelos estéticos sino también sociales, revelando a las gentes la conciencia de sí misma, una individualidad, unas señas de identidad ante otros seres y paisajes [SANTANA (dir.), 1982, pp. 252 y 253]. Al contrario de los regionalistas, que se inclinaron por el norte de las islas -adaptado a su discurso-, éstos lo hicieron por los paisajes y tipos del sur, que por motivaciones ideológicas representaba lo árido y abrupto -condiciones geoclimáticas más duras para el campesino- y la explotación latifundista, condiciones de vida reflejadas en su obra. La escuela fue también un lugar para la crítica social; los intelectuales realizaban charlas y los alumnos adquirían un espíritu crítico y conocimientos humanísticos [ABAD, 2001, pp. 40 y 41].

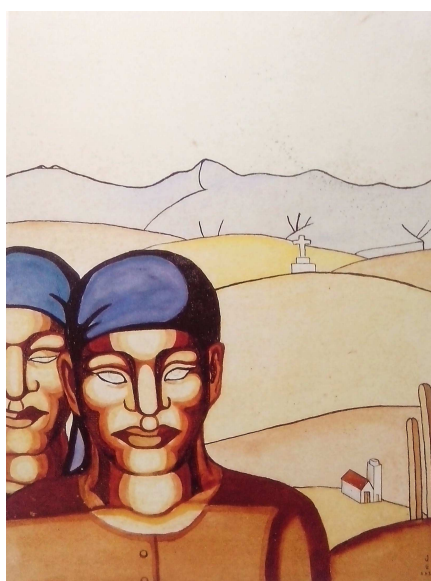
⁴⁵ Hubo otro foco de interés, los fondos de el Museo Canario y su hallazgo aborígen, con sus pintaderas y cerámicas, que constituyeron “parte de su destino estético”, principalmente en Plácido Fleitas. Los fondos constituían un arte rudimentario, pero de posibilidades vanguardistas, por tanto, de atractivo contemporáneo. Se sabía que en las vanguardias, el primitivismo era común, pero Domingo Doreste -director de la escuela-, no se había percatado del tesoro almacenado en el museo, sino los alumnos, que supieron ver su valor contemporáneo y darles categoría de modelo, de tradición [SANTANA, 1998, p. 18].

improvisación en este pintor, sino una necesidad de geometría para ordenar la composición, un análisis que precede a la plástica y le lleva a juntar plantas, seres o paisajes, creando una estructura cerebral, aunque con deformación y desproporción expresiva en figuras cortantes, ásperas y duras. En su trayectoria destaca la discontinuidad, que lo aleja de la voluntad de crearse un estilo [SANTANA, en VVAA, 2008d, pp. 16 y 17], y su visión, psicológica y social [ABAD, 2001, p. 75].



11. Felo Monzón. *Platanal*, 1948

Jesús Arencibia es más narrativo. Su preocupación religiosa es nueva entre los pintores de la escuela, aunque su estética difiere de la religiosa convencional [SANTANA, (dir.), 1982, p. 247]. También se le vincula con el Posexpressionismo [SANTANA, 1998, p. 30], aunque desde sus primeros años en la escuela, muestra influencias del expresionismo. Al principio, por sus cargados y coloristas paisajes posimpresionistas de 1929, que recuerdan a Van Gogh. Luego, en los años 30 será más plano y cubista, de escenas dramáticas en ambientes desérticos muy soleados, aunque desoladores, muy parecido al Felo Monzón de éstas fechas. Desde la posguerra su factura y composiciones se vuelven barrocas, dinámicas, de nuevo en temas religiosos. Como veremos, desde los años 70 mantendrá lazos con el expresionismo, a diferencia de Felo Monzón.



12. Jesús Arencibia. *Motivo canario*, 1933

Si analizamos obras de otros componentes del grupo como Jorge Oramas (1911-1935), no hallaremos expresionismo, pero lo consideramos influido por su lenguaje. Para Fernando Castro, bajo tanta luz, se percibe cierto drama e irrealidad, un mundo siniestro e inquietante [VVAA, 2008d, pp. 81 y 82]. Detectamos capacidad de síntesis, brillo interno de su color y un dibujo tosco y simplificado, sin embargo, la solidez de sus formas y sombras, su serenidad, el silencio y la luz, extremadamente nítida y estática, así como su color rotundamente plano y sus composiciones tan estructuradas, nos llevan a otros lugares del arte más ligados al Realismo mágico, el Cubismo o el Fauvismo.

Con Santiago Santana (1909-1990) ocurre algo parecido; sus figuras son macizas y escultóricas. Su dibujo y composición geométrica lo acercan al clasicismo; usa sólo las líneas necesarias, integrándose perfectamente la figura en el entorno, con el que dialoga [ABAD, 2001, pp. 209-211]. Su deformación es cubista y su estatismo recuerda más a pintores como Cézanne, Gauguin o el Picasso de los años 20. Además, su color es dulce y suave, y existe en la imagen melancolía y sosiego, sobriedad, desplazando la típica tensión expresionista. No obstante, la planitud del color y el contorno negro podrían tenerse en cuenta. Además, hay obras posteriores a los años 40, dinámicas y de grandes deformaciones, más cercanas al expresionismo.

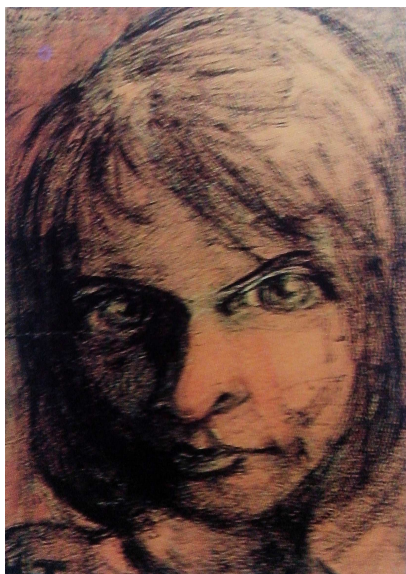
III. 2. 2. La influencia de pintores extranjeros en Canarias a partir de 1930

Mientras los alumnos de la Escuela Luján Pérez iban progresando en su arte, en Tenerife destacaba el impulso de la citada revista *Gaceta de Arte*, que insistía en una visión no regionalista, sino internacionalista [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, p. 434]. Entre 1930 y 1936, Eduardo Westerdahl animó a muchos creadores extranjeros a exponer en el CBA de Tenerife. Mediante estas exposiciones y las revistas y libros de arte contemporáneo que divulgaron, se llegaron a conocer el Expresionismo y otras vanguardias foráneas en Canarias.

Sobre todo expusieron pintores alemanes, ya que en estas fechas se pensaba que el arte europeo contemporáneo residía principalmente en Alemania [ídem, p. 460]. Señala Federico Castro que, “En las islas, tras el paréntesis de la Primera Guerra Mundial, la afluencia de artistas germanos se intensificó y con ellos el aporte expresionista” [VVAA, 2008d, pp. 19-20]. Alrededor de 1930 hubo un gran número de ellos; pintores como Robert Gumbrecht, Hettner Geiger, Curtius Schulten, Carl Drerup o Hans Tombrock, entre otros, este último recordado por su denuncia social. Ellos dejaron huella en Canarias, aunque también lo hicieron pintores holandeses como Hein Block; prácticamente todos usaban un lenguaje expresionista, así que fueron creadores fundamentales para la renovación plástica en Canarias. De Hein Block por ejemplo, destacando su cercanía a Hans Tombrock, resaltó Eduardo Westerdahl que el tratamiento de la naturaleza en sus obras se convertía en:

“[...] una serie desencadenada de violencia, de gritos geométricos, de paisajes enérgicos, con los que conseguía [...] no una expresión exacta de la Naturaleza, pero sí la más exacta expresión del espíritu del artista, es decir del hombre”⁴⁶.

⁴⁶ M^ª Luisa González Reimers envía a WESTERDAHL, Eduardo, “En el Círculo de Bellas Artes. Exposición del pintor Hein Block”, en *La Prensa* (sin datos de la revista o periódico), SCT, 24 Marzo, 1935, p. 5. [G. REIMERS, 2010, p. 99].



13. Hans Tombrock. *Cabeza de loca*, 1930 aprox.



14. Gustav Gulde. *Palmeras*, s.f. (1930 aprox.)

Éste y otros pintores como Gustav Gulde, de violentos paisajes, llegaron a influir en otro extranjero en Canarias, el norteamericano Cadwallader Washburn (1866-1965). En él también reconocemos actitudes cercanas al expresionismo, aunque muy ligadas a la representación realista⁴⁷. Sus paisajes y retratos realizados en Tenerife entre 1930 y 1940⁴⁸ tienen una expresión pictórica acentuada; su factura es larga, suelta y de gran frescura. Sus gestos rápidos van más allá del Impresionismo, aunque enlazan con el naturalismo, algo parecido a lo que podemos ver en las últimas obras de Lovis Corinth en Alemania, y cercano a pintores espontáneos⁴⁹ y estudiosos de la luz, como Sorolla o Sargent. En sus retratos estudia la vejez de humildes campesinos o pescadores con captación psicológica y comprensión humana. Exalta lo rural, pero se contrapone al costumbrismo canario de principios del siglo XX; no hay tipismo, sino una verdad desnuda y universal. Concentra la luz en el rostro, convirtiéndose el resto en una suma de trazos y contrastes con apariencia de boceto o cuadro inacabado. Señala M^a Luisa González Reimers:

“De nuevo se sitúa en la misma línea de algunos pintores de los años treinta. Con la misma vehemencia que aquellos expresionistas se enfrentó Washburn al lienzo, del que hizo brotar las formas únicamente a través del color, dado en pocos pero certeros y rotundos golpes de pincel” [G. REIMERS, 2010, p. 121].

Se basaba en una eliminación del dibujo a través de rápidos y nerviosos toques de pincel de los que hacía brotar las formas, el volumen y la captación de la luz de la superficie de la tela. Sus pinceladas eran generosas, densas, sin permitirse dudas o retoques [idem, pp. 130-131]. Su pintura es

⁴⁷ Explica M^a Luisa González que “[...] si se limitaran sus méritos al verismo con que transcribe la naturaleza en sus lienzos, no se haría una valoración justa de su obra [...] pues si Washburn se mantuvo fiel a la realidad, resaltó siempre el énfasis dramático de la misma, no es un paisaje estático el que recrea en sus cuadros, sino el alma viva de los elementos naturales [G. REIMERS, 2010, p. 115], por ejemplo la fuerza de las olas, que se puede apreciar en todas sus marinas.

⁴⁸ Es la fecha en la que sale de Tenerife, después de haber regresado a esta isla en 1939. Se marcha por persecución militar. Ya había residido en Tenerife en 1930-31. Casi todos estos pintores defendían la libertad artística, y normalmente, como los canarios, eran de izquierdas. La censura estaba muy activa, tanto como la represión de la militancia de las ideas de estos artistas; de ello se encargaba tanto el gobierno del caudillo como la iglesia [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 26 y 27].

⁴⁹ En sus viajes por Europa estudia en los talleres de John Singer Sargent en Inglaterra y de Albert Bernard en Francia; pero antes, en su paso por España, llega a ser alumno en el taller de Sorolla. [G. REIMERS, 2010, p. 115].

personal y profunda; utilizó la naturaleza como medio de expresión de su ser. Es difícil calificarlo de expresionista, pero también de realista o impresionista. Supone un buen antecedente para los expresionistas ligados al Barroco, basados en la espontaneidad del trazo y la mancha.



15. Cadwallader Washburn. *Retrato de Juan Patitas*, 1939

Quizás, el pintor que más repercusión tuvo en Canarias fue el alemán Bruno Brandt⁵⁰ (1893-1962), aunque no tuvo ni ha tenido demasiado reconocimiento⁵¹. Fue un artista de carácter abrupto, solitario y pasional⁵², de una vida difícil, reflejada en su pintura feroz. Se le ha etiquetado tanto de expresionista como de romántico impresionista⁵³. Nosotros reconocemos su expresionismo en aspectos como su trazo y color, además de su actitud, muy emotivo. Dice el propio Brandt: “El Arte no es la reproducción de la naturaleza, sino la evolución espiritual de ella, traducida a nuestros sentimientos” [CASTRO SAN LUIS, 1996, p. 23], o: “En el arte de la pintura reina la mancha del color. Esas manchas componen un aspecto armónico que mis ojos no vieron, pero sí lo sintieron”⁵⁴.

⁵⁰ Conoció Gran Canaria y La Palma en 1923. Permaneció en las islas hasta 1924 pintando numerosas acuarelas con la intención de volver para pintar cada una de las islas y así difundir la imagen de éstas en Alemania [CASTRO MORALES, en VVAA, 2008d, pp. 19 y 20]. Llegó desde Berlín a las islas con gran curiosidad, desembarcando en La Palma. Luego desde su segunda visita residió en Tenerife entre 1930-31 y recorrió las islas. Al finalizar su viaje por La Palma, El Hierro y La Gomera, tenía unas 1250 acuarelas y 2500 páginas en un diario. Luego pasará el resto de su vida en La Palma, desde 1950 hasta su muerte en 1962, con frecuentes visitas a otras islas, principalmente Tenerife [PINTO / GARCIA, 1984, pp. 16- 29]

⁵¹ Dice Lázaro Santana: “A otros, en cambio, aunque hayan desarrollado aquí [en Canarias] una larga actividad y ejercido con su arte una considerable ascendencia en los pintores insulares, apenas si se les tiene en consideración –Bruno Brandt, por ejemplo-” [SANTANA (dir.), 1982, p. 339].

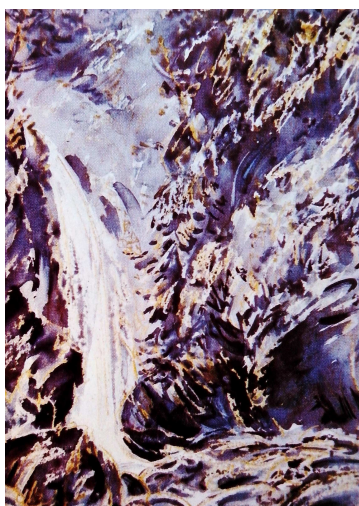
⁵² Su temperamento concuerda con muchos pintores de este signo: “Contradictorio y saturnal, eligió como medio de expresión la levedad de la acuarela, hecha y deshecha por la luz, para la que se requiere, sin embargo, una enorme energía, seguridad y viveza resolutiva –o desmañada fiereza con la que otros menos dotados pretenden pasar por expresivos-, técnica que, además, convenía tanto a su carácter como a la dureza del motivo y que acabó siendo trasunto metafórico de su propia vida: una hidalga manera de renunciar” [DOPAZO, 2005, p. 32]. Decía Eduardo Westerdahl: “Yo fui testigo por esos tiempos [1931] y por los que le siguieron, de la vitalidad expresionista de Bruno Brandt. Pintaba a la manera vehemente, como Tombrock [...] eran pintores de una sola pieza, en donde era imposible separar su humanidad desatada, su crueldad vehemente, de la propia obra, sangre o defecación del impulso. A Brandt lo mismo le daba pintar sus acuarelas con agua o con orín. No aduló jamás a nadie. No era agradable para sus amigos [...] Era violento e inconveniente, mordaz y autoritario. Pero de toda esa gama salía su obra rápida, como convenía a su técnica acuarelista, expresiva, no contaminada por la vulgaridad o el detalle. Su mancha era amplia, segura, directa, y sus cuadros siguen hoy válidos en el destello de la inocencia violenta de un gran pintor que fue sincero en su momento con su época y con su terrible carga personal” [TRUJILLO, 1978, pp. 81 y 83].

⁵³ Joaquín Castro San Luis envía a SIN AUTOR, “Romanticismo impresionista-juego de colores”, en *Rheinische Zeitung* (sin datos de la revista), Bonn, s.f. [CASTRO SAN LUIS, 1996, pp. 23-24].

⁵⁴ Carlos Pinto envía a BORGES, Vicente, “Un personaje singular”, en *La Tarde*, SCT (lunes, 26 de Diciembre, 1960), s. p.]. [PINTO / GARCIA, 1984, p. 146].

Según Luis Ortega Abraham, Brandt “[...] había clavado en las islas la bandera del expresionismo” [ORTEGA A., 1984, p. 296]. Cuando éste vuelve a las islas, expone sus acuarelas de lugares recónditos de Canarias en el CAB de Tenerife en 1930; imágenes⁵⁵ inéditas de paisaje de las islas, de manera suelta, al modo del expresionismo alemán. Con pintores como él, la pintura de paisaje se convierte en campo de experimentación a finales de la década de 1920 [CASTRO MORALES, en VVAA, 2008d, p. 23]. Pese a ser etiquetado de “superimpresionista” o “impresionista romántico”, según Carlos Pinto, es radicalmente,

“[...] un hombre que depende de forma visceral de los atributos que caracterizan a los más preclaros representantes del movimiento expresionista, en su misma órbita frenética por comprender el mundo a partir del ser individualizado, atormentado, que lo vive. Esta actitud aparece en su obra, pictórica y literaria, como una constante, y a ella debemos remitirnos en todo momento para justificar las veleidades estéticas que a veces nos ofrecen sus cuadros, condescendientes con infinitas circunstancias vitales que lo abrumaban [...] no siempre sus cuadros serán fruto de ese ímpetu original⁵⁶ que los hace contemporáneos; otras veces la deuda con el impresionismo, el relato de una sensación aflora en su pintura” [PINTO / GARCÍA, 1984, pp. 38-40].



16. B. Brandt. *Cascada. Los Tilos, s/f*



17. B. Brandt. *Por las faldas de la Caldera (Oeste), s/f*

Sus acuarelas cuentan con una clara capacidad de abstracción y con un uso del color casi arbitrario, transmitiéndose con fuerza el contraste cromático. Hay simplificación de medios, urgencia expresiva, esquematismo compositivo y una repetición de paisajes de intención anímica, además de geográfica [ídem, p. 39]. Espontaneidad y vitalismo se conjugan con análisis de manera intuitiva. En sus

⁵⁵ Entre ellas, Vistas de Masca, Chío o Anaga, expuestas en el CAB de Tenerife. Su intención era publicar un libro ilustrado de sus impresiones de Canarias. Trabajó dos años en su edición pero con la Guerra Civil, estando hospedado en el Pardo de Madrid, se dispersaron sus trabajos [CASTRO MORALES en VVAA, 2008d, p. 26].

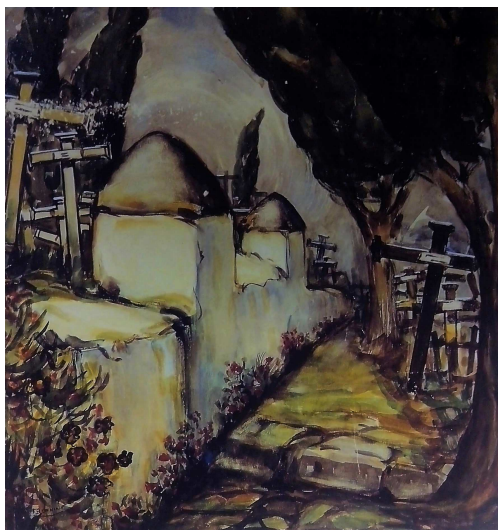
⁵⁶ Dice este crítico, “Hoy, la mayor parte de la obra pictórica de Bruno Brandt aparece encadenada a una necesidad que ya no es la suya, sino a la de una expresión de vanguardia que detentan los últimos pintores alemanes, sustituida en estos la revelación de la naturaleza por la revelación del hombre como naturaleza. En ambos casos la pureza de la revelación es idéntica, y es la que hace no que nos acerquemos a la pintura de Brandt, sino que ésta, saltando lustros, nos alcance en un lenguaje que no es familiar porque es actual” [PINTO / GARCÍA, 1984, p. 41]. Para Carlos Pinto, “[...] el expresionismo es una pintura que esencializa la factura para una comunicación inmediata, primaria, apasionada de lo sentido: el ‘gozo sensitivo’ de Kirchner”. Según este crítico: “El gozo sensitivo de lo visto es, desde el comienzo, el origen de todo arte plástico”. Y basándose en J. E. Cirlot, define entonces el expresionismo así: “[...] una manera de interpretar, o mejor de transcribir ‘lo patético, creciendo como obscuro incendio, desde los abismos del ser hasta la superficie de los actos y de sus manifestaciones’ ” [ídem, pp. 37 y 38]

composiciones de esquemas semiabiertos hay tensiones que nos llevan a zonas de actividad; en los de esquemas cerrados, hay fuertes tensiones laterales que convergen hacia zonas reposadas. Pero sobre todo llama la atención su factura; tratándose de acuarelas, no lo parecen, ya que trasciende el uso habitual de este procedimiento mostrándonos gran variedad de trazos, más allá de la aguada corriente. Sobre este aspecto técnico dice Carlos Pinto:

“También en esto la pintura de Brandt puede considerarse inserta en las habitualidades expresionistas en la supremacía de esa emoción activa que afecta a la materia antes que a la forma o a ésta en la medida que lo hace con aquella” [Ídem, p. 40].

Su pintura contaba con tal magnetismo, que llegó a influir en un pintor tan académico y regionalista como Francisco Bonnín⁵⁷ (1874-1963), hasta el punto de intentar éste imitarlo. Bonnín se deshace más del dibujo, aportando a sus acuarelas libertad de mancha en composiciones abiertas y de factura más desenfadada. Según Lázaro Santana,

“Esa breve etapa expresionista, colores intensos y arbitrarios repartidos abrupta y anárquicamente sobre la superficie, largas pinceladas que insinúan apenas las formas, exaltación del blanco, etc., constituyen lo mejor y más aprovechable de su obra” [SANTANA (dir.), 1982, p. 224].



18. Francisco Bonnín. *El cementerio*, 1933

En obras como *El Cementerio* -entre algunas otras acuarelas de ese año-, vemos trazos más sinuosos e independientes que en la mayoría de sus acuarelas restantes. En estas obras Bonnín cubre grandes superficies del soporte y el color se torna sobrio y grave, oscuro, en una clave tonal más baja. Se detecta en la composición cierta sensación de inestabilidad, además de trazos circulares, fuertes contrastes, colores raros, y también cierto vitalismo lúgubre [G. COSSÍO, 1993, p. 54].

⁵⁷ Francisco Bonnín le invita a exponer en el CBA de Tenerife, que por aquel entonces dirigía, en 1931. Parece ser que esta etapa de Bonnín no duró mucho, le faltaba el verdadero espíritu, el temperamento; al notar el rechazo de su clientela, vuelve a la anterior manera de hacer. Un ejemplo de esta etapa es *Lo más alto de la altura*, 1933, que refleja la convulsión espiritual del pintor en ese entonces. Todos son cartones de entre 1931-1936, cuando rondaba los 60 años. Eduardo Westerdahl reconoce su valentía, pero afirmó que carecía de trasfondo intelectual. Su inquietud era superior a sus resultados; no logró contentar a nadie, ni tampoco quiso traicionarse así mismo. Brandt era un revolucionario, Bonnín, era un conservador [G. COSSÍO, 1993, pp. 58 y 63].

En resumen, la evolución de la pintura canaria entre 1898 y 1936 es una superación del regionalismo costumbrista del ochocientos, una lucha por dar entrada a la modernidad. Aparece un nuevo sentimiento regional ligado a la preparación de una vanguardia con la Escuela Luján Pérez y su revisión. El ascenso⁵⁸ artístico se dio en 1925 con las revistas especializadas y grupos artísticos, pero también surge una vanguardia internacionalista entre 1930 y 1936. En ese periodo hemos encontrado antecedentes y signos generales de expresionismo. Según Fernando Castro, con la Guerra Civil⁵⁹, el arte en Canarias y península vuelve al academicismo. La cultura es sólo oficial, y no libre; sólo se desarrolla un arte vanguardista en la clandestinidad [SANTANA (dir.), 1982, p. 265]. Éste se verá coartado, porque su contenido se considera revolucionario. Su resurgimiento costará muchísimo.

III. 3. INFLUENCIAS EXPRESIONISTAS EN LA POSGUERRA Y LA DICTADURA. DEL SEGUNDO REGIONALISMO A LAS NUEVAS VANGUARDIAS (1940-1969)

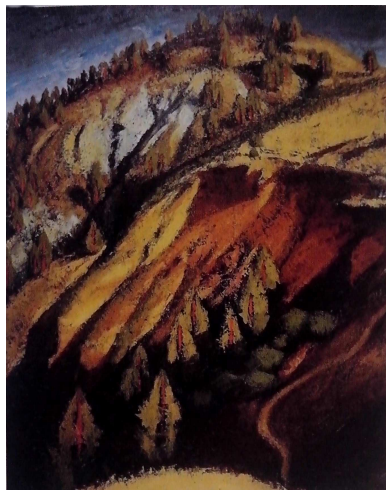
Después de 1939 (*17), fin de la Guerra Civil, el arte sufre una involución; vuelve un arte regionalista y académico, como el del siglo XIX, convencional, retrógrado y apoyado oficialmente. En los diez primeros años hubo escasez, aislamiento y censura, que por ideología rechazó toda opción vanguardista, de modo que hubo poca cabida para expresionismos. No obstante, señala Jesús Hernández Perera, que paralelamente a este “segundo regionalismo”, en pintores⁶⁰ como Manolo Sánchez (n. 1930) o Dimas Coello (n. 1935), encontramos soluciones plásticas más fluidas y expresionistas en temas de paisajes isleños [VVAA, 1984b, p. 334]. Son acuarelas de tratamiento experimental, color más libre y espontáneo y trazo más suelto y seguro.

En la posguerra hay un enfrentamiento (*18) entre lo conservador y lo innovador -en ese entonces, lo figurativo y lo no figurativo-. Ya desde la figuración se dejan ver actitudes alejadas del realismo, soluciones que rozan el expresionismo. Por ejemplo, desde finales de los años 40, surgen en Tenerife pintores que interpretan el paisaje desde una visión más contemporánea, como José Sixto Fernández (n.1926) y sus paisajes volcánicos. Son obras realistas interpretadas desde perspectivas vanguardistas con intenciones expresionistas en el trazo y el color, lejos del folklore regionalista. Lo mismo ocurre en Gran Canaria, donde la renovación de este género toma protagonismo en pintores como Antonio García (n.1946), en obras como *Montaña de Tufia-Gando*. Pero sobre todo en la pintora Lola Massieu (1921-2007), en cuyas obras destacan los empastes, modulando forma y volumen [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 197-198], y representan ya un expresionismo en toda regla.

⁵⁸ A partir de 1930 se cierra el periodo de búsqueda con la creación de una esencia regional con la exposición de la Escuela Luján Pérez, la revista *Cartones* y los intereses teóricos de los creadores e intelectuales. Poco a poco se juntan los valores canarios persiguiendo un arte expresivo. Lo exótico para los europeos -en el que se valora el primitivismo- era lo propio para Latinoamérica -incluyendo a Canarias-. Esto permite desarrollar en un discurso sobre la identidad canaria en el arte, mientras se renueva e incorpora poco a poco a las vanguardias [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, pp. 426 y 428].

⁵⁹ Con la Guerra Civil hay que sumar a la lejanía de Canarias, su aislamiento, dado el bloqueo comercial y cultural con Europa, y con ello se corta la visita de extranjeros. Luego debemos sumar el estallido de la 2ª G. M., que supone un silencio intelectual y artístico, aunque otros asumen los postulados políticos del nuevo régimen. Cuando acaba la Guerra, hay nuevas esperanzas de libertad artística, aunque sigue la censura y se hace propaganda de la dictadura. En definitiva, la Guerra supuso estancamiento de ideas, de recursos, y un escaso desarrollo del arte [CARREÑO, en VVAA, 2008d, pp. 27 y 28].

⁶⁰ Pertenecen al grupo de Acuarelistas canarios, pero rompen con el realismo de los pintores del círculo de Bonnín. Manolo Sánchez, con una obra ligera y espontánea y Dimas Coello con una visión insular idílica, igualmente expresiva.



19. José Sixto Fernández.
Pinos en rojo, 1952



20. Lola Massieu.
Paisaje de la angostura, 1947

Desde el año 1945⁶¹ -aunque con más protagonismo en los años 50⁶²-, surgen grupos de artistas como LADAC y PIC, que intentan recuperar la vanguardia. Estas nuevas vanguardias⁶³ no sobrevivieron, pero impulsaron (*19) el arte más innovador de las islas e intentaron romper con los debates localistas. A grandes rasgos, no encontramos en ellos obras de estilo expresionista, sino una figuración surrealista ligada al Realismo mágico⁶⁴ en PIC y una abstracción surrealista y de temas canarios que continúa con el indigenismo en el caso de LADAC. Sin embargo, en ambos casos hay un alejamiento de la figuración clásica que fue positivo para dar cabida a otros lenguajes como el expresionista o que partieron de él, como en el caso de Felo Monzón (*20).

III. 3. 1. La importancia de nuevos indigenistas como Manuel Millares y Antonio Padrón

El indigenismo canario se prolonga en los años 50 y 60. Algunos artistas continúan haciendo uso del sentido mágico de los signos canarios aborígenes, aunque sus obras pueden ser apreciadas plásticamente al margen de los aspectos antropológico, político y geográfico [SANTANA (dir.), 1982, p. 253]. En estos años, el caso más influyente es el de Manuel Millares⁶⁵ (1926-1972). Es una figura de gran importancia como influencia cercana para el desarrollo del lenguaje expresionista en Canarias. Tanto

⁶¹ En esta fecha surge el grupo vanguardista 4 Club, de ambas provincias, con Juan Rodríguez Doreste y Eduardo Westerdahl, cuyo objetivo es recuperarse del aislamiento, volviendo a conectar con la península [BETANCOR / BRITO, en VVAA, 2001b, pp. 198-200].

⁶² Alrededor de esta fecha y en este contexto, surgen en toda España grupos vanguardistas como Dau-al-Set, Barcelona, 1947 -en el que se encontraba Tapiés-, o Escuela de Altamira, Santander, 1949, con quienes contacta el grupo gran canario LADAC [ABAD, 2001, pp. 90-95]. Todos tienen carácter primitivista, reivindicando las expresiones de tipo aborígen [Ibidem].

⁶³ PIC -Pintores independientes canarios- se crea en Tenerife en 1947, con pintores como Carlos Chevilly, Juan Ismael o José Julio Rodríguez. LADAC -Los arqueros del arte contemporáneo- en LPGC en 1951, con artistas como Manolo Millares, Martín Chirino y Plácido Fleitas. Según Fernando Castro, ambos grupos no pueden llegar a vencer el monopolio artístico que representan pintores como Francisco Bonnín, Pedro de Gueza y Martín González [SANTANA (dir.) 1982, p. 277].

⁶⁴ En este estilo destacó Carlos Chevilly (1918-1978). Encontramos sus obras ligadas al surrealismo, muy proporcionadas y con tendencia a la geometría, demasiado serenas como para calificarlas de expresionistas.

⁶⁵ Siempre tuvo una poética ancestral, primitiva -como veremos en el caso de Paco Sánchez en los años 90-, de discurso existencial y político ante una situación asfixiante. Con sus hermanos funda en 1949 en LPGC la revista de intelectuales y artistas *Planas de Poesía*. Con ella se tiende un lazo al surrealismo a través de composiciones literarias y plásticas. De ella surge la primera exposición de arte contemporáneo en el Museo Canario de Las Palmas -Juan Ismael, César Manrique, Manuel Millares, Felo Monzón, etc., entre el surrealismo y el Realismo social, interpretando la naturaleza volcánica o la urbe [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, p. 466]. En sus inicios también estuvo ligado a la Escuela Luján Pérez.

sus recursos plásticos, como su contacto con la cultura prehispánica -una mirada existencial al mundo aborigen y la estética primitiva-, deben tenerse muy en cuenta [HERNÁNDEZ PERERA, en VVAA, 1984b, pp. 335-356]. A partir de los años 70 influirá en muchos artistas canarios con etapas en este lenguaje. Hay que destacar que antes de marchar a Madrid -donde formó parte del grupo el Paso-, realizó retratos como el de Alonso Quesada⁶⁶ en los que hay cercanía al expresionismo, dado su uso intenso del color, la expresividad de la materia pictórica y su intencionado alejamiento del realismo.



21. Manuel Millares. *Retrato de Alonso Quesada*, 1951

A pesar de la simbología canaria prehispánica, sus *Pictografías* de 1949 están relacionadas con la obra peninsular de la Escuela de Altamira y con pintores como Paul Klee, Joan Miró o Joaquín Torres García [SANTANA, 1998, pp. 34 y 35]. Es una obra de estética primitivista, libre en color y expresiva en el signo y la materia, aspectos comunes al expresionismo. A través de ellas, explora el espacio plano a través de la abstracción, como ocurre en muchos pintores del Surrealismo, el Informalismo europeo o el Expresionismo abstracto americano⁶⁷.

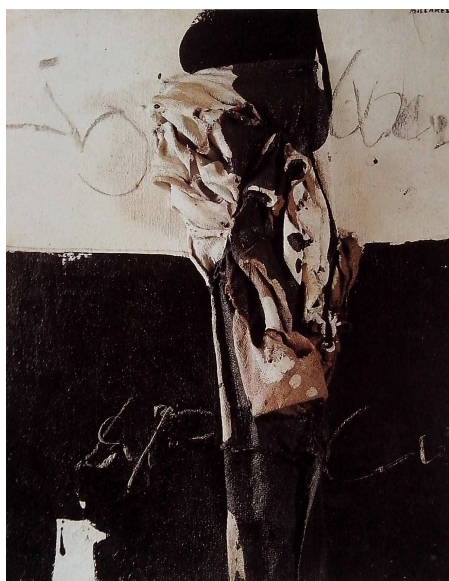
Desde 1953, ya como integrante del grupo el Paso en Madrid (*21), encontramos en sus *Muros* obras dramáticas, desgarradoras, aún más influyentes para el expresionismo, no sólo por su trasfondo oscuro, sino también por su proceso creativo, constructivo-destructivo. Son obras que muestran mundos en los que es influido por los enterramientos aborígenes⁶⁸ [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, p. 474]. Según Carlos D. Bertrana, "Desde 1958 Millares posee un espacio pictórico original" [VVAA, 2008d, pp. 40 y 41]. Su pintura sufre cambios de color, escrituras, objetos, etc., aunque el tratamiento en el plano siempre se mantuvo. Además, encontramos otro recurso muy influyente para el lenguaje investigado, la materia, de la que explota sus posibilidades expresivas para desarrollar un lenguaje

⁶⁶ Para Fernando Castro, esta obra constituye una afirmación de la alegría ante la etapa oscura y represiva que se vivía en ese entonces [VVAA, 2002f, pp. 83 y 84]. En este sentido podríamos decir que hay más fauvismo que expresionismo. El retrato había quedado apartado de los vanguardistas, debido a sus connotaciones burguesas, por sus encargos; así que cuando éstos lo utilizaron, lo hicieron saliéndose de formulas academicistas [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 202].

⁶⁷ Véanse los subepígrafes II. 3. 2, II. 3. 4 y II. 3. 5. en el cap. II.

⁶⁸ Partiendo de la arqueología, Millares se coloca en la modernidad con un discurso atemporal, pretendiendo desvelar los aspectos eternos del hombre. Ya no es temporal -como José Dámaso, por ejemplo-, sino que nos presenta la eternidad de los héroes canarios, más allá de lo físico, pero denunciando igualmente su trágico final. Con sus arpilleras, se aleja aún más de la belleza y de lo tradicional [ABAD, 2001, pp. 226 y 227].

propio usando la arpillera. Sobre ésta señala este mismo crítico “Él la transforma en un grito expresionista y en una convulsión estética” [VVAA, 1998a, 2008, p. 16].



22. Manuel Millares. *Cuadro*, 1965

Con el caso de Antonio Padrón (1920-1968),⁶⁹ observamos que en estos nuevos indigenistas⁷⁰ no sólo reconocemos actitudes expresionistas en el terreno de la abstracción -como en Millares-, sino también en el de la figuración. Señala Fernando Castro sobre el indigenismo de Padrón,

“Próxima su temática a la de la Escuela Luján Pérez delata un profundo conocimiento del mundo campesino y un tratamiento de la forma más elaborada y compleja, pero a la vez esencial, casi primitivo, que en ocasiones incluye referencias al mundo prehispánico. Padrón se adentra en los territorios de la abstracción sin abandonar la pintura de costumbres populares, temática que aborda en composiciones perfectamente estructuradas en las que la perspectiva se somete a la lógica superficial de la pintura, alcanzando una suerte de constructivismo geométrico” [VVAA, 1998d, pp. 480-481].

Su tendencia a esquematizar geoméricamente la figura le ha llevado a ser etiquetado de cubista, -su influencia de Picasso es evidente-, aunque también ha sido etiquetado de expresionista e incluso por algunos, de fauvista⁷¹, calificativo que no compartimos, ya que su pintura es dramática, expresa misterio y está lejos de la visión bucólica y optimista mediterránea que caracteriza a este movimiento. Sobre su estilo señalan Eduvigis Hernández y Ángeles Abad, respectivamente:

⁶⁹ Regresa de Madrid en el año 1951. Allí impartía clases en la Real Academia de San Fernando [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 83]. El Museo Antonio Padrón, abre sus puertas en Gáldar en 1971 dedicado “[...] al que interpretó desde un personal expresionismo geometrizable las costumbres populares y la historia de su ciudad natal” [Idem, p. 111].

⁷⁰ En Antonio Padrón no está el costumbrismo que muestra la preocupación social de la Escuela Luján Pérez, pero sí el mismo guiño al pasado histórico y el ambiente rural, sólo que éste convierte lo cotidiano en trascendental o en rituales ancestrales [Idem, p. 191]. El nuevo indigenismo “[...] centra su atención en aquellos aspectos de la realidad insular que producen ecos remotos, resonancias aborígenes”. Pretende recuperar el pueblo canario como entidad cultural propia, tendiendo un puente entre pasado y futuro a través de la modernidad aplicada a los materiales de la naturaleza canaria. Así el canario se reconoce en las obras, se encuentra en sus huellas, grabados, petroglifos, la disposición de las piedras, etc. [ABAD, 2001, pp. 168 y 169].

⁷¹ Cfr.: *La pintura canaria en el siglo XX –Arte*. GEVIC (Gran Enciclopedia Virtual Islas Canarias)-. [En línea]. Disponible en www.gevic.net/info/contenido/mostrar-contenidos-php? [Acceso: 2012/07/12].

“Padrón logró abrir una ventana hacia lo oculto, a lo que se desarrolla detrás de las paredes de las casas campesinas. Y es aquí -así como en sus últimas producciones- cuando podemos hablar en mayor propiedad de una atmósfera expresionista” [HERNÁNDEZ, 1994b, p. 61].

“Con un lenguaje expresionista de influencia goyesca, a base de manchas de color [...] el pintor nos conduce por su expresiva galería de personajes⁷² solitarios, Mendigos y Viejas. [...] Desnudez, simplificación, rotundidad; estos [...] dejan de ser canarios, gracias al lenguaje utilizado, para convertirse en un símbolo de validez universal de la injusticia y opresión del hombre, de su falta de libertad” [ABAD, 2001, pp. 213 y 214].



23. Antonio Padrón. *Santiguadoras II*, 1963

El expresionismo cubista o de tendencia geométrica de Padrón casi nos hace pensar en una pintura románica, sin perspectivas ni modelados y de color vivo, en contraste con tonos oscuros; una figuración expresiva muy personal. También toma elementos formales de la cultura aborígen⁷³ -como en su obra *Ídolos Guanches-*, a los que va geometrizando paulatinamente influido por Picasso. Sin embargo, su tipología es universal, no pretende ser localista. El primitivismo aporta atemporalidad a la imagen, paralizando el tiempo. En Padrón, la imagen es estática y activa a la vez; esta dimensión del tiempo nos lleva al mundo aborígen, primitivo [ídem, p. 109]. Para Eduvigis Hernández, en las obras de este pintor el espacio pasa de tridimensional a bidimensional, del naturalismo a una geometría pura, separándose de la realización paisaje, género que según esta autora, Padrón consideraba académico [HERNÁNDEZ, 1994b, p. 22]. Consideramos que no se trata de geometría pura, sino de una muy orgánica e instintiva que le ayuda a simplificar la forma.

⁷² Para Ángeles Abad, Padrón retrata el mundo del campesino y su esencia. No cae en el folklore ni el localismo, aún estando muy ligado a su tierra, que representa a través de una tipología universal. Sus obras son ajenas al gusto popular y en ellas hay ritual, superstición, transcendencia. Un ejemplo de cómo lo particular puede conducir a lo universal. [ABAD, 2001, pp. 107-9]. Según Fernando Castro, en su pintura no hay idealismo, sino realismo, en el sentido de que el pintor comprende e interioriza la vida que le rodea, de ahí su visión del mundo canario [SANTANA (dir.), 1982, p. 271].

⁷³ A excepción del uso de cuellos que recuerdan *al Ídolo de Tara*, más que la arqueología -como en Manuel Millares-, le interesa el pueblo, sus costumbres y tradiciones, pero no lo expresa de modo anecdótico, sino que se trata de una traducción del universo rural del pueblo canario, calmo y no contaminado [SANTANA, 1998, pp. 35 y 36]. Aborda temas de corte religioso desde una visión primitivista muy particular, incidiendo en los aspectos populares [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 207 y 208].

La morfología de las figuras estilizadas y construidas a base de planos texturados identifica su obra, así como su reparto de masas, que dividen y organizan el espacio; no siempre hay ausencia de perspectiva, pero sí una tendencia primitivista. El espacio no deja de ser tridimensional, ya que consigue cierta profundidad mediante traslapos, gradientes de tamaños y, ocasionalmente, mediante el uso de marcadas diagonales. Este conjunto de aspectos nos sugiere que tiene importantes influencias del expresionismo y que será determinante para futuros pintores canarios de este signo.



24. Antonio Padrón. *Comiendo jareas I*, 1962

III. 3. 2. Figuraciones expresionistas en José Aguiar, Jesús Arencibia y Carmen Arozena

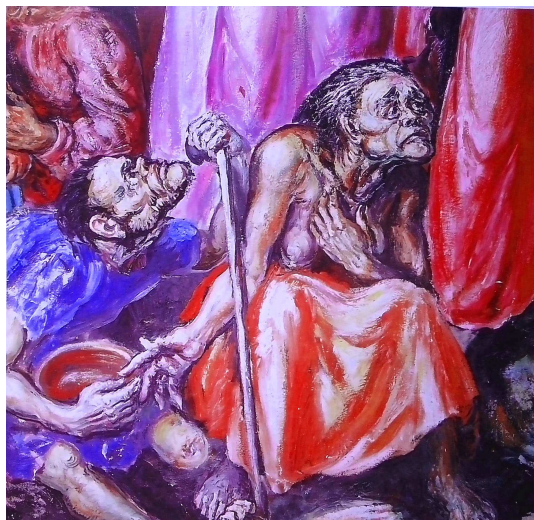
En obras de pintores del segundo grupo de regionalistas se pueden detectar claros signos de expresionismo. El caso más destacado fue el del mencionado José Aguiar (1895-1976). Hasta más o menos 1930 fue un pintor de obras costumbristas y conservadoras⁷⁴; luego, en los años 50⁷⁵ y 60 su bella pintura de campesinas cambia a un lenguaje feísta cercano al estilo del expresionismo alemán [SANTANA (dir.), 1982, p. 235]. Desde entonces, el pintor se expresa de manera violenta y apasionada y lo monstruoso adquiere un papel importante, girando hacia una estética que da cabida a los aspectos terribles de la humanidad. Para Ángeles Abad, en estas obras Aguiar trata la tradición desde una perspectiva moderna. Dice la autora: “Se trata de un realismo en la línea de la más antigua tradición del expresionismo español”. [ABAD, 2004, p. 61]. Un buen ejemplo de estas pinturas es el mural de la basílica de Candelaria de Tenerife. Para Jesús Hernández Perera, en éste “[...] se advierte algo de ese expresionismo a lo Kokoschka que le angustió en los años cincuenta” [VVAA, 1984b, p. 334].

En obras de gran fuerza y delirio como *Crucifixión*, encontramos su primera verdadera obra de tono expresionista: una multitud apretada que parece oírse gritar bajo Jesucristo. En ella Aguiar

⁷⁴ José Aguiar es el artista canario más reconocido en la península en los años 20. Tras su viaje a Italia en los años 30 se acerca a la modernidad, aunque vuelve a un arte conservador y franquista durante la Guerra Civil, colaborando en la imagen del nuevo orden. Sin embargo, no estuvo exento de revisiones por estar ligado a la masonería. En los años 40, destacan obras que funden regionalismo y clasicismo, sin crítica social -como los murales del Cabildo de Tenerife-. Jesús de Arencibia y Marianno de Cossío también reciben encargos murales en Canarias, península y extranjero [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 50-52].

⁷⁵ Para Fernando Castro, en esta etapa es un pintor anacrónico, formado en el academicismo nacionalista y lejos de las vanguardias. En ella junta los mitos canarios y la política al servicio del fascismo [VVAA, 2008d, p. 94].

presenta un drama y una factura cercanos al Goya de las *Pinturas negras*. Le sucederán obras en la misma línea, grandes deformaciones y dramatismo, como *La lucha de los ángeles y los demonios* o *El milagro de los panes y los peces*, entre otras. Según Lázaro Santana, en estas obras Aguiar ya empieza a concebir el arte como “[...] la posibilidad de expresar intuiciones y estados emocionales apoyándose en la naturaleza como lenguaje”⁷⁶. Además, hay otras obras de los años 60 en el género del paisaje, como *Lavas antiguas* o *Pueblo Abandonado* y naturalezas muertas como *Peces en la ladera*, que también podrían ser consideradas como expresionistas. En ellas encontramos más protagonismo y frescura en el color y sobre todo, en la materia.



25. José Aguiar.
El milagro de los panes y los peces (Det.), 1962



26. José Aguiar
La lucha de los ángeles y los demonios (Det.), 1958

Otro pintor regionalista destacado con etapas expresionistas es el citado Jesús Arencibia, que como José Aguiar y Mariano de Cossío⁷⁷(*22) formó parte de una escuela de muralistas que dejó huella en todas las islas y fuera de ellas. En su primer muralismo⁷⁸ (*23) (1948-1958) hay huella de una pintura de corte barroco-manierista, similar a las que ya practicaba en obras de caballete de estas décadas, aunque más colorista y sintética. En ellas funde el regionalismo con la epopeya en una obra dinámica [ALMEIDA, 1993, pp. 54 y 55]. En esos años, se reconoce ya la influencia de los rostros goyescos en algunos murales. A partir de la década de los años 60 desarrolla también una neofiguración

⁷⁶ Lázaro Santana envía a AZNAR, José Camón, “José Aguiar”, en ABC -sin datos- (abril, 1951) [SANTANA, 1984, p. 65].

⁷⁷ Algunos autores han visto en Mariano de Cossío (1898-1960) signos de expresionismo. Lo ponemos en duda [Cfr.: La pintura canaria en el siglo XX – Arte- GEVIC (Gran Enciclopedia Virtual Islas Canarias: [En línea]. Disponible en: www.gevic.net/info/contenido/mostrar-contenidos-php? [Acceso, 2012, julio, 12]. Revisando su carrera, detectamos influencias del Cubismo, aunque tampoco es un cubista, sólo que ordena la expresión de manera geométrica o esquemática, dibujaba con las masas de color, como si tallara. También hay algo del Realismo mágico, dado su dibujo y atmósferas, y expresaba una espiritualidad austera, sobria. Ana M^a Arias de Cossío envía a DE GALISOJA -Sin artículo-, en Blanco y Negro -sin datos de la revista-, (4 de Abril de 1928), s. p. [A. DE COSSÍO, 1975, p. 130]. Creemos que lo que late tras sus obras podría tener un vínculo con el expresionismo, pero sus recursos formales no lo acompañan. Quizás el drama que contienen las imágenes haya llevado a este calificativo, pero los expresionistas exteriorizan este sentimiento de una manera que no vemos en este artista. Si consideramos que el expresionismo subraya la expresión a través de la deformación y/o el color, es difícil calificarlo de expresionista. Su obra más cercana al expresionismo quizás podría ser la fase taurina realizada en Valladolid, en la que realiza composiciones densas de color empastado y suelto, buscando asimetrías y puntos de vista arriesgados, casi aéreos [A. DE COSSÍO, 1975, p. 56].

⁷⁸ Cuenta con obras murales de estilo regionalista, en las que la tradición se mezcla con la religión y el idealismo, como el mural del Cabildo de Gran Canaria, realizado en 1954. Como el del aeropuerto de Gran Canaria, de 1948, el del Hotel Santa Catalina, *Cosecha de calabazas*, 1949-50, o *Los gozos y los dolores del mar*, 1954, en el Cabildo Insular, todos en la provincia de Las Palmas [ALMEIDA, 1993, pp. 83 y 84].

religiosa y moderna de inspiración gótica y gran protagonismo de la línea y la forma, rígida y estilizada. Para Jesús Almeida, en estas obras hay influencia de las vidrieras medievales [ídem, pp. 83 y 84]. En este sentido, subrayamos el tipo de expresionismo deudor de la Edad Media. No obstante, veremos que esta etapa no está tan marcada por el expresionismo como las siguientes –especialmente a partir de la década de los 70-, en las que se muestra místico y dramático.



27. Jesús Arencibia. *Tríptico de los Ángeles*, 1962

Por otro lado, la pintora palmera Carmen Arozena⁷⁹ (1917-1963) supone una clara contribución al expresionismo en Canarias. Aunque su formación es más importante como grabadora, nos dejó algunas obras pictóricas figurativas que utilizó para sus propósitos expresivos, ya que con la figura humana representada consigue expresar mejor las sensaciones buscadas. Según M^a del Carmen Rodríguez Quintana, “El hieratismo y esquematismo en relación con un hondo expresionismo dan forma a figuras monumentales que desprenden piedad y dolor, atributos que toma de la línea social y religiosa” [VVAA, 2001b, p. 108].

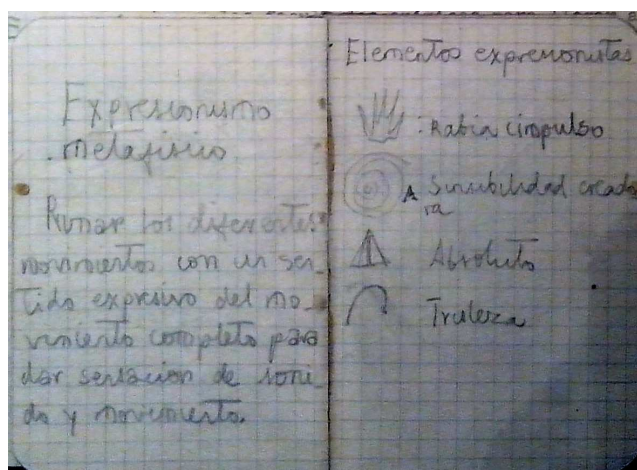


28. Carmen Arozena. *El banquete*, 1957

⁷⁹ Se traslada a Madrid en 1928 donde estudia Artes y Oficios. En 1957 consigue una beca de grabado del Instituto francés, y estudia dos meses en París [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 67]. Descubre una técnica particular que le permite realizar estampas de gran tamaño en consonancia técnica y conceptual con lo que se hacía fuera de nuestras fronteras.

Su uso del color incorpora un fuerte contraste tonal y cromático, al modo típicamente expresionista. La demarcación de la anatomía, a veces con gruesas líneas de contorno, al modo medieval, parecen aumentar la sensación de dolor en sus figuras, ya de por sí intensas, desproporcionadas. Además, las diagonales utilizadas alteran la estabilidad de la composición, aumentando así el drama general de la escena. Por otro lado, son frecuentes los cambios de códigos, acercándose en ocasiones a lenguajes primitivistas en temáticas religiosas y en general, dramáticas, de corte místico y esotérico, como ocurre sobre todo en sus grabados. La propia pintora llega a mostrar interés por un expresionismo que denomina “metafísico”, apuntando los recursos de los que pretende valerse para conseguirlo. Señala Carmen Arozena:

“Importancia de la composición, el color, y el blanco y negro para dar todas las sensaciones (que es más profundo y perenne que la idea) de sonido y expresiones. Para la composición tener en cuenta el alma, emoción o subconsciente humano” [ARozENA, *Expresionismo metafísico*, 1959-1962 aprox., p. 3].



29. Notas de uno de los diarios de Carmen Arozena. Escritas entre los años 1959 y 1962 aprox.

III. 3. 3. Informalismo y expresionismo en Tenerife: Pedro González y el grupo Nuestro Arte

A principio de la década de los años 60 (*23), muchos artistas canarios emigrados al extranjero o península vuelven a las islas. Con ellos se produce una revitalización de los grupos⁸⁰ de vanguardia; fueron años principalmente para la abstracción, pero también tuvo cabida una generación neofigurativa⁸¹, teñida de surrealismo y expresionismo [HERNÁNDEZ PERERA, en VVAA, 1984, pp. 336-40]. En Tenerife destacó el grupo Nuestro Arte; todos sus integrantes tienen etapas expresionistas, aunque domina la corriente informalista. Para Fernando Castro, el grupo veía el arte como una expresión simple, espontánea y opinaba que la praxis personal era la única manera de llegar a lo universal

⁸⁰ En Nuestro Arte, 1963, Tenerife –formación multicultural, más allá de la plástica, que luchaba por un cambio a través de la divulgación cultural-, destacaba la opción informalista y abstracta, pero el grupo fue bastante heterogéneo y abierto a lo experimental, sin dogmatismos. Perdurará hasta 1969 y llegaron a exponer también en Las Palmas y Agaete [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, pp. 480-481]. En Espacio, 1961, Gran Canaria, hubo en realidad contradicciones, ya que tan pronto eran informalistas como constructivistas [CASTRO BORREGO, en SANTANA (dir.), 1982, pp. 292-295]. Tanto Espacio como Nuestro Arte, no tuvieron identidad estética, ni hubo un cuerpo teórico detrás de sus realizaciones.

⁸¹ En los 60 surge también un nuevo realismo, más accesible a las masas que el Informalismo, más directo y entendible, tratando de llegar al fondo de la realidad. Un arte realista de protesta social que en Canarias surge en 1962 y que tiene ciertos lazos con el expresionismo, aunque más simple, un realismo expresivo entre mágico e ingenuo. En Canarias, un caso relacionado es el de Antonio Padrón, que ya hemos visto, y que encuadramos también como nuevo indigenista.

[SANTANA (dir.), 1982, pp. 290-292]. Para Carlos D. Bertrana, el grupo desconfiaba del surrealismo y la abstracción geométrica -movimientos que defendía *Gaceta de Arte-*, y apostaban por derivaciones del expresionismo, como el informalismo y la neofiguración, es decir, la tónica del grupo el Paso, tanto por sus tintes políticos, como por la renovación (*24) estética [VVAA, 1998b, p. 18].

Pedro González⁸² (n. 1927) -figura central de Nuestro Arte-, se despoja de todo su academicismo a principios de los años 60 y desarrolla una abstracción de gran pureza, la serie *Icerse*: manchas cortadas por los límites del lienzo flotando en un espacio bidimensional y con tensiones internas; un informalismo espacial, gestual y de ricas texturas visuales. En su evolución, poco a poco aparecen referencias figurativas, formas viscerales, ingravidas, prevaleciendo siempre los valores espaciales y compositivos con acentos cromáticos, pero sin estridencias. Posteriormente, en *Cosmoarte*, las manchas de color se fragmentan y son más dinámicas y barrocas; además, la paleta es más amplia, menos sobria y se extiende por todo el cuadro. Desde esta serie, Pedro González se sitúa más allá del dilema abstracción-figuración. Las masas de *Icerse* se tornan cuerpos, pero continúa su ingravidez. Para Carlos D. Bertrana, esta etapa se alarga hasta final de los años 70, un arte intermedio entre lo espacial de *Icerse* y la progresiva figuración expresiva de los años 80, como veremos. Técnicamente, destacan la mancha, las veladuras, las transparencias, los lavados y los raspados [VVAA, 2001e, pp. 17 y 19]. Pedro González ya había definido su lenguaje⁸³ en *Icerse*, utilizando luego unas constantes en todas sus series posteriores. Este último crítico define así su lenguaje:

“La colocación de la mancha en el sitio justo, una sólida estructura, un concepto espacial claro y unas relaciones precisas entre los distintos elementos [...]. Una obra abstracta de intensidad espacial y lírica donde sólo aparecen un par de manchas, en colores tenues e insinuando desplazamientos” [VVAA, 2008d, p. 44].



30. P. González. De la serie *Icerse*, 1962



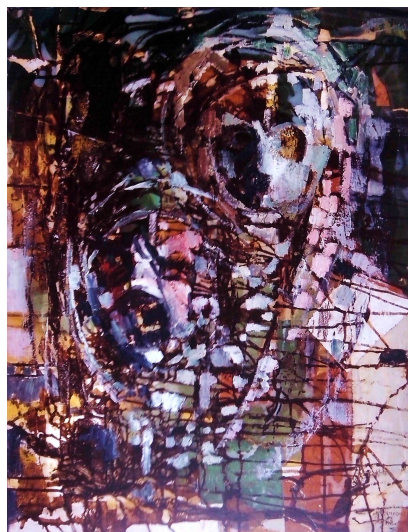
31. P. González. De la serie *Cosmoarte*, 1968

⁸² No es el más internacional de los canarios, pero sí el que más ha influido en ellos. Sus obras son una lección de pintura. Hay maestría y originalidad de estilo en sus composiciones y su poética [DÍAZ BERTRANA, en VVAA, 2008d, pp. 43 y 44].

⁸³ Dice Federico Castro que este pintor, “[...] se muestra como un interesante intérprete del espacio que persigue el vacío de la superficie para significar sobre él la mancha, deudor de la pintura informalista. Frente a esa obra de carácter reduccionista [refiriéndose a *Icerse*], la serie ‘Cosmoarte’ supone un enriquecimiento formal y colorista y una expresión plástica más sincera de la destrucción del universo formal, como reflejo del sentimiento que suscita en él la realidad, el mundo en el que vive, compartiendo el sentimiento de angustia y soledad –y en realidad en casi toda su producción, se detecta ya una preocupación por la dimensión existencial del hombre-, de ahí la sensación de gravedad que rezuma de los cuadros que pinta en esta década” [VVAA, 1998d, p. 478].

Señala también que Lola Massieu y Pedro González son los primeros artistas que desarrollan un espacio pictórico no renacentista en Canarias [VVAA, 2001e, p.17]. Ya desde sus inicios abstractos (*25), este pintor es un claro antecedente del expresionismo en las islas, como también lo es Manuel Millares por ejemplo, sin embargo, el informalismo de Pedro González derivará en un claro ejemplo de expresionismo figurativo, un estilo fluido y de equilibrios dinámicos en una pintura de géneros que, como veremos, mantendrá la esencia abstracta de la etapa de *Icerse*.

Mientras Pedro González, desarrollaba su informalismo, Enrique Lite (1926-83), otro de los componentes del grupo Nuestro Arte, experimentaba con un expresionismo irregular en la factura. Deriva desde la abstracción a una neofiguración sin intenciones realistas, pero tampoco con intenciones claras, sino experimental y expresiva, como la que toma auge a finales de los años 50 en la península; una versión renovada del realismo. Para Federico Castro, “Su proyecto plástico se centró en buscar la expresión más sincera⁸⁴ de su existencia a través del expresionismo” [VVAA, 1998d, p. 478]. Para Fernando Castro, la de Enrique Lite es una figuración expresionista y dramática que refleja una angustia existencial, un grito de protesta [CASTRO BORREGO, 2008, pp.10 y 11].



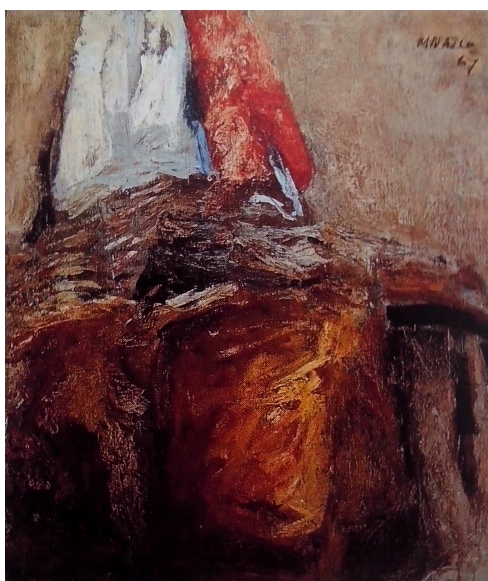
32. Enrique Lite. *Sin título*, 1970 aprox.

La pintora Maribel Nazco (n. 1938) también formó parte de este grupo tinerfeño. En los años 60 practicó una abstracción informal que sin embargo, no pierde las referencias con la realidad, dejando entrever los referentes de los que parte. Es una pintura rica en gestualidad y manchas de colores terrosos y empastes, formas abiertas y orgánicas y composiciones dinámicas; una pintura expresionista que funciona como otro claro ejemplo de este lenguaje en Canarias. En los años 80 desarrolla –aparte de sus series de obras creadas con aluminios-, un expresionismo más conectado con la realidad, una mezcla de informalismo y expresionismo, en este caso, más ligado al paisaje.

En Vicky Penfold (1918–2013), unida ocasionalmente al grupo, detectamos etapas expresionistas en términos formales, ya que quizás su contenido se adapte mejor al fauvismo. Antes

⁸⁴ Opinaba que limitar la modernidad a la abstracción –como decía Eduardo Westerdahl- era restrictivo, optando por la pluralidad de lenguajes de los años 60. Tuvo una labor destacada como crítico, por ejemplo en *Gaceta Semanal de las Artes*, que desde 1954 tuvo importancia en el periódico *La Tarde*. De esta manera se contrarrestaban las críticas dirigidas al arte contemporáneo que hacían los conservadores de, el periódico falangista *Arriba España* [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 144, 146, 149].

de los años 60 desarrollaba una figuración expresiva, colorista y gestual, pero a partir de esta década empieza a acentuar una expresividad, que a veces combinó con opciones más realistas, pero nunca académicas. Para Álvaro Ruiz, las distorsiones que Penfold⁸⁵ aplicó a sus modelos –lejos de ser primitivistas-, tienen parte de su origen en la influencia que obtuvo del arte africano en los años 50, y aunque en sus obras se percibe cierto interés por las sensaciones visuales y registros de luz y color impresionistas, su forma de componer es vigorosa, debido a su capacidad para expresar sentimientos, de ahí la etiqueta de “expresionista reflexiva” [RUIZ R., 2006, pp. 40, 41 y 61]. Retratos de ésta, como *Ulli estudiando*, o sus acuarelas de desnudos muestran el aprendizaje de la expresividad de Kokoschka a través del color y el trazo violento [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 203 y 249]. También se aprecian influencias de la factura larga y la fluidez de Munch. Más adelante se vuelve más abierta al color, fascinada por Van Gogh, incluso algunos de sus últimos paisajes nos acercan a la abstracción.



33. Maribel Nazco. *Abstracción con tela blanca*, 1967



34. Vicky Penfold. *Ulli estudiando*, 1963

En otro miembro de Nuestro Arte, el pintor José Luis Fajardo (n. 1941), entre 1962 y 1968 encontramos una obra que expresa drama mediante un lenguaje neofigurativo en el que se percibe una tendencia expresionista hacia planteamientos abstractos llenos de lirismo [ídem, p. 297]. En esta fase, también de tintes surrealistas, aparecen formas que simulan vísceras, sexos, ojos, etc., que recuerdan algo a la factura y temas de Pedro González en *Cosmoarte*, aunque espacialmente, las formas de Fajardo todavía están en el contexto del paisaje.

También en este grupo destacaron otros pintores con claros lazos expresionistas. Algunos se movían en la línea abstracta informalista similar a la de Pedro González, como ocurre en Manuel Villate (n. 1922 aprox.), Francisco Arias (n. 1922 aprox.) o Eva Fernández (1908- 2000), y otros lo hacían en una línea neofigurativa de corte dramático con tendencia surrealista o expresionista, como se puede apreciar en la obra de pintores como Juan Pedro González Álvarez (n. 1942 aprox.), José Luis Toribio (n. 1942 aprox.) Yamil Omar (n. 1939) o Manolo Casanova (n. 1930 aprox.).

⁸⁵ Vicky Penfold impulsó *El Atelier*, en Tacoronte, Tenerife, en 1964. Al modo de las escuelas libres parisinas y de Salzburgo, estimulaba a sus alumnos mediante la práctica de diversas tendencias en desnudos para liberar el trazo [ídem, p. 80].



35. José L. Fajardo. *Homenaje a Oscar Domínguez / Nacimiento sexual*, 1967



36. Manolo Casanova *Echadora de cartas*, 1967

En Tenerife, fuera de Nuestro Arte, podemos citar el caso aislado de Máximo Escobar (1903-1985), en quien detectamos algunos signos de expresionismo. Admiraba a los impresionistas, pero estaba interesado en reflejar estados de ánimo y en huir de estereotipos, así que su producción es variada [ORTEGA A., 1996, p. 75]. Desde joven muestra ya interés por la expresión y el color más allá de tecnicismos o decorativismos. Progresivamente, el color se vuelve autónomo y la materia pictórica cobra protagonismo, como en algunos paisajes que recuerdan al expresionismo de José Aguiar. Otras obras son de tono regionalista, aunque con cierto drama y construcción primitivista comunes a la Escuela Luján Pérez. Pero si hay obras que podamos considerar expresionistas, son las de su producción a finales de los años 60, en las que el color se mezcla con la deformación y la imaginación. Ejemplos son obras como *Trabajos en el mar*, o religiosas como *Soledad*, o *No matarás*, donde cristos y vírgenes azules y alargados, dramatizan en atmósferas sobrenaturales,



37. Máximo Escobar. *No matarás*, 1968

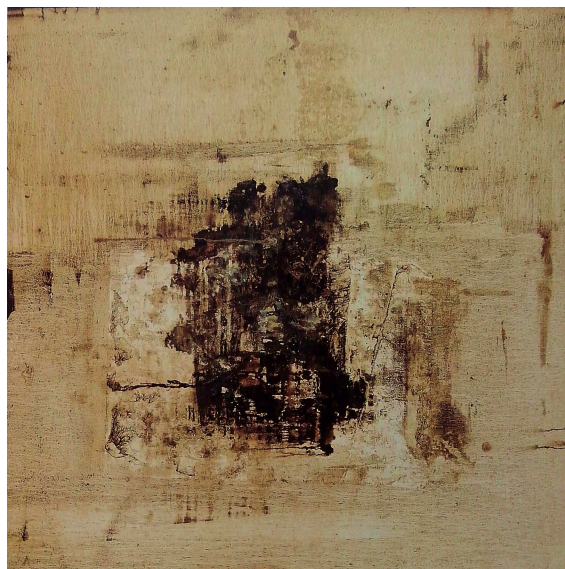
III. 3. 4. Informalismo y expresionismo en Las Palmas: el grupo Espacio y otros pintores canarios independientes dentro y fuera de esta provincia

Mientras tanto, siguiendo la labor de LADAC se forma en Gran Canaria el grupo Espacio⁸⁶ con Felo Monzón⁸⁷ a la cabeza. Fue otra propuesta impulsora de la estética informalista⁸⁸, sin embargo también desarrollaron la vía del arte óptico, geometrías y constructivismos, como ocurre con la obra de Monzón de estas fechas, que descartaremos para este estudio. No ocurre lo mismo con la obra de Lola Massieu de ese entonces; se trata de una pintora abstracta de formación clásica, que estructura el espacio con ritmos ortogonales, una construcción que desaparece en el proceso. Es explosiva y dinámica, pero en ella hay tanta improvisación como cálculo. Entiende el arte como un espacio para la expresión de la materia y la angustia existencial, un campo de dinamismo y energía [DÍAZ BERTRANA, en VVAA, 2008d, p. 42], características que podemos vincular⁸⁹ al expresionismo.

Sus creaciones abstractas fueron muy precoces con respecto a lo que sucedía en el resto de España. Sus primeras obras informalistas eran anteriores a las de grupos como Dau al Set o Altamira, y ya expresan un espíritu inquieto y valiente que permanecerá a lo largo de su carrera.



38. Lola Massieu. *Pintura 202*, 1963



39. Lola Massieu. *Abstracción*, 1969

En otros miembros de este grupo como Pino Ojeda (1916–2002), encontramos abstracciones ligadas al paisaje, bien tomando referencias de la ciudad, de la que mantiene la distribución ortogonal de las formas, o bien ligadas a la naturaleza salvaje, más propias de una abstracción lírica u orgánica

⁸⁶ Sus componentes fueron Felo Monzón, Lola Massieu, Francisco Lezcano, Pino Ojeda y Rafael Bethencourt. Su vida transcurre entre 1959 y 1961 y destacaron por la experimentación formal [ABAD, 2001, p. 105].

⁸⁷ En esta etapa ya no encontramos rasgos expresionistas en este pintor, pero fue un gran impulsor de la cultura. Con él colaboró Eduardo Westerdahl organizando exposiciones en el Gabinete Literario de Las Palmas, que fueron muy importantes para impulsar la modernidad artística canaria. Sobre 1966, Monzón desarrolla su arte óptico, de concepción espacial y abstracta. Los artistas que no se lanzan a Madrid, participan en el movimiento nacional de las islas –Felo Monzón, José Dámaso, Maribel Nazco, José Abad, Pedro González, Manolo Casanova, Lola Massieu, Máximo Escobar o Antonio Padrón [CASTRO MORALES, en VVAA 1998d, p. 480].

⁸⁸ Señala Ángeles Abad, que la pintura informalista es una expresión individual que conecta con el subconsciente colectivo marcado por la repulsión y la desesperanza [ABAD, 2001, p. 99- 101].

⁸⁹ Igual que en diversas opciones informalistas, como ocurre en Pedro González, Manolo Millares, o en otros artistas que veremos, como César Manrique, Félix Juan Bordes o Luis González.

en composiciones más dinámicas. Tanto en una como en otra opción, en esta pintura quedan patentes claros signos expresionistas en el gesto y el color.



40. Pino Ojeda. *Notturmo sulla città*, 1966

Al margen del grupo Espacio y siguiendo esta línea informalista, otros artistas de la provincia de Las Palmas que han dejado algunas obras de influencia expresionista en los años 60, fueron César Manrique y José Dámaso, éste último en pocas obras, pues su trayectoria plástica es muy irregular.

La figura de César Manrique (1920-1992), pionero de la pintura no figurativa en Canarias, es crucial como antecedente, ya que su visión abstracta será muy influyente para los expresionistas matéricos, como ocurre con Manuel Millares. En sus inicios la obra de este artista alude a Lanzarote de forma costumbrista, figurativa⁹⁰ y directa; obras que tienen lazos con las formas picasianas y primitivistas, para pasar a partir del 1954 a obras abstractas y de tendencia geométrica. Pero las que nos interesan son las que desarrolla a partir de 1958, las informalistas, en las que la materia se convierte en sello del artista. Manrique⁹¹ alude a la naturaleza y la piel volcánica de esta isla, aunque también añade gestos y riqueza cromática. Llena sus lienzos de referencias de la geología con texturas que recuerdan las rugosidades del suelo volcánico, aplicando cenizas y materiales de la piedra. Son obras abstractas, pero muy realistas en el sentido de que nos transportan rápido al suelo de Lanzarote y al canario en general, el suelo volcánico [ABAD, 2001, p. 172].

Dice Lázaro Santana: “En Manrique la materia lo es todo; su agresividad tridimensional constituye el núcleo expresivo del cuadro” [SANTANA, 1996, p. 137]. Según Federico Castro, en realidad, esta investigación con los materiales se produce cuando en 1968 al regresar de Nueva York da un carácter matérico-orográfico a sus pinturas, mezclando abstracción y realidad [VVAA, 1998d, pp. 472 y 481].

⁹⁰ No consideramos sus obras de esta etapa como ejemplos de expresionismo, ya que no olvida el sentido sensual y decorativo del campesino cuando lo representa, como en Néstor. Un ejemplo es la obra *Desnudo azul*, 1953. Para Ángeles Abad, en Manrique las trabajadoras retratadas de esta etapa, más que campesinas parecen modelos [ABAD, 2001, p. 216]. Para Lázaro Santana, en los años 60 lleva su canariedad a una figuración de luminosidad tropical con un colorismo exaltado [SANTANA, 1998, p. 36]. Son obras que destacan por su uso de la geometría y los planos recortados de color. La obra de este artista que de verdad creemos que tiene repercusión como antecedente del expresionismo es la que ya analizamos, es decir, sus abstracciones informales.

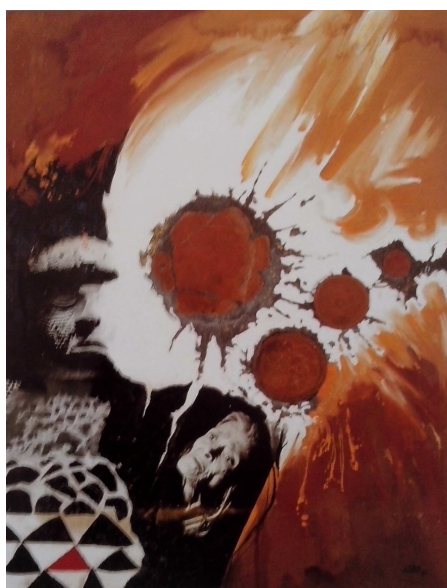
⁹¹ Cesar Manrique fue pionero en Canarias en la abstracción, el *land art* y el movimiento ecologista. Un creador al servicio de la naturaleza y la sociedad. Su técnica es impecable y su arte singular [DÍAZ BERTRANA, en VVAA, 2008d, pp. 45 y 46]. Para Fernando Castro, la esencia de la obra de César Manrique es la superficie de las islas, su piel, no la metafísica, ni el psicoanálisis. Hay más felicidad, aunque también hubo representación de la muerte en sus fósiles de los años 60, pero no era existencial, sino cósmica [VVAA., 2008, p. 94]. A su vuelta de Nueva York, en 1968, piensa en proyectos de intervención en la isla, como renovación turística y cultural [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, pp. 472 y 481].

Esta investigación se alarga prácticamente hasta su muerte. Para Carlos D. Bertrana, Manrique aporta una nueva visión al paisaje de Canarias y al Informalismo, y es, junto a Miró Mainou, la aportación más novedosa al paisaje⁹² entre las vanguardias canarias, porque marcan de verdad un cambio con respecto a este género, resaltando su compromiso ecologista [VVAA, 2008d, p. 46].



41. Cesar Manrique. *Pintura n° 99*, 1962

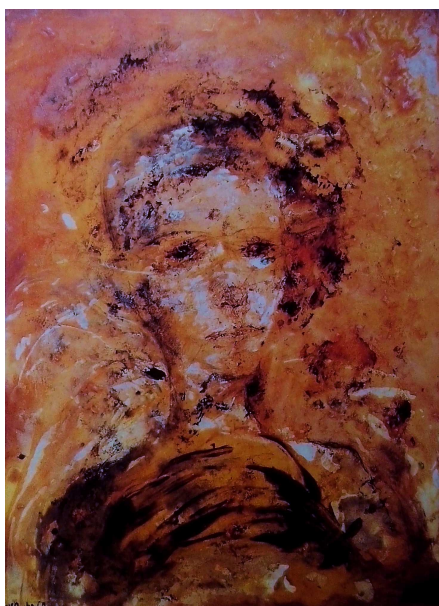
Parte de la obra de José Dámaso (n. 1933) de los años 60 está muy influida por César Manrique, si atendemos al tratamiento de la materia y la expresión informalista. Tras haber estudiado en Madrid y Sevilla, regresa a las islas sobre 1956 y pasa de la figuración a estas abstracciones matéricas. Posteriormente, trabaja en la ecléctica serie *Juanita* (1963-1965), en la que se mezclan estilos, desde el *pop* hasta el surrealista, pasando por el expresionismo, del que podemos detectar recursos como las manchas violentas y un trasfondo dramático [FUENTES (dir), 2008, pp. 37 Y 38].



42. José Dámaso. *Cerámicas (Serie Juanita)*, 1967

⁹² Ambos encuentran en el paisaje una motivación estética con influencias del expresionismo, que supera los motivos naturales; César Manrique, sustrayendo del paisaje elementos que transforma en plástica y Miró Mainou, haciendo una síntesis del paisaje [AGUIAR, en VVAA, 1994a, p. 117].

También en Las Palmas encontramos en esta década opciones expresionistas de carácter figurativo, como las que presentan los pintores Félix Juan Bordes y Juan Guillermo Rodríguez Báez. Félix Juan Bordes (n. 1939) desarrolla en sus inicios, a mediados de los años 60, una obra muy expresiva. Ya entonces se aprecia en este pintor un interés por el gesto, la materia y el color en una figuración de corte expresionista y tratamiento muy experimental, sobre todo en la serie *Personajes de frente*, realizada entre 1964 y 1965. Se trata de un conjunto de retratos en los que la aplicación de la pintura a base de manchas libres y fluidas y texturas diversas crean extrañas atmósferas que, como veremos, influirán en su futura pintura llegando en ocasiones a recordarnos a los retratos del austriaco Kokoschka. A partir de la década siguiente su obra empezará a adquirir lazos sólidos con el Surrealismo, para enlazar de nuevo con el expresionismo a partir de los años 80.



43. Félix Juan Bordes. *Adolescente* (De la serie *Personajes de frente*), 1965

El caso del gran canario Juan Guillermo Rodríguez Báez (1916-1968) también tiene un perfil común a otros expresionistas, dados sus valores plásticos y temáticos. Es otro de los canarios que se forma en la península –crea la mayoría de sus obras en Madrid-, donde responde de manera antiacadémica al arte español de posguerra. Su nostalgia hacia el paisaje, su mirada a la soledad del hombre sencillo, o la intimidad de los objetos que pinta son destacables [ALMEIDA, 2004, p. 14].

Sus figuras y paisajes de los años 50 son ricos en estilos⁹³, desde lo constructivista y lo cubista, hasta lo fauvista y lo expresionista, a veces mezclados, y destacando un recurso importante, la materia, encerrada en el dibujo o suelta, aplicada con pincel o espátula y con grandes dosis de expresividad. Esta diferencia en la factura crea contrastes entre la materia cargada y la difuminada, lo que provoca diferentes efectos lumínicos [ídem, p. 35]. En estos años se interesa por Gutiérrez Solana y Benjamín Palencia, aunque es más cercano a Rouault: rehuye la perspectiva, deforma la figura, utiliza siluetas en negro y emplea densos empastes, además de detenerse en temas oscuros [ídem, p. 46].

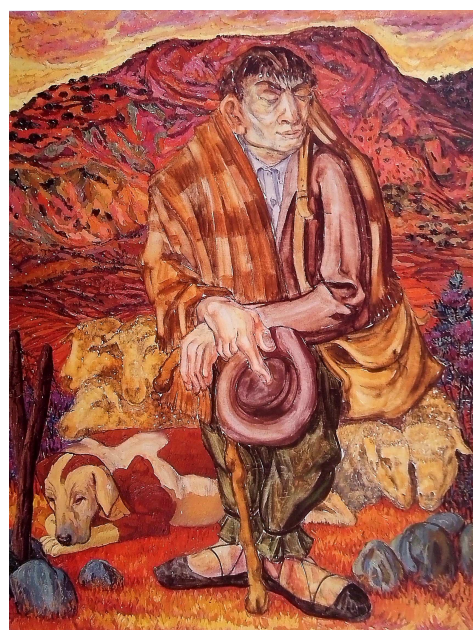
⁹³ Dice el propio artista: “[...] para mi los dos grandes problemas del oficio son: color-materia... y el dibujo-forma. Sostengo que ninguna gran idea (tema-poesía, poder evocador) pueden tener belleza plástica sin apoyarse en una gran sabiduría del color-materia y el dibujo-forma” [ALMEIDA, 2004, p. 85]. Esto descubre sus intereses formalistas.

Progresivamente el color se aplanan, se torna más constructivo y ordenado, pero no desaparece la fuerza de la materia pictórica. A mediados⁹⁴ de esta década el paisaje se desplaza al fondo, dejando de ser protagonista. La expresión de la materia y, sobre todo, la deformación y el color, lo sitúan en el expresionismo, pero su composición constructivista, a veces cercana a Picasso, a veces a Torres García, lo sitúa en el cubismo. El propio pintor define esta etapa como “expresionismo cubizante” [Ídem p. 76 y 83]. Por otro lado, la imaginación empieza a ejercer mayor papel en sus obras.

En los años 60 su expresionismo se mezcla con una especie de realismo mágico. Se entreve un interés por las desproporciones del arte románico, que serán protagonistas en sus últimas obras. Además siente admiración por Van Gogh, no sólo por su pintura, sino también por su postura vital [Ídem, p. 92]; comparten tristeza, soledad y silencio, sobre todo en esa mirada al mundo rural. Desde 1965 hasta su muerte se abre otra etapa expresionista, más desgarrada en la forma y el color, en la que se desliga de todo lo prescindible [Ídem, p. 112]. El trasfondo dramático se acentúa y recurre frecuentemente a un simbolismo castellano, como en *Martirio de espantapájaros*, 1965. Aún así, sus obras más expresionistas son del año 1967, como *La hora del Angelus*, o *El abandonado*. La pincelada es más fluida y la deformación es llevada a un nivel sin precedentes en su carrera. Además, denuncia del duro trabajo rural o marino. Los últimos obras, de temas religiosos, como *Piedad*, 1967, o *La Leyenda de San Isidro*, 1967, basados en la iconografía cristiana del Gótico, también son calificados de expresionistas [Ídem, p. 124].



44. Juan Guillermo Rodríguez. Báez
Rincón de Madrid, 1950



45. Juan Guillermo Rodríguez. Báez.
La hora del Ángelus, 1967

⁹⁴ Es la etapa en la que convivían en España el Realismo mágico con la abstracción informalista, pero sin que hubieran desaparecido todavía de manera destacada las opciones más académicas.

III. 4. INFLUENCIAS EXPRESIONISTAS EN LA PINTURA CANARIA DE LOS AÑOS 70. ENTRE LA TRANSICIÓN Y LA POSMODERNIDAD

Esta década está marcada por las circunstancias políticas y sociales del paso del franquismo a la democracia. La estética moderna⁹⁵ está prácticamente asentada en las islas; empiezan a notarse influencias de las últimas vanguardias y el regionalismo quedaba apartado hasta alcanzarse del todo la posmodernidad. La cultura se vive intensamente y hay mucha creatividad e ilusión por el cambio. Surgen las galerías (*26) de arte y el coleccionismo [CASTRO BORREGO, en VVAA, 1998d, pp. 485-486].

III. 4. 1. Influencias expresionistas en los pintores de la Generación de los 70: Los papeles de Manuel Millares y Pedro González

Después del informalismo, los artistas nacidos entre 1947 y 1955 irrumpen con fuerza; es la “Generación de los 70”, un grupo de artistas unidos por una época, pero no por una tendencia artística -a excepción del grupo *Contacto I*⁹⁶ (*27). El único rasgo que los define es el individualismo⁹⁷. Es casi la etapa más nítida del arte canario [idem, p. 485]. Entre ellos se pueden identificar algunas influencias del expresionismo -no obstante, será en los años 80 cuando de verdad este lenguaje cobre protagonismo en ellos-, aunque siempre, en el contexto de la posmodernidad⁹⁸, en el que el nomadismo y el eclecticismo estarán presentes. En *Liminar*, revista canaria de arte, Santiago Amón habla de conceptos como “simulación” y “espacio radical” para definir el espíritu posmoderno. El primero alude a la ficción de la realidad y su influencia sobre ésta, aquello que se recrea en la plástica. El segundo, un espacio libre entre la historia y el futuro. Otros conceptos son vacío, fragmentación, eclecticismo, nomadismo, retorno a las imágenes, rechazo del proyecto o disolución de los discursos artísticos globales [R. QUINTANA, en VVAA, 2008d, p. 32].

De los dos escenarios existentes, el vinculado a la Sala Conca⁹⁹ (*28) en La Laguna, Tenerife, nos interesa más para este estudio, aunque también habrá artistas de la escena de Las Palmas¹⁰⁰, como José Antonio García Álvarez (n. 1954) o Juan José Gil (n. 1947) a los que conviene tener en

⁹⁵ Las tendencias informalistas de los años 50 en la península -grupo el Paso, abstracción geométrica, Equipo 57-, convivieron con opciones de realismo no académico -Antonio López, etc.-, la nueva figuración. Pero hubo que esperar a los años 80 para creer en la convivencia de opciones dispares, tanto artística, como social y política [CASTRO MORALES (dir.) 2008, p. 198].

⁹⁶ Se desarrolla en Las Palmas, 1975-1977, ligados al Partido Comunista en la clandestinidad. Se les relaciona con la abstracción pospictórica, con lo purista, aunque también con lo lúdico.

⁹⁷ No hay poéticas comunes ni plan teórico, sino un fuerte anhelo de libertad y un deseo de superar la realidad del franquismo. Comparten un espacio y un tiempo común y dinamizan la actividad cultural de las islas. No hay rasgos estilísticos ni ideológicos comunes, sino una estrategia crítica [idem, p. 167].

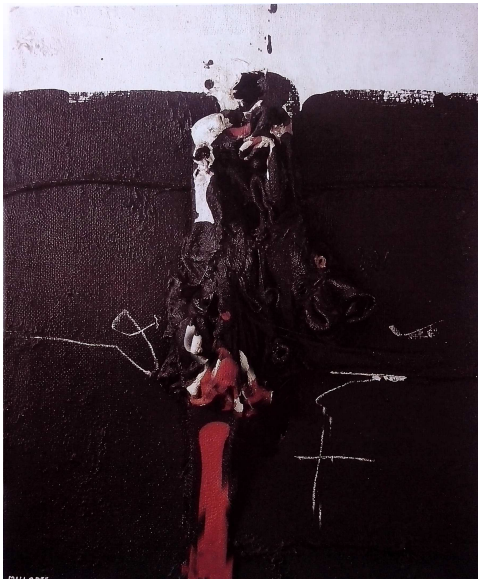
⁹⁸ Se habla de entrada de la posmodernidad y fin de las vanguardias en 1972: “[...] El posmoderno, como lo define Valeriano Bozal defiende la vuelta al pasado sobre el que ejerce la repetición y la diferencia. Se trata de devolver a la pintura y escultura, su plenitud, despojándola de su actividad política e ideológica y también supone una crítica a la universalidad y racionalidad de la vanguardia en aras del individualismo y la revisión de la historia del arte de cualquier periodo. [...] Fruto de esta situación es la crisis de las fronteras entre los lenguajes plásticos: ya no hablamos sólo de pintura, escultura, fotografía, arquitectura, estas fronteras antes perfectamente delimitadas ya se entrecruzan, se unen, se interfieren, y surgen nuevas imágenes, nuevas obras plásticas resultado del mestizaje de dichos lenguajes. Podríamos hablar de una pluralidad descomprometida, de una situación antidogmática y ecléctica” [R. QUINTANA, VVAA, 2008d, p. 32]. Véase la nota a pie de p. nº 100 del cap. II., en la p. 130

⁹⁹ Abre sus puertas en los años 1970-1971 en La Laguna, Tenerife. Inicia una etapa polémica para vanguardistas, pero consolida las carreras de numerosos artistas canarios [VVAA, 1994a, p. 7].

¹⁰⁰ Es el vinculado a los hermanos Gallardo: Juan José Gil, Juan Luis Alzola y José Luis Medina Mesa [CASTRO MORALES (dir.) 2008, p. 168]. Algunos artistas de Las Palmas -como Juan Hernández- estarán en la escena Lagunera y viceversa.

cuenta. En la primera mitad de los años 70, en pintores vinculados a esta sala, surge una neofiguración expresionista y crítica en Fernando Álamo (n. 1952), Ramón Díaz Padilla (n. 1949), Luis Alberto Hernández (n. 1947) y Gonzalo González (n. 1956), una figuración con vertiente expresionista y surrealista-simbólica en Cándido Camacho (1951-1992) y una con tendencia formalista en Juan Hernández (1956 -1988) o Ernesto Valcárcel (n. 1951). En la segunda mitad existe una corriente no figurativa que se aleja del individualismo para adentrarse en abstracciones puras que se separan del expresionismo y el informalismo (*29). En general, hay un alejamiento del deseo de ruptura de los años 60, continuándose con las maneras consagradas [DÍAZ BERTRANA, 1982, pp. 45-48].

Las nuevas figuraciones surgen como rechazo al informalismo de Nuestro Arte y Espacio, sin embargo, estos pintores deben mucho a Manuel Millares y a Pedro González, referentes directos¹⁰¹(*30). Señala Fernando Castro que Millares es muy tenido en cuenta, no sólo por su éxito en el Paso, sino también por su énfasis en lo dramático y lo existencial [SANTANA (dir.), 1982, pp. 308 y 309]. Pero la aproximación a este artista en los años 70 también es formal, a través de la arpillera como soporte o material añadido, un material de gran expresividad. Según Carlos D. Bertrana, la de Millares, “Es una obra que atrajo particularmente a los interesados en la renovación imprescindible de las artes visuales que luego se vincularon a planteamientos cercanos a la abstracción [...]” Y en realidad, no sólo a los pintores abstractos, sino a todos aquellos con intereses formales, así fueran figurativos, ya que, en la obra de Millares no desaparece la figura humana, excepto en los *Muros* y en *Artefactos de la paz*. Un claro ejemplo es *Homúnculo*, 1961 [DÍAZ BERTRANA, 1982, p. 13].



46. Manuel Millares, *Homúnculo*, 1961



47. Luis Alberto Hernández. *La novia*, 1973

Esta influencia de Millares la vemos en obras de corte social, trágico y existencialista de Luis Alberto Hernández, como *La novia* o *Capellán castrense*. Utiliza la arpillera valiéndose de una ironía oscura que, según Jonathan Allen, puede recordar a las fantasmagorías de George Grosz [VVAA, 2007c, p. 13]. En este expresionismo hay una postura crítica que refleja la realidad social del momento y un

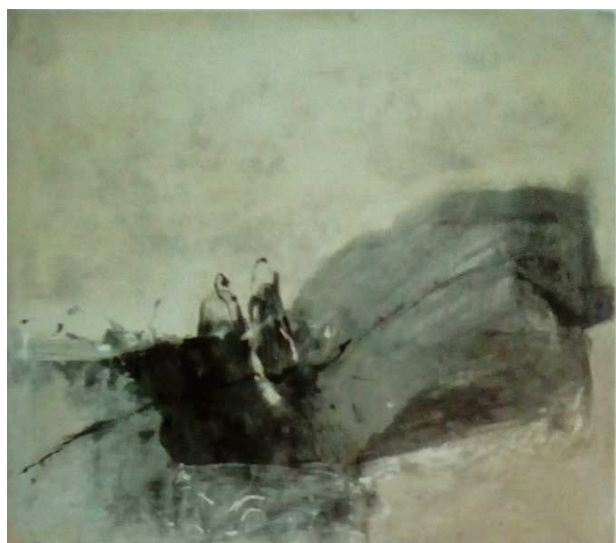
¹⁰¹ Figuras modélicas e influyentes como Eduardo Westerdahl, Felo Monzón, Pedro González, Manolo Millares o Juan Hidalgo.

empleo del medio matérico que no deben estudiarse por separado, ya que el modo de usar este recurso enfatiza la crudeza y el dramatismo [ídem, p. 43].

También vemos este recurso en las telas alquitranadas de Ernesto Valcárcel. Según Carlos D. Bertrana, en ellas confluyen una actitud espontánea y sensual con una voluntad científica y se presenta como el desarrollo formal e inteligente de la obra de Millares en las islas [DÍAZ BERTRANA, 1982, p. 34]. No obstante, esta obra está ligada al objeto; creemos más propia del expresionismo parte de su obra de los años 80. Por otro lado, también vemos cierta influencia de el Paso en la serie blanca y negra de Juan Hernández, que recoge parte de su estética [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 234-5].

En cuanto a Pedro González, la influencia puede ser incluso mayor debido, entre muchas razones, a su docencia¹⁰², pero principalmente a sus pinturas, de la que estos pintores recogen sus investigaciones sobre el espacio pictórico. En muchos pintores de esta generación aparecen su sentido y concepción espacial, el modo sabio en que dispone las masas de color, unas junto a otras y cortadas por los límites del lienzo. Según Carlos D. Bertrana,

“La encontramos en Cándido Camacho (‘serie de los cuerpos’), en Gonzalo González perdura hasta sus últimos ‘paisajes humanizados’, [...], en la etapa visceralista de Nicolás Calvo, en la obra sobre bastidor de Ernesto Valcárcel, en la etapa cósmica de Luis Alberto...Artistas todos –salvo Valcárcel– adscritos a las corrientes neofigurativas” [DÍAZ BERTRANA, 1982, pp. 11-12].



48. Pedro González. *Icerse*, 1961



49. Gonzalo González. *Sin título*, 1979

Para estos pintores es igual de influyente su atmósfera silenciosa¹⁰³, aspecto de la obra de Pedro González obtenido mediante la fijación de masas de colores neutros y los espacios vacíos. Lo vemos en pintores como Nicolás Calvo, Gonzalo González, José Manuel García Álvarez, Fernando Álamo o Cándido Camacho [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 235-6]. Pedro González influye sobre todo en

¹⁰² Impartió clases a muchos de los artistas de esta generación en la facultad de Bellas Artes, Universidad de La Laguna. Según Carlos D. Bertrana, “El dominio del espacio no plantea excesivos problemas a este artista, pero su fijación a un esquema lógico le impidió acompañar estas investigaciones con el desarrollo de una poética propia –sólo presente en su serie de ‘Cosmoarte’– olvidándose de la evolución necesaria hacia propuestas más universales [DÍAZ BERTRANA, 1982, pp. 11 y 12].

¹⁰³ Para Carlos D. Bertrana, “La pintura silente de esta generación debe relacionarse también con actitudes de introversión (Crujera, García Álvarez, Nicolás Calvo), de incomunicación (Gonzalo González, Manolo Yáñez, Luis Carlos Espinosa), de amargura (Fernando Álamo, serie de la espuma) o investigación formal (Emperador, Alzola)” [ídem, p. 12]

los artistas viscerales y expresionistas; como hemos ya mencionado, él mismo derivará a finales de esta década hacia una figuración expresionista y dramática.

Otro aspecto influyente de Pedro González que podemos relacionar con el expresionismo en muchos de estos pintores, es la adopción de conceptos y actitudes del arte oriental –especialmente del japonés, que tanta influencia ha ejercido desde finales del siglo XIX en la cultura occidental-, con valores como asimetría, vacuidad, velocidad de expresión, sencillez, simplicidad o reivindicación de materiales pobres [DÍAZ BERTRANA, 1982, p. 16]. Casi todos son recursos que aportan inestabilidad a la imagen, aspecto habitual en la obra de Pedro González, al disponer formas inacabadas, fluidas y cortadas por los límites del lienzo. Según Jorge Aguiar, esta influencia la vemos en Gonzalo González¹⁰⁴ en los encuadres, en la ruptura del fragmento con el formato y en los límites de la obra, igual que en Juan Hernández [VVAA, 1994a, p. 115].

Además, hay otros aspectos compositivos de Pedro González comunes a esta generación: en García Álvarez¹⁰⁵, la pintura funciona como almacén de partículas; las ideas de vacuidad y energía están presentes en su obra de esta década. Emplea una manera de componer basada en la esencia del color, un paisaje cósmico que sugiere explosiones de energía. En la citada serie¹⁰⁶ blanca y negra de Juan Hernández inicialmente encontramos improvisación y velocidad de ejecución oriental, preocupación formal y actitud pictórica. Luego, rebasa el ámbito del marco, atendiendo a la repetición de módulos y la articulación quebrada [DÍAZ BERTRANA, 1982, pp. 21 y 40-42]. En ambos pintores se muestra un expresionismo que da cierta continuidad al informalismo.



50. J. A. García Álvarez. *Energía*, 1979



51. J. Hernández. *Sin título (serie Pasaje)*, 1977

Cándido Camacho también se ve influido en estos años por las veladuras, raspados, transparencias y colores neutros de Pedro González. Desde 1974 hay en sus obras un vínculo con el concepto de descomposición; aprovecha la ambigüedad del espacio informalista, introduciendo elementos figurativos que dibuja de manera minuciosa y a los que aplica deformaciones y cortes. Se centra en la desintegración de los cuerpos en obras que realiza mediante *collages* de lienzos ya

¹⁰⁴ Quedó impactado por una exposición de la vanguardia americana, París, 1975 [CASTRO MORALES (dir), 2008, pp. 85-87].

¹⁰⁵ Se sintió muy influido e impresionado por las obras de los artistas que vio en su primer viaje a Cuenca en 1977 –Fernando Zobel, Antonio Saura, Manolo Millares, José Guerrero, Lucio Muñoz-, que produjeron un cambio decisivo en su obra. También fueron importantes sus estancias en Nueva York [Íbidem].

¹⁰⁶ Se trata de una obra realizada con acrílicos y con un sentido escatológico cercano al de Millares, con esa tensión entre vida y muerte que está en la filosofía de los pintores japoneses [AGUIAR G, en VVAA, 1994a, pp.115, 120 y 121].

pintados y retocados mediante barnices. El tema sexual es un medio para el cambio de mentalidad; Eros y Thanatos se unen en el cuerpo funcionando como transformación [[CASTRO MORALES (dir), 2008, pp. 235-240]. Según Fernando Castro, es uno de los pintores que encarnan en Canarias la opción del realismo fantástico-onírico, un surrealismo de estética “nestoriana” y lectura ambigua de la sexualidad [SANTANA (dir.), 1982, pp. 309]. No son obras expresionistas, pero formalmente encontramos lazos.



52. Cándido Camacho. *El mito de los cuerpos*, 1975

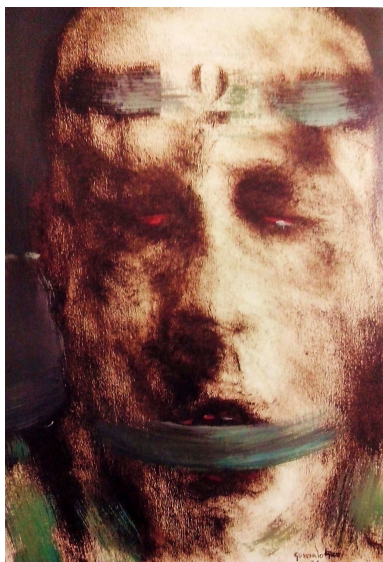
La muerte (*31) también aparece en forma de ruina paisajística, de vanitas o de vísceras, como en obras de Gonzalo González. Sus neofiguras drásticas y pesimistas de esta década por lo general están desligadas del informalismo; la mayoría están atadas a la representación¹⁰⁷, como ocurre en *El desencanto*, sin embargo, en algunas obras no faltan distorsiones y pinceladas típicas expresionistas [DÍAZ BERTRANA, 1982, pp. 35 y 36]. Cuando aborda el tema del paisaje, también está presente este tratamiento, especialmente en obras de 1978 [AGUIAR G., en VVAA, 1994a, pp. 91 y 120]. En series como *Los marginados* podemos ver libertad de trazo y registros heredados de movimientos abstractos, que serán parte de su futuro vocabulario plástico. Según Jorge Aguiar, en estas obras,

“El tratamiento técnico de la obra, en líneas generales, continúa la reflexiones plásticas y teóricas de una etapa anterior del pintor, aunque mucho más madura y con una marcada influencia del pintor Francis Bacon [...] Las figuras viscerales amorfas, algunas despellejadas. Los cuerpos, que sin poder llegar a determinar su especie, aparecen abiertos mostrando sus vértebras” [Ídem, p. 93].

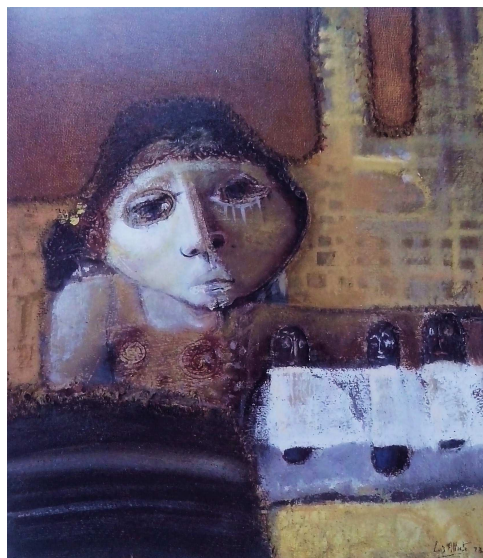
Por un lado, percibimos el concepto de la muerte desde el ambiente social, y por otro, como planteamiento estético. En este sentido, Luis Alberto Hernández y Gonzalo González en sus primeras etapas juegan con las claves del expresionismo; desarrollan poéticas de la existencia y la

¹⁰⁷ Después de esta etapa “[...] presenta la ‘serie de Ana’, acercándose a los planteamientos del realismo fantástico español. El artista parece escapar a sus obsesiones nauseabundas, vinculándose a una estética de filiación surrealista que, anclada en una poética del pasado, pervive como un anacronismo petulante de ambientación misteriosa”. Su estética neofigurativa fantástica -neofiguration en su etapa decadente-, destaca por sus personajes aislados o incomunicados, las carnes húmedas y sangrientas, fondos oscuros y ambientes silenciosos e intangibles [DÍAZ BERTRANA, 1982, p. 35 y 36].

desesperanza, obras ligadas al decadentismo y resueltas mediante propuestas ligadas a este lenguaje, figuras marginales y representaciones dramáticas en ambientes dramáticos y oscuros. Tocan temas como el dolor, la desesperación, los miedos, el abandono, la muerte o la soledad existencial. En Luis Alberto Hernández encontramos ambientes oscuros y pesimistas en los que el pintor alude a la guerra y a la muerte, escenas desgarradoras, imágenes tercermundistas e historicistas [SANTANA (dir.), 1982, p. 309]. Y en una línea oscura similar, en Gonzalo González, seres en soledad, deformes, monstruosos [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 236-237].



53. G. González. De la serie *Marginados*, 1976



54. L. A. Hernández. *Niña con tres muñecas*, 1973

En los años 70 es también común el tema de la crítica social, reflejo de las injusticias sociales, utilizado en la pintura como una condena por las manifestaciones de la sociedad capitalista. Algunos pintores desarrollan una figuración expresiva de corte crítico-social, no abundante en la primera mitad de la década, pero con excepciones, como ocurre en algunas obras de Fernando Álamo y Ramón Díaz Padilla, que reflejan las transformaciones sociales del momento utilizando recursos ligados al expresionismo. Es una década en la que no faltan la decadencia¹⁰⁸ y la denuncia a través de fórmulas plásticas impactantes. Fernando Álamo denuncia las formas de agresión y represión en obras con connotaciones bélicas como *Sobre la Paz* o *Proyectos para una bandera*. Para Fernando Castro, su obra de los años 70 -por ejemplo, la serie *Los Puños*, de colores dramáticos y grandes deformaciones- deriva desde la rabia franquista¹⁰⁹ hacia la crítica de la ideología de la burguesía [VVAA d, 1998, p. 488].

En el caso de Ramón Díaz Padilla, éste muestra su descontento con la clase política en obras como *Consejo de administración* o *El abrazo*. Su técnica pictórica es densa pero con transparencias. Las figuras se difuminan y recortan sobre planos fríos y espacios que frenan su movimiento y la imagen adquiere un aspecto fantasmal¹¹⁰. Apunta Orlando Franco,

¹⁰⁸ El decadentismo es una fórmula esteticista que en muchos canarios se convierte en pretexto para no abandonar ciertos recursos académicos. Por ejemplo, las *Señoritas* en Gonzalo González o *Las novias* en Fernando Álamo.

¹⁰⁹ En 1972 critica el régimen franquista con una mezcla de pintura, música y luces, y luego en 1973 en la Sala Conca [CASTRO BORREGO en VVAA, 1998d, p. 486].

¹¹⁰ [DÍAZ PADILLA, Ramón, 1992, febrero, "Aproximación a un estudio particularizado de artistas de los setenta", en tesis doctoral presentada en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, nº T 107 (1), p. 253].

“[...] arranca de una época en la que la función y sentido de la obra residía en el índice de resistencia a una situación social y política opresiva. Vinculado al realismo crítico, su pintura ponía en juego los mecanismos de la denuncia, y reflejaba la angustia y la represión” [VVAA, 1985b, p. 32].



55. Fernando Álamo. *Sin título*, 1972



56. Ramón Díaz Padilla. *El abrazo*, 1977

III. .4. 2. Influencias expresionistas en pintores anteriores a los años 70.

Las aportaciones de Walter Meigs y Miró Mainou al paisaje

En cuanto a pintores de generaciones anteriores a los años 70 que también hicieron aportaciones al expresionismo de esta década, destacaremos a Sergio Calvo, al mencionado Jesús Arencibia, así como al asturiano afincado en Gran Canaria, Rubén Darío Velázquez. Además, en un acercamiento al género del paisaje con influencias expresionistas destacamos la importancia de pintores como Walter Meigs y Miró Mainou.

Sergio Calvo (1920-2010) desarrolla en esta década su serie *Teatrología para las masas*, de contenido social y existencialista en obras como *Masa en tensión*, en la que utiliza un lenguaje expresionista para mostrarnos diferentes estados emocionales [R. QUINTANA, en VVAA, 2001b, p 109]. Entiende la masa como grupo de humanos errantes y autómatas sin destino, que acumula tensión interior para poder luchar con mayor agresividad. Para este pintor, la masa a veces se muestra poderosa y a veces vulnerable, obediente; son los polos humanos con los que juega este artista [BRITO / ALMEIDA, s. f., pp. 10-12]. En esta serie, en obras como *Éxodo* o *Masa en tensión*, en las que podemos apreciar influencias del Greco o de Goya, Sergio Calvo¹¹¹ representa formas humanas que se transfiguran, valiéndose de un lenguaje que transita entre la figuración y la abstracción. El color de estas obras se muestra crudo y siniestro en composiciones inestables y dinámicas donde las figuras flotan en grupo en el vacío o se diluyen en él.

La obra quizás más expresionista de Jesús Arencibia, de clara influencia goyesca, despunta en esta década, pero realidad se alarga hasta los años 90. Trabaja la iconografía religiosa derivando

¹¹¹ Cuenta con unos inicios en la pintura de vertiente tipista, pero a final de los años 40, tras su disconformidad con el franquismo y debido a un viaje por Europa, gira hacia el expresionismo. No obstante quedarán en su pintura influencias del simbolismo de Néstor de la Torre, maestro de aquel hasta que muere [R. QUINTANA, en VVAA, 2001b, pp. 108-109].

luego hacia temas de contenido humanista, una visión y valoración progresistas desligados de la religión que estudia a los seres humildes del entorno rural. Lo hace expresando su visión patética, mostrando dolor con un cambio a un lenguaje ahora desgarrado, propio al expresionismo. Para ello, recurre al tratamiento de los cuerpos mediante deformaciones producidas por el trazo. Aunque hay algunos acentos, reduce la paleta a colores tierra, pero con sobriedad y contraste tonal. Sin embargo, dice el pintor,

“He ido dejando atrás lo que siempre me estorbó del expresionismo, para liberarme completamente del dibujo y dar a las manchas su justo valor e importancia. El expresionismo, para mí, está más en la intención que en el dibujo. Quiero decir que estoy más a la pintura que al dibujo, lo cual supone en cierto modo un retorno al impresionismo. Insisto en que trato de dejar atrás mi manera expresionista” [ALMEIDA, 1993, p. 102].



57. Sergio Calvo. *Masa en tensión*, 1974

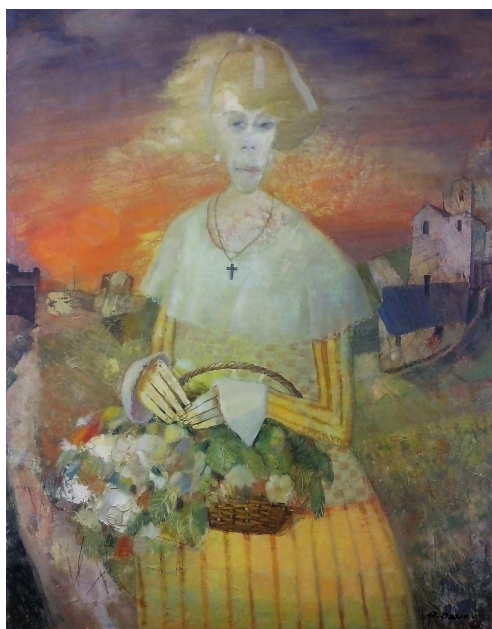


58. Jesús Arencibia. *Recuerda hombre*, 1975

Más allá de sus pretensiones, vemos en esta etapa claros ejemplos de expresionismo. No aquel suyo anterior que hereda la forma gótica, sino uno que es deudor de una pintura más visceral, más barroca, de amplio trazo y acentuado en la materia, aquel que podemos encontrar en pintores como Goya o Barceló, y lejos del Impresionismo, ya que un retorno a la mancha no implica necesariamente un lazo con este movimiento. Tampoco encontramos relación con el Impresionismo en cuanto al color, ni en el tratamiento de la forma, y desde luego, menos en los temas, trasfondo o enfoque. Aborda la temática canaria desde diferentes perspectivas. Esta dimensión aportará un misticismo a sus figuras campesinas, que son tan expresivas. Según Lázaro Santana, hay en Arencibia un claro proceso de abstracción que deforma las figuras. Toda rigidez y contención inicial, se convertirá en pinceladas en movimiento. En esto ve Santana una relación con el dualismo vida-muerte y su transición. Señala este crítico:

“Formalmente Arencibia está incluido en un sistema de representación expresionista muy decantada, donde las intenciones de relación entre lo representado y el espectador se fían enteramente a las posibilidades del color y la materia, con escasa o nula atención al dibujo” [SANTANA (dir.), 1982, p. 247].

Continuando con expresionismos centrados en la figura, destacaremos el caso particular de Rubén Darío Velázquez (n. 1934). Nace en Asturias, pero permanece¹¹² pintando en Canarias desde 1964 hasta 1980. Para Lázaro Santana, su neoexpresionismo es bastante exclusivo, una visión de la realidad en la que se fusionan poesía e ironía [SANTANA, 1996, pp. 203-204]. Para este autor, su lenguaje está ligado al expresionismo europeo de valores plásticos rigurosos, que no excluye el significado crítico: dramas cercanos y domésticos con sentido grotesco y alucinante a partir de géneros clásicos como el retrato o la naturaleza muerta [SANTANA (dir.), 1982, pp. 345 y 346]. Un aspecto que destaca en este pintor son sus gamas de color, muy personales. En ellas busca una atmósfera psicológica y emotiva. Además, el tratamiento lineal de sus melancólicos personajes produce en éstos finas aunque acusadas deformaciones, que acentúan esas atmósferas nostálgicas y dejan ver una estética feísta que nunca llega al horror desmedido. Por otro lado, se mueve entre claros espacios ilusionistas y espacios más planos y totémicos en forma de acumulaciones, que dan rienda suelta a la imaginación, y que le llevarán a desarrollar abstracciones paralelas a la figuración.



59. Rubén Darío Velázquez. *Mujer con cesto de flores*, 1975

También en estos años hubo otros pintores no canarios y con tendencias expresionistas, que funcionaron como referentes, principalmente para los artistas de la Generación de los 70, y sobre todo en el género del paisaje y la abstracción. Por un lado, la obra del americano Walter Meigs (1918-1988), que frecuentó las islas, donde expuso en diversas ocasiones¹¹³. En su obra hay influencias del Expresionismo abstracto que aportan un nuevo valor al paisaje¹¹⁴. Lo consigue a base de grandes manchas y de una composición caracterizada por una síntesis de la naturaleza basada en espacios

¹¹² Se deben destacar dos exposiciones de este pintor en la Casa de Colón en LPGC, que causaron sensación. Una de ellas, la primera, en diciembre del año 1970. La segunda, en el mismo lugar, en el año 1975. Después le sucederían multitud de exposiciones colectivas e individuales dentro y fuera de esta ciudad. Después de 1980, ya en Asturias, seguirá manteniendo contacto con la isla [VVAA, 2006b, pp. 8 y 15]. Volverá a exponer en LPGC en 1983.

¹¹³ Sobre todo en la galería Conca, en La Laguna, Tenerife, en abril de 1974, octubre de 1978, noviembre de 1980 y septiembre de 1986 [VVAA, 1994a, p. 54]

¹¹⁴ El paisaje también estuvo muy presente en la Sala Conca, Tenerife. Durante principios del siglo XX, tuvo poca presencia en los canarios, a excepción de en Oramas, Oscar Domínguez y César Manrique [AGUIAR G., en VVAA, 1994a, p. 115].

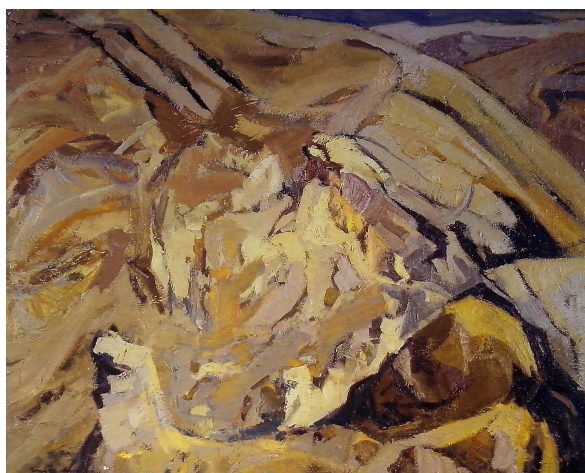
ordenados como en un *collage*. En las islas se rompe así con la manera común de entender y tratar el paisaje, abriendo posibilidades a la exploración [VVAA, 1994a, pp. 10-11]. La obra de Meigs está relacionada con fragmentos paisajísticos que convierte en motivos plásticos puros.



60. Walter Meigs, *Sin título*, 1977

Por otro lado, la obra de Baudilio Miró Mainou¹¹⁵ (1921-2000) también será influyente para estos artistas. Su pintura de los años 60 y 70 escapa del paisaje tradicional y es libre en color y trazo, aunque todavía está fuertemente estructurada. Quizás por ello podamos ver en ésta vínculos con el Fauvismo o el Cubismo. Sin embargo, ya se percibía cierto sentimiento dramático, una cosmología de la que participan muchos expresionismos ligados al paisaje. Como veremos, su pintura acentuará su carácter expresionista. Según Federico Castro, Baudilio Miró Mainou mantiene,

“[...] su percepción expresionista que por influjo del paisajismo catalán, caracterizó a su producción anterior. Sin embargo, a mediados de la década [de los años 70], sintetiza las formas, convirtiéndolas en cuidadas abstracciones. La intensidad lumínica y el color, tratados individualmente, constituyen claras metáforas de un paisaje cuya filiación canaria es indudable” [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 200].



61. Miró Mainou, *Caldera de Bandama*, 1975

¹¹⁵ Nace en Cataluña. Desde 1948, cuando llega a LPGC -donde residirá hasta su muerte-, revitaliza la pintura de paisaje en las islas. En Tenerife forma junta a Pedro González y otros pintores y escritores el grupo Garache [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 158].

En los primeros años 70, el género del paisaje aporta pocas novedades, (*32) pero a lo largo de esta década cobra protagonismo en Canarias; se crea un sentimiento de modernidad y de superación de lo idílico a través de visiones de la naturaleza desde lo vanguardista, lejos de la acuarela edulcorada; este hecho dejará ver influencias del lenguaje expresionista en futuros artistas canarios.

III. 5. INFLUENCIAS EXPRESIONISTAS EN LA PINTURA CANARIA DE LOS AÑOS 80: LOS LENGUAJES CÁLIDOS DE LA POSMODERNIDAD

Si en los años 70 se mezclan los últimos coletazos del Informalismo y la abstracción con una nueva figuración, en los años 80 triunfan las tendencias expresionistas por influencia¹¹⁶ de la Transvanguardia y el Neoexpresionismo, estéticas¹¹⁷ de corte romántico y expresionista. Pero también triunfan otras prácticas del mismo signo procedentes de otros países europeos o península ibérica, cuando al entrar la democracia¹¹⁸ se produce también esta vuelta a la pintura con un arte hedonista, colorista y de gran libertad creativa. Lo social, lo político y la creencia de que el arte podía cambiar el mundo quedarán, por lo general, a un lado, triunfando las corrientes figurativas y el paisaje con énfasis en lo local y dando primacía a la subjetividad. Es una etapa en la que explotan los estilos, las técnicas y los significados; en ello jugaron un papel muy importante los medios de comunicación.

El resultado en Canarias es complejo, una mezcla de tendencias individualizadas con muchas influencias [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 234]. Los pintores que nos interesan tendrán muy en cuenta los movimientos citados (*33). El arte canario de los años 80 (*34) también asimiló esta estética de corte hedonista, dejando a un lado la política y los temas de compromiso¹¹⁹. También se notó libertad creativa, pero especialmente hubo una nueva sensibilidad hacia la naturaleza insular a través de la pintura, esa exaltación de las raíces que se da en el continente [CASTRO BORREGO, en VVAA, 1998d, p. 490]. Los pintores se sienten atraídos por la vuelta a los temas del pasado, el reencuentro con la figuración y el citacionismo. También hay subjetividad, individualidad, ironía, absurdo, intensidad y agitación a

¹¹⁶ A finales de 1979 abre la galería Leyendecker, que exhibe la obra de artistas extranjeros, sobre todo del Neoexpresionismo y la Transvanguardia, que influirán mucho en los canarios de esta generación [R. QUINTANA, en VVAA, 2008d, p. 31]. Mostró las visiones de la naturaleza de artistas alemanes e italianos de los años 80, en exposiciones como *Una hora antes*, 1988-89, *Una novia vuelve a tiempo*, 1989-90 o *La máquina del tiempo*, 1994. Visiones de Jiri G. Dokoupil, Walter Dahn, Naschberger, Francesco Clemente, Enzo Cuchi etc., que calarán hondo en creadores canarios como Carlos Matallana o Pérez Navarro. Nace así una nueva sensibilidad hacia la naturaleza de las islas, que reinventa el paisaje como territorio interior [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 252]. Para Fernando Castro fueron exposiciones apoyadas por el Gobierno de Canarias que, “[...] reflejaban una orientación estética dominada por el retorno a la figuración y la referencialidad” [VVAA, 1998d, p. 496]. Además, en 1983 el Gobierno de Canarias organiza exposiciones de carácter internacional, como *La joven pintura alemana*; dando pie al debate de las nuevas tendencias del arte [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 103].

¹¹⁷ Como hemos visto, son estéticas que reivindican lo nacional y critican la ideología de universalidad y racionalidad de las vanguardias. Véanse en el cap. II., los subepígrafe II. 3. 7. 1 y II. 3. 7. 2.

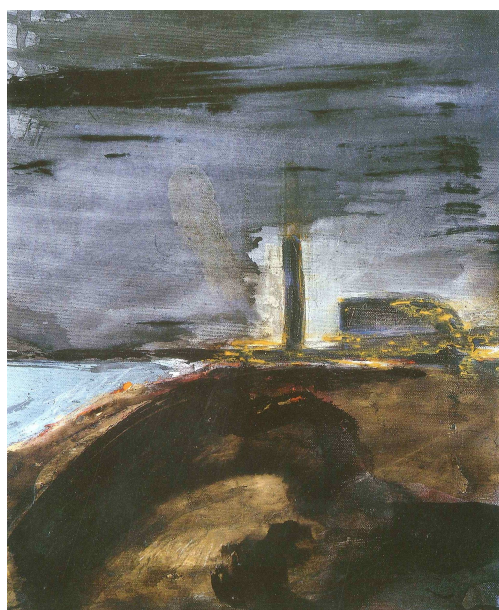
¹¹⁸ En los años 80 el arte está en auge tras la dictadura –ferias como Arco, subastas, exposiciones, galerías, certámenes, etc.-. Hay entusiasmo general, promoción de artistas canarios en el exterior. Se crea ACAAC (Asociación de amigos canarios del arte contemporáneo) con Eduardo Westerdahl al frente [R. QUINTANA, en VVAA, 2008d, p. 34]. Mencionar que al elaborar su Estatuto de Autonomía en 1982, Canarias intenta reparar los daños y carencias causados en torno a la cultura en todas las décadas pasadas de franquismo. Así se crean políticas de becas y subvenciones (PSOE) para creadores, así como infraestructuras y exposiciones colectivas en el exterior. En Gran Canaria se crean los *Talleres de Arte Actual* en 1981 y 1982 y en 1987 se abre el CIC (Centro Insular de Cultura) y el Centro de Arte La Regenta, ambos del Cabildo. En Tenerife se abre el Centro de Arte La Granja. Por otra parte se dan subvenciones a las galerías canarias para que participen en ARCO desde que nace en 1982. Fue una especie de movida madrileña de corta duración [CASTRO BORREGO, en VVAA, 1998d, p. 494].

¹¹⁹ En los años 80 y 90 los grupos se forman más con idea de compartir trabajo que por impulso reivindicativo político o social [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 167]. No hay discurso general ni forma de aproximación a la obra de los canarios de estas décadas, sólo una despreocupación por las consignas sociales y políticas. Hay un reciclaje de tendencias, en la que algunos incluyen signos de la identidad canaria en las obras [R. QUINTANA, en VVAA, 2008d, p. 35].

través de ejecuciones rápidas e impulsos espontáneos [MUÑOZ, en VVAA, 2008d, p. 47]. En general, paisaje y naturaleza son las fuentes de inspiración, formalizadas de maneras distintas, pero casi siempre con grandes dosis de un expresionismo que funde abstracción y figuración. No obstante, muchos irán progresivamente abandonando la espontaneidad propia de este lenguaje.

III.5. 1. Madurez en la Generación de los 70: Nuevos expresionismos en Canarias

La mejor etapa¹²⁰ de los pintores destacados de la Generación de los 70 se da en los años 80, momento en que se percibe madurez en sus obras. Juan Hernández por ejemplo, funde la pintura abstracta americana con el paisaje; lo vemos en obras de espacios imaginados, líricos y esenciales. Las series *Faro de Maspalomas* o *Lago de la Casa de Campo* son buenos ejemplos de esta etapa. Cambia su pincelada y el color se hace más austero y melancólico. Su libertad de trazo no anulará la profundidad espacial que exige este género, por lo que la expresión del signo estará enlazada a la representación, creando un juego de espacios contemporáneo, muy frecuente en esta década.



62. Juan Hernández. *Faro de Maspalomas*, 1986

Esta mezcla espacial de dos y tres dimensiones y de abstracción e iconicidad –que vimos en pintores como el danés Per Kirkeby, entre otros- también la experimentarán otros canarios vinculados a las corrientes abstracto-paisajísticas, como Gonzalo González. Desde los años 80,

“[...] el tema ya no es la figura, sino una línea del horizonte que divide el espacio en dos zonas y crea profundidad. La problemática del espacio pictórico se resuelve mediante la pintura misma, desplazando la voluntad representativa” [DÍAZ BERTRANA, 1982, p. 36].

En Gonzalo González hay una visión neorromántica del paisaje. Según Jorge Aguiar, en 1981 en este pintor ya hay una reflexión sobre el espacio de manera trágica y misteriosa, evocando

¹²⁰ Galerías comprometidas con esta generación como Magda Lázaro, Manuel Ojeda, Attiir y Artizar relanzan a los artistas.

arbustos, montañas, hierbas, etc. [VVAA, 1994a, p. 120]. A mediados y finales de esta década, el paisaje es más tenebrista y catastrófico. Su obra se presenta espacialmente confusa debido a la invasión de trazos y texturas que actúan como una maraña visceral y barroca, como signos que tienden a romper la percepción de la profundidad en favor del plano; según nuestro criterio, éstas son sus obras más expresionistas. A veces, rompe el espacio mediante la presencia progresiva de construcciones geométricas¹²¹ no regidas por una perspectiva común. En general, los elementos no siguen una lógica de cercanía-lejanía, sino que se entremezclan creando un espacio posmoderno abierto y como cita Orlando Franco, “conectado a las fuerzas telúricas de la naturaleza” [VVAA, 1985b, p. 33].



63. Gonzalo González, *Paisaje con tajinastes*, 1985

En Juan José Gil, dentro del nomadismo propio de su carrera, señalaremos obras de corte expresionista como la serie *Paraislas*, en la que trata la luz y el paisaje de las islas afirmando de algún modo su *genius locci* a través el papel del mar y el aislamiento para el artista canario [CASTRO BORREGO, 1999, p.35]. Son paisajes fuertemente estructurados, que todavía dejan ver un vínculo con las estructuraciones geométricas¹²² que han caracterizado parte de su pintura. No obstante, este control no exime a sus obras de espontaneidad, trazos, textura, libertad cromática y formal y cierta profundidad espiritual, evocando así sentimientos. Algunas obras de esta serie de Juan José Gil, aparecen espacialmente confusas, anulando parcialmente la profundidad para crear ambigüedad, aunque otras son más claras, con una tendencia a la síntesis y así a la planitud espacial. Para Díaz Padilla, sus composiciones triangulares tienen relación con la iconografía primitiva y evocan el paisaje isleño como metáfora de la soledad¹²³. En muchos pintores de esta generación, el paisaje se convierte en lugar para la experimentación, a la vez que para la evocación de lugares ligados a la esencia de las islas y a la imaginación del pintor.

¹²¹ En muchas obras de González -sobre todo a comienzos de esta década- hay una clara necesidad de geometrizar, aunque paralelamente realiza paisajes más orgánicos y muy expresionistas en los que el gesto, el color y la materia protagonizan la composición. Además hay una lógica en su evolución, que es la liberación de rígidas estructuras, dejando paso al color. No obstante, veremos que la geometría se volverá a combinar con lo visceral en series de acusada fragmentación.

¹²² Lo ha mantenido desde indicarse en la abstracción pospictórica y el constante nomadismo que se percibe bien en series como *La casa o Fragmentos de San Borondón*, ambas de los años 80. Cuenta con etapas en las que se libera parcialmente de la geometría, aunque no de claras estructuras, por ejemplo obras de la citada *Paraislas*, 1983-1984, u *Orilla*, 1993.

¹²³ [DÍAZ PADILLA, Ramón, 1992, febrero, “Aproximación a un estudio particularizado de artistas de los setenta”, en tesis doctoral *Generación de los 70*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, nº T 107 (1), pp. 300-301].



64. Juan José Gil. De la serie *Paraislas*, 1983

Señala Fernando Castro que estos tres artistas muestran actitudes expresionistas y románticas que tratan de reinventar el paisaje canario a base de subjetividad e implicación con la naturaleza [VVAA, 1998d, p. 490 y 492]. Según éste, en Juan José Gil se lleva a cabo a través de un retorno a la metafísica y la búsqueda de los orígenes desde lo onírico y lo misterioso y sin pretender restaurar el paraíso. En Juan Hernández también está esa metafísica, pero a través de la nostalgia; se aprecia una dimensión cósmica y un idealismo que subraya el papel del amor y la felicidad [VVAA, 2008d, p.95].

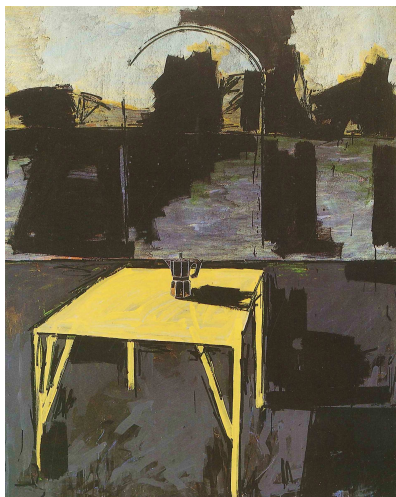
José Antonio García Álvarez y Ramón Díaz Padilla¹²⁴ también desarrollan una pintura de inspiración naturalista, pero no como los tres anteriores, sino sensual, más ligada al placer de pintar y además, mediterránea¹²⁵, soleada. En este sentido podríamos decir que hay ciertos lazos fauvistas, aunque sus aspectos formales son expresionistas. En García Álvarez y Juan Hernández la luz también es fundamental. El uso de la abstracción aporta composiciones orgánicas y procesos lúdicos en pinturas formalistas que nos recuerdan a Matisse en el uso del color y la planitud de la imagen, sintética. Juan Hernández cambia algunos de sus temas influido por Velázquez y el entorno madrileño. Se inicia en la figuración expresiva bajo la influencia de Manolo y Enrique Quejido en Madrid [CASTRO BORREGO, en VVAA, 1998d, pp. 490-491]. Según Orlando Franco, en éste permanece un ilusionismo barroco en claves modernas, pleno de austeridad y escenografía [VVAA, 1985b, p. 34]. En estas obras hay protagonismo de la forma, pero el gesto expresivo, amplio y espontáneo, así como la síntesis cromática, no desaparecen. Hay gestualidad, pero no la visceralidad expresionista que encontramos en Gonzalo González, por ejemplo, aunque sí autonomía del color y libertad compositiva.

En García Álvarez, encontramos distorsiones en las figuras, vaguedad, formas inacabadas, planitud, síntesis cromática, y una actitud más optimista que en su obra de exploración y oscuridad de los años 70, a la que renuncia [DÍAZ BERTRANA / ZAYA, 1987, pp. 13 y 15]. Árboles, playas, etc., constituyen su universo temático¹²⁶, motivos que nombran sus series y muestran su posición ante la naturaleza.

¹²⁴ Díaz Padilla participó en *Cota Cero*, 1985, comisariada por Kevin Power [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 249-251].

¹²⁵ En Ramón Díaz Padilla y Juan Hernández, residentes en esos momentos en la península, principalmente en Madrid o costa mediterránea, se nota la influencia de la sensualidad y el placer de esta zona costera [Ibidem]. Se perciben además, cierta influencia de Walter Meigs y de Baudilio Miró Mainou, así como de Pedro González.

¹²⁶ [DÍAZ PADILLA, Ramón, 1992, febrero, "Aproximación a un estudio particularizado de artistas de los setenta", en tesis doctoral *Generación de los 70*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, nº T 107 (1), pp. 279-280].



65. J. Hernández Mesa *en el lago*, 1983



66. J. Antonio García Álvarez. *Bosque*, 1985

La obra de Ramón Díaz Padilla¹²⁷ de los años 80 gira en torno a motivos de la naturaleza como excusa, en la línea del Neoexpresionismo alemán, aunque sin tanta profundidad romántica, disfrutando del placer de pintar, viviendo intensamente el proceso de creación de la obra y su experimentación. Para Carlos D. Bertrana, a comienzos de esta década su discurso ya es eminentemente plástico, de sensibilidad barroca y carácter expresionista. El tema es la disolución de la imagen en el color [VVAA, 1995b, p. 24]. Aparte de atender a la estructura, atiende a la luz¹²⁸; el espacio se vuelve ambiguo, entre físico¹²⁹ y mental, una vez más esa característica peculiar del espacio expresionista, confuso, alterado. En su serie *Hortz*¹³⁰ emplea la palmera como tema, aunque conceptualmente no parece estar tan interesado en ella, sino en como integrarla en el conjunto abstracto. En estas obras, lo figurativo y lo abstracto se unen, y en este punto se da la metamorfosis. Son obras llenas de energía y transformación, de evolución y discontinuidad, y están siempre en ese punto en que no terminan de definirse: Así lo explica Kevin Power,

“[...] hay un momento, ya mítico, ya utópico, en donde todo lo que es o está en proceso de ser, cristaliza simultáneamente en lenguaje [...] El fin de la obra es simplemente cuando el proceso se ha agotado y ya no queda nada por decir [...] emplea la línea para estructurar los campos de espacio positivo y negativo, también se presta a seguir sus meandros a medida que delinear y transmiten la tensión nerviosa y electrifican su sentido del color, aumentando su sutileza y enriqueciendo su ambigüedad. En esta serie no es sólo una cuestión de metamorfosis sino de desestructuración. Justo lo mismo que hacían los expresionistas cuando buscaban destruir el objeto, o De Kooning cuando quería destrozarse a la mujer. Díaz Padilla taja la palmera, la reduce a una forma esquemática” [POWER, 1982, pp. 54, 57, 7 y 39].¹³¹

¹²⁷ También pertenece a la Generación de los 70, aunque creó la obra de esta década en Madrid.

¹²⁸ Parece ser que el pintor quedó impresionado por el palmeral de Elche y la luz incidiendo en estos árboles [Ibidem].

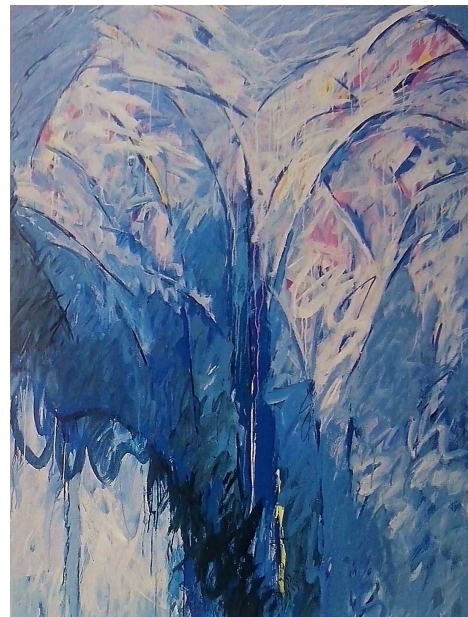
¹²⁹ Para Kevin Power, en estas obras hay un reflejo del nivel primario de la pintura, la respuesta al cuerpo. Hay variedad de ritmos y libertad, pero se mezcla la lógica de los sentidos con la lógica de la mente. Ídem, pp. 9, 12 y 13]

¹³⁰ Junto con las series *Carreteras* y *Munydors*, presentada en Arco 84, con la galería Leyendecker de SCT [DÍAZ PADILLA, Ramón, 1992, febrero, “Aproximación a un estudio particularizado de artistas de los setenta”, tesis doctoral presentada en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, nº T 107 (1), p. 256].

¹³¹ Kevin Power envía a PONTY, Merleau [POWER, 1982, pp. 54, 57, 7 y 39].

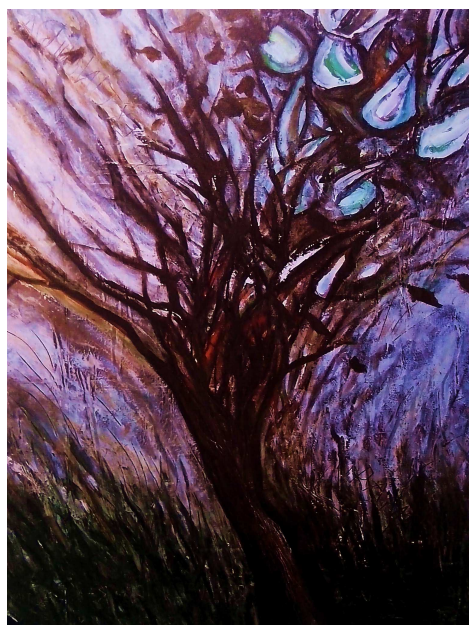


67. Ramón Díaz Padilla. De la serie *Hortz*, 1982



68. Ramón Díaz Padilla. De la serie *Hortz*, 1982

Por otro lado, Ernesto Valcárcel presenta sus obras más expresionistas en los años 80 – especialmente a mitad de esta década-, aunque en su línea experimental, ecléctica y fragmentada, e interesado en la metafísica y la alquimia, ramas del conocimiento que llamaron su atención ya en la década anterior. El color, muy contrastado a base de negros, neutros, blanquecinos y colores vivos a modo de acentos, inunda la imagen y tiende a una suciedad premeditada de capas superpuestas. Su mancha es fluida y sus gestos espontáneos, de pinceladas largas y empastadas.



69. Ernesto Valcárcel. *Rama florida, rama extinguida nº 2*, 1984

A veces combina la pintura con códigos más gráficos como la escritura inversa en composiciones dinámicas de tendencia asimétrica, aunque lejos del desorden, ya que están bastante estructuradas. Hay más referencias a elementos naturales como el árbol -protagonista en parte de

esta obra-, que a paisajes en sí, lo que frecuentemente le lleva a atender al plano como espacio para liberar gestos o para estructurarlo a través de signos pictóricos [DÍAZ BERTRANA / ZAYA, 1987, p. 21].

Tanto Ramón Díaz Padilla como Fernando Álamo, al abandonar su obra política de los años 70, se lanzan en los años 80 a una estética que gira de la temática social a la natural, haciéndose -como García Álvarez- más sensuales y hedonistas. Sus visiones de la naturaleza son el paraíso, con aves, lugares vírgenes y exóticos, árboles frutales, etc. [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 252-3].

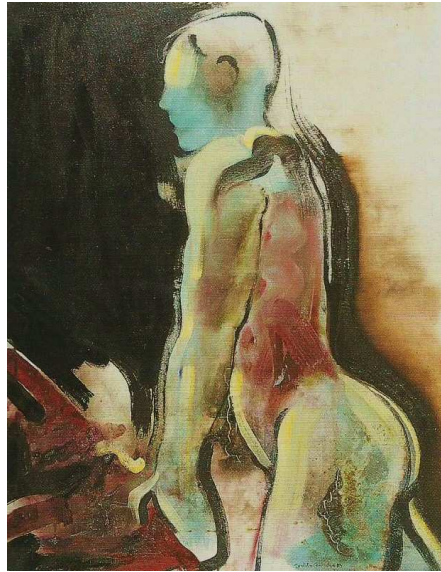
En la obra de este último, también encontramos la ambigüedad espacial comentada. Pero ocurre como con Valcárcel, no recurre directamente al paisaje, sino que éste es el telón de fondo de sus escenografías, subrayando el erotismo en muchas de sus obras. Utiliza una amplia gama de recursos expresivos -manchas, líneas, residuos, gestos, goterones, aguadas, caligrafía, etc.-, abordando una estética sincrética, agresiva y no bella [DÍAZ BERTRANA / ZAYA, 1987, p. 9], sino con influencia nórdica, feista y violenta. Si a estos aspectos sumamos su postura irónica y su narcisismo teatral, encontramos una obra común a la europea de los años 80, semejante a la de los salvajes alemanes. Además, emplea recursos como el plano y la serialidad, constantes en su obra, lo que contrasta con el lenguaje expresionista, pero lo enmarca dentro del típico eclecticismo posmoderno.



70. Fernando Álamo *El arte de nadar (3)*, 1986

Siguiendo con la figura, la pintura de Cándido Camacho en los años 80 también muestra claros lazos con el expresionismo. Empezó a utilizar gestos violentos a finales de los años 70, pero no es hasta la década siguiente cuando el dibujo deja paso libre a la mancha, construyendo entonces las formas mediante trazos espontáneos de colores autónomos. Era habitual en Camacho el uso del barniz quemado sobre el lienzo, al que luego aplicaba anchas y largas pinceladas sueltas de óleo combinadas con raspados y otros tratamientos. Son obras llenas de gestualidad y azar. Todavía permanece la apariencia de los cuadros de los años 70, corrosivos, oscuros y fatalistas, lo que acentúa su expresionismo [PINTO, 2010, pp. 92- 95]. Señala Carlos Pinto, “La técnica es pictórica, con gruesas y rotundas pinceladas y pocos tratamientos adicionales, percibiéndose en ella una intención expresionista que iremos viendo acentuarse en adelante” [ídem, p. 92]. El tema del sexo seguirá siendo común, pero en obras más expresionistas y menos surrealistas, aunque etiquetadas también de

*Shocker Pop*¹³². En esta etapa serán comunes una serie de figuras simbólicas masculinas de cuerpo entero en poses comunes de modelos.



71. Cándido Camacho. De la serie *Figuras*, 1984

En esta misma línea figurativa, Luis Alberto Hernández realiza en los años 80 un realismo crítico-mágico, que autores como Blanca Campos califican de neofiguración formalmente influida por el expresionismo del muralismo mexicano [VVAA, 1994a, p. 84]. Su colección de infantas, maduras aristócratas y otros personajes es grotesca e irónica, pero transmiten dolor. Formalmente es menos experimental que en los años 70, aunque sigue siendo expresionista, sólo que ahora es más cercano al Barroco, dejando el primitivismo a un lado.

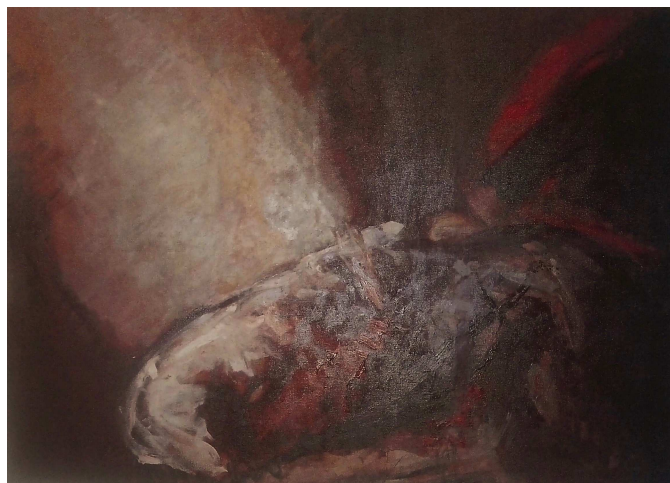


72. Luis Alberto Hernández. *Las amigas* 1982

¹³² Movimiento inglés encargado de transformar los hábitos sociales relativos al sexo [AGUIAR, en VVAA, 1994a, p. 110].

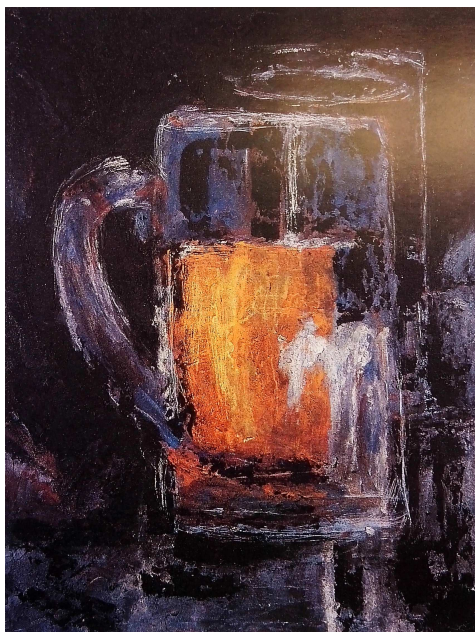
La deformación de sus figuras sigue presente, pero hay menos fantasía y más realismo, aunque distorsionado. El color es menos crudo y oscuro, más luminoso, a veces incluso algo vivo, pero nunca saturado, ni autónomo, sino que, por el contrario, se muestra casi naturalista. Podemos apreciar su factura barroca, pero cuando nos detenemos en los detalles de rostros, manos, etc., se percibe “[...] un matiz expresionista claramente contemporáneo, un foco de inestabilidad visual que supera los limitados objetivos de la mera recreación costumbrista” [ALLEN, en VVAA, 2007c. p. 16]. Debajo de su realismo laten mundos paranoicos de un surrealismo heredado. Incluso en sus sensuales desnudos de esta década -obras como *Enana sonriendo*-, captamos ese mundo siniestro y perturbador.

En otros artistas independientes, o fuera de la Generación de los 70, como la pintora Carmen Reyes (n. 1956), también podemos apreciar claramente influencias del lenguaje expresionista. El estilo de sus obras de los años 80 recuerda algo al de la citada pintora Maribel Nazco, en cuanto a la práctica de una neofiguración expresionista y gestual, de muy bajo grado de iconicidad, y de colores terrosos y fuertes contrastes. Este estilo barroco dejará huella en su futura pintura prolongándose hasta el nuevo milenio en temáticas profundas, existencialistas y oscuras.



73. Carmen Reyes. *Conversión de San Pablo*, 1988 aprox.

Situándonos ahora en el género de la naturaleza muerta, en los bodegones de mediados de los años 80 del gran canario Rafael Monagas (n. 1947) encontramos un expresionismo matérico y bastante plano influido por Manuel Millares. Valora lo táctil, pero no se desliga del dibujo ni de la profundidad espacial, construida mediante superposición de figuras -traslapos- y contraste tonal o cromático de fríos y cálidos. Son pesadas composiciones estáticas, generalmente obras de gran formato en las que destaca el uso de composiciones simples a base de elementos pregnantes. Según Carlos D. Bertrana, este pintor prescinde de su habitual geometría de la etapa indigenista, aunque no de la tendencia constructiva, ya que en este caso su tendencia sintética, al pretender simplificar imagen y pensamiento para buscar una esencia, se vuelca en una expresión más libre y orgánica. Es una obra igual de densa y cargada que las anteriores -conseguida mediante la mezcla de acrílicos y arenas-, pero no está tan calculada, hay una gran importancia del color, que se presenta de manera más sugerente [VVAA, 1995b, pp. 31 Y 32].



74. Rafael Monagas. *Bodegón*, 1985

III. 5. 2. Expresionismos en una nueva generación: Los pintores de los años 80

En esta década encontramos a una generación (*35) más joven que la anterior, en la que también podemos encontrar claros ejemplos de expresionismo, aunque la mayoría de los pintores girará en pocos años hacia otras estéticas. Recordemos que una de las características de la posmodernidad es el olvido de propuestas coherentes, optando por una actitud sincrética que busca la continua transformación del lenguaje.

Señala Carlos Pinto que en estos pintores todo es provisional, que sus discursos se contradicen, sus lenguajes se pluralizan y surge el sinsentido [VVAA, 1985a, pp. 7-9]. Es una pintura que pretende transgredir las formas y conceptos del lenguaje, liberándose a través del instinto. De algún modo, intentan volver al origen de la creación, de ahí su carácter primitivista. Según este autor, se trata de pintores que pretenden confundir nuestro sentido estético, nuestra lógica y nuestro equilibrio entre realidad e irrealidad. Lo que más llama la atención no es su sabiduría técnica -que la hay-, sino la madurez del lenguaje, su voluntad individualidad y expresiva, su afirmación y su *genius locci*¹³³ [Ibidem]. También en ellos se da la exaltación ante la naturaleza, una apreciación ante el paisaje de su tierra que se dejará ver en sus obras.

Destacamos a pintores como Juan Gopar, Carlos Matallana, José Luis Pérez Navarro, Adrián Alemán, Manolo Cruz, Cristóbal Guerra, Ana de la Puente y Miriam Durango. Otros artistas de esta generación con etapas expresionistas en los años 80 son Ramiro Carrillo, Emilia Martín Fierro, Jorge Ortega y Jerónimo Maldonado. Fernando Castro encuentra una clara relación de esta generación con la pintura americana de esta década –George Condo-, con la Transvanguardia –Salvatore Mangioni

¹³³ Véase este concepto, utilizado para calificar a la Transvanguardia italiana, en el cap. II, subepígrafe II. 3. 7. 2., p. 148, y en la nota a pie nº 134 de ese cap.

(Salvo)- y con el Neoexpresionismo –Walter Dahn o Jiri Georg Dokoupil-, debido a la conexión con algunas galerías¹³⁴ [VVAA, 1998d, p. 490].

Uno de los primeros de esta generación es, por edad, Juan Gopar (n. 1958), al que a veces se incluye en la Generación de los 70. Su obra actual es compleja, abstracta, ecléctica y conceptual, y además, tiene relación con el objeto, pero parte de su obra de los años 80, también cuenta con el sello del expresionismo, caracterizada en este caso por la materia, el color y un lenguaje de lazos con el primitivismo. También se podrían tener en cuenta su vínculo con la gestualidad y la densidad pictórica, así como su poética, ligada a una naturaleza primigenia. Para Carlos Pinto, sus cuadros nacen de una transformación en la que los signos y gestos surcan la materia moldeando o rompiendo las formas –a veces incorporando objetos o fotos a modo de *collage*- inspiradas en la fauna¹³⁵ local y realizadas con energía pasional [VVAA, 1983a, pp. 11-13]. Más que reflexión, hay instinto. A lo largo de la década y en un contexto más cercano a un informalismo de limitación cromática, su obra estará inspirada en el mundo primitivo y sobre todo en el mar, cuyo movimiento le propiciará un espacio para la abstracción.



75. Juan Gopar. *Sin título*, 1983

En Carlos Matallana (n. 1956), hay una influencia clara de la Transvanguardia y su sensualidad, –en concreto de Sandro Chia-, más que del Neoexpresionismo alemán, ya que su pintura está desprovista del patetismo y la profundidad espiritual de este movimiento, por lo que su relación con el expresionismo es dudosa. Destacan sus grandes desproporciones expresivas y sus composiciones de figuras flotantes o en desequilibrio, y en general, un juego entre figuración y abstracción. Utiliza colores estridentes, pinceladas empastadas y espacios mixtos. Su pintura está desligada de temáticas sociales; es una pintura hedonista, subjetiva y ecléctica en la que son constantes los recursos

¹³⁴ La galería Leyendecker organizó diferentes exposiciones -ya comentadas-, que mostraban la obra de los movimientos expresionistas internacionales de los años 80. En realidad, las influencias de estos movimientos en los artistas canarios, llegadas a través de esta galería, se notan más en los años 90 [CASTRO BORREGO, en VVAA, 1998d, p. 490]

¹³⁵ Señala Carlos Pinto que, “Esta recuperación de lo natural sobre lo artificial, del animal sobre el hombre, o del hombre-animal sobre el hombre-humano, es una de las proposiciones de más controvertidas de la figuración transvanguardista, y no sería descaminado que de su espíritu la reciben nuestros pintores” [VVAA, 1983a, p. 14].

posmodernos de la ironía y la metáfora. No hay intención ideológica o trascendental, sino deseo de conquistar sensaciones con la pintura y vivir su placer. Según Orlando Franco, se vale de una poética de símbolos representados de forma vehemente en espacios irreales, moviéndose entre figuración y abstracción [VVAA, 1985b, pp. 36 y 37]. Posteriormente, su pintura es más onírica y nihilista, relacionada formalmente con pintores alemanes como Bernard Schultze o Markus Lüpertz en los años 70, más ligado a la abstracción [D. BERTRANA / ZAYA, 1987, p. 17].



76. Carlos Matallana. *La fuente*, 1985

José Luis Pérez Navarro (n. 1961) es plásticamente similar a Matallana. Hay expresionismo en obras de mediados de esta década, como *Guanches a la vuelta de Arco*, en la que se detectan dosis de ironía en el tema y el aspecto técnico, que intentan romper con el tópico de Canarias como “mito de las Hespérides”. Encontramos motivos animales banales -tigres, caballos, etc.-, o elementos paisajísticos -El Teide, La Palma, etc.- que no aluden al paraíso. Muestra una síntesis enérgica en una confluencia de lenguajes con la que también alcanza el placer de pintar.



77. José Luis Pérez Navarro. *Guanches a la vuelta de arco*, 1985

Destacan su gran fuerza expresiva, el movimiento del gesto y los grafismos nerviosos, aportando una sensación pasional y visceral, aunque no está exento de racionalidad en la composición, como por ejemplo en la búsqueda de volúmenes. Para Julián Capote, por un lado, se aleja de todo academicismo, por otro, recurre a lo románico o a lo *Kitsch* [VVAA, 1985a, pp. 103-105]. Sin desligarse de la figuración, la imagen se torna irreal y se combina con signos abstractos. El color es autónomo y de fuertes contrastes, y la temática lo convertirá posteriormente en un continuador del indigenismo, recurriendo a una figuración realista carente de la espontaneidad e imaginación creativa común en esta década.

En algunas obras de Adrián Alemán (n. 1960) encontramos una expresión urgente, una pintura fresca, espontánea. Destaca la ordenación dinámica de líneas, colores y ritmos. Encuentra en la historia una forma de hacer reciclaje, de construir y destruir, añadir y quitar; por ejemplo, los colores de muchos elementos que ha tapado son raspados para salir a la luz otra vez. Destaca el uso de géneros pictóricos como figuras, bodegones o interiores como punto de contacto con la realidad, elementos figurativos representativos que permanecen como excusas [SARANDAGANI, en VVAA, 1985a, pp. 9-14]. A veces, simplemente insinúa figuras sobre fondos abstractos. Adrián Alemán está interesado en hacer cuadros autónomos; huye de los discursos lineales en la plástica, lo que le llevará poco después a una pintura espacial y serena, dejando el expresionismo en favor de nuevas opciones¹³⁶, una vez más, la actitud posmoderna.

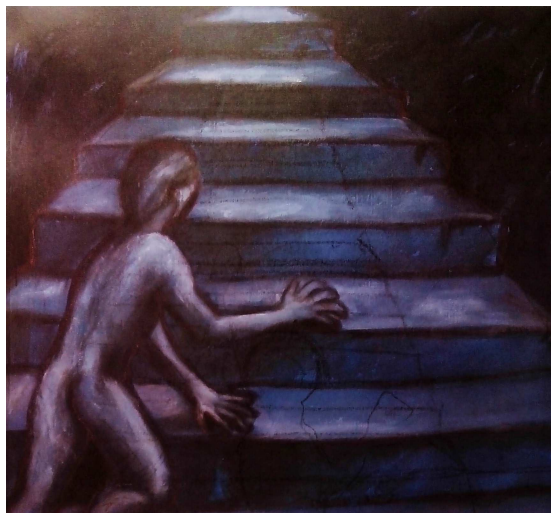


78. Adrián Alemán. *Observatorio*, 1985

Otro pintor de esta generación es Cristóbal Guerra (n. 1960). Su obra de mediados de los años 80 es expresionista e inmediata. Simultáneamente tiene un perfil primitivista con el que llega a prescindir de la profundidad, además de buscar más simplicidad mediante la forma esquemática, austera, pero no se desliga del espacio tridimensional. Por lo general, su color es restringido, apagado, sobrio, y las formas, primarias, bosquejadas. Su planteamiento es más intuitivo que intelectual. Orlando Betancor ve una herencia del Goya de las *Pinturas negras* y del mundo informal de Manuel Millares, ligado al hombre [ídem, p. 46]. A pesar de elegir oscuras temáticas relacionadas con

¹³⁶ [BETANCOR, Orlando, 1996, octubre, 3, "Adrián Alemán. El crisol del alquimista", en tesis doctoral *La Pintura de los 80 en Canarias*, Facultad de Historia del Arte, Universidad de La Laguna, La Laguna, SCT, 1350 II, nº 1122, pp. 260-261].

denuncias sociales –soledad, miseria, angustia, mundos hostiles, etc.-, es más fuerte la expresión que el contenido ideológico, una postura negativa común en los años 80 en Alemania que pretende elevar el espíritu, haciéndonos reflexionar tras el *shock*¹³⁷.



79. Cristóbal Guerra. *Ante la escalera*, 1985

El caso de Manuel Cruz (n. 1962), reúne aspectos que podrían aplicarse a casi a la totalidad de los artistas de esta generación interesados en este lenguaje. Dice M^a Luisa Quevedo:

“[...] se le puede incluir en la órbita de aquellos artistas que, en la actualidad, reflexionan sobre un ‘concreto pasado’, recurriendo al lenguaje expresionista como punto de partida en la investigación que hacen del fenómeno plástico. Ahora es cuando se suprime la antigua diferencia/oposición de dos conceptos –abstracción y figuración- y se utiliza la figura (que pierde interés como representación naturalista), transformada en excusa para desarrollar un discurso pictórico donde el color se identifica de manera casi exclusiva con esta actividad” [idem, p. 21].

El color de Manuel Cruz es experimental; se multiplica o va hacia la monocromía de algunas obras. Es aplicado con un gesto de pincel que condiciona el desarrollo de la obra, su proceso. Recuerda a Markus Lüpertz en los años 80 y 90. El movimiento de la pincelada da cuerpo a la pintura, y los planos se mueven hacia atrás y adelante creando un espacio no clásico. Según Orlando Betancor, este pintor estaba influido por los salvajes alemanes. Dice de estas obras: “Eran cuadros expresionistas con un color hiriente, lacerante, que reflejaban sentimientos torturados, angustiados por la sociedad que nos condena a continuar con la vida cotidiana”¹³⁸. Es un pintor que trabaja en series observando un mismo motivo desde diferentes ángulos. El tema vuelve a ser una excusa para equilibrar la composición, un pretexto para pintar y dejarse llevar por el proceso. Según M^a Luisa Quevedo, sólo pretende que veamos la infinidad de opciones ante la realidad, que es, en definitiva, una búsqueda de la esencia de la pintura, de su comprensión [ibidem]. Como la mayoría de los artistas de esta generación, deriva en el futuro hacia propuestas más geométricas y sutiles.

¹³⁷ Véase en el subepígrafe II. 3. 7. 1. la p. 139, cap. II.

¹³⁸ [BETANCOR, Orlando, 1996, octubre, 3, “Manolo Cruz. La fuerza de la expresión”, en tesis doctoral *La Pintura de los 80 en Canarias*, Facultad de Historia del Arte, Universidad de La Laguna, La Laguna, SCT, 1350 II, nº 1122, p. 287].



80. Manuel Cruz. *San Francisco*, 1985

En Miriam Durango (n. 1958), hay una intención de conectar con las emociones y producir fascinación. Para Orlando Betancor, no se trata de la representación de un sueño¹³⁹, es algo diferente, una visión de situaciones múltiples que consigue mediante espacios ambiguos y distorsiones de figuras que parecen interrelacionarse y, a la vez, permanecen ensimismadas. Miriam Durango se autorretrata a través de figuraciones en atmósferas ambiguas que comunican el sentido del azar. Según Julián Capote, su pintura es expresión de ella misma y a la vez, vía de conocimiento [VVAA, 1985a, pp. 29 y 30].



81. Miriam Durango. *Sin título*, 1984

Su expresividad hay que encontrarla en el dibujo. Al contrario que el resto de los pintores citados, se maneja mejor en formas lineales, usando el recurso del plano con colores vivos y fondos

¹³⁹ [Ídem, p. 305].

que podríamos relacionar con las vidrieras medievales. A veces, recuerda a la escuela madrileña de los años 80, a pintores como Manuel Quejido. Pero está en la línea de los pintores posmodernos, que rompen frecuentemente con la coherencia estilística¹⁴⁰.

En la pintura de Ramiro Carrillo (n. 1965) es común la utilización del símbolo del animal en relación con la realidad externa e interna del individuo. Parte de sus obras de esta década destacan por la espontaneidad, por su factura densa y por una aparente ingenuidad primitivista que le lleva a crear grandes distorsiones formales, y a través de la cual desvela su mundo personal. Son obras de contenido autobiográfico, en la línea de los neoexpresionistas alemanes. Posteriormente destacará por la forma en que yuxtapone los elementos y medios plásticos, buscando relaciones conceptuales en laberintos en los que subraya lo anatómico y lo visceral. Según Orlando Betancor,

“Esta preocupación está bien arropada por un resultado plástico de influencia expresionista [...] manchas planas y nerviosas; líneas fuertes y simples, infantiles; texturas casi táctiles, a menudo barrocas; una sensualidad espacial primaria, cercana a la figura-fondo, dotan al cuadro de un valor plástico innegable. Las figuras quedan, por composición y dibujo, estáticas, como emblemas prehistóricos, a los que el autor ha dotado de un gran valor simbólico, quizás demasiado personal”¹⁴¹.



82. Ramiro Carrillo. *Antwerpen*, 1988

Por otro lado, la pintora y grabadora Ana de la Puente (n. 1964) desarrolla una estética gestual y caligráfica, un informalismo que evolucionará hacia el paisaje. A diferencia de muchos pintores de su generación, siempre ha mantenido claros vínculos con el expresionismo, aunque su estética es más amplia. En los años 80 destacan su sensualidad barroca y su cromatismo de contrastes lumínicos, grandes formatos trabajados con acrílicos en los que crea mundos mágicos y enigmáticos llenos de signos y simbologías extrañas ligadas al conocimiento científico, como fórmulas matemáticas o gráficas. Emplea múltiples códigos, desde el *collage* a otros más gráficos en forma de dibujos precisos

¹⁴⁰ Sobre 1986 gira - como casi el resto de esta generación-, a un arte conceptual y geométrico, más frío y calculador. [BETANCOR, Orlando, 1996, octubre, 3, “Ramiro Carrillo. Hemisferios”, en tesis doctoral La Pintura de los 80 en Canarias presentada en la Facultad de Historia del Arte, Universidad de La Laguna, La Laguna, SCT, 1350 II, nº 1122, pp. 303-310].

¹⁴¹ [Ídem, p. 281].

o escritura automática combinada con generosas manchas. En general, se trata de una estética posmoderna muy expresiva que encaja en el lenguaje que estudiamos. Para Carlos D. Bertrana se trata de una pintora de los años 80, periodo en que la pintura vuelve a ser cálida y resurgen las actitudes expresionistas, de la cual se nutre Ana de la Puelle, así como también de informalistas como Tapies, Twombly o del Arte *Povera* [DÍAZ BERTRANA, 1989 *La trave.del Enigma*, p. 12]. Dice este mismo crítico de su obra:

“Con su sensualidad barroca y una secreta inclinación al orden, Ana de la Puelle crea un espacio pictórico que, como la vida de los ochenta, es una zona de intercambio [...] del expresionismo abstracto y de la estética de la palabra, del grafismo y del arte gestual. Reproduce diferentes caligrafías en un ámbito caótico que señala un espacio abierto en el que conviven la forma y el deseo [...] Se apropia de una concepción arcaica de la obra de arte que nos remite a Lascaux y Altamira y le incorpora la mirada posmoderna, una mirada que evade el confín” [Ídem, pp. 16 y 18].



83. Ana de la Puelle. *Mórbida pelación II*, 1989

La pintura de Emilia Martín Fierro (n. 1965) de mediados de los años 80 también tiene la violencia expresionista gestual y los recursos comunes de la estética de esta década. Encontramos grandes formatos inundados de manchas a base de grandes y vehementes pinceladas. Es una pintura de carácter personal basada en sus propias experiencias, que poco a poco va derivando hacia un interés por la temática de la naturaleza y sus elementos, por ejemplo, del agua como fuente de vida y como elemento mágico. Posteriormente, se interesa por el tema del universo, creando paisajes siderales que subrayan la idea de un vacío que transporta a los seres a otras realidades. El contexto de la obra es espiritual, meditativo, de trasfondo misterioso y desvinculado de la figura humana¹⁴². Luego su estética se tornará más compleja, ecléctica y experimental, buscando interés en los materiales y las interdisciplinas.

¹⁴² [Ídem, pp. 399 y 400].



84. Emilia Martín Fierro. *Sin título*, 1988 aprox.

Jorge Ortega (n. 1968) aparece en el panorama canario en 1985 con tan sólo 17 años, pero se hace notar más en los años 90. Su pintura despierta el interés de la crítica porque es “desinhibida, novedosa y de corte expresionista”¹⁴³. En sus primeros lienzos destacó la influencia de este lenguaje en obras de paleta oscura, limitada a colores neutros logrados a base de acromáticos con mínimos de color. Es una obra de grandes formatos, cargada, violenta, aunque claramente estructurada, en la que a veces recurre a la simbología. Sin embargo, en un intento de liberarse de las etiquetas y buscando la plena libertad creativa a partir de la ruptura estilística, comenta el mismo pintor:

“[...] el propio debate del expresionismo me llevó a lo contrario y empecé a percatarme de que pintar de un forma inconsciente encima de la tela podía convertirse en un academicismo si continuaba insistiendo en ello sin plantearme nada más. Por ese motivo me negué a continuar en la misma línea de trabajo. El siguiente paso fue eliminar el gesto, porque ya no me interesaba utilizar la mancha. Hacía entonces una pintura icónica donde aparecía un elemento muy delimitado”¹⁴⁴.



85. Jorge Ortega. *Sin título*, 1986

Al romper su línea abstracta anterior, desarrolla una pintura menos expresionista, más sutil y acabada. Reduce su color respetando más la forma, pero con una factura impecable y un claro dominio compositivo y cromático. Sus obras adquieren un carácter espacial y temáticamente, se torna

¹⁴³ [Ídem, pp. 429 y 430].

¹⁴⁴ [Ibidem].

más introspectivo. Luego, deriva hacia propuestas entre el ilusionismo y el expresionismo. Es un pintor que deja claro estar lejos de las modas, tomando la pintura como un constante desafío. Sin pretender etiquetarlo, en cualquier caso, en su carrera quedará clara, como veremos, una huella del expresionismo en formas diáfanos y vitalistas en color y gesto.

Jerónimo Maldonado (n. 1963) cuenta con obras de corte lírico y factura suelta, combinada con elementos gráficos. Se trata de una pintura ligada al primitivismo, formalista, reflexiva y de atmósferas nostálgicas. La representación del espacio a través de paisajes enigmáticos hace guiños constantes al jardín, la naturaleza y a su utopía del paraíso perdido, pero en una clara huida del naturalismo¹⁴⁵. No son obras que podamos calificar¹⁴⁶ fácilmente de expresionistas, pero su síntesis, su búsqueda de lo primario, su antinaturalismo y su trasfondo cósmico, se acercan bastante a éste.



86. Jerónimo Maldonado. *De exploración*, 1988

III. 5. 3. Expresionismos en pintores de generaciones anteriores a los años 70

Retrocediendo a pintores de generaciones mayores que tienen influencias del lenguaje expresionista en los años 80, destacamos de nuevo a Maribel Nazco, Félix Juan Bordes, Vicky Penfold, Pedro González y Manolo Ruiz. Algunos –salvo los muy mayores o fallecidos–, se mantienen en una pintura de lazos con el expresionismo, moviéndose entre abstracción y figuración.

En el caso de Maribel Nazco, encontramos un expresionismo con una huella evidente de su informalismo de los años 60, aunque en este caso se materializará en sensibles paisajes de carácter atmosférico, borroso, a base de manchas, gestualidad y gran sutileza en el color, que aportan difusividad a la imagen. Son obras de mayor estabilidad compositiva que en aquellos años en los que se inicia, aunque con su habitual ambigüedad espacial. En cuanto al grado de iconicidad, hay una mayor concretización de los referentes de los que parte. Su pintura siempre ha tenido lazos con el paisaje, pero desde un enfoque lejos de lo bucólico, e interesada en lo misterioso e impactante que

¹⁴⁵ [Ídem, pp. 393 y 394].

¹⁴⁶ Podíamos mencionar a otros artistas de esta generación con obras aisladas de los años 80, que podríamos tener en cuenta dado su vínculo con el gesto, el signo o la materia pictórica. Sin embargo, debido a la complejidad de su obra, ecléctica y conceptual, así como a su estrecha relación con la geometría, el objeto, la abstracción llamada “pospictórica”, o con otros lenguajes que se alejan del expresionismo, los hemos descartado para esta investigación.

ésta halla en el medio natural de las islas; una postura común a muchos pintores que se mueven en este género y lo manifiestan a través de este lenguaje. Dice la pintora: "Me gusta la naturaleza y quiero reflejar este entorno nuestro, dramático, volcánico, impresionante"¹⁴⁷.



87. Maribel Nazco. De la serie *Barranco de Santos*, 1985

En Vicky Penfold, tras *Nuestro Arte*, son representativas sus pinturas de los años 80, aunque en realidad sus paisajes y retratos de entre 1970 y el 2004 son igual de espontáneos, seguros y dinámicos. En sus 40 años en Tenerife (1964-2004) cultivó una obra cada vez más dominada por la luz y el color, reduciendo el dibujo, los detalles y volúmenes y creando formas vigorosas e imprecisas. Su deformación no es expresionista, pero sí su cromatismo vibrante y libre, su trazo violento, fluido y largo y su urgencia expresiva, de la que afloran sentimientos íntimos. En esta pintora destacan su introspección y psicología, su mirada tanto al interior como al mundo que la rodea. En sus paisajes, su color, su gesto, y sobre todo su gran apariencia abstracta nos puede recordar a muchas obras de la expresionista abstracta americana Joan Mitchell.



88. Vicky Penfold. *Viejas viñas de Tacoronte*, 1985

¹⁴⁷ [En línea]. Disponible en: <http://www.laopinion.es/cultura/2012/07/05/paisajes-corporales-brillan-metales-artista-maribel-nazco/422021.html> [Acceso: 2015/01/15].

La pintura de Félix Juan Bordes, que estuvo ligada al surrealismo a finales de los años 60 y en los años 70, se verá muy influida por la abstracción gestual en los años 80. Desarrolla una neofiguración mucho más suelta, si bien conservará su tendencia de temáticas y trasfondo surrealista. Para Fernando Castro se trata de un automatismo que recuerda a Roberto Matta, por su *horror vacui* y sus colores estridentes, ácidos [SANTANA (dir.), 1982, pp. 296-299]. En los años 70 se percibe una necesidad de geometría y un mayor control del que se va deshaciendo progresivamente, mostrando interés por la gestualidad expresionista en la década posterior. Son obras de desenfrenados trazos, bastante espontáneas, aunque con una deuda del espacio arquitectónico que lo lleva a estructurar creando escenografías con cierta dependencia de los ejes cartesianos. No obstante, ahora el pintor centra la importancia en el color, que es el que configura el espacio, ahora más cerca de la abstracción. Desarrolla una fluidez pictórica que tiene parte de sus orígenes en el Barroco; las fusiones cromáticas crean atmósferas que ayudan a configurar el espacio atendiendo al color y sus cambios, y no exclusivamente a las diagonales o a las fugas de líneas que configuran los elementos.

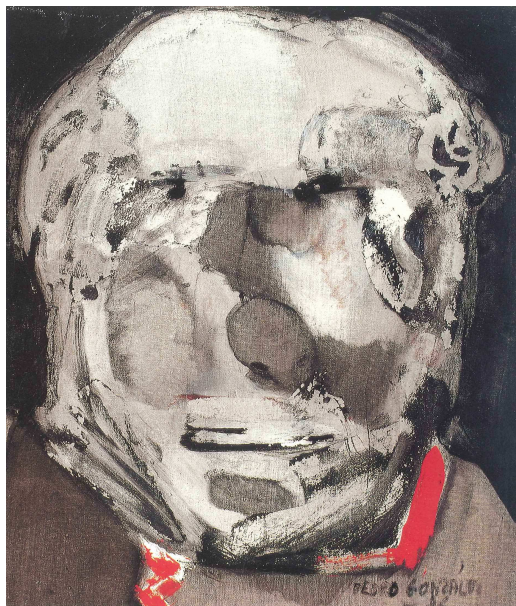


89. Félix Juan. Bordes. *Interior con torbellino*, 1989

El Pedro González de los años 80 es un pintor que ya ha abandonado la abstracción, no obstante, prácticamente mantendrá los aspectos formales y espaciales de su obra de los años 60. Según Carlos D. Bertrana, éste ya había anclado su lenguaje, basado en la manera de estructurar el espacio pictórico ya mencionada, disponiendo manchas [VVAA, 2001e, p. 18]. Hacia 1972 ya había agotado las posibilidades expresivas de la abstracción, y comienza a dejarla progresivamente sin desligarse de sus recursos. Cambia la superficie pictórica, pero no su forma de expresión, sin embargo, el contenido de la obra será distinto. En esta década sus temáticas girarán en torno a retratos, bodegones y figuras en interiores; imágenes que no sólo llegan de la imaginación, también evocan la realidad y la historia del arte.

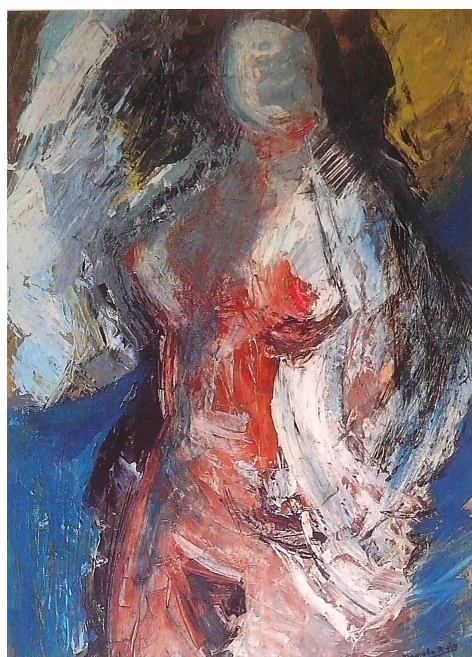
Su serie de *Retratos-cabezas* destaca por su gran deformación: No guardan relación con el modelo, no hay individualidad, sino universalidad en obras muy dramáticas que representan a la humanidad. Muestra vísceras y cuerpos deformes con los que subraya el drama a través de la sobriedad y oscuridad del color [SANTANA, 1996, p. 99]. Son pinturas muy expresionistas que marcarán un

camino en el que el pintor no dejará de investigar en su carrera, acercándose a cualquier género y temática como excusa para liberarse al color desde este enfoque figurativo y expresionista. Pedro González es un gran conocedor de la naturaleza del medio pictórico y de sus sistemas de aplicación, y un maestro en la matización cromática y tonal, que se materializa en una pintura fluida y de gran riqueza en las texturas visuales, aunque también táctiles.



90. Pedro González. De la serie *Retratos-Cabezas*, 1986

También debemos mencionar las figuraciones de esta década del gran canario Manuel Ruiz (n. 1944), destacado pintor, más joven que los anteriores, pero mayor que los pintores de los años 70. Para Alfredo Herrera, se trata de uno de los más claros y, por su trayectoria, coherentes ejemplos de expresionismo del siglo XX en Canarias [HERRERA, 1994, p. 2].



91. Manuel Ruiz. *Travestí*, 1987

Sus retratos son un claro ejemplo de este lenguaje, en una línea gestual similar a la del Cándido Camacho de esta década, por ejemplo, aunque más matérico. Es un pintor que desde sus primeros estudios en la Escuela Luján Pérez siempre demostró un impulso hacia el color y la mancha, materializados principalmente en obras de este género, del que cuenta con una gran galería de retratos. Pero su pintura también han ido tratando otros géneros, y siempre con altas dosis de abstracción, especialmente en el paisaje, género en el que, como veremos, ha ido potenciando su experimentación.

III. 6. INFLUENCIAS EXPRESIONISTAS EN LA PINTURA CANARIA DE LOS AÑOS 90: PLURALIDAD Y EXPERIMENTACIÓN

En la década de los años 90 el arte canario es aún más plural y experimental, está más integrado en la posmodernidad, un arte en el que desaparecen las fronteras entre las disciplinas, abriéndose así a la hibridación. En pintura destaca un reflejo del eclecticismo peninsular y del nomadismo que se había iniciado en los años 80. Esta experimentación, por lo general aleja a los artistas de los estilos habituales y las disciplinas artísticas cerradas [MUÑOZ J., en VVAA, 2008d, pp. 46-70]. No obstante, no dejarán de reconocerse huellas del lenguaje expresionista en muchas de sus formas, tanto en pintores ya analizados, que habían madurado en los años 60, 70 u 80, como en una nueva y joven generación de pintores de los años 90. Muchos de ellos apostarán por el expresionismo en esta década (*36).

III. 6. 1. Expresionismos en pintores de generaciones anteriores a los años 70

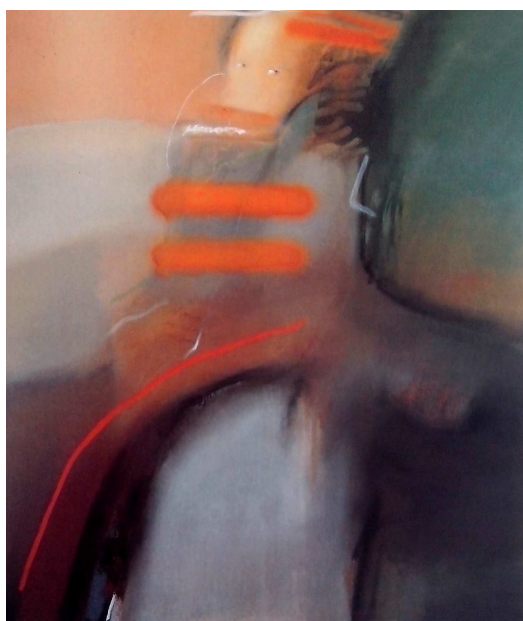
Volviendo a este grupo de creadores canarios, ya maduros en sus carreras, comprobamos que muchos continúan dejando una huella expresionista en la década de los años 90. Aunque cuenten con recursos, procesos e intenciones diferentes –de trasfondo surrealista, romántico, existencialista, etc.-, todos poseen ese nexo caracterizado por la expresión de una emotividad de contenido profundo que define al expresionismo.

En el caso de Rubén Darío Velázquez, en los años 90 realiza nuevos paisajes y bodegones que como en muchas de sus obras de los años 80, persiguen obtener también el placer de la pintura, convirtiéndose en las propias invenciones del pintor. También estarán presentes sus figuras de personajes humanos y animales de aspecto monstruoso, que se desenvuelven en ambientes oníricos y metafísicos, lo que nos lleva a establecer una pintura expresionista de lazos conceptuales con el Surrealismo. En sus obras, la superficie pictórica está llena de tratamientos como raspados, aguadas, residuos, trazos azarosos, etc., en favor de la expresividad del medio, todo en complejas síntesis visuales que le llevarán ocasionalmente a la abstracción. Para Jonathan Allen, es “[...] un realista expresionista, un neoexpresionista realista con tendencia hacia la abstracción lírica” [VVAA, 2006b, p. 17].



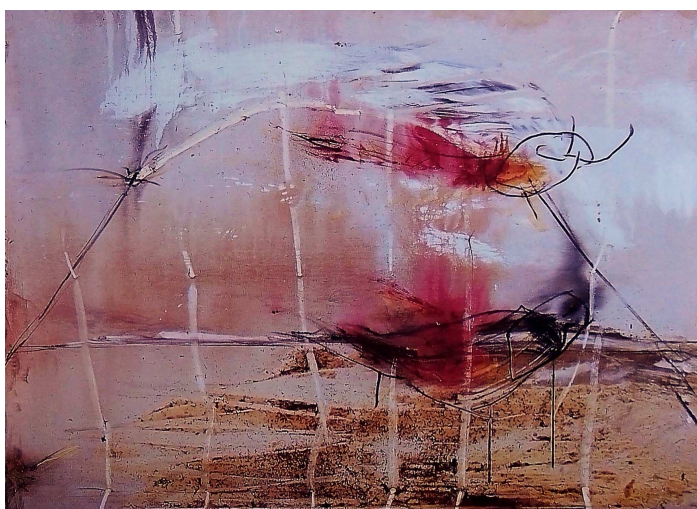
92. Rubén Darío Velázquez. *Sin título*, 1993

La obra que desarrolla José Luis Fajardo a partir de 1976, cobra protagonismo en las décadas posteriores. Se trata de una figuración expresionista que recuerda a Francis Bacon por sus espacios silenciosos, opresivos y fantasmales. Además, cuenta también con cierta atmósfera surrealista. Señalando el amplio panorama de delirio desde Van Gogh y Munch hasta Max Ernst, entre muchos otros pintores, decía Eduardo Westerdahl refiriéndose a Fajardo: “Parece como si la denuncia expresionista se infiltrara en algunos modos comunes al Surrealismo” [WESTERDAHL, 1997, s. p.]. Al principio, las figuras de sus creaciones solían estar acompañadas de una especie de escritura automática e ilegible [SANTANA, 1996, p. 72]. Luego se libera lentamente de ella, sin embargo, siempre quedará la huella gestual y una vibración lineal en la formación de los cuerpos o rostros -sello de este pintor-, o incluso de manera independiente. Fajardo se torna más visceral y demoníaco, y temáticamente, más comprometido con lo humano, desde el punto de vista moral.



93. José Luis Fajardo *Ucrónico temeroso*, 1993

En los años 90, Félix Juan Bordes transforma el aspecto de su pintura en una especie de expresionismo caligráfico. Se trata de una abstracción que no deja de guardar cierta relación con el paisaje y sus elementos, ya que no se desliga del todo de la tercera dimensión, insistiendo en lo ambiental, recordando a pintores como Roberto Matta o Arshile Gorky. En su trayectoria encontramos esa improvisación controlada que es típica de los expresionistas, y que en él derivará en una pintura de muy baja iconicidad. Muchas de sus obras enlazan con el Informalismo, ya que tampoco renuncia a la bidimensionalidad de la pintura, intentando anular el espacio como ventana a través de la metamorfosis de los elementos plásticos. Félix Juan Bordes lleva tiempo confiando en una pintura caracterizada por la multiplicidad de elementos que aparecen en el cuadro, que se presentan como desconectados; es ese otro sentido del orden en el que se acentúa la diversidad y la irregularidad de las formas [BORDES, 1996, p. 24].



94. Félix Juan Bordes. *Jaula de grillos*. (De la serie *Espacios y paisajes*), 1992

Una investigación aparte habría que realizar sobre Pedro González y su expresionismo, quizás el pintor que mejor pueda representar la manifestación de este lenguaje en Canarias. Como hemos mencionado ya, su estilo en realidad no ha variado demasiado desde los años 60, aunque sí sus temas. Su expresionismo tiene rasgos deudores tanto del lenguaje primitivista como del Barroco. Por ejemplo, en los años 90 nos deja series de retratos, coches o figuras, e incluso nuevas variantes de la serie *Icerse*, con un componente geométrico mínimo que irá desapareciendo en el nuevo milenio. En estas obras el enfoque espacial con tendencia al plano nos lleva al primitivismo, pero en otras obras de esta década, en las que el ilusionismo está presente en forma de paisajes, nos lleva al Barroco, por su atención a la luz y la profundidad, aunque lejos del naturalismo.

Estas últimas obras aluden al bosque, al mar, etc., con una visión alejada de la representación y de los localismos, sólo funcionan como pretexto para que el pintor se exprese a través del color y provocar emociones. Señala Carlos D. Bertrana: “Unos temas que el artista pinta siempre desde el recuerdo, desde la sensación que experimenta ante esas imágenes de la realidad” [VVAA, 2001e, p. 19]. Pedro González afirma que el tema es casi una excusa, y que para él la importancia está en la parte formal. Dice el pintor:

“Uno busca constantemente temas para afianzar la propia pintura. Al final se trata de que aparezca el mar, el bodegón, la figura o cualquier otro tema y esté reflejado dentro del estilo de cada uno”, [...] La pintura es un proceso para llegar a plasmar aquello que no se puede pintar [...] No he ido nunca a contracorriente, he ido casi con la corriente. Abstracto cuando había que serlo, a finales de los cincuenta, cuando tenía el contenido de ser un arte de ruptura y revulsivo. Después al practicar ese arte, he tenido la necesidad de incorporar elementos figurativos” [Ídem, pp. 21 19, y 30].



95. Pedro González. De la serie *El Bosque*, 1994

Las series del mar y el bosque aparecen desde 1993. Son temas que le permiten abstraerse, especialmente el primero, ya que el mar representa un espacio perfecto para el movimiento y el color, aspectos que serán claves en su pintura, y que lo conectan con el Barroco. Para este mismo crítico, con el bosque ocurre lo que con el resto de los temas, sólo cambia el decorado, el escenario [Ídem, p. 22]. En definitiva, sigue siendo lo que el propio pintor llama “mi pintura”, una pintura universal, no localista –aunque a veces aluda a determinados lugares conocidos-, lo que aportará a su arte un tinte cósmico opuesto a la recreación naturalista de las imágenes.



96. Pedro González De la serie *Hombre solo*, 1997

En 1997, con la serie *Hombre solo*, la figura se hará de nuevo protagonista. Es representada de manera libre y aparece incluso más flotante que en los años 70 y 80, por lo que detectamos cierto primitivismo, habitual en parte de su expresionismo. De nuevo hay una reducción del color, que da a las imágenes un tinte decadente relacionado con el enfoque existencial y dramático de los *Icerse* y de *Cosmoarte*, el ser y la nada. El peso de su etapa informalista se deja ver tanto en este género como en el resto; aporta deconstrucción a los objetos pintados para luego reconfigurarlos.

Retomando la línea paisajística, debemos señalar de nuevo la importancia de la obra de Baudilio Miró Mainou, que a mediados y finales de los años 80 y en los años 90 -especialmente en obras como *Cúmulos* o *Roque*- parece estar en su momento más expresionista. El paisaje se presenta como un espacio más dramático y solitario, un espacio que capta la fuerza y movimiento universal. Al final de su vida es más lírico y menos constructivo. El color deja de estar tan estructurado para pasar a flotar en el lienzo. Crea composiciones con tendencia a la abstracción y, sin embargo, con un elevado grado de iconicidad. Además, se aprecia una interpretación cada vez mayor del color local, no llegando a ser arbitrario, pero sí generalmente más acentuado y saturado, lo que desplaza a sus anteriores armonías de colores análogos o de gamas neutras, pasando ahora el color a funcionar por contraste cromático: acentúa la diferencia entre cálidos y fríos, pero también entre colores neutros y puros, por lo que no es raro detectar acentos cromáticos.



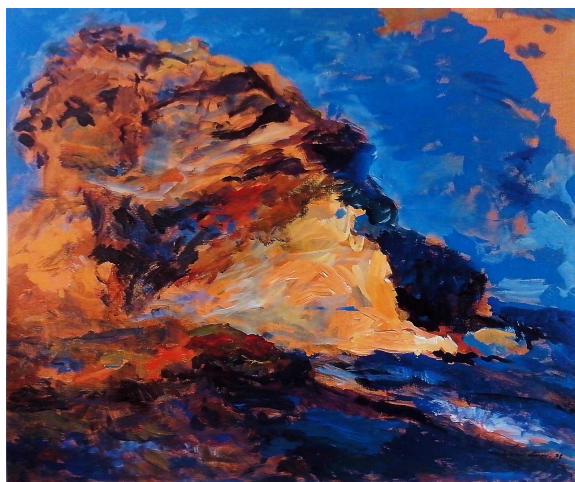
97. Baudilio Miró Mainou. *Lanzarote*, 1991

Los elementos que toma del paisaje son organizados como construcciones abstractas de colores y formas en las que hay un importante componente de emotividad. Dice el propio pintor:

“Yo hago el paisaje, lo vivo y lo pinto de una manera totalmente interior. Me emociona y lo elijo según los añadidos pictóricos que tenga, nunca por la anécdota. Siempre elijo los paisajes por sus elementos pictóricos, el color, el ritmo de un cielo [...] Mi estética es muy sencilla: pinto a partir de una emoción que me parece digna de ser plasmada y, sobre todo, rehuyo imitar a nadie, incluso a mí mismo” [VVAA, 1999b, pp. 19 y 28].

Afirma la importancia de la emoción -esencial para el expresionismo-, como motor del proceso creativo; el valor de lo original y auténtico, la búsqueda de una expresión propia y, en definitiva, de uno mismo. Aunque no creemos necesario etiquetar a los pintores, el paisaje de Miró Mainou en sus

inicios estaba quizás más ligado al fauvismo, pero giró hacia una pintura que emana un sentimiento diferente, que podríamos relacionar mejor con el expresionismo y su herencia romántica. En otra de sus declaraciones, señala: “El paisaje que yo pinto es algo más que un trozo de terreno: es soledad, dramatismo, incertidumbre” [Ídem, p. 46]. No caben en estos paisajes (1989-1998) ni lo idealista ni lo bucólico, aspectos más ligados del arte francés. En definitiva, es un pintor que está más allá de la complacencia de los estilos. En su carrera hay coherencia y evolución lógica, y al final de su vida abunda la representación del paisaje con influencias del lenguaje expresionista.



98. Baudilio Miró Mainou. *Roque*, 1998

Manuel Ruiz también lleva a cabo una nueva aportación a la pintura expresionista en esta década, con sus series de paisajes y retratos¹⁴⁸. Como en los años 80, se mantienen el gesto, el dinamismo y la fuerza del color, llegando en ocasiones a interpretar el paisaje de manera muy abstracta, aspecto habitual en muchos pintores expresionistas que lo han tratado. Son obras que destacan por la fuerza del color y la libertad de elementos formales y compositivos, como las fragmentaciones realizadas a través de geometrificaciones o gestos fugaces.



99. Manuel Ruiz *Tierras áridas*, 1991

¹⁴⁸ Entre los años 1975 y 2005, Manuel Ruiz realizó muchas pinturas de paisajes basados en la literatura –cuentos y novelas famosas, como *La caída de la casa Usher*, *Cumbres borrascosas*, o *Cien años de soledad*, entre muchas otras-, así como retratos de algunos creadores literarios. Algunos ejemplos son retratos de Jean Cocteau, Pier Paolo Pasolini, Gabriel García Márquez o Marcel Proust. Muchos de ellos se encuentran recogidos en el catálogo: *Metapaisajes. El arte de la imaginación literaria en la obra de Manuel Ruiz (1975-2005)* [véase en la bibliografía: Catálogos de exposiciones, ALLEN, 2006].

Pero recordemos que Manolo Ruiz, de formación clásica en la Escuela Luján Pérez, también ha explotado bajo este estilo otros géneros como el retrato en los años 90, muchos de ellos de personajes ilustres canarios, y otros realizados desde la distancia y la memoria. En éste género mantiene actitudes plásticas parecidas, si bien sabemos que el paisaje se presta más a una abstracción de corte lírico por sus cualidades espaciales y lumínicas.

Y en el terreno de la abstracción debemos volver a citar a Lola Massieu, cuya obra desde los años 70 es similar a la de décadas anteriores en cuanto a gestualidad y fuerza expresiva y colores en una gama de tierras, muy contrastada y con una presencia habitual de rojos que aportan intensidad cromática. Muestra ahora espacios más descompuestos, aunque dejan ver su tendencia a las estructuras ortogonales o geométricas en general. Su gama de texturas es rica; investiga con nuevos materiales, como betunes o pan de oro y técnicas como la decalcomanía o los raspados para lograr una obra experimental, cruda y deconstructiva



100. Lola Massieu. *Sin título*, 1990

III. 6. 2. Nuevas aportaciones de influencia expresionistas en la Generación de los 70

En los pintores de la Generación de los 70 encontramos de nuevo, en los años 90, claras influencias del expresionismo. El género del paisaje aparece de nuevo con frecuencia, y les permite expresarse muy bien en clave expresionista, al combinar especulativamente los espacios y utilizar como protagonista el color mediante grandes masas, materia y amplias manchas.

Un pintor como Juan José Gil cuenta en esta década con destacadas obras ligadas a este estilo, por ejemplo la serie *Orilla*, en las que atiende menos a la estructura y es más sensorial, destacando su uso experimental de la materia pictórica. Continúa con la visión mítica y trágica del paisaje insular que inició en los años 80 con la serie *Paraislas*, ya comentada. Lo mismo que en las obras de la serie *Del equilibrio*, aunque esta vez mucho más ligero en los medios y la expresión. Para Frank González, en esta serie¹⁴⁹ Juan José Gil juega con la imagen de lo visto y lo oculto, presentando la realidad como un escenario sin fronteras ni perspectivas [GONZÁLEZ / BRITO, 1997, p. 8].

¹⁴⁹ Se trata de un conjunto de obras sobre papel, de pequeño formato y realizadas con técnica mixta. Fueron mostradas en la galería Vegueta, en LPGC, entre el 7 de marzo y el 4 de abril y el de 1997.

Orlando Brito también encuentra un juego de apariencia y representación, mostrando paisajes de sensibilidad romántica y de solución sintética, en los que destaca el signo pictórico [ídem, pp. 15-18].



101. Juan José Gil. De la serie Orilla, 1994



102. Gonzalo González. Nocturno, 1995

En pintores como Gonzalo González también podemos hablar de destacadas obras de esta década, ligadas al paisaje y con mucha influencia expresionista. Muchas de ellas representan la fuerza de la naturaleza -aspecto romántico heredado por muchos artistas expresionistas-, mostrando así a su vez, sentimientos y valores universales, drama y existencialismo. Destaca la síntesis compositiva de colores llamativos y los fuertes contrastes tonales, reordenados hasta lograr un equilibrio muy dinámico. Son obras alejadas de los cánones clásicos de la imagen, en las que interviene la subjetividad del creador sobre las referencias del exterior, su imaginación, su yo más íntimo [RUIZ R. 2006, pp. 98-102]. González muestra el movimiento cósmico, no sólo a través del tema, sino también mediante su pintura de acción, en la que el espacio barroco expresa fuerzas en conflicto.

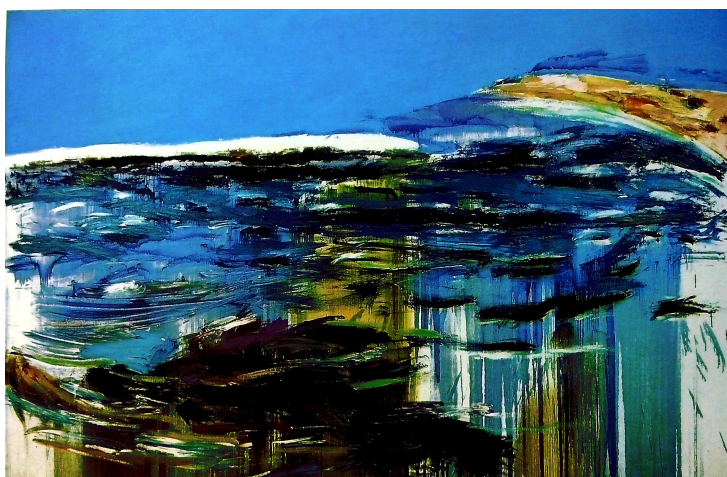


103. Gonzalo González. *Acantilado*, 1991

Para Gopi Saradangani, la organización del espacio en la pintura de Gonzalo González lo aleja de la abstracción gestual y de la analítica, porque sus lazos con el paisaje son directos, funcionando este género como soporte pictórico. No obstante, para esta autora, este pintor es claramente heredero de los expresionistas abstractos americanos, principalmente de Rothko, por los impulsos espirituales románticos de su pintura. Además, para ésta hay en González tanta alusión a lo figurativo como obsesión por destruirlo [SARANDAGANI, 1994, p. 44]. En esta década, destacamos su acercamiento a William M. Turner, en obras en las que la abstracción del paisaje es aún mayor que en obras anteriores. Representa lo infinito, lo onírico, lo sublime y la incomunicación del hombre moderno [ídem, p. 121]. El acceso a su obra produce una experiencia sensorial profunda. Se trata de un expresionista de lazos directos con el Romanticismo, en el cual la naturaleza es espejo del alma.

Hay otros pintores de esta generación que, como Juan José Gil, pasan de propuestas abstractas a neofigurativas o paisajísticas, como José Antonio García Álvarez. Algunas de sus obras de mayor influencia expresionista las encontramos a mediados de esta década, casi siempre en forma de paisajes marinos que dejan ver la importancia de la opción formalista de su pintura, en la que hay un claro vínculo con la abstracción. Son obras muy sensoriales en las que dialoga con la naturaleza de manera optimista –en este sentido, tan fauvistas como expresionistas- aunque no falta violencia plástica en muchas de ellas. El protagonista es el color en todo su esplendor, desplegándose libre, al margen de las conveniencias.

Para Carlos D. Bertrana, en muchos de los pintores que regresan al paisaje, se aprecian conceptos de espacio y orden propios de la posmodernidad¹⁵⁰, es decir, no recurren al ilusionismo ni la perspectiva, sino que trastocan las referencias visuales realistas a través de la abstracción [VVAA, 1995b, p. 26]. Esto produce una ambigüedad espacial en la que son comunes las superposiciones o las direcciones inconexas.



104. José Antonio García Álvarez. *De la orilla al horizonte*, 1993

Enlazando ahora con otras obras de corte expresionista en las que la figura es protagonista, volvemos a la Generación de los 70 con un artista que se interesa por la figura en general en esta década de los 90, sea en forma de retratos, escenas interiores o a cielo abierto, con uno o varios

¹⁵⁰ Véase el subepígrafe II. 3. 7. 1. del cap. II, en las pp.138 y 140-147

personajes. Es el caso ya mencionado de Luis Alberto Hernández. Veíamos como desde los años 80, su obra se iba tornando cada vez más cuidada, más acabada en su factura. En los años 90 mantiene una línea parecida; no faltan temas oscuros, existencialismo y deformaciones, así que podemos seguir hablando de un expresionismo descriptivo en algunas de sus obras, y con cierto toque surrealista en muchas de ellas. Luis Alberto incorpora nuevas temáticas como la religiosa, aunque con el mismo enfoque, ironía y dosis de patetismo. Lo vemos en su serie *Ángeles y demonios*, graciosos, pero grotescos, o en su continuación de la serie *Muelles y tránsitos*, en la que encontramos retazos de un expresionismo que evoca oscuros mundos románticos.



105. Luis A. Hernández. *Por el río Neretva*, 1994

En el caso de Fernando Álamo, encontramos de nuevo una obra¹⁵¹ ecléctica, de constantes citaciones y más ligada al *Pop* que en los años 80, aunque todavía conserva sus recursos expresionistas -chorretones, residuos, superposiciones, rápidos rayados o manchas aisladas-. Ahora se centra en la historia natural, creando naturaleza muertas basadas en el mundo animal y vegetal al que incorpora ocasionalmente algunas geometrías, como por ejemplo, objetos cilíndricos. Al comienzo de esta década realiza algunos bodegones a los que incorpora animales como pájaros o peces, que presentan recursos formales habituales del lenguaje que estudiamos, como el aplanamiento o la síntesis cromática. En ellos, el fondo no es tan plano como lo será en años siguientes, por lo que su relación con la figura sufrirá un cambio considerable.

Son años en los que el dibujo se hace más preciso, los fondos se aplanan, son silenciosos, y la geometría se impone sobre el tratamiento barroco anterior; su proceso en los años 90 es más disciplinado, menos libre. Es una década de depuración del lenguaje [GARCÍA RAMOS., 1993, pp. 52 y 53]. Álamo recuerda al norteamericano David Salle, por sus mezclas de códigos, sus metáforas y sus apropiaciones de medios y lenguajes -común en esta década-. Conservará algunos recursos

¹⁵¹ Cuenta con una galería de retratos de personajes notables de la vida insular, en el Mural del Hotel Escuela de Tenerife. [En línea]. Disponible en: www.bibli.tf/#expofernandoalamo/cbcd [Acceso: 2016/02/18]

expresionistas pero su dibujo es naturalista, sin deformación. Por esta serie de motivos consideramos que se aleja del expresionismo, aunque, como veremos, éste va y viene en su carrera.



106. Fernando Álamo. *Sin título*, 1990



107. Fernando Álamo. *Sin título*, 1992

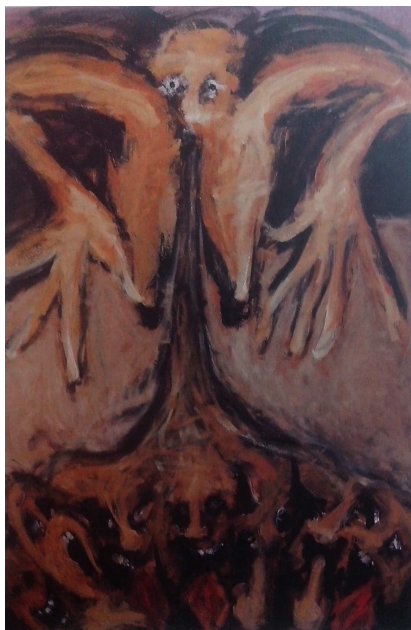
Por otro lado, podemos citar el primitivismo de Paco Sánchez (n. 1947), también perteneciente a la Generación de los 70. Su pintura de tipo indigenista se hace más personal y visible en esta década. Desde sus estudios en la Escuela Luján Pérez se familiariza con el mundo aborígen, influencia que también debe encontrarse en su relación con Manuel Millares [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 245-248]. Su obra tiene vínculos con la del alemán Penck o el norteamericano Keith Haring. Los lenguajes primitivista y expresionista, como hemos visto, tienen relación, así que podemos considerarlo un pintor con influencias del expresionismo.



108. Francisco Sánchez. *Guiniguada*, 1993

El aplanamiento de la forma, la expresividad de su color vivo, la irregularidad, la transfiguración, la actividad y espontaneidad de la imagen, así como su cosmogonía, están ligados al expresionismo. Por el contrario, su tratamiento espacial escapa a este lenguaje, ya que aunque el expresionista rehuya de la perspectiva, no suele quedarse en lo bidimensional, sino que preserva de algún modo la profundidad, atendiendo a un espacio más híbrido. Por otro lado, la forma tampoco es del todo plana, ni destaca por su redondez y pregnancia, como en el estilo primitivista, sino más compleja, debido al tratamiento experimental y la intención de distorsionar la realidad [DONDIS, 1976, pp. 157-159].

Por último, fuera de esta generación, citamos de nuevo la obra de Carmen Reyes de esta década, una pintura que representa claramente al expresionismo, habitual ya en su carrera. En las obras expuestas en la muestra *Del amor y la muerte*¹⁵² son evidentes el uso de recursos típicos de este lenguaje; desde grandes desproporciones expresivas y pinceladas convulsivas, hasta el uso de un color simbólico y muy contrastado, aunque, sobrio y reducido, pasando por la preferencia de temáticas oscuras, románticas, tal y como el propio título reza. Son temas habituales en pintores como Edvard Munch u Oskar Kokoschka, aunque en Carmen Reyes se evidencia una violencia y crudeza en la imagen que parecen superponerse al tema. Otra de sus muestras en esta década, con obras de corte similar, es *¿Quién dio principio a la acción...?*¹⁵³.



109. Carmen Reyes. De la serie *Del amor y la muerte*, 1995

III. 6. 3. Nuevas aportaciones de influencia expresionistas en pintores de los años 80

Esta generación todavía es joven en la década de los 90, y muy conciente de la ambivalencia de la posmodernidad. En ella detectamos nuevas manifestaciones de influencia expresionista, principalmente en el terreno del paisaje y la figura. El paisaje casi siempre se presenta con un grado

¹⁵² Fue celebrada entre el 7 y el 22 de septiembre de 1995, en el Centro de Arte La Recova en SCT.

¹⁵³ Fue celebrada en el año 1996 en el Círculo de Bellas de SCT.

elevado de abstracción; algunos pintores hacen nuevas lecturas¹⁵⁴ del territorio isleño -sentimiento de mar, cosmopolitismo, intimidad, aislamiento, etc.-, subrayando su relación con el medio natural. La isla así se convierte en escenario y en taller; la perciben como un lugar en el que suceden hechos, como una metáfora de la realidad [GONZÁLEZ, 2000, pp. 15-18].

En Ana de la Puente por ejemplo, encontramos paisajes muy expresionistas con un enfoque claramente romántico. Es una obra sensual, cuyo tratamiento plástico conserva el gesto caligráfico y pictórico de los años 80, pero con mayor atención al efecto del color. Se perciben variaciones cromáticas a lo largo de la década, ya que evoluciona desde paisajes más coloristas –claramente influidos por Caspar D. Friedrich-, hacia paisajes mucho más sobrios, casi acromáticos. El signo de su caligrafía¹⁵⁵ seguirá presente, y no duda en incorporar elementos y códigos como el *collage*, sin embargo, en esta década hay más presencia de la mancha, tal y como exige el paisaje para captar su atmósfera, lo que la vincula también al Barroco. La podemos situar al lado de otros pintores que también han recogido la sensación atmosférica de Turner, como Ian Mc Keever o el canario Gonzalo González. Para Carlos D. Bertrana, sus paisajes “[...] insinúan una actitud ante el hecho artístico que encuentra su paradigma en la naturaleza” [VALCÁRCEL / DÍAZ BERTRANA, 1995, p. 25]. Otra aclaración que define el espíritu romántico de esta pintora es la de Javier Cabrera:

“No se está aquí representando el paisaje, el contemplado, lo que se propone es el reconocimiento de un estado interior [...] no pinta lo que ve, solamente recoge y recurre a toda esa presencia metafísica, que la historia de la pintura –la pintura de paisaje- va desgranado [CABRERA, 1993, p. 28].



110. Ana de la Puente. *Sin título*, 1995

¹⁵⁴ Para Frank González, los cánones que mantuvieron la cultura visual a lo largo de los siglos, se fracturaron con las sucesivas rupturas de los modelos de representación que las vanguardias fijaron en las primeras décadas del siglo XX. Con la posmodernidad aparecen estrategias creativas marcadas por la ambivalencia y por una denuncia a cualquier canon establecido [GONZÁLEZ, 2000, pp. 19 y 20].

¹⁵⁵ Para Orlando Betancor, su caligrafía es amplia; varía desde los grafismos de influencia primitivista a los registros de las antiguas imprentas alemanas [BETANCOR, Orlando, 1996, octubre, 3, “Ana de la Puente. Mensajes”, en tesis doctoral *La Pintura de los 80 en Canarias*, Facultad de Historia del Arte, Universidad de La Laguna, SCT, 1350 II, nº 1122, pp. 295 y 296].

También en este género, encontramos algunas obras de José Luis Pérez Navarro a principios de la década. Son obras con un enfoque alejado de los localismos, pero aluden al paisaje insular al remitirse a elementos esenciales como la roca o la ola. Cuentan con una huella expresionista, aunque se trata de pinturas también ligadas a otros lenguajes, como es habitual en la posmodernidad. Como en *Ana de la Puente*, se trata de un paisaje romántico, de resonancias trágicas, silencioso, y cromáticamente muy limitado al blanco, negro y colores neutros. Con ello, el pintor se detiene en el poder de la luz y la sombra, más que en el efecto del color. En las obras sobre tabla hace hincapié en la materia y los elementos gráficos. En éstas se detectan influencias de la abstracción expresiva del Informalismo, con reminiscencias de su expresionismo de los años 80, del que poco a poco se irá desprendiendo.

En las obras sobre lienzo se centra en la mancha, y ocasionalmente fragmenta el espacio pictórico subrayando en primer término la idea de ventana a través de recursos como el plano y la saturación del color, dejando en último término el paisaje, borroso, velado y misterioso. En general, se trata de un paisaje reduccionista, lejos de la realidad y muy expresivo. Para Antonio Zaya, en estas obras no faltan alusiones a las islas, que funcionan como metáforas de las inquietudes personales del pintor; lo interior y lo exterior como algo reversible, un paisaje experimental y muy subjetivo [ZAYA, 1991, p. 14].



111. José Luis Pérez Navarro.
Roca y ola II, 1991



112. José Luis Pérez Navarro.
La costa, 1991

En la obra de Emilia Martín Fierro de los años 90 también encontramos, dentro de un conjunto artístico bastante ecléctico, algunas obras ligadas al paisaje y en una vertiente de influencias expresionistas. En realidad, en términos formales representan una continuidad de sus obras de los años 80, aunque con variaciones cromáticas que contienen una carga simbólica y conceptual importante. El enfoque del espacio varía de unas obras a otras; por un lado, hay paisajes volátiles e ingravidos en los que excluye la línea del horizonte y cualquier referencia espacial, convirtiéndose el plano en lugar para expresar estados emocionales profundos a través de la mancha; por otro lado, paisajes más clásicos, en el sentido espacial e icónico, en el que reconocemos el árbol, la montaña, los astros, etc., en cuyo tratamiento deja entrever el proceso de creación y en el que el color se impone simbólicamente.



113. Emilia. Martín Fierro. *Paisaje inflamado*, 1995

En una estética muy diferente que nos conduce al Expresionismo abstracto, dada la enfatización del gesto y el primitivismo de la huella caligráfica y pictórica, señalamos como relevantes algunas obras de Juan Gopar de comienzos de esta década. Destacan por la reducción del color, que aporta sobriedad a la imagen y permite a este pintor centrarse en el efecto del signo en el plano. La organización espacial es azarosa, dinámica, y el espacio vacío, así como los fuertes contrastes en esta limitación cromática juegan un papel muy importante.

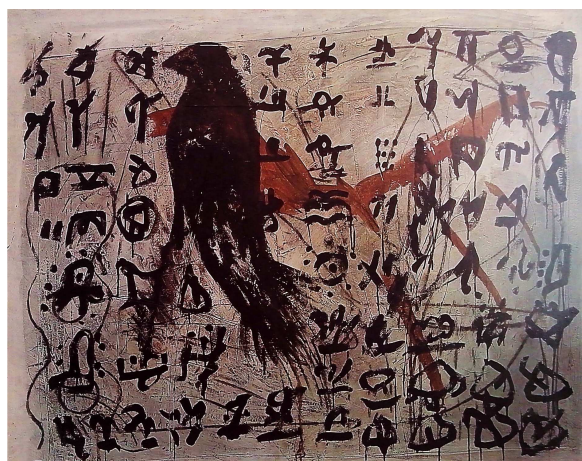
Se percibe un dialogo de luces y sombras y una búsqueda de pureza. Para Jonathan Allen, Gopar crea un mundo visual y espiritual a través del cual conecta con su propio interior. Recurre a un sincretismo que desplaza su pasado interés en imágenes más icónicas [VVA, 1992a, p. 27]. Gopar se centra ahora en la superficie del cuadro, atendiendo a texturas obtenidas del rastro del pincel e intenta crear una imagen pura y simple. Reduce la pintura a los elementos plásticos mínimos necesarios, pero con suficientes contrastes internos, como los que establece entre colores puros y neutros, blancos y negros, o entre líneas difusas y marcadas.



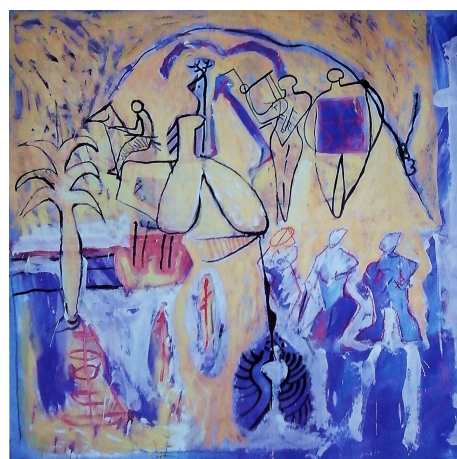
114. Juan Gopar. *Topografía del diálogo*, 1989-1990

Concluyendo con las aportaciones de esta generación, también existen pintores que hacen incursiones en la figura. En esta corriente se inscribe la obra de Jerónimo Maldonado en los años 90, en la que permanecen recursos expresionistas como el uso arbitrario del color y la expresión libre, gestual, si bien, cada vez hay una mayor decantación por el primitivismo, dada su insistencia en la forma simple y redondeada, y en el uso de un espacio plano y con ausencia de sombras.

Buenos ejemplos son sus *Bestiarios*, en los que destacan la paleta reducida y una escritura automática con la que va eliminando la tercera dimensión para centrarse en el gesto y la caligrafía. Al final de la década, su primitivismo adquiere reminiscencias picasianas; recurre a formas lineales esenciales, simples en composiciones libres y equilibradas de manera instintiva, un neoprimitivismo de obras más optimistas en color y de temáticas relativas a la familia o a simples figuras y otros motivos. Para Clara Muñoz, sus obras producen una inquietud extraña, común a las obras de tradición romántica y expresionista. Según esta autora, no es un expresionismo reducido al signo, ya que Maldonado conoce muy bien los efectos que produce la pintura [VVAA, 1989a, s. p.]



115. J. Maldonado. *Sin título*, 1993



116. J. Maldonado. *Juegos en el exterior*, 1999

III. 6. 4. Aportaciones expresionistas de una nueva generación: Los pintores de los años 90

Por último, en la década de los 90 también nos encontramos con la obra de una serie de nuevos pintores, en general más jóvenes¹⁵⁶ que el resto de los mencionados. Entre ellos, el citado Jorge Ortega, y otros como Hugo Pitti, Santiago Palenzuela, Carlos Rivero, Juan Pedro Ayala, Luis González, Juana Fortuny o Moisés Cruz. Ellos también realizan aportaciones a este lenguaje, sin embargo, será algo que apreciaremos mejor en la siguiente década.

En el caso de Jorge Ortega, su pintura se vuelve más narrativa. Utiliza vivencias personales que éste dice mostrar sólo como material biográfico sumiso, sin interés, centrándose principalmente en la plástica de la imagen pictórica, que actúa a un nivel de comunicación de la experiencia. Por este mismo motivo, subrayamos también sus lazos con el expresionismo, si bien, sus intereses son más amplios. Según Carlos D. Bertrana, en estas obras se detecta una lectura de contenidos personales, sus relaciones e inquietudes en el mundo [VALCÁRCEL / DÍAZ BERTRANA, 1995, p. 23].

¹⁵⁶ A Jorge Ortega, por edad, lo incluimos en esta generación, pero su obra más expresionista, como vimos, se da en los 80. A Carlos Rivero, por edad lo situaríamos en la generación de los 80, pero su trayectoria arranca en la siguiente década.

Para Jorge Ortega, la pintura tiene un poder transformador, tanto para el pintor como para el espectador, pero no la entiende ya como una pintura de acción -como en los años 80-, sino que ahora representa el papel del sujeto¹⁵⁷. Es cierto que, aunque su obra sigue siendo muy intuitiva, se vuelve más reflexiva –sobre todo a mediados de la década-, y esto se percibe tanto en el dibujo y las composiciones, como en los títulos, aunque no en el color, que continúa siendo intenso y brillante.

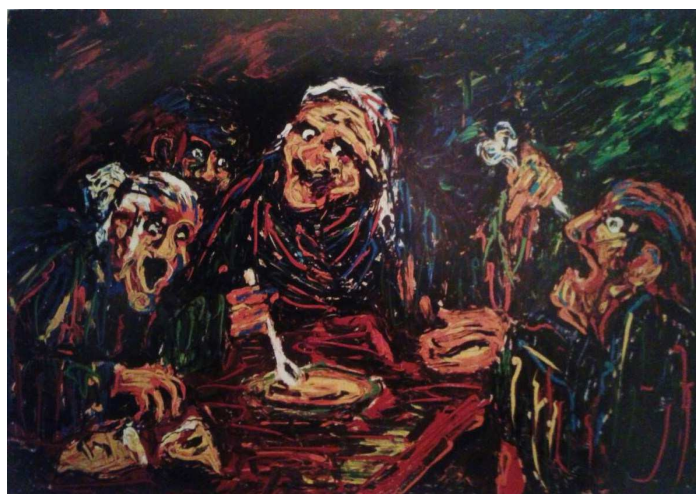


117. Jorge Ortega. *Silla e infinito*, 1995

Podemos continuar con la obra más visceral de Hugo Pitti (n. 1968), realizada a comienzos y mediados de esta década. Cronológicamente cabe mencionar primero alguna obra aislada de interés para el expresionismo, como su *San Sebastián*¹⁵⁸, cuyo tratamiento recuerda al *graffiti* primitivista del afroamericano Jean Michell Basquiat. Esta obra contará con diferencias espaciales con respecto a sus obras posteriores, que serán de un expresionismo más barroco, pero serán comunes en cuanto a colores encendidos y contrastados con negros intensos, contornos indefinidos, desproporciones expresivas, inestabilidad, violentos toques de espátula y drama de la escena [VVAA, 1994a, p. 34].



118. H. Pitti. *San Sebastián*, 1992



119. H. Pitti. *Viejos muertos de hambre*, 1994

¹⁵⁷ Señala este pintor: “Un amigo me tiló de moralista, en ese deseo constante de transformar al que ve la obra, como un ingrediente alquímico de transferencia [ORTEGA, Jorge, “Expo ‘Sin título’”, [en línea], Mensaje disponible en: daymp3@hotmail.com, 29 de octubre de 2016;14:57h, de deepbenta@yahoo.es. Comunicación personal.

¹⁵⁸ Esta obra fue expuesta en la galería Conca de La Laguna, SCT, en 1992.

Lo vemos en la obra que versiona y rememora las *Pinturas negras* de Goya. Aparte de su plástica, tan sólo el tema elegido nos da pistas de su interés expresionista en ese entonces. Es una interpretación resuelta a base de gruesas capas de óleo, directamente aplicadas del tubo. En contraste, su evolución lo llevará a expresarse prestando especial interés a la línea y la forma -aunque también a la materia y el color- en un expresionismo heredado del periodo medieval.

En Santiago Palenzuela (n. 1967), ya a comienzos de esta década se reconoce un gusto por la materia, que utiliza para resolver sobre todo interiores de imprecisas geometrías en las que luce el color, aunque también en figuras y retratos. Dice Fernando Castro sobre algunas de sus obras:

“[...] A finales de los noventa se recupera el ‘gusto’ por el retrato entre las nuevas generaciones de artistas canarios. En dicha recuperación destacan los autorretratos y retratos de amigos de Santiago Palenzuela [...] es un virtuoso del género: domina tanto el color y el dibujo como la expresión psicológica. [...] Pero no hay que engañarse, [...] pertenece al orden de los simulacros estéticos que, como se sabe, rigen todas las manifestaciones artísticas en la era de la posmodernidad [...] en éste el énfasis vitalista es también una variante del juego. Por eso no cabe definir estos retratos de Palenzuela como expresionistas [...] no pretenden asignarle al retrato un contenido de verdad, ya sea en un sentido esencialista, ya en el más superficial de la búsqueda de la semejanza [...]” [CASTRO BORREGO, en VVAA, 2002f, p. 84].



120. Santiago Palenzuela. *Trasiego de las estancias*, 1996

Más allá de definir el expresionismo en virtud del uso del color y la materia, debemos atender a la actitud del pintor. Su plástica es similar a la de algunos expresionistas, pero no sólo por ello es expresionista¹⁵⁹, debe haber una conexión entre intención y forma estética. En sus estancias -interiores donde merodean animales o figuras ensimismadas- alude a la canariedad¹⁶⁰ mediante simbologías. Los colores llamativos y la carga de materia pictórica empiezan a establecer una codificación expresionista con la que se familiariza el pintor, resolviendo paredes y figuras con facilidad¹⁶¹. Luego girará hacia obras cuyo contenido y visceralidad nos sitúan en el expresionismo.

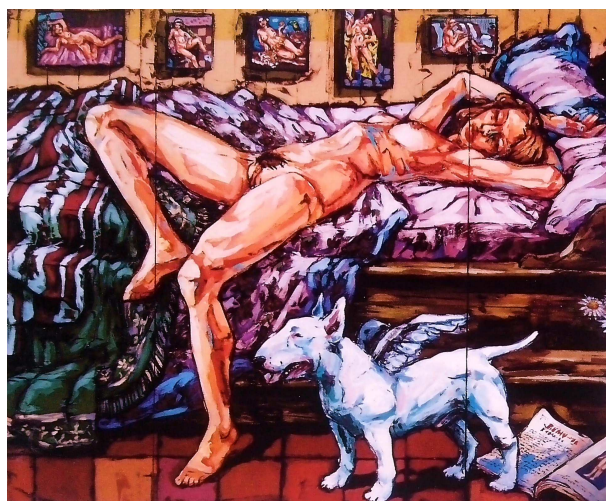
¹⁵⁹ Véase el epígrafe I. 3. del cap. I, en la pp. 62, donde se define el expresionismo como lenguaje.

¹⁶⁰ Véase el significado de este término a comienzos de este cap. III, en la pp. 206.

¹⁶¹ Hábil en el dibujo y la pintura del natural, su formación académica le permitió ir más allá, llevando a cabo propuestas figurativas más personales y experimentales, incluso llegó a coquetear en sus inicios con el expresionismo abstracto [VALCÁRCEL, en VVAA, 1996a, pp. 31 y 32]. Su pintura se definirá como figuración expresionista de acento matérico.

Otro de los pintores que despunta en esta década es Juan Pedro Ayala¹⁶² (n. 1972). A mediados de los años 90, llaman la atención su dominio del dibujo y su imaginación, en una pintura original en el tratamiento del soporte, madera grabada¹⁶³. Pero, aunque rico en recursos y maduro en el dibujo, se aprecia una comedia proporción que nos aleja del lenguaje estudiado. No obstante, cuenta indudablemente con una gran habilidad técnica y poética [VALCÁRCEL, en VVAA, 1996a, pp, 21 y 22], que en pocos años derivará en un claro expresionismo. Los únicos recursos con los que podemos encontrar algún lazo son algunos ligeros acentos de color, y sobre todo, el uso del contorno negro, que nos remite a la Edad Media o a *Die Brücke*.

Si comparamos esas obras con otras posteriores¹⁶⁴ del final de la década, notaremos una gran diferencia en la actitud pictórica. Se trata de obras realizadas sobre papel, muy espontáneas, decididamente resueltas y trabajadas con fluidas acuarelas y tintas en las que el dinamismo y la desproporción expresiva de sus figuras y composiciones brilla en temáticas que pasan de una línea erótica anterior a ser explícitamente sexuales, fuera de toda represión y sin tabúes. Con ellas comienza el camino de una pintura expresiva, dinámica y gestual, que madurará en el nuevo milenio en obras en las que se apreciará un importante alejamiento de la iconicidad.



121. Juan Pedro Ayala. *Leda y el cisne*, 1995



122. Juan Pedro Ayala. *Natacha*, 1998

La pintora Juana Fortuny (n. 1972) desarrolla en esta década obras de carácter desenfadado, llenas de un humor que mantendrá a lo largo de su carrera. Sin embargo, sus obras se irán transformando desde un aspecto más ligado a la ilustración descriptiva -como en el caso de Ayala- a obras que podemos enlazar con el expresionismo, el primitivismo o el *Pattern Painting* -dado su uso de telas comerciales como soporte-. Fortuny deforma la figura aplicando trazos y líneas aleatorias combinando lo grotesco con lo humorístico, aspectos deudores del lenguaje expresionista que lleva a

¹⁶² En esta década, perteneció al grupo Medallita en el ojo (1993-95), con otros artistas como Alejandra Alonso, Elena Santos, Beatriz Cejas y Alín Parrilla. Es uno de los pocos grupos de los años 90 [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 170].

¹⁶³ Son armarios cuando están cerrados y trípticos cuando abiertos. Las figuras se encontraban en el interior, aunque las obras cerradas también mostraban figuras o dibujos. Son obras que podemos considerar ligadas al *Pop* y la ilustración; además, si las miramos como los objetos articulados que eran, éstas se nos quedan un tanto decorativas. Fueron expuestas en *Figuraciones indígenas*, 1996, Sala de Arte La Granja y el CAB, ambas en SCT, y luego en 1997 se trasladó a la Sala La Regenta, en LPGC [VALCÁRCEL, en VVAA, 1996a, pp, 21 y 22].

¹⁶⁴ De la exposición *Las Once Mil*, 1998, realizada en la galería Magda Lázaro, en SCT.

otros estilos, aunque con el mismo desenfado y jovialidad. En esta década se centra en la realización de series de retratos, representaciones de objetos y abstracciones, aunque a veces simplemente encaja soportes de tela en conjuntos polípticos. Otras veces retrata animales u objetos que parten de sus vivencias o imaginación. Como señala Ernesto Valcárcel:

“[...] incrementa el ingrediente crítico y psicológico que ya denotaba en la etapa precedente. Además se hace mas vitalista y cambia de temas, técnica y estilo, realizando [...] multitud de pequeñas pinturas de acento expresionista sobre soportes delicados (papel de seda, vegetal o galleta), que pronto derivan hacia un inmenso políptico” [VVAA, 1996 a, p.26].



123. Juana Fortuny. *Sin título*, (Det.) 1996

Moisés Cruz (n. 1972) es otro pintor de esta generación. Su obra es quizás sea menos conocida, pero merece ser mencionado, pues su lenguaje expresionista es evidente. Según Ramiro Carrillo, este artista es casi un superviviente, si tomamos en cuenta el conjunto de artistas formados ya en esta década en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna, que son rescatados del dominio de la expresión para ser llevados a la reflexión, es decir, que son llevados desde la emoción y la visceralidad, hacia el pensamiento [CARRILLO / MARRERO, 1998, s. p.].



124. Moisés Cruz. *Sin título*, 1997

En Moisés Cruz, sus recursos son lo que dice. En sus obras, las partes del cuerpo pintadas se presentan descontextualizadas de su lugar común, por ello dan la sensación de no tener un espacio ni un tiempo, han sido creadas desde la memoria [Ibidem]. Su pintura nos recuerda al neoexpresionismo de Georg Baselitz, no sólo por la elección de sus motivos, sino porque su tratamiento salvaje es similar.

Carlos Rivero (n. 1964) es otro nuevo expresionista, aunque esta tendencia se aprecia realmente en la siguiente década. En los años 90, plásticamente dejaba ya entrever recursos gestuales, acusadas deformaciones y gravedad del color, pero entonces desarrollaba una pintura calificada de surrealista, lo que de algún modo permanecerá a lo largo de su carrera en los motivos y los mundos que crea. No obstante, en gran medida su obra de esta década se movía también en una abstracción cercana a la de pintores como Gordillo, por el uso de conexiones como recurso compositivo. En la exposición *Con la casa auestas*, 1997, mostraba estas imágenes, vehementes, oscuras, que provocaban malestar y repulsión, características de su futura pintura. La limitación de color al blanco y negro invade el lienzo presentando un universo plástico lleno de tensiones formales y conceptuales.



125. Carlos Rivero. *De Conversa en Conversa*, 1995

Por último, en una línea abstracta, la pintura de Luis González¹⁶⁵ (n. 1969) en los años 90 destaca por un tratamiento experimental de la acuarela, de manera sensible y espiritual, capaz de emocionar. Deja ver su relación con este medio, pero también con la práctica del paisaje -con el que tiene años de experiencia-, lo que le ha llevado a detenerse en lo esencial. Su pintura irá poco a poco derivando hacia una estética informalista en composiciones que tienen una huella gráfica y pictórica gestual, en las que se aprecia la escritura automática. Los espacios tienden a abrirse a través de manchas, trazos y líneas rápidas y seguras, anulando la construcción icónica y convirtiendo el soporte en lugar para la expresión de signos, colores y tratamientos de gran riqueza plástica.

¹⁶⁵ Fue galardonado en los años 90 con numerosos premios y un currículum de excelente expediente académico [CASTRO, J., 1992, enero, 2, "Luis González Morales. Pintura psicológica y profunda", en *Diario de Avisos*, SCT. [En línea]. Disponible en: www.apintoresyescultores.es/wp-content/uploads/.../Diario-de-avisos-2-enero-1992.pdf [Acceso: 2015 / 07 / 07].



126. Luis González. *La acuarela disidente* (De la serie *Un sueño inerte*), 1997 - 1998

III. 7. INFLUENCIAS EXPRESIONISTAS EN LA PINTURA CANARIA DEL NUEVO MILENIO (2000 – 2016)

En el estrecho espacio temporal transcurrido en el siglo XXI los ejemplos de expresionismo siguen siendo variados, numerosos. La pintura canaria continúa siendo plural, y en ella podemos de nuevo distinguir claras actitudes¹⁶⁶ expresionistas en algunos nuevos pintores, o en muchos otros de las generaciones ya investigadas. Todos ellos dejarán su huella personal en este nuevo milenio.

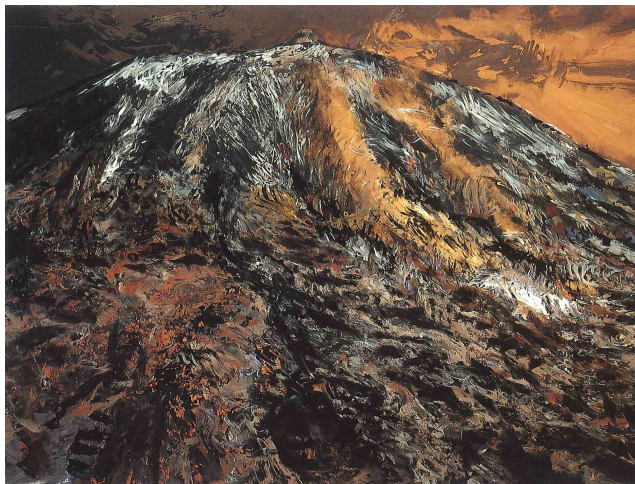
III. 7. 1. Últimos expresionismos en pintores de generaciones anteriores a los años 70

El caso más representativo entre los pintores de las generaciones más antiguas es el del citado Pedro González, incansable y prolífico, una referencia directa y muy importante para el expresionismo en Canarias, por lo que nos extenderemos particularmente en su trabajo. A su maestría en la diferenciación tonal y cromática, habría que sumar su constante experimentación con variados recursos en la aplicación de la pintura. Su producción de este milenio continúa en una línea estilística parecida a la iniciada en los años 80, aunque con sus variaciones temáticas, discursos que este pintor suele concentrar en series. Desde el año 2000, en las series *La Montaña* y *La Ciudad* se reconocen referencias cercanas como el Teide y la ciudad de La Laguna, pero el contenido de su pintura no son los temas, sino su manera de hacer. Para Carlos D. Bertrana, con estos temas continúa este pintor su aventura existencial, comenzada en 1961 [VVAA, 2001e, p. 23].

A medida que la abstracción da paso a la figura, tendrá cabida un expresionismo dramático aunque vital en color, que junto con la luz cobran protagonismo en su obra. Como ocurre en muchos expresionistas -sobre todo posmodernos-, el dilema figuración-abstracción deja de tener sentido. No cae en narraciones; sus temas serán, como hemos insistido, secundarios. Por ejemplo, en *La*

¹⁶⁶ Ejemplos son obras de la reciente exposición *On painting. Pintura hispanoamericana de los últimos 25 años*, en el CAAM, LPGC, 2013, o *La mirada pequeña*, 2004, fragmentos de la vida cotidiana que reivindican lo narrativo, lejos de lo conceptual.

Montaña, serie de factura más carnal, cargada y barroca, la interpretación de lo que uno ve, está por encima de la realidad tangible de la propia montaña, y en ello el creador se distancia de la idea de armonía clásica [PERAZONNE, en VVAA, 2001e, p. 51]. Lo que realmente le importa, más allá de pintar una montaña, es su proceso de creación, sumergirse en esa montaña, es decir, en la pintura.



127. Pedro González. De la serie *Montaña*, 2000

Incluso en temas más comprometidos, como las series *La Patera* (2003) o *El hambre* (2004), su prioridad no es el documento de una sociedad o época –aunque esto en parte es inevitable–, porque su fuerte es la dialéctica visual, el impacto que producen las imágenes. Como señala Carlos D. Bertana, “[...] la potencia del lenguaje deja el tema en un segundo plano, tal como ha sucedido siempre en la buena pintura” [idem, pp. 19-21]. No es que le interesen solamente los problemas formales, sino que para él forma y contenido son un todo, así que aprende a decir de una forma –plástica– que condicionará sus temas. Dice el propio Pedro González:

“Estoy atento a todo lo que ocurre. Mi pintura va derivando por una serie de caminos nuevos, pero siempre conservando la autenticidad y las formas básicas de mi planteamiento básico [...] En los planteamientos que hago siempre aparece la mancha y en la estructura básica sigue estando el planteamiento de los años 60. Lo que ocurre es que han variado los pretextos que uno toma para hacer pintura. Entre otras cosas para no aburrirse de hacer el mismo cuadro” [idem, pp. 23 y 31].

En este nuevo milenio se detecta una insistencia en temas dramáticos o catastróficos como los citados, u otros como cementerios, cuevas, botas, etc., pero siempre hay una intención primordial de crear estilo, desconfiando del carácter narrativo de la pintura. En todo caso, intenta revelar el lado oscuro de la historia contemporánea, haciéndonos partícipes del sufrimiento, obligándonos a reflexionar sobre la condición humana y el sentido de la existencia. Pero volvemos a lo mismo, su fuerte está en como lo dice, y lo consigue a través de su expresionismo. Apunta Carlos D. Bertrana:

“[...] la temática de las últimas obras de Pedro González son el velo de una evolución de un proceso creativo. Su habilidad para cambiar de piel y seguir siendo el mismo. Con una entonación propia cada vez más barroca y exquisita, añadiendo matices, redescubriendo en nuevos ámbitos su pintura y ‘la inquietante noción existencial de lo incesante’ ” [VVAA, 2005d, p. 12].

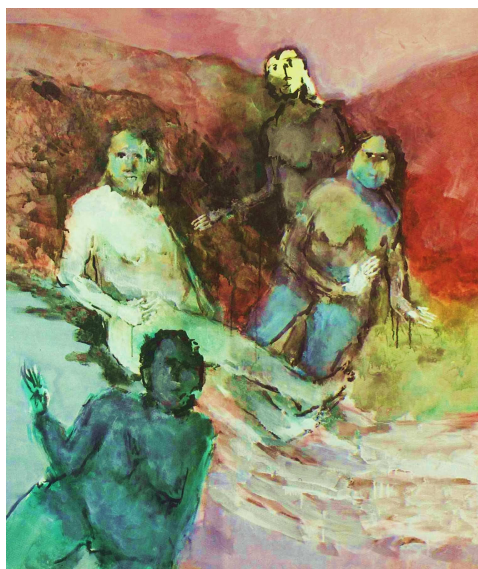


128. Pedro González.
Cementerios, Cuevas y gatos, 2003



129. Pedro González
El hambre, 2007

En cuanto a producciones posteriores, *Pinturas*, 2010, son, para Jonathan Allen, “Cuadros de ánimas del Siglo XXI”, una ilusión de seres -no importa si vivos o muertos- que se aman y aman la naturaleza [ALLEN, 2010, s. p]. Se percibe en ellas un sentimiento entre erótico y patético, siempre con su silencio enigmático y, como señala Juan Ruiz Cruz, Pedro González nos desvela con estas obras una relación del hombre con el paisaje, que en realidad es la suya [RUIZ CRUZ, 2010, s. p]. En definitiva, sigue siendo “su pintura”, una pintura de raíz gestual y por tanto, determinada en mayor o menor medida por lo imprevisible, por el azar y el instinto, con el que desde luego, juega muy bien.

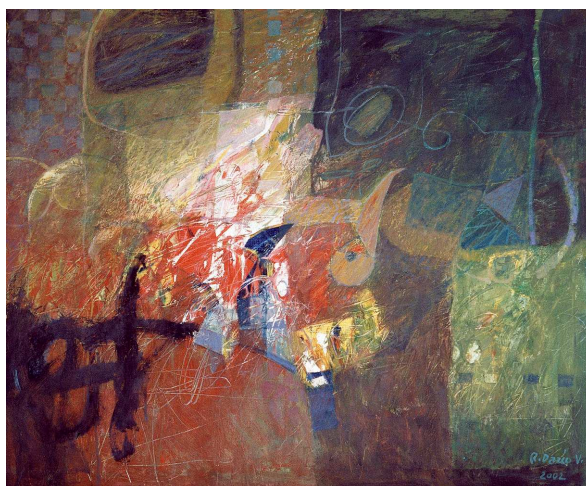


130. Pedro González. *Sin título* (De la serie *Pinturas*), 2009 - 2010

Estos aspectos, que ha desarrollado desde la ingravidez de sus primeras composiciones de los años 60, han ido construyendo un lenguaje sólido. No obstante, ha ido progresivamente acentuando determinados aspectos plásticos con el nuevo milenio, como por ejemplo su énfasis en el color, menos sobrio, más vivo y contrastado, o en la luz, que ahora define más el espacio y las formas, o el

movimiento de sus composiciones, barrocas, inestables, aspectos todos guiados por la expresión del gesto. Pero principalmente hay un cambio en la concepción del espacio, ahora algo más escenográfico. En resumen, se ha tornado aún más expresionista, si cabe.

La obra de Rubén Darío Velázquez en este milenio también deja su huella expresionista. Desde el año 2000 fue llegando a la abstracción como desarrollo lógico de su figuración anterior, pero en realidad se trataba del mismo universo plástico ya utilizado. Decía el pintor: "No fui a la abstracción, ella vino a mí como una necesidad física y mental en el sentido de actuar con entera libertad"¹⁶⁷. Sus referencias figurativas se fueron diluyendo, dando paso a puras relaciones entre forma, gesto y color, creando estructuras plásticas. En realidad, reestudiaba su gramática, porque no descartó paralelamente seguir con la figuración. Su obra siempre se ha caracterizado por su expresionismo feísta y de ironía crítica, aunque tierno, además de surrealista y melancólico. Formalmente, destaca su mezcla de manchas y grafismos expresivos -sin dejar de atender a estructuras geométricas-, y sobre todo, un uso muy personal de las armonías cromáticas.



131. Rubén Darío Velázquez. *Abstracción*, s. f. (2006, aprox.)

En las figuraciones de este nuevo milenio¹⁶⁸ el espacio es menos experimental, más tradicional que en los años 90 o en trabajos anteriores, lo que sin embargo, no ha borrado su expresionismo. Hay una clara vuelta al ilusionismo, a veces utilizando amplias perspectivas de paisajes canarios o peninsulares. Suelen ser paisajes con personajes extraños que se relacionan entre sí y miran al espectador. El tratamiento de la forma es más lineal, aunque igualmente lleno de distorsiones y rico en valores cromáticos tan atractivos como en décadas anteriores. Es una figuración más sólida y moderna, enriquecida por la experiencia de la abstracción, que aún se percibe en la articulación de los elementos plásticos. La ambientación de las escenas es inquietante, pero está suavizada por la alegría de su color. Se trata de una narrativa cargada de existencialismo, pero que a la vez es nostálgica y dulce.

¹⁶⁷ [En línea]. Disponible en: <https://www.cajastur.es/osyc/acultural/actividades/actividad748.html> [Acceso: 2013/11/04].

¹⁶⁸ Su obra fue expuesta en el 2006 en Asturias, tierra natal, en el centro Cultural CajaAstur, Gijón, bajo el título *Anatomía de una abstracción*, entre el 05 de octubre y el 06 de Diciembre de 2006 Luego en Canarias, en el CIOCA, en LPGC, entre el 28 de Octubre y el 20 de Noviembre de 2010, bajo el título *Caminos*.



132. Rubén Darío Velázquez. *Los novios*, s. f. (2002 aprox.)

Por otro lado, el estilo expresivo desarrollado por Félix Juan Bordes en los años 90 se prolonga en el nuevo milenio con sus obras deudoras del Informalismo, aunque su espacio atmosférico se funde cada vez más con la planitud del lenguaje primitivo e infantil. Ha creado un espacio para la desenvolvura del color, la materia y la gestualidad, en el que se perciben mundos que son producto de un proceso de creación azaroso, ya muy maduro. Su obra ha evolucionado hacia la abstracción, y aunque sigue habiendo ambigüedad en su concepción espacial, se aleja del ilusionismo, llegando a su cenit en el nuevo milenio. En realidad, su modelo de representación va más allá del paisaje –aunque sean frecuentes las alusiones a éste y a los elementos naturales- o el espacio plano; está ligado a un proceso creativo que convierte las imágenes en ambivalentes. Los elementos del lenguaje visual se funden, presentando un aspecto muy heterogéneo [G. RODRIGUEZ, 2003, s. p.]. Pero lo más importante es que están en constante transformación, concepto muy contemporáneo y muy habitual en los procesos creativos de tipo expresionista, que aporta a las imágenes cierto barroquismo, movimiento e inestabilidad. Antonio Rodríguez lo define así:

“Ese continuo fluir de la forma se mantiene siempre presente en esta experiencia pictórica individual, de reflexión propia y alejada de modas [...] desde hace ya más de treinta años [...] Ahora también las mismas formas flotantes y los brillantes colores aparecen, se reencuentran cíclicamente desde otras similares y nuevas versiones, con otros grados de borrosidad o nitidez [...] versión del mundo, que se desarrolla en medio de forma renovables [...] que mantienen sus propias leyes de movimiento y actividad” [Ídem, s p.].



133. Félix Bordes. De la serie *Escenas tropicales*. *Remanso atmosférico en la orilla negra*, 2003

Posteriormente, sus temáticas estarán relacionadas con la cultura y las estéticas orientales, tropicales, africanas, etc., desde las sensaciones que la contemplación de la naturaleza y sus seres despiertan en el individuo y en el propio artista. Éste muestra un interés en la dimensión telúrica, algo que notamos en la calidez de los colores tierra utilizados en algunas de sus obras. Según Fernando Castro, este artista intenta reproducir el modo en que funciona el pensamiento visual de la mente primitiva; intenta desvelar su manera de interpretar el mundo [CASTRO BORREGO /BORDES, 2008, pp. 2008, p.13]. Para el propio Félix J. Bordes, en su serie africana es más coherente moverse dentro del caos de lo primigenio. De esta manera lo utiliza como una gran fuente de ambigüedades que abre grandes posibilidades formales:

“[...] la versión del artista que piensa en África será necesariamente borrosa, ambigua, descodificada. Cargada de estímulos formales sugerentes y no fácilmente reconocibles, siempre moviéndose en un lejano plano figurativo, no reconocible, que queda siempre al filo de la abstracción, sobrecodificando el resultado plástico y extendiendo los conceptos a través de múltiples recorridos visuales de lectura” [Idem, pp. 20 y 25].



134. Félix Juan Bordes. *Construyendo con ráfagas de arena un gigantesco sirigué*, 2008

También podemos citar al polifacético Eduardo Camacho (1942-2006), cuya obra estuvo muy ligada a la escenografía y la ilustración, aunque cuenta con recursos muy pictóricos, dejándonos algunas obras de carácter expresionista en este milenio. Una de sus obras es de inspiración poética y visual¹⁶⁹, que representa un buen ejemplo para el lenguaje estudiado. Se trata de sus ilustraciones para un libro sobre *El Quijote*, en 2005, año de su cuarto centenario. Anteriormente, desarrolló un conjunto de piezas de pequeño formato que homenajean al poeta gran canario Tomás Morales en la exposición denominada *Oda al Atlántico*, 2000. Declaraba el propio Camacho sobre estas obras que,

“La acción plástica, o sea, el gesto pictórico, el dibujo, el color, la línea, la forma, el espacio... describen espontáneamente la palabra (el texto), el entorno (el hombre, la vida, la historia), la información”¹⁷⁰.

¹⁶⁹ [En línea]. Disponible en: <http://infoenpunto.com/not/3741/> [Acceso: 2015/03/03].

¹⁷⁰ Esta exposición fue celebrada en el año 2000, en La Cueva Pintada de Gáldar, Gran Canaria, y esta compuesta por 43 obras de pequeño formato.



135. Eduardo Camacho. *Don Quijote*, 2001

En obras de Maribel Nazco de este milenio comprobamos como regresa esporádicamente a su vertiente expresionista. La mayoría de sus obras con este perfil, parten de una inspiración del medio ambiente, en la línea de sus paisajes expresionistas de los años 80, no naturalistas, sino entendidos como espacios para la desenvoltura del gesto, el color y en definitiva, de los registros de la actividad creativa de la pintora. Parece que buscara llegar a la pureza de la expresión pictórica, reduciendo al mínimo la diferenciación figura-fondo a través de la disolución de las formas, mediante su borrosidad o difusividad. La labor de investigación de Maribel Nazco en la materia pictórica en todas sus vertientes, le ha llevado a desarrollar un profundo conocimiento del medio. En estas obras, ha ido reduciendo la visión nítida de las cosas, dejando sólo entrever el contenido en busca de mayor esencialidad, pero sin dejar de acentuar la expresividad, tal y como podemos observar en la presencia de signos y registros pictóricos. Además, su lenguaje se enfocó más hacia el interior, jugando la imaginación un gran papel [NAZCO, 2005, p. 7].



136. Maribel Nazco. *Huella III*, 2005

También Manolo Ruiz nos deja en este milenio obras de carácter paisajístico y expresionista, con un alto grado de abstracción. Sus colores son vivos y su expresión violenta, rápida y dramática a base de grandes brochazos, caligrafías y recursos como el raspado. Son espacios que surgen de la memoria, captando su sentimiento del paisaje, y en ello, su fuerza telúrica, su esencia cósmica; en este sentido, tienen también un nexo con la obra de Gonzalo González, sin embargo el tratamiento es más cercano al de Félix Juan Bordes de esta década, por su huella gráfica. Ya en los años 90, en obras como *Tierras áridas*, practicaba Manolo Ruiz el paisaje con una intención similar, pero es quizás en el nuevo milenio, con estas abstracciones, cuando percibimos mayor seguridad y decisión en sus obras; representan un claro ejemplo del lenguaje estudiado. Según Jonathan Allen, estas obras¹⁷¹ del 2008 de algún modo nos devuelven el espíritu de la Escuela Luján Pérez¹⁷² de los años 30, ya que este pintor trata de mostrarnos su visión del Sur de Gran Canaria. Dice Allen:

“Son paisajes del alma [...] paisajes simbólicos [...] imágenes que atrapan la intensidad de la emoción [...] El pintor nos invita a ponderar estas tierras de Juan Grande, esas planicies de Agüimes y a encontrarnos con ellas, a reencontrar la esencia” [ALLEN, 2008, s. p.].



137. Manolo Ruiz. De la serie *La tierra que nos queda II*, 2008

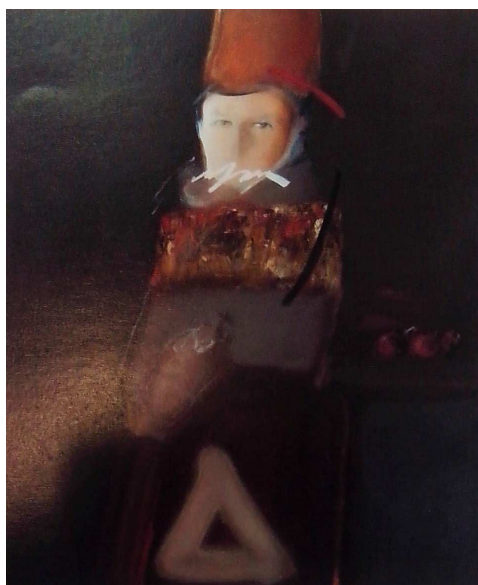
Por otro lado, en una línea figurativa y muy diferente al caso anterior, la obra que nos deja José Luis Fajardo en este milenio continúa con su trabajo en la figuración expresionista de los años 90, retratando al ser humano, que es su tema. Un tema que utiliza para denunciar la lacra de esta especie a través de la representación de la miseria y el dolor, como si tuviese algún tipo de compromiso social con su arte, lo que nos recuerda a Manuel Millares [WESTERDAHL, 1997, s. p.]. Todavía recuerda a pintores como Francis Bacon, evocando ese drama barroco y silencioso suyo tan característico, que Fajardo acentúa con tonos oscuros y rostros desafiantes de esos personajes sombríos que pinta, ahora algo más definidos, aunque igual de inquietantes.

Permanece su combinación de recursos expresivos, gestos caligráficos y simbologías a través de números o de formas como el triángulo, que han pasado a ser ya no líneas descriptivas o contornos, sino que, la mayoría de las veces funcionan como un nuevo código, un grafismo independiente, prácticamente aislado de las figuras. Y sin embargo, dentro de su dinámica

¹⁷¹ Exposición celebrada en el Club La Provincia, en LPGC, en 2008, bajo el título *La tierra que nos queda*.

¹⁷² Manolo Ruiz ha sido muchos años después, profesor de esta escuela, la cual conoce muy bien, ya que se formó allí y adquirió su modelo de enseñanza.

expresividad, llaman la atención sus estáticas y equilibradas composiciones, aunque no están exentas de la tensión que imprime la verticalidad constante de los personajes que retrata.



138. José Luis Fajardo. *Personaje ucrónico con triangulo*, 2002

III. 7. 2. Últimas aportaciones de influencia expresionista en pintores de los años 70

Entre los pintores de esta generación –sean de la llamada Generación de los 70, o no-, algunos continúan aportando obras con influencias de este lenguaje, tanto en el terreno de la figura como en el del paisaje o la abstracción total. Normalmente, no se trata de manifestaciones de expresionismos puros, sino de obras con un apreciable grado del eclecticismo, en las que caben actitudes expresionistas que dejan señales identificables en su gramática; ya hemos visto como a medida que los pintores en general, transitan por la compleja posmodernidad, la mezcla de estilos y nomadismos se hace más frecuente en sus obras.

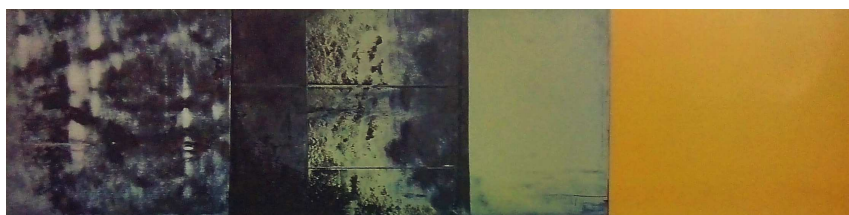
Gonzalo González sigue mostrando huellas de un expresionismo ligado al paisaje romántico, de carácter profundo. Señala Nilo Palenzuela, que el punto de partida de su pintura se halla en el Expresionismo, por la condición de generar vida a través del cuadro, aunque añade que González parece ir acercándose cada vez más al arte oriental, a la vez que se aleja del *pathos* expresionista anterior [PALENZUELA, 2003, pp. 5-7]. Ciertamente hay menos visceralidad y convulsión expresionistas, que han ido dejando paso a composiciones más estables. Por ejemplo, en su series de 2001, 2003 y posteriores, el paisaje se vuelve más esencial, simple y equilibrado, menos barroco, así como más austero en el color, aunque la mancha siempre se presenta como protagonista de su vocabulario.

Estos giros son una característica común a muchos artistas de esta generación y de otros posteriores: el eclecticismo, la facilidad para transitar por los lenguajes y de enriquecer o variar el suyo en busca de libertad creativa. Para Nilo Palenzuela, en el caso de este pintor, sus variaciones en el lenguaje van unidas a sus cambios de medios plásticos [ídem, p. 10], aunque también, como veremos, hay un cambio en el concepto de la obra, atendiendo ahora al significado del horizonte.



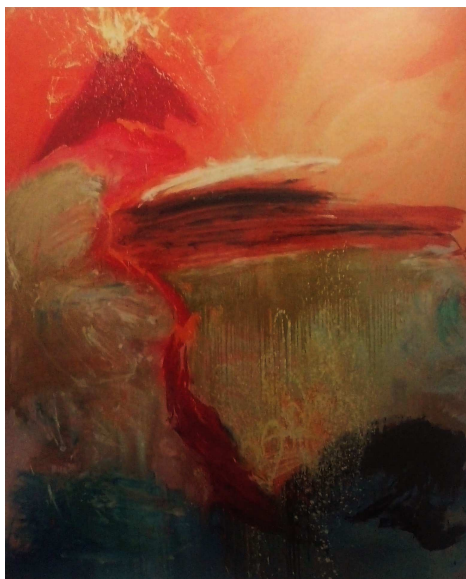
139. Gonzalo González. *Azul*, 2001

A finales de la primera década del milenio hay otro salto estético, aunque coherente en su trayectoria. Cambia a soportes de aluminio y crea formatos alargados con variaciones del tema del horizonte en una línea abstracta similar, aunque la geometría ahora fragmenta verticalmente el espacio. Siguen habiendo influencias del expresionismo, aunque también de otros lenguajes, por lo que no es fácil –ni necesario-, etiquetarlas. Según Carlos D. Bertrana, estas obras “[...] de esqueleto *minimal* y cuerpo expresionista” están compuestas como una *Suite* musical, dado el carácter rítmico de la obra; una sucesión de fragmentos de tratamientos distintos, espacios sonoros que dividen el tiempo –y en este caso, la mirada-, acentuándose el drama y la contraposición barroca. Además, la discontinuidad produce grandes contrastes dentro de un conjunto que, sin embargo, es armónico [VVAA, 2015, p. 13 y 14]. No son paisajes descriptivos, sino creados desde la memoria, exquisitos en el tratamiento de texturas y registros de color. Con su sello espiritual, les imprime silencio, vacío, misterio y pasión por la naturaleza, pero toca a su vez el tema posmoderno de la realidad fragmentada en la que vivimos. Son obras capaces de emocionar, a la vez que invitan a la reflexión.



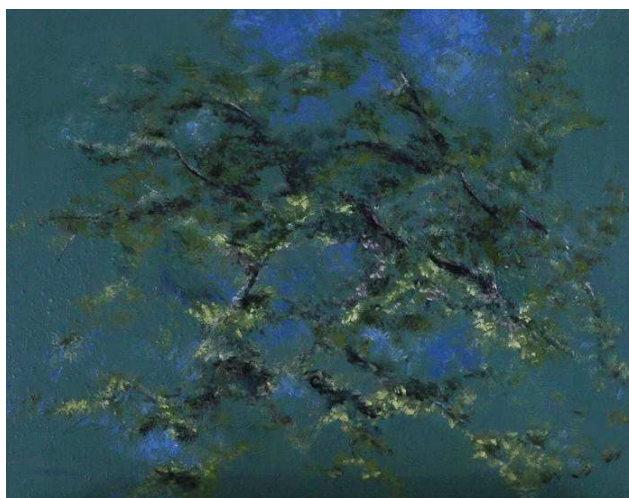
140. Gonzalo González. *La tarde se va* (De la serie *Suite*), 2009

En García Álvarez, su producción reciente también continúa tomando inspiración de la naturaleza. Son obras con un alto grado de interpretación -como en Gonzalo González-, aunque el grado de iconicidad varía de unas obras a otras. La serie de obras *Volcanes*, son espacios en los que el artista escoge el tema del fuego y la explosión, además de la forma triangular de la montaña, como excusa para desplegar grandes brochazos y hacer alarde de sus capacidades gestuales y cromáticas. Son obras con un notable grado de abstracción, ejecutadas con gran soltura y sabiduría, similares a sus marinas de los años 90, o posteriores, como *El mar de la memoria* (2013).



141. José Antonio García Álvarez. *Volcán*, 2009

En su producción de finales de esta década, dedicada a los árboles, *Valle del Jerte* (2007), mantiene la frescura, la libertad de trazo y la vaguedad que le caracteriza. Su color se torna más natural, aunque acentuado y sugerente, atendiendo a una luz casi sobrenatural. El tratamiento barroco desplaza al primitivismo anterior a través de la mancha, pero sin tanta violencia gestual. Se percibe más profundidad de espíritu y menos salvajismo. Son composiciones en las que las formas tienden a descontextualizarse de su entorno y hay una atención al detalle, por ejemplo partes del árbol que se fusionan con el fondo y flotan en mágicas atmósferas, siguiendo una concepción espacial no renacentista. Queda claro que en su carrera siempre se vislumbra un carácter nómada; se expresa mediante formas diferentes y transita por diversos enfoques. Su pintura¹⁷³ ha estado por momentos vinculada a soluciones plásticas derivadas del fauvismo de Matisse, planos coloristas y dibujo virtuoso, -como en algunos de sus retratos de los años 90 o actuales-, pero, en general, hay una huella constante del expresionismo.

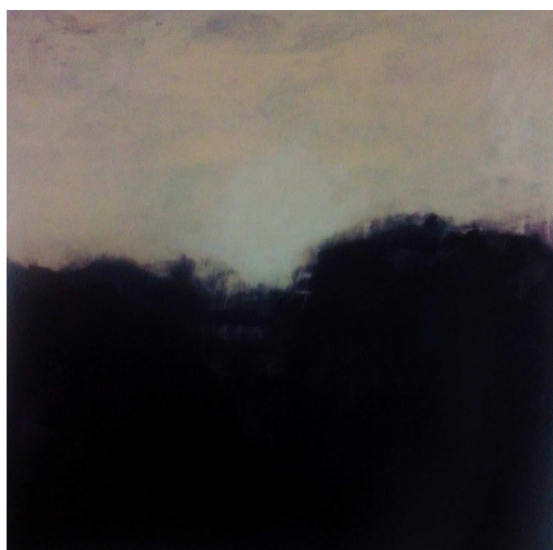


142. José Antonio García Álvarez. *Encina 05*, 2013

¹⁷³ [En línea]. Disponible en www.garciaalvarezvirtual.com/ [Acceso: 2015/03/07].

De las obras¹⁷⁴ de Juan José Gil comprendidas entre 2000 y 2010, se ha dicho que constatan su experiencia expresionista por la exaltación del color, el tamaño de las obras y las influencias recogidas del Expresionismo abstracto. No obstante, este pintor es notablemente ecléctico; se mueve tanto en la figuración como en la pura abstracción, y varía desde las estructuras orgánicas a las geométricas; en algunas de sus pinturas se mantiene la vía cartesiana que le caracteriza -y que ya hemos asociado a la abstracción pospictórica-, aunque cada vez en obras más aisladas y con menos rigidez y más presencia de la mancha en fragmentos acotados. Para Jonathan Allen, éste pintor elabora una geometría naturalista en la que se advierte la rotundidad de las formas. Según éste, en sus últimas obras ha manifestado un interés por la condición de insularidad que tenemos los canarios. Es habitual encontrar formas simbólicas como la orilla o la isla, o conceptos como la fuga, algunos ya utilizados anteriormente¹⁷⁵, que hacían alusión a este aspecto.

Destacamos algunos paisajes, muy románticos, de finales de la primera década. En ellos Gil muestra una conexión espiritual con el medio, un sentimiento ante la grandeza de la naturaleza insular y sus misterios. En estas obras detectamos principalmente austeridad, simplicidad compositiva, restricción cromática y bruscos contrastes tonales que aportan un gran drama a la imagen. En obras como *Réquiem por un barranco*, todos estos aspectos conceptuales y plásticos -en concreto la factura- y aspectos espaciales nos acercan al expresionismo de pintores como Rothko.



143. Juan José Gil. *Réquiem por un barranco*, 2009

Continuando con obras que interpretan el paisaje de modo expresionista, podemos señalar la obra dedicada al *Garoe*¹⁷⁶ de El Hierro de Rafael Monagas. Siempre ha sido característica en este pintor la síntesis compositiva acompañada del uso de la materia pictórica cargada, sin embargo, en 2007 encontramos obras de mayor fluidez y gestualidad. Es una obra aparentemente simple, pero esconde grandes juegos de luz y forma, así como sutiles registros cromáticos. Está lejos de la

¹⁷⁴ Un grupo de 14 obras de gran formato, representativas de esta década, fueron expuestas en el Instituto Cabrera Pinto de La Laguna, Tenerife, el 3 de Marzo de 2010.

¹⁷⁵ [En línea]. [Disponible en: www.europapress.es/cultura/noticia-canarias-juan-jose-gil-artistas-mas-representativos-70-exhibe-obra-muestra-laguna-tenerife201003003143729.html] [Acceso: 2015, marzo, 7].

¹⁷⁶ Bajo este título expuso Monagas un conjunto de obras como visiones de este árbol milenario de El Hierro. Fue celebrada el 25 de Abril de 2008 en la Fundación Mapfre guanarteme de La Laguna.

gravedad romántica de la obra anterior, pero no deja de ser un paisaje sensible, apasionado, y aunque es más agradable, hay una emotividad y un impulso expresivo que la separan de lo bucólico. Por otro lado, a nivel compositivo, no hay una atención al detalle propia de los espacios abiertos habitualmente representados en la estética romántica, aparte de que este pintor se toma grandes libertades formales para interpretar el tema escogido, pero hay cierta conexión espiritual y una búsqueda de lo primigenio común a algunos expresionistas históricos y neoexpresionistas.



144. Rafael Monagas. *Garó 3* (De la serie *Garóé*), 2007

Los paisajes apocalípticos y sombríos de Juan Guerra (n. 1945) -algo menos conocido que el resto de los pintores de esta generación- también podrían incluirse en este repertorio de paisajes de influencias expresionistas realizados en este milenio. Creemos que en estas obras también hay un enfoque de raíz romántica¹⁷⁷. Se trata de paisajes solitarios, sublimes, que en su atención a la luz, limitación cromática y enfoque general, podrían recordarnos a obras de pintores como Turner o de canarios como Gonzalo González o Ana de la Puente, aunque su factura, y sobre todo, su grado de iconicidad es mucho más elevado.



145. Juan Guerra. *Sin título*, 2008

¹⁷⁷ Para Lázaro Santana no se trata de paisajes de esta estética. Cfr.: SANTANA, 2009, p. 6.

Es un pintor con un gran dominio del oficio, pero se permite trascenderlo transmitiendo emoción, aunque sigue siendo descriptivo en la representación de los motivos ambientales. Es rápido e impulsivo y trabaja casi sin previo dibujo, aspectos que nos hace pensar en el expresionismo. Su interpretación del paisaje es realizada mediante claves tonales bajas o muy contrastadas que acentúan el dramatismo de la imagen, además de limitadas gamas de color que aportan una gran sobriedad al conjunto.

En un enfoque plástico, temático y conceptual muy diferente, situamos a Fernando Álamo. En el nuevo milenio se aprecia una continuidad de sus influencias del Neoexpresionismo. Ya en 2008¹⁷⁸ realizó una especie de síntesis estética a través de obras muy simples, de amplias manchas y algún trazo. Su producción posterior, de motivos florales y vegetales, o de naturalezas muertas que expresan exhuberancia y vida a través del color y el gesto, no se desligan de la representación, pero son espontáneas, muestran una urgencia expresiva que nos devuelve a sus años 80. Estas obras han sido descritas por Omar Pascual, como “[...] interpretaciones del tiempo, la vida, la muerte y, sobre todo, la pintura”, ejercicios a través de los cuales el medio pictórico trasciende [VVAA, 2013a, p. 25].

La estética expresionista de Álamo sigue mezclándose con la influencia de recursos del *Pop*, lo que apreciamos por ejemplo, en sus ejercicios de seriación. Álamo conforma grupos de obras que tienen algo de industriales, aunque muy manuales en cuanto a ejecución. Es característico de su obra el uso del espacio bidimensional, en el que despliega grandes brochazos, manchas o masas de color que interactúan con otros elementos, o ayudan a describir formas en grandes formatos. En ocasiones, la pintura excede el propio marco de la obra. Para Carlos D. Bertrana, en su obra se percibe erotismo, sensualidad e ironía; hay tanto hedonismo como angustia, por el placer sensorial que despliegan las obras y el drama existencial que expresan¹⁷⁹.



146. Fernando Álamo. 11-4-2008, 2008



147. Fernando Álamo. Azul, 2013

¹⁷⁸ Obras que fueron expuestas bajo el título *Por narices*, 2008 en el Insitito Cabrera Pinto de La Laguna entre 10 de Octubre y el 23 de Noviembre de 2008, y en La Sala de Arte La Regenta de LPGC, entre el 22 de Mayo y el 22 de Junio de 2009.

¹⁷⁹ [DIAZ BERTRANA, 2014, *Fernando Álamo. 2004- 2013*, CAAM, 22 /11/2013 – 23/01/2014, CAAM, LPGC, foll.].

Desde los años 90, su pintura se ha característico por ese tratamiento plano y claro del fondo, un espacio que rodea a las figuras y hace que graviten en él. No es un pintor que recurra al paisaje como contexto de las figuras, ni como tema en sí mismo. Está en la línea de pintores como Albert Oehlen o Cy Twombly, en cuanto a que comparte esa conexión con el arte primitivo en el tratamiento del espacio y la forma, caracterizada por la disposición de figuras suspendidas en un espacio plano e ingrávito. En Álamo, este espacio se convierte en lugar en el que conviven tanto los signos y expresiones gestuales, como las formas naturalistas, claramente descritas.

No podemos decir lo mismo de la obra de Luis Alberto Hernández, en la que es fundamental el uso del ilusionismo; es un pintor que dispone las figuras en paisajes o en interiores. Su expresionismo -si queda algo de éste-, sigue en una línea muy diferente a la de sus trabajos de los años 70. Desde los años 80, su obra está marcada por cierto naturalismo barroco, y sus formas pictóricas son más cuidadas, aunque nunca están exentas de deformaciones. En general, el trasfondo de su pintura es inquietante, oscuro, irónico y con cierto existencialismo, aunque ya no es tan desgarrador como en la obra de sus inicios. Su ironía y romanticismo se irán diluyendo con el nuevo milenio, dando paso a una pintura más ligada al Surrealismo.

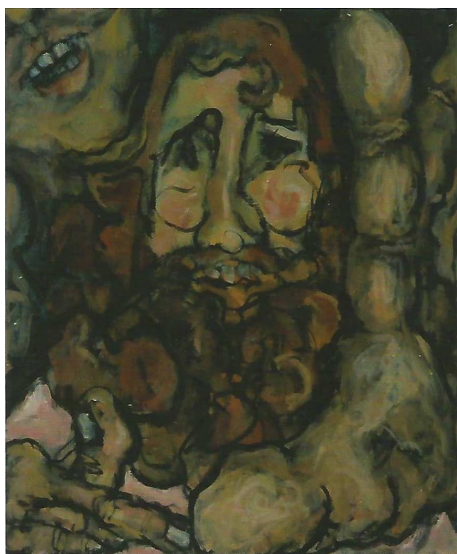


148. Luis A. Hernández. *La carta*, 2000

Desde mediados de los años 90, presenta más lazos con el Surrealismo que con otros con otros movimientos; se acentúa el interés por el bodegón y hay un giro hacia temáticas ligadas al paisaje como protagonista –infrecuente en su producción anterior-. Se interesa por la temática canaria, con obras más sensuales en el color y alejadas de su sentido grotesco y pesimista anterior, aunque es igual de melancólico. No obstante, encontramos algunas obras aisladas en este milenio que nos interesan especialmente, como *La carta*, *Ante el espejo*, o algunas nuevas infantas, ya que se mantienen aspectos plásticos y temáticos, además de un mensaje que nos conectan con el Luis Alberto de producciones anteriores.

Por último, siguiendo con expresionismos en el campo de la figura, destacamos el caso de dos pintores menos conocidos, aunque no menos expresionistas. Por un lado la mencionada Carmen Reyes, en la que volvemos a encontrar obras que ejemplifican bien este lenguaje, tanto por sus temáticas -esta vez en torno al concepto del silencio, la soledad o la violencia, temas de corte existencialista en los que no deja de incluir oscuros y descarnados retratos-, como por su gramática, en la que destaca la gestualidad -especialmente en obras que aluden al mar- y abunda la deformación de figuras grotescas y colores que nos transmiten mundos que a veces recuerdan a algunos retratos de Rouault.

También el caso de Armando Lorenzo (n. 1948) pintor de los años 70 -aunque no pertenece a citada Generación de los 70-. Ha ido desarrollando un sentido crítico en sus pinturas desde el realismo social que practicaba en los años 70. Su obra plásticamente es muy expresionista, tanto en el contenido como en la parte formal, en la que destacan las grandes distorsiones, el color encendido, arbitrario y de grandes contrastes tonales y pinceladas desinhibidas, que se han ido estableciendo como un lenguaje con marcado carácter. Se decanta en este nuevo siglo por modelos femeninos y personajes y elementos fantásticos en atmósferas ensoñadoras, que en realidad ya eran comunes en su obra [ALLEN, 2001, p. 198].



149. Carmen Reyes.
De la serie *Cinco retratos descarnados*, 2000-2005



150. Armando Lorenzo.
La maleta, 2000

III. 7. 3. Últimas aportaciones de influencia expresionista en pintores de los años 80

Como la generación de pintores de los años 80 también ha sido nómada en estilos, las obras de los artistas han variado mucho. Por ello, no encontramos tantos pintores que todavía en este milenio practiquen el lenguaje estudiado, o tengan claras influencias de éste. Aún así, algunos de ellos mantienen códigos expresionistas en este nuevo milenio, aunque muy diferentes entre sí. Destacamos las obras de Ana de la Puente, Jerónimo Maldonado y Luis Navarro.

En el género del paisaje destacamos de nuevo la pintura de Ana de la Puente. Sus primeras obras del milenio tienen mucho en común con las de los años 90. Se mantiene la creación de un

espacio semiabstracto, un paisaje más allá de la representación, construido a través de gestos y hallazgos de un proceso relativamente azaroso en el que permanece cierta profundidad espacial. El color no ha sufrido cambios en esta nueva etapa, continúa en una línea sobria, quizás algo más colorista, aunque la viveza del color no parece ser de su interés. Son obras que recuerdan a los paisajes de Gonzalo González en la construcción del espacio y la importancia de la luz, ya que en ella también se percibe esa relación con la pintura oriental del siglo XII, por los efectos de la neblina. Aunque en cuanto a la factura, se percibe más fluidez, menos densidad que en Gonzalo González.



151. Ana de la Puente, *Sin título*, 2001

Sin embargo, a mediados de la segunda década se aprecia una tendencia hacia el plano y un interés en los materiales. Su pintura se vuelve más informalista, más densa y experimental. Combina el *collage* con la pintura, utilizando materiales como cuerdas, con los que la pintora establece vínculos conceptuales. En este sentido, hay una vuelta a sus obras de los años 80.



152. Ana de la Puente. *Otra teoría de cuerdas (I)*, 2014-15

Con estas obras puede recordarnos a artistas que van desde Manuel Millares hasta Cy Twombly, aunque en otras obras paralelas puede llegar a ser muy delicada y detallista, por ejemplo en

su obra gráfica de esta década. Se trata del juego creativo y posmoderno común en que el surge y se forma esta generación, y del que la artista es muy consciente, utilizando variaciones en el lenguaje cuando cambia de medio, como vimos también en Gonzalo González, entre otros pintores.

En una línea diferente, señalamos a Jerónimo Maldonado. Su pintura continúa ligada a la figuración primitivista, cada vez más influido por Picasso. En los años 90, su obra experimentó un cambio hacia formas esquemáticas en las que la línea y el plano cobraron protagonismo, no obstante las influencias formales del expresionismo siguen percibiéndose si atendemos al color y las libertades que se toma en las construcciones y deformaciones de sus figuras. Por ejemplo, algunos de sus retratos se acercan al neoprimitivismo de pintores como Jawlensky o Middelndorf. Asegura Frank González, que en este milenio¹⁸⁰ “[...] todavía está presente en él la huella de los Nuevos salvajes” [VVAA, 2010c, s. p.]. En su exposición *La casa del sol está en África*, 2008, se mezclan las construcciones arquitectónicas y abstractas de sus inicios con un surrealismo y un neoexpresionismo, aunque cada vez más sereno, más en *Fraternidad con el vacío*, como reza el título de una de sus últimas exposiciones. Temáticamente, su pintura se ha poblado de seres mágicos, juegos infantiles, animales, retratos y un mundo surrealista heredado de Oscar Domínguez, pintor que ha dejado una profunda huella en Canarias. La figura de la mujer cobra protagonismo en muchas de estas obras.

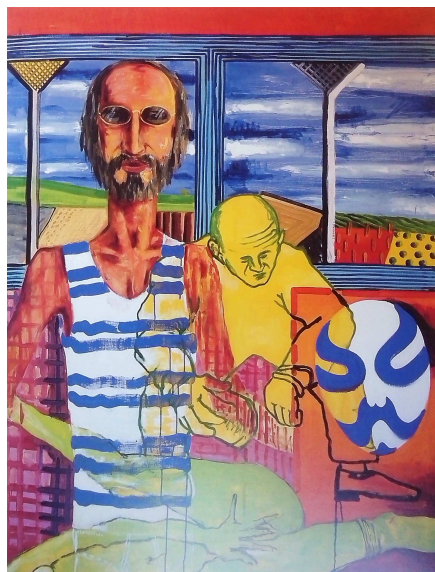


153. Jerónimo Maldonado. *Mujer maltratada*, 2004

En Luis Navarro¹⁸¹ (n. 1961) podemos definir sus obras del nuevo milenio como expresionistas o influidas por este lenguaje. Se trata de trabajos en la línea de pintores neoexpresionistas como Martin Kippenberger o Ray Smith, de carácter irónico y grotesco, sello de la pintura de los años 80. Plásticamente son obras llenas de distorsiones formales y vivos colores.

¹⁸⁰ En el año 2010 expone en el Instituto Cabrera Pinto de La Laguna bajo el título *Fraternidad con el vacío*, después de 20 años sin exponer en La Laguna. Los textos del catálogo son de Frank González. [En línea]. Disponible en: www.jeronimomaldonado.blogspot [Acceso: 2015/03/ 9].

¹⁸¹ Pertenece a la generación de artistas que surgen en los años 80 y participó en la exposición *Límites de Expresión plástica en Canarias*, 1985. Expone sus obras en el Gabinete Literario de LPGC entre el 10 de Julio y el 1 de Agosto de 2008, bajo el título *Grandiosos planes y tendencias suicidas*.



154. Luis Navarro. *Soltero de oro*, 2001

Es un pintor que convierte los iconos en símbolos, como ocurre con sus las calaveras y otros elementos derivados del cómic y la ilustración. Navarro pinta aquellas cuestiones que le preocupan, con un enfoque poco pesimista, tamizado por un sentido del humor socarrón. Plásticamente, también hay cierto primitivismo; destacan el color vivo y contrastado, y las distorsiones aplicadas a las figuras, que aportan un sentido caricaturesco acorde con su intención humorística; además mezcla diferentes códigos en una misma imagen. Las figuras se superponen en el espacio sin ley ni perspectiva en conjuntos que transmiten irrealidad. Utiliza transparencias y elementos acumulativos, a veces de manera totémica o mediante traslajos de figuras lineales que dejan ver aquello a lo que se superponen. Todo esto aporta cierto dinamismo a composiciones que parecen estáticas.

III. 7. 4. Últimas aportaciones de influencia expresionista en pintores de nuevas generaciones

El nuevo milenio supone para los pintores de la generación de los 90 que hemos destacado y para otros nuevos posteriores, una etapa que les lleva a adquirir un grado de madurez en sus procesos creativos, y por lo tanto, en sus obras. Podemos decir que muchos de ellos utilizan claramente códigos expresionistas, de diverso tipo, algunos muy diferentes, pero con un impulso emotivo común que se formaliza a través de gestos gráficos y/ o pictóricos, líneas, manchas o materia, y en temáticas y conceptos también diferentes.

En el caso de pintores como Jorge Ortega, destacamos obras¹⁸² representativas de un expresionismo colorista y de trasfondo irónico y crítico, habitual en el Neoexpresionismo. Su mejor recurso pictórico es la mancha y su dominio del color es sobresaliente. Esto le permite desenvolverse a través del gesto en figuraciones en las que muestra su mundo, sus introspecciones y pensamientos, a menudo como protagonista de las mismas; es ese autorretrato que fue tan recurrido en los años 80

¹⁸² A finales de esa década presentó su obra en exposiciones como la titulada *Verde Magenta*, 2009, en la Sala de Arte Contemporáneo, en SCT, o la titulada *Pintar sin texto*, 2011, en el CICA, en LPGC.

por alemanes e italianos posmodernos¹⁸³ que frecuentaron las islas en esta década, dejando su huella. Su pintura mantiene vínculos con el Fauvismo, dado que el color en muchas de sus obras es alegre, exuberante; es habitual el uso amplio de colores primarios contrastados con secundarios, y la arbitrariedad o autonomía del color que nos lleva a este movimiento, pero sus intenciones lo alejan de este estilo, no hay decorativismo ni placidez, sino una pintura reflexiva plásticamente muy expresiva. También están presentes los vínculos con el Informalismo o el Expresionismo abstracto, debido a su gestualidad.

Su factura no es demasiado densa, con frecuencia es acuarelada, permitiéndole un tratamiento de ricas transparencias de color, y su gesto, por lo general, es amplio y rápido, seguro, similar al de otros pintores de esta generación que también utilizan el recurso de la mancha con cierta independencia de la forma. Además, parte de sus pinturas se presentan como una desintegración de la forma, tratando la figura como si fuera un paisaje, por lo que en este pintor también podemos encontrar lazos formales con Cézanne; mientras que en otras pinturas se manifiesta más gráfico o más descriptivo, aunque se trata de un lenguaje depurado y reconocible.



155. Jorge Ortega. *Mostrar, contemplación*, 2003



156. Jorge Ortega. *Como artista intrépido*, 2009

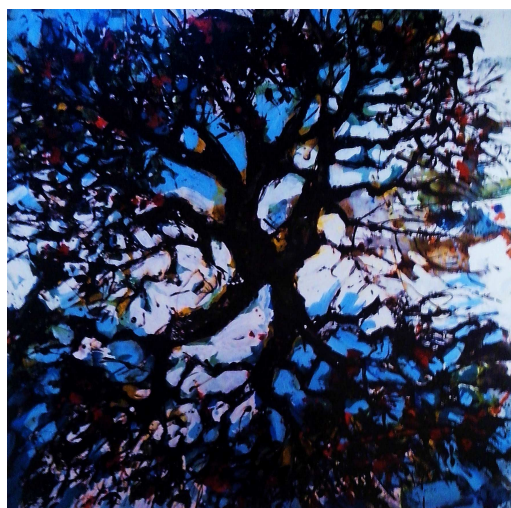
Siguiendo en estos términos formales, citamos de nuevo a Juan Pedro Ayala. Con los años, y ya entrados en este milenio, se centra en la mancha, pasando a ser representativa de su expresión plástica. No es casual que la investigación en el paisaje o en elementos de éste, le hayan llevado por ese camino, ya que el cambio a composiciones abiertas le ha permitido conquistar el gesto y la soltura expresiva que se dejaba entrever una década atrás. Sin embargo, también es un hábil dibujante, aspecto que en ocasiones le permitirá combinar recursos pictóricos y gráficos. Con su serie de árboles¹⁸⁴ de inicios del milenio y continuada durante la primera década, se percibe muy bien el

¹⁸³ Véanse las notas 34 y 35 del apéndice "Notas determinantes sobre la historia del arte en Canarias".

¹⁸⁴ Realizó una exposición titulada *Árboles (de ciudad)* en 2003, en la Sala de Arte Parque García Sanabria de SCT. Luego este motivo se pudo ver representado en la muestra realizada en el año 2009 en la Sala de Arte Contemporáneo del Gobierno de Canarias, también en SCT, titulada *El Jardín para Marian*.

dominio de esta codificación expresionista en composiciones dinámicas, que podemos relacionar con la espontaneidad del Expresionismo abstracto, aunque manteniendo cierta iconicidad.

El motivo se convierte en excusa para desenvolverse plásticamente a través de estos recursos, prescindiendo ahora prácticamente del dibujo y pasando a compensar masas de color en espacios dinámicos, pero equilibrados, como bien hacía Pedro González. Posteriormente, seguirá acercándose a la naturaleza, primero en una continuación del tema del árbol y luego con el tema del mar. El árbol ahora es tratado desde una perspectiva cósmica y terapéutica que repercutirá en composiciones más centradas en las que el círculo, inserto en el cuadrado a modo de mandala budista, será el campo pictórico en el que de nuevo desate su furia a través de fuertes contrastes tonales y trazos aún más enérgicos, aunque igualmente generosos que en sus primeros árboles. Luego será el mar -motivo que permite acercarse muy bien a la abstracción-, el que le lleve a desplegar nuevos gestos y colores. En estas obras¹⁸⁵ Juan Pedro Ayala de nuevo hace alarde de su maestría en la mancha, ahora tendiendo a valores tonales más bajos y a paletas más restringidas.



157. Juan Pedro. Ayala. *Mandala negro*, 2008



158. Juan Pedro Ayala. *No hay lobos hoy*, 2011

Otro pintor que aporta obras muy expresionistas es Luis González, de nuevo en trabajos abstractos en los que conjuga bien mancha, materia y caligrafía, representativos de su pintura. Su gesto es enérgico y denso, aunque también hay libres gestos licuados –es un gran conocedor de la acuarela, procedimiento que domina bien-. Ocasionalmente combina estos recursos con variedad de grafismos automáticos que se extienden en superficies de gran riqueza en texturas visuales y táctiles que aportan un aspecto atractivo; domina el medio pictórico y se mueve perfectamente entre figuraciones y abstracciones¹⁸⁶, así como entre procedimientos, pero en su obra siempre hay una clara huella gestual del Informalismo, tanto a la manera gráfica como pictórica.

La textura ya se había hecho protagonista en *La acuarela disidente*, 1997, pero no la materia, ya que entonces sólo había textura visual y no táctil. No obstante, a finales de la primera década del nuevo milenio, son protagonistas sus abstracciones ricas en materia. También en otras pinturas de

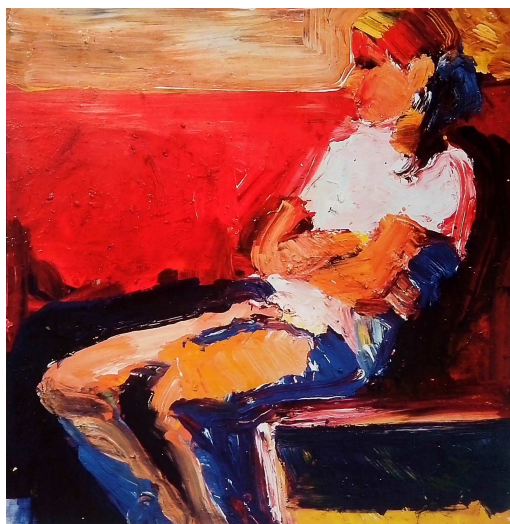
¹⁸⁵ Fueron mostradas en 2008 en el Ateneo de La Laguna, Tenerife y luego, en el CICCA de LPGC, en *Sin Red*.

¹⁸⁶ Un conjunto de obras abstractas de este pintor fueron mostradas en la Sala de Arte de la Fundación Mapfre Guanarteme de LPGC en el año 2008, bajo el nombre *Lúa dLuis*

esta etapa, de carácter figurativo, encontramos retratos de mujeres en los que el óleo cargado y denso se reparte por todo el soporte sin diferenciación de gradientes. En general se trata de un pintor pasional, centrado en la energía que se desata en el proceso pictórico e interesado en como ésta se materializada en el soporte; una actitud muy ligada a algunos expresionismos abstractos.



159. Luis González. *Je marche sur mes rêves* 2008



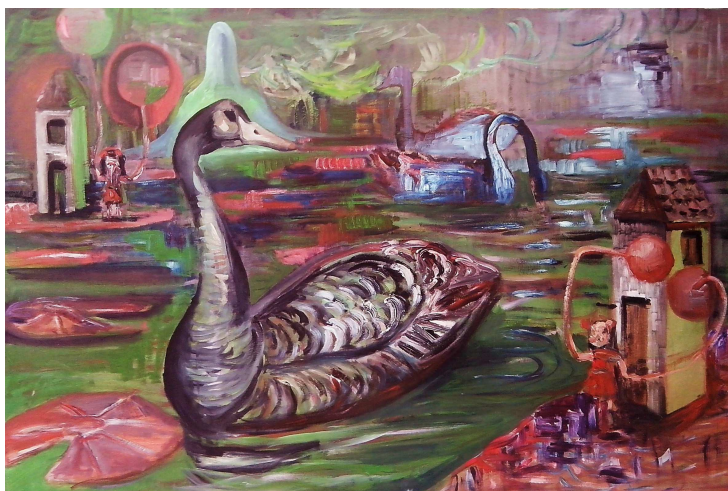
160. Luis González. *Mujer 2*. 2011

En Carlos Rivero podemos decir que su expresionismo se acentúa con creces con el nuevo milenio, sobre todo desde mediados de la primera década, cuando ya la expresión está también regida por la mancha y la materia. Es apreciable la utilización del gesto cargado pero contenido, aplicando la pintura de manera tan aleatoria como descriptiva. Aunque ésta es depositada mediante trazos que describen parcialmente el volumen -recurso que favorece la expresión de la profundidad, porque diferencia los planos espaciales-, no llega a tener un aspecto escultórico, sólo enriquece el aspecto visual y táctil trabajando los diferentes gradientes de textura y acentuando así aspectos cromáticos y formales de los elementos del primer término espacial, como rostros u objetos.



161. Carlos Rivero. *Emeterio*, 2009

La factura de Rivero no es caligráfica como en Luis González, sino pictórica, más barroca y menos informalista, y por tanto, menos primitivista. Además, su forma de repartir la materia repercute tanto en la deformación de la figura como en el aspecto del color¹⁸⁷, a veces muy mezclado e intencionadamente ácido y turbio, lo que también tiene su origen en una deliberada elección cromática que recuerda a algunos neoexpresionistas alemanes. Su pintura muestra un mundo abrumador, siniestro y grotesco, que con frecuencia recurre a lo cómico de manera mordaz. Con su estética expresionista, entre lo infantil y lo surrealista, recurre muy a menudo a vivencias personales enigmáticas llenas de tensión y paranoia [VVAA, 2013a, p. 25].



162. Carlos Rivero. *Los dos lados del río*, 2009

El mejor ejemplo de una pintura en la que el recurso de la materia se hace protagonista es el caso de Santiago Palenzuela en el nuevo milenio. Su obra se torna cada vez más densa, de gran espesura en la aplicación del medio. De este modo, sus obras pasan a ser también objetos, ya que la pintura no es sólo lo que hay en la superficie del lienzo, sino también lo que sobresale de él. Es un pintor que ha hecho de la materia la vía para resolver temáticas a través del color-materia, que en su caso es el óleo.

Existe una diferencia apreciable en el modo en que la materia puede percibirse en sus obras, y suele estar en consonancia con el tema desarrollado. En sus imágenes de estancias, por ejemplo, la pintura inunda las paredes subrayando la planitud e interioridad del lugar. Hay visceralidad en estas obras, pero de un modo ordenado, nunca de manera caótica o gestual; recurre a una geometría que podríamos llamar instintiva o sensible. La materia casi siempre es aplicada de modo uniforme en trazos paralelos por las diferentes secciones del lienzo, ya que la estructura compositiva -en este caso dominada por la geometría del interior pintado-, le permite atender a los límites de la forma y al espacio arquitectónico. La distancia a la que se encuentre el espectador y el conocimiento del tema contemplado pueden hacerle percibir colores planos, pero al estar densamente aplicados en capas superpuestas, éstos crean una gran diversidad de finos matices que se alejan del plano, haciendo que nos centremos también en la materia.

¹⁸⁷ El título de la exposición *Ciénaga*, se corresponde muy bien con el aspecto del color en su pintura.



163. Santiago Palenzuela. *Las estancias inundadas y los botes de pintura (25 de Manuel Verdugo)*, 2005

Sin embargo, en sus retratos la materia discurre orgánicamente y es aplicada de manera más libre, con cierta gestualidad cargada, aunque perfectamente organizada. Llega a crear volúmenes que parten tanto del color trabajado a través del claroscuro, como de la misma materia pictórica modelada, en ocasiones como único agente que aporta volumen a la forma, como ocurre en obras de pintores expresionistas como Frank Auerbach¹⁸⁸ o Leon Kossoff, entre otros. Este aspecto tomará verdadero protagonismo, como veremos, con sus animales, ya en la segunda década del milenio.

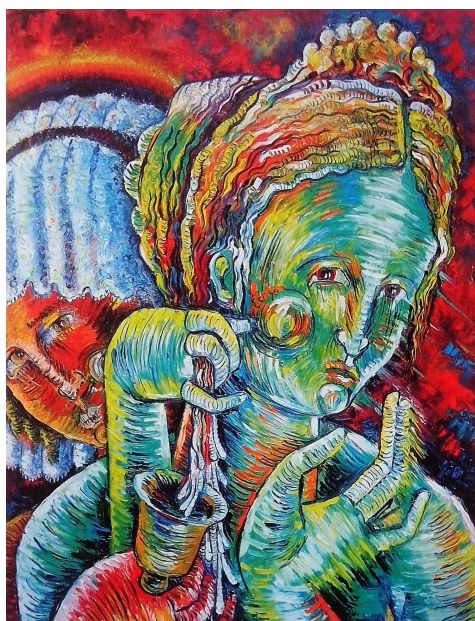


164. Santiago Palenzuela. *Juan Manuel García Ramos*, 2007

La obra de Hugo Pitti de este milenio también está ligada al expresionismo. Sus temáticas están vinculadas a la mitología y a la religión -aunque siempre desde una visión pagana-, una herencia

¹⁸⁸ Véase el subepígrafe II. 3. 7. 3. del cap. II, en la p. 153.

medieval que también quedará reflejada en su plasticidad. La línea describe la forma funcionando como contorno -negro, aunque a veces de color-, aspecto que encontramos en muchos artistas del Medioevo¹⁸⁹, en los pintores de *Die Brücke*, o en pintores como George Rouault, entre otros. Pero además, en este pintor la línea es modeladora de la forma, ya que crea volúmenes conseguidos, no tanto a través del de claroscuro, sino de la aplicación gráfica del color, en finos trazos que describen el interior de la forma, bien utilizando colores análogos o bien contrastantes. Para ello, suele emplear el procedimiento del pastel, pero esta técnica tuvo continuidad al cambiar o alternar con el óleo, modelando las formas de la misma manera. El uso del plano en este pintor no es una expresión pictórica final, sólo proceso. De todos modos, aunque sus formas no acaben siendo planas, permanecen igual de rotundas.



165. Hugo Pitti *Estige e Iris*, 2006

También se puede apreciar un trabajo con la textura en su obra, pero sin llegar a ser tan protagonista como la línea en sí misma. Tampoco descartamos cierta gestualidad gráfica, pero sin que ésta llegue a eclipsar a la línea como agente constructor de la forma cerrada. Es también este recurso el que le permite llegar a la desproporción y distorsión de la forma tan característica en sus figuras estilizadas. Sus personajes están inmersos en un mundo imaginario muy original y aportan una mezcla de misterio, profundidad espiritual y fantasía típicas de la Edad Media. Otro aspecto que recoge del Medioevo es el uso de los gradientes de tamaño, que en este caso son relativos a la importancia de la figura y no a la profundidad espacial. En cuanto al color, lo emplea de manera autónoma, arbitraria, y en este sentido se puede decir que es muy expresionista. Utiliza gamas bastante vivas de primarios y secundarios muy bien contrastados, casi siempre separados por el contorno mencionado.

¹⁸⁹ Hugo Pitti presentó en 2006 obras con este claro antecedente medieval –aunque también del Manierismo y del Barroco– en una exposición bajo el título *Mitos y Ritos. Visiones Paganas*, en el Palacio de Salazar de S/C de La Palma. Véanse las posibles influencias en el subepígrafe II. 1. 2., en la p. 76, cap. II.



166. Hugo Pitti. *Fortuna y sus damas de compañía*, 2007

Pintores propios de este milenio –aún no mencionados-, son Iván Ferrer o Idaira del Castillo, quienes también han dejado un rastro expresionista en Canarias. Iván Ferrer (n. 1972) es cercano en edad a los pintores de esta generación, aunque su obra es más conocida en el nuevo milenio. Es muy representativo de este pintor el uso de figuras que, como en Hugo Pitti, se comunican a través de gestos y posturas, llenas de histrionismo, en este caso, con una mezcla de drama y humor ácido recurrente en algunos expresionismos. El recurso de la línea también destaca en este pintor. Es otro virtuoso del dibujo que se permite todo tipo de deformaciones ligadas a su mundo personal.



167. Iván Ferrer. *Autorretrato # 98 (Ornitólogo cegado por el sol)*, 2007

La pintura de Iván Ferrer es compleja, variada en recursos y códigos pictóricos, un eclecticismo que no deja de ser muy personal y reconocible. Combina muy bien el plano con el gesto y la línea. Utiliza tanto el *collage* -encolado de telas, papeles, incluso objetos- como la caligrafía -influido por la literatura- y maneras expresivas ligadas al *graffiti*, el cómic, la ilustración o el mundo infantil y los *mass media*. Sin embargo, es capaz de aportar unidad compositiva muy bien, creando contrastes de elementos que actúan acentuando su expresividad, incluso cuando utiliza composiciones saturadas en forma de *horror vacui*. Los colores saturados, sobre todo primarios y secundarios, articulan muy bien su mensaje e intención; además, los utiliza de manera autónoma, a la manera de un niño, un primitivo o un enfermo mental, tres de sus influencias.



168. Iván Ferrer. *Cruz y ficción*. Ooteca de pan, 2014

El caso de Idaira del Castillo (n. 1985), pintora muy joven, enlaza con Iván Ferrer y con Hugo Pitti en el uso del color arbitrario, aspecto que no se da en todos los pintores mencionados, o por lo menos tan acusadamente como en éstos, en los que además, la narración está muy presente. Las temáticas de Idaira oscilan entre la fantasía y las vivencias personales. Se trata de un álbum de imágenes entre la ilusión y los recuerdos, una memoria de su vida social [VVAA, 2013a, p. 25]. Apunta Oscar Alonso, que sus personajes se encuentran casi como incendiados, fruto del color tan irreal utilizado, y que éstos se presentan entre la cotidianeidad y la fantasía, lo que aporta a las imágenes una sensación algo desconcertante, como si desvelasen la parte extraña y siniestra de lo que nos es familiar. Califica su obra de una mezcla poco habitual de expresionismo y *pop*, por la manera de resaltar los rasgos psicológicos de los personajes a través del dibujo y por el color virado o solarizado, que recuerda a Warhol, aunque está lejos de los *mass media* y los colores industriales [VVAA, 2012a, pp. 19 y 22].

Sus recursos son el color vivo, la línea y los cosidos –que en realidad, funcionan como líneas que dan forma a las figuras. Destaca el su uso de los materiales; su pintura de colores vivos se compone de acrílico u óleo, pero también de telas estampadas superpuestas, creando obras de gran

formato que sitúa en la pared según compone. En este sentido, su obra tiene un antecedente cercano en la obra de la canaria Juana Fortuny¹⁹⁰. Señalamos también que sus trabajos se encuentran en unos límites a veces muy borrosos entre el dibujo, la pintura y la instalación, una hibridación de disciplinas habitual en la posmodernidad.



169. Idaira del Castillo. *Tinte*, 2012



170. Idaira del Castillo. *La Palma*, 2012

¹⁹⁰ Se trata de una pintora influida por el expresionismo en la década de los años 90 en Canarias. Véase el epígrafe III. 6. 4., de este cap., en las pp. 293 y 294.

Capítulo IV

UN ANÁLISIS AHISTÓRICO
DE ASPECTOS TEMÁTICOS, CONCEPTUALES
Y FORMALES EN PINTURAS CANARIAS AFINES
AL LENGUAJE EXPRESIONISTA

Después de llevar a cabo una revisión cronológica de pinturas canarias en la que se detectan influencias del expresionismo en múltiples manifestaciones pictóricas, hemos querido determinar cuales de las características más habituales se reencuentran en obras de pintores canarios que han seguido este estilo o que presentan claras influencias de éste. Para ello hemos utilizado la tipificación de aspectos habituales extraídos del capítulo II, lo que nos ha permitido realizar un análisis no cronológico atendiendo, entre otros, a los géneros clásicos de la pintura, motivos y temáticas representadas. Haremos referencia tanto a los contenidos como a la plástica, subrayando de nuevo su interdependencia. Nos remitiremos a pintores que consideramos muy representativos y en particular a aquellos que hemos podido entrevistar, con el fin de incluir sus argumentos. Además, en ocasiones recurriremos a la historia del arte para establecer comparaciones entre los ámbitos canario e internacional, así como entre pintores de las islas, siempre de manera ahistórica y comparativa, utilizando múltiples ilustraciones.

IV. 1. ASPECTOS TEMÁTICOS Y CONCEPTUALES HABITUALES EN OBRAS CANARIAS AFINES AL LENGUAJE EXPRESIONISTA

De nuevo, hacemos referencia a los géneros clásicos de la pintura con el fin de analizar los aspectos temáticos y conceptuales más habituales en obras canarias que reúnen este perfil. Comprobamos que al igual que en el ámbito internacional, en Canarias el lenguaje expresionista se manifiesta recurriendo constantemente a la figura y el paisaje; también aparece mediante el género de la naturaleza muerta, aunque vuelve a ser menos habitual. Por otro lado, hallamos muchas pinturas de influencia expresionista que se salen del mensaje visual de la figuración -y por tanto, de los géneros clásicos-, es decir, expresiones abstractas de corte lírico. Algunas están ligadas al primitivismo, la mayoría desde un enfoque universalista que alude a lo originario o lo cósmico; otras tienen un enfoque localista, caso en el que se suele recurrir a simbologías que dan continuidad al indigenismo canario. Además, hay expresionismos abstractos ligados al Barroco, caso en el que sobre todo reencontramos imágenes derivadas del paisaje.

IV. 1. 1. Temáticas y conceptos habituales derivados del género de la figura

También en Canarias, el expresionismo halla en las diferentes posibilidades que ofrece la figura, un vehículo apropiado para hacer visible la emoción, los sentimientos profundos y las pasiones. Prácticamente, todos los canarios expresionistas han recurrido en algún momento de su carrera a motivos que incluyen figuras humanas y/o animales. Es muy frecuente el uso de la figura a través del género del retrato y/o autorretrato, pero al margen de éste, la figura también adquiere protagonismo de modo individual o en grupo, expresando situaciones en espacios interiores –que en su mayoría expresan la cotidianidad- o en exteriores, todo siguiendo un patrón histórico que parte de las influencias de los pintores expresionistas. También reencontramos obras de un patrón histórico expresionista que parte de las influencias de los pintores. También reencontramos obras figurativas que hacen alusión a los orígenes, pero en este caso ligadas a aspectos antropológicos canarios, no al exotismo que puedan ofrecer otras culturas -este aspecto ha sido tratado sólo desde la abstracción y sólo en algún pintor-. Específicamente, las escenas circenses y de variedades -que pudimos encontrar en el panorama internacional-, no existen en el ámbito del expresionismo en Canarias, pero reencontramos toda la gama de figuras en escenas relacionadas con la mitología, la religión y la literatura, la muerte, el dolor y la decadencia, la monstruosidad, el sexo, los temas políticos y propagandísticos, la figura en la naturaleza o en escenas relacionadas con el sueño y las temáticas fantásticas o surrealistas, además de citas a la historia del arte desde un enfoque expresionista.

IV. 1. 1. 1. Las figuras animales como tema en sí mismo

Este motivo ha sido utilizado ocasionalmente al margen de cualquier otro; la figura animal se convierte en protagonista de la obra, pero aparece bajo enfoques, actitudes o intenciones distintas. En Canarias hay casos en los que reencontramos la figura animal como representación de otra cosa o idea; es el uso de la metáfora típico de la posmodernidad. A veces, se hace uso de ésta para representar situaciones del propio artista, o de otros personajes o hechos, como ocurre por ejemplo en un pintor como Iván Ferrer, que recurre con frecuencia a este motivo. En su obra, los animales aparecen como tema en sí mismo, o acompañan a figuras humanas que dialogan y se comunican a través de gestos y posturas, casi siempre con un sentido del humor ácido y lleno de histrionismo. A veces, los animales están en un plano menos llamativo, pero por lo general los integra representando situaciones mediante simbologías que desvela la escritura o la propia expresión del color. Suele personificar a estos seres y así desvela sentimientos, normalmente ligados al horror, pero con cierto humor, ironía o sarcasmo.

Otro pintor en el que encontramos animales aislados es Fernando Álamo, por ejemplo en obras de la serie titulada *Natura Morte*. No recurre al horror o a lo escatológico como el caso anterior, pero sí podemos encontrar en él el trasfondo irónico y metafórico común a otros pintores, en particular a expresionistas posmodernos como Dokoupil o Walter Dahn. Álamo ha recurrido con frecuencia al tema de los animales, pero no siempre con obras que puedan considerarse expresionistas, ya que es un pintor que transita por los estilos -como muchos otros posmodernos-, aunque sí podemos detectar con frecuencia en su obra influencias de este lenguaje.

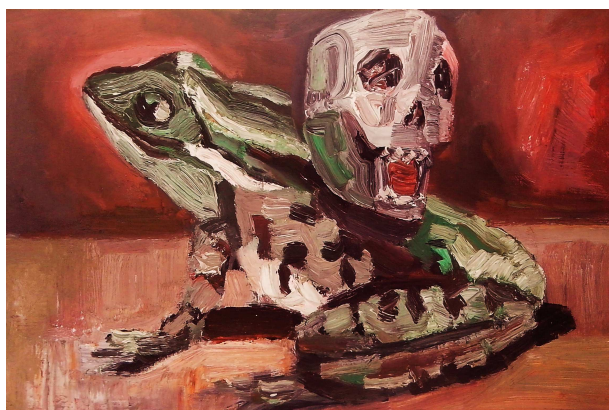


1. Iván Ferrer. *Promesa de mosca*.
Consagración de la primavera, 2011-2014



2. Fernando Álamo.
Sin título, 1992

El tema de las figuras animales también puede presentarse desde un enfoque surrealista, como ocurre en Carlos Rivero, influido por novelas y cuentos, aspecto común en su obra. En la exposición *Ciénaga* presenta obras en las que es habitual encontrar ranas, ratas, pájaros, conejos y criaturas del entorno que da título a la muestra. Estos seres acompañan a otros codificando mensajes, como iconos con cierta simbología o simplemente aportando valor a una atmósfera surrealista y siniestra. En ocasiones, los animales también aparecen en su obra como protagonistas. Con todo ello, según el pintor, busca “[...] algo fundamental en las obras, y es el misterio [...] Algo que revele que detrás de las obras hay un individuo, una mirada concreta [...] un mundo que entre por lo visual, un mundo de sensaciones primitivas y a la vez, popular” [RIVERO, *Entrevista* (2013 / 03 / 27), p. 525].



3. Carlos Rivero. *Rana Viscosa*, 2009

Un enfoque muy diferente de este tema es el de las últimas obras de Santiago Palenzuela. Ya en sus inicios era frecuente ver delfines o perros transitando por sus estancias, una utilización del animal con cierto aire del Realismo mágico. Posteriormente, el animal se hace protagonista con una gran presencia. Su enfoque tiene una curiosidad física similar a la de un taxidermista, pero a la vez, su espíritu creador le lleva a esculpir con pintura; el interés que presenta por la morfología de los

animales no es científico, sino un referente para llevar al extremo las posibilidades plásticas de la materia pictórica, resaltando cierta crudeza. En estas obras, argumenta el artista:

“Algo muy importante para mí es interiorizar lo que voy a hacer. Antes de empezar a pintar, puedo pasarme días y días contemplando una figura, hasta que de algún modo me hago con su forma, la interiorizo, la hago mía, entonces puedo empezar a pintar. Por ejemplo ahora, que estoy pintando animales [...]” [PALENZUELA, *Entrevista* (2013 / 03 / 30), p. 543].



4. Santiago Palenzuela. *Perro negro*, 2013

En los pintores canarios expresionistas más representativos no hemos encontrado obras protagonizadas por animales en libertad en contextos naturalistas, en la línea de los animales de Marc, o los caballos de Fetting basados en Delacroix, por ejemplo. También debemos señalar que los temas sobre animales en pintores canarios como César Manrique, Jerónimo Maldonado o Paco Sánchez, tienen el enfoque universal y el trasfondo cósmico y mágico común al expresionismo, pero como ya hemos mencionado, quizás estén más cerca del estilo primitivista que del expresionista en sí, aunque sabemos que están muy relacionados.

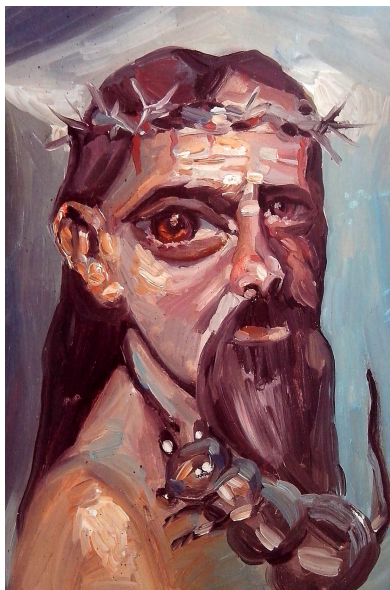
IV. 1. 1. 2. Retratos y autorretratos

Conforman un género muy habitual entre los expresionistas más destacados de Canarias, pero como es frecuente en este lenguaje, existen posturas bien diferentes a lo largo de los siglos XX y XXI, desde posturas clásicas, a otras ligadas al horror, lo monstruoso, lo experimental, lo metafórico e irónico, así como lo fantástico o surreal. Dentro de lo que podría considerarse un retrato expresionista más clásico -en la línea de pintores como Van Gogh, Modigliani o Soutine-, tenemos algunas de las últimas obras de Pedro González, los trabajos tempranos de Lola Massieu, la serie *Personajes de frente* de Félix Juan Bordes, o los retratos de Manuel Ruiz, entre muchos otros. Son figuras muy expresivas, de gran sensibilidad, situadas en atmósferas con tendencia a la oscuridad que pueden recordar al barroquismo de Kokoschka. En todos ellos, se percibe un aire nostálgico en personajes -conocidos o no-, que mantienen el propósito expresionista de resaltar la profundidad psicológica y la visión subjetiva del creador, heredados de pintores como Van Gogh o Munch, y evocar así una visión interior que resalta sentimientos melancólicos de dolor o soledad o una pretensión de captar la mirada del espectador a través de lo perverso.

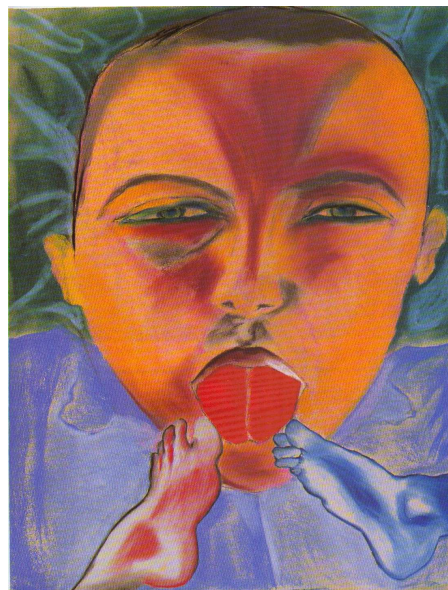


5. Lola Massieu. *Chica de pueblo (con barco en el vientre)*, 1939

Uno de los usos posmodernos y contemporáneos del retrato y autorretrato es aquel que incide en posturas irónicas, metafóricas, en el sarcasmo o el humor. En este sentido, es necesario recordar la influencia que han ejercido pintores de la Transvanguardia, como Clemente o Chia, del Neoexpresionismo, como Kippenberger, Dahn u Oehlen, o de la pintura norteamericana de este signo, como George Condo. Parecen haber dejado huella en canarios que han hecho un uso ocasional del expresionismo, como muchos de los pintores que surgen en Canarias en los años 80, pero también se aprecia esta influencia en pintores de un expresionismo más constante, como Carlos Rivero o Iván Ferrer. En Rivero, esta postura suele ir acompañada de otra de corte surrealista, como mencionamos. Introduce seres o elementos que funcionan como simbologías que acompañan al retratado y aportan un aura onírica y fantástica, a la vez que identifica a los personajes con otros, utilizando una representación caricaturesca con la que deforma y destaca aspectos físicos.



6. Carlos Rivero. *Cristo de Alexis*, 2009



7. Francesco Clemente. *El primer autorretrato*, 1979

A veces, más que de ironía podemos hablar de sarcasmo; este enfoque lo encontramos en los retratos y autorretratos de Iván Ferrer, quien muestra sus personajes bajo un humor corrosivo que acompaña de temas dramáticos de los que, de algún modo, se burla. Se trata de una pintura impactante, violenta. En este sentido, nos puede recordar a pintores como George Condo, ya que en ambos es habitual el retrato a personajes –supuestamente vinculados a ellos- que introducen en atmósferas perversas, diabólicas. Iván Ferrer recurre ocasionalmente a temas de baja cultura – televisión, revistas, publicidad, pornografía, etc.- pero también de alta –constantes alusiones a la literatura, por ejemplo-. Supuestamente, se trata de temas autobiográficos, aunque probablemente juegue con ello. Señala Ferrer: “[...] creo que el único tema común a todos mis cuadros soy yo...sueno un poco ególatra y eso, pero como en un principio los hago para mi [...] me meto en ellos, hasta el fondo” [FERRER, *Entrevista* (2015 / 11/ 24), p. 623].



8. Iván Ferrer. *Tales palos*, 2015-2016



9. George Condo. *Don Pesto*, 2006

En otros casos, la ironía se torna mucho más sobria y se mezcla con la reflexión, añadiendo a veces un aparente narcisismo, como ocurre en Jorge Ortega, por ejemplo. En sus retratos y autorretratos utiliza este tipo de posturas para expresar la experiencia de la pintura y su efecto. Es un pintor que entiende esta disciplina artística como una herramienta única y eficaz para comunicar y poner al espectador en su piel. Con ello pretende cuestionar la autoridad de esta disciplina y también la mirada del espectador. Suele colocar a sus personajes en diferentes situaciones –caminado, de compras, exhibiéndose como modelos, haciendo yoga, etc.-, o así mismo- bajando escaleras a la manera de Duchamp, posando como artista, desnudo, etc.-, pero siempre acentuando cierta teatralidad en escenas con figuras que parecen dirigirse al espectador; de esta manera pretende que aquel que mira, interprete la obra, que ésta le provoque intriga, le inquiete, pero sobre todo, que sea la propia pintura la que le conduzca a ello, más que la retórica del mensaje. Jorge Ortega se considera un embaucador, un provocador que con sus estrategias pretende dirigir la mirada del espectador. [ORTEGA, *Entrevista* (2015/ 04 / 09 y 16), pp. 597, 602 y 605].



10. Jorge Ortega, *Las Tentaciones de San Antonio*, 2000

En contraposición a este enfoque reflexivo, reencontramos en Canarias el de aquellos retratos expresionistas que utilizan el modelo como excusa para buscar soluciones formales experimentales. Por encima del tema y de querer penetrar en el retratado, parece haber más interés en el ensayo plástico. No se muestra interés en un acabado naturalista, sino que por el contrario se aleja al modelo de la apariencia de lo real. Un buen ejemplo puede ser la serie *Cabezas*, o los cuerpos de los años 90 de Cándido Camacho, quien a través de barnices y óleos ensaya tratamientos azarosos.



11. Cándido Camacho. *Sin título*, 1996

Este tipo de tratamientos experimentales no sólo aporta irrealidad al modelo, sino que puede también desarrollar una estética ligada al exceso que se convierte en el objetivo del pintor, para así producir impacto emocional, como ocurre en Santiago Palenzuela. En éste, el sentido de la belleza da un giro hacia la fealdad; recordemos que se trata de una estética muy frecuente en referentes europeos de posguerra como Bacon o más cercanos, como expresionistas de los años 80, sobre todo los situados en Londres como Franz Auerbach o Leon Kossoff, influyentes para este canario.



12. Santiago Palenzuela. *La madre de Nora*, 2007



13. Leon Kossoff. *Autorretrato*, 1981

La monstruosidad, el horror y lo decadente son conceptos habituales en el lenguaje expresionista, que también se han convertido en objeto de muchos retratos y autorretratos, y que también podemos reencontrar en Canarias. La monstruosidad suele aparecer cuando la estética feista es llevada al extremo, produciendo deformes y oscuras figuras. A través de esta estética, pintores como Pedro González realizaron siniestros retratos en un momento en que coincide con una generación de pintores europeos –sobre todo alemanes, aunque también de otros países europeos– que explota esta oscura postura, que en realidad, es retomada de pintores europeos de posguerra como Jean Dubuffet o Antonio Saura, entre muchos otros. Todos ellos suelen dotar a sus obras de una deliberada crudeza con el objeto de producir *shock* en el espectador. Un ejemplo de Pedro González es su serie *Retratos-Cabezas*.



14. Pedro González. Serie *Retratos-Cabezas*, 1986

En esta misma línea, cabe mencionar de nuevo a Iván Ferrer, porque muchas de sus obras son monstruosas; recurre constantemente a este concepto, realizando salvajes y aviesos retratos y autorretratos en los que hay maltrato plástico y temas que provocan tanto humor como sentimientos oscuros. El modelo se presenta al espectador con el impacto de lo horroroso, pero no se queda en ello, la ridiculez y el absurdo en sus obras también son claves. Según éste, su intención no es la de perturbar, pero desde luego lo consigue. Señala Iván Ferrer,

“Creo que mis cuadros producen más la risa que cualquier otra cosa...si no los miras bien, claro. No sé si es porque estoy acostumbrado, que ya no lo veo como algo desagradable. Seguro que en un principio, hace mucho tiempo, si tenia intención de desagradar, ahora ya es una iconografía asumida, y no lo veo desagradable” [FERRER, *Entrevista*, (2015 /11 / 24), pp. 629].

Otro buen ejemplo que representa la influencia recibida de la monstruosidad del expresionismo medieval y de pintores tardíos de este periodo como el Bosco, o posteriores como Arcimboldo, es Hugo Pitti. Toma referencias tanto de los ambientes surreales y llenos de horror del primero, como de los retratos, deformes y fantasmagóricos del segundo. Su imaginación le lleva habitualmente por temáticas oscuras, siniestras, aunque el color en este canario transmite sensaciones diferentes, además de contar con un aire de ingenuidad que no está presente en los pintores de referencia. Su pintura es peculiar; muestra mucha fantasía desde mediados de su carrera, lo que podría situarle en el Realismo mágico, pero en muchas de sus obras, como veremos, se perciben un horror contenido y una intención clara de provocar emociones intensas, en las que el grito del color es fundamental.



15. Hugo Pitti. *Crococ y Esmilax*, 2006



16. Giuseppe Arcimboldo. *Tierra*, 1570 aprox.

Y siguiendo esta línea de temas y conceptos oscuros, citamos aquellos retratos que resaltan lo decadente en situaciones controvertidas ligadas a lo corrupto, o trágicas, en torno a la muerte y el sufrimiento. Se puede apreciar por ejemplo en los personajes atormentados de Gonzalo González, que expresan dolor en series como *Los marginados*, o decadencia, en obras como *El desencanto*. También son representativos los retratos de personajes acongojados de Luis Alberto Hernández, cuyas expresiones delatan miedo, horror, aspectos que articula apropiadamente mediante la crudeza

del material y la oscuridad del color. O los siniestros personajes de José Luis Fajardo, anónimos y envueltos en misteriosas y oscuras atmósferas, que miran al espectador de manera inquietante y perversa. Recuerda por momentos a Francis Bacon, en quien son habituales las expresiones patéticas y un trasfondo existencialista. Otros canarios que también han resaltado el dolor,¹ el horror o la decadencia en retratos expresionistas son Cándido Camacho o Armando Lorenzo.



17. J. L. Fajardo. *Del poder y sus gentes*, 2003



18. F. Bacon. *Retrato de Inocencio X* (Boceto), 1954 aprox.

IV. 1. 1. 3. Figuras en torno al tema de la muerte

Como muchos expresionistas internacionales, algunos canarios han recurrido a este dramático tema, expresando sentimientos de sufrimiento, enfermedad o aislamiento. Las alusiones que encontramos en torno a la dualidad vida-muerte pueden relacionarse a su vez con lo decadente o lo monstruoso, como hemos visto, pero éstas no sólo aparecen en forma de retratos, estos motivos también han adquirido forma bajo alegorías, en figuras que representan mundos en situaciones alucinógenas referidas al horror, las pesadillas y el mundo interior, como ocurre en la obra de Sergio Calvo o Armando Lorenzo, o en situaciones tristes y desesperantes, como en obras de Pedro González, Luis Alberto Hernández o José Aguiar, entre otros.

El caso de Sergio Calvo es de especial interés, porque a pesar de realizar inicialmente una obra folklórica de temas costumbristas canarios, desarrolla posteriormente y de manera continuada un conjunto de obras muy expresionistas de trasfondo existencialista, como por ejemplo su *Teatrología de las masas*. Fue un pintor que mostró mucha reflexión social, una gran preocupación en obras dramáticas que expresan el augurio de un destino angustioso para la humanidad.

En el caso de Armando Lorenzo es habitual la representación de situaciones fantásticas e irónicas, pero también traumáticas y de trasfondo social en las que se entrevé una postura crítica; en

¹ En Cándido Camacho los conceptos de amor y muerte se unen al modo romántico y con una tradición histórico-religiosa mezclada con pornografía. Para Carlos D. Bertrana, en su erotismo fino y empalagoso, lo que lo acerca a esta corriente es el deseo que hay introducido en su proceso creador [DÍAZ BERTRANA, 1982, pp. 15, 36 y 37].

algunas de sus obras la expresión de la paranoia adquiere forma a través de escenas de atmósfera barroca, grandes tensiones y movimiento. En ellas encontramos figuras en situaciones con la muerte, y con un aire onírico y desesperante.



19. Sergio Calvo. *Muerte*, 1939

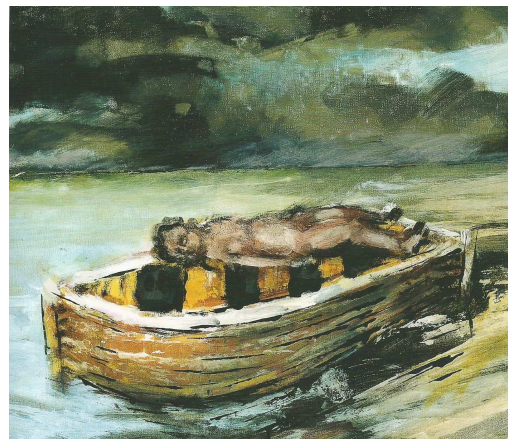


20. Armando Lorenzo. *La caída*, 2015

Las situaciones desesperantes y las desgracias de seres que escapan de la muerte también han sido representadas por pintores como Luis Alberto Hernández o Pedro González. En ambos es común el tema de las migraciones, que lleva implícito una situación de incertidumbre sobre el destino, el temor al porvenir y, en definitiva, los dramas existenciales que rodean a la muerte. Son temáticas que equivalen a los traumas producidos por las guerras, por ejemplo, que pudimos ver en pintores como Otto Dix, Adrian Ghenie o Anselm Kiefer. En el caso de los canarios citados, las migraciones y el hambre abarcan algunas de sus series. En ellas es común encontrar seres que merodean los basureros o emigrantes que viajan en sus pateras escapando de la miseria.



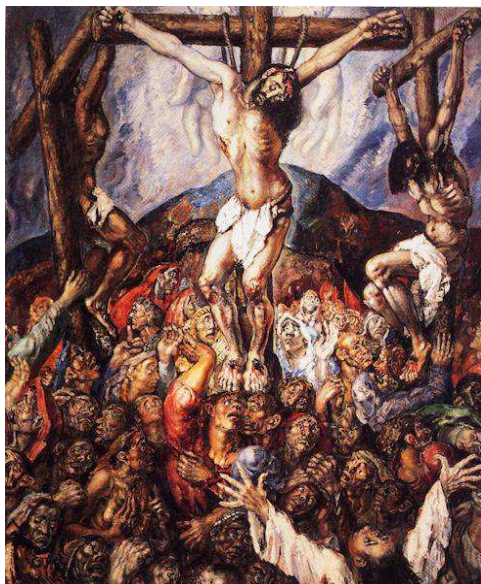
21. Luis Alberto Hernández. *Noche negra*; 1998



22. Pedro González. De la serie *La patera*, 2004

José Aguiar también debe mencionarse, porque desde que abandona sus temáticas regionalistas y bucólicas, y no sólo gira hacia motivos oscuros, sino que su pintura formalmente se torna deforme, violenta. También encontramos pinturas que tocan temas oscuros ligados a la religión,

basándose en pasajes de la Biblia, pero casi siempre ligados a la muerte. Sus personajes tienen cierta apariencia goyesca, se presentan angustiosos, desencajados, envueltos en el horror causado por las crucifixiones, el temor al mal, lo sobrenatural, la hambruna, etc.



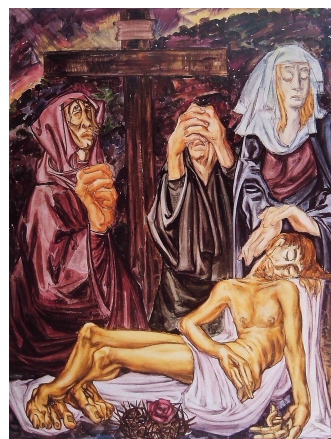
23. José Aguiar. *Crucifixión*, 1951

IV. 1. 1. 4. Figuras en temáticas relacionadas con la religión, la mitología o la literatura

Como vemos, otro modo de hacer alusión a la muerte es a través de la religión, tema explotado por el expresionismo que suele recurrir a las crucifixiones o escenas de Cristo, como en el Barroco;. Entre los pintores que acentúan el drama a través de la plástica, reencontramos ejemplos canarios como el citado Aguiar, además de Carmen Arozena, en quien son habituales las alusiones a Cristo tendido, con la virgen, etc., de manera profunda y dramática. Además, en obras de Juan Guillermo R. Báez también hallamos alusiones al sufrimiento de Cristo en figuras barrocas muy deformes.



24. Carmen Arozena. *La víctima (o Yacente urbano)*, 1957

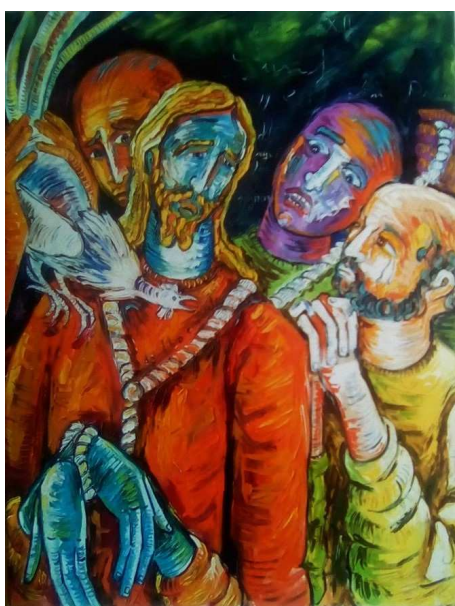


25. Juan Guillermo R. Báez. *Piedad*, 1967

En canarios de generaciones más jóvenes encontramos otro enfoque de la religión. Tratan este tema desde la distancia y tienen más interés en la magia y el drama de la imaginería medieval y barroca, que la devoción propia de un creyente, como sí ocurría en Rouault, por ejemplo. Aprovechan

este tema para encajar historias de su mundo personal, con figuras que representan un papel y se expresan con gestos y ademanes en obras muy teatrales. Un ejemplo son obras de Hugo Pitti, quien recurre frecuentemente tanto a la mitología como a la religión en obras muy coloristas que aportan excitación a la escena recordando al expresionismo religioso de Nolde. Dice el pintor:

“Me interesa el tema en sí, pero es más una excusa para utilizarlo para resolver mis reflexiones existenciales. Para mí el tema es la excusa para intentar plasmar lo que siento o pienso casi siempre. Temas como la mitología me dan mucho juego para tal fin. La religión siempre me atrajo... creo que la influencia de la imaginación religiosa en mi obra es brutal... la postura de la mano de mis personajes complementada con el acarreo de símbolos y atributos se corresponde muchas veces con la iconografía de las imágenes que hay en las iglesias. Yo soy pintor porque primero quise ser restaurador de obras religiosas [PITTI, *Entrevista*, (2014 /11 / 08), p. 580].



26. Hugo Pitti. *La negación de Pedro*, 2015 aprox.



27. Carlos Rivero. *Cristo del gusano*, 2009

Una postura similar ante los temas religiosos aunque con un enfoque y una emotividad muy diferentes es la que presentan algunas obras de Carlos Rivero, quien utiliza Cristos para personificar a sus amigos o a sí mismo, o para ironizar sobre distintas situaciones que le inquietan. En Rivero la religión tampoco es asunto de devoción, sino más bien un pretexto para trasladar el sentido de las imágenes a su mundo personal.

Por último, podemos citar otra obra religiosa, que también expresa situaciones de misticismo y profundidad espiritual, pero desde la distancia. En Antonio Padrón, hemos descubierto una obra de sus inicios muy representativa para este tema, resuelta mediante un expresionismo que podríamos situar en el contexto del arte medieval y barroco, y que muestra una procesión. Es una temática que cultivó muy poco, pero por la que declaró sentirse atraído [HERNÁNDEZ, 1994, p. 24]. Sin embargo, en este caso tampoco se trata de un pintor devoto, sino que se centra en su pueblo, haciendo hincapié en sus costumbres, aunque lejos del costumbrismo, con una visión universal, que le permite confeccionar imágenes de la memoria. Acentúa el drama con una atmósfera que recuerda al romanticismo místico de las obras del inglés Samuel Palmer.



28. Antonio Padrón
Boceto para *Procesión*, 1954



29. Samuel Palmer.
Regreso de la misa vespertina, 1830

En cuanto al tema de la mitología, hay casos de obras canarias en los que las figuras animales se mezclan con las humanas en mundos mitológicos e imaginarios, como apreciamos en muchas obras de Hugo Pitti. Rara es la obra de este pintor en la que no aparezcan animales, seres fantásticos o grotescos, que alimentan su imaginario mundo. Muchas veces estos seres se antropomorfizan e interactúan de manera teatral con figuras humanas que este pintor integra en sus originales pinturas, haciendo alusión a mitos como el de *Perseo y la medusa*.



30. Hugo Pitti. *Medusa*, 2006

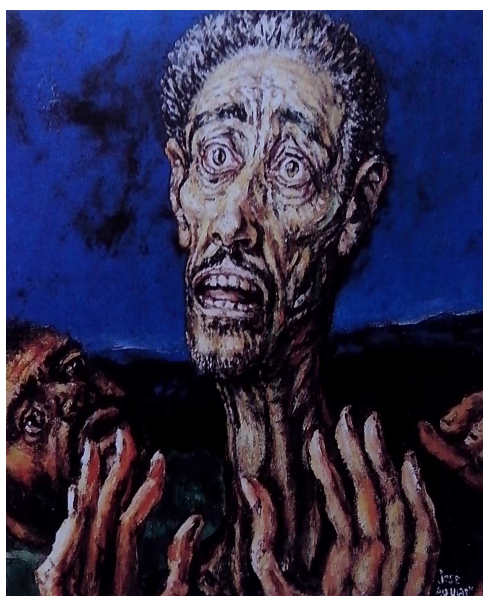
También en Iván Ferrer, encontramos frecuentemente la utilización de figuras que expresan sentimientos como el dolor o situaciones en torno a la muerte o el sexo, que mezcla frecuentemente con referencias a la literatura o la religión. Por ejemplo, a veces hace uso de pasajes de la Biblia, que lleva a su mundo perturbador, provocador e histriónico, introduciendo habitualmente escrituras relativas a estos temas, aspecto también destacable en obras de Hugo Pitti.



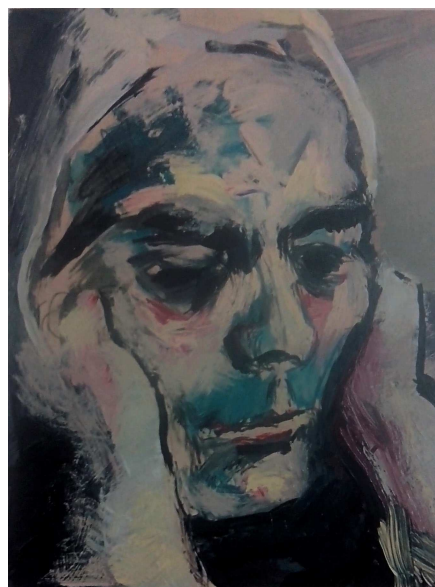
31. Iván Ferrer. *La hija de Onán me come el nabo*, 2015

En otras pinturas canarias de este estilo apreciamos figuras que ilustran famosas obras literarias como *El Quijote* de Cervantes, que ha sido retratado bajo actitudes muy expresionistas por pintores canarios como Eduardo Camacho, como hemos visto. También esta novela ha sido utilizada por José Aguiar, quien ha recurrido a la imagen de sus personajes enfatizando el drama a través de grotescas expresiones faciales o de ademanes acentuados con deformaciones expresivas. Aguiar pretende expresar la monstruosidad de la condición humana, y para ello se vale de un expresionismo de tipo clásico [ABAD, 1991, p. 67].

En esta línea también podemos mencionar el repertorio de retratos realizados por Manuel Ruiz basados en personajes ilustres del mundo de la literatura que han afectado su vida, como pueden ser Marcel Proust, Jean Cocteau o Paolo Pasolini, entre otros. Se trata de escritores que este pintor-lector admira y retrata desde la memoria, expresando de manera intensa y simbólica su experiencia de la lectura e indagando en los procesos de la imagen literaria que traduce en obras gestuales, tanto en paisajes como en retratos [ALLEN, 2006, p. 18-20].



32. José Aguiar. *Don Quijote y Sancho*, s. f.



33. Manuel Ruiz. *Pier Paolo Pasolini*, 2000

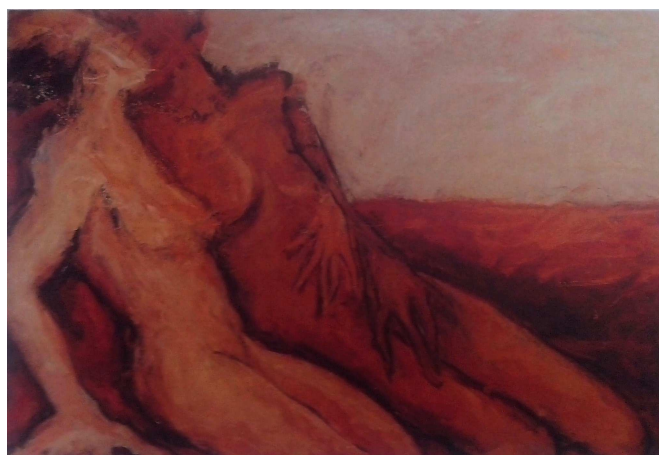
IV. 1. 1. 5. Figuras en torno al tema del sexo

La temática del sexo es habitual entre algunos canarios afines a este lenguaje, si bien reencontramos variedad y diferencia de posturas, ya que no todos ellos son igual de explícitos en sus representaciones. Las iconografías pueden ser directas y constantes, como ocurre en las obras de Iván Ferrer, en quien el sexo y la pornografía se funden con el humor y la escatología. Para este pintor, amor y muerte son fundamentales en su obra, están casi siempre presentes; el resto de las temáticas que participan en su obra son derivados [FERRER, *Entrevista*, (2015 / 11 / 28), pp. 630].



34. Iván Ferrer. *Su gran pajote*, 2016

Este enfoque que relaciona sexo con amor y muerte, presente en pintores como Munch o Hodler, es una postura romántica recogida de la mitología bajo alegorías representadas por *Eros* y *Thanatos*. Hay ejemplos en canarios como Cándido Camacho, Enrique Lite o Carmen Reyes, en quien el tema es paralelo a la violencia pictórica en representaciones de figuras dinámicas en las que la enérgica pincelada o el propio color ardiente aluden al tema, pero que pueden llegar, por la energía y el poder su potencia plástica, incluso a anularlo o a convertirlo en pretexto [MARTÍN, 1995, pp. 3-4].



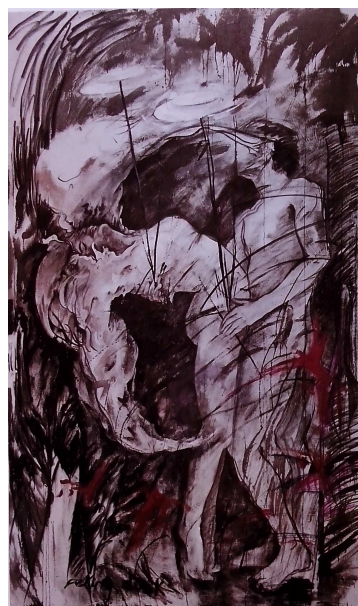
35. Carmen Reyes. De la serie *Del amor y la muerte*, 1995 aprox.

En otros canarios este tema también suele mostrarse claramente, como ocurre en obras de Fernando Álamo. Sin embargo, en pintores como Jorge Ortega, por ejemplo, el sexo no es ni icónica ni textualmente tan explícito como en los anteriores. Su manera de representar situaciones eróticas le

lleva a insinuar; crea metáforas para expresar su postura, utilizando el cuerpo como arquetipo social, del éxito, de lo masculino etc., pretendiendo así que el espectador reflexione e interprete la obra.² Es una postura menos directa, más sutil y reflexiva.



36. Jorge Ortega. *Krieg*, 2003



37. Fernando Álamo. *Pecking duck*, 1985

IV. 1. 1. 6. Figuras entre el sueño y la realidad

Es habitual encontrar figuras en espacios llenos de irrealidad, lugares por los que transita la imaginación del artista. En este sentido, señalamos que por lo general, el expresionista recurre a la imaginación, pero en algunos artistas destaca esta intención mucho más que en otros, lo que crea cierta controversia, pues, como hemos comentado, es un terreno en el que el expresionismo limita con el Realismo mágico o el Surrealismo -tendencia que dejó huella en Canarias tras la Segunda Exposición Internacional del Surrealismo-. No obstante, en la trayectoria de los pintores analizados encontramos posturas y recursos como el uso constante del drama, la deformación y el color autónomo, que nos hacen pensar en el expresionismo. La imaginación es habitual en canarios como Hugo Piitti, cuyas obras, como hemos visto, están pobladas de fantasía y narración. En otros³ como Félix Juan Bordes se advierten influencias de pintores como Matta, en Rubén Darío Velázquez de Chagall, o en Carlos Rivero de George Condo y algunos expresionistas alemanes. En obras de este último es habitual la introducción de figuras humanas y animales en inquietantes y siniestras fantasías; éste deja fluir su imaginación para traducir de algún modo su mundo. Dice el autor:

“Mis cuadros juegan a hacer sentir o revelar algo incómodo, pero atractivo, algo que entre por las emociones, por lo visual [...] Lo único que importa es poder decir algo, lo demás es técnica. Construir una imagen lo puede hacer todo el mundo, pero que hacer con ello para poder hablar de quien eres [...] es lo realmente importante.” [RIVERO, *Entrevista*, (2013 / 03 / 27), pp. 525 y 529].

² “Jorge Ortega. El dibujante combativo”. [En línea]. Disponible en: <https://gayumbosezine.wordpress.com/2013/02/01/jorge-ortega-el-dibujante-combativo> [Acceso: 2016, julio, 18]

³ En este grupo podríamos incluir a Cándido Camacho, sin embargo, en sus obras más expresionistas se ha perdido el protagonismo del surrealismo, más frecuente en sus pinturas iniciales.

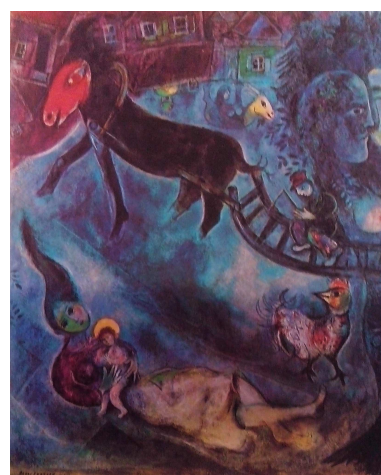


38. Carlos Rivero. *Naturaleza en Ocaso*, 2009

Este tipo de mundos imaginarios no deja de tener cierta relación con la realidad traducida o las ensoñaciones de cada pintor, como ocurre habitualmente en obras de Rubén Darío Velázquez. En éste, las figuras humanas y animales están envueltas en un aura mágica y ensoñadora conseguida mediante un apropiado conjunto de transparencias y veladuras. Sus figuras son tan feístas como dulces, lo que resta drama a sus escenas, pero siempre presentan sutiles distorsiones que, aunque representen el mundo propio del pintor, se alejan del mundo objetivo. Estos detalles separan a este pintor –como a otros de estas características- del Realismo mágico, y aunque las etiquetas sean irrelevantes, y lo importante sea el hecho plástico o las herramientas del pintor, nos vemos inclinados a confirmar una clara conexión con el expresionismo, con más sentido cuando en su trayectoria ha visitado este lenguaje constantemente.



39. Rubén Darío Velázquez *La colada*, s.f. (2006 aprox.)



40. Mark Chagall. *Virgen con el trineo*, 1947

IV. 1. 1. 7. Figuras que citan a la historia del arte

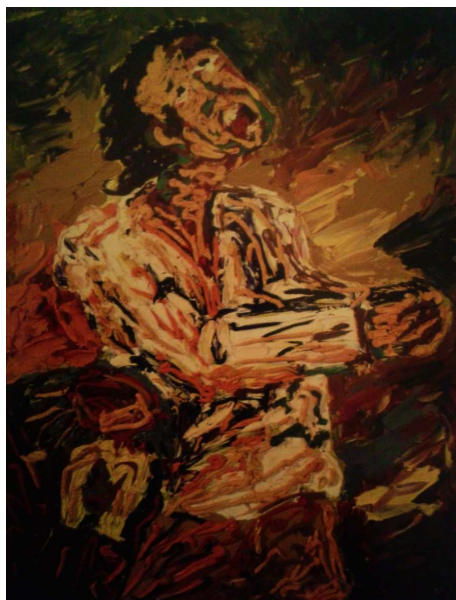
No son demasiados los pintores canarios que han hecho guiños a pintores históricos bajo modos expresionistas, pero se dan algunos casos. Destacamos por ejemplo a Fernando Álamo, que

en su etapa, podríamos decir, más expresionista, recurre a pintores como Manet y su *Desayuno sobre la hierba*. Resta a este tema bucólico toda su placidez, y lo inunda de incertidumbre, drama, sobriedad y violencia, lo transforma, le aporta otra visión, llevando el tema a su mundo personal.



41. Fernando Álamo. *Desayuno en la hierba*, 1980

Y, de nuevo, destacamos a Hugo Pitti, ya que su interpretación de las dramáticas pinturas de Goya son apropiadas para señalar un uso de figuras dentro de este estilo. Los inicios de este pintor se sitúan muy en la línea del lenguaje estudiado; eran frecuentes las representaciones de dolor, gritos, oscuridad y tragedia en general. Pitti intenta traducir todo el horror de algunas obras de Goya como su *Fusilamientos del 3 de Mayo*; en esta obra, rescata un detalle de la verdadera imagen del cuadro y representa al personaje central de la escena, varía su posición, pero sobre todo aporta una nueva plasticidad a la obra que transforma la conocida imagen, dada su agitada y patética expresión.



42. Hugo Pitti. *Descubriendo a Goya: Ruega a Dios*, 1993

IV. 1. 1. 8. Figuras que hacen alusión a la canariedad

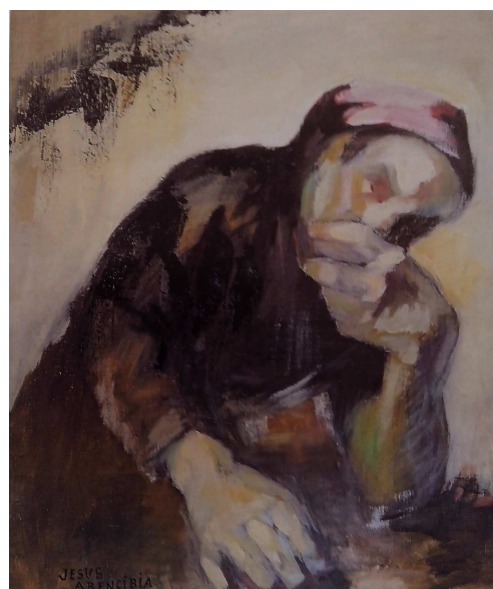
También en Canarias existen obras ligadas al expresionismo, que hacen referencia a la tierra con un matiz indigenista y desde lo antropológico. Canarias con fases en este lenguaje, dignos de

mención y que han tocado este tema son algunos pintores de la Escuela Luján Pérez de LPGC. Han utilizado figuras que muestran el paisaje social canario, en especial, haciendo alusión a la situación de la mujer trabajadora. Casi todos estos pintores indigenistas se ayudan de simbologías - ropajes y otros elementos como vasijas o plantas-, que hacen referencia a su tierra. En este sentido, estos canarios recuerdan a los pintores indigenistas latinoamericanos, en quienes este recurso lingüístico es muy habitual.

En la obra temprana de Felo Monzón, por ejemplo, encontramos trabajos que reivindican la identidad el pueblo canario, haciendo alusión al duro mundo laboral. También en obras tardías de Santiago Santana, lejos de su clasicismo, se aprecia un cierto expresionismo en figuras que también representan a la mujer canaria. O en muchas de las obras tempranas y tardías de Jesús Arencibia, quien toca este tema canario tratando al pueblo en pinturas alegóricas sobre la humilde vida campesina y las penurias de la clase obrera.



43. Felo Monzón.
Muchacha con gánigo, 1933



44. Jesús Arencibia
Juan de Medina, marinero y sastre, 1992 aprox.

Muy importante también es citar en esta temática la obra de Antonio Padrón, un continuador del mencionado indigenismo canario, pero en formas más vanguardistas, alejadas de la representación, aunque no exentas de narrativa. En éste, las figuras están muy enmarcadas en el contexto de su pueblo, dando continuidad al aspecto costumbrista, a la cotidianeidad, sin embargo, aunque se trate de una pintura que recurre a las gentes y elementos de su entorno, actividades campesinas habituales de las personas que conoce, actividades para el sustento o para la diversión, así como prácticas ocultas [HERNÁNDEZ, 1994, pp. 52 Y 53], huye de los localismos a través de un enfoque universal, valiéndose para ello de un lenguaje expresionista muy simbólico que se nutre de la memoria.

Padrón es un pintor unido a su tierra, pero no es político como los anteriores, ni costumbrista; su pintura indigenista no es de carácter reivindicativo, simplemente admira el mundo cercano que le rodea y recurre a éste como motivo para expresar sus vivencias. Su enfoque de estas temáticas posee un carácter misterioso, mágico; son aspectos habituales en el primitivismo, presente también en su obra.



45. Antonio Padrón. *Quesera*, 1964

En pintores de nuevas generaciones como Santiago Palenzuela, el enfoque de los temas canarios es muy distinto, casi nacionalista. Encontramos el uso de una simbología en los colores de la bandera canaria, o en alusiones a animales canarios como perros autóctonos, paisajes o lugares emblemáticos como la montaña del Teide, incluso retratos de artistas canarios internacionales como Oscar Domínguez. Aparte, veremos que en algunos pintores existen formulas abstractas; utilizando recursos no icónicos aluden a este tema de manera directa o indirecta, aludiendo a lo primitivo y lo arqueológico, aquellos aspectos ancestrales que conectan con el mundo canario prehispánico.



46. Santiago Palenzuela. *Pasamontaña tricolor (Nacionalismos abstractos)*, 2008.

IV. 1. 1. 9. La figura en temas sociopolíticos y propagandísticos

En las islas también es posible reencontrar en algunos pocos autores con fases expresionistas, ya mencionados, una postura que, de algún modo, enlaza con la postura política de los primeros indigenistas. Como hemos ya comentado, sobre todo se llevó a cabo en una etapa de represión social, al final de la dictadura de Franco. En Fernando Álamo, por ejemplo, se aprecia en la serie *Los puños* y en Ramón Díaz Padilla en obras como *Coordinadora de la SEAT*. En este último, con sus series iniciales de corte figurativo *Poliáticos* y *Ejecutivos*, desarrolla trabajos realistas pero llenos de tratamientos que distorsionan las imágenes mediante las que hace una crítica a la sociedad de

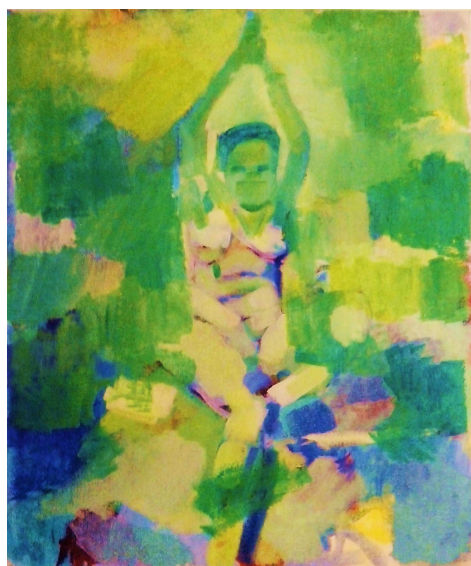
consumo sumergida en el capitalismo⁴. Ambos pintores expresan el paisaje social y su crítica hacia el poder. Podemos encontrar analogías en expresionistas internacionales que han utilizado temas reivindicativos y de denuncia, como George Grosz, Renato Guttuso o Jörg Immendorf.



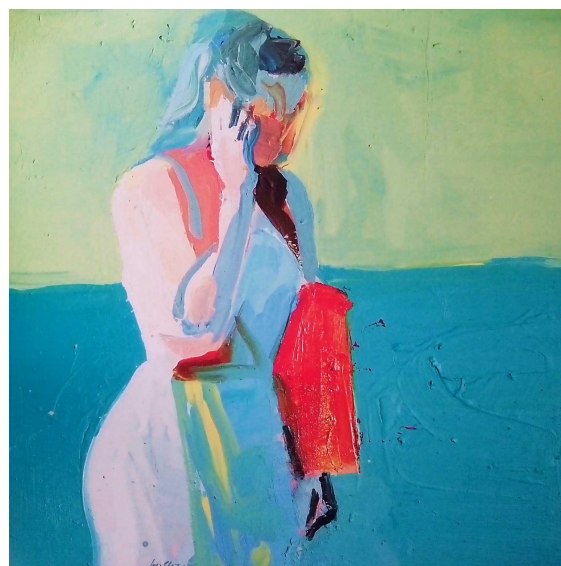
47. Ramón Díaz Padilla. *Coordinadora de la SEATO*, 1978

IV. 1. 1. 10. Figuras en la naturaleza

No son demasiados los pintores canarios que de manera expresionista hayan recurrido a este tema, tan habitual en *Die Brücke*. En aquellas que lo tratan, se aprecian diferencias; además, no está presente la relación arte-vida de este grupo, ya que su enfoque es otro. En Jorge Ortega, por ejemplo, encontramos figuras en atmósferas abstractas que simulan naturalezas. El entorno envuelve a las figuras en un aura natural, convirtiéndolas casi en la misma cosa. En este sentido, esta fusión sí nos lleva a *Die Brücke*, pero se trata sólo de un aspecto plástico. Como ya hemos señalado, sus figuras adoptan actitudes teatrales que llevan al espectador a la reflexión, obligándolo a interpretar y ser partícipe o protagonista de la obra [GONZÁLEZ, *Entrevista*, (2014 / 06 / 23), pp. 568 y 569].



48. Jorge Ortega. *Lugar*, 2009.



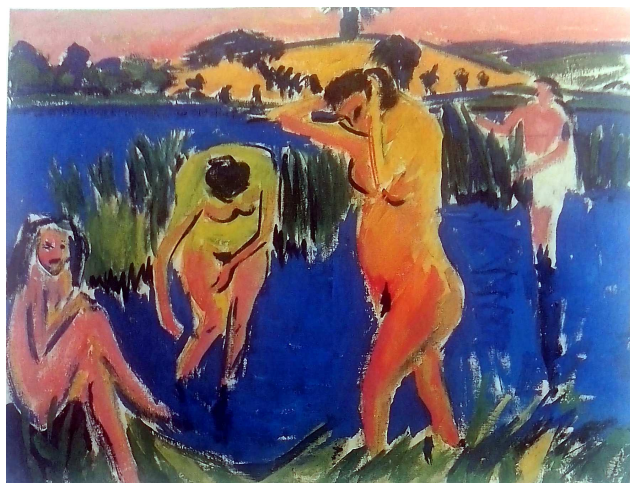
49. Luis González. *Horizonte II*, 2011

⁴ [En línea]. Disponible en: <http://masdearte.com/artistas/diaz-padilla-ramon/> [Acceso: 2017/ 01/16]

Por último, en un acercamiento más directo al paisaje, aunque en un alto grado de abstracción, citamos a Pedro González, cuyas pretensiones son muy diferentes, más cercanas al Expresionismo clásico. Se trata de un tema explotado en su última producción, aunque la emotividad encontrada en el paisaje a lo largo de su carrera juega un papel importante en estas obras, que ahora acompaña de figuras. Son pinturas ensoñadoras y muy sensoriales, a través de las cuales el pintor envuelve al espectador en la magia de la propia pintura. Con ellas rescata su sentimiento del paisaje, integrando ahora figuras que dejan ver una conexión con el medio natural [RUIZ CRUZ, 2010, s. p]



50. Pedro González. *Sin título*, 2009



51. Ernst Ludwig Kirchner. *Cuatro bañistas*, 1910

IV. 1. 1. 2. Temáticas y conceptos habituales en torno al género del paisaje y la arquitectura

En cuanto a aquellas obras expresionistas –o muy ligadas a este estilo-, que tratan con el espacio en general, también reencontramos en Canarias algunas relacionadas con los interiores y la arquitectura, y muchas con el paisaje o su abstracción. Se debe subrayar que algunos críticos han señalado los motivos ligados a la arqueología, la arquitectura y el paisaje y sus elementos geológicos o geográficos –montaña, mar, flora, etc.-, entre los más habituales en la pintura canaria [ABAD, 2001, pp. 120-121]. Estos motivos también han sido utilizados por los pintores que analizamos.

IV. 1. 1. 2. 1. Interiores y arquitecturas en el paisaje

En el caso de aquellas pinturas que tratan el tema de los interiores, hay que destacar la obra temprana de Santiago Palenzuela, porque ésta será la que luego le llevará a sus expresivos y densos habitáculos en su serie *De alquiler en alquiler*. Son pinturas que pueden recordar a algunas obras de interiores de Miquel Barceló; en ambos casos existe imaginación y originalidad, pero también una condición formal ortogonal o cúbica, a veces algo distorsionada, que da sentido a este tipo de espacios y que a su vez, se mezcla con el barroquismo de la materia pictórica. Generalmente, estos espacios hacen alusión a los estudios de los propios pintores, donde éstos muestran sus vivencias personales, sus ilusiones o sus invenciones, recurriendo a veces a la incorporación de figuras.



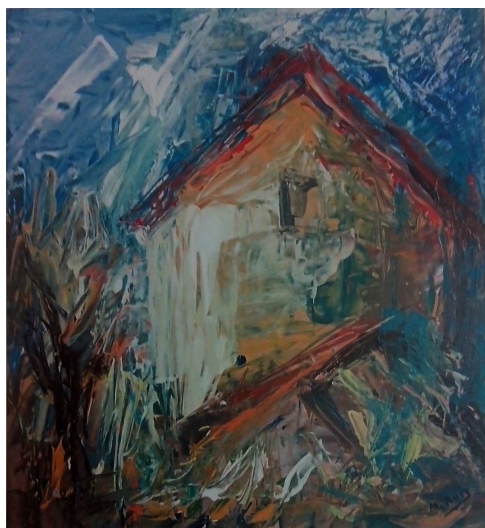
52. Santiago Palenzuela. *Estancia*, 2008



53. Miquel Barceló. *El amor loco*, 1984

Un expresionista canario que, como mencionamos, ha recurrido en ocasiones a la literatura para dar forma a sus obras es Manuel Ruiz. Entre sus trabajos hay citas a obras de Gabriel García Márquez y de otros escritores ilustres. Algunas de estos aluden a espacios y lugares reales o imaginarios en los que la arquitectura se funde con los espacios exteriores. Como hemos visto, las imágenes están basadas en las novelas que han interesado al artista, pero los espacios han sido traducidos desde su imaginación, por lo que no existe naturalismo, sino una expresión libre.

En Juan José Gil también hay diferentes alusiones al icono de la casa, por ejemplo en una serie homónima, *La casa*, aunque también en otras obras en las que igualmente hay influencias expresionistas, como *Fragmentos de la isla de San Borondón*. Podríamos incluir también el conjunto de paisajes de Gonzalo González en los que es habitual encontrar construcciones imaginarias. Como veremos, en ellos más que la arquitectura en sí, tiene protagonismo el espacio en su conjunto como escenario romántico.



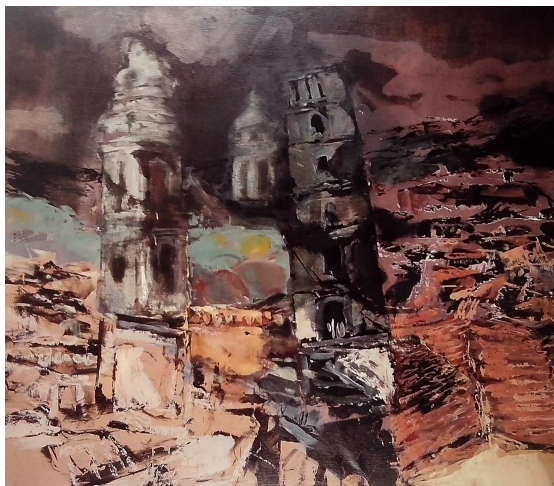
54. Manuel Ruiz. *La casa de Macondo (I)*, 1992



55. Juan José Gil. *La casa encantada*, 1985

Además, podemos mencionar algunas obras que utilizan el paisaje urbano como referente, en el que es indispensable el papel de la arquitectura. Destacamos de nuevo a pintores como Manuel Ruiz y Pedro González, en quienes encontramos obras de mayor iconicidad que las anteriores. Son obras que rememoran espacios concretos de ciudades canarias con las que los pintores mantienen un

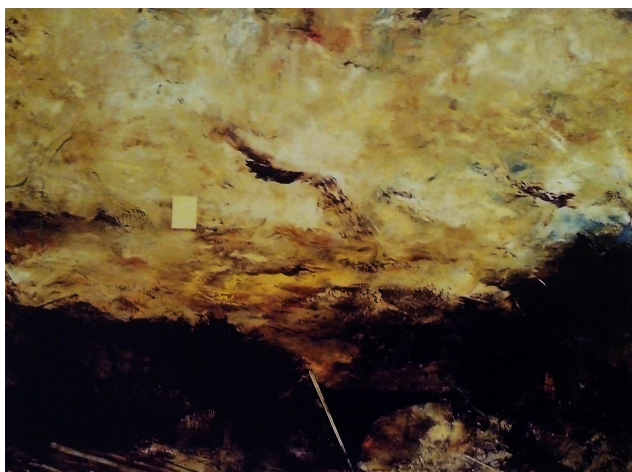
vínculo importante. No obstante, aunque se trate de un tema que impone ciertos límites geométricos, en el caso de estos dos pintores la pintura cuenta con toda la expresividad general de sus obras, en las que normalmente excluyen los cálculos y la pintura fluye en gestos espontáneos. Además, hay una libre interpretación y apertura a la imaginación; son pinturas que escapan al naturalismo. Concretamente, en Pedro González las atmósferas urbanas llegan a ser siniestras, algunas apocalípticas, caóticas, con oscuras sombras que parecen amenazar el lugar.



56. Pedro González. De la serie *La ciudad*, 2004

IV. 1. 1. 2. 2. Paisajes neorrománticos y visiones del paisaje en los límites de la abstracción

En la posmodernidad, el género del paisaje resurgió con fuerza en Canarias; reencontramos bastantes de pinturas que lo utilizan para desatar emociones profundas, una postura neorromántica habitual. En esta línea estética, uno de los pintores más representativos es González González. Su visión del paisaje es universal, sin embargo, en su abstracción podemos percibir la esencia de éste género e incluso la idea de insularidad, si tomamos en cuenta la presencia casi constante de la línea del horizonte, el cielo o el mar limitando el terreno. Como hemos comentado, en algunos de sus paisajes podemos contemplar construcciones imaginarias que conviven con espacios primigenios, lo que el pintor traduce como metáfora de la relación entre instinto y razón. Dice Gonzalo González:



57. Gonzalo González. *Proyecto para un puente*, 1990

UN ANÁLISIS AHISTÓRICO DE ASPECTOS TEMÁTICOS, CONCEPTUALES Y FORMALES

“Es un contrapunto lingüístico, una especie de pelea entre la razón y la pasión. En un momento dado hay elementos racionales que articulan el discurso. La razón es el jefe. Aunque sea yo muy pasional, también necesito ordenar para expresarme con más claridad. Es decir, todo esta medido, y todo está interiorizado antes de expulsar de manera pasional. [GONZÁLEZ, *Entrevista*, (2015 / 11 / 28), p. 633].

Una manera similar de entender el paisaje la encontramos en Ana de la Puente. Inicialmente su paisaje fue muy expresivo en color y algo más descriptivo –aunque con excepciones-, pero igualmente romántico, profundo. Posteriormente, se queda también con lo esencial registrando lo atmosférico, así como con los juegos de luz y sombra,. En alguna de sus series acentúa la frialdad del lugar y el efecto de la niebla, al modo oriental, en una línea parecida a los paisajes abstractos de Gonzalo González o del británico Ian Mc Keever. Señala la pintora:

“He tenido épocas muy ligadas a la vuelta a la naturaleza; estuve muy interesada en pintores como Friedrich, sobre todo por los años 90, en concreto por los años 1993-94. En realidad durante unos 5 años mi relación con la naturaleza fue total, Romanticismo alemán puro y duro, un encuentro verdadero con la naturaleza, y así, con nosotros mismos. En estas obras había muchas connotaciones poéticas [...] El ciprés por ejemplo, simbolizaba en mis pinturas (como en muchas obras románticas) la muerte, pero también la regeneración. En esas obras hay drama, pero también renacer, engullirse en la naturaleza para reencontrarse consigo mismo” [DE LA PUENTE, *Entrevista*, (2015/10 / 05), pp. 620 y 621].

En Ana de la Puente no hay intenciones naturalistas. Es una obra de gran pureza, que evoca ambientes que expresan estados anímicos, temperaturas y la esencialidad de espacios vírgenes que a veces transforma en puras abstracciones, pero que siguen evocando el mismo sentimiento de lo sublime, categoría estética romántica.



58. Ana de la Puente
Las entrañas, esperanza, fuego, lava, humos, 1993



59. Ian Mc Keever.
Travesía (Det.), 1986

En Canarias, las condiciones del medioambiente insular, cambiante, cercano, afectado por el mar y muy variado, ha sido muy influyente para algunos pintores. En aquellos que cuentan con claras influencias del expresionismo, la práctica del paisaje desprovisto de figuras es muy habitual. Su razón podría hallarse en el hecho de que, de este modo, encuentran una manera más directa de sumergirse

en la abstracción, tendencia habitual en este lenguaje. En algunas obras de Manuel Ruiz también encontramos esta aproximación al paisaje. Son pinturas que también revelan dramatismo y en este caso, su violencia plástica las convierte en pinturas atormentadas en las que se muestra el temperamento del pintor. Su grado de abstracción es alto, aunque aluden a su tierra, en concreto al sur de Gran Canaria, pero lejos de localismos y con una gran carga emocional. Hay cierta saturación cromática que podríamos relacionar con el primitivismo, pero también cierta profundidad espiritual, quizás en relación con las memorias adquiridas de lugares determinados.



60. Manuel Ruiz. De la serie *La tierra que nos queda I*, 2008 aprox.

Otras obras canarias que se acercan a este género desde una postura vitalista son algunas de Díaz Padilla y Luis González. Su grado de abstracción es elevado, pero se aprecia la influencia del paisaje o de elementos naturales concretos, como en Díaz Padilla, que alude a la palmera atendiendo también a la luz mediterránea, aunque sin fines descriptivos. Son obras igualmente líricas y sensibles, pero hay otra percepción, una traducción más colorista del paisaje en un permanente estado de orden y caos, a través del cual se registran sensaciones lumínicas, y en el caso de Luis González, también matéricas. En éste último, no hay tema identificable, sólo materia y energía para gastar haciendo lo que le gusta. No es un pintor narrativo, no pretende expresar ni contar nada. Es así como entiende la belleza, para él solo es belleza [GONZÁLEZ M., *Entrevista*, (2015 / 04 / 24), pp. 570 Y 572].



61. Ramón Díaz Padilla.
De la serie *Hortz*, 1982



62. Luis González.
Paisaje II, 2013

En esta misma línea podemos mencionar muchas de las obras de Félix Juan Bordes, ya que en su trayectoria ha hecho muchas alusiones al paisaje de manera generalizada. Se trata de espacios abstractos oníricos, alejados de lo real, todavía con esa huella que el Surrealismo de pintores como Mata han dejado en su pintura. De algún modo mantiene su idea del espacio como escenario donde suceden cosas. Más que romanticismo, le interesa el contacto directo con la naturaleza que tiene el hombre primitivo. Félix Juan alude a paisajes microscópicos, lugares en los que se producen transformaciones, nacimientos, simbiosis o azar. Señala este pintor:

“Es una manera de estar conectado con el inconsciente colectivo [...] El contacto con los elementos de la naturaleza, aquello que cambia y aquello que permanece, el sentir de los episodios territoriales como algo profundo que dispone de entidad, como lo que es desierto, llanura, meseta, mar, etc. [...] (episodios que parece que respiran y que tienen alma. [...] Si que siento una aproximación de mi pintura a lo primitivo, más o menos poética, pero no como algo romántico.” [BORDES, *Entrevista*, (2016 / 07 / 25), p. 656].



63. Félix Juan Bordes. *Enjambre heart*, 1995

IV. 1. 1. 2. 3. Alusiones a la montaña, el mar o la flora

Otros pintores canarios recurren a temas paisajísticos concretos como la montaña, el volcán, el mar o la flora, pero desde un enfoque universal, y aunque puedan aludir a lugares conocidos, no hay una intención localista. La abstracción por lo general es elevada, pero la encontramos en diferentes grados, por lo que plásticamente las obras transmiten distintas sensaciones. Por ejemplo, una traducción plástica del tema de la montaña a formas simples, sin detalles, y que se convierte casi en una excusa para el despliegue gestual y la libertad cromática son algunas obras de García Álvarez. El tema se presenta al espectador como una explosión congelada en la que el color, la gestualidad y el propio tema se encargan de transmitir la fuerza de la naturaleza desde la subjetividad del pintor.

Una traducción similar del tema de la montaña, en cuanto a rotundidad o pregnancia formal la tenemos en Santiago Palenzuela, pero a la vez muy diferente al caso anterior en cuanto a su tratamiento y enfoque. Toma como referencia una montaña concreta, el Teide, Su iconicidad es mayor, pero descontextualiza su figura y la utiliza tanto para expresar un sentimiento de su tierra como para aportar una visión dramática y grandiosa de esta estructura geológica, natural e imponente, ayudándose también de la simbología del color. Señala Santiago Palenzuela:

“Yo creo que pintar es como un calidoscopio, te pones en la mirada de otros. A través de los cuadros puedes ver las miradas de los demás. [...] Uno pinta en principio para sí mismo, pero intenta compartirlo, es parte de la comunicación [...] Bueno, lo que me interesa en realidad es el hecho visual [...] lo que diga la propia pintura [PALENZUELA, *Entrevista* (2013 / 05 / 13), p. 550].



64. José Antonio García Álvarez. *Volcán*, 2009



65. Santiago Palenzuela. *Teide negro*, 2011

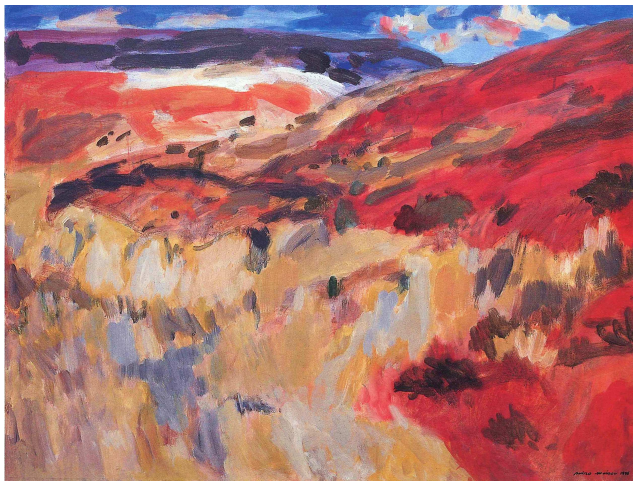
En otros casos hallamos obras más icónicas, pero no menos expresivas, por ejemplo la serie *Apocalipsis de las Cañadas* de José Aguiar o la serie *Montaña* de Pedro González. Más allá de un sentimiento patriótico o un interés naturalista, la inquietud de pintar le proviene a éste último de su intención de corresponder a la majestuosidad de un accidente geológico que le es familiar, así como de pintar el recuerdo de un localismo enfrentándose a éste de manera universal [VVAA, 2001e, p. 211]. Y lo consigue gracias a su alfabeto plástico, a su gramática, ya muy depurada.



66. Pedro González. De la serie *La Montaña*, 2000

Algo parecido ocurre en Miró Mainou, quien a pesar de poder vincularse emocionalmente con un paisaje concreto -por ejemplo, *Montaña Bermeja*-, lo escoge por su traducción a unos valores plásticos y, como él mismo señala, “[...] no por su belleza o por la relación afectiva con el lugar, sino

sencillamente porque hay un planteamiento plástico que me ha interesado, un tono, una masa, unas formas”, aunque también señala “[...] En cierto modo son paisajes interiores” [VVAA, 1999b, p. 49]. Su enfoque es universal y su sentimiento, lejos de lo bucólico o pastoril, es de drama y soledad.



67. Baudilio Miró Mainou. *Bermejajal*, 1996

Declara este pintor “Yo no hago paisajismo. Pinto el espíritu del paisaje. [...] El aspecto que yo recojo del paisaje es su impresionante soledad cósmica” [ídem, pp. 18 y 53]. Su objetivo no es reproducir un paisaje sino crear un mundo pictórico que refleja simultáneamente su ser y el de la naturaleza. Para Carlos D. Bertrana, “[...] atribuye, como Schelling, Novalis y los románticos, una función mediadora entre el hombre y la divinidad” [ídem, p. 17].

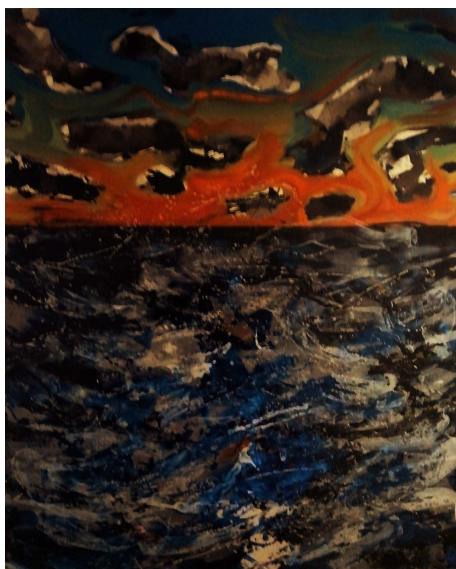
Este comportamiento, habitual en muchos pintores expresionistas, se repite en algunos canarios que cuentan con esta profundidad de espíritu y que registran de manera pasional e inmediata aquellos paisajes que llaman su atención. Pintores como los recién citados, tienen un antecedente en las obras del alemán Bruno Brandt. En éste, los temas de la montaña o el bosque también son muy habituales. Brandt muestra en su paisaje una postura tan profunda como convulsa; las rocas, los árboles etc., se convierten en trazos espontáneos de color que registran lugares que interesan al artista, asombrado de la belleza natural de las islas. Pero no pretende reproducirlos, sino encontrar un símil en la pintura, haciendo que ésta también muestre su propia naturaleza.



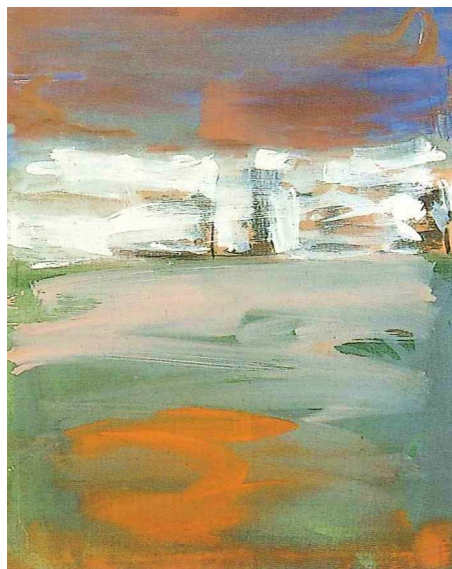
68. Bruno Brandt. *Las piedras*, s/f (1950 aprox.)

Otro tema paisajístico habitual, el mar, ha sido también tratado desde actitudes expresionistas por canarios como Pedro González, Gonzalo González, Juan José Gil, García Álvarez, Juan Hernández o Juan Pedro Ayala. Según Lázaro Santana, no ha sido un motivo demasiado explotado en Canarias ni península hasta la entrada en el siglo XX, en contados pintores como Botas Ghirlanda o Cadwallader Washburn -en quienes vimos obras aisladas de signos expresionistas- o Eliseo Meifren. Incluso en la modernidad canaria, no fue un tema atrayente para los pintores, que se ocupaban de los límites de la isla hacia dentro, sin atender a las posibilidades que este tema ofrecía, sólo fue prolongación del paisaje, pero sin protagonismo [SANTANA, 1994, pp. 9-14].

Posteriormente encontramos un paisaje de tintes románticos, una estética que se ajusta muy bien al mar, a veces desvinculado de otro elemento, centrado en la línea del horizonte, un modo de abstraer el tema a la vez que de aportarle universalidad. Sin embargo, en estos pintores este comportamiento va unido a un primitivismo que resta serenidad y silencio a la imagen, provocando otra emotividad. Se trata de una actitud, como hemos visto, muy habitual en la estética alemana, en la que la profundidad espiritual va unida al impacto y vehemencia de la imagen. Por ejemplo, en Juan Pedro Ayala, como el mismo argumenta, por lo general hay una idea clara de lo que pretende pintar, pero se centra en el proceso mismo, haciendo hablar a los recursos y convirtiendo el tema en excusa. Toma referencias de la naturaleza -cielos, mar, etc.- y las lleva a versiones más abstractas [AYALA, *Entrevista*, (2014 / 06 / 10), p. 557]. En Juan Hernández -pintor de referencia para Ayala- hallamos obras de influencia expresionista en las que el tratamiento del mar es similar; se aprecia un sentimiento hacia ese vasto espacio, pero también con un objetivo claro de utilizarlo con intereses formales expresivos. Ejemplos son las obras de la serie *Faro de Maspalomas*, u obras como *El lago. La otra orilla*.



69. Juan Pedro Ayala. *Sin título* (De la serie *Mar*), 2006



70. Juan Hernández. *El lago. La otra orilla*, 1985

Esta misma idea de escoger el tema del mar no sólo por sus cualidades emotivas o poéticas, sino por la oportunidad que brinda para el empleo unos recursos plásticos concretos, se da también en pintores como García Álvarez, en series como *De la orilla al horizonte* o en *Ocean*. En ellas es muy importante el empleo de signos abstractos para expresar el paisaje; el mar se torna un lugar imaginario, aunque en ocasiones, con elementos figurativos reconocibles. En éstas todavía preserva

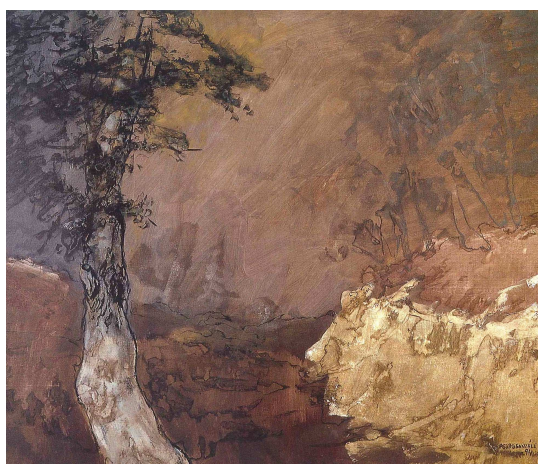
la visión enérgica de la materia que había despertado en su obra ya en los años 70, y se percibe una influencia clara del Expresionismo abstracto americano [SANTANA, 1994, pp. 18 y 20].



71. José Antonio García Álvarez. *De la orilla al horizonte*, 1993

También los temas del bosque, el árbol o la flora son habituales en pintores canarios con perfiles expresionistas. Algunos de ellos realizan paisajes que, aunque conserven un claro grado de abstracción, y por tanto, un interés en el factor expresivo típico del expresionismo, permiten reconocer bien los elementos que representan. Ejemplos son las palmeras de Díaz Padilla, los bosques de Pedro González, los árboles de García Álvarez, la alusión al *Garoé* -emblemático árbol de El Hierro- de Rafael Monagas, o los árboles de Juan Pedro Ayala. Todos estos pintores mantienen en una línea temática y formal similar a la de muchos expresionistas posmodernos. Señala Pedro González:

“Tratar el bosque es una manera de ver la pintura. Mi pintura en el bosque se desarrolla en la forma. No pinto frente al bosque, sino hasta que aquello se parezca a mi bosque [...] sencillamente imaginarme árboles y trasladarlos al lienzo” ” [VVAA, 2001e, p. 177].



72. Pedro González. De la serie *El bosque*, 1994

Los temas del árbol o la flor los podemos encontrar fuera de su contexto paisajístico –o casi-, protagonizando la composición. Es una forma que ya vimos en alumnos de la Escuela Luján Pérez, como valor simbólico y sentimental. A pintores como Juan Pedro Ayala le interesa el paisajismo oriental y las formas preciosistas de representar la naturaleza [AYALA, *Entrevista*, (2015 / 03 / 30), p. 564]. La figura del árbol primero tuvo un interés icónico para este artista, pero no sólo utilizaba este motivo para mostrar su apreciación y vínculo con la naturaleza, sino que, de nuevo, era también una excusa para

el despliegue de la mancha y la libertad formal en general, como ocurre también en los árboles de Rainer Fetting, por ejemplo. En éstos árboles -de ciudad-, por lo general la forma aparece en el propio proceso, aunque se tenga una idea previa. Señala el pintor: “Yo se lo que voy a pintar, y me doy libertad en lo formal. Mis cuadros son batallas, en las que los resultados son los registros de esas batallas” [ídem, pp. 659 y 660].



73. Juan Pedro Ayala. *Sin título (Pino)*, 2008



74. Rainer Fetting. *Abetos- nieve*, 2001

Y en una línea parecida, en cuanto al uso de este tema del árbol o la flora como vehículo para esta libertad formal es la serie *Hortz* del mencionado Ramón Díaz Padilla, en la que la palmera, como vimos, es el motivo, también descontextualizado o muy abstraído, que le permite reflexionar sobre la forma, el gesto, la luz y el espacio pictórico. Son obras enérgicas y arriesgadas en las que el pintor confiere gran importancia al proceso creativo, del que realmente surge la palmera en una alternancia de construcciones y destrucciones formales.



75. Ramón Díaz Padilla. *Palmera*, 1982

El tema de la flora habitual en muchas series de Fernando Álamo alude a la naturaleza, pero de tal manera que se convierte en metáfora e icono de la exhuberancia y de las actitudes o vivencias del artista. Aunque no todas sus obras sobre la flor son expresionistas –especialmente las últimas, realizadas sobre 2015, en las que el naturalismo es muy evidente-, en muchas de ellas, por su tratamiento, hay un expresionismo de claras influencias primitivistas que expresa tanta belleza como tragedia en su actitud formal. Señala Fernando Álamo:

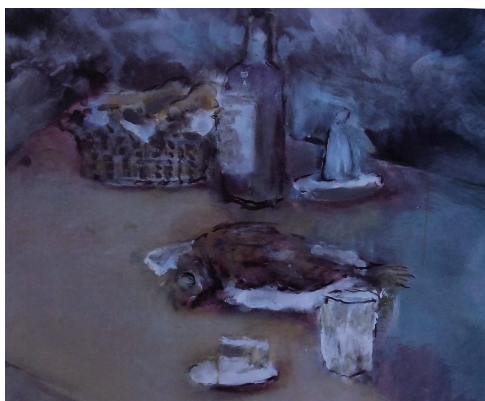
“Para mí la clave está en que debo ser capaz de sintetizar lo que debo decir, mediante ese uso del control y el descontrol [...] y mediante un lenguaje claro y contundente. En ese sentido soy muy expresionista” [ÁLAMO, *Entrevista*, (2015 / 10 / 02), p. 608].



76. Fernando Álamo. *Flor negra y flor blanca desplazada con tres bolas de polen*, 2005

IV. 1. 1. 3. Temáticas y conceptos habituales en torno al género de la naturaleza muerta

El género de la naturaleza muerta es menos frecuente, como ocurre en el ámbito internacional. De nuevo, la variedad de ejemplos muestra la complejidad de este lenguaje, en el que es habitual detectar posturas bien diferentes, aunque en general, comunes en cuanto a emotividad dramática, espiritual, lejos del preciosismo. Uno de estos ejemplos es el de una representación muy icónica aunque con el acento expresionista, como se da en Pedro González o José Aguiar, pintores vinculados al Barroco en su drama, tratamiento y atmósfera.



77. Pedro González. *Bodegón*, 1992



78. José Aguiar. *Peces en la ladera del volcán*, 1964

En González encontramos bodegones cuyo tratamiento transforma el motivo; los objetos parecen flotar en atmósferas casi irreales, sin embargo no se trata de un surrealismo, sino más bien de ensoñación. Son obras que transmiten melancolía y consiguen expresar el silencio que envuelve a los objetos. Sin embargo, la apariencia de los bodegones de Aguiar, aunque cuenta con un barroquismo común -en cuanto al recurso de la mancha, aunque no de la materia-, es distinta. Sus flores y pescados conforman obras terrenales y vitalistas en las que se puede percibir más gravedad.

Otros ejemplos de naturalezas muertas son menos clásicas, más vanguardistas –o por lo menos lo fueron en su momento-, como en Fernando Álamo. Son obras más contenidas que sus trabajos anteriores, quizás más propios del expresionismo. En éste, el género se presenta algo surrealista, ya que utiliza animales –pescados, pájaros- que generalmente fluyen por el espacio del bodegón.



79. Fernando Álamo. *Sin título*, 1990 aprox.

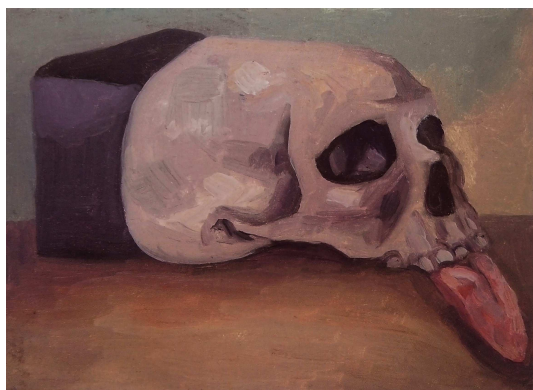
Por otro lado, también podríamos incluir en este grupo de naturalezas muertas más vanguardistas algunos bodegones de Rafael Monagas, aunque en realidad, su innovación es plástica, más que temática. Su tratamiento de medios, color y composición lo acerca al primitivismo, pero los elementos de sus motivos son muy habituales.



80. Rafael Monagas. *Bodegón*, 1985

Un uso particular del *vanitas* –otra alusión a la muerte- con objetos y calaveras, lo encontramos en Carlos Rivero. Alguna de sus naturalezas muertas lo vuelve a encuadrar en el enfoque de los pintores posmodernos, que recurren al humor o la ironía. En ellos parece reír de la muerte, una actitud que pretende restar drama o enfrentarse al destino. Señala Rivero:

“[...] encuentro relación a lo perturbador y lo oscuro. Gran parte de las cosas que me perturban tienen que ver con partes insondables de mí mismo, oscuras para mí mismo, y que cuando me producen esa sensación de inquietud, por el motivo que sea, para mí es perturbador. Evidentemente, el concepto de perturbador es muy subjetivo [...]” [RIVERO, *Entrevista*, (2013 / 04 / 12), pp. 538].



81. Carlos Rivero. *Naturaleza muerta*, 2009



82. Nino Longobardi. *Sin título*, 1982

La naturaleza muerta en el terreno expresionista también puede presentarse bajo el encantamiento surrealista, como ocurre en pintores como Rubén Darío Velázquez, en quien es habitual la recurrencia a atmósferas metafísicas y ensoñadoras. Como ya hemos comentado, son obras en realidad, tan propias del realismo mágico como del expresionismo; en muchas de ellas es constante una postura ciertamente oscura, que suele acentuar lo onírico y lo melancólico a la vez que lo patético y lo misterioso a través de la simbología. Y en algunas se puede entrever una reflexión sobre la memoria o el paso del tiempo, un asunto de preocupación existencialista.



83. Rubén Darío Velázquez. *El calvario*, s. f. (2006 aprox.)

Finalmente, encontramos también algún bodegón de este estilo en Hugo Pitti, en quien ocurre algo parecido a Rubén Darío; es apreciable la influencia del Realismo mágico. Por otro lado, en éste

encontramos el uso de imágenes que juegan a ser otra cosa, como en su serie *Hombres bodegón*, en la que el pintor cita claramente al manierista Arcimboldo en un juego plástico y conceptual muy habitual en su obra. El papel de la imaginación en su trabajo es fundamental, sin embargo, en el enfoque de muchos de sus temas, no sólo se aprecian magia e incertidumbre, también hallamos el drama y la monstruosidad típicos de un perfil expresionista, al que hay que añadir el hecho de que su iconografía y su color remiten constantemente al periodo medieval.



84. Hugo. Pitti. *Yo, un jarrón y brujos del Aquelarre*, 2001

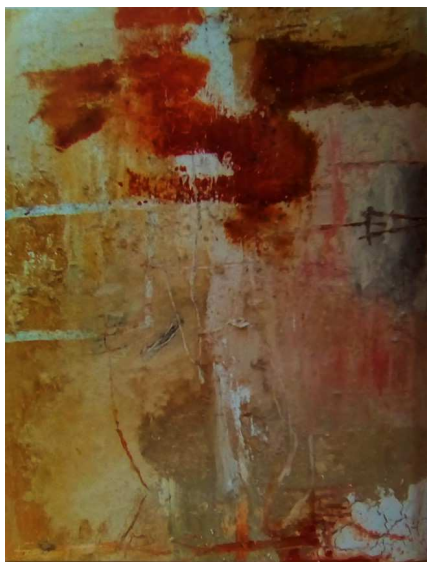
IV. 1. 1. 4. Abstracciones de influencia expresionista: Los orígenes, lo primario y lo cósmico

Existen obras canarias que hacen referencia a conceptos habituales en el primitivismo, de modo lírico, pero subrayando una manera sobria y cruda de expresión que utiliza fórmulas típicas del Informalismo o el Expresionismo abstracto. Como ha ocurrido en el panorama internacional, podemos decir que la temática es la intención plástica misma, dado que el grado de iconicidad es casi inapreciable. Sin embargo, algunas de ellas se ayudan de títulos, de simbologías o del propio color para hacer referencia a los orígenes, lo arqueológico, los elementos, lo antropológico o lo cósmico, con el fin de conducir al espectador en la interpretación de la obra o a los intereses del pintor.

IV. 1. 1. 4. Abstracciones expresionistas de carácter lírico y primitivista

Este tipo de pinturas las reencontramos en algunos canarios con un enfoque no local de los temas que tratan o de los conceptos de los que se valen para crear. En ellos no hay alusiones a la tierra, a lo local –como las hay en otros-, sino que los exploran desde una perspectiva universal, tanto formal como temáticamente. Por ejemplo, en alguna de sus pinturas Luis González se remite a los orígenes en un sentido no especificado, que suponemos puede ir desde lo personal hasta los orígenes de la existencia. Es una obra muy matérica, deudora de pintores como Wols, Schumacher, Twombly o Tàpies.

Lo que le interesa realmente es el acto primitivo de pintar, dejar una huella. Se entrevistó una actitud muy pasional, en la que el pintor expresa tanta energía como inquietud y dolor, lo que es muy habitual en este lenguaje. Señala Luis González: “El caos es lo que más me interesa. Caos y más caos del que aflore paradójicamente, tal vez, un orden que me sobrepase” [GONZÁLEZ M., *Entrevista*, (2015//04/24), p. 569]. Sus títulos suelen estar relacionados con conceptos algo ambiguos como vida, camino, mujer o silencio, entre muchos otros, y a veces parecen quedar reflejados en la obra como escritura casi automática.



85. Luis González. *L'origine*, 2008



86. Emil Schumacher. *Fuego. Berlín*, 1956

En otros pintores canarios como Pedro González, este enfoque abstracto y universal está ligado a una visión cósmica. Le interesan conceptos como lo ingrávido y a la vez lo corpóreo, así como la percepción humana del espacio, aunque su dialéctica es puramente visual [VVAA, 2001e, p. 105]. Algunas de las formas de esta etapa de su carrera se antropomorfizan o adquieren formas orgánicas, pero por lo general se trata de obras abstractas de corte expresionista e interés espacial. No son obras terrenales, como las anteriores, no hay vínculo con la tierra ni en el sentido patriótico ni en el geológico o vital; por el contrario, son etéreas, espirituales.



87. Pedro González. De la serie *Cosmoarte*, 1965

Otro caso es el de algunas obras de Ana de la Puente. Sus temas de preocupación giran en torno al hombre y la creatividad, la esencia del arte o la antropología como caldo de cultivo del que derivan otros temas relacionados con lo oculto, la incertidumbre, lo enigmático o los subproductos de la mente humana. Señala la pintora: “Me interesa la ciencia en general, la neurociencia bastante, pero también la psicología y la antropología, porque nos lleva a las cavernas y a lo que somos” [DE LA PUENTE, *Entrevista*, (2015 / 10 / 05), pp. 616 y 619]. Obras de pintores con preocupaciones similares en etapas de su carrera pueden ser algunas de Juan Gopar, no sólo por sus signos y espacios esenciales, planos y con reducción de color, sino porque en él también hay alusiones a conceptos universales como luz y sombra, vida y muerte, aspectos primitivos. Para el artista, cada ser humano reflexiona en silencio, donde la razón no tiene ningún efecto, no puede hacer nada [GOPAR, en *VVAA*, 1992a, p. 17]



88. Ana de la Puente. *Sucesos*, 2001



89. Juan Gopar. *Sombras en la orilla*, 1990

Las últimas obras de Cándido Camacho son semejantes a las que estudiamos. En ellas parece rescatar los fondos de obras anteriores como *Piedad*, pasando a ser protagonistas en trabajos de naturaleza gestual y con toda la voluptuosidad propia del expresionismo. En algunas se mantiene el aspecto oscuro y dramático de sus trabajos anteriores, hasta que sus siguientes trabajos se inundan de luz, geometría y austeridad –sus últimas obras, la serie denominada “blanca”-. Son obras en las que aflora el mundo interior, los aspectos profundos del ser, suplantando al mundo icónico real.



90. Cándido Camacho. *Sin título*, 1988

Otras obras que reúnen este perfil primitivista y de contenido universal, son muchas de las pinturas informalistas de Lola Massieu, también voluptuosas, enérgicas, de espíritu vehemente y gran carga emocional. Su estética expresionista surge de su interés por dar vida al cuadro, como dice la propia artista “[...] una vida que empiece, viva y muera en él” [CORREDOR / MESA, 2006, p. 41]. Esto nos lleva a pensar en inquietudes comunes a otros artistas, las de vida, muerte y su relación dramática y existencial. Utiliza formas, espacios y estados relativos a su mundo personal que lleva a la pintura creando grandes tensiones internas que delatan la intensidad de su proceso creativo. Es una pintora muy consciente de este proceso, que vive con total entrega, pero sus obras parecen surgir del inconsciente, sin aparente voluntad, aunque con todo el control.



91. Lola Massieu. *Sin título*, 1970

Por último, un caso poco frecuente es el de la alusión a lo exótico remitiéndose a diferentes culturas, como ocurre en Félix Juan Bordes. En este pintor se percibe una visión amplia y tan ensoñadora como metafórica, que queda registrada en sus títulos. Hace referencia a lugares como África, India u Oriente medio, pero él insiste en que es tan importante el viaje físico como el mental. A través de estas obras se adentra en lo originario, resaltando la cultura ancestral de los pueblos o el efecto de los elementos de la tierra. Señala Félix Juan Bordes:

“A través de los títulos uno busca una intriga a través de una poesía referencial, que sirve de estímulo para propiciar una determinada lectura [...] Esa pista poética se centra a veces en unas coordenadas geográficas que tienen que ver con antiguas mitologías, antiguas leyendas o pensamientos evocadores que están ahí, en un intento de centrar una serie en determinadas reflexiones o evocaciones a los viajes realizados o en las culturas con las que uno se va rozando [...] Los temas que me interesan siempre tienen un tinte misterioso y a la vez mitológico, o un fondo reflexivo de carácter espiritual o religioso, recogido de mitos y leyendas. Muchos temas surgen de vetas lejanas que salen del propio subconsciente, de determinados estados de conciencia [...] Son siempre pretextos llenos de extrañeza dentro de una realidad cercana, pero sin embargo fuera de la realidad concreta donde nos movemos. [...] lo que interesa en sí mismo es la resolución de un problema plástico que se plantea mediante una escenografía un tema determinado” [BORDES, *Entrevista*, (2016 / 07 / 25), p. 653].



92. Félix Juan Bordes. *Unculunculun irritado, el viejísimo, el preexistente –Unculunculun mun Kanfaatale, keba, mun bununje*. De la serie *sensaciones animistas y esencias africanas*, 2008

IV. 1. 1. 4. 2. Abstracciones expresionistas que aluden a la canariedad

En ocasiones, a través de pinturas ligadas al mundo ancestral, algunos pintores aluden al mundo canario prehispanico en un sentimiento a veces nacionalista, pero a través de fórmulas universales. Este tipo de pinturas supone una aportación al indigenismo canario en forma abstracta, y suele recurrir a simbologías ligadas a la arqueología o la antropología, que se remiten al suelo o al pueblo canario respectivamente. En definitiva, se alude a lo terrenal de manera espiritual. Podemos apreciar este tipo de expresionismos en obras de Rafael Monagas, por ejemplo, que recurre a signos abstractos como triángulos, espirales, etc., que se han llegado a identificar con la cultura canaria y su contexto histórico y geográfico. El aspecto de la superficie de algunas de sus obras recuerda a las abstracciones matéricas de Manrique, aquellas que aluden al suelo volcánico resaltando el aspecto arqueológico y la sustancia y esencia del suelo canario.



93. Rafael Monagas. *Rastreos*, 1993



94. César Manrique. *Error*, 1987

Las obras abstractas de este tipo que remiten a la antropología canaria se podrían reducir al caso de Millares y su Informalismo. Desde sus tempranas *Pictografías* se basó en las escrituras de los aborígenes canarios para crear una simbología abstracta que recogen pintores como el mencionado

Monagas. Pero es posteriormente cuando utiliza sus arpilleras para remitirse a los cuerpos en descomposición, desarrollando una imaginería de tradición barroca y dramática española, común al grupo el Paso para aludir al tema de la muerte, denunciando la masacre de la población indígena en la conquista de Canarias. Se trata de una obra oscura y desgarradora, a la vez que pretende concienciar a la población con su denuncia social, como ya hicieron los primeros indigenistas. Sus colores son simbólicos; para Ángeles Abad el negro representa el luto, el blanco la nada, el rojo la sangre y el rosa la sangraza [ABAD, 2001, p. 229].



95. Manuel Millares. *Despojo abisal*, 1967

IV. 2. ASPECTOS PLÁSTICOS HABITUALES EN OBRAS CANARIAS AFINES AL LENGUAJE EXPRESIONISTA

Para llevar a cabo un análisis plástico de las obras canarias hemos seguido el modelo realizado en los subepígrafes II. 4. 2 y II. 4. 3. De esta manera, hemos podido extraer aquellos aspectos que se repiten en las islas, a la vez que seguimos una posible tipificación del expresionismo. Aclaramos que los códigos pictóricos que hemos tipificado y seguido también para Canarias, representan sólo una guía que nos permite analizar más a fondo la pintura, aunque la consideramos útil y justificada. Recordemos que la plasticidad del lenguaje expresionista es antinaturalista y gira en torno a la deformación, los procesos creativos discontinuos y el color autónomo o no naturalista, lo que se traduce en un lenguaje de múltiples y complejas manifestaciones, también en Canarias.

IV. 2. 1. Aspectos en obras afines a expresionismos con rasgos deudores del arte primitivo

En Canarias se puede reencontrar este tipo de expresionismo, un arte, como hemos visto, ligado al arte primitivo⁵ –o primitivista en general-. Como en el panorama internacional, este

⁵ Los recursos primitivistas que hemos tenido en cuenta son: sintetismo, geometría y simplicidad general en la forma, contorneo, predominio de lo bidimensional, clara relación entre la figura y el fondo, expresión extravagante de las figuras, exageración, espontaneidad, inestabilidad, transformación y desproporción. Véase el subepígrafe II. 1. 1., cap. II., p. 74.

expresionismo se presenta tanto en obra abstracta –como acabamos de ver- como figurativa –aquellas en las que se recurre a la representación icónica-; dos formas bajo las que ya se presentaba el mensaje visual en el temprano arte primitivo. Debemos tener en cuenta la cantidad y variedad de obras abstractas de este tipo existentes en Canarias. Es habitual una expresión conjugada a base de líneas y manchas a través de gestos o trazos espontáneos, como en el Informalismo o el Expresionismo abstracto; se trata de la comentada expresión deudora de la dinámica gestual, lograda mediante recursos pictóricos y gráficos combinados. Estos recursos, sea en figuraciones o abstracciones, pueden fluir libres, romper la forma o ser independientes de ésta.

En Canarias reencontramos obras cuyos procesos creativos son intuitivos y discontinuos, caracterizados por la inmediatez y la sucesión de construcciones y destrucciones formales. El color se presenta también arbitrario, vivo y contrastado con colores neutros, aunque hemos reencontrado otras opciones. Como suele ser habitual en la opción abstracta, el espacio se convierte en superficie sobre la que trazar signos y expresar así una emotividad concreta, verdadero contenido de estas obras. En las obras más icónicas reencontramos el tipo de figuración libre con deformaciones constantes en el que predomina el dibujo de contornos irregulares oscuros, trazos combinados con planos o grandes extensiones de color y espacio ambiguo e inestable –mezcla de lo bidimensional con lo tridimensional-, un espacio en el que las figuras parecen flotar. En este análisis damos prioridad a los recursos o aspectos plásticos habituales, independientemente de si se dan en obras abstractas o figurativas.

IV. 2. 1. 1. Formas primitivas: Simplicidad, espontaneidad y deformaciones feístas

La configuración de la forma conduce hacia expresiones más o menos descriptivas, sin embargo, este expresionismo suele presentar un grado de abstracción elevado que enlaza con la deformación. En Canarias también se crean toscas figuras de estética feista, monstruosa o fantástica con fines expresivos. Para ello, se utilizan tanto la desproporción expresiva como la distorsión de la forma, manipulaciones intencionadas de motivos que identificamos pero que nuestro esquema mental recibe con extrañeza [BLANCO/GAU, 1996, pp. 185 y 186]. Mediante la primera se exagera o disminuye el tamaño de una o varias partes de una forma objetiva -cabeza, mano, etc.-, con respecto a cada parte restante y al conjunto; así se crean centros de atención en la imagen. Mediante la segunda, se producen alargamiento, estrechamiento o torsión de la forma íntegra, sin alterarse necesariamente la proporción entre las partes ni su estructura u orden de articulación interno.

Estas alteraciones tan particulares de la forma las reencontramos en diferentes grados de iconicidad. Los canarios que las han utilizado recuerdan al salvajismo de movimientos como el *Art Brut* o a expresionismos posmodernos como la figuración *Graffiti*, el *Bad Painting*, o el Neoexpresionismo, creando una figuración primitivista, libre y espontánea, en ocasiones ligada también al arte infantil o al de los enfermos mentales. Como ya hemos mencionado, está presente en obras de canarios de la generación de los años 80 -Manolo Cruz, Cristóbal Guerra, José Luis Pérez Navarro, etc.- Algunos han dejado obras ejemplares, pero su expresionismo es sólo temporal, experimental. Destacamos a otros pintores que consideramos más representativos de este estilo, en cuyas obras se aprecian estos aspectos formales de manera continuada y prolongada.



96. Iván Ferrer. *Niña inhalando cadáver de su padre*, 2013

Un pintor que ha mantenido este acento primitivista a lo largo de su carrera es Iván Ferrer. Aunque a menudo combina este código con otros, se mueve normalmente en un expresionismo de este tipo. Recurre con frecuencia al juego ambiguo entre la figura y el fondo creando figuras extrañas y abiertas. No hay una superficie rodeada del todo, ni una rodeante, por lo que no distinguimos bien qué es forma positiva y qué negativa [ídem p. 131]. Si sumamos el traslape de elementos, su ubicación caprichosa aunque equilibrada en el plano del cuadro y un uso arbitrario de la proporción, nos encontramos con un espacio ambiguo tan próximo al plano del cuadro como a una ilusión tridimensional. En la construcción de la forma remarca sólo ciertos contornos y aprovecha este recurso para producir deformaciones de corte feíta. Además, añade elementos más descriptivos, líneas independientes -libres o en forma de escritura-, masas de color o *collage* en su juego espacial imaginario y flotante. Sitúa sabiamente las formas anclándolas al conjunto simple y pregnante creando unidad compositiva en la imagen. En ocasiones se esbozan estructuras de reconocimiento que permiten proyectar elementos que realmente no existen, pero que comparten esa estructura en nuestra memoria, como podría ser una cara, por ejemplo. En Ferrer hay influencia del lenguaje de los niños y los enfermos mentales, que tienen aspectos en común con el primitivismo. Señala este pintor:

“Tengo [influencias], de los dibujos de los niños y los enfermos mentales [...] y es porque creo que ven un icono en las formas que hacen, aunque esté lejos de la mimesis. Es su simbolismo lo que realmente me interesa, aunque lo formal me flipa también” [FERRER, *Entrevista*, (2015 / 11 / 24), p. 627].

Obras que podrían ilustrar un uso de la forma muy ligado a este expresionismo son algunas de Jerónimo Maldonado, aunque su vínculo con el primitivismo es estrecho y su estilo⁶ difícil de identificar. Encontramos figuras simples, redondeadas y expresivas -en ocasiones geometrizarantes-, desproporciones y distorsiones. Son formas planas sin sombras que ordenen la luz de manera lógica y configuradas mediante contornos negros de diferentes grosores, líneas independientes y manchas con un reparto irregular del colorante, totalmente arbitrario. Parecen formas “picasianas” suspendidas en

⁶ Muchas obras neoexpresionistas son etiquetadas de neoprimitivistas. Veasé en el cap. II. el subepígrafe II. 4. 3. 1., p. 195.

un espacio flotante e imaginario, aunque se detectan superposiciones entre las figuras, que restan de planitud al espacio. Las simetrías abundan tanto en las figuras como en el conjunto de la composición.



97. Jerónimo Maldonado. *Familia con duende*, 1999.

En otras obras canarias destaca el uso de formas geométricas simples -círculos, triángulos, etc.-, que se articulan para formar figuras antropomorfas más complejas. Es el caso de obras de Antonio Padrón, que presentan formas simples, pregnantes, primitivas. Contornos rectos o curvos, limpios o difusos dialogan con manchas y trazos que crean formas integradas parcialmente en el fondo, pero que flotan en un espacio ambiguo. Sin embargo, a veces se perciben elementos en perspectiva, aunque el espacio y las formas, de tendencia feísta, están lejos de la configuración clásica. En este caso, el espacio se construye mediante superposición de planos frontales, algunas orientaciones oblicuas y un salto de distancia gracias a gradientes de tamaño. Su tratamiento conlleva un proceso de transformación común a algunas obras cubistas, una esquematización del espacio de tendencia constructiva pero de estructuras abiertas, flexibles, en las que se combinan líneas, trazos y manchas, como ocurre en también obras de Markus Lüpertz, por ejemplo, y no rígidas y cristalizadas, como se da en los expresionismos de tipo medieval.



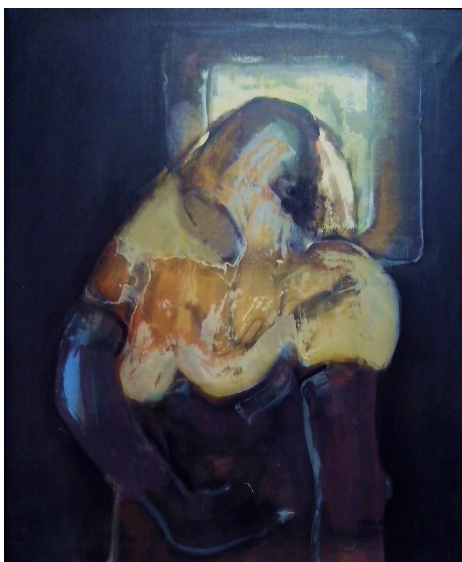
98. Antonio Padrón.
El niño enfermo, 1968



99. Markus Lüpertz.
6 cuadros de la vida de un poeta. La árabe, 1981

En Pedro González también ha sido habitual el uso de figuras simples, curvas y deformes, resueltas con brillantes contornos y ligeras manchas. Son formas primitivas cerradas sobre un fondo que, como cita el pintor: “[...] viven en el plano de la tela” [GONZALEZ, en VVAA, 2001e, p. 32]. Aunque a lo largo de su carrera permanece una deformación que produce formas monstruosas, hay diferencias en el tratamiento espacial que las afecta: sus obras más primitivistas son más planas, aunque define planos de profundidad a través de recursos como el traslapo. En esta serie de retratos, las desproporciones se insertan en formas adaptadas a la condición ortogonal del plano del cuadro. La mancha no siempre opera libre, sino que se ajusta al desarrollo de formas más cohesionadas que otras suyas más barrocas. Según Ángel Sánchez,

“Las figuras pintadas entre 1984 y 1985, descomponen su simetría en planos de luz, contrastados con otros sombríos, cuando no pasan a mostrar sus vísceras en dualidad de mancha y línea sobre esa presencia física” [SANCHEZ, en VVAA, 2001e, p. 63].



100. Pedro González. De la serie *Retratos y cabezas*, 1985

IV. 2. 1. 2. Figuras biomórficas

Hemos reencontrado obras de corte expresionista que mantienen una relación directa con el Surrealismo de pintores pseudoabstractos como Másson, Matta o Gorky, en los que se dejan ver rasgos primitivistas en formas o figuras biomórficas. En estas obras surge todo un mundo de seres amorfos cuya configuración e interrelación crea composiciones de formas autónomas abstractas, que flotan en espacios ambiguos e ingravidos, habituales en pinturas expresionistas.

Están presentes la gestualidad gráfica y pictórica, espontáneas líneas, signos y extensiones de color, que a veces fluyen independientes de la forma, pero en general se establecen relaciones de semejanza entre ellas a través de tamaños, colores, tonos, contornos o texturas similares. La proximidad de las figuras en el espacio o su movimiento común contribuyen a su integración en el conjunto y a la unidad en la imagen [ARHEIM, 1998, pp. 96-100]. A pesar de ello, hay un proceso pleno de discontinuidad, transformación, accidentes plásticos, contraste tonal y acentos cromáticos. Un buen ejemplo canario es el de muchas obras de Félix Juan Bordes. Señala este pintor:

“Pintura que se percibía a través de los ojos y de la mente. [...] Fue entonces cuando empezó a surgir en mis trabajos un filón más expresionista, que a veces llegaba a la abstracción sin perder del todo la forma [...] la idea de ‘todo lo que flota’, como un conjunto de formas que se mantenían por sí mismas dentro de un fluido misterioso donde no existe la línea del horizonte” [BORDES, *Entrevista*, (2016 / 07 / 25), p. 643].



101. Félix Juan Bordes.
Confrontación amistosa (en la costa), 2003.



102. Roberto Matta.
Theorie de l'arbre, 1941

En otras obras canarias que reúnen este perfil encontramos pinturas muy sobrias en color, como las de la serie *Cosmoarte* de Pedro González, de formas simples y biomórficas que tenderán progresivamente a otras formas antropomórficas de calidades superficiales y finas gradaciones tonales. Sus formas primitivas son ligeras, sin contorno muy definido, formas que flotan en espacios ingravidos. Los trazos y gestos aparentemente espontáneos construyen figuras mediante su interrelación con masas de color en contrastes sutiles o duros, a la vez que crean estructuras abiertas que, aunque tienden a parcelar el espacio, no llegan a fragmentarlo, ya que son muy flexibles a cambios. Según este pintor:

“Quizás de todas las series, la más consistente sea *Cosmoarte*. [...] El mundo germinal de los *Icerse* evoluciona hasta irse concretando en una serie de formas de vocación antropomórfica que en 1967 adquieren ya [...] una exigencia de vida y corporeidad inevitable” [GONZÁLEZ, en *VVAA*, 2001e, p. 105].



103. Pedro González. De la serie *Cosmoarte*, 1966

IV. 2. 1. 3. Color autónomo y saturado

La viveza y el contraste del color son un identificativo del expresionismo, sobre todo en el de tipo primitivista, aunque, en general, la pureza del color y el uso acentuado de contrastes refuerza la expresividad de cualquier pintura. No obstante, no es un recurso fundamental, pero sí muy significativo; a veces -como vimos en Pedro González-, otros recursos cobran más protagonismo, como la sutil matización del tono, que conlleva un carácter más sereno o melancólico.

En obras de Félix Juan Bordes los aspectos gráficos y cromáticos utilizados, así como su proceso creativo, urgente y gestual, tienen lazos con las expresiones ingenuas y espontáneas del arte infantil y primitivo, dos lenguajes cargados de emoción y expresión en los que la saturación y la autonomía del color son habituales [DONDIS, 1976, p. 68]. Este pintor, combina signos de colores estridentes primarios y secundarios en zonas que nos llevan a primeros planos, creando una coreografía que contrasta con extensas zonas vacías de colores superpuestos, neutros y/o muy rebajados, situadas en un segundo término. Los grafismos y colores flotan creando ritmos aleatorios, a la vez que transforman las formas entremezclándose, lo que crea cierta ambigüedad espacial. Señala este pintor sobre el color y sobre sus influencias:

“Es esa mirada sincrética e infantil la que más nos enseña a despojarnos de todo aquello que es superfluo, quedándonos sólo con lo característico y definitorio, aquello que el niño quiere expresar con pocos gestos y mediante un dibujo simplista [...] una manera inexperta y desprejuiciada que permite que la idea se plasme en la velocidad, sin ninguna actitud dubitativa [...] En el proceso creativo no se está con contemplaciones, buscando lo fino y lo sereno. A mi juicio se actúa más brutalmente, de manera desprejuiciada, y no hay que atenerse a ninguna regla... [...] tiendo a que a mucha forma también aumente el contraste de color. Cargar los cuadros de colores y texturas es propio de los pintores expresionistas” [BORDES, *Entrevista*, (2016 / 07 / 25), pp. 655, 656 y 663].



104. Félix Juan Bordes. *El Nilo blanco. Las partes del cuerpo de Set* (De la serie *Esencias africanas*), 2014

Es imposible analizar obras de canarios como Iván Ferrer sin referirnos a la fuerza del color, que recuerda a pintores como Kirchner o Basquiat. Esto le acerca a movimientos como *Die Brücke* o la figuración *Graffiti*, y por vinculación, al primitivismo. En muchas obras, la línea, generalmente negra, contornea planos de color, aunque también se presenta libre, como grafismo aislado, en forma de una escritura que enriquece la composición, a la vez que funciona como recurso literario y conceptual. Las deformaciones son muy acusadas y parecen reforzarse con el grito del color. Su figuración tiene un claro carácter feista, por la creación de seres monstruosos y la violencia general de la imagen.

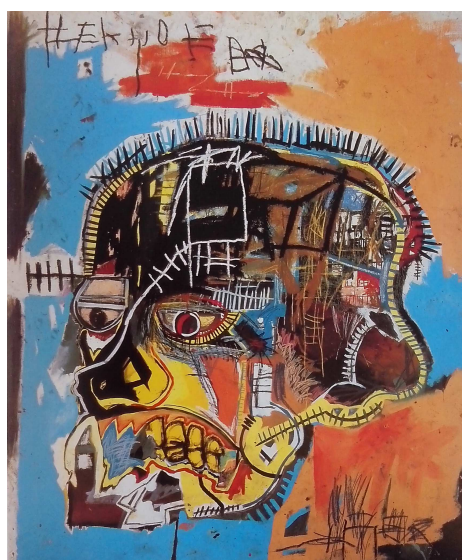
UN ANÁLISIS AHISTÓRICO DE ASPECTOS TEMÁTICOS, CONCEPTUALES Y FORMALES

Sus composiciones están dinámicamente equilibradas, pero llenas de tensiones, aspecto que acentúa aún más su expresividad. El esqueleto estructural, que aporta estabilidad, es contrarrestado por elementos que tiran afuera, como colores o tonos contrastantes. También suele construir volúmenes mediante un claroscuro irregular en formas deliberadamente imperfectas, o simplemente emplea masas de color. Su color es muy llamativo; suele utilizar primarios y secundarios opuestos y arbitrarios, y neutros rebajados u oscurecidos, aplicados en planos rotos o grandes extensiones. La elección de esta paleta va acorde con su intención de llamar la atención y crear ruido en la imagen, pero no sólo es un acto voluntario. Dice este pintor:

“[...] me gusta lo óseo, lo cárnico, los colores, su saturación, y curiosamente por la imposibilidad de distinguir los neutros tal y como son, porque tengo discromatosis (una alteración en la percepción visual de los colores)” [FERRER, *Entrevista*, (2015 / 11 / 28), pp. 628].



105. Iván Ferrer. *Kinder chocolatera*, 2014



106. Jean Michael Basquiat. *Sin título (calavera)*, 1981

En otras obras canarias, el pintor rebasa las referencias figurativas para expresar libremente signos abstractos y colores con esta misma actitud natural e ingenua. Un ejemplo serían algunas obras de Luis González, pintor también impulsivo, volcado en el proceso de creación con vehemencia.



107. Luis González. *Chambre de tes yeux*, 2006

También utiliza el color de modo vivo, recurriendo con frecuencia a armonías simples y llamativas, como la triada de colores primarios, contrastados con negros, blancos y algún matiz neutro, aunque a veces recurre a gamas neutras en conjuntos de gran riqueza cromática, que contrasta con acentos de colores saturados, sobre todo si la textura llega a ser táctil, recordando a las obras matéricas del Informalismo. Pero, por lo general, su obra destaca por un carácter gestual gráfico y pictórico y por la fuerza de su color, recordando también a obras del *Action Painting* norteamericano.

IV. 2. 1. 4. Aplicación violenta de la pintura. Signos abstractos en procesos creativos espontáneos

Como acabamos de ver, en Canarias reencontramos pinturas protagonizadas por el gesto pictórico y/o caligráfico, un expresionismo que recoge la expresión espontánea primitiva, en la que el valor del grafismo o del signo se convierte en protagonista de la forma. El espacio se torna plano, abierto a la experimentación, informal, a través de un proceso creativo discontinuo y azaroso ya descrito. En Luis González tenemos de nuevo claros ejemplos. Su lenguaje de signos abstractos es expresado con vehemencia, crudeza y radicalidad, con el carácter del Informalismo o el *graffiti*. Si a ello sumamos el color saturado y muy contrastado con negros de algunas de sus obras, nos acercamos al tipo de expresionismo habitual en pintores como Cy Twombly o Emilio Vedova. Son obras con interés plástico, llamativas en color, pero sobre todo subrayan un carácter caligráfico y gestual en el que la implicación emotiva es fundamental y repercute directamente en la obra. Señala este pintor:

“Casi siempre hay una actitud muy enérgica y hasta vehemente hasta que la imagen misma me va aplacando o venciendo [...] El primer gesto ya altera la superficie y condiciona todo lo posterior. Es un derroche físico y mental el seguir ese primer indicio.” GONZÁLEZ M., *Entrevista*, (2015 /04 / 24), p. 567].



108. Luis González. *Como en las tardes cálidas*, 2006

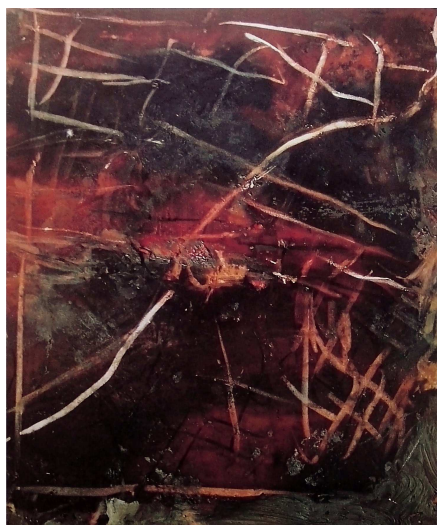


109. Emilio Vedova. *Emerging*, 1950

El énfasis en esta violencia gestual gráfica y pictórica de acento primitivista es también deudor de los movimientos de posguerra. Son aspectos que reencontramos en otras obras de Félix Juan Bordes. En éstas abandona la figuras biomórficas y atiende al plano pictórico como lugar de acción. Las manchas y trazos lineales fugaces recorren la superficie del lienzo creando tensiones; una plasticidad que puede recordarnos a obras de informalistas como Wols o Schumacher. Su color no siempre se presenta vivo, pero si es habitual hallarlo muy contrastado, a veces en claves tonales bajas,

subrayando el dramatismo. La tendencia al signo gráfico le viene de su prolongado trabajo en el grabado, que al alternar con la disciplina de la pintura ha dejado su huella. Señala este pintor:

“Siempre he alternado épocas de realización de obra gráfica con mi obra pictórica, que casi siempre es de gran formato. En la manera de hacer te condicionan muchísimo los pequeñísimos instrumentos de trabajo, buriles y otros diferentes instrumentos y cepillos que abren surcos, y la diferencia de trazo que produce la mano cuando se extiende el color por la superficie de la lona de algodón mezclado, en contraste con el agua a presión, es una lucha entre el agua, los pigmentos y la grasa. El resultado queda por tanto muchas veces condicionado por las técnicas que se usan. [...] La ida y vuelta al grabado ha nutrido mi pintura. La misma técnica y la duración de la ejecución varían.” [BORDES, *Entrevista*, (2016 / 07 / 25), p. 645].

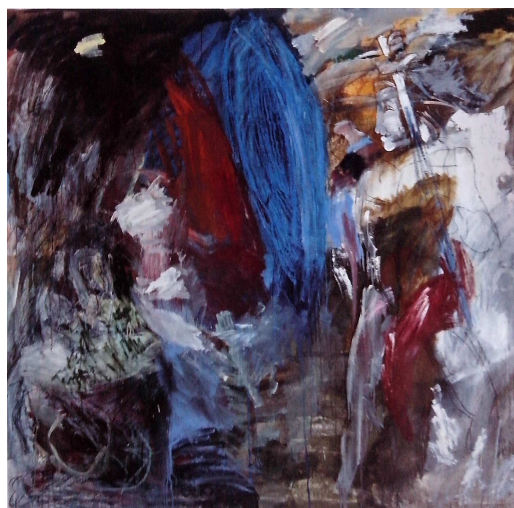


110. Félix Juan Bordes. *Rescaldos y sombras* (De la serie *Lo seco. Erosiones y perturbaciones*), 1994

Otras obras, muy representativas, nos muestran una configuración abierta y expansiva del espacio, consiguiendo que fondo y figura se confundan, como en el caso mencionado de la serie *Hortz* de Ramón Díaz Padilla, que juega con esta ambigüedad espacial y en términos de relación figuración-abstracción, utilizando la figura de la palmera como instrumento para trabajar con espontaneidad.



111. Ramón Díaz Padilla. De la serie *Hortz*, 1982



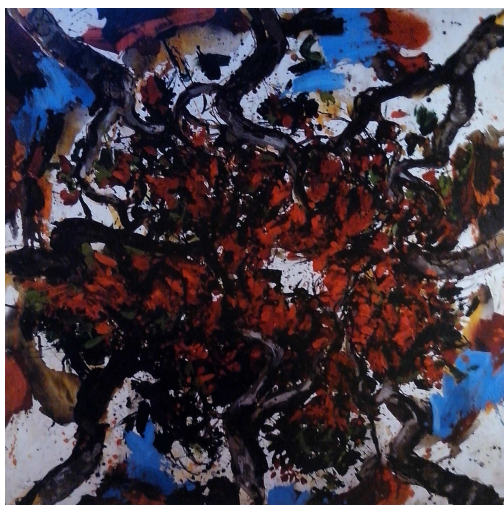
112. Per Kirkeby, *Sin título*, 1979

Mediante un proceso enérgico crea tensiones y ritmos internos en la construcción-destrucción de la palmera, y se interesa en “[...] como este elemento se funde y fluye en el conjunto abstracto”⁷.

La evolución de la propia pintura define la obra; hay escritura, cambios de dirección, fluidez, transparencias y una transformación e inmediatez constante, que nos recuerda a los primeros neoexpresionistas alemanes, en los que prima la sustancia. Dice Kevin Power, “La pincelada es aquí actividad, aventura, accidente, descubrimiento, es decir una poética expresionista”. La composición es organizada a través líneas y masas de color que están fuera de los objetos, sin circunscribirlos, lo que hace que las formas y signos figurativos no se terminen de definir en el espacio, haciéndose más subjetivos [POWER, 1982, p. 17].

Otro canario en el que podemos reencontrar obras con esta peculiaridad gestual y espacial es Juan Pedro Ayala. En la mayoría de los casos se ajusta a temas figurativos, por ejemplo el de los árboles, que utiliza como base estructural sobre la que experimentar, como en Díaz Padilla. A través de su proceso espontáneo logra imágenes en las que conviven representación y expresión, aunque la obra tiende a tomar un carácter fundamentalmente abstracto; cada nivel del mensaje visual tiene su propio carácter, pero pueden superponerse, reforzando de este modo sus cualidades [DONDIS, 1976, p. 98]. Los grandes brochazos y trazos direccionales son aplicados para sugerir formas que interpreta y a las que concede un punto de vista aéreo muy particular, aportando así un agravante a la ambigüedad espacial. Esto repercutirá en composiciones centradas en las que el círculo inserto en el cuadrado, a modo de mandala budista, será el espacio pictórico para desatar su furia a través de trazos enérgicos. Sobre su modo de aplicación de la pintura, señala este pintor:

“Busco más una estética de la brutalidad, de la rudeza. [...] Utilizo la violencia plástica con arañazos, rotos, quemados, salpicaduras, tachaduras...pero buscando un resultado equilibrado y bello. [...] En los mandalas, hay cambios grandes en la forma, sin embargo dentro de la forma circular, no hay referencias espaciales claras. Grapaba las telas al suelo y pintaba dentro de ellas, bailaba dentro del cuadro, pintando y construyendo sin referencias, construyendo por todos lados, desde dentro.” [AYALA, *Entrevista*, (2015 / 03 / 30), pp. 564 y 559].



113. Juan Pedro Ayala. *Flamboyán Mandala I*, 2007

⁷ [DÍAZ PADILLA, Ramón, 1992, febrero, “Aproximación a un estudio particularizado de artistas de los setenta”, en tesis doctoral *Generación d e los 70*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, nº T 107 (1), p. 256].

IV. 2. 1. 5. Dinamismo y ambigüedad del espacio pictórico

Como hemos podido observar, en Canarias también se da la tendencia expresionista de fusionar el espacio bidimensional y tridimensional, lo plano y lo profundo. La dualidad fondo-figura no es clara, el espacio negativo y el positivo se confunden en ese tratamiento en el conviven representación y expresión dinámica. Al no haber formas definidas, lo que creemos que es vacío se puede tornar forma, o lo que es pasivo, activo [ARNHEIM, 1998, p. 253]. El espacio resultante es extraño, una dimensión más ligada a estructuras mentales que al espacio físico real u objetivo. Como vimos en obras de Díaz Padilla, reencontramos este dinamismo en espacios ambiguos estrechamente ligados a la aplicación espontánea o violenta de la pintura. En su desarrollo son claves la rapidez en la aplicación de la pintura y el aprovechamiento de los efectos que surgen en el trabajo plástico.

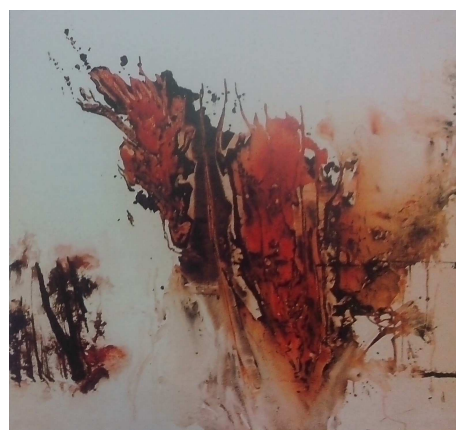


114. Ramón Díaz Padilla. *Garganta de Aspe*, 1983

En las pinturas pseudoabstractas de este tipo, se crea una superficie de acción pictórica a la vez que surgen formas primitivas ingravidas, como en obras de Félix Juan Bordes. Para éste, la imagen surge siempre en un hacer en el que se mezclan lo accidental y lo deliberado. Dice no temer destruir lo que da por acabado, porque esto precisamente puede enriquecer el proceso creativo, que no es unidireccional. Huye de la concreción exacta y del uso cerebral de la forma y el color, porque considera que así el resultado es menos emocional [BORDES, *Entrevista*, (2016 / 07 / 25), p. 644].



115. Félix Juan Bordes.
La apertura del útero del universo, 2005



116. Ana de la Puente.
Garajonay IV, 1998

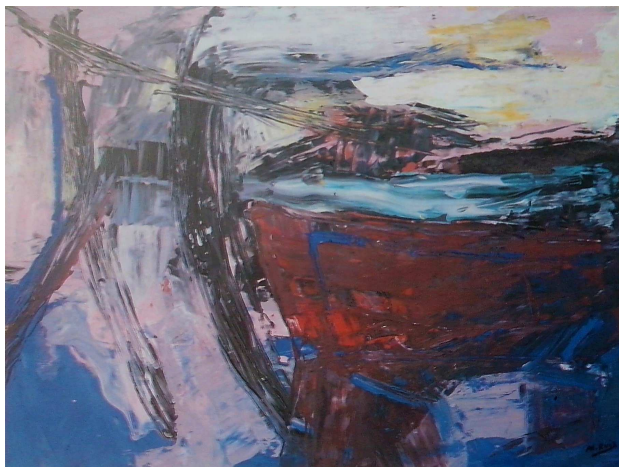
Y en relación al espacio, señala Félix Juan Bordes:

“[...] también me interesó la perspectiva india, donde no se podía distinguir si algo era grande porque estaba cerca, y lo pequeño lo era y no estaba lejos, sino en primer plano. Se explotaba una determinada estrategia de la ambigüedad [...] para mi era más intrigante moverme en un mundo bidimensional de la pintura aunque en algunos casos se mantuviera una cierta profundidad producida por los cambios de color mas o menos fulgurante, dándole a todo el cuadro una cierta luminosidad” [ídem, 643].

En obras de la pintora Ana de la Puente ocurre algo parecido. Aunque sus manchas y grafismos sugieran paisajes, éstos también cobran protagonismo como signos sobre un espacio plano e ingravido, por lo que al no cerrarse o distinguirse bien las formas, se crea cierta ambigüedad espacial sin saber muy bien que es fondo y que es figura. Señala esta pintora:

“Cuando pinto, la pintura casi nunca llega hasta los bordes. Así se crean espacios voluntarios. Doy las dos posturas al espectador, doy pistas, sugiero. Me gusta la ambigüedad del espacio. [...] En realidad lo que me gusta es la materia y sus estados. Elegir un espacio, en mi caso es secundario. [...] utilizo sobre todo la transformación, pero dejo que está suceda, no lo pienso como estrategia a priori.” [DE LA PUENTE, *Entrevista*, (2015 / 10 / 05), p. 617].

En obras más figurativas, las formas se ajustan a estructuras flexibles que aportan inestabilidad y dinamismo, transformando el espacio. En ellas esta ambigüedad espacial se percibe claramente; aunque haya cierta ilusión de profundidad, está alterada; el pintor la manipula de tal manera que el espacio no se ajusta a nuestra idea de tridimensionalidad [íbidem]. Esto se agrava cuando hallamos un aplanamiento radical del paisaje o un esquematismo destacado.



117. Manuel Ruiz. *La barca*, 1994 aprox.

En Manuel Ruiz, por ejemplo, hallamos obras de carácter figurativo con esta ambigüedad espacial. El valor expresivo del trazo se superpone claramente a la representación, a la vez que provoca una alteración en el nivel del mensaje visual, dado el bajo grado de iconicidad. Sus gestos pictóricos inmediatos cobran mucho protagonismo y estructuran la imagen a la vez que adquieren fuerza como signos abstractos en los primeros planos, aplanando el espacio. Las formas se basan en motivos objetivos, como la barca, que este pintor describe parcialmente situándola, en parte, fuera del campo pictórico. Como expresionista no se limita a la construcción formal; en su obra, las paletas de

377

colores vivos y llamativos son utilizadas en combinaciones que sugieren sentimientos dramáticos o melancólicos ligados al paisaje, buscando un dialogo con el espectador [HERRERA, 1994, p. 6].

En otras obras de carácter figurativo, como muchas del canario Antonio Padrón ligadas a un expresionismo primitivista, se sugiere cierta profundidad espacial mediante el uso contrastado del color entre fondo y figura, la variación del tamaño de las figuras o su posición, utilizando el recurso del traslazo o la elevación de las formas en el plano del cuadro. Sin embargo, simultáneamente, se pueden hallar otros factores que ayudan a aplanar la imagen, como la simplicidad y geometrización de las figuras, descritas sin un volumen definido, lo que aporta una estructura angulosa a la imagen, habitual también en pintores como Juan Barjola o Ludwig Kirchner. A esto hay que sumar la inestabilidad de algunas figuras, que habitan un espacio que no es transitable.



118. A. Padrón. *Santiguadora*, 1960



119. E. L. Kirchner. *Artista dibujando y dos mujeres*, 1913

IV. 2. 1. 6. Estructuración simple del espacio. Composición sintética y/o fragmentación espacial

En muchas obras de esta estética, la aplicación violenta de la materia y la ambigüedad espacial corren paralelas a la creación de estructuras simples y rotundas que fragmentan el espacio plano pictórico, como ocurre en muchas obras de Lola Massieu, por ejemplo. Aunque sus pinturas suelen contener un tratamiento pictórico y gráfico complejo, al superponer diferentes capas legibles en la obra final utiliza formas simples y pregnantes.

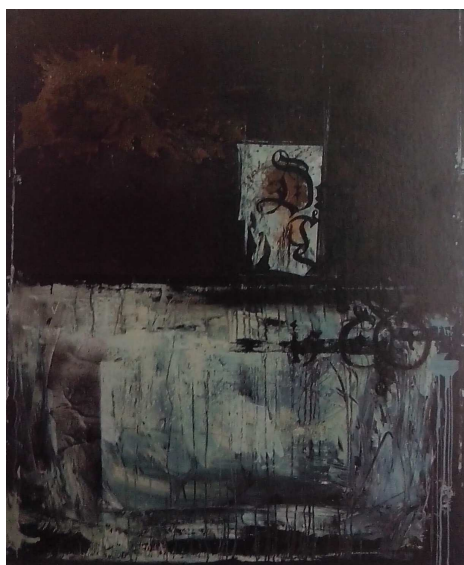


120. Lola Massieu. *Sin título*, 1990 aprox.

Emplea un recurso basado en el uso de círculos, cuadrados, círculos, rectángulos o líneas espirales que le sirve para organizar el espacio del lienzo. Se trata de una técnica visual que, como señala D. A. Dondis, al simplificar el espacio, crea un orden que contribuye a la síntesis visual [DONDIS, 176, p. 133]. Sus elementos formales parcelan la superficie en sectores en los que actúan los grafismos y masas de colores, generalmente oscuros, neutros y restringidos, en ocasiones acompañados de vivos acentos que crean fuertes contrastes cromáticos. Es una abstracción informalista y vehemente pero estructurada, en la que se percibe tensión entre instinto y construcción racional.

Otras pinturas que muestran una estructuración simple del espacio pictórico, sin desechar la aplicación suelta o violenta de la pintura, las encontramos de nuevo en Ana de la Puente. Divide el lienzo a través de una geometría elemental de amplios y pocos sectores espaciales, evitando cortes precisos. No remarca sus límites, sino que preserva cierta apertura y flexibilidad. En la fragmentación, las partes se relacionan pero conservan su individualidad [Idem, pp. 133-134]. La coloración de estas obras es muy neutra y contrastada y los gestos y grafismos enriquecen el espacio. En la obra de Ana de la Puente, suelta y expresiva, suele haber un interés por el signo, tanto simbólico como figurativo o abstracto. Es una pintora interesada en la evolución de las caligrafías y los gestos pictográficos desde el arte de las cavernas hasta hoy⁸.

Muchos de sus recursos nos recuerdan a la etapa inicial de Pedro González. En ambos pintores, maestros del recurso de la mancha, también podríamos hacer referencia a un expresionismo primitivista. En *Icerse* y en *Código gótico* encontramos masas de color que se desplazan por el vacío del lienzo hacia a los límites del campo. El color es neutro, la composición gestual, el espacio deja de funcionar como ventana, la forma negativa tiende al plano y hay una tendencia al signo.



121. Ana de la Puente. *Código gótico*, 1989 aprox.

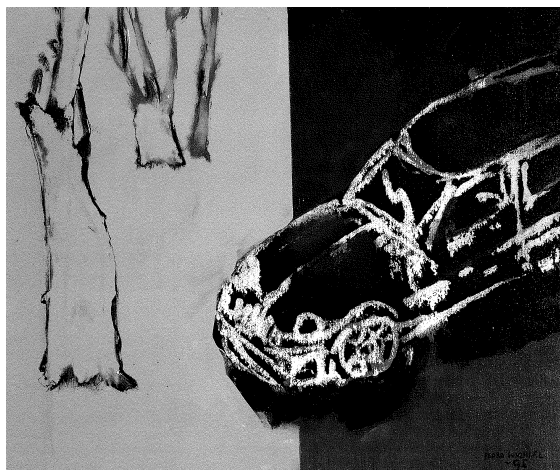


122. Pedro González. De la serie *Icerse*, 1963

En Pedro González se aprecian también fragmentaciones espaciales en obras ligadas a este expresionismo que calificamos de primitivista. Su economía de unidades visuales lo corrobora, ya que mediante ésta se aporta pureza, frugalidad y simplicidad a la composición [idem, pp. 135]. En obras de la

⁸ Lo que ha traducido en su obra como una historia del tiempo en la que surgen signos ligados al mundo de la ciencia, del Gótico, etc. [BETANCOR, Orlando, 1996, octubre, 03, "La Pintura de los 80 en Canarias", en tesis doctoral presentada en la Facultad de Historia del Arte, Universidad de La Laguna, SCT, 1230 II, nº 1122, p. 295].

serie *Coches* hay una división radical del espacio, una estrategia compositiva habitual en algunas obras de pintores neoexpresionistas como Baselitz. El espacio es fraccionado a través de cortes limpios y geométricos, dejando a un lado el ilusionismo habitual en muchas de sus futuras obras –que no naturalismo, representación que no utiliza-. En estas obras Pedro González simplifica las formas y la línea cobra protagonismo con una función descriptiva y sintética.



123. Pedro González. De la serie *Coches*, 1995



124. Georg Baselitz, *Noche con perro*, 1982

En otras obras reencontramos extensiones de color que se combinan con líneas y trazos que pueden ser descriptivos o también independientes, como vemos en obras de Manuel Ruiz. La figura se inserta en un espacio estructurado dinámicamente, dado el número de diagonales existentes, que al confluir crean ángulos y así también actividad en la imagen [idem, pp. 138]. Recurre a una geometría inventada que divide la superficie en parcelas abiertas, habitual en este expresionismo. Y combina colores arbitrarios y locales, pero siempre hay estridencias de primarios matizados que contrastan con colores claros y oscuros. Éstos parecen acentuarse con las tensiones derivadas la estructura espacial fragmentada y de la forma angulosa, como hemos visto antes en obras de *Die Brücke*.



125. Manuel Ruiz. *Juan José Falcón Sanabria*, 1994

Otro claro ejemplo de fragmentación espacial del plano del cuadro es el de algunas obras de Fernando Álamo, que ha utilizado el agrupamiento de pequeños formatos con el que configura un campo mixto, libre y experimental, sobre el que despliega grandes masas de color, a la vez que describe formas exuberantes llamativas en color. El dinamismo de la forma positiva cuando adquiere volumen se separa del fondo, por lo que ya no encontramos la ambigüedad espacial comentada. El espacio queda claramente parcelado, aunque el conjunto se percibe como un todo. En la estructura, se perciben agrupamientos de formas simples a la vez que separaciones por tamaños, semejanzas y diferencias, lo que crea tanto unidad como fragmentación [ARNHEIM, 1998, pp. 97 y 98]. Dice este pintor:

“Utilizo por ejemplo la fragmentación, sobre todo en los *collage*, un proceso en el que integro imágenes que rompo y reconstruyo. Aunque este proceso es propio del papel, en el lienzo es muy distinto, no funciona igual, así que no lo uso tanto. También la distorsión de la forma, la transformación, la metamorfosis, reinterpretando los temas. Me interesan aquellas cosas que ocurren en el lienzo, ajenas a lo que tengo pensado. El resultado normalmente no es lo que buscabas, así que debes adaptarte a lo que ocurra en el proceso.” [ÁLAMO, *Entrevista*, (2015 / 10 / 02), p. 609].

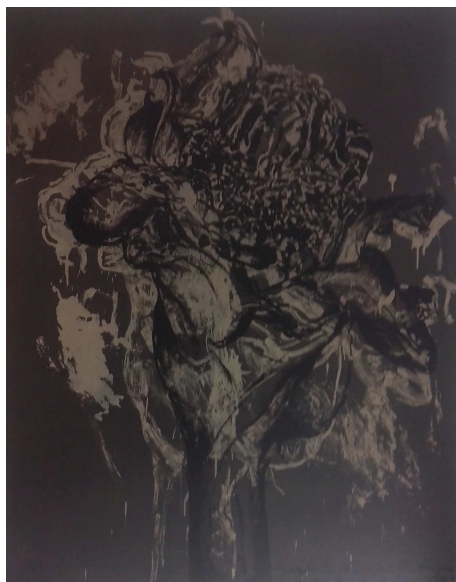


126. Fernando Álamo. *Rojo*, 2013.

Muchas de las obras canarias comentadas contienen otra clave de este expresionismo, la síntesis compositiva, un reduccionismo que elimina los detalles. En algunos casos este aspecto se extrema, llegando a una bidimensionalidad recurrente, como vimos en muchos “neoprimitivismos” ya mencionados, que anulan la profundidad. En esta línea encontramos de nuevo obras del citado Fernando Álamo, en las que construye figuras partiendo de referencias objetivas, de manera poco descriptiva y con un gran proceso transformador, una destilación que reduce las formas a lo esencial, aunque mostrando espontáneos signos, trazos y grandes brochazos azarosos. Las formas pregnan sobre un fondo pulcro, monocromático, consiguiendo así una dualidad figura-fondo clara. A veces su paleta se torna neutra y restringida, centrando así la atención en el gesto. Su síntesis compositiva resulta de la depuración de un proceso creativo discontinuo y a saltos. Señala este pintor:

“Para mí la clave está en que debo ser capaz de sintetizar lo que debo decir, mediante ese uso del control y el descontrol que comentamos, y mediante un lenguaje claro y contundente. En ese sentido soy muy expresionista. [...] En general, veo el fondo como algo que realmente sobra, es relativamente fácil de solucionar, de llenar, no me interesa tanto, por eso lo simplifico, lo aplano.” [ÁLAMO, *Entrevista*, (2015 / 10 / 02), p. 608 y 610].

Como Álamo, otros canarios utilizan este método compositivo sintético; algunos recurren a fondos planos que aportan esta concepción elemental del espacio. Juan Pedro Ayala por ejemplo, crea también formas vegetales resueltas de manera tosca y espontánea, cuyo volumen queda eclipsado por la urgencia expresiva; el sentido de las sombras casi desaparece, y las figuras se convierten en excusas para la libertad formal, dando así rienda suelta este pintor a una expresión gestual habitual en su vocabulario. El espacio pulcro del fondo es intervenido por grafismos y manchas que flotan, configurando formas que, por su presencia de curvas y ritmos, aportan dinamismo a la composición. Aún en esta espontaneidad, la dualidad fondo-figura vuelve a ser clara.



127. Fernando Álamo.
Elegante flor gris a la manera de Pedro González, 2012.



128. Juan Pedro Ayala.
Tulípero, 2007

IV. 2. 1 .7. Creación de texturas visuales y táctiles en obras de carácter gráfico-pictórico

Hemos hallado obras canarias que destacan por su componente técnico-plástico, los recursos de expresión ligados a los materiales y sus tratamientos [BLANCO/GAU, 1996, p. 84], en concreto, el aspecto de superficies ricas en texturas, simuladas o táctiles. No es un recurso en los que todos los pintores insistan, pero es bastante habitual, sobre todo en los pintores que trabajan la abstracción. Hay obras que mantienen similitudes con obras de Pedro González, en las que la calidad superficial gráfica y pictórica, muestra finas gradaciones tonales y sutiles registros visuales. Este pintor reserva amplias zonas de la tela cruda, poco pigmentada, ya que ha sido lavada, como si quisiera dejar ver lo que hay debajo, su proceso de transformación [PERAZONNE, en *VVAA*, 2001e, p. 47].

De nuevo, una pintora a la que podemos referirnos para aludir a la riqueza de estas superficies texturadas en obras ligadas a este expresionismo es Ana de la Puente. En ésta, como en Pedro

González, el gesto y el tratamiento basado en la superposición de capas ligeras, genera transparencias y registros que enriquecen la superficie del lienzo. Para lograr estas calidades en el soporte pictórico, se basa en diferentes procesos o estrategias:

“[...] cuando no termino un cuadro, y pinto y pinto, y pinto y no acaba, la idea de *palimpsesto*⁹ lo acaba enriqueciendo. Eso para mí también es importante en el proceso de creación. [...] Lo que más me interesa es dejar que la materia se exprese; con esto evito el amaneramiento. Busco que la materia hable, busco una naturalidad, la expresión de la materia. [...] para mí pintar es dirigir la materia, aunque pretendo que esto sea de manera azarosa, o un juego entre voluntad y azar. Las transformaciones son básicamente formales, más que temáticas. [...] He mezclado muchos recursos. He utilizado pizarras como soportes, en su relación con el cálculo científico, he añadido objetos como maderas, pegado papeles mezclados con pinturas, he escrito, lo he combinado con manchas. Todo depende de lo que vaya surgiendo [DE LA PUENTE, *Entrevista*, (2015 / 10 / 05), pp. 616, 617 y 618].



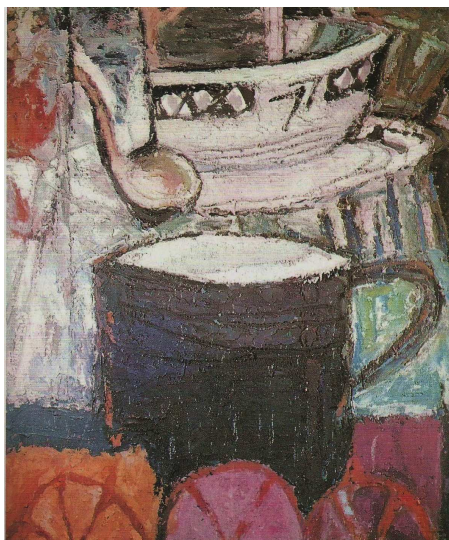
129. Ana de la Puente. *Enonación*, 1989 aprox.

En otras obras notamos la huella de pintores matéricos como Manuel Millares y César Manrique, dos antecedentes canarios fundamentales cuya plástica destaca principalmente por el recurso de la materia. El primero suele generar volumen en la tela arrugando la propia tela; el segundo aplica cargas al medio pictórico para generar textura táctil. Ambos repercuten en futuros artistas canarios, pero quizás el segundo está más directamente relacionado con el aspecto que analizamos. Cuando se emplea este recurso ya no sólo contamos con un tipo de textura ligada a la materia empleada, con ella coexiste obligatoriamente la textura visual u óptica, permitiendo sensaciones individuales a la vista y el tacto [DONDIS, 1976, p. 70]. Dos pintores canarios ligados a este expresionismo primitivista, en quienes reencontramos este recurso de la materia son Rafael Monagas, de densos bodegones, y Luis González, en quien hallamos este elemento en obras de corte abstracto.

Las obras de Monagas están logradas a partir de gruesos empastes que estructuran la imagen y que son producto de añadir al medio pictórico empleado una carga extra -polvo de mármol, limaduras de metales, etc.-. Las formas, igual de cargadas en el primero que en el último término, se simplifican y crean composiciones equilibradas en las que se aplana el espacio, que sólo sugiere profundidad por la superposición de los objetos. En el caso de Luis González, este recurso suele aparecer en sus

⁹ En pintura se refiere a la adición de capas de material pictórico, dejando ver huellas y tratamientos de capas inferiores.

obras menos gestuales y más ligadas a un informalismo matérico. Añade carga al medio pictórico y además rasga el soporte –madera-, dejando ver colores luminosos frente a oscuros, semejantes a un esgrafiado, todo en un proceso en el que trabaja simultáneamente con la aplicación de densas manchas de pintura grumosa y grafismos automáticos. Las texturas táctiles crean gran cantidad de calidades cromáticas y gráficas que enriquecen la superficie del soporte.



130. Rafael Monagas. *Bodegón*, 1985



131. Luis González. *Notre vie*, 2008

Por último, citamos de nuevo a otro canario muy interesado en la materia y en el que, como vimos, también hallamos obras influidas por un expresionismo gestual y primitivista. La textura en este pintor es un recurso habitual, tanto si se trata de texturas visuales, que crea superponiendo ligeras capas de pigmento diluido y tratamientos diversos, como si se trata de texturas táctiles o reales, en las que juega con gradientes de espesor o materia, creadas al añadir y mezclar cargas a las pinturas y barnices o añadir limaduras de metal al medio, grumos de barras de óleo, así como elementos que pega, haciendo que el *collage* adquiriera valor de textura.



132. Félix Juan Bordes. *Superficie mojada y forma en evaporación*, 2001

Señala Félix Juan acerca de sus recursos técnicos y materiales:

“Voy buscando recursos texturales, cromáticos y gestuales, la máxima expresividad de la obra, todo ello tratado con una actitud primitiva de la pasta del color, los barnices, los pigmentos en polvo y los collage añadidos, teniendo muy en cuenta que frente a la masa del color la aparición de líneas y fugas, sirve para todavía generar más tensión al dejar que se afirme todo en un conjunto de grafismos, rectas y puntos, siempre tratado desde la manualidad imperfecta, donde no está presente la exactitud, sino que todo se envuelve desde una apariencia imperfecta; la inexactitud aparentemente ingenua lo da el uso frecuente de la mano izquierda. También me interesa el contraste táctil de pequeños relieves controlados dentro del cuadro, por el uso de apósitos o elementos añadidos, trozos de papel, de algodón, cáscaras de huevo fragmentados, trozos de barniz solidificado previamente, pelotones de pintura, etc.” [BORDES, *Entrevista*, (2016 / 07 / 25), p. 649].

IV. 1. 2 .3. Aspectos en obras afines a expresionismos con rasgos deudores del arte medieval

En Canarias también podemos reencontrar el tipo de expresionismo que vinculamos al arte de la Edad Media¹⁰. No es tan frecuente, pero se manifiesta en algunas obras. Como hemos visto, su expresión es deudora de la forma cerrada y hermética, protagonista de su gramática. Se trata de la mencionada expresión basada en la descripción de la forma y la selección de rasgos. Hemos hallado obras con estructuras más o menos firmes -principalmente estáticas, aunque también dinámicas-, confeccionadas mediante parcelas de color bien delimitadas que configuran formas casi siempre contorneadas, como ocurre en el arte bizantino y románico. En estas obras, la línea es un elemento formal esencial y está ligado al plano o a estructuras más pictóricas configuradas mediante textura visual o matérica, una expresión distinta pero cercana, ya que en definitiva, la estructura de la imagen se crea mediante la parcelación de sectores de color que producen formas compactas. En general se produce una cristalización de colores vivos y contrastados, yuxtapuestos y/o superpuestos.



133. Hugo Pitti. *Banquete en el templo de la ciudad de Deshnoke* (Det.), 2002-03

¹⁰ Los recursos medievales tomados en cuenta son: Contornos remarcados, planos paralelos al soporte para sugerir profundidad, predominio de lo bidimensional; uso de colores vivos y/o arbitrarios, hieratismo, cristalización de la forma románica, o sinuosidad de la gótica; *horror vacui*, distorsión, feísmo o monstruosidad. Véase el subepigrafe II. 1. 2., cap. II, p. 76

En algunos casos reencontramos obras conectadas al Gótico tardío, que recordemos supone un antecedente que crea una variante en este expresionismo medieval, aquél en el que la forma está fuera de esta geometría. Es una forma igualmente bien definida, pero más compleja, orgánica y conectada al naturalismo, aunque de manera fantástica, onírica y con frecuencia oscura. Sea de un modo u otro, el antecedente medieval se aprecia de manera clara en el tratamiento y en el contenido. En cuanto al color, en Canarias este tipo de expresionismo también varía desde colores arbitrarios habituales, hasta idealizados, pero casi siempre acentuados.

IV.2. 2 .1. Distorsión formal. Estilización medieval

A veces, se percibe bien la rotundidad de las formas en figuras distorsionadas mediante un alargamiento integral, como en muchas obras de Hugo Pitti. Es interesante que aunque exista este tipo de deformación, la proporción más o menos permanece. Sus figuras son compactas, pero a la vez flexibles, dinámicas; como señala Worringer, contienen una articulación lograda a través de la línea, que da vida a formas mecánicas [WORRINGER, 1954, pp. 116, 120 y 121]. Esta articulación de las partes está también presente en figuras muy expresivas que podemos vincular al arte medieval. En la obra de Pitti, los contornos -negros o de color- describen formas estilizadas; además se advierte misticismo, pasión, pero también fantasía. La deformación que aplica a las figuras las simplifica, aunque no desaparecen ciertos detalles que pretende resaltar. Señala este pintor:

“Creo que en la actualidad ya he terminado en la máxima distorsión a la que he sometido la figura humana. Ha sido un proceso que ha ido poco a poco hasta la actualidad. [...] Me gusta distorsionar la figura humana. Es como someterla a esa tortura medieval de alargamiento de extremidades. ¿Será otra manera de castigar la figura humana? Puede ser... en mis obras aparecen personajes distorsionados, desequilibrados... [...] En mi caso el estilo no lo he buscado deliberadamente, ha surgido. Es verdad que ha habido una enorme evolución... antes predominaba la gestualidad del color y ahora predomina la línea. Es que ahora los sentimientos los expreso con símbolos y para ello es necesario que predomine el dibujo” [PITTI, *Entrevista*, (2014 /11 / 08 y 21), pp. 578, 580 y 583].



134. Hugo Pitti.
Nacimiento de afrodita, 2006



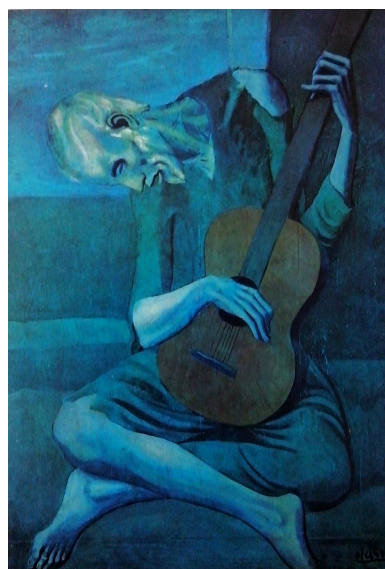
135. *Adán y Eva* (Det.).
Ermita La Vera Cruz, Segovia, mediados-finales del XII

En una pintora como Carmen Arozena también podemos apreciar distorsiones que podemos vincular a este arte. El reparto del color y su duro contraste nos remiten al Románico, aunque quizás el tratamiento estilizado de las figuras nos lleve también al Gótico. Las figuras suelen aparecer contorneadas por líneas generalmente oscuras, al modo medieval, y presentan distorsiones y largas líneas curvas que subrayan la expresividad y aportan dramatismo a la imagen. El color no suele aplicarlo de manera plana, sino más bien suavemente fundido, pero su síntesis cromática contribuye al aplanamiento del espacio. Además, sus composiciones suelen ser estáticas, simétricas o simétricamente equilibradas, pero no rígidas, ya que las formas cuentan también con la articulación inorgánica o mecánica que menciona Worringer. Hace uso de un recurso que emplea simetrías axiales menos rígidas desplazando el eje del centro visual y contrarrestando pesos visuales para hacer algo menos estable la composición y más variada a la vista [DONDIS, 1976, p. 131 y 132]

Por otro lado, el tema religioso expresado tiene mucha relación con el arte medieval, aunque también con el Barroco. Un ejemplo internacional de este expresionismo podría ser alguna obra de la etapa azul de Picasso, en el que también se aprecia cierta distorsión formal. En ambos pintores apreciamos formas estilizadas que languidecen, además de un trasfondo dramático, aunque en el caso de Picasso, hay una visión de la pobreza y la tristeza no existente en la obra de Arozena.



136. Carmen Arozena, *Cristo con la virgen*, 1956



137. Pablo Picasso. *El guitarrista ciego*, hacia 1904

IV.2. 2 .2. De la distorsión al feísmo o la monstruosidad

El aspecto formal y conceptual que representa la monstruosidad, puede reencontrarse también en obras canarias afines a un expresionismo medieval. Un ejemplo lo tenemos en algunas pinturas de Rubén Darío Velázquez, que se mueve con frecuencia en esta estética a través de siniestras figuras con un origen formal en las grandes distorsiones y desproporciones expresivas aplicadas, que se desvían de la forma objetiva. Se trata de una deformación expresionista basada en asimetrías y detalles en rasgos faciales o corporales en general, que el pintor pretende destacar.

Es habitual que este pintor recurra a motivos oscuros o perversos en imágenes llamativas, que hallamos también en obras medievales tardías, como las del Bosco. El de Rubén Darío es un

expresionismo más ligado al Gótico, ya que se trata de un pintor que rompe las tensiones que produce el color dividido en planos a través de una fusión del color, en este caso, a base de aguadas transparentes y matizadas, que llegan a tener un gran atractivo. El color llega a los bordes de la forma y no existen planos limpios y homogéneos de color, sino un cromatismo traslúcido y finamente elaborado. La precisión mantiene la forma perfectamente contenida entre líneas de contorno matizadas, aunque en su caso veremos que hay excepciones.



138. R. Darío Velázquez. *Aborto suicida*, 1978



139. El Bosco. *El carro de heno* (Det. Tríptico), 1516 aprox.

Por otro lado, en algunas obras de Juan Guillermo Rodríguez Báez, aquellas en las que abandona la expresión matérica y visceral y la sustituye por una más ligera y lineal, encontramos figuras que cuentan con cierto feísmo, aunque sin llegar a la monstruosidad o fantasmagoría de Rubén Darío. Sobre todo en los rostros de los personajes representados este pintor recurre a una deformación basada rasgos desproporcionados que pretenden expresar dolor, patetismo o melancolía.



140. Juan Guillermo Rodríguez Báez. *Pescador con gallo*, 1962

Percibimos figuras de una expresión sombría resueltas mediante formas precisas ayudadas de contornos y color fundido y dispuesto en zonas bien diferenciadas, una cristalización de la forma presente en el Románico. Hay también una tendencia cubista que simplifica y cuadrícula las formas que se estructuran en una composición preferentemente ortogonal en la superficie del cuadro, dinamizada por la inclusión de algunas direcciones oblicuas.

IV.2. 2 .3. Cristalización de la forma y composiciones estáticas

También es posible reencontrar en Canarias obras cuyo expresionismo mantiene rasgos medievales ligados a la forma hierática, dura y cristalizada a través de planos de color muy diferenciados y contorneados. Es habitual que estos valores estén relacionados con composiciones estáticas, ya que el tratamiento plástico utilizado estabiliza de algún modo las formas -del mismo modo que la mancha las dinamiza-, aunque no siempre es así, con frecuencia se crean composiciones en las que son frecuentes las orientaciones oblicuas que dinamizan el espacio, como vimos en Hugo Pitti.

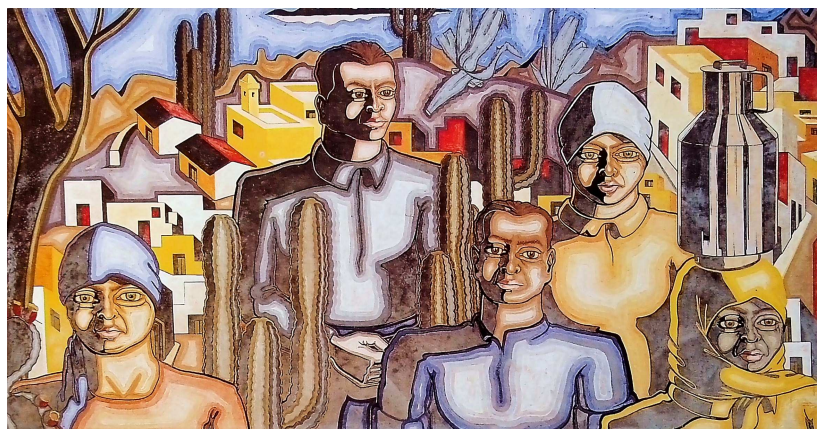
Muchas obras de Antonio Padrón muestran muy bien la parcelación o cristalización del espacio habitual en este expresionismo, que al acentuarse deja ver claramente un lazo con el Cubismo. Padrón fragmenta el espacio utilizando sectores de color tanto en las figuras como en fondo, lo que también recuerda bastante a las vidrieras medievales. La geometrización que este proceso conlleva simplifica las figuras produciendo formas de contornos rectos y curvos que a veces remarca con líneas oscuras. Con ello aplana considerablemente el espacio. En composiciones estáticas como éstas, si la dominante es vertical las figuras adquieren majestuosidad y dignidad, aunque también firmeza y rigidez [GAU / BLANCO, 1998, pp. 79 y 90]. En este caso, la composición está ordenada por yuxtaposición de figuras dispuestas por una ligera superposición, que contribuye a crear cierta profundidad. Por otro lado, veremos que su tratamiento pictórico de texturas es singular.



141. Antonio Padrón. *La madeja*, 1960

En obras de Felo Monzón, por ejemplo, las figuras se presentan muy firmes; la relación vertical-horizontal es muy fuerte, por lo que muchas de sus obras tienen un aspecto casi triunfal, algo

desafiante, aunque se debe sumar el empleo de soportes apaisados, que en contraste con la erección de las figuras aportan estabilidad y apaciguan la composición [ídem, p. 93 y 94]. Se aprecia bien el reparto seccionado de colores y cómo la forma y sus partes integrantes tienden a dividirse y diferenciarse con la ayuda del realce de los contornos creados con líneas limpias, oscuras o claras, según el contraste más idóneo. Las distorsiones formales son evidentes, pero no exageradas; los cuerpos simplemente presentan un ensanchamiento de las formas, robustez habitual entre las obras de pintores de la Escuela Luján Pérez de LPGC. Por otro lado, detectamos una profundidad lograda a través del traslapo; el espacio tiende a aplanarse y se mezclan las figuras mediante el juego de tamaños típico medieval, que como veremos es frecuente también en este tipo de expresionismo.



142. Felo Monzón. *Composición canaria*, 1937

En obras de Rubén Darío las formas se ajustan también a patrones ortogonales, aunque se trata de una relación vertical-horizontal no tan estricta como en otros pintores; hay una combinación lineal más sinuosa a través de un amplio empleo de curvas. En este caso, más que cristalización de la forma, tenemos un contorno preciso pero tanto el color como el grosor de este contorno son diferentes, menos oscuros y remarcados. Aunque sean formas herméticas, no llegan a la rotundidad de la forma de Monzón, pues los contrastes tonales de claroscuro se mantienen mayoritariamente en una gama media, sin fuertes contrastes entre figuras o entre figuras y fondo.



143. Rubén Darío Velázquez. De la serie *La mujer*, 2002 aprox.

Además, su tratamiento sutil del color fluido aligera las formas; un color que también permanece en sectores, dentro de unos límites, pero aplicado a través de aguadas monocromáticas ligeramente matizadas; no se trata de formas del todo planas. De cualquier modo, se aprecian composiciones estáticas y una presencia de formas en las que el dibujo es fundamental. Por otro lado, se mantiene el patetismo y la melancolía característica de sus obras, contrarrestado por la alegría del color.

IV.2. 2 .4. Grandes contrastes lumínicos y/o saturación y autonomía cromática

Son también característicos de este tipo de expresionismo los colores vivos o puros y muy contrastados, tanto recurriendo a la oposición de complementarios, como a la oposición intensa de valores tonales. Recordemos que esta tendencia produce formas calificadas de “táctiles”, ya que la función de luz y la sombra está supeditada a la forma y no al espacio ambiental, como ocurre por ejemplo en el Barroco [WÖLLFLIN, 1952, pp. 26 Y 27].

Entre los canarios vinculados a este expresionismo medieval que recurren a este tipo de recursos, mencionamos de nuevo a Felo Monzón. En muchas de sus obras la aplicación plana del color va unida a fuertes contrastes, sobre todo tonales, que nos recuerdan las xilografías de *Die Brücke*; son aspectos que percibimos ya en sus primeros dibujos, en los que reparte luz y sombra en bloques muy diferenciados que expresan dramatismo, inquietud o incertidumbre. Esto no es de extrañar si pensamos que las relaciones de contraste son de los aspectos que primero percibimos, por lo que afectan directamente al significado de la forma [BLANCO/GAU, 1996, p. 130]. El pintor no diferencia valores entre los primeros y últimos planos, lo que contribuye a un aplanamiento de la imagen, que es contrarrestado por el traslapo o la variación de la escala. Destacamos también la desproporción expresiva que realiza en partes de las figuras, como cuellos, ojos, etc. En una línea parecida, podríamos situar algunas obras de Jesús Arencibia también iniciales, en las que las figuras se presentan igualmente rígidas e imponentes.



144. Felo Monzón. *Composición con 3 mujeres*, 1933

El modo de emplear el color típico de esta etapa del arte, podemos hallarlo en las obras de Hugo Pitti. Lo utiliza de modo vivo, además de arbitrario, desnaturalizado; en este sentido hablamos de un recurso que refuerza este estilo, creando obras muy expresionistas. Se trata de una elección independiente de la que ofrece la realidad, lo que aumenta la expresividad y sobre todo abre un camino a la simbología. Normalmente, este pintor se mueve entre colores primarios y secundarios matizados y contrastados por oposición cromática. Es destacable como a veces emplea recursos pictóricos de manera un tanto gráfica; aplica el color en el interior de la forma mediante trazos lineales direccionales siguiendo el volumen, aunque en realidad no es un pintor especialmente interesado en crear tridimensionalidad, sino riqueza cromática y plasticidad en el color. Dice este pintor:

“Para mi un cuadro acaba cuando voy confeccionando todos y cada uno de los personajes, con su capa inicial de color y el posterior *rigatino* o rayado que va dándole volumen a toda la figura. A la vez voy poniendo fondo, etc. [...] Mi forma de colorear es automática, aunque no se si al decir que también busco el contraste agresivo (al usar mucho los complementarios rojos al lado de verdes, o naranjas pegados a azules y violetas) esto resulta contradictorio” [PITTI, *Entrevista*, (2014 /11 / 08), pp. 577, 580].



145. Hugo Pitti. *Le dan a beber hiel y vinagre*, 2015 aprox.

En algunas obras de Rubén Darío destacan también los grandes contrastes tonales, en este caso, entre fondo y figura. Sitúa las zonas luminosas generalmente en partes de las figuras. Su color es vivo y muy contrastado lumínicamente. No es un color local, aunque tampoco del todo arbitrario; lo idealiza llevándolo a terrenos ligados a lo siniestro o lo fantasmagórico, jugando con acentos brillantes, colores desagradables, acentos llamativos y zonas de penumbra. Hay cierta profundidad sugerida mediante el traslapo del conjunto de figuras recortadas, yuxtapuestas y/o superpuestas, y mediante un modelado de luz y sombra delicado, aunque no naturalista, sino libre, imaginado. También podemos notar la gran precisión en la descripción lineal de las formas, a veces casi geometrizadas, en cuya estructura destaca la inclinación de los ejes. La apariencia de la forma en estas obras de Rubén Darío, así como la ambientación producida por el tratamiento de la luz entre fondo y figura, puede recordarnos a algunas obras expresionistas de George Grosz.



146. Rubén Darío Velázquez.
El banquete, 1974



147. George Grosz.
Los pilares de la sociedad (Det.), 1926

IV. 2. 2 .5. Reducción o eliminación de la profundidad espacial

En algunos pintores canarios, la presencia cerrada y cortante de la forma va asociada a espacios en los que se detecta una pérdida total o parcial de la perspectiva. Las formas, acotadas como parcelas de color, encajan como en un puzzle, lo que aplanra considerablemente el espacio. Es un rasgo que deriva de la Edad Media –sobre todo del arte bizantino y románico- y que se manifiesta posteriormente en el Modernismo y el Cubismo. Como los valores de luz y sombra, modeladores de volumen, se suelen obviar, se utilizan otros recursos para sugerir cierta profundidad, como la variación de tamaños o la elevación de las formas en el plano del cuadro o el traslapo o superposición.

En algunas obras de Antonio Padrón, aquellas más estáticas y angulosas, apreciamos bien este aspecto. La forma humana es simple y cristalizada, sólida y bien acotada a base de límites rectos y curvos. Adquiere mucha presencia en un espacio aplanado, donde los recursos plásticos parecen servir al equilibrio compositivo más que a la descripción del espacio. La variación en la magnitud de los objetos, sus superposiciones y su ubicación cada vez más alta en el plano del cuadro sugieren una profundidad que el tratamiento plano de los elementos contradice, creando ambigüedad espacial.



148. Antonio Padrón. *Las majadas*, 1966



149. Antonio Padrón. *La lluvia III*, 1968

En ocasiones este pintor elimina totalmente la ilusión tridimensional al trastocar el orden normal de los tamaños relativos de los objetos y su ubicación en el plano del cuadro. De esta manera, los elementos se colocan de manera caprichosa y rítmica en función del peso que aportan a la composición, apostando por el espacio plano del soporte en contradicción con la ilusión de ver el desarrollo de una escena. La simplificación formal de las figuras y su disposición en simetría especular aportan pregnancia y unidad al conjunto. En la estructura ortogonal de la obra la repetición de elementos y algunas diagonales aportan dinamismo. Anulada la perspectiva, la proporción y el tamaño lógicos desaparecen y la atención se puede centrar más en recursos plásticos como la rotundidad formal, el tono, el color y la textura, acentuándose la expresividad.

En otras obras de este perfil, hemos detectado alguna en la que se repite la ausencia de perspectiva, por ejemplo, en una de las pocas obras pictóricas de Carmen Arozena, aunque hay aspectos que la diferencian del caso anterior. Ésta utiliza figuras estilizadas y bien definidas enmarcadas por un duro y oscuro contorno, que ayuda a aplanar el espacio en composiciones estáticas. Su triada de colores primarios representa un cromatismo saturado y contrastado con negros, habitual en el estilo medieval. La profundidad quedaría totalmente anulada si no fuese por la leve insinuación de luces y sombras que aporta cierta tridimensionalidad, y por el traslapo, aunque en este caso las formas componen un conjunto que vemos como una unidad [ARMHEIM, 1998, p. 142]. Casi no existen sombras proyectadas y el fondo ha quedado reducido a un plano luminoso, un espacio homogéneo sin atisbo de hondura, por lo que las figuras se mantienen como suspendidas.



150. Carmen Arozena, *La familia*, 1954-1955 aprox.

IV.2. 2 .6. Juego de escalas y *horror vacui*

En otras obras podemos reencontrar un aspecto compositivo y espacial típico también de la Edad Media, el *horror vacui*, habitual en pintores importantes de referencia como el Bosco. En algunas obras del canario Hugo Pitti encontramos frecuentemente este recurso, acompañado además del juego de escalas, también habitual en esta etapa del arte. La acumulación de figuras satura el espacio

pictórico creando profusión, recargamiento, lo que normalmente conduce al detalle y la discursividad, asociada al poder y la riqueza, opuestamente al recurso de la economía, típico del arte primitivo, por ejemplo [DONDIS, 1976, p. 135].



151. Hugo Pitti. *Banquete en el templo de la ciudad de Deshnoke*, 2002-03

Hugo Pitti organiza el espacio mediante equilibrios, ritmos y centros de atención que llenan la composición de símbolos, creando ruido y actividad en la imagen. Una multitud de figuras extrañas y monstruosas se expresan y comunican con gestos y posturas, y de este modo, su dinamismo resta estabilidad a la imagen. Esta saturación espacial suele ir acompañada de una variación de tamaños entendida al margen de la perspectiva o la lógica ilusionista y regida, como en la Edad Media, por su importancia o su protagonismo en la escena. Esta manipulación forzada de la proporción contradice las expectativas que la experiencia visual nos ha dado, por lo que tiene fines ligados al significado de la imagen [ídem, p. 120]. Señala este pintor:

“Si no lleno el espacio de figuras me parece que el cuadro está inacabado. También sucede que tengo tanto que contar que el espacio siempre es poco. [...] Siempre estará todo el espacio saturado, pues todo lo que muestren [los personajes] para mí siempre me sabrá a poco.” [PITTI, *Entrevista*, (2014 /11 / 08 y 21), pp. 578, 582 y 583].

En algunas obras de Felo Monzón también encontramos aspectos formales de este tipo. En este caso, dentro de la saturación de formas existente, la ordenación espacial equilibra la composición. Junto a la estructura rígida y ortogonal, encontramos transparencias que aligeran el espacio, además de ritmos que dan cierta movilidad a la imagen. Esta estructura -también ligada al Cubismo o a pintores expresionistas influyentes en este estilo como Franz Marc, o Lyonel Feininger- es producto de un proceso creativo metódico y premeditado en el que tiene importancia la transformación de la imagen. Las figuras bien definidas y orgánicas se entremezclan con sectores cuadrangulares transparentes, convirtiendo el espacio en una red interconectada de figuras que se presentan como apariciones. La obra cuenta con un reparto del color fusionado y limpio, y variaciones de magnitud que desvirtúan el sentido de la perspectiva, aunque en este caso, no parece haber un orden de importancia atribuido al tamaño de estas figuras, como ocurre en las algunas obras medievales, sino que en este caso se trata sólo de un juego rítmico compositivo.



152. Felo Monzón. *Risco*, 1956

IV.2. 2 .7. Creación de texturas parceladas

Por último, en estas obras ligadas al medioevo, hacemos alusión a la creación de texturas situadas en espacios parcelados, sectores de color. Existen obras con texturas visuales y táctiles, por ejemplo en la obra ya ilustrada de Hugo Pitti, en la que el tratamiento pictórico de trazos direccionales supone ya una textura visual por su entramado, a la vez que táctil, dado el carácter matérico aportado por el óleo aplicado de manera más o menos densa en esos trazos.

Además, destacamos las citadas transparencias de Rubén Darío, en las que apreciamos finas gradaciones cromáticas y registros gráficos, un tratamiento rico en texturas visuales y sutiles matices que aportan fluidez al interior de las formas y menos aplanamiento a la imagen. Y no olvidemos las superficies táctiles perceptibles en la pintura de Antonio Padrón, a base de densas masas de color acotado, un tratamiento pictórico rico a base de aplicaciones con espátula, una materialidad en la que se detectan aspectos táctiles y visuales que aportan más aplanamiento a la imagen, ya que no existe un gradiente de textura, sino que ésta es aplicada por igual en cada plano espacial.



153. Rubén Darío Velázquez.
Aborto suicida (Det.), 1978



154. Antonio Padrón.
Comiendo jareas I, (Det.), 1962

IV. 2. 3. Aspectos en obras afines a expresionismos con rasgos deudores del Barroco

A diferencia de las formas medievales, el Barroco incorpora espacios atmosféricos contruidos a través de la mancha más o menos gestual, aspecto que también reencontramos en algunas formas de expresionismo. La línea de contorno pierde importancia frente a la mancha, que configura la forma y el espacio por contraste. Se persigue el movimiento y encontramos composiciones más asimétricas y direcciones oblicuas que apuntan a una ilusión de profundidad. Este código pictórico y su uso o elección básicamente son una cuestión de actitud o temperamento del pintor, como ocurre en todo expresionismo y en todo lenguaje.

También en Canarias reconocemos pinturas de este tipo, obras semejantes a las internacionales en el uso de este rasgo deudor del Barroco¹¹. La mancha se utiliza de manera espontánea a través del gesto pictórico, aprovechando el azar y la plasticidad que va ofreciendo la obra durante su proceso de creación. Generalmente, el pintor se separa considerablemente del referente objetivo utilizado –casi siempre natural-, por lo que la imagen suele presentar un grado de abstracción importante.

Como en el ámbito internacional, son obras espaciales, atmosféricas y, por lo general, bastante dinámicas. La expresión es abierta; se salta los límites del soporte y se crea sensación de expansión e infinitud, rasgos espaciales que se materializan en las obras a través de un tratamiento pictórico concreto. El procedimiento es clave en el deslizamiento del pincel -u otra herramienta-, en favor de la expresión del gesto. De este modo, la factura depende tanto de la magnitud de la pincelada, como del gesto y la carga pictórica. Puede ser diluida y gestual, o densa y cargada, visceral, provocando que la materia petrifique o aplane más el espacio. Como consecuencia, se generan texturas visuales, ficticias e impresas en la superficie del lienzo, y/o texturas táctiles, matéricas. Por otro lado, el color normalmente presenta acentos, pero no suele ser demasiado autónomo ni demasiado vivo, y la forma suele ser más compleja, vaga y abierta, y si presenta contorno, es discontinuo y poco protagonista.

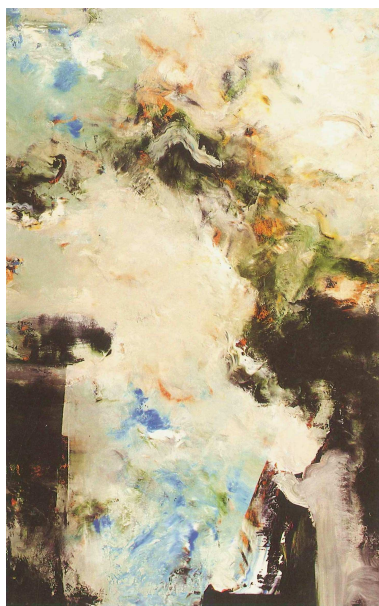
Cuando el protagonismo del signo gráfico aislado disminuye, la ilusión de profundidad es mayor; las manchas crean atmósfera mediante su fusión y su diferencia tonal y cromática. No obstante, en algunos expresionismos de este tipo la gestualidad crea signos pictóricos que dejan huella y aplanan el espacio o generan un primer término frente al resto de la imagen, y aunque la ambigüedad espacial suele ser menor, también se produce la fusión entre los espacios plano y profundo característica de todo expresionismo. Los expresionismos de tipo primitivista y barroco pueden tener en común la creación de un espacio infinito, flotante, pero mientras que en el primero hay una tendencia hacia la planitud y sus formas pueden ser lineales o combinadas –líneas y manchas independientes-, en el segundo hay una tendencia hacia la profundidad. Al resolverse el espacio con el color mismo, la mancha configura formas volátiles que se funden en el espacio, integrándose más o menos en el fondo en virtud del contraste. Esto puede generar un espacio ambiental, ilusionista, pero no naturalista, sino alejado de las referencias objetivas y, en ocasiones, confuso en la relación entre la figura y el fondo [BLANCO/GAU, 1996, pp.131-132].

¹¹ Los recursos del Barroco tomados en cuenta son: Espacio profundo y ambiental, inmersión de la figura en el fondo, apertura de contornos, dinamismo, inestabilidad, oblicuidad, claroscuro notable, volumen y sobriedad del color. Véase el subepigrafe II. 1. 3., cap. II, p. 80.

IV. 2. 3. 1. Espacios atmosféricos con un alto grado de abstracción

Las obras canarias de este perfil, supeditadas a la creación de espacios o paisajes infinitos, presentan un color fluido o denso, pero siempre móvil, dinámico. Gonzalo González, ejemplo canario que se adapta muy bien a esta descripción, cuenta con muchas obras en este estilo. Su gesto pictórico va en múltiples direcciones, provocando movimiento en la composición. El procedimiento utilizado –generalmente óleo, por su capacidad de fusión y brillo- es aplicado con libertad a través de manchas que funden colores y crean variedad de matices y texturas. Además, los contrastes tonales bruscos y los cromatismos sobrios típicos del Barroco son perceptibles en su obra. Las orientaciones oblicuas de masas cromáticas redundan en el dinamismo. Obras similares pueden ser, entre muchas, las de Carlos León, también atmosféricas, barrocas. En estos pintores encontramos un antecedente en pintores como Turner o Constable. Gonzalo González convierte el paisaje en elemento abstracto, ya que le parece más eficaz y le lleva más lejos, lo cual le plantea preguntas. Señala este pintor:

“La abstracción me ayuda a estructurar de manera global las ideas y el lenguaje expresivo. Observar la obra como un todo. [...] Siempre hay un proyecto previo global, una vaga idea inicial que se formalizará durante el proceso. Lo que no tengo es el resultado final, me interesa el proceso en sí y la incertidumbre que conlleva. No solo importa el resultado, también el proceso forma parte del discurso.” [GONZÁLEZ, *Entrevista*, (2015 / 11 / 28), p. 633 y 632].

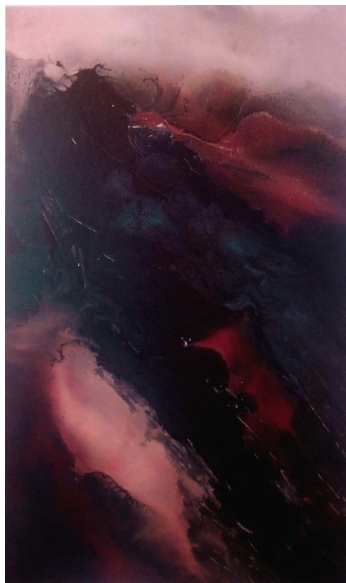


155. Gonzalo González. *Acantilado*, 1991



156. Carlos León. *Autorretrato griego*, 2011

También podemos incluir en esta línea de expresionismos algunos paisajes de Pino Ojeda. Basándose en la mancha confecciona espacios volátiles en alto grado de abstracción, aunque podemos vincularlos a paisajes que nos son familiares. La estructura del cuadro es dinámica, abierta, flexible, y el color, fundido y expandido a través de gestos. El cromatismo es opuesto en temperaturas y neutralizado en torno a colores cálidos y fríos en de la gama de los óxidos de hierro, con presencia de algún acento y contrastado en tono. Además, se detectan texturas visuales y táctiles habituales en este tipo de expresionismos, que ayudan a diferenciar planos espaciales y a provocar contrastes.



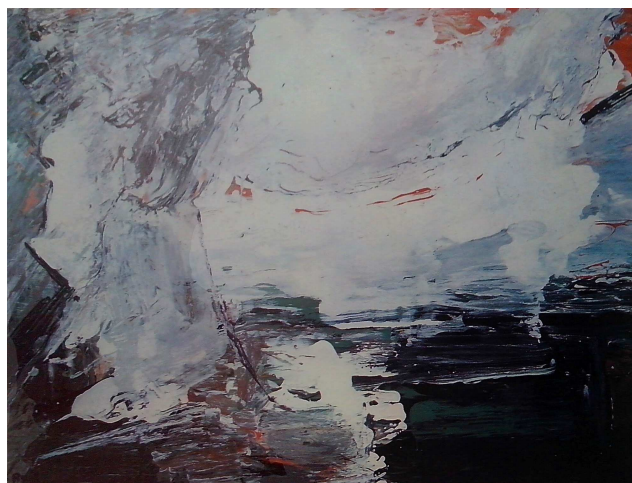
157. Pino Ojeda. *Teneguía*, 1970

Muchas obras de Ana de la Puente son también buenos ejemplos de esta manera de sugerir espacios. A diferencia de otras obras suyas más ligadas al primitivismo en las que hay mayor planitud y presencia de signos gráficos, éstas presentan un espacio abierto y expandido hasta los límites del campo, semejantes a obras de Gonzalo González o Manuel Ruiz, en los que el uso del paisaje ha sido constante. Nunca han recurrido al naturalismo; han abstraído la naturaleza hasta el límite, pero sin desligarse, preservando una conexión. En sus obras hay una influencia de los cambios que provocan los agentes climáticos o el movimiento cósmico; las manchas se despliegan de manera gestual y azarosa, dando lugar a espacios infinitos en los que el material pictórico se desliza creando dinamismo. Se percibe ese halo espiritual recogido el Romanticismo. Señala Ana de la Puente:

"Me gusta una pintura suelta, me gusta que fluya, que sucedan cosas. Lo acepto todo, pero lo abstracto en sí mismo no me termina de interesar. [...] Acepto el azar como algo fundamental en mi proceso de creación. Es una manera de evitar el amaneramiento en la obra. Me sitúo en el punto de no manipular demasiado, aunque siempre debe haber algo de voluntad." [DE LA PUENTE, *Entrevista*, (2015 / 10 / 05), p. 615].



158. Ana de la Puente. *Sin título*, 1995

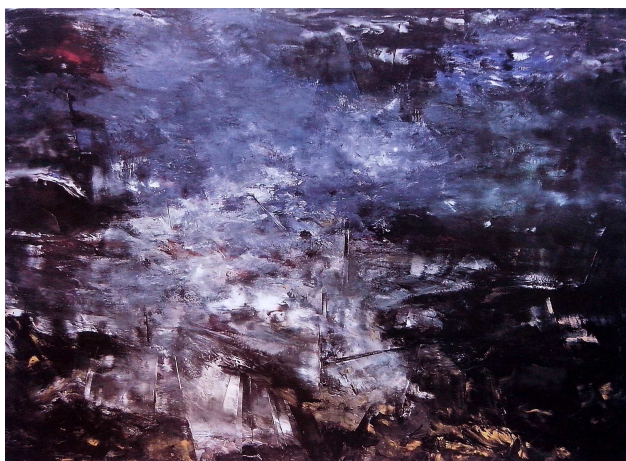


159. Manuel Ruiz. *Tempestad I*, 2002

IV. 2. 3. 2. Expresión de movimiento. Composiciones dinámicas

Como vemos, una de las características de este tipo de expresionismos es su dinamismo. Es un aspecto compositivo que los pintores logran mediante el uso de una factura con predominio de curvas -más que de cortes rectos-, pinceladas direccionales y de distintas magnitudes y cargas de materia pictórica. Esto, sumado al hecho de que el pintor suele generar borrosidades que funden los límites de las formas utilizadas, y que las organiza en orientaciones diferentes a las de la estructura del campo mediante direcciones oblicuas, explica la sensación de movimiento que percibimos [BLANCO/GAU, 1996, pp. 202 y 203]. En Gonzalo González, por ejemplo, muchos paisajes abstractos muestran este tipo de recursos, aprovechados también para expresar la acción de agentes atmosféricos o de sensaciones fugaces de la naturaleza. Dice este pintor:

“Me interesa el lenguaje, por eso me reivindico como barroco, por mi interés en la complejidad del lenguaje, por las capas de información. [...] La lectura que hago del espacio es la de un contenedor, o de un territorio, el lugar donde ocurren las cosas. El contenedor es el territorio” [GONZÁLEZ, *Entrevista*, (2015 / 11 / 28), p. 636 y 634].



160. Gonzalo González. *Aurora*, 1989

En muchas obras de clara influencia expresionista y barroca -ligadas al paisaje, pero también a la figura- encontramos, en mayor o menor medida, una sensación de movimiento. Algunas muestran un ilusionismo que sugiere claramente profundidad espacial, pero siempre están ligadas a la abstracción gestual. Podemos reconocer el mar, el fuego, las montañas, formaciones en la niebla, etc., y en el caso de figuraciones, cuerpos en espacios abiertos y dinámicos, siempre alejados de lo icónico, ya que en este caso la representación no es objetiva, está alejada de la construcción de formas que siguen pautas guiadas por la percepción visual [BLANCO/GAU, 1996, pp. 142-143]. Los niveles del mensaje visual suelen superponerse y no por ello se crean conflictos entre estos, si no que se refuerzan [DONDIS, 1976, p. 98]. Esto ocurre en muchas obras de Pedro González; en ellas la sensación de movimiento puede ir ligada tanto a la orientación oblicua o inestable de las figuras como a la dinámica del contorno, la gestualidad de la pincelada, o la repetición a veces rítmica de formas semejantes a lo largo del soporte, sin olvidar la asociación con una temática de acción [BLANCO/GAU, 1996, pp. 202-205].



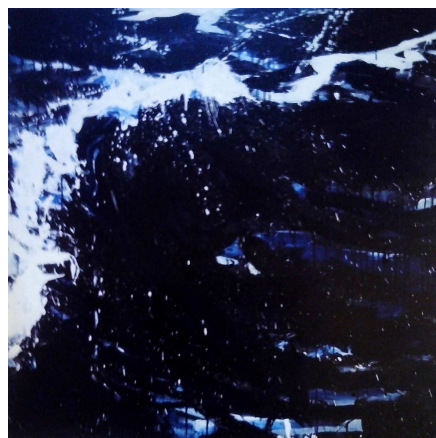
161. Pedro González. De la serie *La patera*, 2004

Obras similares son algunas de Juan Pedro Ayala, que vinculamos formal y temáticamente con algunas de García Álvarez. También se basa en el mar como elemento vivo, pleno de movimiento, que como el aire permite al pintor fluir con el medio al expresar o representar la esencia de estas naturalezas. Para lograrlo emplea pinceladas multidireccionales, curva y contracurva, fusiones de color, borrosidades o *drippings* y un punto de vista elevado que parece situar al espectador en medio del mar. Evita la línea de horizonte, centrándose en la forma en sí, y despliega rápidas manchas que simulan su dinamismo. La estabilidad del campo pictórico cuadrado utilizado contrasta poderosamente con el movimiento interior que expresa la superficie del lienzo, acentuándolo. Dice este pintor:

“Sólo cuando entro en la dinámica de la pintura voy viendo cómo resolver la obra formalmente y en cuestiones de color. Si puede haber una idea de composición, pero muy básica. Es sólo un punto de partida. En la serie del mar por ejemplo, todo es movimiento, el cuadro me va guiando [...] por aquel entonces nadaba mucho, y observaba los colores y sus cambios bajo el agua, me metía dentro de ellos. Todo esto influyó directamente en el proceso creativo de esas obras [...] Creo que el movimiento y su representación ha sido una constante en toda mi obra.” [AYALA, *Entrevista*, (2015 / 03 / 30), pp. 557 y 563].



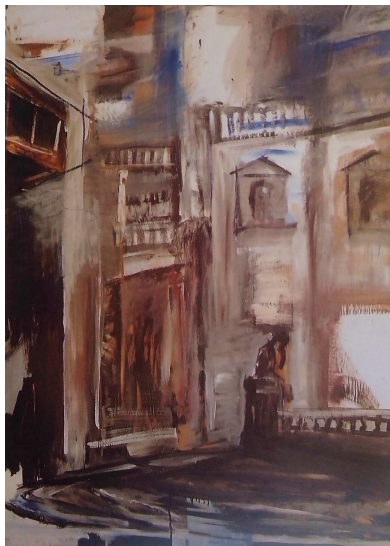
162. J. A. García Álvarez. De la serie *La barra*, 2009



163. J. P. Ayala. *Mar negro*, 2011

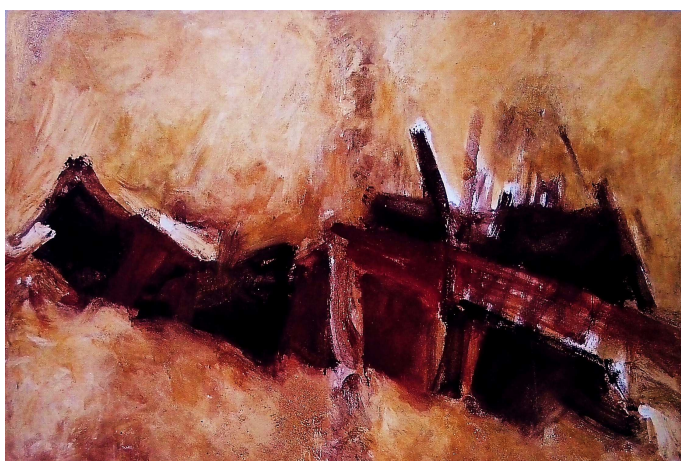
Otro pintor en el que podemos hallar obras de factura fluida y rápida es Manuel Ruiz. En muchas de sus obras detectamos el trazo largo y espontáneo habitual en los expresionistas gestuales.

Mediante este recurso construye figuras de manera borrosa, imprecisa, fugaz, generando mucha difusividad en la imagen. Por este motivo sus composiciones parecen dinámicas, a pesar de que la estructura del cuadro pueda presentarse con un predominio de líneas más o menos ortogonales.



164. Manolo Ruiz. *Rincón de la catedral*, 1998 aprox.

Un ejemplo de espacio ambiguo lo encontramos en algunas obras de Maribel Nazco; sus límites son borrosos, imprecisos. Destacan la gestualidad y la dualidad fondo-figura de la imagen; las formas, por su tamaño, contraste y situación en el espacio, son pregnantes. La diferencia entre figura y fondo es fundamentalmente cromática y sobre todo tonal, ya que el tratamiento en ambas partes es similar, lo que de algún modo produce cierta fusión entre éstas. No existe profundidad espacial o ilusionismo, pero detectamos un carácter ambiental. Las orientaciones oblicuas y la rotundidad del trazo otorgan a estas obras un fuerte dinamismo.



165. Maribel Nazco. *Sin Título*, 1966

Vemos que aún en composiciones de tendencia estática, la cualidad de las manchas puede llegar a producir un carácter dinámico en las obras, que queda acentuado con la expresión de sensación atmosférica, caracterizada por su volatilidad y apertura. Muchas veces, a ello va unida la utilización del vacío compositivo. Se juega con espacios liberados de formas, utilizando la sombra y la

idea de vapor o niebla, heredados de la pintura oriental. El espacio va más allá del naturalismo, es cambiante, ejecutado mediante un proceso creativo intuitivo que aprovecha los efectos que surgen durante el trabajo plástico. Aunque en muchos de estos trabajos hay una dominante direccional vertical y horizontal, el aspecto borroso y fugaz de los trazos es capaz de generar una sensación dinámica apoyada a veces por repeticiones de elementos semejantes en diferentes partes del soporte, que orientan la mirada.

En algunas obras de Gonzalo González podemos atisbar esta idea de vacío. Son obras que suelen tener un grado de iconicidad bajo, lo que les aporta un carácter enigmático y misterioso. En estas pinturas se aprecia una influencia de la aportación novedosa que dejó en las islas el paisaje del norteamericano Walter Meigs, influyente para González, que consideró sus obras “[...] un chorro de aire fresco” en Canarias. Comenta González sobre su propia pintura y sobre la influencia de Meigs:

“[...] son espontáneos, aunque tengo una manera de componer muy complicada. En la pintura compongo muchas veces con el vacío, con el silencio. Trabajo mucho con el desequilibrio visual. [...] Su influencia más que formal creo que fue de concepto, su visión del paisaje era novedosa, es la de un artista que viene de la abstracción y eso es algo que a mi me interesaba mucho en aquel momento. Él tenía una formación cercana a la Escuela de Nueva York, de la abstracción lírica, que luego, como Twombly, deciden acercarse a la cultura europea.” [GONZÁLEZ, *Entrevista*, (2015 / 11 / 28), pp. 634 y 636].



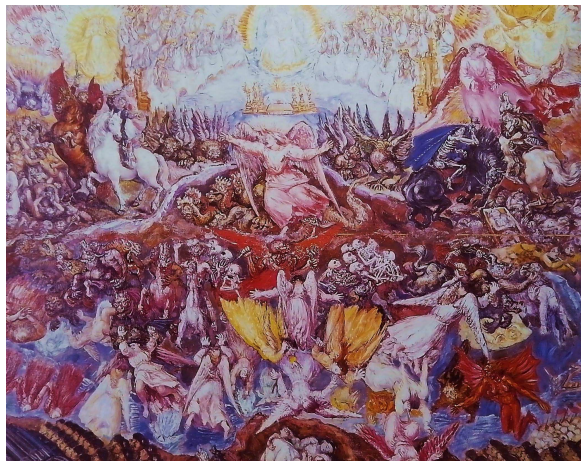
166. Gonzalo González. *Paraíso*, 2003



167. Walter Meigs, *Dust of silence*, 1968-1969

IV. 2. 3. 3. La idea de *horror vacui*

Un aspecto compositivo con el que juegan algunos expresionistas es el *horror vacui*, presente también en la Edad Media y en el Barroco. Lo podemos encontrar en pintores como el Bosco, el Greco o Rubens. En Canarias, pintores como José Aguiar cuentan con obras claramente expresionistas que presentan este recurso. El espacio se satura de formas que se reparten dinámicamente por el lienzo, utilizando repeticiones de semejanzas y orientaciones oblicuas dominantes. Son obras con muchas formas y mucho color, que crean ritmos compositivos [BLANCO/GAU, 1996, p. 208]. Se generan acentos a través de contrastes en tamaños, tonos y colores, algunos de ellos primarios o muy vivos. El producto final son obras con mucho movimiento y llenas de información visual.



168. José Aguiar.
La lucha de los ángeles y los monstruos, 1958

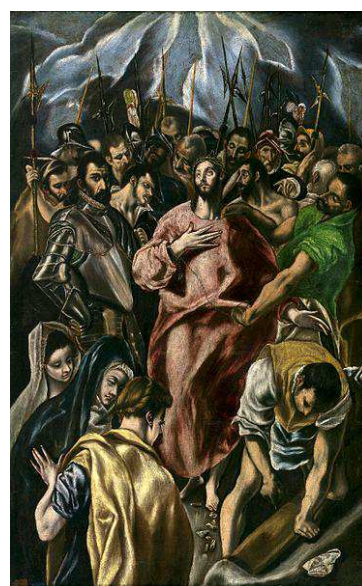


169. Peter Pauls Rubens.
La fiesta de Venus (det.), 1630-1640

En algunas obras del canario Luis Alberto Hernández se detectan vínculos con el Barroco y el Gótico. En ellas recontramos también este recurso denominado *horror vacui*, curiosamente, también en obras que giran en torno a la temática religiosa y de lo sobrenatural; son obras ligadas a la idea del bien y el mal, aunque con un matiz irónico. Plásticamente, son similares a las de Aguiar en cuanto al uso de un componente naturalista que siempre presenta las típicas deformaciones expresionistas y temas dramáticos y/o imaginativos. Se trata de obras de trazo corto y gesto controlado –a veces inapreciable–, que describen formas pictóricas de manera minuciosa, llenando la superficie del lienzo. El dinamismo y la apertura del espacio son evidentes, aunque las imágenes están saturadas de figuras que se reparten en una estructura compositiva bastante simétrica, recurso que vemos también en pintores como el Greco. En estas obras se producen ritmos por asociación de formas y colores en diferentes ubicaciones a lo largo del campo pictórico [Ídem, pp. 196 y 207], aunque suele haber un núcleo importante en la imagen que produce una ordenación espacial focal.

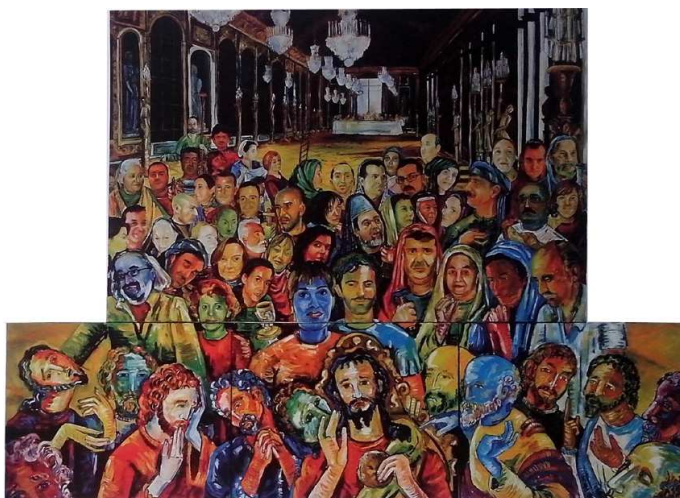


170. Luis Alberto Hernández.
En torno a lo eterno, 1998 aprox.



171. El Greco.
El expolio, 1596

En Hugo Pitti también detectamos algunas pocas pinturas en las que hay un giro hacia obras más ligadas al Barroco, manteniendo el color y trasfondo expresionistas. El acabado de las figuras carece de la rotundidad lineal habitual en sus trabajos, porque aunque percibamos algo de contorno, las formas son más pictóricas, menos compactas, y el espacio claramente ilusionista. El *horror vacui* está muy presente en la composición; utiliza acumulaciones de figuras, que a su vez ayudan, por variación de tamaños y elevación en el plano del cuadro, a crear una profundidad espacial a la que suman acusadas diagonales que crean perspectivas interiores. Pese a las características de este atípico campo pictórico, con una ligera dominante horizontal, la escena está llena de tensión y de un dinamismo aprisionado en figuras que expresan teatralidad en un espacio saturado.



172. Hugo Pitti. *Última cena en el palacio de Versalles*, (políptico) 2008.

IV. 2. 3. 4. Estructuras abiertas y flexibles

Como vemos muchas obras canarias de este tipo presentan una estructura espacial abierta que produce en la imagen una sensación de expansión. En este caso, entendemos por estructura espacial abierta, una composición donde los contornos de las figuras, al igual que los elementos del fondo, no se ajustan al formato sino que parecen expandirse más allá del borde del lienzo. En ocasiones la obra parece un fragmento de una imagen que se supone mayor e incluso centros de atención contrastados pueden verse cercenados por el borde. Este tipo de composiciones aparecieron en la pintura con la invención de la fotografía. Unas veces, encontramos composiciones estáticas basadas en estructuras muy simples con predominio de horizontales y verticales que dividen el espacio, como en el caso de algunos paisajes de Juan Hernández, y otras veces, encontramos composiciones más dinámicas con orientaciones más oblicuas, basadas en estructuras más orgánicas en las que los trazos y colores producen ritmos y así, dinamismo, como sería el caso de algunas obras de Miró Mainou.

En el caso de Juan Hernández, se trata de obras muy gestuales, lo que junto a la tensión creada por la verticalidad del campo pictórico restan serenidad a un paisaje, a pesar de que la línea del horizonte apacigua la composición. Son paisajes muy contrastados en los que la diferencia de colores saturados, neutros y oscuros, ayuda también a crear espacio, desplazando unos colores hacia adelante y otros hacia atrás. El grado de iconicidad es muy bajo, no se define nada, y sin embargo, con la simple división del espacio, esta estructura sugiere cierta ilusión de profundidad.

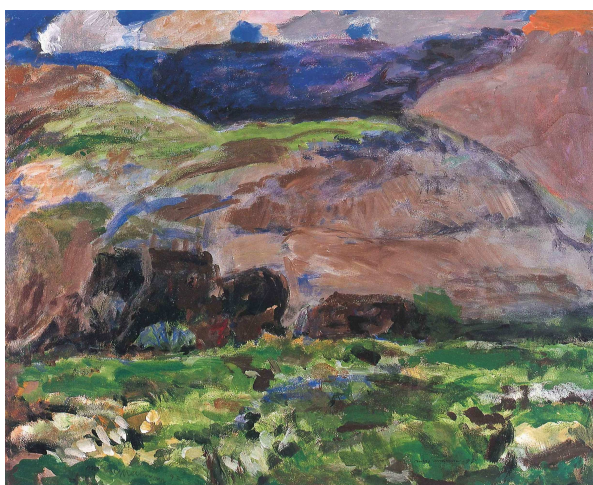


173. J Hernández. *El Lago de noche*, 1985



174. Baudilio Miró Mainou. *Paisaje volcánico*, 1993

En el caso de Mainou, los acentos de color junto a los cambios bruscos en la valoración tonal crean tensiones compositivas en diagonal que restan estatismo a la imagen. La gramática de este pintor destaca por la aplicación de manchas fluidas y extensas que parecen flotar en la superficie del lienzo. El grado de abstracción es notable, aunque la imagen no presenta dudas sobre el motivo. A partir de una síntesis de espacio y color desarrolla paisajes en apariencia poco insistidos pero muy efectivos, tomando como referente lugares rocosos, arenales, mar, etc. de las islas. Sus estructuras son abiertas, compuestas por formas curvas de tendencia abstracta, que tienden a salirse del campo pictórico. Su tratamiento y color tienen claros lazos con el expresionismo, y un barroquismo en la confección de espacios abiertos en los que la mancha y el color se imponen.



175. Baudilio Miró Mainou. *Lanzarote*, 1997

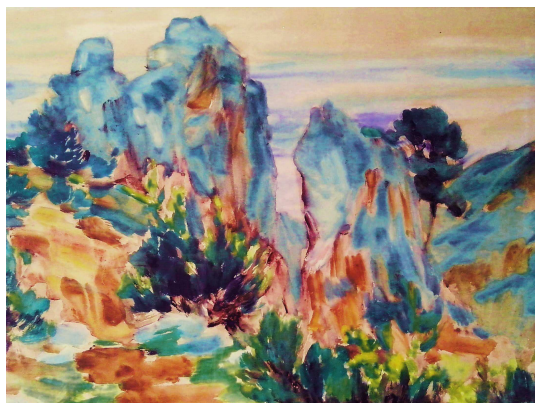
Son obras con una clara tendencia abstracta y sintética, y con los años, cada vez más simple y desprejuiciada, conectando su sentimiento con los aspectos plásticos y el lugar representado. Sobre su tendencia abstracta y su estilo señalan el propio Miró Mainou y Carlos D. Bertrana respectivamente:

UN ANÁLISIS AHISTÓRICO DE ASPECTOS TEMÁTICOS, CONCEPTUALES Y FORMALES

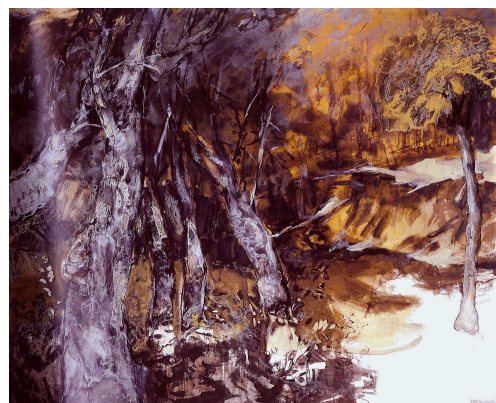
“Yo creo que los cuadros deben tener una razón de existir. En mi caso todas las motivaciones son plásticas y, aunque podría pintar abstracto, me basta con imprimir un fondo abstracto al tipo de pintura figurativo que hago. [...] El planteamiento previo es siempre abstracto y es lo que sostiene el cuadro y lo hace duradero” [VVAA, 1999b pp. 41 y 61].

“El postimpresionismo, el expresionismo, el fauvismo y el cubismo le son afines. Tampoco es ajeno a la abstracción [...] Su objetivo no es reproducir un paisaje sino crear un mundo pictórico que refleja simultáneamente su ser y el de la naturaleza [Ídem, p.17].

En esta línea conviene recordar la pintura del alemán Bruno Brandt, residente en Canarias y un ejemplo de expresionismo en las islas. Sus paisajes de lugares canarios traen de algún modo este estilo al archipiélago, pudiendo encontrarse analogías posteriormente en obras de pintores canarios como el citado Pedro González. En Brandt reina la mancha; su urgencia expresiva, su ligereza y su instinto compositivo alejado de cálculos geométricos, provocan movimiento mediante estructuras abiertas y ritmos a través de manchas sinuosas que construyen formas en un espacio con ilusión de profundidad. Su color se despliega libre; no suele utilizarlo de manera arbitraria, pero si se aprecia saturación y limpieza en colores contrastados, y no es naturalista, aunque la naturaleza fuera su tema.



176. B. Brandt. *Roques y pinos*, s. f. (1954 aprox.)

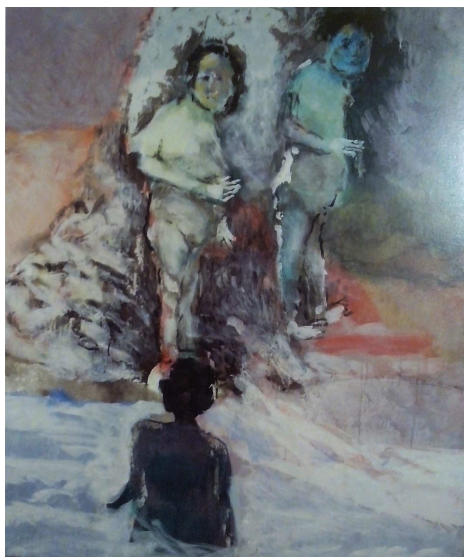


177. P. González. De la serie *El bosque*, 1994

En Pedro González, el tratamiento pictórico de las figuras le permite fundirlas en el espacio circundante como si fueran parte de éste. Su manera de situar figuras semejantes en el campo, repitiendo su representación en secuencia, sugiere ritmos pero también recuerda los recursos de otra forma de movimiento, el estroboscópico [BLANCO/GAU, 1996, pp. 200-201]. Este pintor aporta a la imagen un carácter volátil, orgánico e inestable, utilizando asimetrías y estructuras que abren el espacio y lo dinamizan. La mancha en Pedro González se convierte en rasgo estilístico desde muy temprano. Muchas de sus composiciones y recursos tienen también un claro antecedente en el Barroco, y sus ambientaciones ilusionistas, muchos aspectos abstractos. La mancha, opaca o transparente y los lavados casi azarosos de las pinturas acrílicas, siempre han sido protagonistas de su gramática, aún en obras más icónicas o representativas. Señala Ángel Sánchez:

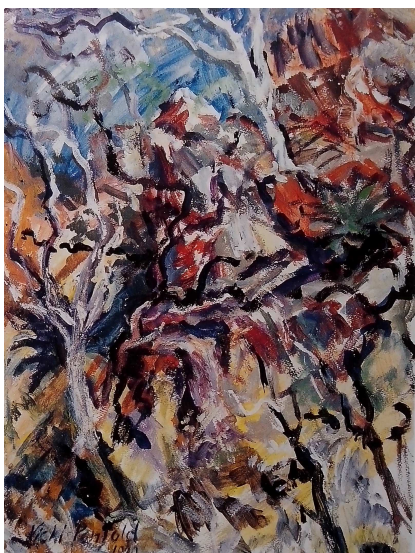
“En la diacronía estilística de Pedro González cabe siempre operar un primer acceso tipológico que estriba en un rasgo de la tecnología profesional: ‘la mancha’ [...] Sabemos que la autonomía de la mancha –sobre papel o sobre lienzo– empieza a situarse como *configuración* desde muy temprano en

su obra, dándole carácter y sello personal.; es un 'rasgo estilístico'. No es principio o fin del 'motivo' orgánico posterior, cierre de la figuración y principio de la abstracción" [VVAA, 2001e, p. 55].



178. Pedro González. *Sin título*, 2009

En obras de Vicky Penfold, sobre todo en sus series de paisajes arbóreos, detectamos también este aspecto formal. Sus estructuras expansivas se parecen a las de la pintura de Cecily Brown, gestual y espacial. Ambas pintoras saturan el espacio de manchas y trazos informales multidireccionales que generan movimiento por las orientaciones oblicuas de los elementos. Esto genera un espacio poco estable perceptivamente, que también invita al ojo del espectador a moverse constantemente. Además esta saturación de gestos aporta ruido a la imagen y un aspecto orgánico desligado de la geometría. Se trata de un tratamiento que difiere del de otras obras de este tipo en las que detectamos claramente el ilusionismo o profundidad espacial. En Penfold encontramos una idea de paisaje en un grado de abstracción muy elevado, pero igualmente flexible y capaz de provocar apertura. En ambos casos la pintura llega a los límites del campo, provocando una sensación de ampliación del espacio y sugiriendo entramados infinitos de manera muy dinámica.



179. Vicky Penfold. *Bosques australianos*, 1980



180. Cecily Brown. *Lagoon*, 2004

En esta misma línea podemos volver a señalar obras de García Álvarez o de Juan Pedro Ayala, pintores de mancha y color que podemos enlazar directamente con los anteriores, cada uno en su contexto. De algún modo, continúan una herencia dejada por otros pintores expresionistas que han tratado el paisaje, aunque quizás en Ayala hay también cierta expresión primitivista. Ayala destaca por su gesto decidido y pictórico y sus composiciones dinámicas. Con los años conquista una expresión a través manchas, pasando a ser representativa de su pintura. No es casual que la investigación en el paisaje le haya llevado por ese camino, ya que el cambio a composiciones más abiertas le ha permitido conquistar el gesto y la soltura expresiva que ya se dejaba entrever en sus inicios. Con sus series de árboles resuelve figuras utilizadas casi como excusa para desenvolverse plásticamente, su dominio del dibujo le permite reconducir la imagen hacia el motivo si así lo cree conveniente. Construye las formas mediante compensación de masas de color y atendiendo a contrastes tonales y cromáticos en composiciones orgánicas y dinámicas. Señala Juan Pedro Ayala:

“[...] doy mucha importancia al proceso, así que el tema casi siempre llega a ser una excusa. Creo que se dice mucho más con los recursos, aunque no todos pintamos los mismos temas [...] Personalmente utilizo varias técnicas basadas en el azar, *drippings*, salpicaduras, lavados y manchas de depósito [...] Voy cada vez más hacia el paisaje y su abstracción. Me interesa su construcción, o más bien su deconstrucción. Aunque esto en realidad ya lo hacía en los dibujos eróticos de hace años (sobre 1998). [...] En mi pintura es fundamental perderse en el proceso. Le da sentido a lo que hago. Es importante para mi manera de formalizar, de abstraer [...] ese descontrol y esa espontaneidad son consecuencia de una estética de la rudeza, y de un proceso pictórico visceral dirigido por la intuición [...] En los árboles (de ciudad), por lo general la forma me la pedía el proceso, aunque tenía una idea.” [AYALA, *Entrevista*, (2015/03/30), pp. 557-560 y 565].



181. Juan Pedro Ayala. *Jacaranda* (De la serie *Árboles –de ciudad*), 2008

IV. 2. 3. 5. Recursos de la figuración tridimensional

En Canarias encontramos obras que presentan cierta atención a la luz y la sombra ordenada según el foco de iluminación, dando sentido a figuras y espacios más o menos tridimensionales o con cierta profundidad. Se insinúa cierto volumen en las formas; no obstante no hay intención descriptiva,

ni pretensión de detenerse en el claroscuro o modelado de las formas -salvo aquellas excepciones que, de todos modos, cuentan con deformaciones expresionistas-. Más allá de estos aspectos, los pintores se preocupan por integrar las figuras en un conjunto expresivo y abierto. La forma suele ser más compleja y orgánica que en otros tipos de expresionismo, lejos de la forma simple primitiva o de tendencia geométrica o cristalizada medieval; sin embargo no faltan distorsiones, desproporciones expresivas o colores contrastados, oscuros o sobrios. Es habitual detectar una borrosidad provocada por la ausencia de contornos, el tratamiento elegido para aplicar la pintura o la selección cromática, lo que conlleva cierta confusión o ambigüedad en cuanto a la diferenciación fondo-figura.

La línea no tiene protagonismo, aunque puede aparecer de manera intermitente y combinada con la mancha, por ejemplo en contornos discontinuos. Señala Wölfflin que “Con la desvaloración del contorno viene la desvaloración del plano”. No es que antes no se representara la profundidad espacial, sino que en el Barroco hay “[...] otra manera de representarla” [WÖLFFLIN, 1952, pp. 20-21]. Por tanto, en este expresionismo, la mancha cobra dinamismo aportando a la forma un aspecto decididamente más orgánico que geométrico. En consecuencia, las figuras son tratadas como si fueran un paisaje, integrándose éstas en el fondo.

Por ejemplo, en muchas obras José Aguiar se torna manierista; su pincelada es irregular, densa y desenfada, y construye formas orgánicas y sinuosas que organiza en el lienzo en situación de desequilibrio. Las composiciones, llenas de diagonales muestran un dinamismo apreciable, como ocurre en el Greco. El tratamiento de estas figuras de Aguiar ya es similar al del paisaje, descriptivo pero espontáneo y cargado. Señala Lázaro Santana que entonces, “Cuerpos y naturaleza aparecen tratados con una misma fuerza expresionista (muy constructiva, pese a todo), como si quisiera violentar con ello toda la plácida armonía de su obra anterior” [SANTANA, 1984, p. 35]. El drama general de la imagen es de carácter expresionista; las expresiones de los rostros presentan deformaciones, su color presenta contrastes y no es del todo arbitrario, ya que las formas imaginarias o fantásticas se combinan con las objetivas. En este sentido puede recordarnos también a Goya.



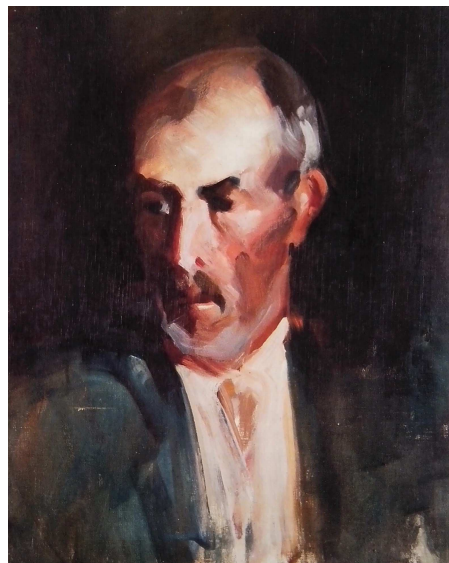
182. José Aguiar. *La Lucha de los ángeles y los monstruos* (Det.), 1958

Podemos citar las últimas pinturas de Jesús Arencibia como ejemplo de tratamiento figurativo tridimensional. Este pintor cuenta con etapas en su carrera en las que su lenguaje también presenta

influencias de un expresionismo barroco. Sus formas son goyescas, además de dinámicas, construidas mediante anchas y rápidas pinceladas que crean las formas mediante un claroscuro ortodoxo. Sus temas y, en parte, su tratamiento, pueden recordarnos a un antecedente en Canarias como Cadwallader Washburn, aunque en Arencibia el uso de pocas pinceladas, las precisas para la construcción de los volúmenes, se traduce en un planteamiento sintético en el que a veces encontramos un uso de líneas de contorno. No obstante, la mancha se superpone como recurso, integrando las formas en fondos abstractos. Por otro lado, su color, poco saturado, presenta acentos de tonos que completan la sensación de volumen en formas con ligeras distorsiones.



183. J. Arencibia. *Diego Lorenzo, despensero*, 1991



184. C. Washburn. *El marino, “El sibirín”*, 1935-1940

La disolución de la figura en el fondo es también destacable en la pintura de Jorge Ortega. Son tratados del mismo modo y construidos simultáneamente. El pintor despliega grandes manchas de colores arbitrarios y los equilibra en el espacio del lienzo según demande su proceso, produciendo en muchos casos tensiones cromáticas a través de contrastes. No obstante, es frecuente la elección de colores de matiz y valor tonal similar en fondo y figura, con lo que consigue su integración haciendo que la dualidad positivo-negativa no sea clara. Su síntesis cromática y formal deja las figuras como inacabadas -en el sentido descriptivo, no en el esencialmente pictórico-. Las extensiones de color tienden a aplanar la imagen, pero hay a su vez una atención al sentido de la luz, por lo que las formas adquieren una tridimensionalidad que este pintor suele romper, ya que se aleja de la realidad objetiva, no le interesa. Señala Jorge Ortega sobre su proceso de creación y éste cómo afecta a las figuras:

“[...] la actitud no es la del boceto, o estudio previo. [...] cualquier marca nueva, puede hacer que un cuadro o un dibujo se derrumbe [...] En la pintura juego con lo que el ojo no ve, o por sus relaciones formales, contrastes de color, o que se tapó. Pero la pintura no es opaca [...] Lo que sucede en las capas de pintura cubierta, van a determinar una luz especial, direcciones que el ojo percibe van a dar inestabilidad a una figura. O nos crean una ilusión de que la imagen se está conformando, que todo crea un espacio cristalino y diferenciado [...] La pintura exige desde la primera capa que lo que ocurra es necesario. Condiciona y construye el cuadro final, aunque yo no tenga ni idea de como será el cuadro al final. [ORTEGA, *Entrevista* (2015/ 04 / 09 y 16), pp. 590, 592 y 593].



185. Jorge Ortega. *Viewer*, 2009

Otro canario de formas barrocas es Santiago Palenzuela. Es llamativa sobre todo por su corporeidad, desarrollada mediante un uso muy denso de la materia pictórica. Sus formas pueden ser tan complejas, compactas y escultóricas –en las que establece una separación clara del fondo, como en la serie de los perros-, como ser abiertas de contorno, fusionadas con el fondo. No obstante, en general se puede apreciar claramente un interés por la forma orgánica, natural y con una dominante de curvas, una forma viva lograda a través de la densa textura táctil del medio ligado al aspecto pictórico barroco de la mancha cargada. Nunca hay un interés naturalista, sino más bien expresivo, pretendiendo producir *shock*, impacto. Su tratamiento plástico rebasa el ámbito pictórico para llegar al escultórico; es un pintor que construye las formas directamente a través del óleo, modelándolo, por lo que no obedecen tanto a la luz y la sombra como al volumen creado con la propia materia pictórica.



186. Santiago Palenzuela. *Perro negro*, 2013
(Foto tomada a vista de rana)

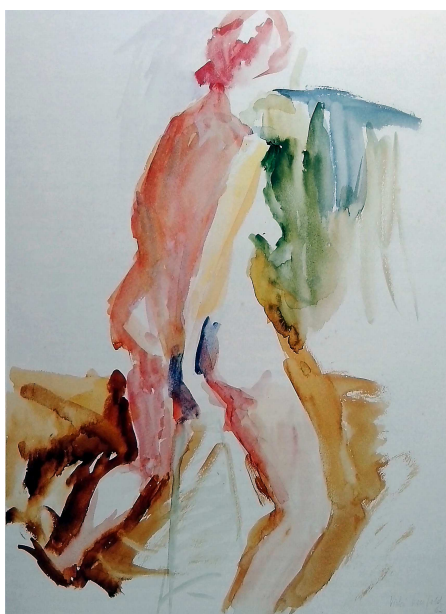
Dice Santiago Palenzuela:

“Bueno, una vez comienzo a pintar, casi no dibujo, empiezo con color. Se pueden alternar dibujo y pintura, pero generalmente estoy centrado ya en el color y la materia. La forma se va concretando en

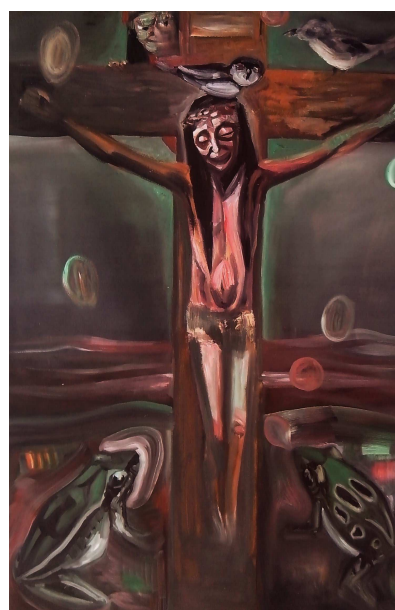
UN ANÁLISIS AHISTÓRICO DE ASPECTOS TEMÁTICOS, CONCEPTUALES Y FORMALES

el proceso, con la pintura. Juego con el azar y el accidente, sobre todo el que se produce con la transformación de la materia, con los cambios que va sufriendo la carga de óleo, [PALENZUELA, *Entrevista* (2013 / 03 / 30), p. 544].

También son destacables los apuntes rápidos de Vicky Penfold, realizados en sesiones de taller con el mismo Kokoschka. En ellos podemos apreciar la intención de construir figuras de manera espontánea, suelta y rápida, modo habitual en estos expresionismos. En estas acuarelas el trazo espontáneo, suelto y direccional deja entrever un hacer que se repite en obras de otros canarios ligados a este lenguaje, sea en acuarelas o en otros medios como el acrílico o el óleo. La disolución del medio permite aplicar rápidas y fluidas manchas, y muchas veces se dan por concluidas formas abiertas construidas mediante líquidos trazos aplicados al inicio del proceso compositivo. También es habitual superponer a estas capas de color, otras más espesas, dejando ver parcialmente las inferiores, lo que genera ya cierta textura visual. Por lo general, este tipo de procesos guiados por la mancha son frescos y dejan ver el desarrollo del proceso de creación de la imagen, como vimos en obras de Jorge Ortega, de manchas aplicadas con soltura, espontaneidad y seguridad.



187. Vicky Penfold. *Estudios con Kokoschka*, 1964



188. Carlos Rivero. *Cristo del calvario*, 2009

Por último, podemos hacer alusión a las formas en la obra de Carlos Rivero, que se ajusta bien al tipo barroco y expresionista. Su mancha suelta e irregular, a veces, visceral, construye formas orgánicas, sueltas, muy pictóricas, con ese proceso intuitivo mencionado, grandes deformaciones expresivas e imperfecciones que aprovecha en el proceso. Funde los colores dejando ver el trazo donde considera, pero no sólo en relación al volumen, sino a la expresividad de color, creando centros de atención por contraste o textura. Son formas que se integran bien en el fondo porque generalmente emplea similitud de tono en la figura y en su fondo circundante, evitando recortes duros en un espacio ambiental. Además, a veces recurre a temáticas propias del Barroco desde una postura posmoderna, como hemos visto. Dice este pintor:

“Lo que intento es que el cuadro muestre algo que sólo pueda ser contado a través de la pintura. Y en esa búsqueda el realismo en mi caso no es tan importante, porque lo que me interesa es quizás más una mancha o una pincelada concreta, sin tener que detallar elementos, describirlos. Intento que muestre un instante irrepetible. Mis cuadros no los podría repetir, no se como he llegado a ellos, porque ha habido muchos accidentes que he aprovechado para llegar a ello.” [RIVERO, *Entrevista*, (2013 / 03 / 12), p. 536].

IV.2. 3 .6. Figuras de tendencia feista o monstruosa

En la mayoría de los casos, el expresionismo de corte barroco muestra una inclinación hacia el feísmo o la deformación monstruosa, como hemos observado en obras de Luis Alberto Hernández, Santiago Palenzuela, Carlos Rivero, Pedro González o Carmen Reyes, entre otros. No obstante, consideramos que también hay obras que, aunque mantengan este tratamiento barroco, dada su atención a la forma volumétrica y a la luz, no muestran esta tendencia feista. En Jorge Ortega o Jesús Arencibia por ejemplo, hallamos figuras construidas también de manera suelta y expresiva, pero no presentan una intención feista o monstruosa, por lo menos marcada. Sin embargo, en todas ellas, por una razón u otra, sigue habiendo deformaciones y un tratamiento plástico generalmente violento.

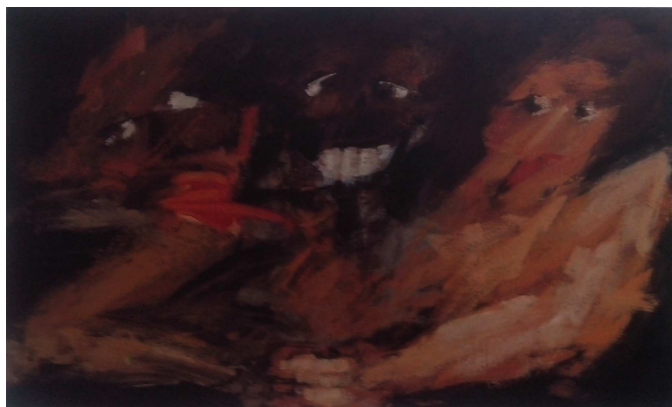
En Pedro González este hecho es muy apreciable en casi todas sus obras figurativas. Podemos subrayar una clara tendencia feista en figuras que se presentan como apariciones fantasmagóricas. Se ayuda de premeditados fallos anatómicos, voluntarias asimetrías y principalmente, de duros contrastes tonales y de un tratamiento arbitrario del color que nos aleja de la realidad objetiva. Son figuras sin sólidas construcciones axiales, flexibles, además de flotantes, volátiles; aunque puedan ajustarse a disposiciones ortogonales, el pintor les aporta inestabilidad a través de la ausencia de sombras arrojadas, por lo que parecen levitar. Por otro lado, su factura amplia y ligera, sus borrosidades y sus sensibles contornos, discontinuos e irregulares, generan movimiento.



189. Pedro González. De la serie *Pinturas*, 2010

En Carmen Reyes o Carlos Rivero, este aspecto estético también está muy presente. Sus obras parecen estar inspiradas en obras de artistas tachados de locos, primitivos o infantiles. Encuentran una motivación psicológica determinada, que en el lienzo se materializa en una pintura basada en deformaciones, separándose del detalle. Con esta abstracción, señala Rudolf Arnheim, se produce

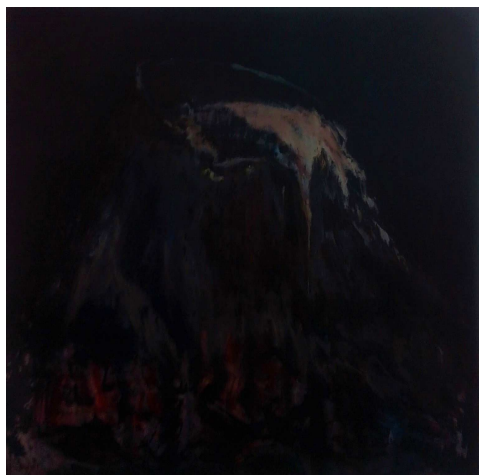
“[...] una captación inmediata de las puras esencias” [ARMHEIM, 1998, pp. 168-169]. En Carmen Reyes, por ejemplo, el feísmo y la monstruosidad se aprecia en obras barrocas en el tratamiento de la luz y el color, y en la aplicación de manchas que crean ardientes atmósferas espaciales, aunque su feísmo también tiene lazos con el primitivismo, considerando el aplanamiento del espacio en algunas obras. De cualquier modo, su uso del color y de marcadas desproporciones expresivas revela un claro expresionismo. El drama acompaña a sus temas; son imágenes en las que se percibe locura y ensoñación en la expresión de rostros desencajados y ardientes.



190. Carmen Reyes. De la serie *Del amor y la muerte*, 1995 aprox.

IV.2. 3 .7. Gravedad tonal y/o sobriedad cromática

Algunas obras canarias de este perfil recurren a la gravedad tonal y a colores desaturados, recursos que aportan drama y sobriedad a la imagen. Es un aspecto habitual que tiene relación con su antecedente barroco y también romántico. Reencontramos esta tendencia en obras de Juan José Gil o Gonzalo González entre otros; en estas pinturas el paisaje llama la atención por su escasa luminosidad. Aunque la clave tonal general es baja presentan contrapuntos en forma de acentos de color o brillos que equilibran la escala tonal. Se interpreta el paisaje desde una postura profunda y gestual que encierra un sentimiento sublime hacia la naturaleza. Montañas o mares se convierten a su vez en lugares para la libertad o experimentación en lo formal.



191. Juan José Gil. *Volcán sobre el osario*, 2009



192. Gonzalo González. *Nocturno II*, 1990

Algunas obras de Juan Pedro Ayala presentan también paletas de clave tonal baja. Utiliza gamas de colores fríos en un cromatismo limitado en el que contratan espacios oscuros con zonas brillantes. Son obras también gestuales y muy espaciales, equilibradas dinámicamente mediante la compensación de manchas de color fluidas y espontáneas. Con el tema del mar -motivo en el que, como vimos, se acerca a un alto grado de abstracción-, aprovecha para fluir creando una ambientación acuosa en movimiento. El espacio es infinito, volátil y el ritmo creado por la dirección de los visibles trazos y las tonalidades, crea una musicalidad compositiva en la imagen. Señala Juan Pedro Ayala:

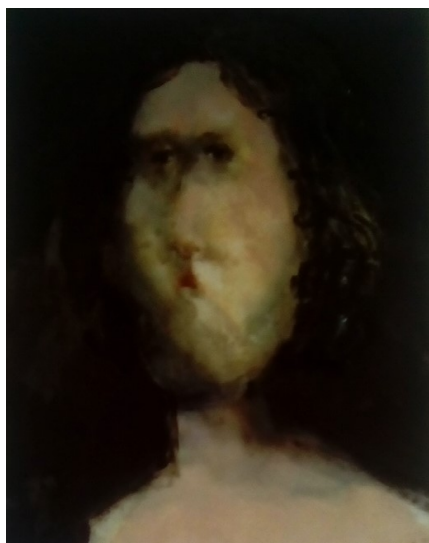
“En la serie del mar, por ejemplo, como no hay forma ni composición clara las transformaciones sobre todo las sufre el color [...] La cadencia de la música me lleva a tener cierta actitud en la pintura, en los ritmos pictóricos. Luego por una época tuve influencia de la filosofía *Zen*, del *Haiku*, del budismo [...]” [AYALA, *Entrevista*, (2015 / 03 / 30), pp. 559 y 558].



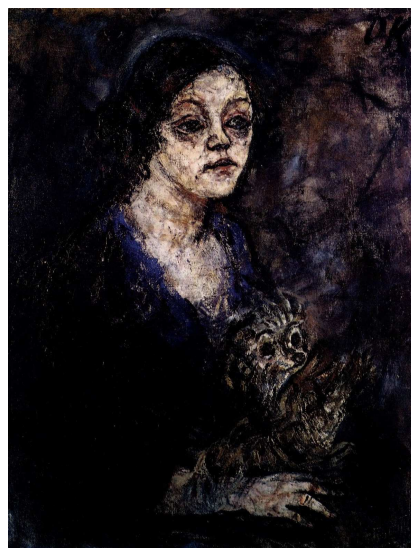
193. Juan Pedro Ayala. *Nocturno*, 2011

Otras obras que también se ajustan a este perfil son algunas de Pedro González, Luis Alberto Hernández, José Luis Fajardo, Cándido Camacho o Armando Lorenzo. En Pedro González por ejemplo, reencontramos misteriosos retratos en los que la elección del color y la tonalidad son claves. La luminosidad del rostro contrasta bruscamente con el fondo, neutro y muy oscuro, haciendo centrar la atención en la expresión facial, un modo muy barroco. El color en general es muy sobrio, sin embargo hace llamar la atención con pequeños acentos, trazos de color brillante que centralizan la imagen y dirigen la mirada del espectador.

Las acusadas deformaciones del rostro y la baja tonalidad del fondo aportan cierta morbosidad a estas imágenes inquietantes de Pedro González. En estas obras tardías hallamos similitudes con obras de Kokoschka, retratos que se podrían tachar en ambos casos de oscuros y patéticos, de existencialistas. En estos casos encontramos rasgos barrocos ligados a una estética expresionista. La construcción de la imagen es intuitiva, suelta y de tendencia feísta. Sus figuras son abiertas, de contornos imprecisos, y sus fondos, ambientales, de gran tendencia abstracta, como si estuvieran envueltas en un aura o campo de energía.

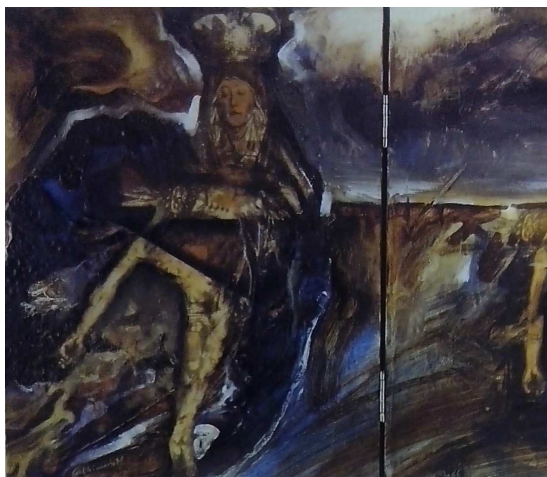


194. Pedro González. *Sin título*, 2008



195. Oskar Kokoschka. *Retrato de Else Kupfer*, 1910

Las paletas neutras y oscuras también han quedado patentes en obras de Cándido Camacho. Contrasta colores fríos y cálidos muy neutros en conjuntos de clave tonal baja compensada con zonas y líneas más luminosas. Son obras que encajan muy bien en esta estética heredada del Barroco. Sus vírgenes presentan el dinamismo, la inestabilidad y la gravedad tonal habitual en esta etapa del arte, pero su tratamiento gestual y su libertad cromática y compositiva lo acercan al expresionismo. El espacio es resuelto violentamente a través de trazos largos y rápidos, que se fusionan creando una estructura abierta. El tratamiento integra a la figura en una atmósfera sobria y mística, sobrenatural.



196. Cándido Camacho *Sin título*, (Det.), 1986

En muchos de estos pintores la gama cromática y la luminosidad escogida son fundamentales, porque contribuyen en gran medida a expresar las emociones buscadas, no sólo conseguidas a través de la violencia del gesto o el tema, sino mediante la articulación de todos estos aspectos. Muchas presentan armonías acromáticas, monocromáticas o de colores quebrados, aunque suelen aprovecharlas para introducir acentos que crean centros de atención en la imagen por contraste. En algunas de sus obras, Carmen Reyes, como vimos, expresa emociones ligadas al dolor, el sexo o el

horror. Las manchas se despliegan libremente por la superficie del soporte y construyen cuerpos deformes y fusionados. Colores cálidos son situados junto a oscuros en graves contrastes, creando atmósferas recargadas y siniestras ligadas a los conceptos del amor y la muerte.



197. Carmen Reyes. De la serie *Del amor y la muerte*, 1995 aprox.

La elección de paletas sobrias no siempre responde a claves tonales bajas -que se pueden asociar a cierta serenidad o tristeza-, a veces son también altas, equilibradas o muy contrastadas en el tono, sin perder la restricción cromática. En Ana de la Puente, por ejemplo, hallamos obras de fuertes contrastes tonales en imágenes que se resuelven con gamas neutras o acromáticas. Sus composiciones atmosféricas, que cuentan con esta moderación desligada de adornos o gritos de color, incorporan, sin embargo, sutiles degradaciones. Esto le permite expresar frías temperaturas y melancolía. Un pintor contemporáneo en el que podemos hallar un paralelismo estético es Ian Mac Keever, en el que también se aprecia dinamismo compositivo en obras ligadas al paisaje.



198. Ana de la Puente. *Sin título*, 1995



199. Ian Mc Keever. *A través de Ice Lens*, 1986

Otros ejemplos de obras sobrias en color ligadas a este barroquismo son algunas de Santiago Palenzuela. En algunas series, por ejemplo en algunos retratos, su uso del color se torna mucho más

limitado, tendente a gamas acromáticas ligeramente matizadas. Podemos encontrar obras en claves tonales bajas, contrastadas con fondos de tintas medias, como en la serie mencionada de los perros, o claves muy altas, como en el retrato del célebre pintor Oscar Domínguez, por ejemplo. En estas obras, la reducción cromática no está exenta de matices y, a veces, de acentos brillantes, pero en general hay una notable distancia con sus obras más coloristas. De esta manera, hace centrar la atención en las propiedades de la forma, en este caso, untuosa, matérica y compleja. Su tratamiento denso y modelado aporta un carácter escultórico o muy matérico a figuras de deformaciones expresivas y dinámicas, pero congeladas. Sobre su proceso y uso del color, señala este pintor:

“Dentro de toda la improvisación que pueda haber en ese ‘cómo’, hay algo de método, de disciplina, pero busco la inmediatez, lo expresivo. Superpongo muchas capas de óleo, muy consciente de que colores pongo, para luego en el proceso poder dejar ver lo que hay debajo.” [PALENZUELA, *Entrevista* (2013 / 03 / 30), p. 544].



200. Santiago Palenzuela. *Oscar Domínguez*, 2005

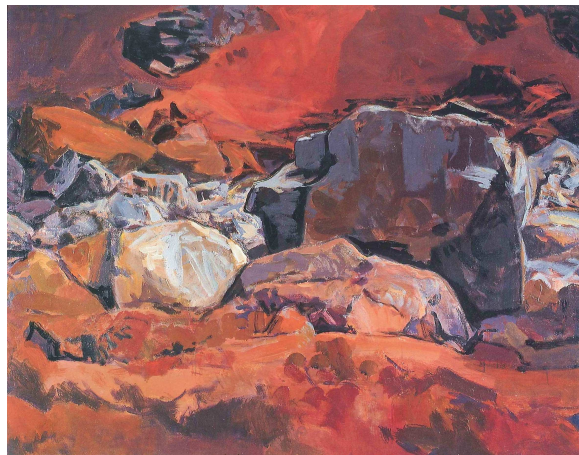
IV.2. 3 .8. Colores vivos y/o arbitrarios

Hemos detectado otras obras canarias ligadas a la mancha, la forma y el espacio barrocos, que recurren a la viveza del color. Los colores empleados pueden ser autónomos o arbitrarios, como en obras de Jorge Ortega por ejemplo, o simplemente intensificados o saturados, como en el caso mencionado de Miró Mainou, en muchas de sus obras, donde algún color puro puede llegar a tener gran protagonismo. La importancia que este pintor da al color no es simbólica, sino psicológica [MIRÓ MAINOU, en *VVAA*, 1999b, p. 68]. Alterar la percepción del color real o natural es un recurso expresivo; la realidad objetiva es manipulada para producir emociones en el espectador.

Este pintor ha utilizado contrastes de colores complementarios o gamas contrastadas con acentos de colores opuestos. A pesar de apreciarse una estructura orgánica marcada en sus paisajes rocosos, su gramática de manchas fluidas y extensas parece hacer flotar los colores en la superficie del lienzo, provocando vibración cromática. Los colores más puros y cálidos suelen avanzar sobre los demás, restando profundidad. Más que arbitrariedad, hay una potenciación del color aumentando exageradamente su saturación, aunque la variedad cromática en estas obras suele ser amplia.



201. B. Miró Minou. Cuadro azul, 1989

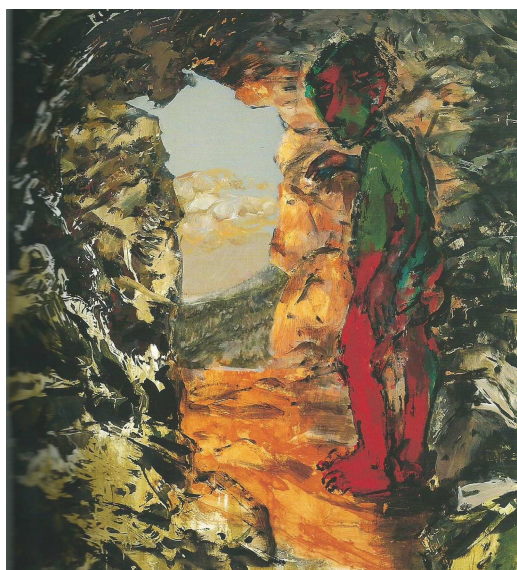


202. B. Miró Minou. Paisaje en rojo, 1991

Sobre su pintura señala Pedro González:

“Un profundo expresionismo interior salía del pincel de nuestro pintor al encuentro de esa respuesta que el mundo exterior, el natural, tiene reservada sólo para los que saben ver [...] En los últimos años de su trabajo, se conduce con mayor seguridad por el camino que se adivinaba siempre abierto en su obra, donde el expresionismo se interiorizaba cada vez más, para desembocar espléndidamente en la montaña como una especie de síntesis buscada. Y se realiza entonces la confesión en estos paisajes desgarrados tan llenos de color y dinamismo barroco” [Idem, p. 21].

Entre las obras que preservan este componente ligado al uso del color saturado están, precisamente, también otras de Pedro González. Con ellas se refuerza en Canarias una vía expresionista ligada al Barroco. Su interpretación personal le lleva a utilizar colores arbitrarios, libres, por lo que la imagen se torna muy expresiva, impactante. En realidad, su barroquismo no lo podemos atribuir a su color o naturalismo -ya que en este sentido su obra discurre por el puro expresionismo-, sino a su mancha y su dinamismo compositivo. Además, sus figuras presentan las típicas deformaciones expresionistas, que junto con su cromatismo crean obras propias de este estilo.



203. Pedro González. Cueva, 2003



204. Edvard Munch. El asesino (Det.), 1910

UN ANÁLISIS AHISTÓRICO DE ASPECTOS TEMÁTICOS, CONCEPTUALES Y FORMALES

Su variedad cromática y tonal es destacable, y su uso del color autónomo recuerda por momentos a Munch; en ambos hay libertad cromática, ligereza y seguridad de trazo; dos pintores cuyas imágenes surgen de la memoria. En Pedro González, muchas figuras están situadas en naturalezas abstraídas, imaginarias, espacios llenos de transparencias e imperfecciones, que aportan una presencia misteriosa a la imagen. Ordena el espacio a través de trazos, depurándolo de manera que las masas, volúmenes y líneas pierden estabilidad y mantienen la ingravidez que caracteriza a su pintura. No obstante, estas obras marcan una diferencia con su obras mas primitivistas, ya que la presencia del paisaje le lleva a atender más al claroscuro, aunque de una manera poco ortodoxa.

En algunos retratos de Luis González hallamos también un uso vivo del color. En estas obras, de aplicación fluida y extensa, aunque más descriptivas en las formas, el color se presenta también encendido, luminoso y contrastado, aunque no fluye tan libre como en sus obras informalistas, de tendencia más primitivista, gestual y abstracta. A veces, sus manchas y masas de color se ajustan a marcadas estructuras con las que organiza el fondo y la figura. Esto contribuye a generar composiciones más estáticas y cierto aplanamiento del espacio. No obstante, la espontaneidad de su aplicación y su frescura crean formas orgánicas poco atadas al dibujo y, por su fluidez y tratamiento cromático, más ligadas a las formas pictóricas. Señala este pintor:

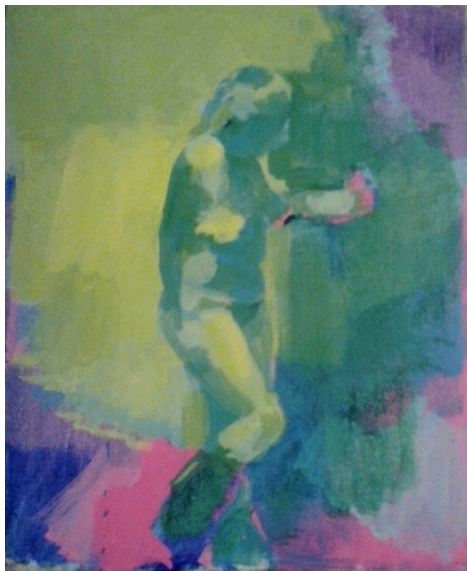
“Las figuras, si surgen -y yo creo que soy tremendamente figurativo- bienvenidas sean; será que hacían falta porque, entre otras cosas, no supe prescindir de ellas. [...] En la mayor figuración, cuando es buena, es porque hay una gran dosis de abstracción subyacente. Sólo que a mí, la piel figurativa no me interesa. Es un despojo que hay que evitar o reducir al mínimo.” [GONZÁLEZ M., *Entrevista*, (2015 /04 / 24), pp. 567 y 569].



205. Luis González. *Horizonte II*, 2010

En la mayoría de las obras de Jorge Ortega, el cromatismo es libre, autónomo, además de vivo, luminoso y frecuentemente contrastado por oposición de complementarios. Su proceso de síntesis compositiva está muy ligado a la expresión de la luz y la sombra, que son resueltas en grandes masas de color superpuestas, unas veces por medio de transparencias, y otras veces aplicando el color con más cuerpo, pero siempre muy gestuales. Las manchas flotan en el lienzo produciendo dinamismo,

aún en composiciones estáticas. La vibración del color y la ausencia de contornos integran las figuras en el fondo, ya que son tratadas del mismo modo, mediante pinceladas de factura ancha, direccional y distendida. Podemos encontrar similitudes con algunas obras también luminosas de Christopher Le brun, en quien detectamos esa vibración de color y figuras integradas, como si surgieran del fondo.



206. Jorge Ortega. *Yo descendiendo de una escalera*, 2009



207. Christopher Le Brun, 1986 aprox.

También podemos hacer referencia a la obra de Manolo Ruiz, que con frecuencia acentúa el color natural, idealizándolo, o lo combina con colores autónomos en armonías de análogos o complementarios -según el cromatismo buscado-, pero casi siempre restando realismo a la imagen. En sus retratos y desnudos el tratamiento barroco a base de manchas direccionales y gestuales, junto a la luminosidad del color utilizado son muy llamativos. Su visceralidad hace la pincelada casi táctil, y se refuerza con el cromatismo aplicado a la piel. En estos retratos, Manuel Ruiz da pie a las posibilidades del color para jugar con la representación del cuerpo.



208. Manuel Ruiz. *Desnudo de Maryam*, 1995 aprox.

IV.2. 3 .9. Creación de texturas. Superficies simuladas y/o visceralidad de la materia pictórica

En algunas de las últimas pinturas de Gonzalo González se mantiene su línea espacial y barroca. En ellas se aprecia una gran riqueza de texturas, logradas mediante la aplicación de manchas y monotipos con distintas herramientas y técnicas. Curiosamente, utiliza un tratamiento de la pintura acrílica sobre aluminio, menos visceral a la de muchos de sus óleos, aunque aplica este procedimiento con un grado de plasticidad igual de elevado. También hablamos de un pintor con una técnica depurada que le permite conseguir con facilidad efectos visuales muy atractivos. Son obras exquisitas, de cromatismos sobrios, muchas veces limitados al blanco y negro.



209. Gonzalo González. *La más fina penumbra*, 2014

Otro muy buen ejemplo canario para analizar la utilización de texturas visuales es el de la obra de Pedro González. La inmaterialidad de la pintura es muy representativa de su obra, paradójica, ya que es un pintor que, atendiendo de manera especial a la materia, logra una pintura inmaterial. En ello tiene que ver el hecho de que atiende simultáneamente al espacio, lo que le lleva a simular texturas visuales, más que táctiles.

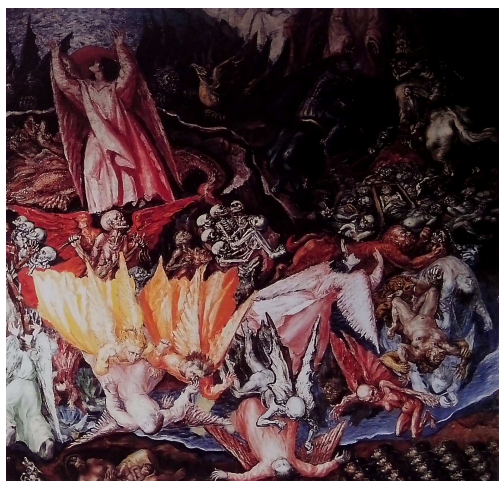


210. Pedro González. De la serie *La bota*, 2004

UN ANÁLISIS AHISTÓRICO DE ASPECTOS TEMÁTICOS, CONCEPTUALES Y FORMALES

Consigue calidades visuales en la superficie del lienzo superponiendo colores, dejando visible el rastro del pincel- o el instrumento utilizado- o lavando el color para dejar registros en el soporte que luego continúa trabajando. El juego y la libertad de impulso son fundamentales en su proceso creativo, un hacer en el que cada pincelada es importante y que, de algún modo, va a determinar el futuro del cuadro. En su obra, el concepto de “gesto”, suele ir unido el de “azar”, por lo que suele haber un grado de abstracción elevado ya muy depurado, que aporta la mancha y que se convierte en código habitual y esencial. Desde sus inicios dirige su lenguaje en torno a este recurso, del que derivan sus texturas. En su estilo habría que destacar entonces una factura personal caracterizada por la seguridad de aplicación del color en el soporte, de manera ligera y azarosa, pero muy consistente.

Por otro lado, podemos mencionar un tipo de mancha más cargada y de factura corta e irregular, mediante la que se suele atender a un tipo de imagen descriptiva que recurre a formas orgánicas, como en la obra de José Aguiar. En sus escenas dramáticas e imaginarias alejadas tiene, como hemos visto, un rasgo deudor de las composiciones y la factura de el Greco y del Barroco. Aguiar siempre valoró el arte de los pintores clásicos –aunque modernos en su contexto histórico-; podemos relacionar el amaneramiento de sus figuras, su mancha y dinamismo compositivo. En su madurez se acerca también al arte moderno de pintores como Van Gogh, de factura más cargada de materia. La pincelada de Aguiar se torna entonces espesa y suelta, creando formas dinámicas, y su uso del color, más vivo y contrastado, a veces autónomo. Por otro lado, sus deformaciones llegan a lo monstruoso y nos recuerdan más a Grünewald o al Goya de las *Pinturas Negras*. Estos recursos, junto al contenido de sus obras, nos hacen pensar en un pintor expresionista.



211. José Aguiar.
La Lucha de los ángeles y los monstruos (Det.), 1958



212. El Greco
Bautismo de Cristo (Det.), 1608-1614

También hay obras canarias con esta influencia expresionista que presentan una tendencia mucho más acusada hacia la expresión de la materia, un recurso que cobra protagonismo en diferentes canarios y que tiene antecedentes –a la vez que buenos ejemplos- en pintores como el primer Juan Guillermo Rodríguez Báez o el José Aguiar de densos paisajes. Ambos utilizan el propio medio- por lo general óleo- muy espeso y superponiendo capas, sin aditivos. En ambos pintores, la densidad del procedimiento produce relieves que a su vez crean un juego de luces y sombras, independiente del que aporta el color o el tono en sí mismos. Este recurso puede aplanar el espacio, si

la aplicación más o menos homogénea de la materia pictórica sobre el soporte llega a tener más importancia que el juego de valores tonales. En estas obras de Aguiar, hallamos pinturas de carácter ambiental pero muy recargadas, creadas a partir de estructuras orgánicas de apariencia táctil. En Juan Guillermo, este tratamiento aplicado con espátula, hace que las figuras y el fondo contrasten en color o detalle, pero no en textura. De esta manera, a la vez que el cuadro funciona como un plano por su textura uniforme, presenta un espacio ambiental producido por la fusión de las formas en el fondo y por el claroscuro y los contrastes cromáticos de colores fríos y cálidos.

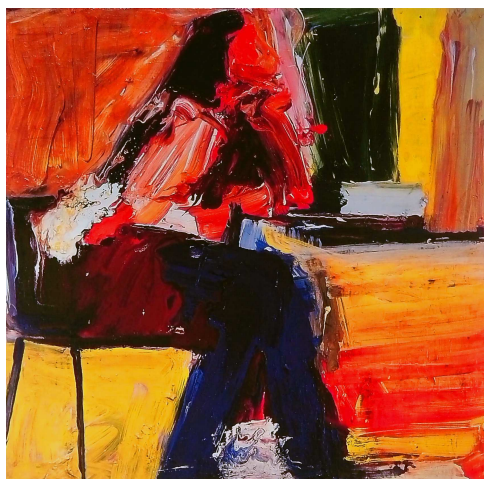


213. José Aguiar.
Lavas antiguas (Det.), 1964

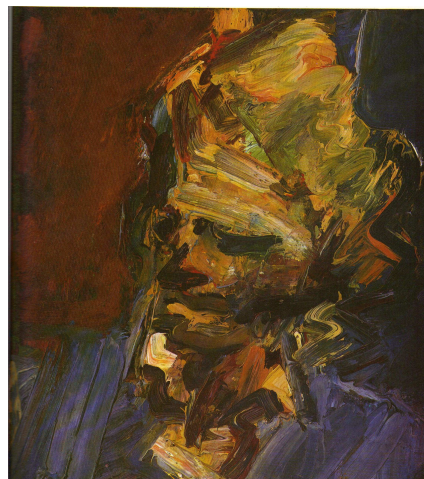


214. Juan Guillermo Rodríguez Báez
La mujer adúltera, 1950

La materia también cobra protagonismo en obras de canarios posteriores, obras ejecutadas con manchas densas, cargadas y viscerales, en la línea de pintores como Auerbach o Soutine. En Luis González, por ejemplo, encontramos obras figurativas de corte expresionista y barroco, con cierto grado de iconocidad, pero con la gestualidad y la carga matérica habituales en su obra abstracta y primitivista. Es un gran conocedor del medio pictórico, que se mueve perfectamente entre un procedimiento y otro, así como entre figuración y abstracción. Algunas composiciones mantienen un equilibrio entre verticales, horizontales y diagonales que crean tensiones, sobre todo cuando rompen la estabilidad del campo cuadrado.



215. Luis González *Mujer 1*, 2011



216. Frank. Auerbach. *Cabeza de C. Lampert*, 1986

La figura no presenta detalle, pero es un referente que reconocemos. Hay una ambigüedad en la relación figura-fondo que va unida a una síntesis de su lenguaje, y un interés en su manera de repartir la materia por igual en los planos espaciales, a la vez que en insinuar una superposición de figuras. La fusión y rapidez de las violentas y cargadas pinceladas crea además dinamismo; esta aplicación visceral funde el color creando diversidad de matices que parten de un proceso deliberado, pero muy espontáneo. En Luis González, por lo general, materia y gesto van de la mano, algo que apreciamos en obras de pintores internacionales ligados al expresionismo, como Kossoff o Auerbach. Reencontramos esa pincelada larga que mueve la materia de un lado a otro del soporte, un trabajo de texturas matéricas, táctiles, paralelo al impulso de su gestualidad. Dice este pintor

“[...] yo busco sorprenderme continuamente. Lo deliberado, sencillamente, no me interesa. Para qué hacer algo que yo ya imagino en mi mente. Me gusta verme como un medio a través del que se opera un milagro que no alcanzo a prever. [...] Cuando intervengo demasiado, la cosa creo que no ha funcionado y he fracasado. Intento intervenir lo mínimo. Yo soy un accidente y como tal, tengo que evitarme. Sé que poca gente piensa así, pero esa es mi forma de entender la belleza [...]” [GONZÁLEZ M., *Entrevista*, (2015 /04 / 24), pp. 567 y 568].

Además, la materia puede presentarse de manera casi escultórica, como en el caso de Santiago Palenzuela, maestro ya de un recurso que ha hecho protagonista de su gramática. Normalmente, aplica la pintura igual en el último que en el primer término, aportando a la imagen el aspecto de una alfombra muy densa y orgánica, pero veremos que también hay obras en las que se aprecian gradientes de textura, a veces extremos. Dispone las pinceladas en movimientos cortos, construyendo las figuras directamente con el óleo, casi sin dibujo previo, o con uno muy esencial.



217. Santiago Palenzuela. *Yaiza*, 2007



218. Eugene Leroy. *Retrato rosa*, 1963

En sus retratos por ejemplo, más que el claroscuro, es la materia pictórica –óleo-, la que da forma a las cabezas, modelando el medio como si se tratase de una escultura, de hecho, muchas de sus obras podrían ser consideradas altorrelieves creados con pintura, aunque la importancia del material empleado nos lleve a considerarlas pinturas. La forma podemos decir que está más petrificada debido a la densidad de la materia, ya que no es tan fluida como en otros canarios. Por la

densidad y visceralidad de la pintura, así como por la deformación de sus figuras nos puede recordar a pintores como los mencionados Kossoff o Auerbach, o también a otros como Eugene Leroy.

La carga matérica puede favorecer la profundidad espacial si es aplicada en diferentes gradientes en los distintos planos espaciales. En otras obras de Palenzuela notamos una diferencia radical en los gradientes de textura, y con ello un elevado contraste entre fondo y figura, como en sus últimas series de animales, una interesante y expresiva fusión de pintura y escultura, obras que trascienden las disciplinas clásicas. Es singular el hecho de que las figuras lleguen a salirse de los límites del lienzo, rompiendo la geometría del campo pictórico y convirtiendo el soporte en un objeto. La pintura ya no es sólo lo que representa, sino más que nada, lo que se presenta ante nosotros, es decir, el cuerpo plástico que contemplamos. Asimismo, llaman la atención el dinamismo de las figuras y el tratamiento del color –en ocasiones limitado–, que ayuda a centrar la atención en un volumen real y no simulado. Señala Alejandro Vitaubet:

“A través de su *animalario* particular, la masa de óleo cobra, si cabe, mayor protagonismo, transformando sus cuadros en relieves pictóricos [...] pinturas que evolucionan como un ente autónomo, incluso después de su realización”¹².



219. Santiago Palenzuela. *Conejo* (De la serie *Pintura cadáver*), 2015

Un ejemplo mucho más moderado, pueden ser el de los retratos y escenas de Carlos Rivero. En este caso, su factura también es cargada, densa, aunque también podemos hacer referencia a una fluidez de trazo. En estos óleos es apreciable la utilización del medio espeso, a veces gestual y de manera poco homogénea; en general, hay aleatoriedad en la factura, pero se aprecia claramente que es una factura ligada al Barroco. Extiende la materia pictórica en trazos que siguen el volumen de las figuras, pero irregularmente, sin intención descriptiva. Sus figuras no adquieren un aspecto escultórico; para este pintor prima enriquecer el aspecto visual y táctil, trabajando el espesor y la dirección de trazo y acentuándolos en primeros planos, como rostros u objetos. Su reparto de la materia pictórica repercute en el color, que a veces se torna intencionadamente turbio, aunque este aspecto también tiene su origen en una deliberada elección cromática. También repercute en la deformación de la figura, aspecto que acentúa su mundo paranoico y surrealista.

¹² [VITAUBET, 2015, *Pintura cadáver. Odio sobre lienzo*, Centro de Arte La Regenta, LPGC, entre el 1 de octubre y el 14 de noviembre de 2015, foll.]



220. Carlos Rivero. *Miguel*, 2009

IV. 2. 4. Aspectos eclécticos en obras canarias con rasgos deudores mezclados

Los rasgos formales que con frecuencia se encuentran en el lenguaje expresionista y que hemos reencontrado en Canarias no siempre son deudores de un sólo movimiento o etapa de la historia del arte, en muchos casos, la mayoría, se presentan mezclados, como ocurre en el panorama internacional. Como mencionamos en el cap. II, en realidad, ya en las obras antes analizadas se puedan detectar, en mayor o menor medida, una mezcla de rasgos, pero hemos preferido hacer esta distinción y establecer unas pautas que nos faciliten el análisis. No obstante, veremos casos donde el eclecticismo es un sello de estas obras, y concluiremos que es habitual encontrar obras que presentan un lenguaje sincrético, sobre todo las consideradas posmodernas, en las que se combinan códigos pictóricos muy diferentes.

IV. 2. 4. 1. Mezcla de rasgos naturalistas y primitivistas

Muchas obras canarias de influencia expresionista transitan entre figuración y abstracción. Algunos pintores utilizan motivos de la realidad objetiva, pero descontextualizados, como Fernando Álamo con las flores. En estas obras mezcla gestualidad gráfica y pictórica de corte primitivista, con un acabado naturalista; se detiene en la descripción volumétrica de flores que contrasta con un tratamiento de signos abstractos a base de amplias manchas y grafismos. De este modo, percibimos una pintura conectada al naturalismo y el primitivismo, una postura posmoderna en la que combina premeditación y acabado descriptivo con azar e improvisación. Normalmente, el fondo permanece inerte, plano, casi siempre en altas tonalidades cercanas al blanco, con lo que, por contraste, resta ambigüedad a la dualidad positivo– negativo. Esta estrategia crea el tipo de representación aislada ya comentada, que refuerza la individualidad material cerrada de los objetos, su objetividad, liberándolos del espacio tridimensional ambiental [WORRINGER, 1953, p. 36].

Por otro lado, la ausencia de sombras proyectadas, como hemos visto, hace gravitar a estas formas en el espacio pictórico. Esta forma de representación es muy frecuente en su obra, tanto que es casi ya un sello del artista. Su gesto pictórico amplio y vehemente, así como el tratamiento espacial nos recuerda a la serie *HAT* de Ohelen, aunque en éste último la abstracción es integra.

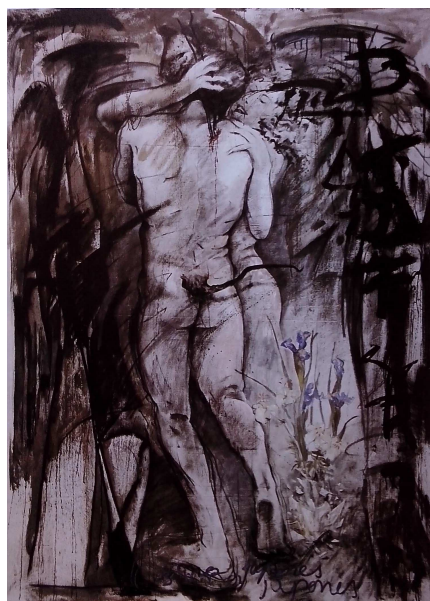


221. Fernando Álamo.
Una rosa boca abajo con manchas negras, 2014



222. Albert Ohelen
De la serie *HAT 1*, 2009

En contraste, en otras obras de Álamo hallamos también esta mezcla de códigos pictóricos, pero con un tratamiento espacial diferente a la anterior, en el sentido de que todo el vacío es sustituido por *horror vacui*. Permanece la intención naturalista en las formas, esta vez, en cuerpos proporcionados y descritos de manera lineal y monocromática, sin embargo los ambienta en espacios abstractos que pueden recordar a la selva, pero que en realidad son sólo grandes trazos caligráficos.



223. Fernando Álamo. *Papel japonés*, 1985

La gestualidad de signos ya no queda aislada en el espacio, pasa a ocupar todo el fondo, interfiriendo a veces con las figuras. En estas obras el color es mucho más neutro, sobrio y/o terroso. Podemos hablar de la mencionada mezcla de estilos *pop* y neoexpresionista, habitual en muchas de sus obras. Señala Fernando Álamo sobre su codificación:

“[...] puedo cambiar en cualquier momento, de hecho me ocurre a menudo. Pueden ocurrir muchas transformaciones de forma y color. [...] Debe haber un equilibrio entre control y descontrol. Algo que admiro por ejemplo de la caligrafía oriental es eso, que en ese sentido funciona como un todo, porque están esas dos características” [ÁLAMO, *Entrevista*, (2015 / 10 / 02), pp. 606 y 607].

IV. 2. 4. 2 Mezcla de rasgos barrocos y geometrías

Otras obras canarias de influencia expresionista presentan arquitecturas, construcciones planas o volumétricas, integradas o yuxtapuestas en espacios atmosféricos que nos remiten a una naturaleza salvaje en alto grado de abstracción. Esto es habitual en la obra de Gonzalo González. Lo importante es, que no es una representación de arquitecturas al estilo barroco, sino un cambio de codificación basada en una geometría limpia y precisa. Este recurso crea un gran contraste formal –sobre todo de contornos- con los espacios barrocos en los que se integran, en cuyo tratamiento opera la mancha. En este sentido, si tomamos esa geometría como una estructura que fracciona el espacio cristalizándolo, podríamos decir que, en esencia, hay una clave medieval, que en este caso se mezcla con el Barroco.



224. Gonzalo González. *Otra vez*, 2014

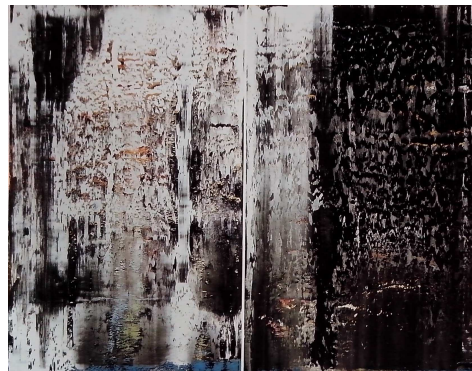
La geometría quedó progresivamente reducida en su obra a la línea del horizonte, aunque permanecerá la sensación atmosférica, jugando con el vacío y la sombra heredados de la pintura oriental. Posteriormente, su paisaje barroco se presentará fragmentado y el grado de iconicidad volverá a disminuir, lo que nos permite deducir que la voluntad de este pintor sigue siendo abstracta. La estructura del cuadro se divide ahora mediante cortes verticales en varias zonas de mancha y textura ficticia en combinación con líneas rectas y planos; el paisaje se ve seccionado entre los diferentes modos de tratar el espacio, plano y profundo, espacios que simultáneamente muestran atractivas gradaciones de luces, penumbras y sombras, y una amplia escala de valores tonales y matices. Estas composiciones crean ritmos, musicalidad. En definitiva, es casi una mezcla de códigos que ya antes ha utilizado, pero con una ordenación espacial distinta. Esta mezcla de recursos nos remite a aquellas obras de Gerhard Richter en las que, de modo similar, geometría y visceralidad expresionista se combinan creando espacios abstractos muy sugerentes. Señala Gonzalo González:

“El equilibrio está en ambas formas de creación [constructiva y destructiva]; esa, sospecho, es la solución. [...] En la pintura lo que hago es reconstruir. Lo que necesito, es fragmentar la realidad. En mi

evolución el exceso fue un recurso útil y también un protagonista; ahora soy más comedido, lo necesito menos [...] Lo he sustituido por otras estrategias quizás menos aparatosas, como la insistencia, incluso el silencio; creo que me son más eficaces, obligan a una lectura más reflexiva. Actualmente no me interesa tanto impacto, me acerco más a lo introspectivo. Las lecturas me interesan pausadas [...] busco lecturas serenas. Me gustaría nutrir la obra de la suficiente eficacia para que sobreviva a la hecatombe del tsunami visual actual [GONZÁLEZ, *Entrevista*, (2015 / 11 / 28), pp. 632 y 633].



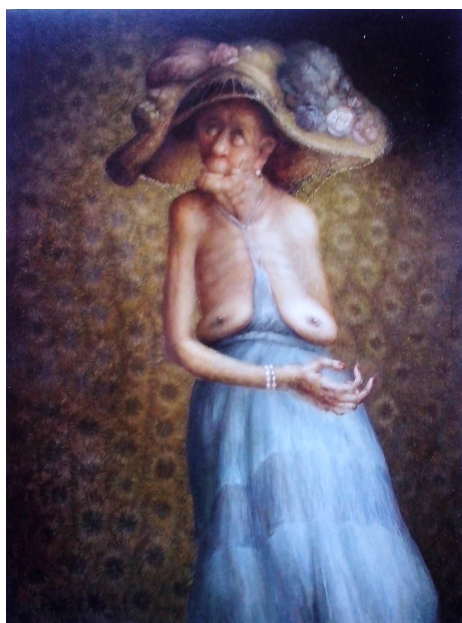
225. Gonzalo González. *Otra vez* (Det.), 2014



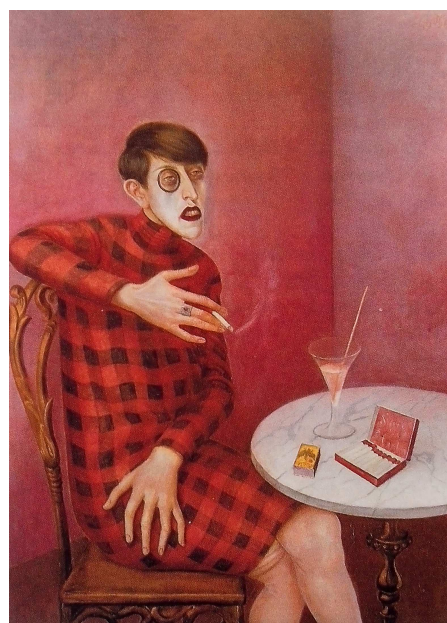
226. Gerhard Richter. *Enero* (Det.), 1989

IV. 2. 4. 3. Mezcla de rasgos naturalistas de tipo medieval y barroco

Hay obras de tendencia descriptiva y realista a las que, como ya hemos comentado, se les ha atribuido una relación con el Realismo mágico. Ejemplos pueden ser algunas obras del canario Luis Alberto Hernández, que podemos enlazar formal y temáticamente con obras de Otto Dix, Arcimboldo o Glenn Brown, cercanas en factura y tratamiento, incluso se percibe una inquietante atmósfera similar. Aunque se detecte cierto realismo, el expresionismo se manifiesta mediante el ambiente oscuro y/o nauseabundo y en la presencia constante de deformaciones expresivas.



227. Luis Alberto Hernández.
La señora duquesa posando (II), 1980



228. Otto Dix.
Retrato de la periodista Sylvia von Harden, 1926

En estas obras la forma es minuciosa y orgánica, y lejos de presentarse cristalizada como en los expresionismos ligados al Románico, percibimos una configuración a base de finas y cuidadas pinceladas que llegan a los bordes de la forma. No hay un reparto de colores mediante una geometría de planos yuxtapuestos contorneados, sino detalle naturalista logrado a base de recursos cromáticos. En este sentido, estas obras tienen que ver con el Barroco, ya que la rigidez o hieratismo de la forma típica del Románico, no solamente se desaparece al fundirse suavemente el color, como en el Gótico, sino que, yendo un paso más allá, percibimos una factura barroca. Hay mayor número de matices creando volúmenes por claroscuro. No obstante, todavía se aprecia una base expresionista medieval en las deformaciones y estilizaciones de las figuras, aparte de una tendencia a la fealdad y/o la monstruosidad. Es un expresionismo conectado a la pintura gótica y barroca en el que se detecta drama y acidez, y mundos oscuros y fantásticos que también enlazan con el Surrealismo.

En esta línea en la que se mezclan recursos extraídos del arte medieval y del arte barroco, habría que recordar rasgos de antecedentes del Gótico tardío como el Bosco y Grünewald, que en Canarias se dejan ver también en obras del mencionado Luis Alberto Hernández, o también en algunas tardías de Juan Guillermo Rodríguez Báez. Su naturalismo es claro, pero siempre presenta las típicas deformaciones expresionistas. Subrayamos que, aunque en estas obras la forma detallista y orgánica típica del Gótico se deje notar, ya no es una forma tan compacta como la de este estilo, porque la mancha, aunque fina y controlada, ya describe formas pictóricas en las que espacialmente se mantiene el ilusionismo del arte gótico tardío, pero también una ambientación barroca. En cuanto al color, no es arbitrario, sino local, sobrio y de tonos contrastados e idealizados.



229. Luis Alberto Hernández.
Crucifixión, 1992-1995



230. Juan Guillermo Rodríguez Báez
El martirio del espantapájaros, 1965

IV. 2. 4. 4. Mezcla de rasgos medievales y primitivistas

Los rasgos de estilos como el primitivista y el medieval pueden también llegar a combinarse, en este caso, lejos de las intención naturalista gótica, pero manteniendo de nuevo la deformación, que es

esencial en el expresionismo. Por ejemplo, entre las obras de Hugo Pitti -en las que el uso del color siempre cobra mucho protagonismo por su viveza y exaltación,- encontramos casos en los que las formas son más crudas y con una aplicación de manchas dispuestas con mayor libertad e insistencia en la materia pictórica, pero en figuras distorsionadas y lejos de la ambientación barroca. De todos modos, se deja ver su característico uso de las líneas de contorno, aunque combinado con gruesos trazos que configuran formas de estilización gótica, a la vez que tendentes a la simplicidad y expresividad primitivista. Son formas más viscerales que otras suyas más cristalizadas. No obstante, permanece el dramatismo religioso y la mitología típicos de la Edad Media. Señala Hugo Pitti:

"Al principio mi obra era más visceral... "el gesto salvaje" de la espátula. En mi obra actual lo animal o lo salvaje no se si podría estar contemplado en las transformaciones zoomórficas y grotescas que hago con los personajes [...] Mi opinión es que soy un pintor tradicional... de los de pincel, óleo, lienzo y caballete. [...] Siempre recorro a los clásicos, a los sabios pintores de siglos pasados. [...] mi inspiración puede venir dada por un cuadro clásico, la manera de resolverlo al ser yo un pintor actual será una manera contemporánea, de nuestros días." [PITTI, *Entrevista*, (2014 /11 / 08 y 21), pp. 576 y 583].



231. Hugo Pitti. *Jesús es azotado*, 2015 aprox.

Otro caso es el de algunas pinturas de Iván Ferrer, que como hemos comentado, normalmente transita por códigos diferentes, aunque siempre mantiene una constante expresionista. La mayoría de las veces hay un vínculo con el primitivismo, que vemos en sus manchas y líneas combinadas creando figuras tendentes a la simplicidad, la inmediatez y la extravagancia. Pero a veces, podemos encontrar estos códigos junto a contornos oscuros y anchos que limitan sus colores brillantes, fluidos y parcelados, aspecto habitual en el arte medieval de las cristaleras. Utiliza estos contornos casi siempre para situar sombras, aunque es una aplicación sintética alejada del modelado barroco del claroscuro. La mancha no fluye, sino que se presenta contorneada por trazos anchos y oscuros, que nos recuerdan a los de este estilo. Esta codificación la encontramos con frecuencia también en la pintura de Rouault, si bien es cierto que este pintor cuenta con un espíritu devoto del que carece Iván Ferrer. En este sentido, Rouault estaría más ligado a las temáticas de la Edad Media que Ferrer, en el

que el drama suele ir acompañado de sarcasmo, acidez o teatralidad, por lo que en este caso, las coincidencias entre estos pintores serían sólo formales.



232. Iván Ferrer.
Sin título (Det.), 2007 aprox.

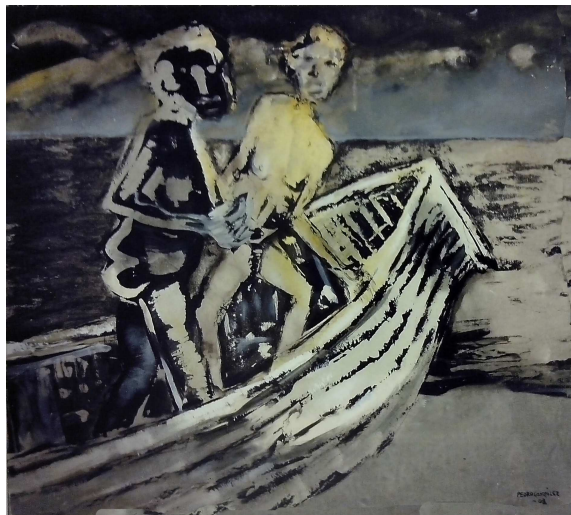


233. Georges Rouault.
¿Quién no se maquilla? (Det.), 1930 aprox.

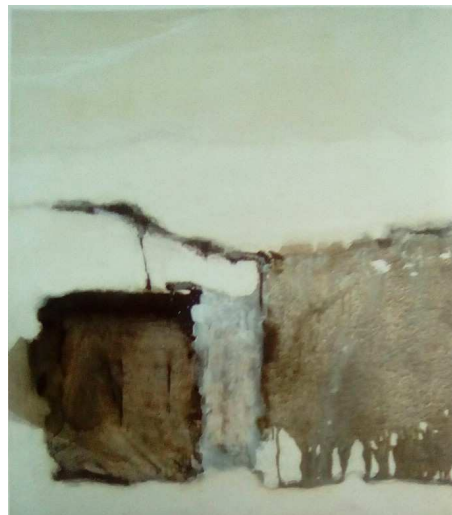
IV. 2. 4. 5. Mezcla de rasgos primitivistas y barrocos

También hemos hallado obras canarias de corte expresionista que mezclan códigos de tipo primitivista y barroco. Un caso muy ilustrativo es el de algunas obras aisladas de la serie *Patera* de Pedro González. En éstas -opuestamente a otras de esta serie-, las figuras son resueltas de manera primitivista mediante contornos, espontaneidad, grandes deformaciones y una síntesis o reducción de detalles, en la línea de su serie *Hombre solo*. La ingravidez, causada por la ausencia o disminución de sombras arrogadas y por las orientaciones oblicuas que frecuentemente adquieren las figuras, crea una inestabilidad que las hace más inquietantes, si cabe. Escoge lo esencial sin atender a proporciones, creando cuerpos ligeros. Sin embargo, el espacio que circunda las figuras presenta soluciones barrocas; un paisaje en el que se percibe la huella que este género ha dejado en este pintor; un espacio envolvente y menos sintético, que tiende a alejarse de la planitud. La mancha funde colores creando atmósfera. No se trata de un paisaje reduccionista y plano, como observamos en *Die Brücke*, por ejemplo, sino ambiental, en el que el sentido de la luz y la sombra se reconoce.

Hay una diferencia espacial entre los expresionismos de tipo barroco y primitivista. Remitiéndonos a Pedro González en la serie *Icerse*, hallamos un estilo informalista - enlazado al expresionismo y el primitivismo- pero con factores que ya evidencian su tendencia barroca, dado su interés en la infinitud espacial, la volatilidad del medio y la sobriedad del color. En estas obras, las masas de color y los trazos quedan flotando en el lienzo; hay cierta atmósfera sobre un fondo plano. Esto nos aleja del espacio como ventana, ilusionismo o espacio barroco, ya que, aunque los elementos formales tiendan a salirse de los límites del campo, los percibimos como en primer plano, lo que acentúa los aspectos gráfico y pictórico. Además, cuando la abstracción es total tendemos a percibir expresión, más que representación de algo.

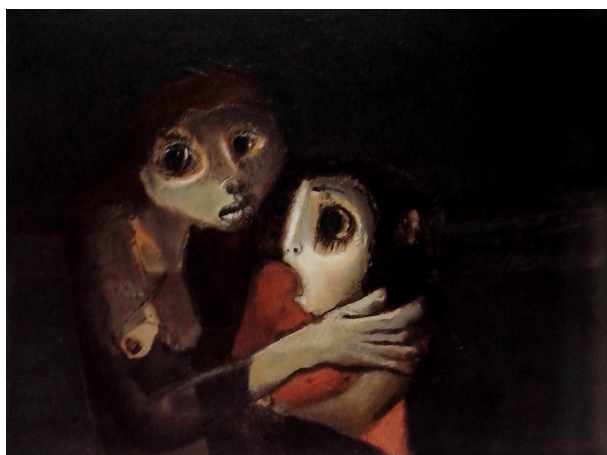


234. P. González. De la serie *La patera*, 2004



235. P. González. De la serie *Icerse*, 1962

En pintores como Luis Alberto Hernández también encontramos obras iniciales que encajan con esta mezcla de lo barroco y lo primitivo en un contexto expresionista. Sus figuras son cuerpos definidos, simples, pero de partes bien diferenciadas en las que hay bastante información visual icónica. Suelen ser figuras deformes, compactas y con tendencia a la curva. No obstante, parte de sus contornos se desdibujan con la utilización de tonos y matices similares en el fondo y la figura; podríamos decir que conectan ya con el Barroco; hay cierta ambientación, una atención al claroscuro que derivará en un modelado complejo en futuras obras, además de una tendencia a los fondos oscuros contrastantes habituales en el Barroco. De cualquier modo, en este caso la desproporción en ojos, cabezas, manos, etc., no se debe a la perspectiva o el escorzo, sino que es una actitud expresiva que acentúa el feísmo y la fantasía típicos del arte primitivista.



236. Luis Alberto Hernández. *Madre e hija*, 1979

También hallamos obras de influencia expresionista en las que estos valores estilísticos de fondo y figura se presentan invertidos, es decir, formas barrocas en fondos primitivistas. Por ejemplo, en la obra *Pelea de gallos* de Juan Guillermo Rodríguez Báez, en la que la violencia del tema y la viveza del color presentan influencias del expresionismo. Aunque haya cierta fusión o degradado de color, sorprende la manera plana en la que es tratado el espacio negativo, anulando la profundidad,

aunque no podemos descartar la infinitud de un espacio cósmico, como a veces se interpreta en las pinturas rupestres. En definitiva, el fondo nos lleva al primitivismo, en el sentido de que hay una planitud en el que las figuras gravitan. Por el contrario, las figuras destacan por su barroquismo, ya que presentan algunos volúmenes y se yuxtaponen contornos sinuosos y dinámicos, lo que en relación al fondo genera una apreciación extraña del espacio. Por otro lado, aunque haya una tendencia a la materia, los gruesos empastes no impiden que percibamos cierto grado de detalle.



276. Juan Guillermo Rodríguez Báez.
Pelea de gallos, 1963- 1965



238. Santiago Palenzuela.
Leona y jabalí, 2011

En alguna obra de Santiago Palenzuela ocurre algo parecido, los recursos son similares. Se detecta claramente una pintura muy espesa, matérica, junto a un motivo impactante que muestra la crueldad de la naturaleza. A priori, en esta obra las figuras pueden parecer planas, primitivistas, sobre todo porque su color en las distintas figuras tiende a ser monocromático, pero el óleo está jugando un papel fundamental para crear volumen, que es logrado exclusivamente con el modelado de la materia pictórica, como si fuese un relieve, sin recurrir tanto a la representación de luces y sombras, como hemos comentado; se crean volúmenes reales, por lo que al final, el efecto para el espectador es parecido. En el fondo el tratamiento es similar, aunque hay más variedad entre los diferentes colores locales. Como en el caso de Juan Guillermo, tiende a aplanarse y la ausencia de sombras arrojadas vuelve a dejar las figuras como suspendidas en el espacio.

Podemos decir que en estas obras el espacio plano segrega a las formas, al ser desprovistas de la ambientación de los fondos ilusionistas. La relación fondo-figura es peculiar, y se debe a la interacción producida al mezclarse códigos primitivistas y barrocos, cuyos aspectos espaciales en principio son opuestos. En relación a la materia y el espacio en estos cuadros, señala Palenzuela:

"[...] los considero casi como relieves. Últimamente he estado muy interesado por el altorrelieve, en Mesopotamia, culturas primitivas, etc. Casi lo que hago ahora es esculpir en el plano con mucho óleo, y se puede decir que estas últimas pinturas son altorrelieves, esculpidos con color. Considero el óleo como material escultórico y como pintura. [...] Hay transformación porque el óleo como lo uso no es un material apto para la permanencia, sufrirá muchos cambios con el tiempo, y eso me interesa mucho. A la vez que ese conflicto entre pintura y escultura [...] hay alteración de la forma, al sumergir o esconder partes como las patas que le dan algo de teatralidad en sus poses, o en su exageración en la actitud,

UN ANÁLISIS AHISTÓRICO DE ASPECTOS TEMÁTICOS, CONCEPTUALES Y FORMALES

que muchas veces parecen momentos de movimiento congelado. [...] hay inversión porque se altera la percepción, se ve como fuera algo que está dentro, y en otras figuras y retratos ocurre algo parecido, o por ejemplo en muchos interiores en los que es el fondo lo que se viene encima, cuando debería dar la sensación de estar detrás [...] de un modo u otro no son planos, hay perspectiva [...] hay perspectiva en el altorrelieve" [PALENZUELA, *Entrevista* (2013 / 03 / 30 y 2013 / 05 / 27), pp. 544, 556, 557 y 551].

Por otro lado, la monstruosidad primitivista derivada de las grandes desproporciones también está presente en algunas obras de factura ligera de Rubén Darío Velázquez. Ha utilizado la aguada o la veladura para configurar formas transparentes en composiciones totémicas equilibradas, creando estructuras verticales y orgánicas de figuras amontonadas y superpuestas, con diferentes ritmos. La habitual pregnancia formal de sus obras es contrarrestada por formas volátiles, a veces inestables, que se funden con el fondo, pero se describen bien. Es una expresión más pictórica, más ligada al barroco, sin embargo, la deformación feista es conseguida mediante una desproporción expresiva que va unida a la sinuosidad de la línea y a las grandes asimetrías en rostros, manos, etc.,

Algo parecido encontramos en las últimas obras de Juan Guillermo. En estas figuraciones, llenas de patetismo, la aplicación del color tiene ese tratamiento ambiental que produce una integración de la forma en el fondo, en este caso, logrado a través de líquidas manchas. Pero también encontramos líneas de contorno que acompañan al color y trazos que configuran formas rudas, primitivistas. Las figuras están claramente situadas en un espacio ilusionista, reconocible, definido, aunque distorsionado, y están resueltas mediante grandes deformaciones. Tampoco hay demasiada viveza ni arbitrariedad del color, no hay grandes llamadas de atención a través del contraste, sino un protagonismo especial de las grandes desproporciones expresivas.



239. R. Darío Velázquez *La escoria*, 1978 aprox.

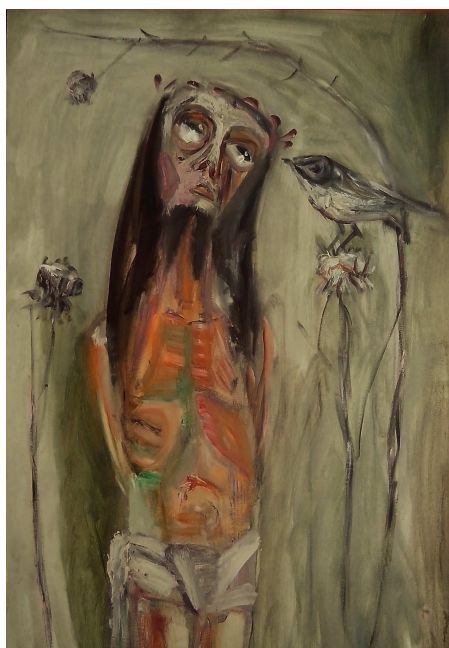


240. J. G. Rodríguez. Báez. *El abandonado*, 1967

Por último, señalamos otras formas de tratamiento barroco, construidas a través de manchas y trazos direccionales, pero de constitución más simple y muy distorsionadas. En Carlos Rivero por ejemplo, hallamos figuras melodramáticas de grandes desproporciones en las que manchas y rápidas

pinceladas crean formas abiertas integradas en espacios ambientales. La forma se simplifica con una tendencia geometrizable y primitivista, pero la fusión de los contornos y la atención a la luz y la sombra, con los que juega desinteresándose por el volumen, crea formas tan barrocas como expresionistas, aunque no siempre con una idea clara inicial. Señala Carlos Rivero en relación a su tratamiento y proceso creativo:

“Muchas veces hay un conflicto en el cuadro que te lleva a destruirlo para volver a construirlo. Normalmente esto es una imposibilidad técnica, que intento convertirla en virtud. No me sale el pié, no me sale la cabeza, etc., entonces juegas a construir y destruir y acabas llevándolo a otro terreno, que a lo mejor no era el que tenía pensado, pero que de algún modo funciona y para mí es válido. Yo creo que eso es lo que marca la diferencia en los pintores. Lo que hacía Zurbarán bien, no lo hacía Velázquez, se movieron en los territorios en los que sabían moverse. Gran parte de las virtudes o lo que yo acabo reconociendo como mío, han sido mis imposibilidades para hacerlo de otro modo. [...] Siempre dejo que el accidente me conduzca [...] Hay un elemento, hay un control, observo que cosas quiero conservar, que cosas quiero dejar empastar y que cosas quiero dejar en veladura por ejemplo, pero si de repente ocurre algo y me cargo una parte, por ejemplo esa veladura, pues le doy la vuelta y clarifico lo que he hecho.” [RIVERO, *Entrevista*, (2013 / 03 / 27), pp. 529 y 530].

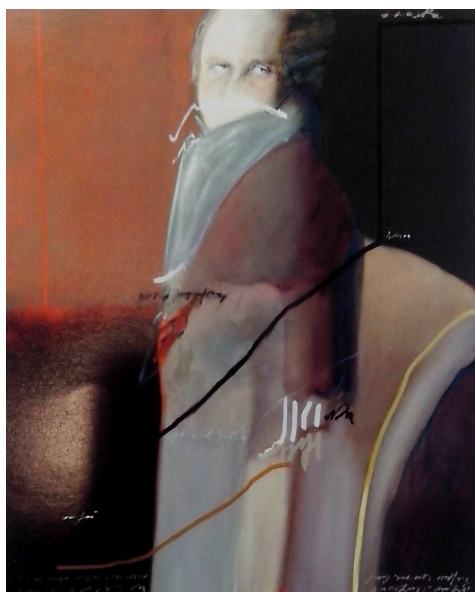


241. Carlos Rivero. *Cristo del jilguero*, 2009

IV. 2. 4. 6. Expresionismos con rasgos deudores del arte barroco, primitivista y medieval

Hay obras canarias que representan muy bien la complejidad formal a la que puede llegar el expresionismo, en el sentido de cómo este lenguaje, al no presentar una codificación única o fácilmente reconocible, puede adquirir rasgos deudores mezclados de diferentes momentos históricos. No obstante, estos rasgos pueden ser identificables. Lo vemos por ejemplo en trabajos de José Luis Fajardo; en este pintor, el expresionismo recoge aspectos no sólo del Barroco, sino también del primitivismo, e incluso podríamos decir que también del arte medieval.

Si atendemos a algunas de sus estáticas y erectas figuras, podemos encontrar un vínculo con el hieratismo típico de las figuras medievales. Pero están resueltas con finas machas y cierto acabado fiel a la realidad, principalmente en rostros que el pintor pretende destacar, aunque no están exentas de las habituales deformaciones expresionistas. Entre el fondo y la figura existe una cierta integración ambiental que nos remite al Barroco. Además, su color tiene también relación con este estilo, pleno de matices neutros, con tendencia a la oscuridad y con algún acento cromático. Por otro lado, detectamos signos abstractos independientes; líneas, trazos y manchas, en definitiva, gestos aislados que se cruzan rompiendo el espacio pseudoilusionista que presentan sus retratos en interiores. En conjunto se percibe una sensación inquietante, oscura, hay drama e incertidumbre. Se trata de una obra difícil de etiquetar, pero que está muy vinculada al expresionismo.



242. José Luis Fajardo. *El administrador*, 2003

Para finalizar, podemos decir lo mismo de alguna de las obras de Iván Ferrer. En este pintor también encontramos obras logradas a partir de una mezcla compleja de códigos, lo que aporta originalidad a su pintura. Esto a veces produce una percepción espacial difícil, contradictoria si nos guiamos únicamente por la percepción espacial que nos brinda el ilusionismo, pero el expresionismo juega precisamente con ello, creando contradicciones y alteraciones en el tratamiento del espacio.

Por ejemplo, en la obra que ilustramos, el fondo de nubes, atmosférico y barroco, resuelto con manchas no termina de integrarse con las figuras, ya que la ambientación típica de las obras pictóricas ha quedado rotundamente interferida por el plano intermedio que divide el espacio del cuadro de manera muy cortante. Debido a sus contornos, su planitud y la apariencia imaginaria de estas montañas o acumulaciones, no es posible percibir la conexión entre fondo y figura típica de los expresionismos que tipificamos como barrocos. Las formas y contornos de este plano intermedio son, por su simplicidad, redondez y planitud, más propios del *graffiti*, o por su material -telas comerciales- del *Pattern painting*, pero en definitiva, de corte primitivista. Las formas que observamos en primer plano, más complejas, aunque estructuradas en bloques de luz y sombra, además de contorneadas con marcadas líneas negras, podríamos relacionarlos con la pintura medieval. Estas calaveras

presentan líneas oscuras y contrastes tonales habituales en esta etapa del arte. Por otro lado, la temática también nos puede llevar a las clásicas *vanitas* del Barroco o de la Edad Media, pero el aspecto bizarro de las montañas nos aleja inmediatamente de ellos, acercándonos por el contrario a la posmodernidad, que muchas veces regresa formalmente al primitivismo, pero desde una perspectiva conceptual ligada a la ironía, la metáfora o la teatralidad. El producto es una obra ligada al expresionismo, original y de trasfondo oscuro, aunque también irónico. Sobre su proceso de creación y su mezcla de códigos, comenta Iván Ferrer:

“A veces intento preparar algo de antemano, pero si me lo tengo que cargar, me lo cargo. Es mas, lo hago sabiendo que me lo voy a cargar. [...] Las figuras se pierden y desaparecen, se transforma...todo. Aparece un fulano, lo transformo, me lo cargo....todo puede ser posible. [...] Lo formal muchas veces me sugiere cosas en el proceso, pero conceptualmente también. Una determinada cosa me puede llevar a otra. A veces, necesito meter una frase porque va con la imagen, y te vuelves loco para meterla, por la composición, que no me la acepta, y entonces me vuelvo a cargar el cuadro. [...] En un principio si buscaba el cambio de códigos deliberadamente, pero ya no distingo.” [FERRER, *Entrevista*, (2015 / 11 / 28), pp. 624 y 625].



243. Iván Ferrer. *Tierno besito de colorín y calcio II*, 2014 aprox.

Conclusiones

El expresionismo continúa generando obras que ejemplifican la complejidad de un lenguaje amplio, ya que se manifiesta mediante una gran variedad de formas. Es un arte muy personal, que parte de una necesidad interior y expresa sentimientos intensos. De algún modo, hay una continuación de ese camino amargo o profundo de la pintura que muestra, en la mayoría de los casos, una realidad poco amable al espectador, una sensibilidad que obliga a la reflexión tras su impacto. Se trata de un estilo cuya intención es provocar la emoción, que va unido al disfrute de la pintura e incluso a un “mal hacer”. Esta actitud en la pintura tiene precedentes cercanos en algunos movimientos de la posmodernidad, pero también podemos encontrarla en diferentes lugares y momentos de la historia del arte.

Recorrido de la investigación. Aportaciones al campo de conocimiento

Detectar de qué modo este hecho ha afectado también a Canarias, ha sido nuestra aportación general en esta línea de investigación. Una de las cuestiones planteadas al inicio de este estudio fue la de diferenciar un movimiento histórico-artístico de un lenguaje plástico, lo que nos llevó a analizar por un lado, lo que entendemos por Expresionismo, y por otro, lo que entendemos por lenguaje expresionista. Después de revisar y analizar las manifestaciones pictóricas a lo largo de la historia a nivel general, y de la pintura canaria contemporánea a nivel particular, esta diferencia de términos nos permitió extraer la primera de las conclusiones de este trabajo, el hecho de que, *no hemos encontrado en el ámbito de las islas un movimiento expresionista específico, aunque sí podemos hablar de la presencia de un lenguaje íntimamente ligado a éste*

Como en muchas otras partes del mundo, en Canarias se han encontrado representadas en la pintura actitudes deudoras del expresionismo, si lo entendemos como una categoría estilística ajena a tiempos y geografías, un lenguaje amplio cuyos recursos formales siguen presentes en la pintura. Tal y como confirma la historia del arte, el expresionismo siempre se ha caracterizado por el subjetivismo, lo que conlleva el desarrollo de expresiones personales, a veces muy diferenciadas. Se trata de un lenguaje que no ha tenido un recorrido homogéneo, sea en Canarias como en cualquier parte del mundo.

El espíritu del primer Expresionismo –el de las vanguardias históricas- es muy particular; está estrechamente ligado al momento histórico y al lugar en el que se desarrolla. Las razones que llevaron a los pintores a expresarse de este modo determinado, junto a sus motivos e ideas, no podemos extrapolarlos a Canarias ni a ningún otro lugar. Por un lado, porque con el Expresionismo se creó un movimiento, y esto conlleva la creación de un grupo cohesionado con un programa concreto, lo que, en relación a la pintura expresionista, no se ha repetido –salvo posteriormente, de nuevo en Alemania, con el Neoexpresionismo-. La falta de vivencias comunes en el espacio y en el tiempo y la coincidencia en una época, en la que además del antiacademicismo, la creatividad era un valor en alza, hacía que los artistas quisieran ser diferentes entre sí. Se daba importancia a la originalidad.

Por otro lado, si atendemos al expresionismo como un lenguaje, se ve igualmente afectado por las particularidades del lugar y momento histórico concretos en los que desarrollen los distintos pintores, lo que se apreciará en los temas y conceptos tratados por los pintores, así como en determinados aspectos plásticos. No son iguales los expresionistas de una región que los de otra; el peso de la cultura afecta a los pintores y por tanto a sus obras y contenidos. El desarrollo de la pintura expresionista en una época –sobre todo después de 1950- ha hecho que la expresión pictórica tomara muchos recursos pictóricos diferentes y los combinara de manera que satisficiera las necesidades expresivas de cada pintor, que en muchas ocasiones terminaba diferenciándose de los demás. Eso ha diversificado aún más las propuestas. Sin embargo, *aunque los expresionistas de cualquier lugar o momento no compartan el espíritu de los primeros expresionistas, se puede hablar de unos aspectos comunes, de unas constantes.*

Son pocos los rasgos formales que podamos considerar realmente expresionistas; la mayoría son combinaciones de rasgos ya empleados con anterioridad en la pintura, por lo que es muy difícil catalogarlos. Así que podríamos decir que, *las únicas constantes –íntimamente ligadas- que hemos hallado en la obra de los pintores expresionistas son dos: un rasgo plástico que se manifiesta en la deformación de la gramática anterior, y un rasgo de contenido dramático, patético o profundamente espiritual. Ambas son determinantes.*

La primera de estas constantes tiene su origen en el impulso emocional del pintor. La intención de exteriorizar o hacer visible una emoción, se traduce plásticamente en deformación expresiva, antinaturalismo y a veces, en feísmo. El expresionismo es un arte deudor de las corrientes opuestas a las clásicas y en muchas ocasiones –casi siempre- de varias a la vez. Se aleja de actitudes equilibradas, serenas, bellas y positivas y se acerca a composiciones inestables y dinámicas. Estas actitudes son las que han encontrado acomodo en este complejo lenguaje, y para ello se ha servido de múltiples movimientos y recursos combinados. La segunda constante puede venir acompañada de humor grotesco y emocionalmente inteligente, que puede provocar sensaciones de desasosiego, tristeza o drama general, pero no podemos decir que el contenido del expresionismo cuente con una única filosofía, o que tenga una dirección ideológica determinada, sino que hay una intención de provocar emociones concretas.

Como vemos, no caben en este lenguaje todo tipo de emociones. Se caracteriza por la expresión de estados del espíritu que tienen su raíz en una visión interior, por lo que el pintor exterioriza sentimientos intensos, llegando a mostrar un contenido pesimista y oscuro; su espíritu pasional profundiza en la realidad y ahonda en los problemas del alma humana. De este comportamiento se puede extraer que existe un claro vínculo con lo romántico y un *pathos* que caracterizan al pintor expresionista. Y debe subrayarse, porque es la diferencia con respecto a otros estilos que también hacen visible emociones de otro tipo por medio de una plástica similar; formalmente parecen expresionistas, pero su contenido o trasfondo difiere del de este lenguaje. El expresionismo muestra una sensibilidad muy difusa; es un lenguaje amplio y difícil de etiquetar, que se constata en una gran diversidad, pero que se puede reconocer. Las constantes que hemos apreciado aportan cierta identidad a un estilo de estilos, tal y como lo hemos tratado en esta investigación. Una vez claro este hecho, y tras detenernos en el recorrido de este estilo en el ámbito canario, dedujimos que, *estas constantes son por tanto, también los únicos aspectos en común entre los pintores canarios y los foráneos ligados a este lenguaje, y que aquellos pintores canarios que alguna vez –de manera esporádica- se han manifestado a través del expresionismo, comparten intenciones con los pintores expresionistas foráneos, aunque en un gran número de ocasiones, la coincidencia es sólo formal.*

En muchos casos se debe a las exposiciones que llegaron a las islas y fueron visitadas por pintores canarios, como las organizadas por Eduardo Westerdahl en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en la década de los años 30, o a las obras incluidas en revistas especializadas como *Hartísimo* o *Guadalimar*, que se editaron en Canarias entre los años 1975 y 1980. Esta influencia también se debe a los viajes realizados por aquellos artistas que pudieron hacerlos, como ocurrió con muchos de los integrantes de la Generación de los 70 y con algunos pintores de los años 80, 90 o posteriores. Desconocemos hasta qué punto cada pintor canario mencionado en esta tesis asumió las ideas del expresionismo a través de estos acontecimientos -muchas veces, se ha publicado poco sobre las ideas que motivaron a los artistas a crear de un modo concreto-, pero sabemos que muchos han utilizado este lenguaje de manera esporádica para luego abandonarlo, lo que nos lleva a pensar que la influencia ha podido ser sólo formal, y que en algunos casos se trata del efecto del eclecticismo y el nomadismo habituales en la posmodernidad, una postura que no siempre tiene un contenido expresionista.

Desarrollar este lenguaje es algo que depende del espíritu o inclinación del propio artista, predispuesto a asumir o no un estilo que se ajuste a su sensibilidad. Creemos que las exposiciones visitadas, las revistas o los viajes realizados son incentivos que pueden despertar un comportamiento determinado ante la pintura y ante el mundo en un pintor predispuesto a ello. Se puede citar, como ejemplo, el caso de Gonzalo González, que pudo ver en París en los años 70 una exposición de Mark Rothko que le causó un gran impacto, convirtiéndose desde entonces en un importante referente. En este caso, podemos decir que se produce una influencia tanto formal como conceptual y temática.

En este sentido, se debe señalar que hay diferencias notables en cuanto a la información de la que se han nutrido los pintores canarios de diferentes generaciones, ya que el acceso a la información no ha sido igual para aquellos educados en la España franquista -Pedro González o Manuel Ruiz,

entre otros-, que para aquellos educados en la transición hacia la democracia –pintores de Generación de los 70, como Luis Alberto Hernández o Díaz Padilla-, o para los que han vivido y se han formado casi íntegramente en la democracia y han disfrutado en mayor medida de los avances en la tecnología de la información –Iván Ferrer, Santiago Palenzuela o cualquier pintor de las nuevas generaciones-. Sin embargo, cada uno ha podido encontrar el modo de desarrollar una sensibilidad que han creído apropiada para sus necesidades plásticas.

En relación a este hecho, podemos señalar algunas diferencias formales entre el expresionismo de los pintores canarios de diferentes generaciones. Principalmente, en algunos pintores de las generaciones mayores –muchos de ellos fallecidos-, se detecta un expresionismo más clásico, en el sentido de que las configuraciones generales de la imagen figurativa nos recuerdan a las de este periodo –como los inicios de Lola Massieu, de Félix Juan Bordes, obras de Antonio Padrón, obras finales de José Aguiar u otras de Sergio Calvo-, o un expresionismo íntimamente ligado al Expresionismo abstracto americano o al Informalismo europeo, ya que muchos de los canarios de estas etapas –años 50 y 60-, encuentran su lenguaje en un contexto en el que la abstracción de este tipo estaba muy en uso –obras de Pedro González, u otras de Lola Massieu, o de Félix Juan Bordes-. En los pintores de generaciones posteriores –años 70, 80 y 90- se detecta claramente la influencia de la posmodernidad, con la que muchos de ellos se identifican, creando expresionismos más diversificados o de difícil identificación, caracterizados por estilos diferentes y/o por la mezcla de éstos –obras de Fernando Álamo o Gonzalo González, por ejemplo-. No obstante, siempre podemos encontrar obras de pintores que en plena posmodernidad han trabajado un expresionismo más bien clásico – por ejemplo, Carmen Reyes o Santiago Palenzuela en el campo de la figuración, o Luis González en el de la abstracción-.

Y también podemos hablar de diferencias conceptuales, en el sentido de cómo ha afectado la postura posmoderna a los pintores de los años 70, 80 y 90, llevándoles a utilizar los juegos irónicos, absurdos o metafóricos típicos de esta estética con más asiduidad con respecto a otros pintores de generaciones mayores, que suelen mantenerse en el ámbito de los géneros clásicos o en una abstracción lírica de corte existencialista en el que se tratan temáticas o géneros universales desde un enfoque subjetivo. De esta manera hemos extraído la idea de que *en Canarias no existe una gramática común entre los pintores de este estilo, aunque se pueden detectar aspectos similares y las constantes mencionadas en maneras plásticas muy diversas.*

A lo largo de la historia de la pintura en las islas se aprecian algunos grupos de pintores más o menos homogéneos en sus intenciones formales y/o conceptuales. Por ejemplo, en algunos de los primeros alumnos de la Escuela Luján Pérez, la llamada “canariedad” se convierte en un aspecto temático y conceptual, que crea una corriente propia con ciertas influencias del expresionismo. Otro caso es el de un conjunto efímero de pintores en los años 80, influidos por la Transvanguardia y el Neoexpresionismo a través de la Galería Leyendecker de Santa Cruz de Tenerife -Adrián Alemán, Ramiro Carrillo, Manolo Cruz, etc. Fue un grupo voluntariamente conformado, que practicó un claro expresionismo de intenciones formales y conceptuales comunes o muy similares. Creemos interesante

el hecho de que *existen pintores canarios que sólo tocan el expresionismo en determinados momentos de su carrera, mientras que para otros, forma parte de su sensibilidad habitual.*

Entre los pintores que hemos agrupado en torno a algún concepto, tema o rasgo formal, no siempre –casi nunca- hay una limitación espacio-temporal que los una, sino que desde el enfoque de la investigación, podemos relacionarlos porque encontramos en sus obras aspectos comunes. Es lo que hemos hecho por ejemplo con algunos pintores que han tratado el paisaje con una tendencia abstracta y gestual, desde una postura romántica, una línea estilística -y en este caso también estética- que une a pintores como Gonzalo González o Ana de la Puente, entre otros.

Tras las entrevistas realizadas, detectamos que los intereses y naturalezas de los pintores entrevistados son muy amplios, lo que nos da una imagen de la complejidad y diversidad de pensamiento que sustenta el lenguaje pictórico, sobre todo en la posmodernidad en la que vivimos. Estos pintores toman de aquí y de allí los recursos que mejor se adaptan a sus necesidades, como se puede apreciar en muchas obras de Fernando Álamo, por ejemplo. Por este motivo hemos preferido señalar que *se trata de pintores que cuentan con claras influencias de este lenguaje, antes que etiquetarlos de expresionistas. Por lo general, los pintores canarios con este perfil no se han dejado encasillar en un único estilo como el expresionismo.*

No obstante, también hay casos de pintores entrevistados que se consideran abiertamente expresionistas, o se han considerado así en algún momento de su carrera. Son ejemplos en los que el trasfondo de la obra y los recursos plásticos expresionistas se han dejado ver con facilidad en una pintura que transmite ese espíritu dinámico y atormentado característico de este lenguaje, y esto es porque su lenguaje es consecuencia de cómo se sienten, como ha ocurrido en Hugo Pitti, entre otros.

Atendiendo a la revisión cronológica de canarios realizada en el Capítulo III, de los pintores mencionados, casi todos han experimentado alguna vez con el expresionismo a lo largo de sus carreras. Para la mayoría, el expresionismo es sólo temporal; probablemente se deba al interés por las tendencias imperantes en las diferentes décadas, como pudo ser el caso del grupo de pintores citado en los años 80, o como hicieron al principio o mediados de esta misma década algunos pintores de la años 70, como Ernesto Valcárcel o Ramón Díaz Padilla. Hay pocos artistas que realmente podamos calificar de expresionistas por la constancia en este lenguaje, y son aquellos en los que éste permanece de manera continuada -Pedro González, José Luis Fajardo, Carmen Arozena, Antonio Padrón, Manolo Ruiz, Iván Ferrer o Carlos Rivero-, u otros en los que su pintura desemboca en este estilo y permanece -José Aguiar, Sergio Calvo, Félix Juan Bordes o Santiago Palenzuela, por ejemplo-. Para estos pintores, el expresionismo se convierte en una sensibilidad habitual. En este último caso, pensamos que *se trata de una inclinación natural que va unida a una urgencia expresiva, o en general, a una actitud plástica antinaturalista que se ajusta a su necesidad de provocar emociones intensas.*

Estas características, normalmente más asociadas a la cultura alemana o nórdica en general, se extienden más allá de sus fronteras, ya que se trata del perfil determinado de un tipo de pintor, si bien parece que existen diferencias evidentes entre las culturas del norte, más introspectiva, y la del sur,

por general, opuesta. Del mismo modo, pensamos que se trata de un sentir que va más allá del tiempo. Hoy en día, por mucho que avance la tecnología y surjan otras disciplinas que puedan desplazar a la pintura, u otros lenguajes pictóricos que eclipsen al expresionismo, éste parece reciclarse y rejuvenecer constantemente, porque se trata de una sensibilidad concreta y permanente. Ha sido y sigue siendo un lenguaje que formalmente huye de lo fotográfico a través del derroche visual, con lo que al final lo que vemos es el resultado de una especie de enfrentamiento del pintor con la obra. Movimientos como el Neoexpresionismo o el *Bad Painting* han añadido un discurso posmoderno a su arte desde los 80; se rigen por la pluralidad de estilos y la falta de un ideal progresista, pero el expresionismo sigue presente, aunque a veces esté envuelto en un pastiche de estilo propio de este momento complejo.

Hay pintores que siguen esta senda que explora las miserias de lo humano, por eso la pintura expresionista nunca ha desaparecido completamente, porque incide en aspectos que también forman parte de nuestra naturaleza y que siempre estarán ahí. Es una pintura que se ha calificado de ácida, tanto por el color, muchas veces estridente, como por el descontento y la disconformidad mostrada, así como de feísta, por sus imágenes, con frecuencia impactantes, violentas, aspectos que conforman una estética nauseabunda y/o decadente que se antepone a la belleza de la sensualidad. En definitiva, podemos pensar que, *un expresionista no se forma sólo por las influencias adquiridas, sino que más bien éstas despiertan en un determinado tipo de artista una sensibilidad concreta que éste decide desarrollar.*

Esto nos ha llevado a pensar en otra idea, la de que *el expresionismo, más que un estilo, es una actitud que lleva asociada una serie de recursos plásticos muy variopintos, por ello las fronteras con otros lenguajes no siempre están claras.*

A diferencia de otros movimientos, el expresionismo presenta diferencias formales abrumadoras entre los pintores ligados a este estilo. Los modos que tienen los artistas de resolver sus imágenes son tremendamente diversas y por lo tanto, ricas, difíciles de encasillar. No obstante, tras poner en común una serie de aspectos habituales, hemos apreciado que los expresionismos mantienen vínculos formales y/o temático-conceptuales con diferentes momentos históricos, lo que nos animó a realizar una posible tipificación de este lenguaje. Como aspectos formales generales y representativos señalamos los rasgos dinamizadores y la representación ambigua del espacio, plano y profundo, pero de manera algo más detallada, podemos señalar que:

Hay obras que tienen un claro vínculo formal con el primitivismo o con una vertiente primitivista ligada a la figuración Grafitti o al Bad Painting.

En estas obras es habitual el uso de formas simples y espontáneas que combinan recursos gráficos y pictóricos que construyen figuras deformes, con frecuencia feístas o monstruosas, por lo que en el caso de las figuraciones suelen tener un carácter grotesco. En las abstracciones se puede encontrar un aspecto biomórfico heredado del Surrealismo. El color de estas obras suele ser autónomo y saturado. En muchos casos la pintura es aplicada de manera violenta, una expresión urgente e inmediata en la que abundan los signos abstractos. Todo esto trae consigo dinamismo y

ambigüedad en el espacio pictórico, aunque también se pueden hallar estructuraciones simples del espacio, fragmentación espacial y composiciones sintéticas. Estos son aspectos que podemos reencontrar en las islas, por ejemplo, en obras de Antonio Padrón o Félix Juan Bordes, entre muchas otras obras.

Hay otras obras que mantienen vínculos formales con la Edad Media, algunas de ellas ligadas al Modernismo o el Cubismo.

En estas obras es habitual el uso de una distorsión ligada a la estilización medieval, una deformación que también suele llegar al feísmo o la monstruosidad. Pero sobre todo son características la atención a la forma lineal de contornos precisos, la cristalización de esa forma y las composiciones estáticas, lo que deriva en una reducción o eliminación de la profundidad espacial y figuras casi bidimensionales. Casualmente encontramos el juego de escalas y el *horror vacui* medieval. El color suele presentar grandes contrastes lumínicos y/o cromáticos, saturación y arbitrariedad y es estructurado mediante la creación de zonas parceladas, muchas veces texturadas. En Canarias, encontramos ejemplos en obras de Carmen Arozena, Rubén Darío Velázquez, Hugo Pitti o Felo Monzon.

Por último, hay obras expresionistas vinculadas al Barroco.

En estas obras es habitual la creación de espacios atmosféricos dinámicos y un alto grado de abstracción. Casi siempre se aprecia una expresión de movimiento, por lo que las composiciones presentan estructuras abiertas y flexibles, aunque esto no siempre anula la presencia del *horror vacui*, recurso también habitual en el Barroco, que reencontramos en algunas obras expresionistas. En este caso, los recursos de la figuración están más relacionados con la creación de volúmenes, y por tanto con una atención a la luz, por lo que hallamos figuras más tridimensionales, pero no naturalistas, sino de tendencia feista o monstruosa, una deformación habitual en este estilo. También son habituales la gravedad tonal y/o la sobriedad cromática de este periodo, aunque el expresionismo casi siempre presenta colores vivos y/o arbitrarios. Por último, la superficie pictórica puede caracterizarse por la visceralidad y densidad de la materia pictórica, típica de muchas obras expresionistas. Ejemplos canarios son obras de Pedro González, García Álvarez, Carmen Reyes, Juan Pedro Ayala o Jorge Ortega, entre otros, por su atención a la forma ambiental.

Hemos visto, no obstante, que en la mayoría de los casos los rasgos suelen mezclarse. Podemos hallar expresionismos en los se combinan códigos naturalistas con primitivistas, barrocos con geométricos, realistas de tipo gótico-medieval con otros barrocos, medievales con primitivistas, barrocos con primitivistas, e incluso expresionismos con aspectos recogidos del arte barroco, primitivista y medieval simultáneamente. Esto nos da una idea de la complejidad y diversidad de este lenguaje y de los lenguajes pictóricos en general. En esta línea ecléctica, son representativas en Canarias algunas obras de José Luis Fajardo o Iván Ferrer, por ejemplo.

Quizás el exceso de detalle en la descripción formal de las obras haya hecho que al final todo se parezca, aunque en realidad, existen muchos vínculos entre estas obras. Probablemente se

detecte que algunas obras que hemos tipificado de una manera, en realidad también presentan aspectos de otras. Esto nos recuerda que los artistas siempre han tomado rasgos de todos aquellos movimientos que se produjeron con anterioridad. La interacción de los recursos elegidos es lo que a veces define la expresión, más que la cualidad de los recursos en sí. La clasificación fue realizada solamente con el objetivo de poder analizar mejor los aspectos formales y temático-conceptuales más destacados en las obras, una guía para el análisis que no nos libra de reconocer el habitual eclecticismo o la complejidad de los lenguajes pictóricos, sobre todo en este caso, en el que las formas pueden llegar a ser muy personales. No obstante, es visible que unos recursos son más habituales que otros y suelen proceder de movimientos cargados de emotividad.

Debemos destacar también, en lo que respecta a esta tipificación realizada, y como ocurre con bastante regularidad en los pintores de este perfil, que *hay diferentes autores canarios que a lo largo de sus carreras presentan giros formales y temáticos en el tipo de expresionismo utilizado. Los intereses de los pintores entrevistados son muy amplios, lo que da una imagen más compleja y acertada de los artistas. Cada uno es muy distinto del otro, no hay demasiada similitud de pensamiento y existen motivos, referentes y/o gramáticas diferentes, incluso en la trayectoria de un mismo pintor.*

Se podría citar de nuevo a Hugo Pitti, que pasa de obras viscerales en sus inicios, a obras de corte lineal, aunque siempre dramáticas o patéticas.

De algunos aspectos relacionados con las entrevistas y la revisión de catálogos, dedujimos que muchos pintores cuentan con aspectos temático-conceptuales habituales en obras de corte expresionista, como alusiones a la religión y la mística típicas de la etapa medieval, como ocurre en obras del citado pintor. Y podemos sumar otros, por ejemplo, los relacionados con la vertiente romántica del paisaje, caso de Gonzalo González o Ana de la Puente, o los relacionados con la postura irónica típica de los años 80, visible en algunas obras de Jorge Ortega o Carlos Rivero-, con este mismo aspecto pero mezclado con drama y humor –obras de Iván Ferrer, por ejemplo-, o también con una raíz surrealista -como en obras de Rubén Darío Velázquez, Carlos Rivero o Félix Juan Bordes-. Como vemos, las influencias son variadas y complejas, pero no dejan de ser detectables.

Podemos añadir el hecho de que, *en Canarias existen ciertas constantes temáticas en obras de corte expresionista.*

En primer lugar son muy frecuentes las citadas alusiones al género o temática del paisaje, aunque también es apreciable el uso de otros géneros de la pintura, como la naturaleza muerta, el desnudo, el retrato o escenas concretas.

También son destacables los temas de la muerte, lo decadente y la crítica social, sin olvidar aquellas temáticas que por lo general se repiten en muchos expresionismos a lo largo de la historia, como los animales, el sexo, la religión, la mitología o la literatura, así como las alusiones a la “canariedad” en pintores de diferentes generaciones.

Concretamente, el primer caso se da principalmente en los inicios de la citada Generación de los 70, aunque no únicamente en este grupo, ni en esta década. Ya en los años 60 podemos ver ejemplos de temas similares en obras de José Aguiar, en los años 90 en obras de Carmen Reyes, o en el nuevo milenio en obras de Iván Ferrer o Carlos Rivero, entre otros.

Problemas abiertos, lagunas e interrogantes. Méritos y limitaciones

Dada la abrumadora heterogeneidad del expresionismo, éste sigue siendo incluso para muchos profesionales reconocidos un lenguaje bastante complejo, que aún hoy requiere una reflexión que atienda tanto a su atemporalidad como a su ilimitación geográfica. En nuestro estudio hemos intentado clarificar algo más este aspecto, aunque hemos tenido que reconocer su dificultad a la hora de llegar a respuestas concluyentes. Nuestro trabajo pretende ser panorámico, amplio y matizado, pero es difícil llegar a una síntesis que explique con claridad este lenguaje en Canarias. Sólo podemos constatar que esta complejidad existe. Atendiendo a los comentarios de críticos, historiadores y otros especialistas de este campo deducimos dos aspectos:

Queda abierto el problema de identificar exactamente donde podrían estar los límites del expresionismo.

Es interesante distinguir entre las necesidades metodológicas de los estudiosos en el terreno del arte y las necesidades de los propios artistas.

Cabe preguntarse si a lo largo de la historia los grupos de artistas conformados por los críticos o historiadores en torno a las ideas o programas de los diferentes movimientos, realmente han tenido ambiciones tan consensuadas como la teoría nos da a entender. Hemos deducido a partir de la parcela estudiada, que los pintores no son tan encasillables como a veces parecen indicar algunos discursos, que tal vez crean sus categorías con el fin de facilitar la comprensión de fenómenos mucho más complejos. Somos conscientes de que nosotros mismos hemos procedido de la misma manera, pues las clasificaciones que hemos ideado para realizar nuestro análisis no llegan a explicar la facultad de codificar la emoción. Esta se realiza en buena medida de manera intuitiva. No obstante, la clasificación elaborada nos ha servido para obtener una mejor comprensión del expresionismo como categoría estilística.

También queremos señalar que, en la revisión cronológica de pintores con este perfil – internacionales y canarios-, unas veces se ha puesto más énfasis en los aspectos formales y en otras en los temático-conceptuales y que, además, en ocasiones se han puesto más datos sobre unos pintores concretos que sobre otros, lo que a veces resta homogeneidad a esta parte del estudio. Esta limitación se debe a que, por un lado, la información sobre los pintores a la que pudimos acceder, unas veces era amplia y otras escueta, o se subrayaba más la parte formal que la temática, o viceversa; a esto se sumó una gran dificultad para encontrar criterios de clasificación parecidos entre los estudiosos que tratan un mismo movimiento. Por otro lado, tenemos que admitir que consideramos

a determinados pintores más representativos de este lenguaje que otros, por lo que decidimos extendernos más en ellos, como hicimos, por ejemplo, en los casos de Munch o de los neoexpresionistas entre otros, o en el caso de Pedro González, Hugo Pitti e Iván Ferrer en Canarias. Son pintores que se convierten en modelos de otros pintores y que nos han ayudado a ejemplificar los tipos de expresionismo que hemos realizado, aunque no podemos negar que también tuvo que ver con la disponibilidad, la amistad o la admiración hacia estos pintores.

Quizás las aportaciones más novedosas y personales de este trabajo, en realidad los méritos de esta investigación, podrían ser, por un lado, el haber confeccionado una revisión cronológica canaria que pudiera englobar a aquellos pintores que tuviesen una relación con el expresionismo, y por otro, haber estudiado con más amplitud a aquellos que consideramos más representativos de este lenguaje atendiendo a una posible tipificación del expresionismo, lo que en cierta manera, podría ser útil a futuros trabajos. En un principio, consideramos que podía ser interesante atender a una geografía particular como la canaria, para estudiar un lenguaje artístico internacional como el expresionismo, porque de este modo se corroboraba la atemporalidad de este estilo, a la vez que se hallaban aspectos determinados de la pintura en las islas. Más adelante caímos en la cuenta de que este aspecto no había sido aún objeto de investigación, por lo que consideramos que se podría tratar de un estudio interesante y original. Finalmente, nos pareció relevante, aunque también arriesgado, clasificar los recursos de diferentes tipos de expresionismo, en virtud de su posible origen en otros movimientos de la historia del arte, porque podría aportar un nuevo enfoque de este lenguaje.

Consecuencias para futuras investigaciones. Posibles vías de investigación abiertas

Si bien los pintores de todas las épocas y estilos se han nutrido de los artistas precedentes, los artistas expresionistas han sentido interés por varios movimientos de manera sucesiva y simultánea. Las clasificaciones que hemos hecho en este estudio tal vez puedan fomentar la curiosidad por las relaciones que se han detectado entre expresionismo y primitivismo, expresionismo y arte medieval, o entre expresionismo y Barroco, en momentos históricos anteriores o actuales y en culturas determinadas. Pero sobre todo, creemos que, aprovechando la cronología y el análisis de las obras canarias, este trabajo abre otras vías de estudio en el ámbito específico de las islas, ya que se podría profundizar en la utilización de este lenguaje en determinados pintores canarios con una trayectoria considerable o en jóvenes emergentes, para realizar estudios monográficos. Nos hubiera gustado profundizar más en algunos de estos pintores canarios para tratar aspectos relativos a su proceso de creación o al uso de determinadas técnicas y procedimientos, pero nos hemos visto obligados a acotar la investigación, ya que el tiempo no lo ha permitido. Incluir estos aspectos convertiría la investigación en un trabajo ya extremadamente extenso y quizás, fuera del objetivo principal de esta tesis.

Otras posibles vías de investigación relacionadas con este lenguaje en las islas, podrían tratar de manera más específica sus aspectos formales más habituales, como por ejemplo la ambigüedad figuración-abstracción o el uso arbitrario del color. También los aspectos temático-conceptuales, como la relación entre el romanticismo y el expresionismo en el género del paisaje, o la monstruosidad y el

feísmo en obras de un periodo concreto o a través de una revisión temporal general. Son aspectos que han despertado nuestro interés como objetos de estudio y tal vez puedan dar pie a investigaciones en el futuro.

Bibliografía

1. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1. 1. ÁMBITO CANARIO

- ALLEN, Jonathan, 2005, *Frutos de la tierra. La naturaleza muerta en la pintura canaria. 1855-2055*, Casa de Colón, LPGC, entre el 14 de diciembre de 2005 y el 5 de febrero de 2006. Ed. El Umbral, Madrid.

* CARRILLO, Ramiro / MARRERO, Claudio, 1998, *Mangas verdes*, Sala de exposiciones La Granja, SCT, 1998. Servicio de publicaciones de CajaCanarias.

* CASTRO BORREGO, Fernando, "Apuntes para una sociología del retrato en la pintura canaria del siglo XX", "Crisis del género", y "Recuperación del género", en VVAA 2002f, *Rostrros de la isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*. Casa de Colón, LPGC, entre el 21 de febrero y el 7 de abril de 2002, y en el Instituto Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna, SCT, entre el 25 de abril y el 9 de Junio de 2002. Cabildo de Tenerife y Cabildo de Gran Canaria, pp. 83 y 84.

* CASTRO BORREGO, Fernando, "El museo imaginado: creación y crítica", y VEGA, Carmelo, "Nuevos pintores en el camino", en VVAA 1991c, *El museo imaginado. Arte canario 1939-1990*, CAAM, LPGC, entre el 3 de diciembre de 1991 y el 26 de enero de 1992. Ed. El Viso, Madrid, pp. 14 - 55 y pp. 84 - 89.

- CASTRO BORREGO, Fernando, 2012, *Premio de Artes Plásticas Manolo Millares 2011*, Sala de Arte CajaCanarias, SCT, Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros de Canarias, 2011, SCT.

- CORREDOR José / MESA, Teo, 2006, *Lola Massieu. Homenaje de los artistas plásticos*, Centro de Artes Plásticas, LPGC, entre el 3 y el 22 de marzo de 2006. Servicio de Publicaciones del Cabildo de Gran Canaria, LPGC.

* DÍAZ. BERTRANA, Carlos / ZAYA, Antonio, 1987, *Frontera Sur. Una selección de artistas canarios*, CBA, Madrid, Museo de Bellas Artes de Álava, Palacio Municipal de Exposiciones de La Coruña, Palacio Almudí de Murcia Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y Palau de la Virreina de Barcelona, 1987. Hermsilla. Gestión Artística y Editorial, Madrid.

* GONZÁLEZ, Frank, 2000, *El hombre en función del paisaje*, Sala San Antonio Abad (CAAM), LPGC, entre el 20 de Enero y el 9 de Marzo de 2000. CAAM, LPGC.

- SANTANA, Lázaro / DOMINGUEZ, Sergio, 1999, *El arte y una ciudad. Pintores y escultores en Las Palmas de Gran Canaria. 1900-1999*, Castillo de La Luz, LPGC, entre el 22 de abril y el 13 de junio de 1999. Ayuntamiento de LPGC.

* SANTANA, Lázaro, 1998, *Arte Indigenista Canario*, Centro de Arte La Granja, SCT, entre el 17 de abril y el 16 de mayo de 1998, y en Centro de Arte La Regenta, LPGC, entre el 27 de mayo y el 25 de junio de 1998. Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

* VALCÁRCEL, Ernesto / D. BERTRANA, Carlos, 1995, *Tercer Milenio*, Centro de Arte La Regenta, LPGC, entre el 14 diciembre de 1995 y el 13 de Enero de 1996, y en Centro de Arte La Recova, SCT, entre el 2 de febrero y el 2 de marzo de 1996. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

* VVAA, 1985a, *Límites de expresión plástica en Canarias*, Sala de Exposiciones del Colegio de Arquitectos (COAC) de SCT, entre el 10 y el 27 de abril de 1985. Parlamento de Canarias (Islas Canarias).

* VVAA, 1985b, *Visiones Atlánticas. Nueva Pintura Canaria*, Instituto Español de Cultura de Viena, entre el 3 y el 20 de junio de 1985. Cabildo Insular de Tenerife, SCT.

* VVAA, 1994a, *Conca. Una vanguardia y su época*, sala Conca, La Laguna, Tenerife, en 1994. Promueve Fundación Santa Cruz, 1994. Patrocinan Ayuntamiento de SCT, Cabildo Insular de Tenerife y Caja Canarias. Ed. Vegap, Madrid.

- * VVAA, 1995b, *Desde los 70. Artistas canarios*, CAAM, LPGC, entre el 12 septiembre y el 29 de octubre de 1995, y en los Centros de Arte La Recova y La Granja, SCT, entre el 15 de diciembre de 1995 y el 20 de enero de 1996. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA, 1996a, *Figuraciones indígenas*, Centro de Arte La Granja, SCT, entre el 13 de diciembre de 1996 y el 17 de enero de 1997, y en el Centro de Arte La Regenta, LPGC, entre el 31 de enero y el 21 de marzo de 1997. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA, 1998a, *Arte en Canarias. Identidad y cosmopolitismo*, CBA, Madrid, entre el 23 de Enero y el 17 de Febrero de 1998. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA, 1998b, *Nuestro Arte*, Centro de Arte La Granja, SCT, entre el 11 de septiembre y el 10 de octubre de 1998, y en Centro de Arte La Regenta, LPGC, entre el 22 de octubre y el 20 de noviembre de 1998. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- VVAA, 2001a, *Calma y voluptuosidad. Arte del siglo XX en Canarias*, El Hogar Canario, Sevilla, en 2001. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. (Islas Canarias).
- * VVAA, 2001b, *Canarias siglo XX. Instrumentos para el análisis del arte de un siglo*, salas habilitadas por el Gobierno de Canarias en todas las Islas Canarias entre el junio de 2001 y marzo de 2002. Ed. El Umbral, Madrid.
- VVAA, 2001c, *Colección de arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl, Puerto de la Cruz, Tenerife, entre el 11 de octubre y el 6 de noviembre de 2001, en la Centro de Arte La Regenta, LPGC, en 2002, y en La Sala de exposiciones La Granja, SCT, en 2002. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA, 2001d, *El indigenismo en diálogo. Canarias –América. 1920-1950*, CAAM, LPGC, entre el 8 de mayo y el 1 de julio de 2001, y en la Sala de exposiciones del Instituto Cabrera Pinto, La Laguna, Tenerife, entre el 4 de septiembre y el 5 de octubre de 2001. Ed. El Umbral, Madrid.
- VVAA, 2003a, *Las tentaciones de San Antonio Abad*, Sala San Antonio Abad del CAAM, LPGC, entre el 21 de enero y el 23 de marzo de 2003. Ed. El Umbral, Madrid.
- VVAA, 2005a, *Islas raíces. Visiones insulares en la vanguardia de Canarias*. Salas habilitadas por el Gobierno de Canarias durante 2005. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- VVAA, 2007a, *Confluencias. Juan Pedro Ayala y Antonia Bacallado*, CBA, SCT, entre el 15 de septiembre y el 20 de octubre de 2006, y en Gabinete Literario, LPGC, entre 9 de febrero y 4 de marzo de 2007. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- VVAA, 2009a, *Espacios íntimos. Colección Ramírez Navarro*, Centro de Iniciativas de La Caja de Canarias (CICCA), LPGC, entre el 26 de noviembre de 2009 y el 16 de enero de 2010, y en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, Málaga, entre el 26 de febrero y el 27 de mayo de 2010. CICCA. Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de Málaga, LPGC.
- VVAA, 2009b, *Porque era mía* (Por la no violencia de género), salas habilitadas por el Gobierno de Canarias en Fuerteventura, Lanzarote, Gran Canaria, Tenerife y La Palma, entre el 15 de mayo de 2009 y el 8 de marzo de 2010. Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- VVAA, 2015a, *Un siglo de pintura en Canarias (1880 – 1980). Colección Ramírez - Navarro*, CICCA, LPGC, entre el 16 de abril y el 26 de junio de 2015. Obra Social La Caja de Canarias, LPGC, pp. 351.

1. 1. 1. Sin Autores. Sin texto. Documentos digitales:

- XV Premio Internacional de Pintura Enrique Lite 2011, Sala de Arte Paraninfo, Universidad de La Laguna, S/C de Tenerife. Vicerrectorado de Relaciones Universidad y sociedad, Universidad de La Laguna, SCT, 2012.

- VVAA 2003b, *Proyecta. Álamo y Ortega* [CD-ROM interactivo], sala San Antonio Abad, CAAM, LPGC, entre el 25 de marzo y el 18 de mayo de 2003. Obra Social La Caja de Canarias, LPGC.

1. 2. ÁMBITO GENERAL

* BLANCH, Teresa, "Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada" y ALIAGA, J. Vicente, "Transgresiones mentales", en VVAA, 2002c, *Los excesos de la mente*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Sevilla, pp. 279.

- BONITO OLIVA, Achille, 1983, *La Transvanguardia*, sala de exposiciones de la Caja de Pensiones de Madrid, entre febrero y marzo de 1983. Fundación Caja de Pensiones, Madrid.

* CALVO SERRALLER, "La profanación de la pintura al desnudo", y ROSEMBLUNT, Robert, "Painting laid bare", en VVAA, 2001i, *Pintura al desnudo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, entre el 11 de junio y el 17 de agosto de 2001. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.

* DELGADO SAL, Álvaro / PAREDES, Tomás, 1998, *La figuración renovadora. Pintores de la Escuela de París y de la Escuela de Madrid. Colección Telefónica*, sala de La Fundación Arte y Tecnología, Madrid, en 1998. TF editores, Madrid.

- DOKOUPIL, Jiri Georg / DE LA CRUZ, Ángel, 1994, *La máquina del tiempo*, Galería Leyendecker, SCT, Vice consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

* JOACHIMIDES, Christos M, 1984, *Origen y visión. Nueva pintura alemana*. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Madrid.

- POWER, Kevin. "Los 80: Guía para no perderse", en VVAA, 1992e, *Los 80 en colección de La Fundación La Caixa*, Comisaría de la ciudad de Sevilla, entre el 11 de abril y el 20 de junio de 1992. Tabapress S.A. Sevilla.

* ROH, Franz, 1997, *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Ed. Alianza, Madrid, pp. 136. (Reproducción del artículo de la revista original ROH, Franz, "Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente", *Revista de Occidente*, 1927, con motivo de la exposición *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936*, IVAM, entre junio y agosto de 1997, IVAM, Valencia, 1997).

* VVAA 1984a, *Origen y visión. Nueva Pintura Alemana*, Palacio de Velázquez, Madrid, entre el 21 de mayo y 29 de junio de 1984. Ministerio de Cultura, Madrid.

- VVAA, 1985e, *Italia aperta*, Fundación Caja de Pensiones de Madrid, entre el 29 de mayo y el 31 de julio de 1985. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona.

- VVAA, 1995a, *A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argenteria*, Fundación Argenteria, Madrid.

- VVAA 1995c, *Expresionismo alemán*, CAAM, LPGC, entre el 14 de noviembre de 1995 y el 7 de enero de 1996. Ed. Tabapress, LPGC.

* VVAA, 1999a, *Á rebours. La rebelión informalista (1939-1968)*, Museo de Arte Reina Sofía y en el Centro Atlántico de Arte Moderno, en 1999. Ministerio de Educación y Cultura. Ed. El Umbral, Madrid.

* VVAA, 2005b, *Brücke. El nacimiento del expresionismo alemán*, Fundación Colección Thyssen–Bornemisza y la Fundación Caja Madrid, entre el 1 de febrero de 2005 y el 15 de mayo de 2005. Fundación Colección Thyssen–Bornemisza, Madrid, pp. 400.

* VVAA, 2007b, *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, Fundación Juan March, Madrid, entre el 5 de octubre de 2007 y el 13 de enero de 2008. Fundación Juan March y Ed. de Arte y Ciencia, Madrid.

* VVAA, 2013a, *On Painting. Prácticas pictóricas actuales*, CAAM, LPGC, entre el 1 de marzo y el 7 de julio de 2013. CAAM, Cabildo de Gran Canaria, LPGC.

- VVAA, 2015b, *Cruce de Colecciones*, CAAM, LPGC, entre el 16 de octubre de 2014 y el 25 de enero de 2015. CAAM, LPGC.

- SALAZAR, M^a José, 1982, *Preliminar. 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas*, exposición itinerante por diferentes salas del ámbito español, durante 1982 y 1983. Ministerio de Cultura. Dirección General de BB. AA., Archivos y Bibliotecas, Madrid.

2. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2. 1. ÁMBITO CANARIO

- ALEMÁN, Ángeles, 2016, *Félix Juan Bordes. Todo lo que fluye*, sala de exposiciones del Instituto Cabrera Pinto de La Laguna, Tenerife, entre el 7 de abril y el 19 de junio de 2016, y en el Centro de Arte La Regenta, LPGC, entre el 14 de octubre y el 14 de enero de 2017. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

- ALLEN, Jonathan, 1992, *García Álvarez*, Galería Montserrat, Nueva York, entre el 23 de septiembre y el 10 de octubre de 1992. Galería Montserrat, Nueva York.

* ALLEN, Jonathan, 2006, *Manuel Ruiz. Metapaisajes. El arte de la imaginación literaria en la obra de Manuel Ruiz*, Casa Museo Tomás Morales, Moya, Gran, entre el 10 de noviembre de 2006 y el 17 de enero de 2007. Cabido de Gran Canaria, LPGC.

* ALLEN, Jonathan, 2010, *Pedro González. Pinturas*, CICCAs, LPGC, entre el 28 de enero y el 26 de febrero de 2011. Obra Social La Caja de Canarias, LPGC.

* ALLEN, Jonathan, 2008, *Manuel Ruiz. La tierra que nos queda*, Sala del Club de Prensa Canaria, LPGC, 2008.

* ALLEN, Jonathan / OTERO, José Antonio, 2010, *Juan José Gil. 2000 – 2010*, sala de exposiciones del Instituto Cabrera Pinto, La Laguna, Tenerife, entre el 5 de 2 de mayo de 2010. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

* BORDES, Félix Juan, 1996, *Félix Bordes. La entomología: Espacios y paisajes*, Centro de Arte La Regenta, LPGC, entre el 11 de octubre y el 9 de noviembre de 1996. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

- BORDES, Félix Juan / LARSEN, Ole, 2016, *Félix Bordes. Obra Gráfica 1973-2005*, CICCAs, LPGC, entre el 20 de abril y el 6 de mayo de 2006. CICCAs, LPGC, pp. 66.

* BRITO, Orlando / ALMEIDA, Pedro, *Sergio Calvo. Pinturas 1940- 1988*, Consejo Municipal de Cultura del Ayuntamiento de LPGC, entre el 26 de octubre y el 30 de noviembre de 1993. Ayuntamiento de LPGC, s. f.

- CABRERA, Javier, 1993, *Ana de la Puente*, Galería de Arte Rayuela, Madrid, entre el 26 de octubre y el 30 de noviembre de 1993. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

- CABRERA, Javier, 2002, *Manolo Ruiz. Memoria sobre memoria*, CICCAs, LPGC, entre el 30 de abril y el 7 de Mayo de 2002. Obra Social, La Caja de Canarias, LPGC.

- CAMACHO, Eduardo, 2004, *Eduardo Camacho. Signos escenográficos en El Quijote de Cervantes*, Fundación Mapfre Guanarteme, La Laguna, SCT, en 2004. Fundación M. Guanarteme, SCT.
- CAMACHO, Eduardo, 1986, *Eduardo Camacho. Síntesis de una imagen. Propuesta de representación plástica para "Informe para una Academia de Fran Kafka"*, Aula de Cultura de Tenerife 1986. Cabildo de Tenerife, SCT.
- CARBONELL, Fernando, "Tres años en Madrid. Una visión personal", y CASTRO BORREGO, Fernando: "El Organista y la cafetera", en VVAA, 1985d, *Juan Hernández*, Sala Pelaires, Palma de Mallorca, en 1992, Sala de Arte de La Laguna, SCT, entre el 12 de diciembre de 1985 y el 3 de enero de 1996. Servicio de Publicaciones de La Caja de Ahorros de Canarias, SCT.
- * CASTRO BORREGO, Fernando, 2008, *Enrique Lite. Antológica 1926-1983*, Centro de Arte La Recova, S/C de Tenerife, entre el 10 y el 31 de julio de 2008. Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de SCT.
- * CASTRO BORREGO, Fernando / BORDES, Félix Juan, 2008, *Félix Bordes. AEA. TUBAB: ¿África Es así, m`zungu?*, Casa de África, LPGC, de 2008. Casa de África, LPGC.
- * CASTRO BORREGO, Fernando / MOLLÁ, Ángel, 1989, *Gonzalo González. Pinturas*, sala de exposiciones Centro Cultural CajaCanarias, S/C de Tenerife, entre el 7 de diciembre de 1989, y el 5 de enero de 1990. Servicio de Publicaciones de CajaCanarias, SCT.
- CASTRO BORREGO, Fernando, 2006 *Árboles de ciudad. Juan Pedro Ayala*, sala de Arte del Parque García Sanabria, en 2006. Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de SCT.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando / CASTAÑO, Jesús M., 2007, *Rafael Monagas. Garoé*, La Fundación Mapfre Guanarteme, Sala Ponce de León, LPGC, entre el 24 de septiembre y el 17 de octubre de 2007, y en la sede de La Laguna, Tenerife, entre 13 de marzo y el 25 de abril de 2008. Fundación Mapfre Guanarteme, LPGC.
- CORREDOR - MATHEOS, José, 2002, *Maribel Nazco 1965 - 2000*, Centro de Arte La Recova, SCT, entre el 17 de mayo y el 15 de junio de 2002. Organismo Autónomo de Cultura, Ayuntamiento de SCT.
- DÍAZ BERTRANA, Carlos, 1989 *Ana de la Puente. Artistas canarios contemporáneos. La travesía del enigma*, CAB, SCT, en 1989. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- DÍAZ BERTRANA, Carlos / RUIZ CRUZ, Juan, 2006, *Pedro González. El hambre*, Centro de Artes Plásticas del Cabildo de Gran Canaria, LPGC, entre el 23 de noviembre y el 22 de diciembre de 2006. Consejería de Cultura y Patrimonio histórico del Cabildo de Gran Canaria, LPGC, pp. 48.
- * DÍAZ BERTRANA, Carlos, PASCUAL, Omar, 2013, *Fernando Álamo. 2004-2013*, CAAM, LPGC, entre el 13 de febrero y el 10 de mayo de 2014. LPGC.
- FRANCO, Orlando, 1998, *Ana de la Puente. Garajonay*, sala de exposiciones del Ilustre Colegio de Abogados de LPGC, en mayo de 1998. Ilustre Colegio de Abogados de Las Palmas, LPGC.
- FRANCO, Orlando, 2002, *Voces de Lola Massieu*, Centro de Arte La Regenta, LPGC, Otoño-Invierno de 2002, y Centro de Arte La Granja, SCT, Otoño-Invierno de 2002. Consejería de Educación cultura y Deportes del gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- GARCÍA RAMOS, J. Manuel, 1993, *Fernando Álamo. Natura Morte*, sala de exposiciones La Granja, S/C de Tenerife, entre el 5 y el 8 de marzo de 1993, y en el Centro de Arte La Regenta, LPGC, entre el 29 de mayo y el 19 de junio de 1993. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * GONZÁLEZ, Frank / BRITO, Orlando, 1997, *Juan José Gil. Del equilibrio*, Galería Vegueta, LPGC, entre el 4 de Abril y el 7 de Mayo de 1997. Galería Vegueta, LPGC.

- * GONZÁLEZ, Frank, 2010, *García Álvarez. Volcanes*, Fundación Canaria Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología, LPGC, en 2010. Museo Elder de la Ciencia, Gobierno de Canarias, LPGC.
- GONZÁLEZ, Antonio / BAMARÓN, Marcos, 2000, *Rafael Monagas. Narciso*, salas de exposiciones del Gobierno de Canarias, La Regenta, en LPGC y la Sala de Arte Contemporáneo, SCT, en 2000. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- GONZÁLEZ GUERRA, Francisco, 1991, *Jerónimo Maldonado. Asulado*, Sala de exposiciones San Antonio Abad, LPGC, entre enero y febrero de 1991. Cabildo Insular de Gran Canaria. Comisión de Cultura, LPGC.
- * GOPAR, Juan / GARCÍA L. Edmundo, 1989, *Juan Gopar. Imagen du Mème*, Galería Manuel Ojeda, LPGC, en 1989. Galería Manuel Ojeda, LPGC.
- * G. RODRIGUEZ, Antonio M., 2003, *Félix Juan Bordes. 1963-2003. Escenarios, apariencias y movimientos*, Centro de Arte La Recova y Espacios Borges Salas entre el 19 de junio y el 19 de julio de 2003. Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de SCT.
- HERNÁNDEZ, Sebastián, 1995, *Ana de la Puente. Caina B & N*, sala de exposiciones La Palmita, Universidad de LPGC, durante los meses de mayo y junio de 1995. Vicerrectorado de Estudiantes y Extensión universitaria de la Universidad de LPGC, LPGC..
- HERNÁNDEZ, Sebastián, 1994a, *Ana de la Puente. Se retrempler dans la nature*, CAB, SCT, en 1994. CBA, SCT.
- * HERRERA, Alfredo / GARCÍA, José M^a, 1994, *Manolo Ruiz. Otras Luces*, Hogar Canario de Madrid, Madrid, entre el 21 de abril y el 10 de Mayo de 1994. Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de LPGC, LPGC.
- HERRERO, Paloma, 2008, *Hugo Pitti. El arte de lo oculto*, VK Espacio de Arte. Galería La Guayaba, SCT, entre el 28 de noviembre y el 30 de diciembre de 2008. VK Galería de Arte, SCT.
- HIERRO, José / SARDUY, Severo, 2004, *José Luis Fajardo*, Galería Trama, Madrid, entre el 25 de Marzo y el 25 de abril de 2004. Galería Trama, Madrid.
- * KRAVIETZ, Alejandro, 2002, *Gonzalo González. Azul*, Galería Punto de Encuentro con el Arte, Arrecife, LPGC, Junio de 2002. Galería Punto de Encuentro con el Arte, Lanzarote, LPGC.
- * MARTÍN, Miguel Ángel, 1995, *M^a del Carmen Reyes. Del amor y la muerte*, Centro de Arte La Recova, S/C de Tenerife, entre el 7 y el 22 de septiembre de 1995. Ayuntamiento de S/C de Tenerife. Organismo Autónomo de Cultura, SCT.
- MARTÍN, Manuel / ALLEN, Jonathan, 1992, *Ana de la Puente. Modelos de energía orgánica*, CICC, LPGC, entre el 9 y el 30 de junio de 1992. CICC, LPGC.
- NAZCO, Maribel, 2005, *Huella, 2005*, Fundación Mapfre Guanarteme, Edificio Ponce de León, LPGC. Fundación Mapfre Guanarteme, LPGC.
- * NAZCO, Maribel, 2008, *Luis González. Lua. DLuis. Obra reciente*, la Fundación Mapfre Guanarteme, La Laguna, SCT, 2008. Fundación Mapfre Guanarteme, SCT.
- PADRÓN, Ángel y SAWADI, Keio, 2009, *Jorge Ortega. Verde Magenta*, Sala de Arte Contemporáneo de S/C de Tenerife, entre el 11 de diciembre de 2009 y el 17 de enero de 2010, y en el Espacio Canarias, Madrid, entre el 21 de abril y el 4 de junio de 2010. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * PALENZUELA, Nilo, 1996, *Gonzalo González. Imágenes para una visión*. Ateneo de La Laguna, Tenerife, 1996. Ateneo de La Laguna, SCT.
- * PALENZUELA, Nilo, 2003, *Gonzalo González. Paraíso*. Galería Arnés Röpke, Madrid, entre el 7 de noviembre y el 9 de diciembre de 2003. Galería Arnés Röpke, Madrid.

* PINTO, Carlos, 1983, *Gopar*, Sala de Arte y Cultura La Laguna, entre el 11 y el 23 de mayo de 1983. Obra Social y Cultural Caja General de Ahorros de Canarias y Monte Piedad de SCT, SCT.

- PINTO, Carlos, 2006, *Carlos Rivero. Joyas bárbaras*. CAB, SCT, en 2006. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias /Islas Canarias).

- PITTI, Hugo, 2014, *Hugo Pitti. Las horas y yo*, Galería de Arte Magda Lázaro, entre el 25 de abril y el 29 de mayo de 2014, y en el Centro Cultural guía de Isora, entre el 7 de junio y el 12 de julio de 2014. Ayuntamiento de Guía de Isora, SCT.

- PITTI, Hugo, 2015, *Hugo Pitti. Por el vía Crucis*, Auditorio de Guía de Isora, Guía de Isora, entre el 27 de marzo y el 5 de abril de 2015. Ayuntamiento de Guía de Isora, SCT.

- PITTI, Hugo y HERRERO, 2008, Paloma, *Hugo Pitti. Pinturas*, Sala de Arte Juan Cas, La Laguna, Tenerife, entre el 8 y el 29 de mayo de 2008. CajaCanarias. Servicio de Publicaciones, SCT.

* POWER, Kevin, 1982, *Díaz Padilla. Hertz*, Sala de Arte y Cultura de La Laguna, Tenerife, entre el 16 de noviembre y el 4 de diciembre de 1982. Caja General de Ahorros de Canarias y Monte Piedad, SCT.

* POWER, Kevin, 1983, *Díaz Padilla. Hertz*, Feria de Arte ARCO 1983, en Madrid, entre el 12 y el 25 de febrero de 1983. Galería Leyendecker. Arco 1983, SCT.

* RUIZ CRUZ, Juan, 2010, *Pedro González. Pinturas*. Galería Magda Lázaro, SCT, Sala del Ayuntamiento de Guía de Isora, SCT, en 2010. Ayuntamiento de Guía de Isora y Galería Magda Lázaro, SCT.

- SALAS, Ramón / CARRILLO, Ramiro, 2007, *Gonzalo González. La piel y el geómetra*, salas de exposiciones La Regenta, en LPGC y la Sala de Arte Contemporáneo, SCT, en 2007. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

* SANTANA, Lázaro, 1994, *García Álvarez. Sólo el mar*, salas de exposiciones del Gobierno de Canarias, La Regenta, LPGC y Sala de Arte Contemporáneo, SCT. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

- SANTANA, Lázaro, 2009, *Juan Guerra, Paisajes anónimos*, Sala de Arte María Rosa Alonso. La Laguna, entre el 15 de septiembre y el 17 de octubre de 2009, CajaCanarias. Servicio de Publicaciones, SCT.

- SARDUY, Severo, 1994, *José Luis Fajardo, Pintura do silencio*, Sala Municipal del Pueblo Gallego, Santiago de Compostela, entre marzo y abril de 1994. Concejalía de Cultura de la Diputación de A Coruña, A Coruña.

- SUAREZ, Ricardo, 2002, *Hugo Pitti. Ex Libris*, Sala de Arte Los Lavaderos, SCT, entre el 12 de marzo y el 13 de abril de 2002. Ayuntamiento de SCT, Cultura, SCT.

- SUAREZ, Ricardo, 2015, *Hugo Pitti. Sobre mareas y marmullos*, Sala Real 21, Los Llanos de Aridane, La Palma, Canarias, durante el mes de septiembre de 2015. Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane y Cabildo de La Palma, SCT.

- SAWADI, Keio, 2011, *Jorge Ortega. Pintar sin texto*, CICC, LPGC, entre marzo y abril del 2011. Obra Social de La Caja de Canarias, LPGC.

- UTRERA, Claudio, 1997, *Ana de la Puente*, Sala Caja de Burgos, Oña, entre el 2 y el 15 de agosto de 1997. Excma. Diputación de Burgos, Burgos.

- VEGA, Carmelo y SARANDAGANI, 1987, Gopi, *Cándido Camacho*, Sala de Arte y Cultura de La Caja General de Ahorros de Canarias, La Laguna, Tenerife, durante marzo y abril de 1987. Servicio de publicaciones de CajaCanarias, SCT.

- VITAUBET, Alejandro, 2006, *Juan Pedro Ayala. Azul Ftalo*, Galería Magda Lázaro, SCT, en 2005. Galería Magda Lázaro en colaboración con la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- VVAA, 1983a, *Gopar. La materia elegida*, sala de Arte y Cultura de La Caja General de Ahorros de La Laguna, La Laguna, Tenerife, entre el 11 y el 28 de mayo de 1983. Servicio de Publicaciones de La Caja General de Ahorros de SCT, SCT.
- VVAA, 1989c, *Jerónimo Maldonado*, Sala de Arte y Cultura CajaCanarias, La Laguna, Tenerife, entre el 19 de diciembre de 1989 y el 19 de enero de 1990. Servicio de publicaciones de CajaCanarias, SCT.
- VVAA, 1992a, *Juan Gopar. Teth*, Sala Pelaires, Palma de Mallorca, en 1992. Ed. Pelaires, Palma de Mallorca, Baleares.
- VVAA, 1992b, *Jesús Arencibia. Colón y los olvidados*, con motivo del V centenario del descubrimiento de América, en la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, SCT, en 1992. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- VVAA, 1997a, *Manolo Ruíz. Miradas del tiempo*, Ilustre Colegio de Ingenieros Técnicos Industriales de Las Palmas de Gran Canaria, entre el 23 de abril y el 9 de mayo de 1997. Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de LPGC.
- VVAA, 1998c, *Pedro González. Hombre solo*, Centro de Arte La Recova, en SCT, entre el 5 y el 31 de Mayo de 1998. Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de SCT.
- * VVAA, 1999b, *Miró Mainou. Retrospectiva*, CAAM, LPGC, entre el 23 de febrero y el 4 de abril de 1999. Ed. El Umbral, Madrid.
- * VVAA, 1999c, *Pedro González. Retrospectiva*, Sala de Arte La Granja, SCT, entre el 19 de mayo y el 21 de junio de 1999, en la Sala de Arte La Regenta, LPGC, entre el 1 y el 31 de julio, en el Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Arrecife, Lanzarote, entre el 15 de septiembre y el 27 de octubre de 1999, y en el Palacio de Salazar, S/C de La Palma, La Palma. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias).
- * VVAA, 2000a, *Pedro González. La montaña*, Sala de Exposiciones La Granja, SCT, entre el 22 de septiembre y el 14 de octubre de 2000, y en Centro de Arte La Regenta, LPGC, entre el 20 de octubre y el 12 de noviembre de 2000. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA, 2001e, *Pedro González. Pinturas 1961 – 2001*, CAAM, en LPGC, entre el 12 de julio y el 2 de septiembre de 2001, y en el Instituto Cabrera Pinto, La Laguna, Tenerife, entre el 26 de octubre y el 30 de noviembre de 2001. Ed. El Umbral, Madrid.
- VVAA, 2001f, *Santiago Palenzuela*, Galería Artizar, La Laguna, SCT, en 2001. Ed. Pintomares S. L.
- VVAA, 2003c, *Pedro González. Cementerios, cuevas y gatos*, 2003, Centro de Arte La Recova, en SCT, entre el 9 de mayo y el 7 de junio de 2003. Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de SCT.
- VVAA, 2003d, *Pedro González. La patera*, La Cochera, LPGC, entre 28 de noviembre de 2002 y el 3 de enero de 2003, y en la Galería Vegueta, LPGC, entre el 5 de diciembre de 2002 y el 3 de enero de 2003. Galería Vegueta, LPGC.
- VVAA, 2004a, *Fernando Álamo. El jardín en el agua*, Galería Vegueta y La Cochera, LPGC, entre el 10 de diciembre y el 14 de enero de 2005. Gas Editions, LPGC.
- * VVAA, 2004c, *César Manrique. Pinturas 1958- 1992*, en el Instituto valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, entre el 10 de febrero y el 24 de abril de 2005. IVAM, Valencia.

- VVAA, 2005, *María del Carmen Reyes. Nada en el silencio [tiempo abolido]*. Edición a cargo de María del Carmen Reyes, SCT.
- VVAA, 2005d, *Pedro González. Santa Cruz. Icerse. La bota*, Museo Municipal de Bellas Artes de SCT, entre el 20 de abril y el 31 de mayo de 2005. Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de SCT.
- * VVAA, 2006a, *Hugo Pitti. Mitos y Ritos. Visiones Paganas*, Casa Principal de Salazar, S/C de La Palma, SCT, entre el 21 de julio y el 11 de agosto de 2006. Cabildo de La Palma en colaboración con la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA 2006b, *Rubén Darío Velázquez. Pinturas*, CICCA, LPGC, entre el 18 de Mayo y el 3 de Junio de 2006. CICCA, LPGC.
- * VVAA, 2007c, *Luis Alberto Hernández. Por el cauce del romanticismo barroco. Retrospectiva (1970-2007)*, Espacio Cultural CajaCanarias, SCT, entre el 2 y el 27 de octubre de 2007. Servicio de Publicaciones de CajaCanarias, SCT.
- VVAA, 2008a, *Fernando Álamo. Por narices*, sala de exposiciones del Instituto Cabrera Pinto, La Laguna, entre el 10 de octubre y el 23 de noviembre de 2008, y en la Sala La Regenta, entre el 22 de mayo y el 28 de junio de 2009. Concejalía de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA 2008b, *Juan Pedro Ayala El jardín para Mariam*, Sala de Arte Contemporáneo de S/C de Tenerife, entre el 28 de noviembre de 2008 y el 11 de enero de 2009. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA, 2009c, *Santiago Palenzuela De alquiler en alquiler*, Sala de exposiciones del Instituto Cabrera Pinto, La Laguna, SCT, entre el 22 de mayo y el 28 de junio de 2009. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA, 2010a, *Carlos Rivero. Ciénaga*, Sala de Arte Contemporáneo, SCT, entre el 18 de junio y el 18 de julio de 2010. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias).
- VVAA 2010b, *García Álvarez*, Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología, LPGC, en 2010. Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología, LPGC.
- * VVAA 2010b, *Juan José Gil. 2000-2010*, Sala de exposiciones del Instituto Cabrera Pinto de La Laguna, SCT, entre el 5 de marzo y el 2 de mayo de 2010. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA 2010c, *Jerónimo Maldonado. Fraternidad con el vacío*, Sala de exposiciones del Instituto de Canarias Cabrera Pinto, La Laguna, Tenerife, entre el 9 de abril y el 9 de mayo de 2010. Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA, 2012a, *Idaira del Castillo. Lycaón y los trece ochomiles*, Instituto Cabrera Pinto, La Laguna, entre el 20 de julio y el 24 de noviembre de 2012, en el Centro de Arte Juan Ismael, Fuerteventura, entre el 16 de mayo y el 30 de junio de 2013, y en el Centro de Arte La Regenta, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * VVAA, 2013b, *Fernando Álamo. 2014 – 2013*, CAAM, LPGC, entre el 22 de noviembre de 2013 y 26 de enero de 2014. CAAM, Cabildo de Gran Canaria.
- VVAA, 2015 c, *Gonzalo González. Suit*, Espacio Cultural CajaCanarias, La Laguna, SCT, entre el 07 de mayo y 20 de junio de 2015. Fundación CajaCanarias, SCT.
- * WESTERDAHL, Eduardo, 1997, *José Luis Fajardo. 1965-1997*, salas de exposiciones del Gobierno de Canarias, La Regenta, LPGC, entre el 11 de septiembre y el 4 de octubre de 1997, y en La Granja, en SCT, entre el 10 de octubre y el 2 de noviembre de 1997. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

* ZAYA, Antonio, 1989, *Lola Massieu*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

* ZAYA, Antonio, 1991, *José Luis Pérez Navarro. Artistas canarios contemporáneos*, Sala de Exposiciones de La Casa de La Cultura, SCT, entre el 4 y el 31 de octubre de 1991, y en el Centro de Arte La Regenta, LPGC, entre el 15 de noviembre y el 10 de diciembre de 1991. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

- ZAYA, Antonio, 2005, *Fernando Álamo. 14 de Junio*, Convento de San Francisco de Asís, La Habana, Cuba, entre el 16 de junio y el 14 de julio de 2005. Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

2. 1. 1. Folleto de exposiciones:

* DIAZ BERTRANA, Carlos, *Fernando Álamo. 2004- 2013*, CAAM, LPGC, entre el 22 de noviembre de 2013 y 23 de enero de 2014, CAAM, LPGC.

* PASCUAL, Omar, 2015, *Arnaldo Roche. En azul: señales después del tacto (frottages)*, CAAM, LPGC, entre el 6 de marzo de 2015 y el 07 de junio de 2015, CAAM, LPGC.

* PASCUAL, Omar, 2015, *De reajo*, CAAM, LPGC, entre el 9 de octubre de 2015 y el 10 de enero de 2016. CAAM, Cabildo de Gran Canaria, LPGC, 2015,

* PASCUAL, Omar, 2015, *Pintura bélica*, CAAM, LPGC, entre el 09 de octubre de 2015 y el 10 de enero de 2016, CAAM, LPGC.

* PASCUAL, Omar, 2015, *Santiago Ydañez. De reajo*, CAAM, LPGC, entre el 9 de octubre de 2015 y el 10 de enero de 2016. CAAM, LPGC.

* VITAUBET, Alejandro, 2015, *Santiago Palenzuela. Odio sobre lienzo*, Sala de Arte La Regenta, LPGC, entre el 1 de octubre y el 14 de noviembre de 2015. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

2. 1. 2. Sin Autores. Sin texto:

* *Ana de la Puente*, 2016. *Otra teoría de cuerdas*, Fundación Mapfre Guanarteme de La Laguna, SCT, entre el 22 de septiembre y el 4 de noviembre de 2016. Fundación Mapfre Guanarteme, LPGC.

* *Félix J. Bordes. Líneas y puntos: remansos y turbulencias*, 2006, Galería de arte Magda Lázaro, SCT, en abril de 2001. Galería de arte Magda Lázaro, SCT.

- *Fernando Álamo. Historia natural*, Galería Manuel Ojeda, 1990, LPGC, en diciembre de 1990. Edición a cargo de Fernando Álamo, LPGC.

- *Fernando Álamo, La rosa de los vientos*, 2015, Galería Magda Lázaro, SCT, entre el 6 de noviembre y el 16 de diciembre de 2015 y en el Centro Cultural Guía de Isora, SCT, entre el 16 de enero y el 10 de marzo de 2016. Galería Magda Lázaro y Ayuntamiento de Guía de Isora, SCT.

- *García Álvarez. Valle del Jerte*, 2008, Centro de Artes Plásticas, LPGC, entre el 22 de mayo y el 26 de junio de 2008. Cabildo de Gran Canaria, LPGC.

- *Jorge Ortega, Bequem*, 2003 Sala Juan de Quesada de La Fundación Mapfre Guanarteme, LPGC, entre el 5 y el 29 de mayo de 2003. Fundación Mapfre Guanarteme, LPGC.

- *Juan Pedro Ayala. Las Once Mil*, 1998, Galería de arte Magda Lázaro, SCT, en 1998. Galería de arte Magda Lázaro en colaboración con la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

- Juan Pedro Ayala. *Sin red*, 2011, CICCAs, LPGC, entre junio y julio de 2011, CICCAs, LPGC.
- Maribel Nazco. *Huella 2005*, salas de La Fundación Mapfre Guanarteme en La Laguna, Tenerife, y en LPGC, 2005. Fundación Mapfre Guanarteme, LPGC.

2. 2. ÁMBITO GENERAL

- BOZAL, Valeriano, 2002, *Asger Jorn*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, entre el 13 de febrero y el 21 de abril de 2002. Fundación Tàpies, Barcelona.
- CAREY, Frances, 1984, *De Kooning*, Whitney Museum of American Art, New York, entre el 15 diciembre y el 26 de febrero de 1984, en el Akademie der Künste, Berlin, entre el 11 de marzo y el 29 de abril de 1984, y en el Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, entre el 28 de junio y el 24 de septiembre, de 1984. Centre Georges Pompidou, París.
- * DAMISH, J. 1992, "Del paisaje físico al paisaje mental", en *Jean Dubuffet*, , Fundación La Caixa, Madrid, entre el 6 de marzo y el 25 de abril de 1992. Fundación La Caixa, Madrid, pp. 127-129.
- * DE BARAÑANO, "One shot painting as a black painting", en VVAA, 2001g, *Phillip Guston. One shot painting*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia en 2001, Ed. Aldeasa, Valencia.
- * GOHR, Siegfried, 1991, *Markus Lupertz. Retrospectiva 1963-90*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, entre el 6 de febrero y el 5 de mayo de 1991. Ministerio de Cultura, Madrid.
- H. D. BUCHLOCH, Benjamín, "Conversaciones con Gerhard Richter" en VVAA, 1994c, *Gerhard Richter*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, entre el 7 de junio y el 22 de agosto de 1995. Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 29-31.
- JUNCOSA, Enrique. "The Rerum natura", en VVAA 1995f, *Miquel Barceló. 1984-1994*. IVAM Centre del Carmen, Valencia, del 2 de febrero al 23 de abril de 1995, IVAM, Valencia, pp. 10-12.
- MARCHAN FIZ, Simón, 1997, *Alberto Datas*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, entre el 21 de noviembre de 1997 y el 22 de febrero de 1998. Ed. Marchán Fiz, Barcelona.
- MARSHALL, Richard, 1992, *Jean-Michel Basquiat*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, entre el 23 de octubre de 1992 y el 14 de febrero de 1993. Whitney Museum, Nueva York.
- REUTHER, Manfred, 1997, *Emil Nolde. Naturaleza y religión*, la Sala Fundación Juan March y Barcelona, en colaboración con la Fundación Nolde-Seebüll, entre el 3 de octubre y el 28 de diciembre de 1997. Fundación Juan March, Barcelona.
- ROSENTHAL, Mark, 1987, *Anselm Kiefer*, Instituto de Arte de Chicago, entre el 5 de diciembre de 1987 y el 31 de enero de 1988. Museo de Arte de Filadelfia.
- VARNEDOE, Kirk, 1994, *Cy Twombly. A retrospective*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre el 25 de septiembre de 1994 y el 10 de enero de 1995. Museo de Arte de Nueva York.
- VVAA 1984, *Willem De Kooning*. Centro Georges Pompidou. París, pp. Barcelona, entre el 28 junio y el 24 de septiembre de 1984. Fundación La Caixa, Barcelona.
- * VVAA, 1987a, *Frank Auerback. Retrospectiva 1945-1985*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, entre el 10 de abril y el 31 de mayo de 1987. Ministerio de Cultura, Dirección General de BB. AA. y Archivo, Madrid.
- VVAA, 1989b, *Dokoupil*, Fundación Caja de Pensiones, entre el 7 de febrero y el 15 de marzo de 1989. Fundación Caja de Pensiones, Madrid.
- * VVAA, 1990a, *Georg Baselitz*, Centro Cultural de de la Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, entre el 27 de febrero y el 22 de abril de 1990, y en la Sala de exposiciones de la Fundación Caja de

Pensiones, Madrid, entre el 17 de mayo y el 15 de julio de 1990. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona.

* VVAA, 1991a, *Markus Lüpertz. Retrospectiva 1963-1990*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid entre el 6 de febrero y el 5 de mayo de 1991. Ministerio de Cultura, Madrid.

- VVAA, 1993a, *Luis Gordillo*, Instituto de Arte de Moderno de Valencia, Valencia, entre el 1 de diciembre de 1993 y el 30 de enero de 1994, en el Centro Ansaluz de Arte Contemporáneo, de Sevilla, entre el febrero y marzo de 1994, y en el Meadows Museum, Dallas, entre el 10 de junio y el 7 de agosto de 1994. Junta de Andalucía y la Generalitat de Valencia.

* VVAA, 1994b, *Gerard Richter*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, entre el 7 de junio y el 22 de agosto de 1994. Ministerio de Cultura, Madrid.

- VVAA, 1995c, *Barceló. 1984 – 1994*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1995, entre el 2 de febrero y el 23 de abril de 1995. Generalitat de Valencia, Valencia.

* VVAA, 1995d, *Julian Schnabel*, Centro Internacional de Arte Palacio de Revillagigedo, Gijón, 1995. Caja de Asturias, Gijón.

- VVAA, 1997b, *Gerard Richter. Atlas of photographs, collages and sketches*. Ed. a cargo de Helmut Friedel y Wilmes Ulrich. Munich.

* VVAA, 1997c, *Sigmar Polke. The three lies of painting*, Kunst und Ausstellung, Bohn, entre el 7 de junio y el 12 de octubre de 1997. Ed. Cantz, Bonn.

-VVAA 1999d, *Phillip Guston. Gemälde 1947- 1976*, Kunstmuseum, Bonn, en 1999. Ed. Hajte Cantz Publishers, Bonn.

- VVAA, 2002b, *Daniel Richter. Grünspan*, Kunstsammlung Nordheim – Westfalen, Dusseldorf, entre el 12 de octubre de 2002 y el 19 de enero de 2003. Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 182. Ed. Kerber Verlag, Bielefeld.

- VVAA, 2003e, *Baselitz. Hess Collection*, CAAM, LPGC, entre el 11 de febrero y el 6 de abril de 2003. CAAM, LPGC.

- VVAA, 2004b, *Albert Oehlen. Pinturas 1980- 2004*, Domus Artium 2002, Salamanca, entre el 9 de diciembre de 2004 y el 30 de enero de 2005. Fundación Municipal Salamanca Ciudad de la Cultura, Salamanca.

-VVAA, 2004c, *Ferninand Holder. Landscapes*, Kunsthau, Zurich, entre el 5 de marzo y el 6 de junio de 2004. Scalo Publishers, Zurich.

- VVAA, 2004d, *Julian Schnabel. Pintura 1978-2003*. Ed. a cargo de Max Hollein. Museo Reina Sofía. Madrid.

* VVAA, 2006, *Juan Barjola*, Museo Bartola, Centro Cultural CajaAstur, Gijón, entre el 6 de abril y el 4 de junio de 2006 e Instituto valenciano de Arte Moderno, Valencia, entre el 18 de enero y el 19 de marzo de 2006. Gobierno de Asturias y Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo de Valencia, Valencia.

* VVAA, 2008c, *Cy Twombly*, Museo Guggenheim de Bilbao, entre el 28 octubre de 2008 y el 15 de febrero de 2009, en la Tate de Modern de Londres, entre 19 de junio de 2008 y el 17 de septiembre de 2008, y en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, entre el 4 de marzo de 2009 y el 24 de mayo de 2004. FMGB Guggenheim Bilbao y TF editores.

* VVAA, 2009d, *Markus Lüpertz. Retrospectiva. Pintura y escultura 1963 – 2009*, catálogo Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bohn, entre el 9 de octubre de 2009 y el 17 de enero de 2010. Ed. Snoeck Verlagsgesellschaft, Colonia.

- VVAA, 2009e, *Per Kirkeby*, Tate Modern, Londres, entre el 17 de junio y el 6 de septiembre de 2009, y el Museum Kunst Palace, Dusseldorf, entre el 26 de septiembre de 2009 y el 10 de enero de 2010. Ed. Hajte Cantz, Ostfildern, y Tate Publishing, Londres.

3. MONOGRAFÍAS DE ARTISTAS

3. 1. ÁMBITO CANARIO

3. 1. 1. Biblioteca de Artistas Canarios. SOCAEM

- ABAB, Ángeles, 1992, "Modernidad: El indigenismo en la Escuela Luján Pérez" y "Pintura" en *Santiago Santana*. SOCAEM (Islas Canarias), pp. 17-24 y pp. 45-83.

* ABAB, Ángeles, 1991, "Obras de carácter heroico y alegórico", en *José Aguiar*. SOCAEM (Islas Canarias), pp. 61-74.

- ALLOZA MORENO, Manuel, 2003, *Valentín Sanz*. SOCAEM (Islas Canarias).

* ALMEIDA, Pedro, 1993, *Arencibia*. SOCAEM (Islas Canarias).

* ALMEIDA, Pedro, 2004, *Juan Guillermo*. SOCAEM (Islas Canarias).

- ARMAS MARCELO, Juan Jesús, 1995, *García Álvarez*. SOCAEM (Islas Canarias).

- BRITO, Orlando, 1995, *Lola Massieu*. SOCAEM (Islas Canarias).

* CASTRO BORREGO, Fernando, 1999, *Juan José Gil*. SOCAEM (Islas Canarias).

- CASTRO BORREGO, Fernando, 1984, *Pedro González*. SOCAEM (Islas Canarias).

- CASTRO BORREGO, Fernando, 2003, *Juan Hernández*. SOCAEM (Islas Canarias).

* CONDE M., Consuelo, 1991, *Álvaro Fariña*. SOCAEM (Islas Canarias).

* G. COSSÍO, Carmen, 1993, "El paisaje. La aventura expresionista", en *Bonnín*. SOCAEM (Islas Canarias), pp. 50-63.

- GARCÍA RAMOS, J. Manuel, 1993, *Fernando Álamo*. SOCAEM (Islas Canarias).

- GUIGÓN, Emmanuel / GONZÁLEZ Rodríguez, Antonio M., 2001, *Rafael Monagas*. SOCAEM (Islas Canarias).

* HERNÁNDEZ, Eduvigis, 1994b, *Antonio Padrón*. SOCAEM (Islas Canarias).

- JIMENEZ D., Josefa, 1991, "La Escuela Luján Pérez. El debate estético en la vanguardia canaria", "Algunas analogías entre Canarias y América", en *Oramas*. SOCAEM (Islas Canarias), 1991, pp. 11-21 y pp. 75-84.

* ORTEGA A., Luis, 1996, *Máximo Escobar*. SOCAEM (Islas Canarias).

* PINTO, Carlos, 2010, *Cándido Camacho*. SOCAEM (Islas Canarias).

* RUIZ R., Álvaro, 2006, *Vicky Penfold*. SOCAEM (Islas Canarias).

- SADARANGANI, Gopi, 1994, *Gonzalo González*. SOCAEM (Islas Canarias).

- SANTANA, Lázaro, 1999, *Felo Monzón*. SOCAEM (Islas Canarias).

- ZAYA, Antonio, 1992a, *Miró Mainou*. SOCAEM (Islas Canarias).
- ZAYA, Antonio, 1992b, *Millares*. SOCAEM (Islas Canarias).

3. 1. 2. Otros:

- * A. DE COSSÍO, Ana M^a, 1975, "Estudio de la obra", en *Mariano de Cossío. Su vida y obra*. Aula de Cultura de Tenerife, SCT, pp. 15 – 20.
- CABALLERO, José Manuel, 1986, *Los personajes de Fajardo*. Cabildo de Tenerife, SCT.
- CABRERA Javier / PADORNO, Manuel, 1990, *Juan Hernández. Poema del faro*. Cabildo de Gran Canaria (Ed. al cuidado de Javier Cabrera). LPGC.
- CARREÑO, Pilar, 1983, *Juan Botas y Ghirlanda*. Confederación española de Cajas de Ahorros, SCT.
- CASTAÑEDA, Juan Pedro, 2009, *Gonzalo González. Bestiario. Dibujos*. Gonzalo González. (Ed. Facsímile), STC.
- * G. REIMERS, A. Luisa, 2010, *El pintor y grabador Cadwallader Washburn. Estancia en Canarias*, Gobierno de Canarias. Dirección General del Libro, Archivo y Biblioteca, SCT.
- * JIMÉNEZ, Mirella, 1989, "Felo Monzón y la Escuela Luján Pérez: Indigenismo-expresionismo", en *Felo Monzón. Síntesis canaria*. Obra Social de La Caja de Canarias, LPGC, pp. 23 - 31.
- * PINTO, Carlos / GARCÍA A., Luz, 1984, *Bruno Brandt. 1893 – 1962*. Confederación española de cajas de ahorro, n^o 89 / Arte 8, SCT.
- * SANTANA, Lázaro, 1984, *José Aguiar*. Colección: Arte en Canarias. Ed. Edirca S.L., LPGC.
- SUAREZ, Ricardo, 2004, *Hugo Pitti. Viaje al Manierismo. Hombres bodegón*. Producciones Gráficas S. L., SCT.
- * VVAA, 2003, *Hugo Pitti. 1992- 2003*. Producciones Gráficas S. L., SCT.
- VVAA, 2009, *Hugo Pitti. Bonjour Mademoiselle*. Ed. A cargo de Hugo Pitti, SCT.
- ZAYA, Antonio, 1989, *Lola Massieu*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).

3. 1. 3. Sin autor. Sin fecha. (Formato digital):

- *Ana de la Puente. Obra reciente*, 2015, [Catálogo digital en Formato PDF]. Edición a cargo de Ana de la Puente, LPGC.

3. 2. ÁMBITO GENERAL

- * BECKS-MALORNY, 1999, Ulrike, *Ensor*. Ed. Taschen, Colonia.
- * BASELITZ, Georg / DAHLEM Franz, 1992, *Baselitz*, Taschen, Colonia.
- * BISCHOFF, Ulrich, 1994, "Reconocimiento tardío. Retratos, paisajes y autorretratos", en *Edward Munch. Cuadros sobre la vida y la muerte*. Ed. Taschen.
- * BOE, Alf, 1989, *Edvard Munch*. Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona.
- * BUZZATI, Dino / CINOTTI, Mia, 1988, *La obra pictórica del Bosco (Clásicos del arte)*. Ed. Planeta, Barcelona.

- CALVOCORESSI, Richard, 1992, *Kokoschka*. Ed. Polígrafa, Barcelona.
- CAMERON, Dan, 1991, *Luis Gordillo. Los años 80*. Ed. Tabapress S. A. Madrid.
- * COSTA CLAVEL, J., 1975, *Modigliani*, Ed. Mundilibro, Barcelona.
- DIEHL, Gaston, 1976, *Van Dongen*. Ed. Bonfini Press S. A., París.
- * DUBUFFET, Jean, "Dubuffet contra la cultura", en VVAA, 1996b, *Dubuffet*, Ed. Polígrafa. Barcelona.
- DUCHTING, Hajo, 1993, *Kandinsky*, Ed. Tachen, Colonia.
- * FISCHER, Wolfgang, 2007, *Egon Schiele*. Ed. Taschen, Colonia.
- * FRANZKE, Andreas, 1989, *Georg Baselitz*. Ed. Polígrafa, Barcelona.
- GARCÍA, Laura, s. f., *Van Gogh (Enciclopedia del arte)*. Ed. Tikal, Madrid.
- * GAT, Giuseppe, 1971, *Oskar Kokoschka*. Ed. Nauta S. A., Grandes Maestros del Siglo XX, Barcelona.
- * GOHR, Siegfried, 2001, *Markus Lüpertz*. Ed. Polígrafa, Barcelona.
- * GOMEZ, Inmaculada, 1979, *El Greco. Los genios de la pintura*. Ed. Sarpe, Madrid.
- HAGEN, Rose-Marie / HAGEN, Rainer, 2003, *Goya*. Ed. Taschen, Colonia.
- * HEINER, Bastian, 1992, *Cy Twombly. Catálogo razonado de pinturas (Vol. IV: 1972-1995)*. Ed. Schirmery/Moser, Munich.
- HERGOTT Fabrice, 1991, *Rouault*, Ed. Polígrafa, S.A., Barcelona.
- * HERNANDO, Javier, 2001, *Emilio Vedova*. Ed. Nerea. S. A., Guipúzcoa.
- * IBERO, Ramón, 2003, *Jackson Pollock*. Ed. Polígrafa, Barcelona.
- KRIEGESKORTE, Werner, 1991, *Giuseppe Arcimboldo*. Ed. Taschen, Colonia.
- * LOPEZ – PEDRAZA, Rafael, 1996, *Anselm Kiefer. After the catastrophe*. Ed. Thames and Hudson. Londres.
- * LOPÉZ BLAZQUEZ, Manuel, 1996, *Egon Schiele*. Ed. Glouos Communication S. A., Madrid.
- MESSER, Thomas, 1991, *Munch (Biblioteca de arte)*. Julio Ollero ed. s. I.
- MOURE, Gloria, 2005, *Sigmar Polke. Pinturas, fotografías y films*. Ed. Polígrafa S. A., Barcelona.
- MUTHESIUS, Angelika, 1994, *Munch*. Ed. Taschen, Colonia.
- * ODDI, G., 1979, *Turner. Los genios de la pintura*. Ed. Sarpe, Madrid.
- PORCIO, Francesco, *El universo ilusorio de Arcimboldo*. Ed. Fabbri. Milán, 1979.
- RUSSO Raffaella, 1999, *Friedrich. La naturaleza y el individuo en el romanticismo alemán*. Sociedad editorial Electa España.
- * SOTO CABA, Victoria, 2008, *Modigliani. El rostro intemporal*. Ed. Libsa, Madrid.
- STOR, Robert, 2002, *Gerhard Richter. Forty years of painting*. Museo de arte Moderno, Nueva York.
- * VVAA, 1994d, *Francis Bacon*. Ed. Polígrafa. Barcelona.

- * VVAA, 1995e, *Oskar Kokochska*. Ed. Polígrafa S.A. y Globus Comunicaciones S.A. Barcelona.
- * VVAA, 2001h, *Chaim Soutine. Catalogue Raisonné*. Ed. Taschen, Colonia.
- * VVAA, 2002d, *Markus Lüpertz. La memoria y la forma*. Ed. Aldeasa.
- VVAA, 2002g *Ferrán García Sevilla. Pinturas 1988-2001*. Ed. Polígrafa. Barcelona.
- VVAA, 2007d, *Peter Doig*, Ed. Phaidon, Londres.
- VVAA, s. f., *Julian Schnabel*, Ed. a cargo de Max Hollein, s. l.
- * WALTER, Ingo F. / METZGER, Rainer, 1993, *Chagall.1887- 1985. La pintura como poesía*. Ed. Taschen, Colonia.
- * WALTER, Ingo F. / METZGER, 1997, Rainer. *Van Gogh. La obra completa. Pintura*. Primera arte. Ed. Taschen, Colonia.
- WARNCKE, 1998, Carsten-Peter, *Picasso*. Ed. Taschen, Colonia.
- WOLF, Norbert, 2003, *Friedrich*. Ed. Taschen, Colonia.
- YARD, Sally, 1997, *Willem De Kooning*. Ed. Polígrafa, Barcelona.
- * WOLL, Gerd, 2009, *Edward Munch. Complete paintings*. Catalogue raisoneé. Vol. I, II, III y IV. Ed. Thames and Hudson, Londres.

4. HISTORIA DEL ARTE

4. 1. ÁMBITO CANARIO

- * ABAD, Ángeles, 2001, *La identidad canaria en el arte*. Centro de Cultura Popular Canaria, (Islas Canarias).
- ALLEN, Jonathan, 2001, *Imágenes para un siglo. Una cronología visual del arte en Canarias (1898 – 2000)*, Ed. Cabildo de Gran Canaria. LPGC.
- CARREÑO, Pilar, "Las últimas vanguardias", en VVAA, 2003f, *Escritos sobre las vanguardias en Canarias. 1927 - 1977*, Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea, SCT.
- CASTRO MORALES, Federico (dir.), 2008, *Historia cultural del arte en Canarias*. Tomo VIII: Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
- * CASTRO SAN LUIS, Joaquín, "Bruno Brandt. Un acuarelista enamorado de Canarias", en *Pintura y pintores en Canarias*. Ed. Centro de Cultura Popular Canaria, Cabildo de Tenerife, SCT, 1996, pp. 248 y pp. 22 - 26.
- * DÍAZ BERTRANA, Carlos, 1982, *Últimas tendencias del arte en Canarias*, Colección Guagua Nº 40, LPGC.
- * DOPAZO, Serafín, "Bruno Brandt. Tesoros en ideas", en GONZÁLEZ, Alfonso (dir.), 2005, *Perfiles de Canarias*. Ed. Idea, SCT, pp. 30 - 33.
- * HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "Arte", en VVAA 1984b, *Canarias* (Colección Tierras de España). Fundación Juan March y Ed. Noguer, S.A., Barcelona, pp. 141- 340.

- * SANTANA, Lázaro, "Regionalismo y vanguardia" y CASTRO BORREGO, "Regionalismo y vanguardia", "Las artes plásticas después de la guerra civil" y "Artistas foráneos en Canarias", en – SANTANA Lázaro (dir.), 1982, *Historia del arte en Canarias*. Ed. Edirca, S. L., LPGC, pp. 221 - 263 y pp. 265 - 311 y pp. 339 - 346.
- SAGASTI, José Ignacio (dir.), 2000, *Ídolos Canarios. Catálogo de terracotas prehistóricas de Gran Canaria*. Ed. El Museo Canario, LPGC.
- * TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso, 1978, "Homenaje a Bruno Brandt", en *Agrupación de acuarelistas canarios*. Ed. Luis Yuste, S/C de Tenerife, pp. 81 – 85.
- * VVAA, 1998d, *Gran Enciclopedia del Arte en Canarias*. Ed. Centro de Cultura Popular Canaria (Islas Canarias).
- VVAA, 2000d, "Ídolos canarios", en *Catálogo de terracotas prehistóricas de Gran Canaria*. Ed. Museo Canario, LPGC, pp. 17 – 64.
- * VVAA, 2008d, *Arte contemporáneo en Canarias. Una visión más* (Tomo I: *Canarias entra en la Modernidad* / Tomo II: *Canarias y las Vanguardias Artísticas: la Posguerra, Éxodo y el Retorno* / Tomo III: *30 Años de Arte en Canarias: de la Transición a la Historia Reciente*. Fundación Mapfre Guanarteme, LPGC.

4. 2. ÁMBITO GENERAL

- * BECKETT, Wendy, 1995, *Historia de la pintura*. Ed. Blume, Barcelona.
- BONET CORREA, Antonio, 1983, *El Surrealismo*. Ed. Cátedra, Madrid.
- * D. DE ATAURI, Juan, 1983, *El Fauvismo*. Ed. Alianza forma, Madrid.
- * FRIEDE R. Patricia / MARCADÉ, Isabelle, 2004, *Movimientos de la pintura*. Ed. Larousse, Barcelona.
- * GIORGI, Rosa, 1998, "Fauvismo y Expresionismo", en *Matisse. El esplendor deslumbrante del color de los fauves*. Sociedad Editorial Electa España S.A., (s.l.), pp. 50-51
- * GUASCH, Anna M^a, 1997, *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*. Ed. del Serbal, Barcelona.
- * GUASCH, Anna M^a, 2000a, *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*. Ed. Alianza Forma, Madrid.
- GUASCH, Anna M^a, 2000b, *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1985*. Ed. Akal, Arte Contemporáneo, Madrid.
- * HONNEF, Klaus, 1991, *Arte contemporáneo*. Ed. Taschen. Colonia.
- JANSON, H.W., 1991, *Historia general del arte*. Vol. IV: *El Mundo Moderno*. Ed. Alianza Forma, Madrid.
- * JANSON, H.W, / ROSEMBLUM, Robert, 1992, *El arte del siglo XIX*. Ed. Akal, Madrid.
- JANSON H.W. / JANSON A. F., 1998, *Historia del arte para jóvenes*. Ed. Akal, Madrid.
- JENSTCH, Ralph, 1997, *George Gorsch. Los años de Berlín*. Ed. Electa, s. l.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. "Surrealismo ¿dictado mental sin control?", en VVAA, 1983b, *Surrealismo*. Ed. Cátedra, Madrid.
- LEVIN, Kim, 1998, *Beyond Modernism. Essays on art from the 70's and 80's*. Ed. Icons, Nueva York.
- * LUCIE-SMITH, Edward, 1990, *Art in the eighties*. Ed. Phaidon Universe, Nueva York.

- * LUCIE-SMITH, Edward. 1995, *Movimientos artísticos desde 1945*. Ed. Destino, Barcelona.
- * MARINA, José Antonio / MINGOTE, Antonio, (s.f.), *Historia de la Pintura*. Ed. Espasa libros, Madrid.
- * MARTÍN GONZÁLEZ, J. José, 1978, *Historia del Arte*, Ed. Gredos, Madrid.
- MORALES Y MARÍN, J. Luis, 1998, *La pintura en El Barroco*. Ed. Espasa S. A., Barcelona.
- NAIRNE, Sandy, 1990, *State of the art. Ideas and images in the 1980's*. Ed. Catho and Windows, Londres.
- * NIETO ALCAIDE, Víctor, “La vanguardia y el color”, en VVAA, 2011a, *El arte del siglo XX. Metamorfosis del Arte*, Ed. Universitaria Ramón Areces.
- * PERRY, Gil, “El primitivismo y lo moderno”, y HARRISON, Charles, “Abstracción, figuración y representación (Abstracción)”, en VVAA, 1998e, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Ed. Akal-Arte contemporáneo, Madrid, pp. 7 – 86 y pp. 189 -216.
- PRECKLER, Ana María, 2003 “El Expresionismo”, en *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Vol. II. Ed. Complutense, Madrid, pp. 119-167.
- * RAMIREZ, Juan Antonio, “Las vanguardias históricas: Del Cubismo al Surrealismo”, en VVAA, 1997d, *Historia del Arte*. Vol. IV: *El mundo contemporáneo*. Ed. Alianza, Madrid, pp. 224-228.
- RODRIGUEZ, Ramón, 2009, “Orígenes y formación de arte moderno. La época de las vanguardias”, en *El arte en el siglo XX*. Ed. Creaciones Vincent Gabrielle, Madrid.
- VIALOU, Denis, “Las Pinturas de Lascaux, un arte inmortal” y “Animales, signos y hombres”, en VVAA, 2000b, *Historia universal de la pintura. De la prehistoria a las civilizaciones Orientales*. Summa Pictoria. Ed. Planeta S. A., Barcelona.
- * VIDAL, Mercé y SUAREZ, Alicia, “Los primeros movimientos de vanguardia – El Expresionismo alemán”, en VVAA, 1987b, *Historia universal del arte - El siglo XX*, vol. IX. Ed. Planeta SA., Barcelona, pp. pp. 25 – 38 y pp. 39 - 44.
- VVAA, 1994e, Victoria, *Historia del arte*. Ed. Nerea, S.A., Madrid, 1994.
- VVAA, 1999e, *Arte del siglo XX. Pintura, escultura. Nuevos medios*. Vol. I. Ed. Taschen, Colonia.
- * VVAA, 1990c, *Historia del arte*. Ed. Vicens-Vives, S.A., Barcelona.

4. 3. EXPRESIONISMO

- BAHR, Hermann, 1916, *Expressionismus*, Delphin Verlag, Munich, 1916.
- BEHR, Shulamith, 2000, *Expresionismo*. Ed. Encuentro, Barcelona.
- * CASALS, Josep, 1982, *El Expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Montesinos Editor, S.A., Barcena.
- * CREPALDI, Gabriele, 2008, *Expresionistas*. Ed. Random House Mondadori, S.A, Barcelona.
- * DUBE, Wolf-Dieter, 1997, *Los expresionistas*, Ed. Destino, Barcelona.
- * DÜCHTING, Hajo, 2009, *El Jinete azul*. Ed. Taschen, Colonia.
- * ELGER, Dietmar, 2002, *Expresionismo. Una revolución artística alemana*. Ed. Taschen. Colonia.
- * GERHARDUS, Maly / GERHARDUS, Dietfried, 1976, *Expressionism. From artistic commitment to the beginning of a new era*. Ed. Phaidon Press Limited, Oxford.

- * GONZÁLEZ, Antonio, 1990, *Las claves del arte expresionista. Como interpretarlo*. Ed. Planeta, Barcelona.
- * LORENZ, Ulrike, 2008, *Brücke*. Ed. Taschen, Colonia.
- * SELZ, Peter, 1989, *La pintura expresionista alemana*. Ed. Alianza Forma, Madrid.
- * VOGT, Paul, 1980, *Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán*. Ed. Blume, Barcelona.
- * WHITFORD, Frank, 1987, *Retratos expresionistas*. Ed. Destino, S.A., Barcelona.
- * WOLF, Norbert, 2004, *Expresionismo*. Ed. Taschen. Colonia.

4. 3. 1. En línea:

- *Arte contemporáneo. Expresionismo. Pintura Expresionista*. Diciembre de 2008. Disponible en: <http://www.artespana.com/expresionismo.htm> [Acceso: 2012/11/21].
- *Expresionismo*. Modificada por última vez el 17 nov 2012. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo> [Acceso: 2012/11/21].

5. ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE. ESTUDIOS Y ENSAYOS

- * BOZAL, Valeriano (dir), 2002, “El arte y el lenguaje - El lenguaje del sujeto” en, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Ed. Visor Dis., S.A., Madrid, pp. 505. pp. 15 - 19.
- * BOZAL, Valeriano, 2004, *El tiempo del estupor*. Ed. Siruela. Madrid.
- D'ANGELO, Paolo / DUQUE, Félix, 1999, *La religión de la pintura. Escritos sobre filosofía romántica*. Ed. Akal, Madrid.
- ECO, Humberto, 2004, *Historia de la belleza*. Ed. Lumen S.A. Barcelona.
- * GARCÍA GABALDÓN, Jesús, “El arte y el lenguaje”, y THIEBAUT, Carlos “Teorías de la postmodernidad”, en BOZAL, Valeriano (dir.), 2000, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. Ed. Visor Dis., S.A., Madrid, pp. 15 – 46 y pp. 311 – 327
- GAU, Sabina, 2003, *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable*. Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, (Estudios y ensayos. 26. Arte 2), SCT.
- GONZÁLEZ, 1986a, Pedro, “Don Mariano de Cossío”, en *Sobre el lienzo*. Ed. Edirca. Cultura viva de Canarias, Colección de ensayos de Canarias, LPGC, pp. 79-82.
- * KANDINSKY, Vasili, 2004, *De lo espiritual en el arte*. Ed. Paidós estética, Barcelona.
- * KRIEGER, Verena, 2007, “El artista como salvador” (Wassily Kandinsky), “Genio, melancolía y locura” (Hans Prinzhorn) y „El descubrimiento de la creatividad y la búsqueda de los orígenes”, en KRIEGER, Verena, *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler*. Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, Colonia, pp. 83-86, pp.110-113 y pp. 115 – 128.
- LEVIN, Kim, 1988, *Beyond Modernism. Essays on art from the 70's and 80's*. Ed. Icons, Nueva York,
- * OCAMPO, E. / PERAN, M., 1991, *Teorías del arte*. Ed. Ícara, Barcelona.
- * ORTEGA A., Luis, 1984, “Bruno Brandt. Un aire nuevo a la pintura”, en *La Aventura de Canarias*. Servicio De Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, SCT, pp. 293 - 297.

- PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Ed. Cátedra (Grupo Anaya S. A.), Madrid.
- ROSEMBLUNT, Robert, 1993, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo. De Friedrich a Rothko*. Ed. Alianza Forma. Madrid.
- * SOLANA, Guillermo, “Crítica y modernidad – Primitivismo y cuarta dimensión”, CASTILLO, Dolores y MARTINEZ, Francisco José, “Las ideas estéticas de Nietzsche” y BOZAL, Valeriano, “El arte y el lenguaje - El lenguaje del sujeto”, en BOZAL (dir.) 2000, Vol. I, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Ed. Visor Dis., S.A., Madrid, pp. 342-345, pp. 352-366 y pp. 15-19.
- STEINER, Rudolf, 2002, *Filosofía de la libertad. Fundamentos de una concepción moderna del mundo. Resultados de una observación introspectiva según el método de las ciencias naturales*. Ed. Rudolf Steiner S.A., Madrid.
- VERA CAÑIZARES, Santiago, 2004, “Viaje y territorio”, en *Proyecto artístico y territorio*. Ed. Universidad de Granada, España.
- * WORRINGER, Wilhelm, 1953, *Abstracción y Naturaleza*. Fondo de Cultura Económico, México D. F.

6. DICCIONARIOS DE ARTE

6. 1. ÁMBITO CANARIO

- * FUENTES, Gerardo (dir), 2008, *Diccionario biográfico de Canarias. Arte*. Cabildo de La Palma, Ayuntamiento de La Laguna y Centro de Cultura Popular Canaria, SCT..
- SANTANA, Lázaro, 1996, *Diccionario (personal) del arte canario contemporáneo*. Ed. Edirca, LPGC.

6. 2. ÁMBITO GENERAL

- * AGUILERA CERNI, Vicente, 1979, “Expresionismo”, “Abstracción” y Figuración”, en AGUILERA CERNI, Vicente (dir.), *Diccionario del arte moderno. Conceptos-Ideas-Tendencias*. Fernando Torres. Editor S.A., Valencia, pp. 209 – 213, pp. 30 – 33 y pp. 222 – 225.
- CASTRO FLOREZ, Fernando (dir.), 1997, *Diccionario del arte del siglo XX*. Ed. Akal, Madrid.
- CHUECA, Fabian / IBEAS, J. Manuel, 1999, *El arte del siglo XX*. Ed. Debate, Madrid, pp. 520.
- VVAA, 1999f, *Art at the turn of the millenium*, Ed. Taschen, Colonia.
- VVAA, 2002e, *Vitamin P. New perspectives in painting*. Ed. Phaidon, Londres.

7. TÉCNICA ARTÍSTICA, COMPOSICIÓN Y LENGUAJES DEL ARTE

- ALBERS, Joseph, 1979, *La interacción del color*, Alianza, Madrid, 1979.
- * ARNHEIM, Rudolf, 1998, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Ed. Alianza Editorial, Madrid.
- * BLANCO Pilar / GAU, Sabina, 1996, *Fundamentos de la composición pictórica* (Colección textos Universitarios). Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Universidades e Investigación, Gobierno de Canarias, (Islas Canarias).

* DONDIS, D. A., 1976, *Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1976.

- PETRE, María Carla / DE GIORGIS, Alfonso, 2002, *Comprender el arte y entender su lenguaje*. Susaeta ediciones, Madrid.

7. 1. En línea:

* WÖLFFLIN, Heinrich, 1952, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Ed. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1952, pp. PDF Disponible en <https://www.scribd.com/doc/242251666/WOLFFLIN-Conceptos-fundamentales-de-la-Historia-del-Arte-pdf#> [Acceso: 2016/09/ 07].

8. ARTÍCULOS DE REVISTAS ESPECIALIZADAS, PERIODICOS Y OTRAS PUBLICACIONES

- BONITO OLIVA, Achille. 2002, "Transvanguardia". *Art Dossier*. Nº 183. Giunti Ed., Florencia, pp. 50.

-GROUT, Catherine / ESPALIÚ, Pepe, "Nueva Bienal de París. Recorrido parcial de una exposición", DELGADO, Gerardo, "El territorio moral de Cucchi. Entrevista de Gerardo Delgado con Enzo Cucchi", ALIAGA, J. Vicente, "Baselitz. La resurrección de lo atávico". 1985, *Revista de Arte Figura*, nº 5, mayo-junio, Sevilla, pp. 4-7, pp. 11-22 y pp. 23-28.

- FLOHIC, Catherine, "Cy Twombly". *Ninety. Arte de los años 90*. Revista nº 19. Ninety Ed. pp. 10 – 41.

- JARAUTA, Francisco, 1991, "Neobarroco. Estrategias alegóricas en la cultura contemporánea". *Atlántica. Revista de las artes*. Nº 1, Mayo de 1991. Consejo editorial de Atlántica, Madrid, pp. 21 - 74.

- VVAA, 1998a, *Els anys 80's internacional*. Ed. Dau Al Set, Barcelona, 1988.

- NAVARRO ARISA, J. J., 1999, *Galería de Arte Contemporáneo*, nº 2: Barceló. Ed. Altaya S.A., Barcelona

- CASTRO MORALES, Federico, 1990, "A. D. L.A.N. y Gaceta de Arte", Universidad, La Laguna, pp. 99- 110.

8. 3. Periódicos en línea:

- AGUIRRE, José Ignacio, "Orgías en el jardín", en *El Mundo* (martes, 3 de agosto de 2004) Disponible en: <http://www.elmundo.es/metropoli/2004/07/12/arte/1089650742.html> [Acceso: 2014/12/14].

- SAMANIEGO, Fernando, "Brown lleva a sus pinturas el deseo sexual", en *El país* (jueves, 15-07-2004) Disponible en: http://elpais.com/diario/2004/07/15/cultura/1089842407_850215.html [Acceso: 2014/12/14].

- ZEA, Alex, "El paraíso perdido de Ydñez", en *El País*, (lunes, 25-02-2008) Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/02/25/andalucia/1203895336_850215.html [Acceso: 2015/11/4].

8. 2. Actas de Congresos:

- VVAA 1997e, *Visiones del paisaje. Actas del congreso Visiones del paisaje*. Servicio de editores de la Universidad de Córdoba. Priego de Córdoba, Noviembre de 1997, pp. 178. Disponible en: <http://e->

archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/7868/Visiones_del_paisaje.PDF?sequence=3 [Acceso: 2017/03/02].

8. 3. Manuscritos:

- AROZENA, Carmen, *Expresionismo metafísico*. Museo Insular, Santa Cruz de La Palma, SCT. Cabildo de La Palma, SCT, 2015. Notas escritas entre 1959 y 1962 aprox.

8. 4. Mensajes electrónicos personales:

- ORTEGA, Jorge, "Expo 'Sin título'", [en línea], Mensaje disponible en: davmp3@hotmail.com, 29 de octubre de 2016; 14:57h. Mensaje –ID: deebpenta2@yahoo.es. Comunicación personal.

9. MEMORIAS DE LICENCIATURA O GRADO, TESINAS Y TESIS DOCTORALES

- ABAD, Ángeles, 1990, *El debate sobre la identidad artística canaria y la praxis artística en el siglo XX*, Tesis Doctoral de la Facultad de Geografía e Historia, dirigida por Fernando Castro Borrego, Universidad de La Laguna, SCT, 1990.

- ARROYO FERNÁNDEZ, M^a Dolores, 1992, *La Pintura Contemporánea de Paisaje en las Canarias Orientales*, Tesis doctoral de la Facultad de Geografía e Historia, dirigida por Jesús Hernández Perera. Universidad Complutense, Madrid.

* BETANCOR MARTEL, Orlando, 1996, *La pintura de los 80 en Canarias*, Tesis Doctoral de la Facultad de Geografía e Historia, dirigida por Fernando Castro Borrego, Universidad de La Laguna, SCT, Octubre de 1996.

* DIAZ MARRERO, Carlos, 1980, *Últimas tendencias del arte en Canarias. La generación de los 70*, Memoria de Licenciatura de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de La Laguna, dirigida por Fernando Castro Borrego, S/C de Tenerife, Octubre de 1980.

* FRANCO RAMIREZ, Orlando, 1986, *Origen y desarrollo de las manifestaciones actuales de arte canario de 1970 a 1985*, Tesina de la Facultad de Geografía e Historia, dirigida por Fernando Castro Borrego S/C de Tenerife, Universidad de La Laguna, S/C de Tenerife, Junio de 1986, pp. 240.

- GONZÁLEZ, Pedro, 1986b, *Trabajo que aporta el autor como complemento a la muestra antológica de su pintura y a la obra de investigación y creación realizada en los dos últimos años como tema de su tesis doctoral*, Tesis doctoral de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Laguna, SCT, Diciembre de 1986.

* MENDEZ PÉREZ, David, 2007, *Neoexpresionismo y figuración en la Europa de los 80. El caso de la pintura alemana en la posmodernidad*. Tesina de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Andalucía, dirigida por Miguel Peña Méndez, 2007.

9. 1. En línea:

- BEATTI, Cynthia, 2008, *Expresionismo y Posmodernidad. Cien años de legado Expresionista*, Trabajo de fin de Grado en Comunicación Audiovisual, Universidad de Palermo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, dirigida por Oscar Echevarria, Diciembre, 2008. pp. 166. Disponible en: http://www.palermo.edu/dyc/pgraduacion/archivos_bajada/mejores_pag/2008-2/MPG20 [Acceso: 2012/11/19].

* DIAZ PADILLA, Ramón, 1992, *Generación de los 70: análisis de las formas expresivas de los artistas canarios de la década 1970-1980*. Tesis doctoral de la Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, dirigida por Jaime González de Alejo Colina, Universidad Complutense de Madrid, Madrid,

1992, pp. 1167 aprox. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/1693/1/AH1001801.pdf> [Acceso: 2015/12/23].

- JAIME GARZA, M^a Sylvia, 2001, "La posmodernidad", en *Ética y posmodernidad*. Tesis doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey N. L., dirigida por Lázaro Vargas Guerra, Junio de 2001, pp. 121 y 122. Disponible en: <http://eprints.uanl.mx/4889/1/1020145749.PDF> [Acceso: 2016/ 03/01].

10. METODOLOGÍA Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

- AZAR, Gabriela / SILAR, Mario, 2006, "Exposición de la tesis", en *Metodología y Técnicas de Investigación para la Elaboración de Tesis*. Ed. Hispania Libros, Madrid.

* ECO, Umberto, 2001, *Cómo se hace una tesis*. Ed. Gedisa, Barcelona.

* PRELLEZO, José Manuel / GARCÍA, Jesús Manuel, 2003, *Investigar. Metodología y técnicas del trabajo científico*. Ed. CCS, Madrid.

- STANDOP, Ewald, 1975, "Títulos abreviados", en *Como preparar monografías e informes*. Ed. Kapelusz, Buenos Aires.

* Este símbolo señala aquellos libros que han sido más utilizados en este trabajo.

Índice de ilustraciones por capítulos

PRIMERA PARTE

CAPITULO I:

- 1 Cartel de invitación para una exposición de *Die Brücke* en Dresde, 1906; Xilografía. Colección privada. Expresionistas. Ed. Electa, Barcelona, 2008, p. 2.
2. KANDINSKY, Wassily y MARC, Franz: Cubierta en tinta y acuarela para almanaque con motivos de obras de *Der blaue Reiter*, 1911. Historia de la pintura. Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 353.
3. NOLDE, Emil: *Mujer*, 1912; Colección privada. St. Louis, Estados Unidos. [En línea]. Disponible en: http://aprendersociales.blogspot.es/2009_10_01_archive.html?m=1 [Acceso: 2015/11/24].
4. Pintura realizada en el Psiquiátrico de SCT: *La señora*, 2004; 60 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. Cortesía del Hospital Psiquiátrico de S/C de Tenerife.
5. SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl: *Granja en Dangast*, 1910; 86,5 x 94,5 cm. Óleo sobre tela. Nationalgalerie, Berlin. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 56.
6. KANDINSKY, Wassily: *La calleja Grün. Murnau*, 1909; 33 x 44,6 cm. Óleo sobre tabla. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. Kandinsky. Ed. Taschen, Colonia, 1993, p. 22.
7. PECHSTEIN, Max. *Bañistas en Moritzburg*, 1910; 70 x 80 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Wilhelm-Lehmbruck, Duisburg. Expresionistas. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 83.
8. MACKE, August: *Muchachas bajo los árboles*, 1914; Los expresionistas. Ed. Destino, Barcelona, 1997, p. 138.
9. KIRCHNER, Ernst Ludwig: *Jinete de circo*, 1914; 200 x 150 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Morton D. May. St. Louis. Expresionismo. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 21.
10. SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl: *Retrato de Rosa Schapire*, 1911; 84 x 76 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Brücke, Berlín. Expresionistas. Taschen, Colonia, 2002, p. 69.
11. VON WEREFKIN, Marianne: *Autorretrato*, 1908-1910; 51 x 34 cm. Témpera sobre papel. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 102.
12. SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl: *Naturaleza muerta con escultura negra*, 1913; 73 x 68,3 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Ludwig, Colonia. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 236.
13. VON JAWLENSKY, Alexei. *Naturaleza muerta con florero y jarra*, 1909; 49,5 x 43,5 cm. Óleo sobre cartón. Museo Ludwig, Colonia. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 112.
14. NOLDE, Emil: *Plaza en San Domenico II, Taormina*, 1905; 41 x 51,5 cm. Óleo sobre lienzo. Kunstmuseum Düsseldorf, Dusseldorf. Expresionismo. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 102.
15. VON JAWLENSKY, Alexei: *Colina*, 1912; 53,5 x 64 cm. Óleo sobre cartón. Expresionismo alemán. CAAM, LPGC, 1995, p. 93.
16. HECKEL, Erich: *Joven tocando el laúd*, 1913; 72 x 79 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Brücke, Berlín. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 254.
17. MACKE, August: *Paisaje con vacas y camello*, 1914; 47 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. Kunsthaus Zürich Zurich. Expresionismo. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 188.

18. MUELLER, Otto: *Pareja de enamorados*, 1922; 106 x 80 cm. Témpera sobre arpillera. Colección privada, Hamburgo. Expressionism. Ed. Phaidon 20th Century Art, Oxford, 1979, p. 60.
19. HECKEL, Erich: *Hombre joven*, 1906; 47,5 x 36 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Brücke, Berlín. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 123.
20. HECKEL, Erich: *Hombre y mujer al aire libre*, 1909; 80 x 70 cm. Óleo sobre lienzo. Colección privada. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 265.
21. KANDINSKY, Wassily: *Improvisación 9*, 1910; 110 x 110 cm. Óleo sobre lienzo. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart. Expresionismo. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 149.
22. KIRCHNER, Ernst Ludwig: *Funámbulas*, 1908-1910; 120 x 149 cm. Óleo sobre lienzo. Galería Neue, Nueva York. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 293.
23. MARC, Franz: *Bajo la lluvia*, 1914; 81 x 105 cm. Óleo sobre tela. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 108.
24. KANDINSKY, Wassily: *Improvisación. Barranco*, 1914; 110 x 110 cm. Óleo sobre lienzo. Städtische Galerie im Lebenhaus, Munich. Expresionismo. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 148.
25. CAMPEDONK, Henry: *Paisaje bucólico*, 1913; 100 x 85,5 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Morton D. May. St. Louis. Expresionismo. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 198.
26. KANDINSKY, Wassily: *Glass Painting with Sun*, 1910; 30,6 x 40,3 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. Kandinsky, Ed. Taschen, Colonia, 1993, p. 25.
27. PECHSTEIN, Max: *Escena en el bosque*, 1909; 68 x 79,5 cm. Óleo sobre lienzo. Colección privada. Museo Stedelijk, Ámsterdam. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 266.
28. KIRCHNER, Ernst Ludwig: *El Tizenhorn, garganta de Zügen cerca de Monstein*, 1919-1920; 119 x 119 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Kirchner, Davos. Kirchner. Ed. Taschen, Colonia, 2003, p. 78.
29. KANDINSKY, Wassily: *Improvisación 26 (Remeros)*, 1912; 97 x 107,5 cm. Óleo sobre lienzo. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. Wassily Kandinsky. Ed. Taschen, Colonia, 1990, p. 41.
30. SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl: *Antes de la primavera*, 1911; 76,3 x 84 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Ostwall, Dortmund. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 195.
31. KANDINSKY, Wassily: *Estudio para Composición II*, 1910; 50 x 65 cm. Museo The Solomon R. Guggenheim, Nueva York. Kandinsky. Ed. Taschen, Colonia, 1993, p. 24.
32. KIRCHNER, Ernst Ludwig: *Bosque junto al mar*, 1913; 91,5 x 125 cm. Óleo sobre lienzo. Colección privada, Nueva York. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 197.
33. MARC, Franz: *Gacelas*, 1913; 55,5 x 71 cm. Témpera sobre papel. Colección privada, Krefeld. Expresionismo. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 156.
34. SCHMIDT ROTTLUFF, Karl: *Durmiente*, 1910; 16,7 x 11 cm. Xilografía. Grabado en madera a la fibra. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 51.
35. MUELLER, Otto: *Desnudos al pie del agua*, 1914 aprox.; 30,8 x 22,9 cm. Litografía. Expresionismo. Ed. Taschen. Colonia, 2002, p. 96.

36. HECKEL, Erich: *Casa en el parque*, 1910; 17 x 11 cm. Xilografía. Grabado en madera a la fibra. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 51
37. *Pantocrátor del Ábside de San clemente de Tahull* (Det.), año 1123 aprox.; Historia del Arte. Ed. Vicens-Vives, Barcelona, 1990, p. 159
38. ROUAULT, George: *La santa faz*, 1933; 91 x 65 cm. Óleo y guache sobre papel. Museo Nacional Arte de París. Centro Georges Pompidou. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 47.
39. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Cementerios, Cuevas y gatos*, 2003; 240 x 200 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. Cementerios, cuevas y gatos. Organismo Autónomo de Cultura. Ayuntamiento de S/C de Tenerife, 2003, s. p., ilustr. 25.
40. PECHSTEIN, Max: *El bañador de rayas*, 1909; 68 x 78 cm. Óleo sobre lienzo. Colección privada en depósito en el Museo Brücke, Berlín. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 263.
41. DERAÏN, André: *Velas secándose*, 1905; 82 x 101 cm. Óleo sobre tela. Museo Pushkin, Moscú. Colección I. A. Morosov. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 41.
42. BOCCIONI, Humberto: *La calle penetra en el edificio*, 1911; 110 x 107 cm. Óleo sobre tela. Museo Sprengel de Hannover, Hannover. Arte del siglo XX. Clasicismo e imaginación. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 86.
43. MEINER, Ludwig: *Paisaje apocalíptico*, 1913; 95,25 x 80,33 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en www.pbase.com/~dougkess/image/54929000. [Acceso: 2015/03/26].
44. BRAQUE, George: *El estanque (Le pont de La Ciotat)*, 1906; 50 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Braque. Colecciones del Museo Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou, Centro Georges Pompidou, París, 1982, p. 23.
45. NOLDE, Emil: *Atardecer*, 1916; 74 x 101 cm. Historia de la pintura. Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 341.
46. MATISSE, Henri: *Retrato de la raya verde*, 1905; 40,5 x 32,5 cm. Historia de la pintura, Ed. Blume, p. 336.
47. MEINER, Ludwig: *Rostro nocturno*, 1913; 67 x 49,5 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Mr and Mss Marvin, L. Fishman, Milwaukee, Wisconsin. Retratos expresionistas. Ed. Destino, Barcelona, 1987, p. 49.
48. VLAMINCK, Maurice de: *Hombre fumando una pipa*, 1900; cm. 73 x 50 cm. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. Vlaminck. Un instinct fauve. Ed. Skira, 2008, Paris, p. 53.
49. GRÜNEWALD, Matthias: *La pequeña crucifixión*, 1511-1520; 61 x 46 cm. Historia de la pintura. Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 76.
50. NOLDE, Emil: *La vida de Cristo* (Det.), 1911-1912. [En línea]. Disponible en <http://es.slideshare.net/mobile/iesjuliocaroba/las-vanguardias-artisticas-del-siglo-xx>. [Acceso: 2015/11/24].
51. VAN GOGH, Vincent: *La iglesia de Auvers*, 1890; 51 x 64 cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París. Van Gogh. Ed. Tikal, Madrid, s.f., p. 227.
52. HECKEL, Erich: *Molino de viento cerca de Dangast*, 1909; 70,7 x 80,5 cm. Óleo sobre tela. Museo Wilhelm Lehmbruck, Duisburg. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 60.

CAPITULO II:

1. *Bisonte de las Cuevas de Altamira*, 25.000 años a. C., aprox. Historia del Arte. Ed. Vicens-Vives, Barcelona, 1990, p.24.
2. MARC, Franz: *Ovejas*, 1912; 49,5 x 77 cm. Óleo sobre lienzo. Saarbrücken, Saarmuseum, Neue Galerie. Expressionism. Ed. Phaidon 20th century Art, Oxford, 1979, p. 84.
3. *La virgen y el niño con el trono entre San Teodoro y San Jorge (Icono del monte Sinaí)*, siglo VI a. C. aprox.; 68 x 48 cm. Historia de la pintura. Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 26.
4. Miniatura de *La Biblia moralizada de Nápoles*, 1340-1350. [En línea]. Disponible en: <http://www.moleriro.com.es/catálogos-pdf.htm>. [Acceso: 2017/02/03].
5. BOSCH, Hieronymus (El Bosco): *La tentación de San Antonio* (panel central), 1505; 132 x 120 cm. Historia de la pintura, Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 72.
6. GRÜNEWALD, Matthias: *La tentación de San Antonio* (detalle del cuadro en el Altar de Isenheim), 1515; 265 x 139 cm. Museo de Unterlinden, Colmar. La obra pictórica completa de Grünewald. Ed. Moguer S. A., Barcelona, 1974, lámina 43.
7. ARCIMBOLDI, Giuseppe: *Invierno*, 1563; 67 x 52 cm. Óleo sobre tabla. Museo Nacional del Louvre. Kunsthistorisches Museum, Viena. El universo ilusorio de Arcimboldo. Ed. Fabbri. Milán, 1979, p. 58.
8. THEOTOCÓPOULUS, Domenico (El Greco): *El Laoconte*, 1610; 137 x 173 cm. Washington. Historia del Arte. Ed. Vicens-Vives, Barcelona, 1990, p.272.
9. DE RIBERA, José: *El Martirio de San Bartolomé*, 1935; 183 x 234 cm. Óleo sobre lienzo. Palacio Pitti, Florencia. La pintura en el Barroco. Ed. Espasa, Barcelona, 1998, p. 151.
10. KOKOSCHKA, Oskar: *La novia del viento*, 1914; 181 x 221 cm. Óleo sobre tela. Museo de Arte Kunstsammlung Basel, Basilea. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 62.
11. REMBRANDT: *Paisaje tempestuoso*, hacia 1640. Historia del Arte. Ed. Vicens-Vives, Barcelona, 1990, p.307.
12. NOLDE, Emil: *Mar de otoño XI*, 1910; 73 x 88 cm. Óleo sobre lienzo. Kunsthaus Zürich, Zurich. Expresionismo. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 108.
13. GOYA Y LUCIENTES, Francisco: *El aquelarre* (Det.), 1820-23; 140 x 35,7 cm. óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: www.artehistoria.com/v2/obras/1779.htm. [Acceso: 2016/06/3].
14. CONSTABLE, John: *Tormenta de lluvia sobre el mar*, 1824; 22,2 x 31 cm. Óleo sobre papel. Royal Academy of Arts, Londres. Constable. Ed. Phaidon Press Limited, Londres, 2010, p. 159.
15. OEHLEN Albert: *Hat 4*, 2009. En línea]. Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/25121710394862997/> [Acceso: 2017/02/03].
16. FETTING, Rainer: *Dos Caballos-Delacroix*, 1985; 213 x 153 cm. Óleo sobre lienzo. Disponible en <https://www.lemperz.com/en/catalogues/lot/904-1/111-rainer-fetting.html>. [Acceso: 2016/04/12].
17. BLAKE, William. *The night of Enitharmon's Joy*, 1795. En línea]. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Blake. [Acceso: 2016/05/24].
18. Cubierta de la Revista Jugend, 1896; [En línea]. Disponible en: <http://s-media-cache-ak=.pinimg.com/236x/4c86/d3/4c86d3d78cda2c7ce41bdb845cb6f0c5.jpg>. [Acceso: 2017/02/04].
19. KIRCHNER. Ernst Ludwig: *Baile*, 1910; 11 x 17 cm. Xilografía. Grabado en madera a la fibra. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 51

20. HODLER, Ferdinand: *Dientes del Midi*, 1982; 75 x 56 cm. Óleo sobre lienzo. Offentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Ferninand Hodler. Landscapes. Ed. Scalo Publishers, 2004, p. 65.
21. GAUGUIN Paul: *Visión después del sermón*, 1888; 73 x 92 cm. Historia de la pintura, Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 322.
22. VAN GOGH, Vincent: *Joven aldeana*, 1890; 92 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Van Gogh. Ed. Tikal, Madrid, s.f., p. 224.
23. VON JAWLENSKY Alexej. *Chica con peonías*, 1909; 101 x 75 cm. Óleo sobre cartón montado sobre madera contrachapada. Museo Von der Heydt., Wuppertal. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 111.
24. MUNCH Edward: *Celos*, 1907; 75 x 97,5 cm. Óleo sobre tela. Museo Munch, Oslo. Munch. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1987, p. 91.
25. MUNCH, Edward: *La calle Kart Johann de noche*, 1892 aprox.; 84,4 x 120,9 cm. Óleo sobre lienzo. Rasmus Meyer Samlinger, Bergen. Munch. Biblioteca de arte. Julio Ollero ed. s. l., 1991, p. 65.
26. ENSOR, James: *La intriga*, 1890; 90 x 150 cm. Óleo sobre lienzo. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp. James Ensor. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 61.
27. GOYA, Francisco: *La romería de San Isidro (Det.)*, 1820- 1823; 140 x 438 cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid. Goya. Ed. Taschen, Colonia, 2012, pp. 78-79.
28. SOUTINE, Chaim. *Gorge du Loup*, 1920; 81,3 x 78,7 cm. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de la Universidad de Princeton, New Jersey. Chaim Soutine. Catálogo rasonado. Ed. Taschen, Colonia, 2001, p.161.
29. CHAGALL, Marc: *El violinista*, 1912-13; 188 x 158 cm. Historia de la pintura, Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 345.
30. MODIGLIANI, Amadeo: *Los novios*, hacia 1915-16; 97 x 200,5 cm. Óleo sobre tela. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basilea. Arte del siglo XX. Clasicismo e imaginación. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 90.
31. KIRCHNER, Ernst Ludwig: *Autorretrato del soldado*, 1915; 69, 92 x 61 cm. Óleo sobre lienzo. Allen Memorial Art Museum, Ohio. Brücke, Ed. Tachen, Colonia, 2008, p. 95.
32. VAN DONGEN, Kees: *Mujer fatal*, 1905; 80 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, París. Van Dongen. Ed. Bonfini Press S. A., París, 1976. [En línea]. Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/308144799482699601/> [Acceso: 2017/03/02].
33. PICASSO, Pablo. *Las Señoritas de Avignon*, 1907; 243,9 x 233,7 cm. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Picasso. Ed. Taschen, Colonia, 1998, p.67.
34. KIRCHNER, Ernst Ludwig: *Postdamer Platz*, 1914; 200 x 150 cm. Óleo sobre lienzo. Staatliche Museen zu Berlín, Berlín – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. Brücke. Ed. Taschen, Colonia, 2008, p. 89.
35. ROUAULT, Georges: *Muchachos*, 1909 aprox., 90 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Georges Rouault. Ed. Polígrafa S. A., Barcelona, 1991, s. p., ilustr. 18.
36. KOKOSCHKA, Oskar: *Retrato de Hans Tietze y Erika Tietze Conrat*, 1909; 76,5 x 132,2 cm. Óleo sobre tela. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Kokoschka. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1992, ilustr. 11.
37. KOKOSCHKA, Oskar. *Pareja de enamorados con gato*, 1917; 93 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. Zurich, Kunthaus. Oskar Kokoschka. Ed. Nauta S. A., Barcelona, 1971, pp. 56 y 57.

38. SCHIELE, Egon: *Autorretrato con los dedos extendidos*, 1911; Museo de Historia de la ciudad de Viena, Viena. Expresionismo. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 244.
39. GERSTL, Richard: *Autorretrato riendo*, 1908; 40 x 30 cm. Óleo sobre tela. Österreichische Galerie, Viena. Retratos expresionistas. Ed. Destino, Barcelona, 1987, p. 35.
40. MODERSOHN, Paula: *Lee Hoetger y su hermana*, 1906-1907; 46,5 x 36,5 cm. Gouache sobre papel. [En línea]. Disponible en: <https://www.wikiart.org/enpaula-modersohn-becker/lee-and-his-sister-hoetger-1907>. [Acceso: 2017/02/04].
41. ROHLFS, Christian: *Casa en Soest*, 1916; 80 x 100 cm. Témpera sobre tela. Colección Privada. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 51.
42. MEIDNER, Ludwig: *Paisaje apocalíptico*, 1913; 67,3 x 80 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Marvin y Janet Fishman, Milwaukee. Expresionismo. Ed. Encuentro, Madrid, 2000, p. 55.
43. MEIDNER, Ludwig: *Autorretrato*, 1913. [En línea]. Disponible en: <https://theartstack.com/artists/ludwig-meidner>. [Acceso: 2017/02/04].
44. DERAÏN, André. *El puente de Charing Cross*, 1906; 80 x 100 cm. Historia de la pintura, Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 335.
45. SCHMIDT ROTTLUFF, Karl. *En la estación*, 1908. 80 x 92 cm. Óleo sobre tela. Galería austriaca en Belvedere, Viena. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 57.
46. VLAMINCK, Maurice. *Puente de Chatou*, 1907. [En línea]. Disponible en: <https://wikiart.org/enmaurice-devlaminck/the-chatou-bridge-1907>. [Acceso: 2017/02/04].
47. KIRCHNER, Ernst Ludwig: *La roja ribera Elisabeth, Berlin*, 1912; 101 x 113 cm. Óleo sobre lienzo. Staatsgalerie moderner Kunst, Munich. Expresionismo. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 35.
48. VLAMINCK, Maurice: *Barca de vela en el Sena*, 1906; 54,5 x 73,5 cm. Óleo sobre lienzo. Colección privada. Arte del siglo XX. Expresión y forma. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 40.
49. GROSZ, Georg: *A Oscar Panizza*, 1917-18; 140 x 110 cm. Óleo sobre tela. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart. Arte del siglo XX. Abstracción y realidad. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 190.
50. DIX, Otto: *Autorretrato como Marte*, 1915; 81 x 66 cm. Óleo sobre lienzo. Haus der Heimal, Freital. Expresionismo. Ed. Taschen, Colonia, 2002, p. 214.
51. DIX, Otto: *Retrato de los padres del artista II*, 1924; 118 x 130,5 cm. Óleo sobre tela. Niedersächsische Landesgalerie, Hannover. Arte del siglo XX. Abstracción y realidad. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 189.
52. BECKMANN, Max: *Artistas de cabaret*, 1943. 95 x 70 cm. Óleo sobre tela. Städtische Kunstsammlungen, Bonn, Expresionismo. Ed. Phaidon 20th Century Art, Oxford, 1976, p. 106.
53. MÁSSON, André: *meditación sobre una hoja de roble*, 1942; 101,6 x 83,3 cm. Temple, pastel y arena sobre tela. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Nueva York. André Masson. Ed. Polígrafa S. A., Barcelona, 1994, s. p., ilustr. 80.
54. LÜPERTZ, Markus: *Brisa de verano o el cuerno y el vacío del viento*, 1980. 180 x 140 cm. Mixta sobre lienzo. Colección privada. Markus Lüpertz. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009. Ed. Snoeck, Colonia, 2009, p. 79.
55. MATTA Roberto: *El vértigo de Eros*, 1944; 1,96 x 2,52 cm. Pintura al aceite. [En línea]. Disponible en: https://www.bodyofart.com/site_media/user/galleries/. [Acceso: 2016/08/24].

56. ALFARO SIQUEIROS, David: *Mujer con rebozo*, 1930; 76,2 x 52 cm. Óleo sobre papel sobre masonite. Museo Soumaya, Ciudad de México. El indigenismo en diálogo. CAAM, LPGC, 2001, p. 157.
57. MONZÓN, Felo: *Composición canaria*, 1943; 30 x 36 cm. Tinta sobre papel. Felo Monzón. Retrospectiva. CAAM, LPGC, 1999, p. 225.
58. GAYASAMÍN, Ostwaldo: *El arrastre*, 1944; 54 x 77 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Fundación Guayasamín, Quito. El indigenismo en diálogo. CAAM, LPGC, 2001, p. 213.
59. HOFMANN, Hans: *Luz de Agosto*, 1957; 230 x 170 cm. Polímero sintético sobre tela. Chasen Museum of Art, Madison, Wisconsin. [En línea]. Disponible en: <http://visualheritageblognasbahry.blogspot.com.es/2015/03/si-kontemporer-indonesia-yang.html?m=1> [Acceso: 2016/ 08/ 25].
60. GUSTON, Phillip. *En el estudio*, 1975; 208 x 201 cm. Oleo sobre lienzo. Colección UBS PaineWebber, Inc. Phillip Guston. One shot painting. Ed. Aldeasa, IVAM, Valencia, 2001, p. 191.
61. DAHN, Walter. *Sin título*, 1983; 180 x 150 cm. Dispersión sobre muselina. Galería Paul Maenz, Colonia. Origen y visión. Nueva pintura alemana. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984, p. 96.
62. DE KOONING, Willem: *Mujer y bicicleta*, 1952/-53; Historia de la pintura. Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 371.
63. POLLOCK, Jackson: *La mujer luna corta el círculo*, 1943; 109,5 x 104 cm. Historia de la pintura, Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 368.
64. LÜPERTZ, Markus: *Hombre en el jardín o pesadilla*, 1982; 300 x 200 cm. Óleo sobre lienzo. Markus Lüperetz. Ed. Polígrafa, Barcelona, 2001, p.142.
65. TWOMBLY, Cy: *Escuela de Atenas*, 1964; 190,3 x 200,5 cm. Óleo, pintura de pared, lápiz y crayón sobre lienzo. Colección privada. Cy Twombly. FMGB Guggenheim Bilbao y TF editores, 2008, s. p., ilustr. 51.
66. FRAUTIER, Jean: *Cabeza de rehén nº 2*, 1945; 35, 5 x 26,5 cm. Óleo sobre papel sobre lienzo. Arte del siglo XX. Entre la revuelta y la aceptación. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 254
67. DUBUFFET. *Busto de mujer, cabellos rubios, camisa violeta*, 1944; 22 x 19 cm. Gouache. Museo de artes decorativas de París, París. Jean Dubuffet. Del paisaje físico al paisaje mental. Ed. El Viso. Fundación La Caixa, Barcelona, 1992, p. 53.
68. BASELITZ, Georg: *Cosas viejas*, 1987; 250 x 200 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Städtisches Kunstmuseum, Bonn. Georg Baselitz. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1990, p.108.
69. VEDOVA, Emilio: *Presencia N5V*, 1959; 145 x 195 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://berardocollection.com/?sid=50004&CID=102&work=590&lang=en> [Acceso: 2017/04/02].
70. SAURA, Antonio: *Ansorena*, 1962 aprox. [En línea]. Disponible en: <https://s-media-cache-ak0.pinnimg.com/originals/5d/92/81/5d9281f4c4962085fe18d63c4b58bed2.jpg> [Acceso: 2017/04/02].
71. WOLS: *El fantasma azul*, 1951; 73 x 60 cm. Óleo sobre tela., Museo Ludwig, Colonia. Arte del siglo XX. Entre la revuelta y la aceptación. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 251.
72. PICASSO, Pablo: *Merienda en el campo (según Manet)*, 1961; 129 x 195 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Picasso, París. Picasso. Ed. Taschen, Colonia, 1998, p. 208.
73. APPEL, Karel. *Hombre volador*, 1958; 145 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. Royal Museum of Fine Arts, Antwerp KMSKA, Holanda. [En línea]. Disponible en: <http://www.kmska.be/nl/collectie/highlights/VliegendeMan.html#inline-id-contentImage> [Acceso: 2017/03/02]

74. LEROY, Eugene: *Verde*, 1963; 161,5 x 129,5 cm. Óleo sobre tela. Colección privada. Arte del siglo XX. Más allá de la utopía. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 383.
75. BOMBERG, David: *Árboles al sol. Ciprés*, 1948; 63,9 x 76,5 cm. Tate Gallery, Londres. Á Rebours. La rebelión informalista. 1939-1968. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1999, p. 123.
76. BACON, Francis: *Estudio para retrato de Van Gogh III, 1957; 198,4 x 142, 5 cm.* Óleo y arena sobre tela. Museo Hirshhorn y Jardín de Escultura de la Institución Smithsonian, Washington. Arete del siglo XX. Vol. I. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 331.
77. GIACOMETTI, Alberto: *Cabeza de Diego Giacometti*, 1951; 73,3 x 60,3 cm. Óleo sobre tela. Colección privada. Arte del siglo XX. Entre la revuelta y la aceptación. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 231.
78. HODGKIN, Howard: *Sad flowers*, 1979-85; 110, 5 x 141 cm. [En línea]. Disponible en: <https://howard-hodgkin.com/artwork/sad-flowers> [Acceso: 2017/03/02]
79. RAINER, Arnulf: De la serie *Farce Faces*, 1972. [En línea]. Disponible en: <http://www.artepinturaygenios.com/2011/12/arnulf-rainer-trazos-impulsos-y.html?m=1>. [Acceso: 2016/08/26].
80. GUTTUSO, Renato: *Caffé Greco*, 1976; 282 x 333 cm. Óleo sobre tela. Colección Ludwig. Ludwig Museum. Arte del siglo XX. Abstracción y realidad. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 207.
81. IMMENDORFF, Jörg: *"Café Deutschland Horerwunsch"*. 1983; 153,3 x 200,8 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/jörg-immendorff/cafe-deutschland-horerwunsch-I3LcFGUf3UIFXy49xAonXA2>. [Acceso: 2017/02/04].
82. POLKE, Sigmar: *Hallucinogen*, 1983; Private Collection, © The Estate of Sigmar Polke/VG Bild-Kunst-Bonn/Artists Rights Society (ARS)-New York/DACS-London, Cortesía de David Zwirner, Nueva York /London [En línea]. Disponible en: <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=12648> [Acceso: 2017/03/02].
83. RICHTER, Gerhard: *Grupo de árboles (628-1)*, 1987; 72 x 102 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/landscapes-14/clump-of-trees-7578/?p=1>[Acceso: 2017/03/02].
84. KIRKEBY, Per: *Sin título*, 1983. 200 x 350 cm. Óleo sobre tela. Colección Hess, Napa (CA). Arte del siglo XX. Más allá de la utopía. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 376.
85. KIEFER; Anselm: *Nigredo*, 1984; Anselm Kiefer. After the catastrophe. Ed. Thames and Hudson, Londres, 1996, p. 83.
86. LÜPERTZ, Markus: *Fuegos fatuos*, 1982; 200 x 162 cm. Óleo sobre lienzo. Galería Michael Werner, Colonia. Markus Lüpertz. Retrospectiva 1963-1990. Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, p. 140.
87. PICASSO, Pablo: *La familia*, 1970; 162 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Picasso, París. Picasso. Ed. Taschen, Colonia, 1998, p. 226.
88. BASELITZ, Georg: *Autorretrato desastre*, 1987; 250 x 200 cm. Óleo y pastel sobre lienzo. Colección Galería Laage-Salomon, París. Georg Baselitz. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1990, p.110.
89. ARTAUD, Antonín: *Autorretrato*, 1946; Georg Baselitz. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1990, p.44.
90. DAHN, Walter: *Christal morning*, 1983; 180 x 150 cm. Dispersión sobre tela. Cortesía de Sprüth Magers, Alemania. [En línea]. Disponible en: <https://ocula.com/art-galleries/spruth-magers-berlin/exhibitions/walter-dahn/> [Acceso: 2017/03/02].

91. OEHLLEN; Albert: *Escalera especial*, 1984; 260 x 180 cm. Óleo, laca y espejo sobre lienzo. Colección Grässlin, St. Georgen. Albert Oehlen. Pinturas 1980-2004. Domus Artium, Salamanca, 2004, p. 53.
92. HACKER, Dieter: *La ciudad I*, 1983; 230 x 160 cm. Óleo sobre lienzo. Malborough Fine Arts, Londres. Origen y visión. Nueva pintura alemana. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984, p.111.
93. FETTING, Rainer: *Van Gogh en el muro*, 1978; 200 x 250 cm. Temple sobre lienzo. Galería Paul Maenz, Colonia. Origen y visión. Nueva pintura alemana. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984, p. 103.
94. LÜPERTZ, Markus: *Autorretrato*, 1983; 162 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. Markus Lüpertz. Ed. Polígrafa, Barcelona, 2001, p.151.
95. KIRKEBY, Per: *Pequeño terremoto*, 1983; 200 x 300 cm. Galería Michael Werner, Colonia. Origen y visión. Nueva pintura alemana. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984, p. 133.
96. PENCK, A. R.: *Venecia*, 1982; 285 x 295 cm. Resina sintética sobre lienzo. Galería Michael Werner, Colonia. Origen y visión. Nueva pintura alemana. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984, p. 169.
97. MIDDENDORF, Helmut; *El cuadro del perro II*, 1983; 200 x 250 cm. Acrílico sobre lienzo. Colección Geirlandt, Bruselas. Origen y visión. Nueva pintura alemana. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984, p.156.
98. KOBERLING, Bernd: *Strandarbeiter*, 1980; 190 x 210 cm. Óleo sobre lienzo. Bild-Kunst, Bonn 2017. [En línea]. Disponible en: <http://www.kunstsammlung-heinrich.de/project/bernd-koberling/>[Acceso: 2017/02/04].
99. KIEFER, Anselm: *Paleta*, 1981; 210 x 320 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Doris y Charles Saatchi, Londres. Origen y visión. Nueva pintura alemana. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984, p. 130.
100. IMMENDORFF, Georg: *En marcha hacia la XXXVIII asamblea del partido. Café Deutschland*, 1983. [En línea]. Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/jörg-immendorff/cafe-deutschland-horerwunsch-13LcFGUf3UIFXy49xAonXA2>. [Acceso: 2017/02/04].
101. BASELITZ, Georg: *Hombre comiendo naranja IV*, 1981; 250 x 200 cm. Témpera y óleo sobre lienzo. Colección Prinz Franz von Bayern, Munich. Georg Baselitz. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1990, p. 76.
102. LÜPERTZ, Markus: *Fantasmas del espacio intermedio. Crucifixión*, 1987; 200 x 162 cm. Óleo sobre lienzo. Colección privada Markus Lüpertz. Retrospectiva 1963-1990. Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, p. 178.
103. BÜTTNER, Werner: *Con zapato de señora*, 1982; 190 x 150 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Colonia. Origen y visión. Nueva pintura alemana. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984, p. 87.
104. CHIA, Sandro: *Chico con pescado rojo*, 1984; 153 x 135 cm. Óleo y pasteles sobre tabla y lienzo. Disponible en: http://www.artnet.com/artists/sandro-chia/boy-with-red-fish-Yq-Yb0y_ceJCp5wk5biv1A2 [Acceso: 2017/03/02]
105. BRONZINO, Agnolo: *Alegoría del triunfo de Venus*, 1545; 146 x 116 cm. Historia de la pintura, Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 141.
106. CLEMENTE, Francesco: *Ritz*, 1983; 36 x 51 cm. Acuarela sobre papel. Colección Bischofberger. [En línea]. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/artimageslibrary/6899488774/> [Acceso: 2017/03/02].

107. CUCCHI, Enzo: *El suspiro de una ola*, 1983; 300 x 400 cm. Óleo sobre tela. Galería Bruno Bischofberger, Zurich. Arte del siglo XX. Más allá de la utopía. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 377.
108. CHIA, Sandro: *L'Àmmazzapreti*, 1983; 160,6 x 180,3 cm. Óleo sobre tela. Colección privada. Arte del siglo XX. Más allá de la utopía. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 376.
109. PALADINO, Mimmo: *Tango*, 1983; 143 x 143 cm. Óleo sobre tela con marco pintado y ensamblaje. Colección privada Arte del siglo XX. Más allá de la utopía. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 377.
110. YEATS, Jack Butler: *Esperando el coche largo*, 1948; 34 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. El arte del siglo XX (Diccionario de artistas). Ed. Debate, Madrid, 1999, p. 501.
111. AUERBACH, Frank: *Debbie Ratcliff*, 1983-1984; 45,7 x 40, 6 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Richard Salmón, Londres. Frank Auerbach. Retrospectiva 1954-1985. Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 66.
112. KOSSOFF, Leon: *Autorretrato*, 1982; 36,8 x 27,9 cm. Óleo sobre tabla. [En línea]. Disponible en: [www.https://es.pinterest.com/pin/324681454363524853](https://es.pinterest.com/pin/324681454363524853) [Acceso: 2017/02/04].
113. HOWSON, Peter: *El ciruelar*, 1994; 213 x 152,5 cm. Óleo sobre lienzo. Tate Gallery, Londres. El arte del siglo XX (Diccionario de artistas). Ed. Debate, Madrid, 1999, p. 213.
114. LE BRUN, Christopher. *Sueña, piensa, habla*, 1981-1982; 244 x 228,5 cm. Óleo sobre lienzo. Colección de la Tate Gallery, Londres. [En línea]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artists/christopher-le-brun-1481> [Acceso: 2017/03/02].
115. MC KEEVER, Ian: *Shade, darkness evening* (De la serie *Tradicional Landscapes*), 1983; [En línea]. Disponible en : <https://francishodgson.com/2014/11/08/making-a-mark/ian-mckeever-tl4-shade-darkness-evening-1983png/> [Acceso: 2017/03/02].
116. PATIÑO, Antón: *Cocoroa y Tombuctú*, 1983; 260 x 195 cm. Acrílico sobre lienzo. Colección del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid. [En línea]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cocoroa-e-tombuctu-cocoroa-tombuctu> [Acceso: 2017/03/02].
117. DATAS, Alberto: *Cabeza*, 1983; 195 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. Disponible: <http://pinturayartistas.com/alberto-datas-y-el-uso-del-blanco/>. [Acceso: 2013/01/10].
118. SICILIA, José María: *Tabla de planchar*, 1985; [En línea]. Disponible en: <https://www.elperromorao.com/2016/06/pintura-jose-maria-sicilia/> [Acceso: 2017/03/02]
119. BARCELÓ, Miquel: *Taula de peixos*, 1991; 200 x 200 cm. Mixta sobre tela. [En línea]. Disponible en: <https://nuriabartra2013.files.wordpress.com/2014/12/fullsizerender-12.jpg> [Acceso: 2017/03/02]
120. QUEJIDO, Manolo: *El Grande*, 1981; 205 x 270 cm. Acrílico sobre lienzo. Galería Miguel Marcos, Barcelona. [En línea]. Disponible en: www.museoreinasofia.es/exposiciones/idea-pintura-fuerza. [Acceso: 2015/12/7].
121. CAMPANO, Miguel Ángel: *La Grapa*, 1986; Canarias. Siglo XX. Instrumentos para el análisis del arte de un siglo. Ed. El Umbral, Canarias, 2001, p. 234.
122. GORDILLO, Luis: *La nieve es negra*, 1987; 250 x 310 cm. Acrílico sobre lienzo. Luis Gordillo. Instituto Valenciano de Arte Moderno y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1993, p. 83.
123. BARJOLA, Juan: *Tauromaquia*, 1992. 81 x100. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://www.ocio.net/estilo-de-vida/arte/biografia-de-juan-barjola-artista-español>. [Acceso: 2016/10/04].

124. GAROUSTE, Gerard: *Columbia*, 1981; 250,8 x 294,6 cm. Óleo sobre tela. Galería Leo Castelli, Nueva York. Arte del siglo XX. Más allá de la utopía. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 385.
125. BLAIS, Jean Charles: *Adieu*, 1984; Gouache, collage y crayón de cera sobre papel. 107,5 x 124,5 cm. Colección de la Galería Christies, Nueva York. [En línea]. Disponible en: <http://www.antiquetrader.com/antiques/antiques-americanana/neraly-a-dozen-porcelain-plaques-kpm-limoges-offered-in-july-14-15-auction>. [Acceso: 2017/02/04].
126. GUSTON, Phillip. *Hablando*, 1979; 208 x 201 cm. Oleo sobre lienzo. Colección UBS PaineWebber, Inc. Phillip Guston. One shot painting. Ed. Aldeasa. IVAM, Valencia, 2001, p. 191.
127. COMBAS, Robert: *Sin título*, 1987; 239 x 166 cm. Acrílico sobre tela. Galería Laurent Strouk. **[En línea]**. Disponible en: [http:// m.artsy.net/artwork/robert-combas-untitled-11](http://m.artsy.net/artwork/robert-combas-untitled-11) [Acceso: 2015/12/7].
128. LASSNIG, Maria: *Meloneesser*, 1985; [En línea]. Disponible en: <http://pinterest.com/pin/561050066059912572/>. [Acceso: 2017/02/04].
129. DUMAS, Marlene: *Het Kwaad is banaal*, 1984; 125 x 105 cm. Óleo sobre lienzo. Art at the turn of the millenium. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 135.
130. JENNEY, Neil. *Chica y vaso*, 1969; [En línea]. Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/280912095480479626/> [Acceso: 2017/03/02]
131. GARABEDIAN, Charles: *Island 2*, 1978 aprox. [En línea]. Disponible en: http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/2188. [Acceso: 2015/12/8].
132. KRUSHNER, Robert: *Navega hacia allí*, 1983; 221 x 523,2 cm. Diversas telas y acrílico sobre tela. Galería Holly Solomon, Nueva York. Arte del siglo XX. Más allá de la utopía. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 353.
133. BASQUIAT, Jean Michael: *Luna de Cadillac*, 1981; 162 x 173 cm. Acrílico y crayón al óleo sobre lienzo. Art at the turno f the millenium. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 64.
134. SCHNABEL, Julian: *Pintura aborigen*, 1980; 243,8 x 218,4 cm. Óleo, platos, masa de relleno sobre madera y lienzo. Colección Jacqueline Schnabel, Nueva York. Julian Schnabel. Ed. a cargo de Max Hollein, s. l., p. 31.
135. GOLUB, Leon: *Mercenarios V*, 1984; 305 x 437 cm. Acrílico sobre algodón. Anteriormente, colección Saatchi, Londres. Arte del siglo XX. Más allá de la utopía. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 384.
136. BROWN, Cecily: *Figures in a garden* 2006. 229 x 198 cm. Óleo sobre lino. [En línea]. Disponible en: <http://cfa-berlin.de/works/zoomview/5486>. [Acceso: 2014/07/15].
137. BROWN Glenn: *The Osmond family*, 2003. 142, 5 x 100,5 cm. Óleo sobre madera. Disponible en: http://glenn-brown.co.uk/artworks/132/#selected_mediums=13 [Acceso: 2017/03/02].
138. BASELITZ Georg: *Tercer pie PD*, 1963; 130 x 100 cm. Baselitz. Taschen, Colonia, 1990, p. 69.
139. RICHTER, Daniel: *Aquellos que están aquí de nuevo*, 2002; 295 x 393 cm. Óleo y laca sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: http://saatchigallery.com/artist/artpages/richter/Jawohl_und_Gomorrah.htm [Acceso: 2014/07/15]
140. MEESE, Jonathan: *Serenade Fraülien Schnüss (de large)*, 2015; 210,7 x 281,2 cms. Óleo, acrílico y pasta acrílica de modelar sobre lienzo. Galería Tim Van Laere, Antwerp. [En línea]. Disponible en: www.art-agenda.com/shows/tim-van-laere-presents-jonathan-meesse-2/. [Acceso: 2017/01/31].

141. GHENIE, Adrian: *Autorretrato como Charles Darwin 3*, 2012; 45 x 35 cm. Óleo sobre lienzo. Colección del artista. [En línea]. Disponible en: <http://www.timvanlaeregallery.com/works/showByArtist/8/888> [Acceso: 2015/12/9].
142. BACON, Francis: *Autorretrato*, 1971; óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: www.artfactory.com/art_appreciation/portraits/francis_bacon.htm. [Acceso: 2015/12/09].
143. DOIG, Peter: *Hace 100 años (Carrera)*, 2001; 229 x 358 cm. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Nacional de Arte Moderno Centro Pompidou, París. Peter Doig. Ed. Phaidon, Londres, 2007, p. 112.
144. CONDO, George: *Pareja en sillón de rayas azules*, 2005; 165.1 x 152.4 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/announcements/35441/george-condo/> [Acceso: 2017/03/02].
145. ACEBES, Fernando: *Son te creemos*, 2007; 130 x 162 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: www.fernandoaceveshumana.com/#!pintura/c18bc. [Acceso, 2015/09/17].
146. ROCHE, Arnaldo: *Quien va a tirar la primera piedra*, 2012; 182,8 x 182,8 cm. Óleo sobre tela. Colección privada. WOCA, Puerto Rico. Fotografía tomada por el doctorando en la exposición del artista: *En azul: señales después del tacto (Frottages)*, celebrada en el CAAM, LPGC, entre el 06/03/2015 y el 07/06/2015.
147. MARCACCIO, Fabián: *El rapto de la democracia*, 2009; 137 x 183 x 8 cm. Mixta sobre tela (Tinta pigmentada sobre tela, pintura acrílica, alquídica y silicona). [En línea]. Disponible en: <http://coleccionlosbragales.com/artista/marcaccio-fabian> [Acceso: 21/ 05/ 2016].
148. OCAMPO, Manuel: *Abajo con la realidad*, 2005. 122 x 91 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: http://www.trfineart.com/artists/manuel-ocampo?work_id=800. [Acceso: 2015/12/10].
149. SÁNCHEZ, Matías: *Jodidos pero contentos*, 2013; [En línea]. Disponible en: <http://arteinformado.com/guia/f/matias-sanchez-3319>. [Acceso: 2017/02/04].
150. LACALLE, Abraham: *Tiempo de guerra*, 2015. Óleo sobre lienzo. Fotografía tomada por el doctorando en la exposición del artista: *Pintura bélica*, celebrada en la Planta 2 del CAAM, LPGC, entre el 09/10/2015 y el 10/01/2016.
151. YDAÑEZ, Santiago: *Sin título*, 2007; 150 x 300 cm. Acrílico sobre papel Basic. Disponible en: www.santiagoydañez.com/?/lang=es. [Acceso: 2015/12/10].
152. Daniel HESIDENCE. *Sin título (De la serie Farm paintings)*, 2003; 259 x 353 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: http://saatchigallery.com/artists/artpages/daniel_hesidence_untitled.htm. [Acceso: 2014/03/04].
153. NEEL, Elisabeth: *Look Return, Look Between, Wing and Fence*, 2014; 124, 5 x 109, 2 cm. Oleo y spray sobre lienzo. Colección Pilar Corrias, Londres. [En línea]. Disponible en: <http://abstractcritical.com/note/Elizabeth-neel-at-pilar-corrias/>. [Acceso: 2015/12/09].
154. OHELEN, Albert: *Sin título (De la serie HAT)*, 2009. [En línea]. Disponible en: <https://es.pinterest.com/tanuaumua/albert-oehlen/>. [Acceso: 2017/02/03].
155. WOOL, Christopher: *Sin título*, 2008; [En línea]. Disponible en: <http://cargocollective.com/ionmeade/Christopher-Wool-Parket>. [Acceso: 2015/12/10].
156. GRÜNEWALD, Matthias: *La muerte-amantes*, 1515 aprox. [En línea]. Disponible en: <http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article.php?pArticleId=135&pChapitreId=19877&pArticleLib=%8Cuvres+attribu%E9es+%5BMathis+Neithart+Gothart+%AB%A0Gr%FCnewald%A0%BB%5D> [Acceso: 2017/03/02]

157. CHAGALL, Marc, *Vaca con quitasol*, 1946; 77,5 x 106 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Richard S. Zeisler, Nueva York. [En línea]. Disponible en: <https://mercedestamara.blogspot.com.es/2013/10/vaca-con-quitasol-marc-chagall.htm> [Acceso: 2017/15/03].
158. ROUAULT, Georges. *Prostituta frente al espejo*, 1906; 70 x 60 cm. Historia de la pintura. Ed. Blume, Barcelona, 1995, p.340.
159. FREUD, Lucian: *Evacuee boy*, 1944; [En línea]. Disponible en: <https://pinterest.cim/pin454300681132524228/>. [Acceso: 2017/02/03].
160. MEIDNER, Ludwig. *Autorretrato*, 1912; [En línea]. Disponible en: <http://www.contranatura.org/graficas/pinturas/degenerado/06.htm>. [Acceso: 2017/02/04].
161. BROWN, Cecily: *Halfway to a three way*, 2005. 203,2 x 205,7 cm. Óleo sobre lienzo. Colección de la Gagosian Gallery. [En línea]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/cecily-brown-halfway-to-a-threeway> [Acceso: 2017/03/02].
162. HITCHENS, Yvon: *Summer Woodland*, 1955; 40,6 x 73,6 cm. Óleo sobre lienzo. Christie's, Nueva York. [En línea]. Disponible en: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/ivon-hitchens-1893-1979-summer-woodland-5442805-detail.aspx>. [Acceso: 2017/02/05].
163. MITCHELL Joan: *Painting*, 1953; 133.35 x 139.7 cm. Óleo sobre lienzo. Walker Art Center, Gift of the T.B. Walker Foundation, 1956. [En línea]. Disponible en: <http://joanmitchellfoundation.org/work/artwork/cat/paintings/early-career-ny-1948-1958/painting-1953> [Acceso: 2017/03/02].
164. KIRKEBY, Per. *Claridad y misterio*, 1982; Origen y visión. Nueva pintura alemana. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984.
165. GORKY, Arshile: *The liver is the cook comb*, 1943;
166. MEIDNER, Ludwig, *Paisaje apocalíptico*, 1912; [En línea]. Disponible en: <http://barzai-jan.blogspot.com.es/2013/03/el-terror-futuro.html?m=1>. [Acceso: 2017/02/05].
167. GROSZ, George. *Dedicatoria a Oskar Panizza*, 1917- 1918; 140 x 110 cm. Óleo sobre lienzo. Heinrich Kirchhoff, Wiesbaden. George Gorsz. Los años de Berlín. Ed. Electa, s. l., 1997 p. 71.
168. CAMPEDONK, Heinrich, *En el bosque*, 1919 aprox.; 83,8 x 99 cm. Óleo sobre tela. Instituto de las Artes de Detroit, Detroit. Arte del Siglo XX. Tomo I. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 110.
169. FRANKENTALLER, Helen. *February's Turn* 1979; Óleo sobre lienzo. Collection de Preston H. Haskell, Class of 1960 [En línea]. Disponible en: <https://artblart.files.wordpress.com/2014/09/frankenthaler-februaryturn-web.jpg> [Acceso: 2017/03/02].
170. OEHLEN, Albert. *Amöbenklänge*, 2000; 160 x 190 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: http://patrickpainter.com/artists/Oehlen_Albert/oehlen_np0401.html [Acceso: 2017/03/02].
171. CONDO, George: *The cracked cardinal*, 2001. [En línea]. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/George_Condo#/media/File:George_Condo,_The_Cracked_Cardinal.jpg [Acceso: 2017/03/02].
172. PICASSO, Pablo: *La vida*, 1903; 196,5 x 128,5 cm. Óleo sobre lienzo. Museo de las Artes de Cleveland, Cleveland. Picasso. Ed. Taschen, Colonia, 1998, p. 39.
173. RICHTER, Daniel: *Jawohl und Gomorrah*, 2001; 225 x 370 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: http://saatchigallery.com/artist/artpages/richter/Jawohl_und_Gomorrah.htm [Acceso: 2014/07/ 15]

174. GHENIE, Adrian: *Pie, fight and pathos* (Det.), 2012. 74 x 57 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://mcadenver.org/adrianghenie.php>. [Acceso: 2015/12/9].
175. HÖDICKE, H. K.: *Melancolía*, 1983; 230 x 170 cm. Polímero sintético sobre tela. Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg. Arte del siglo XX. Tomo I. Pintura. Más allá de la utopía. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 375
176. BARJOLA, Juan: *Tauromaquia*, 1980-1995; 270 x 400 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <https://extremenosilustres.wikispaces.com/Juan+Barjola> [Acceso: 2017/03/02].
177. BASQUIAT, Jean-Michel : *Selfportrai as a hell (Parte II)*, 1982; 246,8 x 156,2 cm. Acrílico y barra de óleo sobre lienzo. Colección de Stephan Janssen. Museo Whitney de Arte americano, Nueva York, 1993, p. 147.
178. PENCK, A. R.: *B. B. O.*, 1984; 280,5 x 200,5 cm. Pintura, pigmento y látex sobre tela. Colección MACBA. Procedente del Fondo de Arte de la Generalitat de Catalunya. Antigua Colección Salvador Riera. [En línea]. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/b-b-o-0437> [Acceso: 2017/03/02].
179. KLINE, Franz: *Sin título*, 1960; 47 x 45.1 cm. Óleo sobre lienzo. Colección de Preston H. Haskell, Class of 1960. [En línea]. Disponible en: <https://artblart.files.wordpress.com/2014/09/franz-kline-untitled-1960-web.jpg> [Acceso: 2017/03/02].
180. CHAGALL, Marc: *El soldado bebedor*, 1911-1912. 109 x 94,5 cm. Óleo sobre tela. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. Arte del siglo XX. Clasicismo e imaginación. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 91.
181. GUTTUSO, Renato: *La crucifixión*, 1941 200 x 200 cms. Óleo sobre lienzo. Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo, Roma. El Arte del siglo XX. Ed. Debate, Madrid, 1999, p. 181.
182. SCHOLZ, Georg: *Granjeros industriales*, 1920; 98 x 70 cm. Óleo sobre tela. Museo Von der Heydt, Wuppertal. Arte del siglo XX. Abstracción y realidad. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 186.
183. BOSCH Hieronymus, (El Bosco): *La tentación de San Antonio* (Det. panel central), 1505; 132 x 120 cms. Historia de la Pintura. Ed. Blume, 1995, p. 72
184. LEROY, Eugene: *Después de Giorgione*, 1989; 81 x 100 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <https://desancienstetdesmodernes.files.wordpress.com/2011/01/leroy.jpg> [Acceso: 2017/03/02].
185. FETTING, Rainer. *Por el mar*, 2012 aprox.; [En línea]. Disponible en: <http://www.widewalls.ch/exhibition/rainer-fetting-exhibitions/> [Acceso: 2017/03/02].
186. ROUAULT, Georges: *Atardecer en*, 1939; [En línea]. Disponible en: <http://es.wahooart.com/@/8LJ2LX-Georges-Rouault-Atardecer-en-> [Acceso: 2017/02/05].
187. COMBAS, Robert: *L'homme poursuivi par des poursuiveurs pirates*, 1982 ; 196 x 215 cm. Acrílico sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://artsalesindex.artinfo.com/auctions/Robert-Combas-6591052/L'homme-poursuivi-par-des-poursuiveurs-pirates-1982> [Acceso: 2015/12/7].
188. MARC, Franz: *Corzo en el jardín del convento*, 1912; 75,7 x 101 cm. Óleo sobre lienzo. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. El Jinete Azul. Ed. Taschen, Colonia, 2009, p. 65.
189. VAN GOGH, Vincent: *Retrato del Dr. Gachet (con rama de dedalera)*, 1890; 68 x 57 cm. Óleo sobre lienzo. Museo d'Orsay, París. Van Gogh. La obra completa. Pintura. Primera arte. Ed. Taschen, Colonia, 1997, p. 656.
190. SCHIELE, Egon: *Retrato de Arthur Rössler*, 1910; 99,6 x 99,8 cm. Óleo sobre lienzo. Museo histórico de la ciudad de Viena, Viena. Schiele. Ed. Taschen, Colonia, 2007. p.138.

191. BACON, Francis: *3 estudios para crucifixión* (Panel Central), 1962; 198 x 145 (Cada panel). Óleo con arena sobre lienzo R Guggenheim, Nueva York. [En línea] Disponible en: <https://mercedestamara.blogspot.com.es/2014/08/tres-estudios-para-una-crucifixion.html>

SEGUNDA PARTE

CAPITULO III:

1. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Cosmoarte*, 1969; 95 x 100 cm. Mixta sobre lienzo. Colección particular, Tenerife. Pedro González. Pinturas 1961-2001. Ed. El Umbral, Madrid, 2001, p. 119.
2. SANZ, Valentín: *Paisaje*, alrededor de 1875, 20 x 30 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife. Valentín Sanz. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM), (Islas Canarias), 2003, p. 176.
3. DE OSSUNA Y SAVIGNÓN, Alejandro: *Volcán en erupción* o *Volcán de Chaorra*, s. f. 91 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, SCT. [En línea]. Disponible en: www.racba.es/museo/index.php/component/content/article/44/76-de-ossuna-y-savignon-alejandra. [Acceso: 2015/10/27].
4. ROMERO MATEOS, Ángel: *Erupción del Chinyero*, 1909; 106 x 161 cm. Óleo sobre lienzo. Colección CajaCanarias. Islas Raíces. Visiones insulares en la vanguardia canaria. Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2005, pp. 202.
5. *Portada de la revista Castalia nº 1*, 1917; Canarias. Siglo XX. Instrumentos para el análisis del arte de un siglo. Ed. El Umbral, Canarias, 2001, p.149
6. BOTAS Y GHIRLANDA, Juan: *Guayonje*, 1912-1904. 120 x 93 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, La Laguna, Tenerife. [En línea]. Disponible en: www.racba.es/museo/index.php/component/content/article/44/63-rodriguez-botas-y-ghirlanda-juan-m [Acceso: 2015/10/27].
7. FARIÑA, Álvaro: *Nieve*, 1929; 34 x 22,5 cm. Óleo sobre cartón. Colección particular, Tenerife. Álvaro Fariña. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM), (Islas Canarias), 1991, p. 50.
8. ORAMAS, Jorge. *Rocas y pitas*, 1925; 37,5 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. Jorge Oramas. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 44.
9. ARENCIBIA, Jesús: *Pita en maceta*, 1929; 32 x 23 cm. Óleo sobre tela. Arte indigenista canario. Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1998, p. 55.
10. MONZÓN, Felo: *Composición con tres figuras*, 1933; 21 x 16,5 cm. Tinta y acuarela sobre papel. Felo Monzón. Retrospectiva. CAAM, LPGC, 1999, p. 40.
11. MONZÓN, Felo: *Platanal*, 1948; 72 x 92 cm. Óleo sobre tablex. Gabinete Literario de LPGC. El museo imaginado. Arte canario 1939-1990. Gobierno de Canarias y Cabido Gran Canaria, 1LPGC, 1991, p. 127.
12. ARENCIBIA, Jesús: *Motivo canario*, 1933; 32 x 24 cm. Tinta y acuarela sobre papel. Colección particular, Tamaraceite, Gran Canaria. Arencibia. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1993, p. 21.

13. TOMBROCK, Hans: *Cabeza de loca, hacia 1930*; El museo imaginado. Arte canario 1939-1990. Edita Gobierno de Canarias y Cabido Gran Canaria, 1991, p. 32.
14. GULDE, Gustav: *Palmeras*, s. f.; 81 x 62 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Tenerife. Islas raíces. Visiones insulares en la vanguardia de Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Isals Canarias), 2005, p. 343.
15. WASHBURN, Cadwallader: *Retrato de Juan Patitas*, 1939; 49,5 x 40 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Puerto de la Cruz. Tenerife. El pintor y grabador Cadwallader Washburn. Estancia en Canarias. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, SCT, 2010, p. 127.
16. BRANDT, Bruno: *Cascada en Los Tilos, s/f*; 41 x 28 cm. Acuarela sobre papel. Colección de Eduardo Herrera Expósito. Bruno Brandt. 1993 – 1962. Editorial Confederación española de Cajas de Ahorro. Registro de Empresas editoriales nº 936 del Ministerio de Información y Turismo, SCT, p. 61.
17. BRANDT, Bruno: *Por las faldas de la Caldera (Oeste)*, 1957; 40 x 54 cm. Acuarela sobre papel. Ayuntamiento de Tazacorte. La Palma. El museo imaginado. Arte canario 1939-1990. Gobierno de Canarias y Cabido Gran Canaria, LPGC, 1991, p. 141.
18. BONNÍN, Francisco. *El cementerio*, hacia 1933; 49 x 50 cm. Acuarela sobre papel. Ayuntamiento de Adeje (Tenerife). Bonnín. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1993, p. 57
19. FERNÁNDEZ, José Sixto: *Pinos en rojo*, 1952; colección privada, SCT. Historia cultural del arte en Canarias. Tomo VIII: Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas (1939- 2000), Viceconsejería de cultura y deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, p. 197.
20. MASSIEU, Lola. *Paisaje de la angostura*, 1947; 48 x 58 cm. Óleo sobre papel. Colección particular. Arte internacional en las colecciones canarias. CAAM, LPGC, 1990, p. 56.
21. MILLARES, Manuel: *Retrato de Alonso Quesada*, 1951; 64 x 53,5 cm. Óleo sobre lienzo. CAAM, LPGC. El museo imaginado. Arte canario 1939-1990. Gobierno de Canarias y Cabido Gran Canaria, LPGC, 1991, p. 163.
22. MILLARES, Manuel: *Cuadro*, 1965. 81 x 65 cm. Mixta sobre arpillera. Colección particular. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1992, p. 65.
23. PADRÓN, Antonio: *Santiguadoras II*, 1963; 73 x 59,5 cm. Óleo sobre táblex. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria. Antonio Padrón. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 50.
24. PADRÓN, Antonio: *Comiendo jareas I*, 1962; 75,5 x 90 cm. Óleo sobre táblex. Museo Antonio Padrón. Gáldar. Gran Canaria. El museo imaginado. Arte canario 1939-1990. Gobierno de Canarias y Cabido Gran Canaria, LPGC, 1991, p. 156.
25. AGUIAR, José: *El milagro de los panes y los peces (Det.)*, 1962; 276 x 570 cm. Óleo sobre lienzo. Decoración mural en la Basílica de Candelaria, Tenerife. José Aguiar. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 65.
26. AGUIAR, José: *La lucha de los ángeles y los demonios (Infiernos) (Det.)*, 1958; 400 x 900 cm aprox. Encausto sobre lienzo. Ayuntamiento de Madrid. Dependencias municipales. José Aguiar. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 62.
27. ARENCIBIA, Jesús: *Tríptico de los Ángeles*, 1962; 60 x 175 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Las Palmas de Gran Canaria. Arencibia. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1993, p. 93.

28. AROZENA, Carmen: *El banquete*, 1957; 112 x 89 cm. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo de San Francisco, S/C de La Palma, Canarias. Fotografía tomada por el doctorando en una exposición retrospectiva de la obra de Carmen Arozena, celebrada en el Museo de San Francisco, S/C de La Palma, Canarias, entre enero y diciembre de 2015. Ficha técnica cortesía del Museo de San Francisco, Cabildo de La Palma, S/C de La Palma, Canarias, Octubre de 2015, y de la doctora Luisa Esther Navarro, Tenerife, Octubre de 2015.
29. Notas de uno de los diarios de Carmen Arozena. Escritas entre los años 1959 y 1962 aprox. En exposición retrospectiva permanente, *Carmen Arozena. Bocetos para retratar el alma*, desde el 30 de abril de 2015, Museo Insular, Santa Cruz de La Palma, SCT. Cabildo de La Palma, SCT. Fotografía tomada por el doctorando en la exposición retrospectiva en 2015.
30. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Icerse*, 1962; 120 x 100cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. Pinturas 1961-2001. Ed. El Umbral, Madrid, 2001, p. 98.
31. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Cosmoarte*, 1968; 165 x 195 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. Pinturas 1961-2001. Ed. El Umbral, Madrid, 2001, p. 116.
32. LITE, Enrique: *S/t*, Sobre 1970; 76 x 59 cm. Técnica mixta (no pone soporte). Enrique Lite. Antológica 1926 – 83. Organismo Autónomo de Cultura. Ayuntamiento de SCT, SCT, [p. 27].
33. NAZCO; Maribel: *Abstracción con tela blanca*, 1967; 130 x 162 cm. Óleo sobre tela. Nuestro Arte. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1998, SCT, p.16.
34. PENFOLD, Vicky: *Ulli estudiando*. París, 1963; 61 x 41 cm. Óleo sobre lienzo y chapa. Vicky Penfold, Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2006, p. 72.
35. FAJARDO; José Luis: *Homenaje a Oscar Domínguez/ Nacimiento sexual*, 1967; 92 x 98 cm. Óleo sobre lienzo. Nuestro Arte. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1998, p.71.
36. CASANOVA, Manolo: *Echadora de cartas*, 121 x 90 cm. Óleo sobre táblex. Nuestro Arte. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 1998, p. 67.
37. ESCOBAR, Máximo: *No matarás*, 1968; 81 x 50 cm. Óleo sobre lienzo. Máximo Escobar. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1996, p. 79.
38. MASSIEU, Lola: *Pintura 202*, 1963; 98 x 68 cm. Mixta sobre lienzo. Lola Massieu. Homenaje de los artistas plásticos. Cabildo de Gran Canaria. Centro de Artes Plásticas, LPGC, 2006, p. 29.
39. MASSIEU, Lola. *Abstracción*, 1969. El museo imaginado. Arte canario 1939-1990. Edita Gobierno de Canarias y Cabido Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, p. 182.
40. OJEDA, Pino: *Notturmo sulla città*, 1966; 45 x 75 cm. Laca sobre tabla. Fotografía tomada por el doctorando en la exposición *Un siglo de pintura en Canarias (1880 – 1980)*, celebrada en la Sala de exposiciones del Centro de Iniciativas del Cabido de Gran Canaria (CICCA), entre el 16 de abril y el 26 de junio de 2015.
41. MANRIQUE, Cesar: *Pintura nº 99*, 1962; 79 x 99 cm. Mixta sobre lienzo. Colección Luz María Lorenzo. César Manrique. Pintura. 1958-1992. Ivam (Instituto valenciano de Arte Moderno), 2005, p. 192.
42. DÁMASO José: *Cerámicas (Serie Juanita)*, 1967; 116 x 89 cm. Mixta sobre lienzo. Arte indigenista canario. Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1998, p. 64.

43. BORDES, Félix Juan: *Adolescente* (De la serie *Personajes de frente*), 1965; 70 x 50 cm. Óleo y resina epoxi sobre tabla. Félix Bordes. Escenarios, apariencias y movimientos. Aula de Cultura del Ayuntamiento de SCT, SCT, 2003, [p. 21].
44. GUILLERMO, Juan: *Rincón de Madrid*, 1950; 34 x 28 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Las Palmas de Gran Canaria. J Guillermo. Biblioteca de Artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 2004, p. 57.
45. GUILLERMO, Juan: *La hora del Ángelus*, 1967; 115 x 88 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Madrid. J. Guillermo. Biblioteca de Artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 2004, p. 127.
46. MILLARES, Manuel: *Homúnculo*, 1961; 735 x 60 x 15 cm. Mixta sobre arpillera. Colección privada. Tenerife. El museo imaginado. Arte canario 1939-1990. Gobierno de Canarias y Cabido Gran Canaria, LPGC, 1991, p. 165.
47. HERNÁNDEZ, Luis Alberto: *La novia*, 1973; 100 x 80 cm. Óleo sobre tabla y arpillera. Colección particular, Tenerife. Luis Alberto Hernández. Por el cauce del romanticismo barroco. Retrospectiva. 1970–2007. Obra Social y Cultural CajaCanarias, SCT, 2007, p. 105.
48. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Icerse*, 1963; 100 x 114 cm. Mixta sobre lienzo. Colección particular, Tenerife. Pedro González. Pinturas 1961-2001. Ed. El Umbral, Madrid, 2001, p. 102.
49. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Sin título*, 1979; 130 x 196 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Gonzalo González. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 40.
50. GARCÍA ÁLVAREZ, José Antonio: *Energía*, 1979; 150 x 150 cm. Óleo sobre lienzo. García Álvarez, Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1995, p.15.
51. HERNÁNDEZ, Juan: *Sin título (serie Pasaje)*, 1977; 35 x 25 cm. Óleo sobre lienzo. Las Palmas de Gran Canaria. Juan Hernández Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 13
52. CAMACHO, Cándido: *El mito de los cuerpos nº 25*, 1975; 38,5 x 29,5 cm. Mixta sobre lienzo. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 49.
53. GONZÁLEZ, Gonzalo: De la serie *Marginados*, 1976; 28 x 19 cm. Óleo sobre cartón. Colección particular. Gonzalo González. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 16.
54. HERNÁNDEZ, Luis Alberto: *Niña con tres muñecas*, 1973; 74 x 64 cm. Mixta sobre arpillera y lienzo. Colección particular, Madrid. Luis Alberto Hernández. Por el cauce del romanticismo barroco. Retrospectiva. 1970 – 2007. Obra Social y Cultural CajaCanarias, SCT, 2007, p. 53.
55. ÁLAMO, Fernando: *Sin título*, 1972; 130 x 111 cm. Óleo sobre tabla. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria. Fernando Álamo. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM) (Islas Canarias), 1993, p. 16.
56. DÍAZ PADILLA, Ramón: *El abrazo*, 1977; Canarias siglo XX. Instrumentos para el análisis del arte de un siglo. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1993, p. 220.
57. CALVO, Sergio: *Masa en tensión*, 1974; Canarias. Siglo XX. Instrumentos para el análisis del arte de un siglo. Ed. El Umbral, Madrid,, 2001, p.109.
58. ARENCIBIA, Jesús: *Recuerda hombre*, 1975; 79 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, LPGC. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1993, p. 104.

59. VELÁZQUEZ, Rubén Darío: *Mujer con cesto de flores*, 1974-1975; 92 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. Fotografía tomada por el doctorando en la exposición *Un siglo de pintura en Canarias (1880 – 1980)*, celebrada en la Sala de exposiciones del Centro de Iniciativas del Cabildo de Gran Canaria (CICCA), entre el 16 de abril y el 26 de junio de 2015.
60. MEIGS, Walter: *Sin título*, 1977; Colección Sala Conca, La Laguna, Tenerife. Historia cultural del arte en Canarias. Tomo VIII: Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas (1939-000), Viceconsejería de cultura y deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, p. 250.
61. MIRÓ MAINOU, Baudilio, *Caldera de volcánica. Bandama*, 1975; 81x100 cm. Óleo sobre lienzo. Miró Mainou. Retrospectiva. CAAM, LPGC, 1999, p. 92
62. HERNÁNDEZ, Juan: *Faro de Maspalomas*, 1986; 45 x 35 cm. Acrílico sobre lienzo. Desde los 70. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), s. l., 1994, p. 115.
63. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Paisaje con tajinastes*, 1985; 75 x 105 cm. Acrílico sobre cartón. Colección particular. Gonzalo González. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM). Viceconcejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias Islas Canarias), 1994, p. 57.
64. GIL, Juan José: De la serie *Paraislas I*, 1983; 150 x 200 cm. Acrílico sobre lienzo. Desde los 70. Artistas canarios. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), s.l., 1995, p. 100.
65. HERNÁNDEZ, Juan: *Mesa en el lago*, 1983; 195 x 160 cm. Acrílico sobre lienzo. Madrid. Juan Hernández. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 60.
66. GARCÍA ÁLVAREZ José Manuel: *Bosque*, 1985; 195 x 260 cm. Óleo sobre lienzo. Desde los 70. Artistas canarios. Viceconcejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, s.l., 1995, p. 93.
67. DÍAZ PADILLA, Ramón: De la serie *Hortz*, 1982; 200 x 150 cm. Acrílico sobre algodón. Díaz Padilla. *Hortz. Obra Social y Cultural de la Caja General de Ahorros y Monte Piedad de S/C de Tenerife*, SCT, p. 20.
68. DÍAZ PADILLA, Ramón: De la serie *Hortz*, 1982; 200 x 150 cm. Acrílico sobre algodón. Díaz Padilla. *Hortz. Obra Social y Cultural de la Caja General de Ahorros y Monte Piedad de SCT*, SCT, p. 20.
69. VALCÁRCEL, Ernesto: *Rama florida, rama extinguida nº 2*, 1985; 195 x 150 cm. Acrílico sobre tela. Frontera Sur. Una selección de artistas canarios. Ed. Hermosilla, gestión Artística y Editorial, Madrid, 1987, p. 63.
70. ÁLAMO, Fernando: *El arte de nadar*, 1986; 210 x 240 cm. Mixta sobre tela. Frontera Sur. Una selección de artistas canarios. Ed. Hermosilla, gestión Artística y Editorial, Madrid, 1987, p. 29
71. CAMACHO, Cándido: De la serie *Figuras*, 1984; 116 x 91 cm. Mixta sobre lienzo. Cándido Camacho. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM). Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 93.
72. HERNÁNDEZ, Luis Alberto: *Las amigas* 1982. 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Madrid. Luis Alberto Hernández. Por el cauce del romanticismo barroco. Retrospectiva. 1970–2007. Obra Social y Cultural CajaCanarias, SCT, 2007, p. 97.
73. REYES, Carmen: *Conversión de San Pablo*, 1988; 150 x 225 cm. Óleo sobre lienzo. Artistas canarios contemporáneos. I exposición centenario de la UGT. Unión General de Trabajadores de Tenerife (UGT), SCT, 1988, [p. 71].
74. MONAGAS, Rafael: *Bodegón*, 1985; cm. Acrílico sobre tela. 180 x 140 cm. Acrílico sobre tela. Colección particular, LPGC. Rafael Monagas. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2001, p. 31.

75. GOPAR; Juan: *Sin título*, 1983; 150 x 110 cm. Técnica mixta. Gopar. Obra Social y Cultural de la Caja General de Ahorros de Canarias y Monte Piedad de SCT, SCT, 1983, [p. 26]. ilustr. 5.
76. MATA LLANA, Carlos: *La fuente*, 1985; 140 x 200 cm. Acrílico sobre tela. Límites de expresión plástica en Canarias. Parlamento de Canarias (Islas Canarias), 1985, p. 95.
77. PÉREZ NAVARRO, José Luis: *Guanches a la vuelta de Arco*, 1985; 200 x 180 cm. Látex y pigmentos sobre tela. Límites de expresión plástica en Canarias. Parlamento de Canarias (Islas Canarias), 1985, p.125.
78. ALEMÁN, Adrián: *Observatorio*, 1985; 180 x 200 cm. Látex y pigmentos sobre tela. Límites de expresión plástica en Canarias. Parlamento de Canarias (Islas Canarias), 1985, p.15.
79. GUERRA; Cristóbal: *Ante la escalera*, 1985; 172 x 160 cm. Acrílico sobre tela. Visiones atlánticas. Aula de Cultura de Tenerife, S/C de Tenerife, 1985, p. 79.
80. CRUZ, Manuel: *San Francisco*, 1985; 195 x 223 cm. Acrílico sobre tela. Límites de expresión plástica en Canarias. Parlamento de Canarias (Islas Canarias), 1985, p 24.
81. DURANGO, Miriam: *Sin título*, 1984; 157 x 141 cm. Óleo sobre tela. Límites de expresión plástica en Canarias. Parlamento de Canarias (Islas Canarias), 1985, p. 37.
82. CARRILLO, Ramiro: *Antwerpen*, 1988; 146 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. Cortesía del artista.
83. DE LA PUENTE, Ana: *Mórbida pelación*, 1989; 190 x 160 cm. Acrílico y collage sobre lienzo. Colección de la artista. Las Palmas de Gran Canaria. Postales editadas para la exposición celebrada en el Centro de Arte La Regenta, LPGC. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1990.
84. MARTÍN FIERRO Emilia: *Sin título*, 1988 aprox. Tránsitos. Obras de Arte de CajaCanarias 1990 – 2000. Servicio de publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 2001, SCT, [p. 19].
85. ORTEGA, Jorge: *Sin título*, 1986, 150 x 460 cm. Mixta sobre lienzo. Cortesía de Carlos Díaz Bertrana.
86. MALDONADO, Jerónimo: *De exploración*, 1988; 135 x 175 cm. Técnica mixta. Colección del artista. Jerónimo Maldonado. Servicio de Publicaciones de CajaCanarias, SCT, 1989, p. 56.
87. NAZCO, Maribel: De la serie *Barranco de Santos*, 1985; 130 x 195 cm. Acrílico sobre lienzo. Colección de la artista. Ubicado en el Museo de Arte Contemporáneo de S/C de la Palma. Cortesía del Servicio de Patrimonio histórico del Ayuntamiento de S/C de la Palma, SCT, 2015.
88. PENFOLD, Vicky: *Viejas viñas de Tacoronte*, 1985; 50 x 70 cm. Óleo sobre lienzo. Vicky Penfold. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2006, p. 147.
89. BORDES, Félix Juan: Serie *Habitaciones. Interior con torbellino*, 1989; 135 x 135 cm. Acrílico sobre lienzo. Félix Bordes. Escenarios, apariencias y movimientos. 1963- 2003. Aula de Cultura. Ayuntamiento de SCT, SCT, 2003, [p. 57].
90. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Retratos / Cabezas*, 1986; 110 x 110 cm. Mixta sobre lienzo. Colección apm. Pedro González. Pinturas 1961-2001, CAAM, LPGC, p. 143.
91. RUIZ, Manuel: *Travestí*, 1987; 105 x 75 cm. Acrílico sobre lienzo. Colección del artista. El desnudo. Artistas canarios del siglo XX. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias) p. 31.
92. VELÁZQUEZ, Rubén Darío: *Sin título*, 1993; 80 x 100. Óleo sobre lienzo. Diccionario (personal) de arte canario contemporáneo. Edirca, LPGC, 1994, p. 203.

93. FAJARDO, José Luis: *Ucrónico temeroso*, 1993; José Luis Fajardo. Pintura del silencio. Consejería de Cultura de la Diputación de A Coruña, 1994, p. 33.
94. BORDES, Félix Juan: *Jaula de grillos* (De la serie *Espacios y paisajes*), 1996; 180 x 130 cm. Mixta sobre lona. La Regenta. 10 años. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1997, p. 44.
95. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *El Bosque*, 1994; 120 x 140 cm. Mixta sobre lienzo. Colección particular, Tenerife. Pedro González. Pinturas 1961-2001, CAAM, LPGC, p. 181.
96. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Hombre solo*, 1997; 140 x 120 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. Retrospectiva, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 1999, p. 175.
97. MIRÓ MAINOU, Baudilio: *Lanzarote*, 1991; 81 x 100 cm. Acrílico sobre lienzo. Miró Mainou. Retrospectiva. CAAM), LPGC, 1999, p. 174.
98. MIRÓ MAINOU, Baudilio: *Roque*, 1998; 60 x 73 cm. Acrílico sobre lienzo. Miró Mainou. Retrospectiva. CAAM, LPGC, 1999, p. 189.
99. RUIZ, Manolo: *Tierras áridas*, 1991; 75 x 52 cm. Acrílico sobre cartón. Manolo Ruiz. Otras Luces. Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de LPGC, LPGC, 1994, p. 19.
100. MASSIEU, Lola: *Sin título*, 1990; 106 x 106 cm. Mixta sobre lienzo. Colección particular. Fotografía tomada por el doctorando en la exposición retrospectiva *Lola Massieu. Inquietud abstracta*, celebrada en el CAAM, en LPGC, entre el 27 de octubre de 2016 y el 8 de enero de 2017, Cabildo de Gran Canaria, 200(Islas Canarias), 2016.
101. GIL, Juan José: De la serie *Orilla*, 1994; 120 x 120 cm. Mixta sobre lienzo. Colección privada. Desde los 70. Artistas canarios. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1995, p. 102.
102. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Nocturno*, 1995; 195 x 195 cm. Óleo sobre lienzo. Desde los 70. Artistas canarios. Viceconcejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1995, p. 108.
103. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Acantilado*, 1991; 100 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. Gonzalo González. Biblioteca de Artistas canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 1994, p. 176.
104. GARCÍA ÁLVAREZ, José Antonio: *De la orilla al horizonte*, 1993; 167 x 260 cm. Óleo sobre lienzo. García Álvarez. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias) 1995, p. 77.
105. HERNÁNDEZ, Luis Alberto: *Por el río Neretva*, 1994; 72 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Colección del artista, Madrid. Luis Alberto Hernández. Por el cauce del romanticismo barroco. Retrospectiva 1970- 2007. Obra Social y Cultura de CajaCanarias, SCT, p. 131.
106. ÁLAMO, Fernando: *Sin título*, 1990; 46 x 55 cm. Mixta sobre lienzo. Colección particular. Fernando Álamo. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1993, p. 52.
107. ÁLAMO, Fernando: *Sin título*, 1992; 73x 90 cm. Mixta sobre lienzo. Colección particular. Fernando Álamo. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1993, p. 52.
108. SÁNCHEZ, Francisco: *Guiniguada*, 1993; 130 x 97 cm. Acrílico sobre lienzo. Colección CAAM, LPGC. Desde los 70. Artistas canarios. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1995, p. 133.

109. REYES, Carmen: De la serie *Del amor y la muerte, Sin título*, 1995; 150 x 225 cm. Óleo sobre lino. Carmen Reyes. Del amor y la muerte. Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de S/C de Tenerife, SCT, 1995, [p. 13].
110. DE LA PUENTE, Ana: *Sin título*, 1995; 27 x 22 cm. Mixta sobre lienzo. Tercer Milenio. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), p. 59.
111. PÉREZ NAVARRO, José Luis: *Roca y ola II*, 1991; 110 x 97 cm. Mármol y acrílico sobre madera. José Luis Pérez Navarro. Artistas canarios contemporáneos, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 23.
112. PÉREZ NAVARRO, José Luis: *La costa*, 1991; 200 x 200 cm. Mixta sobre tela. José Luis Pérez Navarro. Artistas canarios contemporáneos. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 39.
113. MARTÍN FIERRO, Emilia: *Paisaje inflamado*, 1995; 146 X 228 cm. Emilia Martín Fierro. Cabildo Tenerife, SCT, 1995. Ilustr. 5.
114. GOPAR, Juan: *Topografía del diálogo*, 1989-1990; 150 x 120 cm. Poliéster y polvo de mármol sobre fibra de vidrio. Juan Gopar. Teth. Sala Pelaires, Palma de Mayorca, 1992, p. 38.
115. MALDONADO, Jerónimo: *Sin título*, 1993; 100 x 183 cm. Mixta sobre tabla. Colección del autor, Las Palmas de Gran Canaria. El arte y una ciudad. Pintores y escultores en Las Palmas de Gran Canaria 1900-1999. Ed. El Umbral, Madrid, 1999, p.109.
116. MALDONADO, Jerónimo: *Juegos en el exterior*, 1999. 140 x 140 cm. Mixtas obre lienzo. *El hombre en función del paisaje*. Sala San Antonio Abad (CAAM), LPGC, El Umbral, Madrid, 2000, p. 48.
117. ORTEGA, Jorge: *Silla e infinito*, 1995; Óleo sobre lienzo. Tercer Milenio. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias).
118. PITTI, Hugo: *San Sebastián*, 1992; 100 x 70 cm. Mixta sobre cartón. Colección particular. Cortesía del artista.
119. PITTI, Hugo: *Los viejos muertos de hambre*, 1994; 81 x 122 cm. Óleo sobre tabla. Hugo Pitti. . 1992- 2003. Producciones gráficas, S/C de Tenerife, 2003, p. 66.
120. PALENZUELA, Santiago: *Trasiego de las estancias*, 1996; 130 x 195 cm. Óleo sobre lienzo. Figuraciones indígenas. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1996, p. 126.
121. AYALA, Juan Pedro: *Leda y el cisne* (De la serie *Amantes*), 1995; 100 x 120 cm. Acrílico sobre chapa grabada. Figuraciones indígenas. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 1996, p. 56.
122. AYALA, Juan Pedro: *Natacha*, 1998; 100 x 70. Mixta sobre papel. Juan Pedro Ayala. Las once mil. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, S/C de Tenerife, 1998, p.9.
123. FORTUNY, Juana: *Sin título*, 1996; 180 x 420 cm. Mixta sobre tela montada sobre madera. Figuraciones indígenas. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1996, pp. 84 y 85.
124. CRUZ, Moisés: *Sin título*, 1997; 171 x 200 cm. Óleo sobre lienzo. Mangas verdes. Publicaciones CajaCanarias, S/C de Tenerife, 1998, [p. 11].
125. RIVERO, Carlos: *De Conversa en Conversa*, 1995; 150 x 150 cm. Óleo sobre lienzo. Carlos Rivero. Ciénaga. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 60.

126. GONZÁLEZ, Luis: *La acuarela disidente* (De la serie *Un sueño inerte*), 1997-1998; 50 x 70 cm. Acuarela y acrílico sobre papel. Colección particular. Cortesía del artista.
127. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Montaña*, 2000; 200 x 250 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. La montaña, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2000, p. 71.
128. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Cementerios, Cuevas y gatos*, 2003; 240 x 200 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. Cementerios, cuevas y gatos. Organismo Autónomo de Cultura. Ayuntamiento de SCT, 2003, s. p., ilustr.11.
129. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *El hambre*, 2007; 120 x 130 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. El hambre. Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2007. p. 37
130. GONZÁLEZ, Pedro: *Sin título* (De la serie *Pinturas*), 2009; 130 x 110 cm. Mixta sobre lienzo. Obra social de La Caja de Canarias (CICCA), LPGC, 2010, p. 15
131. VELÁZQUEZ, Rubén Darío: *Abstracción*, s. f. (2006 aprox.); [En línea]. Disponible en: <http://www.photolounge.es/art/88> [Acceso: 2017/03/02]. Véase también: <https://ruben-dario-velazquez.culturalspot.org/exhibitor/abstracci%C3%B3n-en-movimiento/5ALCu-myPOO8lg?position=2%3A25>
132. VELÁZQUEZ, Rubén Darío: *Los novios*, s. f. (2002 aprox.); 50 x 70 cm. Témpera. [En línea]. Disponible en: <https://ruben-dario-velazquez.culturalspot.org/asset-viewer/los-novios/zwH6tiuN4sD1Rg?exhibitId=0wly5pzVIVp9Lg> [Acceso: 2017/03/02]. Véase también: <https://ruben-dario-velazquez.culturalspot.org/exhibitor/abstracci%C3%B3n-en-movimiento/5ALCu-myPOO8lg?position=2%3A25>
133. BORDES, Félix Juan: De la serie *Escenas tropicales. Remanso atmosférico en la orilla negra*, 2001; 117 x 294 cm. Mixta sobre lona. Félix Bordes. Escenarios, apariencias y movimientos. 1963–2003. Organismo Autónomo de Cultura. Ayuntamiento de SCT, SCT, 2003, s. p.
134. BORDES, Félix Juan: *Construyendo con ráfagas de arena un gigantesco sirigué*, 2008. Félix J. Bordes. AEA. tubat: ¿África es así, m' zungu?. Casa de África, LPGC, 2008, [p. 36]
135. CAMACHO, Eduardo. *Don Quijote*, 2001; 70 x 100 cm. Acrílico, sobre papel. Signos escenográficos en el Quijote de Cervantes. Fundación Mapfre Guanarteme, 2004, p. 37.
136. NAZCO, Maribel: *Huella III*, 2005; 73 x 100 cm. Acrílico sobre lienzo. Maribel Nazco. Huella 2005. Fundación Mapfre Guanarteme, LPGC, 2005, p. 15.
137. RUIZ, Manuel: De la serie *La tierra que nos queda II*, 2008 aprox. [En línea]. Disponible en: <http://manoloruizpintor.blogspot.com.es/p/exposicion-la-tierra-que-nos-queda.html> [Acceso: 2017/01/10].
138. FAJARDO, José Luis: *Personaje ucrónico con triangulo*, 2002; 100 x 81 cm. Acrílico y óleo sobre lienzo. Galería Trama, Madrid, 2004, p. 23.
139. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Azul*, 2001: 60 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. Azul. Gonzalo González. Edita Galería Punto de Encuentro, Lanzarote, 2002, [p. 15].
140. GONZÁLEZ, Gonzalo: De la serie Suite. *La tarde se va*, 2009. 13,5 x 53,6 cm. Acrílico sobre aluminio. Gonzalo González. Suite. Fundación CajaCanarias, S/C de Tenerife, 2015, p. 72.
141. GARCÍA ÁLVAREZ, José Antonio: *Volcán*, 2009; 195 x 162 cm. Óleo sobre lienzo. García Álvarez. Volcanes. Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología, 2010, [p. 29].
142. GARCÍA ÁLVAREZ, José Antonio: *Encina 5*, 2013; 60 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <https://garciaalvarezvirtual.com/cuadro/encina-05/> [Acceso: 2017/03/03].

143. GIL, Juan José: *Réquiem por un barranco*, 2009; 200 x 200 cm. Mixta sobre lienzo. Colección del artista. Juan José Gil. 2000–2010. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), p. 24.
144. MONAGAS, Rafael: *Garoé 3* (De la serie *Garoé*), 2007; 100 x 115 cm. Mixta sobre papel. Garoé. Fundación Mapfre Guanarteme, LPGC, 2007, p. 35.
145. GUERRA, Juan: *Sin título*, 2008; 60 x 72 cm. Mixta sobre lienzo. Juan Guerra. Paisajes anónimos. CajaCanarias. Servicio de publicaciones, S/C de Tenerife, 2009, p. 15.
146. ÁLAMO, Fernando: *11-4-2008*, 2008; 195 x 146 cm. Mixta sobre lienzo. Fernando Álamo. Por narices. Consejería de Educación, Cultura y Deportes del gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, p. 10.
147. ÁLAMO, Fernando: *Azul*, 2013; 225 x 189 aprox. Acrílico sobre lienzo y madera. Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Gran Canaria. Cruce de Colecciones. CAAM, LPGC, 2015, p. 24.
148. HERNÁNDEZ, Luis Alberto: *La carta*, 2000; 55 x 41,5 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular Tenerife. Luis Alberto Hernández. Por el cauce del romanticismo barroco. Retrospectiva 1970- 2007. CajaCanarias. Obra Social y Cultural, SCT, 2007, p. 173.
149. REYES, Carmen: De la serie *Cinco retratos descarnados*, 2000-2005; 46 x 55 cm. Óleo sobre lino. Maria del Carmen Reyes. Nada en el silencio [tiempo abolido]. Edición a cargo de Carmen Reyes, SCT, 2005, p. 133.
150. LORENZO, Armando: *La maleta*, 2000; 200 x 200 cm. Mixta sobre lienzo. Colección privada, Gran Canaria. Imágenes para un siglo. Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001, p. 199
151. DE LA PUENTE; Ana: *Sin título*, 2001; 173 x 141 cm. Acrílico y óleo sobre lienzo. Colección particular, LPGC. Calma y voluptuosidad. Arte del siglo XX en Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2001, p. 135.
152. DE LA PUENTE; Ana: *Otra teoría de cuerdas (I)*, 2014-2015; 140 x 160 cm. Acrílico y cuerdas sobre lienzo. Colección de la artista, Santa Brígida, Gran Canaria. Ana de la Puente. Obra reciente. Catálogo digital PDF realizado por la artista, 2015, p. 7.
153. MALDONADO; Jerónimo: *Mujer maltratada*, 2004; 128 x 94 cm. Mixta sobre lienzo. Colección del artista. Jerónimo Maldonado. Fraternidad con el vacío. Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 89.
154. NAVARRO, Luis: *Soltero de oro*, 2001; 130 x 100 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Calma y voluptuosidad. Arte del siglo XX en Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2001, p. 143.
155. ORTEGA; Jorge: *Mostar, contemplación*, 2003; 130 x 195 cm. Acrílico sobre lino. Jorge Ortega. Álamo y Ortega. Proyecto 2003, (Formato digital CD). CAAM, La Caja de Canarias, LPGC, 2039, s. p.
156. ORTEGA; Jorge: *Como artista intrépido*, 2009; 33 x 41 cm. Óleo sobre lino. Jorge Ortega. Verde Magenta, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p. 69.
157. AYALA, Juan Pedro: *Mandala negro*, 2008; 195 x 195 cm. Mixta sobre lienzo. El jardín para Mariam. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, p. 13.
158. AYALA, Juan Pedro: *No hay lobos hoy*, 2011; 146 x 146 cm. Mixta sobre lienzo. Sin red. CICC, LPGC, 2011, p. 27.
159. GONZÁLEZ, Luis: *Je marche sur mes rêves* 2008; 70 x 65 cm. Mixta sobre papel. Lua. DLuis. Fundación Mapfre Guanarteme. LPGC, 2008, pp. 20 y 21.

160. GONZÁLEZ, Luis: *Mujer 2*. 2011; 100 x 100 cm. Mixta sobre lienzo. Premio de Artes Plásticas Manolo Millares, 2011. Obra Social. CajaCanarias. Banca Cívica, S/C de Tenerife, 2011, p. 21.
161. RIVERO, Carlos: *Emeterio*, 2009; 190 x 140 cm. Óleo sobre lienzo. Carlos Rivero. Ciénaga. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 70.
162. RIVERO, Carlos: *Los dos lados del río*, 2009; 195 x 130cm. Óleo sobre lienzo, Carlos Rivero. Ciénaga. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 2010, p. 31.
163. PALENZUELA, Santiago: *Las estancias inundadas y los botes de pintura (El 25 de Manuel Verdugo)*, 2005; 200 x 200 cm. Óleo sobre lienzo. Santiago Palenzuela. De alquiler en alquiler. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p. 9.
164. PALENZUELA, Santiago: *Juan Manuel García Ramos*, 2007; 35 x 27 cm. Óleo sobre lienzo. Santiago Palenzuela. De alquiler en alquiler. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p. 90.
165. PITTI, Hugo: *Estige e Iris*, 2006; 65,5 x 50 cm. Óleo sobre lienzo. Hugo Pitti. Pinturas, CajaCanarias, Servicio de Publicaciones, SCT, 2008, p. 14.
166. PITTI, Hugo: *Fortuna y sus damas de compañía*, 2007; 55,5 x 38 cm. Óleo sobre lienzo. Hugo Pitti. Pinturas, CajaCanarias, Servicio de Publicaciones, S/C de Tenerife, 2008, p. 19.
167. FERRER, Iván: *Autorretrato # 98. (Ornitólogo cegado por el sol)*, 2007; 50 x 100 cm. Esmalte sintético, rotulador permanente y grafito sobre tela; colección privada Galería Stunt, La Laguna, Tenerife. Premio Nacional de Pintura Enrique Lite XI. Vicerrectorado de Relaciones universitarias y sociedad de la ULL, 2007, p. 13
168. FERRER, Iván: *Cruz y ficción. Ooteca de pan*, 2014; 90 x 117 cm. Esmalte sintético, acrílico y rotulador permanente y sobre tela. Colección del autor. Cortesía del autor.
169. DEL CASTILLO, Idaira: *Tinte*, 2012; 17 x 20 cm (De una serie de 80 piezas). Mixta sobre tela y fieltro. Consejería de Cultura, Deportes, políticas sociales y vivienda del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2012, p. 27.
170. DEL CASTILLO, Idaira: *La Palma*, 2011; 492 x 330 cm. Mixta sobre tela. Consejería de Cultura, Deportes, políticas sociales y vivienda del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2012, p. 15.

CAPITULO IV:

1. FERRER, Iván: *Promesa de mosca: Consagración de la primavera*, 2013; 100 x 100 cm. Técnica mixta sobre lienzo. Colección de la Universidad de La Laguna, Tenerife. XVII Premio Nacional de Pintura Enrique Lite. Vicerrectorado de Relaciones Universidad y Sociedad Universidad de La Laguna, La Laguna, Tenerife, 2014, p. 66.
2. ÁLAMO, Fernando: *Sin título*, 1992; 68 x 48 Mixta sobre papel. Colección particular. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 91.
3. RIVERO, Carlos: *Rana viscosa*, 2009; 60 x 40 cm. Óleo sobre lienzo. Carlos Rivero. Ciénaga. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 65.
4. PALENZUELA, Santiago: *Perro negro*, 2013; 65 x 73 cm. aprox. Fotografía tomada por el doctorando en el taller del pintor, SCT, marzo de 2013.

5. MASSIEU, Dolores: *Chica de pueblo (con barco en el vientre)*, 1939; 75 x 61 cm. Óleo sobre lienzo, Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1989, p. 20
6. RIVERO, Carlos: *Cristo de Alexis*, 2009; 30 x 20 cm. Óleo sobre tabla. Carlos Rivero. Ciénaga. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 72.
7. CLEMENTE, Francesco: *El primer autorretrato*, 1979; 1981; 211 x 145 cm. Fresco. Colección Galería, Gian Enzo Sperone, Roma. La Tranvasguardia. Caja de Pensiones, Madrid, 1983, p. 21.
8. FERRER, Iván: *Tales palos*, 2015-2016; 96 x 74 cm. Técnica mixta sobre madera. Colección del autor. Cortesía del autor.
9. CONDO, George: *Don Pesto*, 2006; 76.2 x 71.1 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://www.skarstedt.com/artists/george-condo/#/images/10/> [Acceso: 2017/03/15].
10. ORTEGA, Jorge: *Las tentaciones de San Antonio*, 2000; 33 x 41 cm. 45, 5x 50. Acrílico-lienzo. Sala San Antonio Abad (CAAM), LPGC, entre el 21 de enero y el 23 de marzo de 2003. Ed. El Umbral, Madrid, 2002, p.119.
11. CAMACHO, Cándido: *Sin título*, 1996; 50 x 78 cm. Técnica mixta sobre lienzo. Cándido Camacho. Caja de Ahorros de Canarias, S/C de Tenerife, 1998, p. 21.
12. PALENZUELA, Santiago: *La madre de Nora*, 2007; 36 x 28 cm. Óleo sobre lienzo. Colección C&N, Islas Canarias. Palenzuela. De alquiler en alquiler. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p.91.
13. KOSSOFF, Leon. *Autorretrato*, 1981; 42,4 x 33 cm. Óleo sobre tabla. [En línea]. Disponible en: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw07573/Leon-Kossoff>. [Acceso: 2017/02/04].
14. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Retratos / Cabezas*, 1986. 110 x 100 cm. Mixta sobre lienzo. Colección apm. Pedro González. Pinturas 1961 – 2001. Ed. el Umbral, Madrid, 2001, p. 142.
15. PITTI, Hugo: *Crococ y Esmilax*, 2006; 46 x 27 cm. Óleo sobre lienzo. Hugo Pitti. Mitos y Ritos. Visiones paganas. Cabildo Insular de La Palma, SCT, 2006, s. p.
16. ARCIMBOLDO, Giuseppe. *Tierra*, 1570 aprox.; 70,2 x 48,7 cm. Óleo sobre madera. Colección particular, Viena. Giuseppe Arcimboldo. Ed. Taschen, Colonia, 1991, p. 21.
17. FAJARDO, José Luis: *El poder y sus gentes*, 2003; 62 x 130 cm. Acrílico y óleo sobre lienzo. José Luis Fajardo. Galería Trama, Madrid, 2004, p. 41.
18. BACON, Francis: *Estudio del retrato de Inocencio X de Velázquez (Boceto para Estudio para un papa I)*, 1954 aprox.; 152,4x 116,8 cm. Óleo sobre lienzo. Colección de la Galería Jan Krugier, Dietsheim and Cia, Ginebra. Á Rebour. La rebelión informalista. 1939-1968. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1999, p. 116.
19. CALVO, Sergio: *Muerte*, 1939. 100 x 120 Óleo sobre lienzo. Colección del artista. El desnudo, Artistas canarios del siglo XX. Consejería de Cultura del gobierno Autónomo de Canarias y Ayuntamiento de LPGC, LPGC, 1987, p. 37, ilustr. 25.
20. LORENZO, Armando. *La caída*, 2015; 130 x 130 cm. Mixta sobre lienzo. Fotografía tomada por el doctorando en la exposición *Armando Lorenzo. Mélanges*, celebrada en el Centro de Artes Plásticas de Gran Canaria, LPGC, entre el 8 de abril y el 21 de mayo de 2015.
21. HERNANDEZ, Luis Alberto. *Noche negra*; 1998; 35 x 27 cm. Óleo sobre tela. [En línea]. Disponible en: <http://www.luisalbertohernandez.es/html/imagenes/2012/varios/obra5.jpg>.

22. GONZÁLEZ, Pedro. De la serie *La patera*, 2004; La Patera. 200 x 240 cm. Mixta sobre lienzo. Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2003, p. 83
23. AGUIAR, José: *Crucifixión*, 1951; 350 x 285 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Madrid. José Aguiar. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 62.
24. AROZENA, Carmen *La víctima* (o *Yacente urbano*), 1957. 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo Colección particular, Madrid. Fotografía tomada por el doctorando en una exposición retrospectiva de la obra de Carmen Arozena, celebrada en el Museo de San Francisco, S/C de La Palma, Canarias, entre enero y diciembre de 2015. Ficha técnica cortesía del Museo de San Francisco, Cabildo de La Palma, S/C de La Palma, Canarias, Octubre de 2015, y de la doctora Luisa Esther Navarro, Tenerife, Octubre de 2015.
25. RODRIGUEZ BÁEZ, Juan Guillermo. *Piedad*, 1967. 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Madrid. Juan Guillermo. Biblioteca de Artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2004, p. 125.
26. PITTI, Hugo: *La negación de Pedro*, 2015 aprox. 92 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. Hugo Pitti. Por el Vía Crucis. Ayuntamiento de Guía de Isora y Galería Magda Lázaro, 2015. s. p.
27. RIVERO, Carlos: *Cristo del gusano*, 2009; 125 x 90 cm. Óleo sobre lienzo. Carlos Rivero. Ciénaga. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 45.
28. PADRÓN, Antonio: Boceto para *Procesión*, 1954; 27 x 20,5 cm. Óleo sobre cartón. Colección Ayuntamiento de Gáldar, Gran Canaria. Antonio Padrón. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM). Viceconsejería De Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 25.
29. PALMER, Samuel: *Regreso de la misa vespertina*, 1830; 30 x 20 cm. Historia de la pintura, Ed. Blume, Barcelona, 1995, p. 271.
30. PITTI, Hugo: *Medusa*, 2006 41 x 33 cm. Óleo sobre lienzo. Hugo Pitti. Mitos y Ritos. Visiones paganas. Cabildo de La Palma, S/C de Tenerife, 2006, s. p.
31. FERRER, Iván: *La hija de Onán me come el nabo*, 2014 – 2015 80 x 100 cm. Esmalte acrílico y cera sobre lienzo. Colección del autor. Cortesía del artista.
32. AGUIAR, José. *Don Quijote y Sancho*, s. f. (1951 aprox.); 46,5 x 56 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Madrid. José Aguiar. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 67.
33. RUIZ, Manuel: *Pier Paolo Pasolini*, 2000; 25 x 19 cm. Acrílico sobre tabla. Colección del artista. Metapaisajes. El arte de la imaginación literaria en la obra de Manuel Ruiz. Casa Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canarias, LPGC, 2006, p. 55.
34. FERRER, Iván: *Su gran pajote*, 2013-2015; 100 x 71 cm. Esmalte acrílico, acrílico, rotulador y cera sobre tabla. Colección del autor. Cortesía del artista.
35. REYES, Carmen: De la serie *Del amor y la muerte*, 1995 aprox.; 225 x 150 cm. Óleo sobre lino. Carmen Reyes. Del amor y de la muerte. Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de ST, SCT, 1995, s. p.
36. ORTEGA, Jorge: *Krieg*, 2003; 89 x 116 cm. Acrílico sobre lino. (Edición en formato digital (formato CD). CAAM. Ed. El Umbral, Madrid, 2003, p. 121.
37. ÁLAMO, Fernando: *Pecking Duck*, 1985; 240 x 200 cm. Acrílico sobre tela. Colección particular. Fernando Álamo. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1993, p. 36.

38. RIVERO, Carlos: *Naturaleza en ocaso*, 2009. 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. Carlos Rivero. Ciénaga. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2010, p. 47.
39. VELAZQUEZ, Rubén Darío: *La colada*, 2006 aprox.; 50 x 63 cm. Rubén Darío Velázquez. Pinturas. CICCA, LPGC, entre el 18 mayo y el 13 de junio de 2006. CICCA, LPGC, 2006, [p. 30].
40. CHAGALL, Marc: *virgen con el trineo*, 1947; 97 x 80 cm. Óleo sobre tela. Museo Stedljk, Amsterdam. Marc Chagall. La pintura como poesía. Ed. Taschen, Colonia, 1993, p. 75.
41. ÁLAMO, Fernando: *Desayuno sobre la hierba*, 1980; 146 x 271 cm. Óleo sobre lienzo. CAAM, LPGC. El museo imaginado. Arte canario 1939-1990. Gobierno de Canarias y Cabildo Gran Canaria, LPGC, 1991, p. 201.
42. PITTI, Hugo: *Descubriendo a Goya: Ruega a Dios*, 1993; 81 x 61 cm. Óleo sobre tabla. Hugo Pitti. 1992-2003. Producciones Gráficas S. L., S/C de Tenerife, 2003, p. 67.
43. MONZÓN, Felo: *Muchacha con gánigo*, 1933; 15,5 x 12,5 cm. Tinta sobre papel. Arte indigenista canario. Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1998, p. 97.
44. ARENCIBIA, Jesús: *Juan de Medina, marinero y sastre*, 1991 aprox. 70 x 60 cm. Mixta sobre lienzo. Jesús Arencibia. Colón y los olvidados. Cabildo de Gran Canaria y Ayuntamiento de S/C de Tenerife (Islas Canarias), 1992, [p. 51].
45. PADRÓN, Antonio: *Quesera*, 1964; 75 x 90 cm. Óleo sobre tabla. Museo Antonio Padrón, Gáldar, Antonio Padrón. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 56.
46. PALENZUELA, Santiago: *Pasamontaña tricolor (Nacionalismos abstractos)*, 2008; 35 x 44 cm. Óleo sobre lienzo. Santiago Palenzuela. De alquiler en alquiler. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p. 43
47. DÍAZ PADILLA, Ramón: *Coordinadora de la SEATO*, 1978; 150 x 100 cm (diptico). Óleo sobre lienzo. Colección privada, La Laguna, Tenerife. Imágenes para un siglo. Cabildo de Gran Canaria, LPGC, 2001, p. 143.
48. ORTEGA, Jorge: *Lugar*, 2009; 46 x 56 cm. Óleo sobre lino. Jorge Ortega. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p. 35
49. GONZÁLEZ, Luis: *Horizonte II*, 2011; 100 x 100 cm. Mixta lienzo. XV Premio de Pintura Enrique Lite 2011. Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de La Laguna, Tenerife, 2011. p. 35.
50. GONZÁLEZ, Pedro. *Sin título*, 2009; 130 x 110. Mixta sobre lienzo. Pedro González. Pinturas. CajaCanarias. Obra Social, LPGC, 2010, s. p.
51. KIRCHNER, Ernst Ludwig: *Cuatro bañistas*, 1910; 70 x 100,5 cms. Óleo sobre lienzo. Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Expressionismo. Ed. Encuentro, Barcelona, 2000, p. 28.
52. PALENZUELA, Santiago: *Estancia*, 2008; 35 x 41 cm. Óleo sobre lienzo. Palenzuela. De alquiler en alquiler. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), , 2009, p.58.
53. BARCELÓ, Miquel: *El amor loco*, 1984; 285 x 430 cm. Mixta sobre tela. Galería de Arte contemporáneo (Revista).”Miquel Barceló: El viaje a todas partes”. Ed. Altaya S. A., Barcelona, 1999, p. 18.
54. RUIZ, Manuel: *La casa de Macondo (I)*, 1992; 46 x 38 cm. Acrílico sobre tabla. Colección del artista. Metapaisajes. El arte de la imaginación literaria en la obra de Manuel Ruiz. Casa Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canarias, LPGC, 2006, p. 56.

55. Gil, Juan José. *La casa encantada*, 1985; 110 x 90 cm. Mixta sobre lienzo. Colección particular, LPGC. Juan José Gil. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias) 1995, p. 42.
56. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *La ciudad*, 2001. 180 x 165 cm. Mixta sobre lienzo. Colección del artista. Pedro González. Pinturas 1961 – 2001. Ediciones el Umbral, Madrid, 2001, p. 231.
57. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Proyecto para un puente*, 1990; 97 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Gonzalo González. Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes (Islas Canarias), p. 113.
58. DE LA PUENTE, Ana: *Las entrañas, la esperanza, fuego, lava, humos*, 1993; 141 x 171 cm. Óleo y acrílico sobre lienzo. Pinturas. La tradición de la vanguardia. Galería Rayuela, Madrid, 1993, s. p.
59. MC KEEVER, Ian: *Travesía (Det.)*, 1986; [En línea]. Disponible en: <https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/posmodernidad/fa-travesia-ian-mckeever-1986-0031/> [Acceso: 2017/03/03].
60. RUIZ, Manuel: De la serie *La tierra que nos queda I*, 2008 aprox.; [En línea]. Disponible en: <http://manoloruizpintor.blogspot.com.es/p/exposicion-la-tierra-que-nos-queda.html> [Acceso: 2017/01/10].
61. DÍAZ PADILLA, Ramón: De la serie *Hortz*, 1982; 1982; 200 x 150 cm. Acrílico sobre algodón. Díaz Padilla. Hortz. Obra Social y Cultural de la Caja General de Ahorros y Monte Piedad de SCT, p. 42.
62. GONZÁLEZ, Luis: *Paisaje II*, 2013; 100 x 140 cm. (políptico de 4 piezas de 50 x 70 cm. Acuarela y collage de papel de periódico sobre papel de acuarela reutilizado con aparejo vinílico). Cortesía del artista.
63. BORDES, Félix Juan : *Enjambre heart*, 1995 ; 275 x 195 cm. Mixta sobre lona. Félix Juan Bordes. La entomología. Espacios y paisajes. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1996, p. 20.
64. GARCÍA ÁLVAREZ, José Antonio: *Volcán*, 2009; 195 x 162 cm. Óleo sobre lienzo. García Álvarez. Volcanes. Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología, LPGC, 2010, s. p., ilustr. 4.
65. PALENZUELA, Santiago: *Teide negro*, 2011; 200 x 200 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea] Disponible en: <http://www.arteinformado.com/guia/f/santiago-palenzuela-12823> [Acceso: 2017/03/03].
66. GONZÁLEZ, Pedro. De la serie *La Montaña*, 2000; 250 x 300 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. Pinturas 1961 – 2001. CAAM, LPGC, 2001, p. 215.
67. MIRÓ MAINOU, Baudilio: *Bermejál*, 1996; 98 x 130 cm. Acrílico sobre lienzo. Miró Mainou. Retrospectiva. CAAM, LPGC, 1999, p. 182.
68. BRANDT, Bruno: *Las piedras, s/f*; 41 x 39 cm. Acuarela sobre papel. Bruno Brandt. 1993–1962. Editorial Confederación española de Cajas de Ahorro. Registro de Empresas editoriales número 936 del Ministerio de Información y Turismo, SCT, p. 65.
69. AYALA, Juan Pedro: *Sin título* (De la serie *Mar*), 2006; 162 x 130 cm. Mixta sobre lienzo. El jardín para Mariam. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, s. p., ilustr. 37.
70. HERNÁNDEZ, Juan: *El lago. La otra orilla*, 1985; 73 x 60 cm. Acrílico sobre lienzo. Madrid. Juan Hernández. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 64.
71. GARCÍA ÁLVAREZ, José Antonio: *De la orilla al horizonte*, 1993; 167 x 260 cm. Óleo sobre lienzo. García Álvarez. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias) 1995, p. 77.

72. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *El Bosque*, 1994; 120 x 140 cm. Mixta sobre lienzo. Colección particular, Tenerife. Pedro González. Pinturas 1961-2001, CAAM, LPGC, p. 181.
73. AYALA, Juan Pedro: *Sin título (Pino)*, 2008; 61 x 46 cm. Mixta sobre lienzo. El jardín para Mariam. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, s. p., ilustr. 31.
74. FETTING, Reiner: *Tannen Schnee*, 2001; 159,7 x 119,8 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://thunderstruck9.tumblr.com/post/135211317301/rainer-fetting-german-b-1949-tannen-schnee>. [Acceso: 2016/4/12].
75. DÍAZ PADILLA, Ramón: *Palmeral*, 1982; [En línea]. Disponible en: <https://www.ucm.es/dep-dibujo-1/diaz-padilla,-ramon> [Acceso: 2917/03/15].
76. ÁLAMO, Fernando: *Una rosa boca abajo con manchas negras*, 2006; 240 x 180 cm. Mixta sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: http://photos1.blogger.com/blogger/1224/1557/1600/968487gas_redimensionar.jpg [Acceso: 2017/03/03]
77. GONZÁLEZ, Pedro: *Bodegón*, 1992; 54 x 65 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. 1998 -1992. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1993, p. 14.
78. AGUIAR, José: *Peces en la ladera del volcán*, 1964; 90 x 120 cm. Colección particular, Las Palmas. José Aguiar. Ed. Edirca, LPGC, 1984, pp. 142-143.
79. ÁLAMO, Fernando: *Sin título*, 1990 aprox.; *Sin título*, hacia 1990; 150 x 150 cm. Mixta sobre tela. Colección particular. Fernando Álamo. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM), S/C de Tenerife, 1993, p. 53.
80. MONAGAS Rafael. *Bodegón*, 1985 91 x 73 cm. Colección particular, Madrid. Monagas. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2001, p. 33
81. RIVERO Carlos: *Naturaleza muerta*, 2009; 20 x 15 cm. Óleo sobre tabla. Carlos Rivero. Ciénaga. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 69.
82. LONGOBARDI Nino. *Sin título*, 1982. Óleo sobre tela 140 x 200 cm. Cortesía de la Galería Lucio Amelio, Nápoles, p. 45.
83. VELÁZQUEZ, Rubén Darío: *El calvario*, 2006 aprox.; 91 x 72 cm. Rubén Darío Velázquez. Pinturas. CICA, LPGC, 2006, [p. 29].
84. PITTI, Hugo: *Yo, un jarrón y brujos del Aquelarre* (Interpretación de Bodegones Clásicos), 2001; 70 x 48 cm. Óleo sobre tabla. Hugo Pitti. 1992-2003. Producciones Gráficas S. L., S/C de Tenerife, p. 60
85. GONZÁLEZ, Luis: *L'origine*, 2008; 116 x 89 cm Mixta sobre tela. Luis González. Lúa DLuis. Obra reciente. Fundación Mapfre Guanarteme, La Laguna, Tenerife, 2008, s. p.
86. SCHUMACHER, Emil: *Por. Berlín*, 1957; 170 x 131 cm. Óleo sobre tela. Colección del Deutsche Bank, Francfort del Meno. Arte del siglo XX. Vol. I. Ed. Taschen, 1999, p. 263.
87. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Cosmoarte*, 1965; 200 x 270 cm. Mixta sobre lienzo. Colección Museo Municipal, Tenerife. Pedro González. Retrospectiva. Viceconsejería de Cultura y Deportes del gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1999, p. 81.
88. DE LA PUENTE, Ana: *Sucesos*, 2001; 76 x 56 cm. PAV. Grabado por electrólisis. Colección particular, LPGC. Calma y voluptuosidad. Arte del siglo XX en Canarias. El Hogar Canario, Sevilla, 2001. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. (Islas Canarias), 2001, pp. 198.

89. GOPAR, Juan: *Sombras en la orilla*, 1989-1990; 140 x 140 cm. Poliéster y polvo de mármol sobre fibra de vidrio. Gopar. Teth. Sala Pelaires, Mallorca, 1992, p. 35.
90. CAMACHO Cándido. *Sin título*, 1988; 40 x 50 cm. Óleo sobre tabla. Cándido Camacho. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 112.
91. MASSIEU, Dolores: *Sin título*, 1970; 100 x 100cm. Mixta lienzo. Lola Massieu. Homenaje de los artistas plásticos. Cabildo de Gran Canaria, LPGC, 2006, p. 30.
92. BORDES, Félix Juan: *Unculunculun irritado, el viejísimo, el preexistente –Unculunculun mun Kanfaatale, keba, mun bununje*. De la serie *sensaciones animistas y esencias africanas*, 2008; 134 x 175 cm. Mixta sobre lona. Félix Juan Bordes. Todo lo que fluye. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2016, p. 52.
93. MONAGAS, Rafael: *Rastreos*, 1993 Acrílico sobre tela, 119 x 147cm. Colección del artista, LPGC. Rafael Monagas. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2001, p. 48.
94. MANRIQUE, César: *Error*, 1987; 197 x 130 cm. Mixta sobre lienzo. Excmo. Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, Tenerife. Cesar Manrique. Pintura 1958 – 1992. Instituto Valenciano de Arte Moderno. Generalitat Valenciana, Valencia, 2004, p. 237.
95. MILLARES, Manuel: *Despojo abisal*, 1967; medidas Mixta sobre arpillera. Colección particular. Millares. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1992, p. 65.
96. FERRER, Iván: *Niña inhalando cadáver de su padre*, 2013; 100 x 70 cm. Técnica mixta sobre tabla. Colección de la Universidad de La Laguna, Tenerife. XVII Premio Nacional de Pintura Enrique Lite. Vicerrectorado de Relaciones Universidad y Sociedad Universidad de La Laguna, La Laguna, Tenerife, 2014, p. 66.
97. MALDONADO, Jerónimo: *Familia con duende*, 1999.149 x 140 cm. Mixta sobre lienzo. El hombre en función del paisaje. CAAM, LPGC, 2000 p. 41.
98. LÜPERTZ, Markus: *6 cuadros de la vida de un poeta. La árabe*, 1981; 162 x 200 cm. Óleo sobre lienzo. Colección privada, Milán. Markus Lüpertz. Retrospectiva 1963-1990. Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, p. 120.
99. PADRÓN, Antonio: *El niño enfermo*, 1968; 91 x 80 cm. Óleo sobre táblex. Museo Antonio Padrón. Galdar. Gran Canaria. El museo imaginado. Arte canario 1939-1990. Gobierno de Canarias y Cabido Gran Canaria, LPGC, 1991, p. 157.
100. GONZÁLEZ, Pedro: *Sin título* (De la serie *Retratos / Cabezas*), 1985; 95 x 79,5 cm. Mixta sobre lienzo. Colección Museo de Arte Contemporáneo de S/C de La Palma, La Palma. Fotografía tomada por el doctorando en el Museo de Arte Contemporáneo de S/C de La Palma, SCT, 2014.
101. BORDES Félix Juan: *Confrontación amistosa (en la costa)*, 2003; 191 x 285 cm. Mixta sobre lienzo. Circuito Insular de Artes Plásticas. 2005, 2005, 2006. Cabildo de Gran Canaria, LPGC, 2005, p. 45.
102. MATTA, Roberto: *Theorie de l'arbre*, 1941; 74,6 x 94,8 cm. Óleo sobre lienzo. Colección privada. Malingue, París. [Disponible en: Ficciones de Roberto Matta: [En línea]. Disponible en: <https://ramuntchori.wordpress.com>. [Acceso: 2016/09/14].
103. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Cosmoarte*, 1966; 74 x 64 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. Pinturas 1961 – 2001. CAAM, LPGC, 2001, p. 112.

104. BORDES, Juan: De la serie *Esencias africanas. El Nilo blanco. Las partes del cuerpo de Set*, 2014; 190 x 410 cm. Mixta sobre lona. Cortesía del artista.
105. FERRER, Iván: *Kinder chocolatera*, 2014; 146 x 114 cm. Técnica mixta sobre tela. Colección del autor. Cortesía del artista.
106. BASQUIAT, Jean Michael: *Sin título (calavera)*, 1981; 207 x 175,9 cm. Acrílico y crayon al óleo sobre lienzo. The Eli and Edythe L. Broad Collection, Los Angeles. Jean-Michel Basquiat. Museo Whitney de Arte americano, Nueva York, 1993, p. 95.
107. GONZÁLEZ, Luis: *Chambre de tes yeux*, 2006. 176 x 210 cm. (políptico de 6 piezas). Mixta sobre papel. Luis González. Lúa DLuis. Obra reciente. Fundación Mapfre Guanarteme, La Laguna, Tenerife, 2008, s. p.
108. GONZÁLEZ, Luis: *Como en las tardes cálidas*, 2006; Políptico de 4 piezas, 140 x 176 cm. Monotipo, Luis González. Lúa DLuis. Obra reciente. Fundación Mapfre Guanarteme, La Laguna, Tenerife, 2008, s. p.
109. VEDOVA, Emilio: *Emerging*, 1950; courtesy Berlinische Galerie. [En línea]. Disponible en: <http://whitehotmagazine.com/articles/vedova-1919-2006-berlinische-galerie/1166> [Acceso: 2017/03/15].
110. BORDES, Félix Juan: *Rescoldos y sombras* (De la serie *Lo seco: erosiones y perturbaciones*), 1994; 70 x 50 cm. Mixta sobre lona. Félix Bordes. Escenarios, apariencias y movimientos. 1963–2003. Organismo Autónomo de Cultura, Ayuntamiento de S/C de Tenerife, S/C de Tenerife, 2003, s. p.
111. DÍAZ PADILLA, Ramón: De la serie *Hortz*, 1982; 130 x 162 cm. Acrílico sobre algodón. Díaz Padilla. Hertz. Galería Leyendecker. Arco 1983, S/C de Tenerife, 1983, p. 5.
112. KIRKEBY, Per: *Sin título*, 1983. 200 x 350 cm. Óleo sobre tela. Colección Hess, Napa (CA). Arte del siglo XX. Más allá de la utopía. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 376.
113. AYALA, Juan Pedro: *Flamboyán Mandala I*, 2007. 195 x 195 cm. Mixta sobre lienzo. El jardín para Mariam. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, s. p., ilustr. 4.
114. DÍAZ PADILLA, Ramón: *Garganta de Aspe*, 1983; acrílico, tinta y tizas-papel. Desde los 70, Artistas canarios. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1995, p. 38.
115. BORDES, Félix Juan: *La apertura del útero del universo*, 2005; 190 x 260 cm. Mixta sobre lona. Félix Juan Bordes. Todo lo que fluye. Consejería de Turismo, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2016, p. 6.
116. DE LA PUENTE; Ana: *Garagonay 4*, 1998 160 x 140 cm. mixta sobre lienzo. Ilustre Colegio de Abogados de LPGC, LPGC, 1998, s. p.
117. RUIZ, Manuel: *La barca*, 1994 aprox.; 75 x 52 cm. Acrílico sobre cartón. Manolo Ruiz. Otras Luces. Hogar Canario de Madrid, entre el 21 de abril y el 10 de mayo de 1994. Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de LPGC, 1994, s. p.
118. PADRÓN, Antonio: *Santiguadora*, 1963. 75 x89 cm. Óleo sobre tabla. Colección particular, Gáldar, Gran Canaria. Antonio Padrón. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), s.l., 114, p. 63.
119. KIRCHNER, Ernst Ludwig: *Artista dibujando, y dos mujeres*, 1913; 70 x 80 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Stedelijk, Ámsterdam. Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, p. 215.

120. MASSIEU, *Sin título*, 1990 aprox.; 250 x 100 cm. Óleo sobre lienzo. Voces de Lola Massieu. Consejería de Educación cultura y Deportes del gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2002, pp. 94-95.
121. DE LA PUENTE, Ana: *Código gótico*, 1989 aprox.; 190 x 130 cm. Acrílico sobre lienzo. La travesía del enigma. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1989, s. p.
122. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Icerse*, 1963; 105 x 90. Mixta sobre lienzo. Colección particular, Tenerife. Pedro González. Pinturas 1961 – 2001. CAAM, LPGC, 2001, p. 101.
123. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Coches*, 1995; 170 x 190 cm. Mixta sobre lienzo. Colección del artista, Tenerife. Pedro González. Pinturas 1961 – 2001. Ed. El Umbral, Madrid, p. 194.
124. BASELITZ, Georg: *Noche con perro*, 1982. 250 x 250 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Edwin L. Stringer, Q.C., Toronto, Canadá. Georg Baselitz. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990, p. 91.
125. RUIZ, Manuel: *Juan José Falcón Sanabria*, 1994; 105 x 75,5 cm. Acrílico sobre madera. [En línea]. Disponible en: manuelruizpintor.blogspot.com.es/p/.l.html
www.ulpgc.es/index.php?pagina=exposiciones&ver=manuelruiz0106#nmi_caja_con_encabezadcdc
126. ÁLAMO, Fernando. *Rojo*, 2013; 225 x 180 cm. aprox. Acrílico sobre lienzo y madera. Fernando Álamo. 2004 – 2013. CAAM, LPGC. [En línea]. Disponible en: <http://www.cajacanarias.com/index.php?accion=articuloprensa&IdArticulo=3017&IdSeccion=27>
[Acceso: 2017/03/03].
127. ÁLAMO, Fernando: *Elegante flor gris a la manera de Pedro González*, 2012. 162 x 130 cm. Mixta sobre lienzo. Fernando Álamo. 2004 – 2013. CAAM, LPGC.
128. AYALA, Juan Pedro: *Tulipero*, 2007; 195 x 146 cms. Mixta sobre lienzo. Juan Pedro Ayala. El jardín para Mariam. Consejería de Cultura y deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, ilustr. 27.
129. DE LA PUENTE, Ana: *Enonación*, 1985 aprox. 130 x 160 cm. Técnica mixta. Colección de la artista. LPGC. Tarjeta postal. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1989.
130. MONAGAS, Rafael: *Bodegón*, 1985; 165 x 130 cm. Mixta sobre tela. Colección particular, LPGC. El arte y una ciudad. Pintores y escultores en Las Palmas de Gran Canaria. 1900-1999. Ayuntamiento de LPGC, 1999, p. 86
131. GONZÁLEZ, Luis: *Notrevie*, 2008; 100 x 100 cm. Mixta sobre tabla. Luis. Obra reciente. Fundación Mapfre Guanarteme, La Laguna, Tenerife, 2008, pp. 30 y 31.
132. BORDES, Félix: *Superficie mojada y forma en evaporación (Serie Líneas y puntos: remansos y turbulencias)*, 2001; 80 x 100cm. Mixta sobre lona. Félix Bordes. Escenarios, apariencias y movimientos. 1963 – 2003. Organismo Autónomo de Cultura, Ayuntamiento de SCT, SCT, 2003, s. p.
133. PITTI, Hugo: *Banquete en el templo de la ciudad de Deshnoke (Det.)*, 2003; 610 x 180 cm. Óleo sobre tabla. Hugo Pitti. 1992-2003. Producciones Gráficas S. L., S/C de Tenerife, 2003, pp. 18 y 19.
134. PITTI, Hugo Pitti: *El nacimiento de afrodita*, 2006; 55116 x 88,5 cm. Óleo sobre lienzo. Hugo Pitti. Pinturas. CajaCanarias, Servicio de Publicaciones, 2008, p. 18.
135. *Adán y Eva (Det.)*. Ermita La Vera Cruz, Segovia, Pinturas románicas de la Vera Cruz Maderuelo, Segovia. Mediados/finales del siglo XII. [En línea] Disponible en: http://ermitiella.blogspot.com.es/2015_04_01_archive.html [Acceso: 2017 / 03 / 24].

136. AROZENA, Carmen. *Cristo muerto con la virgen (o Muerte de Cristo)*, 1956; 115 x 92 cm. Óleo sobre arpillera. Colección de la Galería Artizar, La Laguna, Tenerife. Cortesía del Museo de San Francisco, Cabildo de La Palma, SCT, Octubre de 2015, y de la doctora Luisa Esther Navarro, Tenerife, Octubre de 2015.
137. PICASSO, Pablo: *El guitarrista ciego*, 1903; Encyclopédie de l'Expressionisme. Ed. Aimery Sogomy, Paris, 1978, p. 97.
138. VELÁZQUEZ, Rubén Darío: *Aborto suicida*, 1978; 50 x 70 cm acuarela sobre papel. Colección Ramírez Navarro. CICCÁ, LPGC, 2009, s. p.
139. BOSCH, Hieronimus (El Bosco): *El carro del heno* (Det. Tríptico), 1500-1502; 135 x 190 cm. La obra pictórica del Bosco (Clásicos del arte). Ed. Planeta, Barcelona, 1988, Ilustr. XIV –XVII.
140. RODRÍGUEZ BÁEZ, Juan Guillermo: *Pescador con gallo*, 1962. 162 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. [En línea]. Disponible en: <http://galloscanarias.blogspot.com.es/2011/08/pescador-con-gallo-de-juan-guillermo.html> [Acceso: 2017/0310].
141. PADRÓN, Antonio: *La madeja*, 1960. Colección particular, LPGC. 100 x 81 cm. Óleo sobre tabla. Antonio Padrón. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 16.
142. MONZÓN, Felo: *Composición canaria*, 1937; 156 x 302 cm. Óleo sobre lienzo. Arte Indigenista Canario. Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998, p. 98.
143. VELÁZQUEZ, Rubén Darío: *De la serie La Mujer*, 2002 aprox.; Técnica mixta. [En línea]. Disponible en: https://www.arteinformado.com/documentos/eventos/04/40492/Ruben_Dario_Velazquez.jpg [Acceso: 2017/03/03]. Véase también: <https://ruben-dario-velazquez.culturalspot.org/home?view=gallery>
144. MONZÓN, Felo: *Composición con tres mujeres*, 1933; 26 x 19 cm. Tinta sobre papel. Colección particular, Gran Canaria. Felo Monzón. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1999, p. 20.
145. PITTI, Hugo: *Le dan a beber hiel y vinagre*, 2015 aprox.; 116 x 89 cm. Óleo sobre lienzo. Hugo Pitti. Por el Vía Crucis. Ayuntamiento de Guía de Isora, S/C de Tenerife, 2015, s. p.
146. VELÁZQUEZ Rubén Darío: *El banquete*, 1974. 125 x 180 cm. Óleo Sobre lienzo. Colección Ramírez Navarro. CICCÁ, LPGC, 2009, s. p.
147. GROSZ, George: *Los pilares de la sociedad*, 1926; 200 x 108 cm. Óleo sobre tela. Nationalgalerie, Berlín. Arte del siglo XX. Vol. I. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 190.
148. PADRÓN, Antonio: *Las majadas*, 1966. 81 x 91 cm. Óleo sobre tabla. Colección particular, LPGC. Antonio Padrón. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 60.
149. PADRÓN, Antonio: *La lluvia II*, 1968. 91 x 81 cm. Óleo sobre tabla. Museo Antonio Padrón, Gáldar, Gran Canaria. Antonio Padrón. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 82.
150. AROZENA, Carmen: *La familia*, hacia 1954-1955; 117 x 95 cm. Mixta sobre tela. Donación de Miriam Arozena al Cabildo de La Palma. Fotografía tomada por el doctorando en la exposición retrospectiva de la obra de Carmen Arozena, celebrada en el Museo de San Francisco, S/C de La Palma, Canarias, entre enero y diciembre de 2015. Ficha técnica cortesía del Museo de San Francisco, Cabildo de La Palma, S/C de La Palma, Canarias, Octubre de 2015, y de la doctora Luisa Esther Navarro, Tenerife, Octubre de 2015.

151. PITTI, Hugo: *Banquete en el templo de la ciudad de Deshnoke* (Det.), 2003; 610 x 180 cm. Óleo sobre tabla. Hugo Pitti. 1992-2003. Producciones Gráficas S. L., SCT, 2003, pp. 18 y 19.
152. MONZÓN, Felo: *Risco*, 1956; 74 x 101cm. Óleo sobre lienzo. Gabinete Literario, LPGC. El arte y una ciudad. Pintores y escultores en LPGC, 1900-1999. Ayuntamiento de LPGC, 1999, p. 45.
153. VELÁZQUEZ, Rubén Darío: *Aborto suicida* (Det.), 1978; 50 x 70 cm. Acuarela sobre papel. Colección Ramírez Navarro. CICCA, LPGC, 2009, s. p.
154. PADRÓN, Antonio: *Comiendo jareas I*, (Det.), 1962. 76 x 90 cm. Óleo sobre tabla. Colección particular, Galdar, Gran Canaria. Antonio Padrón. Biblioteca de artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 77.
155. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Acantilado*, 1991; 130 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Gonzalo González. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 119.
156. LEÓN, Carlos: *Autorretrato griego*, 2009: Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Carlos-Leon-pintura-de-camara/29582> [Acceso: 2017/0310].
157. OJEDA, Pino: *Teneguía*, 1970; 97 x 60 cm. Laca sobre tabla. Lola Massieu. Homenaje de los artistas plásticos. Cabildo de Gran Canaria. Centro de Artes Plásticas, LPGC, 2006, p. 60.
158. DE LA PUENTE, Ana: *Sin título*, 1995; 27 x 22 cm. Mixta lienzo. Tercer Milenio. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), p. ¿
159. RUIZ, Manuel: *Tempestad I*, 2002 aprox.; 75 x 52 cm. Acrílico sobre cartón. Manolo Ruiz. Otras luces. 2002, LPGC, s. p.
160. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Aurora*, 1989; 183 x 250 cm. Óleo sobre lienzo. Colección del artista. Gonzalo González. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 106.
161. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *La Patera*, 2004; 200 x 240 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. La patera. Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2004. p. 77.
162. GARCÍA ÁLVAREZ, José Antonio: De la serie *La barra*, 2009; 73 x 92 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <https://garciaalvarezvirtual.com/cuadro/la-barra-01/> [Acceso: 2017/03/03].
163. AYALA, Juan Pedro: *Mar negro*, 2011; 130 x 130. Mixta sobre lienzo. Sin red. CICCA, LPGC, 2011, p. 33.
164. RUIZ, Manuel: *Rincón de la catedral*, 1998 aprox. Cortesía del artista.
165. NAZCO; Maribel: *Sin Título*, 1966; 99,5 x 150 cm. Óleo sobre tela. Nuestro Arte. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1998, p.101.
165. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Paraíso*, 2003; 97 x 130. Óleo sobre lienzo. Gonzalo González. Paraíso. Galería Arnés Röpke, Madrid, 2003, p. 17.
167. MEIGS, Walter: *Dust of silence* 1968-1969; 106 x 101,6 cm. Mixta sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/walter-meigs/dust-of-silence-a-fK31Dd5ZKa79iGHy2BicQ2> [Acceso: 2017 / 03 / 25].
168. AGUIAR, José: *La lucha de los ángeles y los monstruos* (boceto), 1958; 120 x 150 cm. Óleo sobre lienzo. José Aguiar. Ed. Edirca, LPGC, 1994, p. 140.

169. RUBENS, Peter Pauls: *Fiesta de Venus*, 1630-40; Museo de historia del arte de Viena. La pintura en el Barroco. Ed. Espasa, Barcelona, 1998, p. 99.
170. HERNÁNDEZ, Luis Alberto: *En torno a lo eterno*, 1998 aprox. Luis Alberto Hernández. Por el cauce del romanticismo barroco. Retrospectiva (1970 – 2007). Servicio de publicaciones de CajaCanarias, SCT, 2007.
171. THEOTOCÓPOULUS, Domenico (El Greco): *Expolio*, 1596; 137 x 173 cm. Washington. Historia del Arte, Ed. Vicens-Vives, Barcelona, 1990, p.272.
172. PITTI, Hugo: *Última cena en el palacio de Versalles* (políptico), 2008. 273 x 203 cm. Óleo sobre lienzo. Hugo Pitti. Por el Vía Crucis. Ayuntamiento de Guía de Isora, SCT, 2015, s. p.
173. HERNÁNDEZ Juan. *El lago de noche*, 1984-1985. Acrílico sobre lienzo. 130 x 89 cm. Colección particular, Madrid Juan Hernández. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2003, p. 66.
174. MIRÓ MAINOU, Baudilio: *Paisaje volcánico*, 1993; 92 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. Miró Mainou. Retrospectiva. CAAM, LPGC, 1999, p. 179.
175. MIRÓ MAINOU, Baudilio: *Lanzarote*, 1991; 81 x 100 cm. Acrílico sobre lienzo. Miró Mainou. Retrospectiva. CAAM, LPGC, 1999.
176. BRANDT, Bruno: *Roques y pinos*, s. f. (1954 aprox.); 54 x 38, 5 cm. Acuarela sobre papel. Colección de los herederos de Elias Santos Rodríguez. Bruno Brandt. 1993 – 1962. Editorial Confederación española de Cajas de Ahorro. Registro de Empresas editoriales nº 936 del Ministerio de Información y Turismo, SCT, 1884, [p. 67].
177. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *El bosque*, 1994; 200 x 250 cm. Mixta sobre lienzo. Colección Museo de Bellas Artes de SCT. Pedro González. Pinturas 1961-2001, CAAM, LPGC, p. 181.
178. GONZÁLEZ, Pedro. *Sin título*, 2009; 130 x 110. Mixta lienzo. Pedro González. Pinturas. CICA. LPGC, 2010, s. p.
179. PENFOLD, Vicky: *Bosques australianos*, 1987; 51 x 38 cm. Óleo sobre lienzo y chapa. Vicky Penfold, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, S/C de Tenerife, 2006, p. 147.
180. BROWN, Cecily: *Lagoon*, 2004 [En línea] [Disponible en: <http://artobserved.com/2011/12/go-see-rome-cecily-brown-at-gagosian-gallery-through-december-31-2011/cbrown1-3/>] [Acceso 2014, julio, 15].
181. AYALA, Juan Pedro: *Jacaranda*, 2008. 195 x 146 cm. Mixta sobre lienzo. El jardín para Mariam. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, s. p., ilustr. 8.
182. AGUIAR, José. *La lucha de los ángeles y los monstruos* (Det.), 1958; 400 x 900 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Madrid. José Aguiar. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 64.
183. ARENCIBIA, Jesús: *Diego Lorenzo, despensero*, 1991; 70 x 60 cm. Mixta sobre lienzo. Casa de Colón, LPGC. Arencibia. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1993, p. 117.
184. WASHBURN, Cadwallader: *El marino, "El sibirin"*, 1935-1940; 49,5 x 39,5 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Puerto de la Cruz, Tenerife. El pintor y grabador Cadwallader Washburn. Estancia en Canarias, Gobierno de Canarias. Dirección General del Libro, Archivo y Biblioteca, SCT, 2010.

185. ORTEGA, Jorge: *Viewer*, 2009; 33 x 41cm. Óleo sobre lino. Jorge Ortega. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p. 74.
186. PALENZUELA, Santiago: *Perro negro*, 2013; 46 x 54 cm. aprox. Óleo sobre lienzo. Fotografía tomada por el doctorando en el taller del pintor, SCT, marzo de 2013.
187. PENFOLD, Vicky: *Estudios con Kokoschka*, Salzburgo, 1963; 41,5 x 59 cm. Acuarela sobre papel. Vicky Penfold, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2006, p. 68.
188. RIVERO, Carlos: *Cristo del calvario*, 2009; 195 x 130 cms. Óleo sobre lienzo. Carlos Rivero. Cienaga. Viceconsejería de Cultura y deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 35.
189. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Pinturas*, 2010. Pedro González. Pinturas. CICC. LPGC, 2010, s. p. [En línea] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=y7k33yD_d44 [captura de imágenes]. [Acceso: 2017 / 03 /25].
190. REYES, Carmen: De la serie *Del amor y la muerte*, 1995 aprox.; 110 x 67 cm. Óleo sobre lino. Carmen Reyes. Del amor y la muerte. Organismo autónomo de Cultura del Ayuntamiento de S/C de Tenerife, S/C de Tenerife, 1995, s. p.
191. GIL, Juan José: *Volcán sobre el osario*, 2009; 116 x 147 cm. Mixta sobre lienzo. Colección del artista. Juan José Gil. Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes (Islas Canarias), p. 27.
192. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Nocturno II*, 1990; 81 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Gonzalo González. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1994, p. 122.
193. AYALA, Juan Pedro: *Nocturno*, 2011; 146 x 146 cm. Mixta sobre lienzo. Sin red. CICC. LPGC, 2011, p. 25.
194. GONZÁLEZ, Pedro: *Sin título*, 2008; 92 x 73 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. Pinturas. CICC. LPGC, 2010, s. p.
195. KOKOSCHKA, Oskar: *Retrato de Else Kupfer*, 1910; 90 x 71 cm. Óleo sobre lienzo. Kunsthaus, Zurich. Kokoschka. Ed. Nauta, Barcelona, 1971, p. 47, ilustr. 5.
196. CAMACHO, Cándido: *Sin título (Det.)*, 1986; 78 x 50 cm. Mixta sobre tablex. Cándido Camacho. Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, SCT, 1987, [p. 17].
197. REYES, Carmen: De la serie *Del amor y la muerte*, 1995 aprox.; 170 x 110 cm. Óleo sobre lino. Carmen Reyes. Del amor y la muerte. Organismo autónomo de Cultura del Ayuntamiento de SCT, SCT, 1995, s. p.
198. DE LA PUENTE, Ana. *Sin título*, 1995; 130 x 97 cm. Mixta sobre lienzo. Tercer milenio. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1995, p. 60.
199. MC KEEVER, Ian: *Viejos árboles. Azul.*; Photo credit: Harris Museum, Art Gallery & Library. [En línea]. Disponible en: <https://artuk.org/discover/artworks/old-trees-blue-152275> [Acceso: 2017/03/15].
200. PALENZUELA, Santiago: *Oscar Domínguez*, 2005; 35 x 27 cm. Óleo sobre lienzo. Colección C&N, Islas Canarias. Palenzuela. De alquiler en alquiler. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p. 89.
201. MIRÓ MAINOU, Baudilio: Cuadro azul, 1989; 89 x 89 cm. Acrílico lienzo. Miró Mainou. Retrospectiva. CAAM, LPGC, 1999, p. 146.

202. MIRÓ MAINOU, Baudilio: *Paisaje en rojo*, 1991; 130 x 162 cm. Acrílico sobre lienzo. Miró Mainou. Retrospectiva. CAAM, LPGC, 1999, p. 157..
203. GONZÁLEZ, Pedro: *Cueva (De la serie Cementerios, cuevas y gatos)*, 2003. Mixta sobre lienzo. Pedro González. Cementerios, cuevas y gatos. Organismo Autónomo de Cultura. Ayuntamiento de SCT, 2003.
204. MUNCH Edward: *El asesino (Det.)*, 1910. 94,5 x 154 cm. Óleo sobre tela. Museo Munch, Oslo. Munch. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1987, p. 96.
205. GONZÁLEZ, Luis: *Horizonte II*, 2011; 100 x 100 cm. Mixta lienzo. XV Premio de Pintura Enrique Lite 2011. Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de La Laguna, SCT, 2011. p. 35.
206. ORTEGA, Jorge: *Yo descendiendo de una escalera*, 2009; 46 x 56 cm. Óleo sobre lino. Jorge Ortega. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p.77.
207. LE BRUN, Christopher: *16.3.10*, 1986 aprox. 44" x 30". Óleo sobre papel montado en lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://www.absolutearts.com/artsnews/2010/11/15/publish/2348910867.html> [Acceso: 2017/03/15].
208. RUIZ, Manuel: *Desnudo de Maryam*, 1995 aprox.; 105 x 75,5 cm. Acrílico sobre madera. [En línea]. Disponible en: www.ulpgc.es/index.php?pagina=exposiciones&ver=manuelruiz0106#nmi_caja_con_encabezadcdc manuelruizpintor.blogspot.com.es/p/.l.html. [Acceso: 2017/02/05].
209. GONZÁLEZ, Gonzalo: *La mas fina penumbra*, 2014; 18 x 14,7 cm. Acrílico sobre aluminio. Gonzalo Gonzalez. Suite.Fundación CajaCanarias, SCT, 2015, p. 29.
210. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *La bota*, 2004; 110 x 100 cm. Mixta sobre lienzo. Pedro González. Santa Cruz, Icerse, la bota. Edita Organismo Autónomo de Cultura. Ayuntamiento de SCT, 2005, p. 133.
211. AGUIAR, José: *La lucha de los ángeles y los monstruos (Det.)*, 1958; 400 x 900 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Madrid. José Aguiar. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1991, p. 63.
212. THEOTOCÓPOULUS, Domenico (El Greco): *Bautismo de Cristo (Det.)*, 1608-1614; 330 x 211 cm. Hospital Tavera, Toledo. El Greco Los genios de la pintura. Ed. Sarpe, Madrid, 1979, Ilustr. 28.
213. AGUIAR, José: *Lavas antiguas*, 1964; 92 x 132 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Valencia. José Aguiar. Ed. Edirca, 1994, p. 144.
214. RODRÍGUEZ BÁEZ, Juan Guillermo: *La mujer adúltera*, 1950; 50 x 50 cms. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Madrid. Juan Guillermo. Biblioteca de Artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2004, p. 48.
215. GONZÁLEZ, Luis: *Mujer 1*, 2011; 100 x 100 cm. Mixta sobre lienzo. Premio de Artes Plásticas Manolo Millares, 2011. Obra Social. CajaCanarias. Banca Cívica, SCT, 2011.
216. AUERBACH, Frank: *Cabeza de Catherine Lampert*, 1986; 45,7 x 40, 6 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Richard Salmón, Londres. [En línea]. Disponible en: <http://www.christies.com/features/Sitting-for-Frank-Auerbach-6352-1.aspx> [Acceso: 2017/03/15].
217. PALENZUELA, Santiago: *Yaiza*, 2007; 38 x 27 cm. Óleo sobre lienzo. Palenzuela. De alquiler en alquiler. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p. 96.

218. LEROY, Eugene: *Retrato rosa*, 1963; [En línea]. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/eugene-leroy/pink-portrait-1963> [Acceso: 2017/03/15].
219. PALENZUELA, Santiago: *Conejo* (De la serie *Pintura cadáver*, 2015; 54 x 65 aprox. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://ocio.laprovincia.es/agenda/noticias/nws-449540-santiago-palenzuela-inaugura-pintura-cadaver-tras-su-residencia-regenta.html> [Acceso: 2017/ 03/15].
220. RIVERO, Carlos: *Miguel*, 2009; 33 x 41 cm. Óleo sobre lienzo. Carlos Rivero. Ciénaga. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 71.
221. ALAMO, Fernando: *Una rosa boca abajo con manchas negras*, 2006; [En línea]. Disponible en: http://photos1.blogger.com/blogger/1224/1557/1600/TG9667GAS_redimensionar.jpg [Acceso: 2017/03/03].
222. OHELEN, Albert: *HAT 1*, 2009; [En línea]. Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/424605071095136074/> [Acceso: 2017/03/15].
223. ÁLAMO, Fernando: *Papel japonés*, 1985; 240 x 200 cm. Acrílico sobre tela.. Colección particular. Fernando Álamo. Biblioteca de Artistas Canarios (SOCAEM). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1993, p. 33.
224. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Otra vez*, 2014 14 x 54 cm. Acrílico sobre aluminio. Gonzalo González. Suite. Fundación CajaCanarias, SCT, 2015, p. 50
225. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Otra vez (Det.)*, 2014; 14 x 54 cm. Acrílico sobre aluminio. Gonzalo González. Suite. Fundación CajaCanarias, SCT, 2015, p. 50
226. RICHTER. Gerhard: *Enero (Det.)*, 1989; 320 x 400 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, p. 137.
227. HERNÁNDEZ, Luis Alberto: *La señora duquesa posando (II)*, 1980. 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Madrid. Luis Alberto Hernández. Por el cauce del romanticismo barroco. Retrospectiva. 1970 – 2007. Obra Social y Cultural CajaCanarias, SCT, 2007, p. 95.
228. DIX, Otto: *Retrato de la periodista Sylvia von Harden*, 1926; 121 x 89cm. Témpera y Óleo sobre madera. Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París. Arte del siglo XX. Abstracción y realidad. Tomo I. Pintura. Ed. Taschen, Colonia, 1999, p. 189.
229. HERNÁNDEZ, Luis Alberto: *Crucifixión* 1992-1995; 200 x 162 cm. Óleo sobre lienzo. Colección del artista, Madrid. Luis Alberto Hernández. Por el cauce del romanticismo barroco. Retrospectiva 1970- 2007. Obra Social y Cultura de CajaCanarias, SCT, p. 138.
230. RODRÍGUEZ BÁEZ, Juan Guillermo: *El martirio del espantapájaros*, 1965; 162 x 97 cms. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Madrid, Juan Guillermo. Biblioteca de Artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 2004, p. 117.
231. PITTI, Hugo. *Jesús es azotado*, 2015 aprox.; 100 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. Hugo Pitti. Por el Vía Crucis. Ayuntamiento de Guía de Isora, SCT, 2015. s. p.
232. FERRER, Iván: *Sin título*, 2007 aprox.; 21 x 29 cm. Esmalte acrílico y rotulador sobre cartón. Colección del autor. Cortesía del artista.
233. ROUAULT Georges: *Jesucristo (pasión)*, 1937; 105 x 75 cm. Óleo. Museo de Arte de Cleveland, Donación de la Fundación Hanna. Rouault. Ed. Polígrafa S. A., Barcelona, 1991, ilustr. 103.
234. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *La patera*, 2004; 89 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. Porque era mía. Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p. 84.

235. GONZÁLEZ, Pedro: De la serie *Icerse*, 1962; 115 x 100 cm. Mixta sobre lienzo. Colección particular, Tenerife. Pedro González. Pinturas 1961 – 2001. Ed. El Umbral, Madrid, 2001, p. 100.
236. HERNÁNDEZ, Luis Alberto: *Madre e hija*, 1973; 73 x 85,5 cm. Mixta sobre arpillera y lienzo. Colección particular, Madrid. Luis Alberto Hernández. Por el cauce del romanticismo barroco. Retrospectiva. 1970 – 2007. Obra Social y Cultural CajaCanarias, SCT, 2007.
237. GUILLERMO, Juan: *Pelea de gallos*, 1963-65; 64 x 80 cms. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Las Palmas de Gran Canaria. J. Guillermo. Biblioteca de Artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 2004, p. 110.
238. PALENZUELA, Santiago: *Leona y búfalo*, 2011; Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://artizar.es/artistas/santiago-palenzuela/> [Acceso: 2017/03/03].
239. VELÁZQUEZ, Rubén Darío: *La escoria*, 1978 aprox. Rubén Darío Velázquez. La escoria. LPGC, 1978. Portada (libro escrito por el pintor asturiano, con autógrafa y dedicatoria). [En línea]. Disponible en: <http://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-literatura/la-escoria-ruben-dario-velazquez-1978-dedicado-por-pintor-x33230161> [Acceso: 2017/03/02].
240. RODRÍGUEZ BÁEZ, Juan Guillermo: *El abandonado*, 1963.; 115 x 89 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Madrid. Juan Guillermo. Biblioteca de Artistas canarios (SOCAEM), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 2004, p. 126.
241. RIVERO, Carlos. *Cristo del jilguero*, 2009; 125 x 90 cm. Óleo sobre lienzo. Carlos Rivero. Ciénaga. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 44.
242. FAJARDO, José Luis: *El administrador*, 2003; 162 x 130 cm. Acrílico y óleo sobre lienzo. Galería Trama, Madrid, 2004, p. 17.
243. FERRER, Iván: *Tierno besito de colorín y calcio II*, 2014 aprox.; 74 x 96 cm. Esmalte acrílico sobre tela. Colección del autor. Cortesía del artista.

APÉNDICES

ENTREVISTAS:

Entrevista nº 1

1. GONZÁLEZ, Pedro. De la serie *La patera*; 240 x 200 cm. Mixta sobre lienzo. Colección del artista, Tenerife. Pedro González. La patera, La Cochera, LPGC, entre 28 de noviembre de 2002 y el 3 de enero de 2003, y en la Galería Vegueta, LPGC, entre el 5 de diciembre de 2002 y el 3 de enero de 2003. Galería Vegueta, LPGC, 2004p. 41.

Entrevista nº 2

1. RIVERO, Carlos: *Sin título*, 2013; 130x 160 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea]. Disponible en: <http://artizar.es/en/artists/carlos-rivero/> [Acceso: 2016/08/05].
2. RIVERO, Carlos: *La habitación del hijo II*, 2009; 92 x 73cm. Óleo sobre lienzo. Carlos Rivero. Ciénaga. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 55.

3. RIVERO, Carlos: *Naturaleza muerta*, 2014; 54 x 65 cm. aprox. Óleo sobre lienzo. Cortesía del artista.

4. RIVERO, Carlos: *Cristales rotos*, 1995; 150 x 120 cm. Óleo sobre lienzo. Carlos Rivero. Ciénaga. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2010, p. 20.

Entrevista nº 3

1. PALENZUELA Santiago. *Focas*, 2014; 36 x 28 cm. aprox. Óleo sobre lienzo. Cortesía del artista.

2. PALENZUELA Santiago. *Blancas*, 2011; 162x 100 cm. Óleo sobre lienzo. [En línea] [Disponible en: <http://artizar.es/en/artists/santiago-palenzuela/>] [Acceso: 2016/08/05].

3. PALENZUELA Santiago. *La puerta y los botes de pintura (El 25 de Manuel Verdugo)*, 2003; Santiago Palenzuela. De alquiler en alquiler. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p.47.

4. PALENZUELA Santiago. *Eloisa*, 2009; 52 x 52 x 11 cm. Óleo sobre lienzo. Colección C & N, Islas Canarias. Palenzuela. De alquiler en alquiler. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p.65.

5. PALENZUELA Santiago. *Los ojos de la telefónica*, 2007; 36 x 41 x 11 cm. Óleo sobre lienzo. Cortesía del Estudio Artizar. De alquiler en alquiler. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2009, p. 23.

Entrevista nº 4

1. AYALA, Juan Pedro: *Sin título* (De la serie Mar), 2006;. 162 x 130 cm. Mixta sobre lienzo. Juan Pedro Ayala. El jardín para Mariam. Viceconcejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, s.p. (Ilustración nº 35).

2. AYALA, Juan Pedro: *Jacaranda*, hacia 2006; 195 x 146 cm. Mixta sobre lienzo. Juan Pedro Ayala. Árboles de ciudad. Organismo Autónomo del Ayuntamiento de S/C de Tenerife, S/C de Tenerife 2006, s.p. (Ilustración nº 35)

3. AYALA, Juan Pedro: *Tulipero mandala*, 2007;195 x 195 cm. Mixta sobre lienzo. Juan Pedro Ayala. El jardín para Mariam. Viceconcejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, s.p. (Ilustración nº 3).

4. AYALA, Juan Pedro: *Buda de las cañas*, 2008; 46 x 50 cm. Mixta sobre lienzo. Juan Pedro Ayala. El jardín para Mariam. Viceconcejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), 2008, s.p. (Ilustración nº 16).

Entrevista nº 5

1. GONZÁLEZ, Luis: *Paisaje I*, 2013; 100 x 140 cm. (políptico de 4 piezas de 50 x 70 cm.). Acuarela y collage de papel de periódico sobre papel de acuarela reutilizado con aparejo vinílico). Cortesía del artista. Cortesía del artista.

2. GONZÁLEZ, Luis: *Rencontre*, 2008; 70 x 70 cm. Tintas sobre papel. Luis González. LUA DLuis. Fundación Mapfre Guanarteme, La Laguna Tenerife, 2008, (Ilustr. nº 11).

3. GONZÁLEZ, *Un paso hacia el silencio*, 2007; Políptico de 4 piezas.140 x 180 cm. Monotipo. Luis González. LUA DLuis. Fundación Mapfre Guanarteme, La Laguna Tenerife, 2008, (Ilustración nº 4).

4. GONZÁLEZ, Luis: *Matin d'eté*, 2008; 80 x 80 cm. Mixta sobre tela. Luis González. LUA DLuis. Fundación Mapfre Guanartermo, La Laguna Tenerife, 2008, (Ilustración nº 18).

Entrevista nº 6

1. PITTI, Hugo: *Ates y Agdistis*, 2006; 65,5 x 50 cm. Óleo sobre lienzo. Hugo Pitti. Pinturas. Obra social y cultural de CajaCanarias, 2008, p. 17.

2. PITTI, Hugo: *La piedad /Sobre iconografía religiosa de La Palma*, 2001; 56,5 x 81 cm. Óleo sobre tabla. Hugo Pitti. 1992 – 2003. Producciones Gráficas S. L., 2003, p. 38.

3. PITTI, Hugo: *La maja desnuda*, 1994; 81 x 122 cm. Óleo sobre tabla. Hugo Pitti. 1992 – 2003. Producciones Gráficas S. L., 2003, p. 65.

4. PITTI, Hugo: *Pedro acosado por los gallos de su negación*, 2002; 30 x 40 cm. Ceras sobre cartón. Hugo Pitti. 1992 – 2003. Producciones Gráficas S. L., 2003, p. 111.

Entrevista nº 7

1. ORTEGA, Jorge: *Ciudadana*, 2002; 92 x 73 cm. Acrílico sobre lienzo. Álamo y Ortega. Proyecta 2003, (Formato digital CD). CAAM, La Caja de Canarias, LPGC, 2039, s. p.

2. ORTEGA, Jorge: *A manera de canon*, 2009; 33 x 41 cm. Óleo sobre lino. Jorge Ortega. Verde Magenta. Viceconsejería de Cultura y Deportes del gobierno de Canarias (Islas Canarias), , 2009, p. 89

3. ORTEGA, Jorge: *Pintar*, 1995; 33 x 41 cm. Óleo sobre lienzo. Tercer Milenio. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Islas Canarias), p. 100.

4. ORTEGA, Jorge: *Citoyenneté*, 2003; 89 x 73 cm. Litografía. Álamo y Ortega. Proyecta 2003. Centro Atlántico de Arte Moderno, LPGC, 2003. CD Interactivo.

Entrevista nº 8

1. ÁLAMO, Fernando: *Flor con dos bolas negras y dos bolas blancas*, 2005; 180 x 120 cm. Mixta sobre lienzo. Colección Ana Ley. Fernando Álamo. 2004- 2013, entre el 22 de noviembre de 2013 y el 26 de enero de 2014, CAAM, LPGC, 2013.

2. ÁLAMO, Fernando: *Amarillo*, 2009; 225 x 180 cm. aprox. Acrílico sobre lienzo y madera. Fernando Álamo. 2004- 2013, entre el 22 de noviembre de 2013 y el 26 de enero de 2014, CAAM, LPGC, 2013.

3. ÁLAMO, Fernando: *Polen gris*, 2004; 114 x 146 cm. Acrílico sobre lienzo. Fernando Álamo. El jardín en el agua. Gas Editions, 2004, s. p.

4. ÁLAMO, Fernando: *Tulipanes con una gran mancha negra*, 2006 aprox. [En línea]. Disponible en: http://photos1.blogger.com/blogger/1224/1557/1600/TG9669gas_redimensionar.jpg [Acceso: 2017/03/25].

Entrevista nº 9

1. DE LA PUENTE, Ana. *Sin título*, 1995; 130 x 97 cm. Mixta sobre lienzo. Cortesía de la artista.

2. DE LA PUENTE, Ana. *Código de bariones*, 1998; 116 x 130 cm. Acrílico sobre lienzo. Colección de la artista. LPGC. Tarjeta postal editada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del gobierno de Canarias (Islas Canarias), 1998.

3. DE LA PUENTE, Ana: *La huella del hombre*, 1996; Óleo sobre lienzo. Colección particular, LPGC. Calma y voluptuosidad. Arte del siglo XX en Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. (Islas Canarias), pp. 133.

4. DE LA PUENTE, Ana. *Otra teoría de cuerdas (III)*, 2015; 140 x 170 cm. Acrílico sobre lienzo. Ana de la Puente. Otra teoría de cuerdas. Obra Reciente. PDF elaborado por la artista. Cortesía de la artista.

Entrevista nº 10

1. FERRER, Iván. *Constelación de enseres mitológicos*, 2013-2015; 85 x 119 cm. Esmalte acrílico, acrílico, cera y rotuladores sobre tabla. Colección del artista. Cortesía del artista.

2. FERRER, Iván. *Fosas comunes*, 2014-2015; 60 x 57 cm. Esmalte acrílico, acrílico y rotuladores sobre tabla. Colección del artista. Cortesía del artista.

3. FERRER, Iván. *El tierno muñequito del camposanto*, 2014; 50 x 47 cm. Esmalte acrílico, acrílico, y cera sobre tabla. Colección del artista. Cortesía del artista.

Entrevista nº 11

1. GONZÁLEZ, Gonzalo. *El bosque*, 1989; 24 x 34cm. Acrílico sobre cartón. Gonzalo González. Obra Social y Cultural de CajaCanarias, 1989, p. 45.

2. GONZÁLEZ, Gonzalo. *Pintura*, 1988; 100 x 100 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Gonzalo González. Biblioteca de Artistas canarios (SOCAEM). Viceconcejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 1994, p. 95.

3. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Azul*, 2002: 60 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. Gonzalo González. Azul. Galería Punto de Encuentro, Lanzarote, 2002, [p. 15].

4. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Tarde de verano*, 2010; 28,5 x 70 cm. Óleo sobre aluminio. Gonzalo González. Suit. Fundación Cajacanarias, SCT, 2015, p. 76

5. GONZÁLEZ, Gonzalo: *Marginados*, 1976; 28 x 19 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Gonzalo González. Biblioteca de Artistas canarios (SOCAEM). Viceconcejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, (Islas Canarias), 1994, p. 17.

Entrevista nº 12

1. BORDES, Félix Juan: *La seta negra (Serie Bodegones)*; 134 x 110 cm. Acrílico sobre lona. Félix Juan Bordes. 1963-2003. Escenarios, apariencias y movimientos, Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de SCT, 1988.

2. BORDES, Félix Juan: *Plano punteado (De la serie Despojos en el desierto. La geometría en la arena)*, 1994; 125 x 120 cm. Mixta sobre lona. Félix Juan Bordes. 1963-2003. Escenarios, apariencias y movimientos, Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de SCT, 1988.

3. BORDES, Félix Juan: *Me produce horror volverme tan inhumano (De la serie Sucesos extraordinarios. Situaciones evanescentes.)*, 2009- 2010; 134 x 175 cm. Mixta sobre lona. Félix Juan Bordes. Sucesos extraordinarios. Situaciones evanescentes. Galería de Arte Magda Lázaro, S/C de Tenerife, 2010, s. p. (Ilustración 18).

4. BORDES, Félix Juan: *El harem amarillo*. (De la serie *Escenarios exóticos*), 1987; 195 x 260 cm. (díptico). Acrílico sobre lienzo. Félix Juan Bordes. 1963-2003. Escenarios, apariencias y movimientos, Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de SCT, 1988.
5. BORDES, Félix Juan: *El espíritu del océano* (De la serie *Todo lo que flota*), 2015; cortesía del artista.
6. BORDES, Félix Juan: *Todo adquiere una trabada corporeidad ante mis ojos - Kuwoo bele n´ke mun dje ke kéle konkerikoo-*, 2014; 1,34 x 1,75 cm. Mixta sobre lona.]En línea]. Disponible en:
http://www.felixjuanbordes.com/pintura.php?id_coleccion=12 [Acceso: 2017 / 03 21].
7. BORDES, Félix Juan: *Plataforma flotante para una sirena adulta II*, 2015; 190 x 410 cm. Mixta sobre lona. Cortesía del artista.

NOTA: Se ha pretendido evitar la confusión entre autor de la pintura y autor del texto que se cita. Esta información se puede encontrar en la bibliografía. En este listado de imágenes, el sistema empleado, cuando se ha podido contar con todos los datos, ha sido el siguiente:

APELLIDO y Nombre (del pintor): *Título de la obra pictórica*, año, medida, técnica empleada, ubicación. Título del texto en que se encontró, editor, lugar, año de edición, página.

APÉNDICES

A. 1. Entrevistas

A. 1. 1. Entrevista con Pedro González

Domingo, 24 de marzo de 2013, 11.00 h. Casa del pintor, La Laguna, Tenerife

Más información sobre el pintor en: www.racba.es/pedrogonzalez

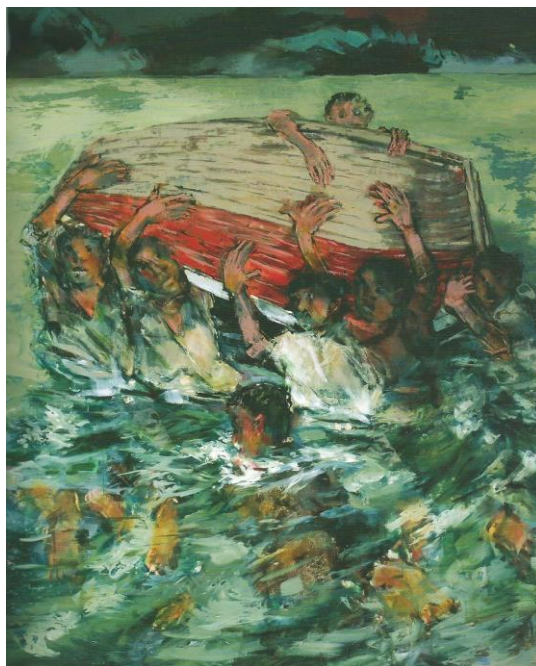
Transcripción de la entrevista nº 1

(No grabada. Transcrita durante la entrevista)

-DOCTORANDO: ¿Está usted de acuerdo con que le incluya en una serie de pintores canarios que tienen influencias del lenguaje expresionista?

-PEDRO GONZÁLEZ: *Bien, no hay problema.*

(Lamentablemente los problemas de salud de Pedro González no permitieron continuar con la entrevista. El pintor no se encontraba bien, por lo que ésta tuvo que suspenderse. Hemos incluido este documento para dejar constancia de que el pintor estuvo de acuerdo con su inclusión en la categoría estilística expresionista).



1. Pedro González. De la serie *La patera*, 2004

A. 1. 2. Entrevista con Carlos Rivero

Miércoles, 27 de marzo de 2013, 11.30 h. Taller del pintor, La Laguna, Tenerife

Más información sobre el pintor en: <http://artizar.es/artistas/carlos-rivero/>

Transcripción de la entrevista nº 1

(Grabada en formato de audio y transcrita posteriormente)

-DOCTORANDO: ¿Estás de acuerdo con que te incluya en una serie de pintores canarios que tienen influencias del lenguaje expresionista?

-CARLOS RIVERO: Sí, no hay problema, creo que encajaría.

-D: Hablemos de tu proceso creativo, de momentos concretos de éste. Por ejemplo, ¿Qué importancia tiene tu implicación emotiva para que el cuadro llegue a formalizarse de un modo u otro?

-C. R.: *Tengo series y caminos muy diferentes, pero quizás la palabra que las define a todas ellas sea la inquietud. No busco hacer cuadros que sean bellos, no creo dominar la belleza en el sentido literal de la palabra. A mí, que convivo con ellos, me parecen cuadros atractivos, y creo sentirme identificado con ellos cuando encuentro algo de perturbador en las imágenes. Mis cuadros juegan a hacer sentir o rebelar algo incómodo, pero atractivo, algo que entre por las emociones, por lo visual. Por ejemplo, cuando utilizo iconos como las golosinas, o ciertos colores que por la manera en que los mezclo, pueden recordar al mundo de las pastelerías, busco un mundo que entre por lo visual, un mundo de sensaciones primitivas y a la vez popular.*

-D: Yo creo que tienes el lenguaje nórdico, que es más perturbador...

-C. R.: *Bueno, a mí me parece muy perturbador el lenguaje español, sobrio castellano del Barroco, de Zurbarán por ejemplo. En mi caso, yo no se ser tan austero como él. Yo he aprendido a construir las cosas bajo otra especie de milagro... más bien de misterio, que es una palabra muy importante para mí en las obras. Hay autores que crean bajo la sobriedad absoluta, y autores que lo hacen de otro modo, pero el misterio es fundamental para mí. Busco algo fundamental en las obras, y es el misterio. Algo que rebele que detrás de las obras hay un individuo, una mirada concreta, con la que me puedo identificar o no, pero la mirada de un individuo. Y detrás de la mirada de ese individuo necesito que haya una cierta ambigüedad en lo que me está planteando. No me interesan esas posturas tan de tesis (¿?), en las que la mirada es tan unívoca, en las que casi te están diciendo como entenderlo, mirarlo. Me interesan miradas ambiguas en las que lo que cuentan y como lo cuentan esté casi en aparente contradicción. Por ejemplo, en mi caso, detrás de todo ese mundo de golosinas, caramelos, de cosas que pueden atraer, hay una mirada triste, melancólica, patética de la vida, en la que creo que lo que voy buscando es una especie de revelación.*

-D: Es que el patetismo, es una señal de ese lenguaje precisamente... Esa mezcla de dolor y de otras temáticas, en tu caso por ejemplo, de dolor y lo infantil, u otras...como ciertos iconos que podrían relacionarse con lo enfermizo...

-C. R.: *Bueno, para mí, más que lo infantil, son imágenes que tienen más que ver con los enfermos mentales. Yo pasé por un proceso psicológico grave, y para mí una parte de la recuperación supuso hacer aquello que tenía que hacer, que era hablar desde el punto de vista de un enfermo, potenciando aquellos rasgos que, por ejemplo puedo aprovechar del Art Brut y de otro tipo de arte que me interesa*

mucho. Así que utilizo más las imágenes de lo infantil como imágenes que vienen del mundo de un perturbado, que altera la narración y deja una huella, que como imágenes que representan la infancia en general. De hecho, yo creo que la visión de la infancia ha cambiado. No era igual en el XIX, que en los 60, cuando yo era un niño, que hoy en día, en que los padres de los niños, hablan desde una gran gilipollez respecto a lo que significa la palabra infancia, sin comprenderla realmente. Por ejemplo, los niños entienden perfectamente lo que es la muerte, la despedida y la crueldad, algo que sus padres les ocultan a través de su manera de educar. Cuando hablamos de infancia o lo infantil, hablamos de un mundo que comprende todo lo que conocemos como el mundo de los adultos, solo que construido desde una mente más intuitiva.

-D: Sí, se trata de una mente menos racional y analítica, mas intuitiva,

-C. R.: Sí más instintiva, más intuitiva pero con todos esos componentes, es decir cuando yo utilizo imágenes de mi propia infancia, de las que ha habido series enteras, por ejemplo, utilizando la imagen de alguna foto de primera comunión o cualquier otra, muchas veces lo que intentaba decir era que en este mundo tan complejo, el monstruo era precisamente yo, el propio niño. Lo monstruoso no es lo que está fuera sino lo que está ahí, el individuo, y muchas veces también lo infantil, que forma parte de todo ese mundo en el que el mal está muy presente, y en esta serie el mal está muy presente, como un elemento en el que de repente se produce un trauma. Se produce una especie de ruptura, de quebranto, que formaba parte de la infancia, de una forma tan conciente o más conciente, que cuando pintas cuadros sobre la muerte de manera más directa.

-D: ¿Es otra visión de la muerte, la que está presente, digamos de otro modo, en el subconsciente quizás? No una muerte analizada, sino una muerte que está ahí, en el subconsciente...

-C. R.: Yo creo que los niños son conscientes de que se van a ir, de que dejan de existir. Por ejemplo, yo en mi infancia tenía la conciencia de que me iba a morir y calculaba los años... porque creía que me iba a morir muy pronto, y mi pesadilla era que me iba a quedar flotando en una especie de universo, siendo consciente de que era yo y estaba solo. Esa visión que yo tenía, pienso que los niños la tengan también, aunque no se la cuenten a los padres, porque piensan que estos los tratarán de subnormales, cuando los subnormales sean quizás los padres. He hablado con niños de 5 años en mis clases de pintura, por ejemplo de películas de Tim Burton, en las que el monstruo se había tenido que cuestionar a sí mismo porque era diferente en el pueblo, cuando en realidad era mas humano y mas bello que el resto, y los niños lo habían entendido perfectamente, y los padres solamente lo habían entendido como cosas de niños, no se percataron de aspectos de la película como el amor, que estaban detrás de imágenes de dibujos supuestamente para niños.

-D: Quizás fue por eso, porque los niños no necesitan analizar las cosas, sino que simplemente intuyen...

-C. R.: Es que en realidad, porque teorizamos sobre las cosas no tenemos más conocimiento de ellas. La experiencia, la intuición etc., son formas de conocimiento. Pintar es una forma de conocimiento. No debo analizar todo lo que hago, construyo un pensamiento sobre lo que hago sin basarme necesariamente en un teórico, sin justificar nada. Puedo obtener conocimiento de las cosas más vulgares.

-D: Estoy de acuerdo, pintar es una forma de conocimiento. De hecho, me acabas de contestar a esa pregunta. ¿Tienes una idea clara de lo que vas a hacer?, ¿Sí en el tema, pero no en la forma?, ¿o al revés quizás?

-C. R.: Generalmente, trabajo por series, pero series en las que se repite el mismo motivo. No esa idea de seriación como repetición, pero sí como punto de partida que me va conduciendo. Planifico de entrada, no más de dos o tres obras, es decir sé de donde van a partir las imágenes, todavía no las tengo construidas. Los puntos de partida de mis cuadros, son algunas imágenes que he buscado en

algún sitio, y me parecen interesantes, y un boceto muy elemental, con un poco, la composición, de donde va a partir.

-D: ¿Es una composición clara, o es solo un punto de partida inicial?

-C. R.: *Si está clara, pero es muy elemental. Es un punto de partida inicial. Es un dibujo rápido, que coloco. Una vez tengo esa imagen colocada, puedo acabar el cuadro muy rápido, porque generalmente lo soy, pero para llegar a esa rapidez debo tener clara la imagen y generalmente, para ello hago una valoración, separo luces y sombras de manera muy aguada y suelta, a través de una grisalla o de un tono solo, y luego empiezo a colocar colores, a construir la imagen. Es difícil desprenderse de ciertos elementos (temáticos) que se van haciendo parte de ti, porque los has utilizado durante años y se hacen parte de tu lenguaje, pero yo provoco accidentes o, si surgen, dejo que me abran puertas para conducir el cuadro.*

-D: ¿Te dejas llevar entonces por la intuición?

-C. R.: *Yo provoco accidentes para que estos me lleven a otro paso, y de éste a otro y a otro. Ni tan si quiera hago bocetos de colores.*

-D: Pero, ¿hasta que punto eres capaz de respetar la idea inicial?, ¿eres capaz de destruir totalmente la idea inicial en el proceso creativo?

-C. R.: *Pocas veces la destruyo totalmente para empezar otro. Pero como la idea inicial es tan esquemática, tampoco hay un punto de partida al que tengas que ser muy fiel. Del punto de partida, lo que mantengo es donde van a ir colocados los elementos.*

-D: Pero hay ciertos elementos claros, por ejemplo una figura.

-C. R.: *Sí, por ejemplo en una serie tengo la figura de un muerto, que fue obtenida simplemente de una foto de una figura en la playa...*

-D: Si el cuadro te llevara a otra cosa, ¿serías capaz de destruir ese referente inicial que querías utilizar?

-C. R.: *Es que de hecho esa figura, la he destruido varias veces hasta que conseguí la que quería...*



1. Carlos Rivero. *Sin título*, 2013

-D: Pero sigues manteniendo la figura, ¿serías capaz en el proceso, de prescindir de esa figura y transformarla en otra cosa si se te antoja, por ejemplo, no se, de repente acabar pintando un bosque?

-C. R.: *No, para hacer cambios tan radicales como ese, tendría que cortar la serie, empezar a hacer otro boceto y hacer lo que me proponga...yo parto de un esquema sencillo pero claro en la composición, y sobre ella resuelvo.*

-D: Te lo pregunto porque existen pintores que utilizan un tema solo como pretexto para pintar, y luego son capaces de eliminar por completo ese referente y encontrar otros motivos en el proceso.

-C. R.: *No, yo si hago otra cosa es porque rompo todo el cuadro y empiezo de nuevo con otro boceto. Yo realmente parto de una idea y voy a resolverla. El modo en que lo resuelvo es lo que cambia.*

-D: O sea, que es lo formal lo que cambia, pero nunca el tema...Lo formal es en lo que te permites total libertad.

-C. R.: *Sí, yo parto de una idea que quiero contar. Por ejemplo, en el caso del muerto de esa serie, quiero dejar ver ese estado de duermevela o de estado intermedio en el que se encuentra, en el que le suceden seres que en cierto modo nos acompañan en la muerte. Esa idea la tenía ya clara.*

-D: Esos seres, ¿los encuentras en el proceso?

-C. R.: *Muchas veces son imágenes que voy incorporando al conjunto. Por ejemplo estas botellas que aparecen en el cuadro decidí añadirlas porque las vi en una revista y me gustó la idea.*

-D: Sí, pero ¿es la casualidad la que hizo que aparecieran esas botellas en el proceso? Es decir, ¿te las encontraste en el proceso, o tú ya tenías la idea de esas botellas?

-C. R.: *No, muchas veces abro un libro y encuentro imágenes. Yo tengo un punto de partida, una idea y luego voy encontrando imágenes en libros o donde sea, de cualquier fuente. Una vez lo tengo, tomo las decisiones que tenga que tomar.*

-D: Te das libertad pero, ¿mantienes cierta disciplina?

-C. R.: *Sí, lo considero fundamental. Yo tengo claro lo que quiero contar, y reconozco lo que quiero contar en el momento en el que lo encuentro. Voy buscando cosas, pero reconozco cuando he llegado. Generalmente, en ese punto de perturbación que quiero, en ese momento en el que siento que el cuadro me revela algo y me identifico. Entonces me paro.*

-D: ¿Crees que existe un momento mágico en el proceso de creación en el que el cuadro de repente se define y ya está solucionado y todo está colocado en su lugar?

-C. R.: *Hay un momento en el que podrías seguir, pero te paras y reconoces algo, una revelación. Tengo amigos pintores que son muy sistemáticos, en los que la ejecución está muy planificada desde un primer momento. Pero en mi caso es distinto, yo voy buscando encontrarme a mí mismo en los cuadros. Hay partes de mi mismo que no conozco y que surgen en el estudio.*

-D: Yo creo que tus cuadros tienen ese momento en el proceso en el que aparece algo y te revela algo, y en ese momento decides parar, ¿sueles mantener eso?, si encuentras ese punto, ¿lo respetas?, ¿sueles para en ese momento?, ¿dejarlo así?

-C. R.: *Depende, porque hay cuadros en los que he creído en eso, y luego de repente, me doy cuenta de que no. Entonces añado cosas, luces, elementos, etc., y cosas que creo que hacen falta. Cuando he estado tiempo sin mirarlo, y de repente lo hago, esa primera visión, esa primera imagen que me ofrece el cuadro es muy importante. Entonces veo rápido si el cuadro está o no está, o lo que falta.*

Tiene que ver con una cuestión emocional. Detecto la impresión que busco en el cuadro, que es en gran medida, la sorpresa.

-D: ¿Consideras tu proceso creativo como una sucesión constante de construcciones y destrucciones?

-C. R.: Muchas veces hay un conflicto en el cuadro que te lleva a destruirlo para volver a construirlo. Normalmente esto es una imposibilidad técnica, que intento convertirla en virtud. No me sale el pié, no me sale la cabeza, etc., entonces juegas a construir y destruir y acabas llevándolo a otro terreno, que a lo mejor no era el que tenía pensado, pero que de algún modo funciona y para mí es válido. Yo creo que eso es lo que marca la diferencia en los pintores. Lo que hacía Zurbarán bien, no lo hacía Velázquez, se movieron en los territorios en los que sabían moverse. Gran parte de las virtudes o lo que yo acabo reconociendo como mío, han sido mis imposibilidades para hacerlo de otro modo.

-D: ¿Crees que siempre, en tu caso, es mas importante lo accidental que lo deliberado?

-C. R.: Siempre dejo que el accidente me conduzca, dejo que conduzca y reconduzca el trabajo. Hay un elemento, hay un control, observo que cosas quiero conservar, que cosas quiero dejar empastar y que cosas quiero dejar en veladura por ejemplo, pero si de repente ocurre algo y me cargo una parte, por ejemplo esa veladura, pues le doy la vuelta y clarifico lo que he hecho.

-D: ¿Pintas porque necesitas decirte algo a ti mismo?

-C. R.: Durante muchos años, para mi entrar en el estudio fue el infierno, porque estuve un tiempo bloqueado, incapaz de hacer un cuadro, una acuarela, un dibujo. Entrar en el estudio era enfrentarse a esa incapacidad, y fue duro porque era aquello que amaba. Entonces cuando recuperé el entusiasmo y el gusto por pintar, descubrí que gran parte de ese disfrute está en la continua sorpresa que me provoca el cuadro. El cuadro me va llevando a sitios que no esperaba, y esa especie de encuentro contigo mismo, encuentro con lo accidental, una continua sorpresa. Lo único que importa es poder decir algo, lo demás es técnica, construir una imagen lo puede hacer todo el mundo, pero que hacer con ello para poder hablar de quien eres tú y donde estás en este momento, poder decir algo sobre uno mismo, es lo realmente importante.

-D: Es lo realmente complicado en realidad...

-C. R.: O lo realmente fácil, porque yo creo que esto a veces es, o muy fácil, o es imposible. No hay que hacer tanta reflexión, simplemente te pones y te sale, te encuentras contigo mismo, aunque hay momentos en que estás perdido también.

-D: ¿Crees que es importante perderse en el proceso, romper la idea inicial, dejarse llevar?, ¿te revela el cuadro de esta manera algo, cuando te pierdes en el proceso?

-C. R.: Me pasa que los cuadros que han sido verdaderamente significativos y que me han abierto puertas, son aquellos que no supe solucionar y que me obligaron a buscar otro tipo de fórmulas que hasta ese momento no había tenido que utilizar.

-D: ¿Es esa la manera que tiene el cuadro de interrogarte, es decir, en ese perderse, llega el cuadro a interrogarte?

-C. R.: Cuando antes hablaba de pérdida, yo me refería a pérdida de identidad casi, de saber quien eres para hablar desde una voz que tú consideras de algún modo, personal. Una obra personal que está construida a través de las influencias de la obra y vida de mucha otra gente, de la que me he ido apropiando cosas que me interesaban, robando cosas que interesaba. A base de robar a muchos he construido una voz personal. Los que roban solo a uno son ladrones, los que roban a muchos crean un estilo. Así que con perderse yo me refiero a cuando tú no sabes ni a quien robar.

-D: Bueno, yo me refería más en el propio proceso de pintar...

-C. R.: *Cuando yo estoy en proceso, dejo puertas abiertas a lo que pueda suceder, y el cuadro sencillamente te pone en situación de decidir que hacer...*

-D: *¿Debe el cuadro tener cierto misterio para que funcione?*

-C. R.: *Yo creo que misterio significa algo que se escape a tu control, algo que escapa a la naturaleza de lo que has planteado. A veces lo que hace falta es un accidente que provoque algo incontrolado, que de ese elemento casi de error, algo que...*

-D: *... ¿Escape a lo explicable?*

-C. R.: *Sí, eso. Ese elemento del misterio en las obras, es muy importante*

-D: *¿Crees entonces que es fundamental para que funcione un cuadro?*

-C. R.: *En mis obras sí, y en las obras que realmente me interesan, lo encuentro de algún modo. Creo que el misterio tiene que ver con la ambigüedad, con no ser obvio...*

-D: *Sí, yo creo que es un elemento muy importante, que hace que el cuadro te atrape.*

-C. R.: *Yo creo que el arte de lo que habla, por lo menos el que a mi me interesa, es de las cosas que no son obvias, que puedan incluso representar lo contrario de lo que tu piensas y te terminan atrayendo de algún modo. Creo que aquello que no es obvio es lo que pertenece al territorio de la cultura. Lo obvio no es cultura, es lo que pertenece al mensaje del poder, y la cultura tiene que estar siempre escapando a lo que es simple propaganda, utilizando como recurso algún elemento.*

-D: *¿Qué es para ti pintar?, ¿Estarías de acuerdo con que es la forma que adquiere la realidad que sientes?*

-C. R.: *Pintar es como una forma de pensar, que no solo tiene que ver con lo emocional o lo sensitivo, sino también con la forma en la que uno ha construido sus pensamientos, su personalidad, como se asocian dentro de ti las ideas.*

-D: *Y una forma de conocimiento*

-C. R.: *Sí, para mi más que una cuestión práctica, más que esa huella que yo dejo aquí, en mis cuadros, es una manera de hacer ver, de compartir la idea de que la vida es más perturbadora de lo que nos quieren hacer creer. Por lo menos la mía. Creo que la vida es más incorrecta, se nos escapa mas al control de lo que nos quieren hacer creer a través de la publicidad y los medios.*

-D: *Al final estás expresando eso, la realidad que tú sientes...*

-C. R.: *Pero cualquier artista, incluso el menos interesante, está hablando de quien es él.*

-D: *Sí, pero muchas veces ellos mismos no lo saben. Yo me refiero al acto voluntario de hacerlo.*

-C. R.: *Pero eso no tiene que ver. El que yo te lo cuente y yo no sepa lo que estoy contando, importa muy poco. Que yo te lo cuente o no, para mi no importa.*

-D: *No, me refiero contigo mismo. La conciencia de saber eso antes de enfrentarte a la pintura.*

-C. R.: *Pero yo no lo tengo presente, lo descubro a posteriori. En general, todos están hablando de quienes son, sean más o menos interesantes. Está quien puede o aprende a verlo y quien simplemente no se entera, pero todos hablan de sí.*

-D: *¿Puede darte también ese conocimiento de si mismo, el hecho de que...*

-C. R.: *Creo que es poco interesante quien pintó ese cuadro y porque lo pintó. Creo que lo interesante es que, al margen de saber quien lo hizo descubra partes de sí misma en las que se reconozca.*

-D: Si, pero donde voy es, ¿estás de acuerdo con que cuando uno está pintando adquiere en determinados momentos otro plano de conciencia que te puede dar ese conocimiento y que no se adquiere analizando o haciendo otra cosa?

-C. R.: *Es que el pensamiento en general, se construye no solo analizando...*

-D: Eso, me refiero no al pensamiento racional.

-C. R.: *Hay pensamientos que se asocian con olores, texturas, imágenes..., que aunque tú no seas conciente estás construyendo pensamiento sin analizar. La pintura en ese modo es también otra forma de construir pensamiento. Tanto en lo estético, como en lo reflexivo, intuitivo, etc. Pero no se muy bien a que te refieres con otro plano de conciencia. ¿Te refieres a un estado de trance?*

-D: Bueno, creo que es más bien un sentimiento de las cosas que no adquieres de otra manera.

-C. R.: *Yo lo llamo estar concentrado.*

-D: Pero también puedes estar concentrado en otro momento, por ejemplo en la cocina, y no adquirir ese sentimiento.

-C. R.: *Sí, puede ser pintando, en la cocina, con un amigo...*

-D: Me refiero a algo que te puedan dar las imágenes concretamente.

-C. R.: *Lo que pasa es que cuando estoy trabajando, lo que voy provocando en el cuadro me lleva a intuición y reflexión que a veces tampoco se identificar, pero estoy construyendo algo con unas herramientas con las que me he hecho después de veintipico años, con lo cual no parto de cero, y se como desenvolverme.*

-D: Sí, pero creo que el pintor tiene una especie de dialogo con su obra, una conexión que no va a tener de ninguna otra manera, haciendo otra cosa. En ese dialogo que le da el hacer, adquiere un plano de conciencia que no consigue de otro modo.

-C. R.: *Pero igual que el que hace cocina o escritura o cualquier otra cosa...*

-D: Claro, pero me refiero que en ese proceso, en ese estado, se te revelan cosas que no se te van a revelar de otra manera.

-C. R.: *Creo que tiene que ver con estar a la búsqueda de algo. Hay gente que hace cuadros o lo que sea y no está a la búsqueda de nada.*

-D: Ahí es donde voy...

-C. R.: *Si estás a la búsqueda, estás alerta, y si estás alerta, estás también permisivo y atento para lo que encuentras, para seleccionar, desechar, porque lo que hace un pintor en realidad es tomar decisiones.*

-D: ¿No crees que en el proceso ocurren cosas que no me podrías explicar con palabras, que solo las sabes tu y el cuadro, que el hecho visual escapa a la teoría?

-C. R.: *Sí, pero también me ocurre con mis relaciones personales con amigos, por ejemplo. Creo que no es algo exclusivo de la pintura o del mundo del arte, sino cuando uno está en la vida buscando, a la expectativa, no dejando escapar los momentos, sino planteándose vivir la vida con un poco de*

intensidad. También tiene que ver con el abstraerse y dejar que se revelen cosas, pero en cualquier momento, no solo en el proceso creativo, aunque también.

-D: Sí, quizás unas personas son capaces de extrapolar ese sentimiento a otras facetas, sin embargo creo que hay pintores que tienen una postura diferente a la que me comentas, que sólo llegan a sentir determinadas cosas, determinados sentimientos con el arte, que les revelan ciertas cosas que no conseguirían de otro modo.

-C. R.: *A veces nos olvidamos de que, cuando nos planteamos porque pintamos, está el hecho de que lo hacemos porque queremos dejar una huella en este mundo. Somos concientes de que vamos a morir, de que somos finitos y quieres decirte a ti mismo y a los demás quien eres y estoy aquí, Luego ocurre otra cosa, aparte de lo mágico del arte, y es que el mundo del arte es mundo muy institucionalizado, con sus estamentos, galeristas, el mercado del arte. Y en realidad, todos los artistas que hoy triunfan son artistas, los más reveladores, los que están en el "top 10", que hablan de que el mundo en el que vivimos, con sus galerías, etc., es una estafa, y lo que hacen es especular, no con la obra, sino con los precios. Decirles a los ricos que vivimos en un mundo que es una mentira, y ellos están encantados. En ese sentido es un arte que en realidad, aún dentro del mercado del arte, hablan de quienes somos y como son las cosas.*

-D: ¿Maduran los cuadros solos, madura el pintor, cuando está acabado el cuadro?

-C. R.: *Creo que cada cuadro es una historia. Generalmente cuando empiezo una obra, la empiezo y la termino. No suelo intervenir mucho más. Lo que si me doy cuenta es que muchas veces creo que están acabadas y de repente me doy cuenta de que no. Pero lo normal es que si lo doy por terminado no lo toco más.*

-D: ¿Estás de acuerdo con la idea de que un cuadro nunca está acabado, de que siempre se puede seguir trabajando, qué es uno el que decide acabarlo?

-C. R.: *Uno siempre decide cuando está acabado. Ocurre una cosa, puedes estar haciendo veinte mil cuadros uno encima del otro.*

-D: Me refiero a que lo que el cuadro pueda transmitirte a ti ahora, dentro de dos años no será lo mismo... ¿decides entonces seguir o parar?

-C. R.: *Nunca te dicen lo mismo los cuadros, lo mismo me pasa con lo que mi madre me pueda transmitir, no es lo mismo ahora que dentro de dos años. Los cuadros me hablan de quien soy yo en un momento determinado. No quiero hacer obras perfectas. Si son imperfectos, asumo esa imperfección. Asumo que estén inacabados, si en ese momento lo decido dejar así. Mis cuadros tienen la impronta de lo espontáneo, incluso premeditadamente, aunque pierdan la intensidad que para mi tenían en su momento.*

-D: Me refería más al diálogo que tienes con aquello que puedan representar los iconos...

-C. R.: *Cuando pasa un tiempo y los veo, los tomé casi como obra de otro, no como mías, tengo una especie de distancia con respecto a la obra, y no la veo como mía, porque desde entonces he abierto puertas caminos y ya no soy el mismo. Veo esos cuadros y recuerdo cosas de otra época, asocio cosas, recuerdo como las construí. Pero los reconozco con cierta distancia, no los veo como algo mío.*

-D: ¿Te puede llevar el cuadro a terrenos que desconoces y te que dominen y te conduzcan en el proceso?

-C. R.: *Cualquier artista lo que hace es utilizar unas herramientas para manipular, para llevar algo un terreno. Sólo hay que ser consciente de cuales son tus herramientas para llegar a un tercero. No soy una persona que intente tener mucho control en su vida, dejo puertas abiertas a la sorpresa, pero en realidad llevo el timón siempre.*

-D: Claro, pero ¿respetas que el cuadro en determinados momentos te guíe? ¿Es controlable del todo el lenguaje?

-C. R.: *Parto de un sitio al que se que voy a ir, pero en el proceso ocurren accidentes, como te comenté. Puedo tener una idea clara, pero los colores, etc. pueden cambiar. Parto de un dibujo sencillo a lápiz, y unos elementos que he sacado de varias imágenes, pero como voy a pintar no lo sé. Se por ejemplo que voy a pintar un cocodrilo, pero no se muy bien como. Incluso elementos que puedo integrar y que no estaban premeditados para nada, porque puedo ver que al cuadro le falta algo, pero no le doy la vuelta totalmente al cuadro para llegar a otra cosa distinta de la idea inicial.*

-D: Yo creo tus cuadros revelan esa idea de que el cuadro de alguna manera te lleva, te conduce, tienes una idea clara pero te dejas llevar y respetas mucho los accidentes Yo creo que este tipo de procesos creativos, habitual en los pintores de perfil expresionista, tiene que ver bastante con el hecho de utilizar la abstracción de manera más o menos lírica y orgánica. Tiene que ver con el vínculo que se tenga con ésta y con el grado en el que se presente en la pintura, que al final te conduce en el desarrollo de la obra y te hace perderte en mayor o menor medida en el proceso, llevándote a formalizar de manera discontinua, encontrando los valores plásticos en el proceso ¿Cómo de importante es la abstracción en tu proceso creativo?

-C. R.: Creo que en la pintura hay una parte automática y otra sistemática, como las repeticiones simétricas, como por ejemplo Gordillo, que me interesa mucho. Los pintores juegan con eso, es un método. En mi caso, de elementos que pueden venir del subconsciente, yo tengo que construir una obra que se mantenga, que es lo único que me importa. Debe tener misterio, pero también interés en la construcción, y en lo que cuenta.



2. Carlos Rivero. *La habitación del hijo II*, 2009

-D: Si preparases muy bien los colores que vas a utilizar, las formas, la composición, ¿crees que funcionaría en tu caso?

-C. R.: *Nunca lo he hecho, ni cuando estaba en la facultad. Parto de cosas elementales, separo luz y sombra, una grisalla... pero no tengo idea de lo que va a ocurrir. Me doy libertad en eso.*

-D: El contenido poético o emotivo que pueda haber en tu obra, ¿crees que tiene que ver con la construcción intuitiva?

-C. R.: *Creo que la poesía es misterio, y éste puede llegar sea desde la forma más racional con escuadra y cartabón, sea a través de la búsqueda de imágenes de un archivo, o como sea, que el misterio es eso a lo que nos enfrentamos y que es desconocido. No creo que haya formas poéticas concretas. Sólo creo que depende en la medida en la que surga ese misterio, en la que hay cierta ambigüedad. Creo que la intuición es solo un punto de partida, pero también para la ciencia o para una peluquera. La creatividad se forma porque hay una intuición a la que tú después utilizas una serie de variables, de error acierto. No creo que existan construcciones formales más poéticas que otras.*

-D: No estoy de acuerdo, pero es tu visión.

-C. R.: *Puedo ver el mismo proceso en otras cosas como en la peluquería, que me interesa, que en mi trabajo. Pintar es lo que he aprendido a hacer, pero si hubiera aprendido a utilizar otro tipo de instrumentos a lo mejor estaría haciendo otro tipo de cosas. Yo estoy utilizando esto (sus herramientas), porque es lo que mejor me sale. Aprecio y admiro a gente que hace cosas que no tienen que ver con lo que yo hago.*

-D: Evidentemente, pero ¿puedes ver la misma poesía en tu trabajo que en el trabajo de una peluquera o en una plaza?

-C. R.: *Es que no creo que mi trabajo sea muy poético.*

-D: Creo que es muy poético...

-C. R.: *Yo creo que no tenemos que jugar al gran arte. Se puede apreciar belleza en cualquier parte.*

-D: Claro, naturalmente, no voy por ahí.

-C. R.: *Una persona sensible es capaz de reconocer en cualquier sitio algo extraordinario, que puede ser en arte o en donde sea, en una plaza, en una piedra, etc.*

-D: Por supuesto. Pero no vas a ver la misma poesía en un cuadro que una plaza, a eso me refiero. Sólo quiero saber tu punto de vista frente a eso.

-C. R.: *Yo sí la veo.*

-D: ¿Sí?, pues interesante que me lo digas. Yo personalmente, creo que en un determinado tipo de construcción formal, se revela más la poesía, ese es mi punto de vista.

-C. R.: *Creo que en mi trabajo hay cosas intuitivas y cosas de elaboración, igual que en una plaza.*

-D: Sí, pero hay más intuición aquí que una plaza, que es adonde voy...

-C. R.: *Pues, no se que decirte...*

-D: Evidentemente tú no construyes de la misma manera...

-C. R.: *Bueno, no tengo una responsabilidad frente a nadie y puedo jugar a desparramar lo que me da la gana, pero puedo ver poesía en algo muy matemático. Creo que, simplemente la poesía se revela de otro modo, pero no más.*

-D: ¿Dirías que en tu caso la concretización de lo abstracto es un pilar de tu obra?

-C. R.: *Gran parte de los pintores que me han marcado son abstractos. Gordillo, Oehlen, que por cierto no han sido valorados aquí. Se ha ignorado y se han apreciado pintores como Bonín, que son sólo pintores localistas. El que tiene perras no sabe valorarlo.*

-D: No estoy de acuerdo. Yo creo que en tu caso, por decirlo de algún modo, es más característico de tu obra el abstraer desde lo concreto, no al contrario, porque tu obra parte de algo claro, de un dibujo...

-C. R.: *Sí, yo parto de un dibujo, voy abstrayendo en el proceso. Me gusta que el acabado final sea muy pictórico, por encima de la imagen lo que quiero que se vea sea una imagen con una construcción pictórica, unos empastes, unas texturas que para mí dicen mucho de lo que yo quiero contar. Yo creo que la experiencia física de la pintura es muy importante. No hay imagen fotográfica que te pueda dejar ver lo que es un cuadro realmente, lo físico del cuadro en directo, que es lo revelador. Me gusta la pintura que le saca partido a la pintura en sí. Se habla de la muerte de la pintura, pero yo creo que la pintura ha ido ganado territorios con el tiempo. Sea mezcla con lo digital, llevado a lo pictórico, etc., etc., pero sigue siendo pintura, se ha llevado al terreno de la pintura.*

-D: ¿Qué pintores dirías que han sido una importante referencia o influencia para ti?

-C. R.: *Pues, desde la pintura barroca, por el modo en que utilizan la luz, representan la carne, en la violencia. Luego, Gordillo me situó en lo contemporáneo. Aunque en mi caso las influencias puedan no notarse directamente. Incluso me produjo un desagrado que no pude quitarme de la cabeza. También desde que era un niño hasta hoy, Dalí. Continuamente y cada vez con un nuevo descubrimiento. Me sigue interesando, sobretodo su perversión. Me identifico con su abismo.*

-D: Te atraen sus imágenes, pero formalmente no has recogido mucho de él, no construyes como él. Te veo formalmente más relacionado con neoexpresionistas como Baselitz, Lupertz...

-C. R.: *No creo que haya mucho de Baselitz. Me llama más Lupertz, de los 60, 70 y los 80. Su revisión de la historia, de pertenecer a una tradición para llevarla a su terreno. Intento ser lo bastante macarra para que...*

-D: ... ¿Produce un poco de shock?

-C. R.: *Sí. Me interesa mucho Ribera, he incluso utilizado imágenes de sus cuadros, Jesucristo, Dios Redentor, por ejemplo.*

-D: ¿Antes del Barroco, que pintores te han influido?

-C. R.: *Desde Mesopotamia, a las culturas de África, de Mali. El sentido con el que estaban hechas las obras, que hablaban de la vida y la muerte, con una enorme carga de sugestión. Casi chamánicos, que tienen la capacidad de transformarte. Me interesa donde hay verdad y autenticidad.*

-D: Donde está lo primitivo, que tiene ese carácter romántico, que toca asuntos que nos afectan a todos por igual, y que están llenos de verdad. ¿Qué más?

-C. R.: *Para mí la belleza es un cuadro pequeño que hay en el Prado. Uno de Antonello de Mecina, que es un Cristo muerto agarrado por un ángel. U otros de Van der Weyden. Creo que no se puede hablar más de las emociones... o por ejemplo como lo hace Vil Viola, se habla de las emociones como nunca, del dolor, de la alegría. Zurbarán también me atrae mucho, me emociona.*

-D: Te atrae esos pintores que tienen esa intensidad emotiva.

-C. R.: *Me atrae lo melodramático como estilo pictórico, la sublimación de las emociones.*

-D: ¿Quién más?

-C. R.: *Munch, es el artista al que siempre vuelvo, me siento muy identificado con él. Le robado mucho, las sombras por ejemplo. Otto Dix, también, lo incómodo formalmente que hay en él. Y su visión de la crueldad de la vida. Su manera de ridiculizar. Yo pretendo que mis cuadros tengan un clímax psicológico, no los personajes, sino el cuadro en conjunto, su tensión. Otto Dix por ejemplo, si representa los rasgos extremadamente psicológicos de los personajes y del cuadro en su totalidad. También me gusta la serie que Campano dedica a Poussin, la serie Grapa. Cuando lo vi en Madrid me quedé loco.*

-D: ¿Cuál es tu idea de la belleza, de la estética del cuadro? ¿Consideras tus obras estéticamente feas?

-C. R.: *Mis cuadros no creo que sean estéticamente feos, no son bellos, porque no la busco, pero lo que sí busco es presentarlos como un mundo de golosinas. Hay un juego entre lo que te cuento y el modo en que te lo cuento, que podría estar hecho con colores pasteles, pero no es así. Hay una contradicción, porque lo que hay detrás es mucho más trágico, y me gusta ese juego. Me gustan los artistas que juegan a eso.*

-D: ¿Qué postura tomas ante los ideales que tienen ciertos pintores, de limpieza, verdad absoluta, acabado mimético...? ¿Sientes cierto rechazo ante ello, una postura negativa quizás, o te da igual?

-C. R.: *No, yo encuentro belleza en todo, disfruto de todo. Otra cosa es que yo lo utilicé, aunque no lo descarto. De todos modos, creo que si intentase hacerlo, no me saldría. Lo que intento es el cuadro muestre algo que solo pueda ser contado a través de la pintura. Y en esa búsqueda el realismo en mi caso no es tan importante, porque lo que me interesa es quizás más una mancha o una pincelada concreta, sin tener que detallar elementos, describirlos. Intento que muestre un instante irreplicable. Mis cuadros no los podría repetir, no se como he llegado a ellos, porque ha habido muchos accidentes que he aprovechado para llegar a ello.*

-D: Entonces, ¿no te posicionas contra ello?

-C. R.: *No, no lo veo. ¿Por qué? Cada uno hace lo que puede. Encuentro motivos para ver cosas buenas en todo.*

-D: Es un modo de tener criterio sobre las cosas. Hay pintores que sí lo hacen, por eso te lo pregunto. No me refiero a una actitud de enemistad hacia ellos. Puedo tener una muy buena relación de amistad con un pintor, pero oponerme a lo que hace, porque tengo ideas muy opuestas en cuanto a la pintura.

-C. R.: *No veo eso de la oposición. Puede interesarme menos, pero oponerme no. Yo no soy una persona con criterio. Yo lo de las categorías no lo veo necesario.*

-D: Simplemente es una manera de definirse, que algunos toman.

-C. R.: *No lo veo necesario.*

-D: ¿Sientes que de alguna manera intentas unir los conceptos de artista moderno y artista tradicional?

-C. R.: *Creo que vivimos un momento en el que hay sitio para todos. Conviven gentes de mundos muy diferentes. Yo disfruto con las enciclopedias de historia del arte. Recojo de todo, de lo antiguo, de lo moderno, tanto unos dibujos de Van Eyck como video instalaciones de Vil Viola hoy.*

-D: ¿Lo ves un pilar en tu pintura, esa fusión de lo tradicional y lo moderno?

-C. R.: *De todas maneras creo que no existen fronteras entre lo tradicional y lo moderno. Mantenerse fuera de la historia es casi imposible. Los artistas que hoy me parecen muy modernos, se han insertado muy bien en la historia.*

-D: Claro que es imposible mantenerse al margen de la historia, pero me refiero a la atención que le prestes al pasado, a un pasado concreto.

-C. R.: *Hubo un momento en las vanguardias que hubo una ruptura en el arte, unas ganas de construir algo nuevo, pero hoy en día nadie se cree que podamos construir algo nuevo. Lo que hoy se hace es hacer pastiches con lo que nos ha dado la historia.*

-D: No creo que todos.

-C. R.: *Todos. Cuando tu dices historia no se cuanto te quieres ir para atrás, porque los años 60 también es historia.*

-D: Sólo creo que unos pintores se nota más que en otros. Por ejemplo, en tu caso yo veo que existe esa fusión de momentos por ejemplo del Barroco, con momentos por ejemplo de los 80 o actuales del arte.

-C. R.: *Pero eso de que existen modernos y tradicionales, yo no lo veo, creo que no hay esa frontera.*

-D: ¿No? Creo que sí. Lo que pasa es que creo que unos de los rasgos identificativos de los pintores expresionistas es esa fusión precisamente. Ahora, ¿a que llamamos pintor tradicional y pintor moderno? Pues me parece que todos lo sabemos, está en el uso de los recursos. Si quieres podemos llamar tradicional, al pintor de caballete. Y lo tradicional puede ser contemporáneo, no estoy diciendo que sea necesariamente del pasado. Pero no estoy preguntándote sobre si hay frontera o no, sino si ves esa fusión en tu obra, porque yo la veo.

-C. R.: *Yo utilizo recursos cutres de un pintor cutre. No creo que soy un pintor moderno, aunque no se a que te refieres con pintor moderno.*

-D: Bien, vale. Quizás es un problema de etiquetas.

-C. R.: *A mí, mis recursos no me parecen modernos, me parecen convencionales.*

-D: ¿Convencionales? Para nada.

-C. R.: *Me interesan los pintores que se situaron fuera de la historia. Balthus, Derain, no el fauve, sino otro Derain. Artistas que fueron etiquetados de raros, en terrenos no calificables.*

-D: ¿Qué influencias literarias, filosóficas o de otro tipo hay en tu obra o en tu pensamiento?

-C. R.: *Yo soy más de novela y de cuento. Por ejemplo toda la serie Ciénaga empieza a surgir tras leer a Horacio Quiroga, el uruguayo. Me parece que cuando él habla del bosque en el que te adentras en todos los peligros y de la locura, reconocí muchas cosas que tienen que ver con mi experiencia, con mi vida, y ese clima quise reflejarlo en mi obra. Otra influencia puede ser Clarece Lispector, que tiene esa capacidad, a lo Virginia Wolf, del monólogo interior y como a través de él, reflexionar sobre todo lo que le va pasando. Yo cuando leí a Clarece Lispector, me di cuenta de que mi pensamiento, de algún modo estaba construido como el de ella. Y de Virginia Wolf me di cuenta de que uno no puede salir del soliloquio en el que está, que es imposible escapar de nuestra soledad. Truman Capote también me parece, que cuando habla del Sur, revela unos mundos que se me hacen familiares, la crueldad, el peligro ante toda la gente que te rodea, revela un mundo del que nadie puede escapar, el micro mundo que también vivo yo aquí en mi pueblo. Esas cosas que leo, lo transporto a la pintura y se deja ver en la narración. El cine me interesa mucho también. Desde que era un bebé iba con mis padres al cine y sigo yendo, y en Madrid durante siete años fui cada noche a la filmoteca. Salir de mi vida y entrar en la vida de otro a través del cine y llorar por él, me parecía lo mejor que me podía pasar. Podía reír o llorar.*

-D: ¿Y quizás, escritores como Andersen o Poe?

-C. R.: *No específicamente. Aunque, me atrae lo oscuro. Yo tengo una enorme atracción por el abismo, en mi vida personal también, en el modo en el que me atrae lo sexual, en el modo en el que las pulsaciones eróticas atraen, en el modo en el que vivo las relaciones y me rodeo de malas personas, porque me fascina como construyen su vida, me parecen provocadoras, me parecen...*

-D: ¿Es importante para ti el riesgo?

-C. R.: *Creo que vivir sin riesgo es como no vivir. Estamos tomando riesgos en cada momento y construyéndonos a nosotros mismos en cada momento, y hay improvisaciones, etc. Uno en lo que va construyendo, sea una conversación como esta o en un cuadro, marca las pautas de lo que quiere, pero también se deja llevar, y en eso también existe una capacidad de entrega, y al exponerte, corres riesgos.*

-D: Sí, pero no creas que es algo tan común en los pintores...creo que es común en determinados pintores que saben moverse dentro de él...

-C. R.: *A mi me interesa la gente que se cuestiona a sí misma, y eso implica riesgos. Eso no significa que haya que estar constantemente situaciones al límite. Me interesa la gente que se cuestiona lo que les pasa cada día y está preparada constantemente para la despedida, que es algo para mí también importante, estar preparado para que esto se acabe y empiece otra cosa, sea en esta serie o en la convivencia con mis padres, o en lo que sea. Está unido a la idea de desapego por las cosas, como lo que te decía antes de los cuadros, acabo con unos y no los tocó más después de un tiempo, ya soy otro, el mismo pero otro, ya hay algo en ellos que ya no soy yo.*

-D: Muy bien, dejémoslo aquí. Muchas gracias Carlos, continuaremos.

-C. R.: *De nada.*

Transcripción de la entrevista nº 2

Viernes, 12 de abril de 2013, 16.30 h. Taller del pintor, La Laguna, Tenerife

(Grabada en formato de audio y transcrita posteriormente)

-D: Aclaremos los conceptos de perturbación y misterio en tu obra. ¿Qué diferencias ves en ello?, ¿Los relacionas?

-C. R.: *Hay rasgos en mi obra que me provocan adentrarme en terrenos muy oscuros. Eso lo puedo ver también en obras muy pulcras y luminosas como las de Antonello di Mesina. Me parece que dentro de esas obras también hay elementos que a mi me llevan a un estado de absoluta oscuridad. Se puede encontrar la oscuridad en las cosas mas concretas. Sí, les encuentro relación a lo perturbador y lo oscuro. Gran parte de las cosas que me perturban tienen que ver con partes insondables de mi mismo, oscuras para mi mismo, y que cuando me producen esa sensación de inquietud, por el motivo que sea, para mi es perturbador. Evidentemente, el concepto de perturbador es muy subjetivo, y cada uno lo podemos aplicar a lo que a cada uno nos parece subjetivo. A mi me parece que el silencio en los cuadros es una cosa perturbadora.*

-D: Eso es lo que yo precisamente relaciono con el misterio, ese silencio del que me hablas...

-C. R.: *Bueno, creo que lo perturbador y el misterio no son cosas antagónicas... Creo que si algo te perturba es porque tiene una capacidad de misterio también. No necesariamente lo misterioso tiene que ser perturbador, pero lo que te perturba siempre tiene un grado de misterio que enfrenta algo desconocido para ti.*

-D: Volvamos al hecho de lo abstracto, el hecho de encontrar imágenes...

-C. R: *Cuando hablamos del concepto de lo abstracto, no abstracto, convencional o no convencional, porque yo creo que mis cuadros son muy convencionales, todo depende de lo que te acerques al cuadro. Si te acercas a un cuadro de Velázquez, ves que consigue efectos mucho mas naturalistas pero con cuatro pinceladas.*

-D: Sí pero los recursos que tiene son muy distintos de lo que hablamos. Por ejemplo el color, todavía es naturalista, muy naturalista. Los pintores de los que te hablo, que tienen ese perfil, y en el que es común el recurrir a los géneros tradicionales de la pintura de un modo no tradicional (por llamarlo de alguna manera), destacan por un lado, por el uso del color de modo antinatural, arbitrario, y por otro, por un grado de abstracción-deformación ya bastante acentuado.

-C. R: *Mi pintura es una pintura de género, excepto el paisaje que no lo he abordado demasiado. Y recurro a temas que para mi tienen que ver mas con cuestiones metafísicas por decirlo de algún modo. Por ejemplo, cuando quiero hablar de la muerte, lo que aparece detrás de todas estas obras, es la sensación de finitud de la vida. Quizás porque ahora la muerte me asusta menos que hace unos años, entonces lo tomo como una forma de abordar temas que me preparen para la vida. Y en esas obras se ve la mano de otros pintores abstractos de los que he chupado. En estos pescados por ejemplo, yo estaba pensando mucho en los pescados de José Aguiar. El otro día te comentaba que gran parte de los pintores que me gustan no son "pintores de la historia con mayúsculas", que sí los tengo, como Picasso, Munch o Dalí. Mi educación pictórica está mas ligada a artistas menores que a los otros quizás.*



3. Carlos Rivero. *Naturaleza muerta*, 2014

-D: Cuando te hago esa pregunta referida a los pintores con perfil expresionista que tienen esa mezcla de lo tradicional y lo moderno, no digo que quieras asemejarte a ellos, sino que simplemente yo veo que esa característica está aquí.

-C. R: *Es que hoy en día, pintar como esos expresionistas de principios de siglo, es casi una actitud conservadora. Si a un señor de hace un siglo, le dices que tu pintas como un señor de hace un siglo más atrás, te diría que tu eres un viejo de lo último.*

-D: Pero da igual que cosa retome de la época que sea, eso da igual.

-C. R: Evidentemente esa época ya hoy no existe. Estamos en un momento más conciliador en la vida en el que pensamos que podemos viajar en la historia del arte hacia delante o hacia atrás, sin encontramos con ningún tipo de problema, y con lo que nos encontramos es con las mismas actitudes ante la vida, la muerte, el amor, la existencia, la naturaleza, la construcción de uno mismo...

-D: ¿Crees que la historia del arte es cíclica?

-C. R: Es que la historia trata constantemente los mismos temas, desde Altamira. Los problemas del arte son los problemas de la naturaleza humana. El Expresionismo surge con una forma de representación con otras claves muy psicológicas, pero las puedo ver en pintores barrocos.

-D: Por supuesto, precisamente te hablo del lenguaje expresionista no del Expresionismo. ¿Que te parecen pintores como Van Gogh o Soutine?

-C. R: Me gustan, pero no son de los que tengo en mente, aunque Munch sí. Van Gogh me parece un dibujante increíble que utiliza esos grafismos muy bien en la pintura. Y Soutine por supuesto es alucinante.

-D: ¿Por qué dices que tus obras son las obras cutres de un pintor cutre?

-C. R: Bueno, recuerdo que por ejemplo, yo me emocionaba más ante obras de aficionados que intentaban pintar un bodegón o un desnudo, y que tienen que ver con una tradición centroeuropea, que ante cuadros de mis amigos que me parecían cosas totalmente importadas, falsas. Yo me veo más ahí, en esas obras cutres, que están llenos de defectos de falta de técnica, etc. y que me conmovían.

-D: Pero yo ahí no veo lo de cutre. Yo creo que reconoces la honestidad de esos pintores que pintan así porque hacen lo que pueden hacer, pero en tus obras lo cutre es intencionado...yo diría que relacionado con el *Bad Painting* por ejemplo.

-C. R: Sí, pero si tienes esa admiración, es porque te gustan también esas pinturas cutres. Evidentemente en mis cuadros se ve una mirada más educada pero sigue habiendo admiración hacia esas obras de poca habilidad.

-D: Cambiando un poco el tema, recuerdo que quería preguntarte sobre Kippenberger, ¿ha sido una importante influencia?

-C. R: Pues sí. Fue alguien que influyó mucho en el arte y me pareció un artista polifacético. Estaba integrado en el mundo del arte pero él sabía que pertenecía a otro mundo. Hubo una exposición sobre él en la galería Leyend Decker.

-D: ¿Con cual de tus series crees que has madurado de verdad como pintor?

-C. R: Recuerdo que por primera vez a los 23 años en Madrid en la galería Estampa, me expuse ante el público con unas obras. Fue un shock muy grande, y de manera negativa, porque supuso descubrir todo un entramado de galerías, críticos, amistades frente a los que te conviertes en competidor, etc., muy difícil de digerir y entender en lo que te convertías cuando salías del estudio. No he vuelto ni a recoger las piezas. Quiero borrar esa época. Lo que hice a partir de ahí, con todo lo que supuso de destrucción personal mía, me dio la ambición de que lo que estaba haciendo tenía que ser visto. A partir de ahí sentí que era yo.

-D: ¿Notaste que a partir de ese momento te hiciste con un lenguaje?

-C. R: No, no era un lenguaje, sino que note que a partir ahí que mis obras tenían que ser vistas, y eso cambió mi perspectiva.

-D: ¿Y de las posteriores?

-C. R: *Han habido varias exposiciones que han sido importantes. Una en la galería Stunt, titulada "Rebeldes", que supuso decir "estoy vivo de nuevo". Luego una en el Círculo de Bellas Artes que se tituló "Joyas bárbaras", y luego la del Museo Contemporáneo, con obras de más envergadura, "Ciénaga" y en la que hay un cambio considerable, con otro tipo de factura, de construcciones, etc.*

-D: Sin embargo, hay una línea clara en tus obras...

-C. R: *Pero es una línea en cuadros determinados, que supusieron que es lo que yo quería hacer.*

-D: ¿Que papel desempeña lo sucio en tu obra?

-C. R: *Creo que pintores como Manuel Ocampo, que están en el CAAM ahora mismo, he aprendido cosas que tienen que ver con lo sucio. La manera en la que habla de la memoria triste, dura y cutre de la vida. Se pueden leer cosas en él, relacionadas con lo sucio, tanto en la mente de la persona y a lo que se enfrenta, como en la ejecución, y al mismo tiempo es muy brillante, pero sigue siendo la mirada de alguien sucio, contaminado por cosas muy bajas, de una personalidad muy bajuna. A mi eso me interesa mucho. Creo que Cándor también tiene esa mirada sucia, que me parece maravillosa y brillante. Creo que hay que tener muy buen gusto para hacer obras de tan mal gusto. Él ha sido también uno de los pintores que me ha marcado muchísimo. Es un pintor que conoce muy bien los géneros, conoce la historia de la pintura y al mismo tiempo sondea en lo más bajo de lo más bajo. Y eso me parece un juego muy interesante.*

-D: Yo veo eso también en Daniel Richter.

-C. R: *Sí, aunque lo veo más en su compañero de estudio, Jonathan Meesse. Es más sucio y más destruir todavía. Richter creo que tiene la mirada de un pintor de géneros pero al mismo tiempo de alguien que mira al Pop, por la manera que habla de lo urbano, pero mezclado con las actitudes más rebeldes, en la música, por ejemplo. Para mi él está más en ese mundo, más que esa mirada sucia etc.*

-D: En tu obra, lo visceral también juega un papel importante. ¿Que me puedes decir acerca de esto?

-C. R: *Yo creo que lo que busco en un cuadro, lo que provocho, es que el primer impacto que me de la obra, me haga reconocer lo que tengo que reconocer. En ello va incluido esa suciedad, en el sentido de una mirada sucia, y no tanto en lo formal, aunque en mi caso depende con quien me compares.*

-D: Pero yo lo veo en muchos aspectos formales de tus cuadros...

-C. R: *Se puede ver en algunos aspectos, como en el uso que le he dado al negro, que le da una densidad muy extraña a los cuadros. A casi todo le he metido en alguna medida negro, he gastado tubos de negro como un descocado, cuando recuerdo que en la facultad me decían "no uses el negro". Le da un aura crispada y sucia al cuadro, pero que para mi ha sido un elemento fundamental en estas últimas series.*

-D: ¿Te atrae lo visceral en Rembrandt, con esos bueyes desollado que han retomado algunos pintores como Soutine?

-C. R: *Sí, claro, son pintores que admiro. Recuerdo que fui mucho a El Prado a ver a Rembrandt cuando estuvo por allí esa obra. Pero más que por lo visceral lo podemos ver con algo relacionado con lo escatológico en cierto modo, con aspectos crudos de la naturaleza. Yo reconozco poesía en eso, pero puede haber poesía en las cosas más pulcras como en las más sucias, no sólo en aquellas que tengan una capacidad de empaste o en lo que tenga un tipo de materia, sino en lo que provenga de una mirada sucia.*

-D: Por supuesto que hay poesía en eso. Yo puedo ver la poesía en muchas cosas, pero no en la misma medida, como tú me decías el otro día.

-C. R: *Lo veo en la medida que cada uno lo hace. No creo que haya formas más poéticas que otras.*

-D: Yo sí, lo veo en formas más instintivas, aquellas que vienen del corazón y son menos controladas.

-C. R: *No, yo creo que no. Yo creo que hay artistas que le sacan mas partido a unas cosas que a otras. Lo que pasa es que lo que tiene que haber detrás de las obras es verdad.*

-D: Háblame de esta obra (Rivero me muestra una de sus obras favoritos. Uno de esos cuadros de los que uno no puede deshacerse)

-C. R: *Pues creo que tiene una influencia importante de Munch.*

-D: ¿Dónde la ves?

-C. R: *Yo creo que ese tipo de persona como pasmada ante la realidad, de lo que le va a pasar, estática, como diciendo "Dios mío lo que se me viene encima", es muy de Munch. Fue el último de esta época, que ya fue como el punto de descomposición total, y a partir de aquí dije, "bueno, ya esto se acabó". Creo también tiene algo de video instaladores que me interesan mucho, como Tony Owsler. Bueno, también hay un uso de elementos, que en realidad ya los había utilizado antes, pero aquí de una forma más descarada, y que son como una mezcla de abstracciones y al mismo tiene trucos pictóricos. Elementos disonantes con respecto a la figura del niño, contrapuntos extraños...ese tipo de manchas que no sabe muy bien que son, pero que tienen presencia como de elemento vivo que...*

-D:... ¿Que crearan tensión e inquietan?

-C. R: *Sí.*



4. Carlos Rivero. *Cristales rotos*, 1995

-D: Bueno Carlos, dejémoslo aquí. Gracias.

-C. R: *Bien, de nada.*

A. 1. 3. Entrevista con Santiago Palenzuela

Sábado, 30 de Marzo de 2013, 17.30 h. Plaza del Príncipe, S/C de Tenerife.

Más información sobre el pintor en: <http://artizar.es/artistas/santiago-palenzuela/>

Transcripción de la entrevista nº 1

(No grabada. Transcrita durante la entrevista)

-DOCTORANDO: ¿Estás de acuerdo con que te incluya en una serie de pintores canarios que tienen influencias del lenguaje expresionista?

-SANTIAGO PALENZUELA: *Sí, no hay problema, yo ya he pensado que tengo ese perfil.*

-D: Hablemos de tu proceso creativo, de momentos concretos de éste. Por ejemplo, ¿Qué importancia tiene tu implicación emotiva para que el cuadro llegue a formalizarse de un modo u otro?

-S. P.: *Algo muy importante para mí es interiorizar lo que voy a hacer. Antes de empezar a pintar, puedo pasarme días y días contemplando una figura, hasta que de algún modo me hago con su forma, la interiorizo, la hago mía, entonces puedo empezar a pintar. Por ejemplo, ahora que estoy pintando animales, puedo pasarme días mirando un gato, una rana, un perro, hasta que capto su forma.*

-D: Entonces, ¿tienes una idea clara de lo que vas a hacer?

-S. P.: *Generalmente sí, aunque el tema es casi una excusa, porque me interesa más el cómo que el qué. Creo se puede decir casi más con los recursos que con los temas, aunque evidentemente, me interesan más unos temas que otros. En la manera en la que voy a resolver los cuadros, no lo tengo nada claro, porque depende del proceso.*

-D: Entonces, ¿no hay una composición clara?, ¿es sólo un punto de partida inicial?

-S. P.: *Es solo un punto de partida. La composición no es clara del todo, un comienzo de algo que se va definiendo.*

-D: ¿Eres de la opinión de que siempre hay un método, una disciplina en los pintores?

-S. P.: *Sí. Por mucha improvisación que haya, siempre hay un método detrás. Cada uno tiene el suyo.*

-D: ¿Qué temas te interesan?

-S. P.: *Pues ahora estoy pintando animales. En realidad es un tema que he retomado, porque siempre me ha interesado, desde que pinté las toninas. Pero también he pintado interiores, retratos, Teides, etc. No me complico mucho la vida con los temas, me interesa como los resuelvo, me interesa la pintura.*

-D: Pero en el hecho de pintar animales, por ejemplo, ¿hay alguna relación con conceptos como lo animal precisamente, lo salvaje, que puede estar quizás en la manera de pintar, en expresar lo esencial, lo primitivo o lo animal que pueda haber también en la condición humana?

-S. P.: *Pues ahora que lo dices, sí. No había pensado de esa forma en ello, pero sí que hay algo de eso.*

-D: Dime algo más de tu proceso, algo relevante...

-S. P.: Bueno, una vez comienzo a pintar, casi no dibujo, empiezo con color. Se pueden alternar dibujo y pintura, pero generalmente estoy centrado ya en el color y la materia. La forma se va concretizando en el proceso, con la pintura. Juego con el azar y el accidente, sobre todo el que se produce con la transformación de la materia, con los cambios que va sufriendo la carga de óleo. Dentro de toda la improvisación que pueda haber en ese cómo, hay algo de método, de disciplina, pero busco la inmediatez, lo expresivo. Superpongo muchas capas de óleo, muy consciente de que colores pongo, para luego en el proceso poder dejar ver lo que hay debajo.

-D: Es casi como si estuvieras esculpiendo, ¿no?

S. P.: Sí, de hecho, los considero casi como relieves. Últimamente he estado muy interesado por el altorrelieve, en Mesopotamia, culturas primitivas, etc. Casi lo que hago ahora es esculpir en el plano con mucho óleo, y se puede decir que estas últimas pinturas son altorrelieves, esculpidos con color. Considero el óleo como material escultórico y como pintura.



1. Santiago Palenzuela. *Focas*, 2014

-D: Estoy de acuerdo. ¿Se alternan lo constructivo y lo destructivo en tu proceso de creación?

-S. P.: Sí, totalmente. Aunque desde que la forma se define, los cambios siguientes vienen más en la materia y el color de esa forma. Aprovecho los accidentes sobre la estructura y voy trabajando los cambios que se van dando. A mi me interesa la alterabilidad de la obra, como se va transformando el cuadro con la carga, como la naturaleza misma.

-D: Eso que acabas de decir me parece muy interesante, y lo comparto. ¿Es más importante lo accidental o lo deliberado?

S. P.: Creo que ambas partes tienen igual importancia.

D: ¿Cuándo está acabado un cuadro?

-S. P.: Normalmente cuando decido que está, está. Pero no tengo problema en retomar cuadros y seguir trabajándolos. Muchas veces lo he hecho y he acabado incluso votándolos a la basura, ¡una pérdida de dinero tremenda!

-D: - ¿Qué importancia tiene la abstracción en tu proceso?

-S. P.: *Lo veo como pintura simplemente. Pero si que me interesan pintores abstractos, sobre todo los americanos del Expresionismo abstracto, Pollock, Motherwell, De Kooning, también Rothko.*

-D: Rothko es quizás el más romántico de todos ellos. ¿Han sido una influencia para ti?

-S. P.: *No estoy interesado en lo romántico. Sí, si lo han sido, muchos de ellos, sobre todo De Kooning, que vi en Madrid hace poco una escultura suya alucinante. Eran como grandes trazos congelados en el aire y formando figuras. Impresionante.*

-D: ¿Quiénes más?

-S. P.: *Pues, por ejemplo Millares, me gusta mucho como trabaja la materia, la textura y la impresión fuerte que tienen sus cuadros. Me ha influido mucho, casi el más de los canarios. Y también en Canarias Pedro González del que he aprendido mucho, hablando con él.*

-D: Yo intuyo que te pueden también gustar pintores como Auerbach o Freud, con los que encuentro que tienes muchas relaciones formales.

-S. P.: *Por supuesto, me gustan. El grupo Cobra también, Karen Appel, Asger Jorn... o Españoles como Barceló.*

-D: ¿Tienes alguna influencia de la filosofía o de la literatura o cualquier otra?

S. P.: *Pues me gusta Nietzsche. Me leí Así hablo Zaratustra.*

-D: ¿Por qué pintas?, ¿qué es para ti?

-S. P.: *Pinto porque es lo mejor que se hacer, y no puedo hacer otra cosa. Me gusta, me divierto, lo sufro, en ello está todo. ¿Qué otra cosa vamos a hacer David? Es esto lo que hay que hacer.*

-D: Ok, dejémoslo aquí. Gracias Santiago. Continuaremos

Transcripción de la entrevista nº 2

Lunes 13 de Mayo 2013, 19.00 h. Taller del pintor. S/C de Tenerife.

(No grabada. Transcrita durante la entrevista)

-D: Retomando donde lo dejamos el otro día, sobre Nietzsche, me dijiste que te habías leído *Así habló Zaratustra*, ¿En que puede haberte influido?

-S. P.: *Pues no se en que me puede haber influido directamente en la pintura. Supongo que en algo, pero no se en que. Una cosa en la que si he pensado es en el estoicismo, en lo estoico.*

-D: Pues podría tener alguna relación, pensando en el vitalismo que pueda haber en Nietzsche, ¿no? Ambos conceptos pueden relacionarse con un comportamiento ante el mundo, con una fuerza y un dominio ante el mundo y ante la sensibilidad y el comportamiento de uno mismo, una manera de responder ante el mundo y sus posibles desgracias.

-S. P.: *En Cicerón, la lógica lleva a la física y ésta a la ética. Creo que esto dicen los estoicos. Esto es el modelo que se lleva en la actualidad en todo si lo piensas.*

-D: Se que también has leído a Kant, Sabina Gau recuerda que una vez comentaron algo sobre él, ¿crees que podrías tener alguna influencia de Kant?

-S. P.: *¿De Kant? También lo he leído, pero no recuerdo esa conversación con Sabina. Supongo que hace mucho tiempo. Me interesa la filosofía pero no encuentro lazos directos con la pintura.*

-D: Alguna referencia literaria...o poética. Se que te gusta la poesía, y que en ocasiones has incluso escrito algo.

-S. P.: *Sí, pero ocurre lo mismo, no le encuentro relaciones directas con la pintura. No lo utilizo para, ni tan siquiera los temas, no se convierten en referencias para mi obra. En general me gusta leer, pero no veo relaciones con lo formal, ni incluso con lo temático. Mira aquí tengo libros de animales, que es lo que me interesa ahora. Eso sí que tiene relación directa con la obra.*

-D: Ya veo. Debe ser porque eres bastante formalista, se que tu interés está más en lo formal. Volvamos al proceso de creación. En tu proceso, ¿alguna vez transformas las figuras hasta el punto de perder la forma inicial, o es la forma inicial la que sufre cambios en la materia y el color, sin llegar a perderse, quedándose la transformación solo es formal?

-S. P.: *Mis variaciones son formales, pero el tema o motivo una vez claro, lo mantengo. No le veo el sentido a cargármelo, sería en mi caso una pérdida e tiempo.*

-D: Existen pintores que utilizan un tema solo como pretexto para pintar, y luego son capaces de eliminar por completo ese referente y encontrar otros motivos en el proceso, habiendo transformaciones formales y temáticas.

-S. P.: *Yo no, yo tengo claro que, ahora por ejemplo quiero pintar este animal y voy a por ello. Ello no significa que haga cambios, pero no destruyo los temas.*

-D: O sea, que es lo formal lo que cambia, pero nunca el tema...Lo formal es en lo que te permites total libertad.

-S. P.: *Más o menos, sí.*

-D: ¿Y añades alguna vez elementos en el proceso que no tenias ni idea que lo ibas a poner, que no contabas con ellos pero el proceso te los pide en un momento dado?

-S. P.: *Eso es diferente. Eso sí que lo he hecho*

-D: Sí, pero ¿es la casualidad la que hizo que aparecieran esos elementos en el proceso? Es decir, ¿te los encontraste en el proceso?, ¿fue lo formal lo que te sugirió esos elementos? Quiero decir ¿fue algo abstracto lo que adquirió forma y tu lo modelaste hasta hacerlo mas o menos reconocible, o lo añadiste desde cero porque el tema o la composición te lo pidió?

-S. P.: *Si lo hago serían motivos con una relación clara con los elementos que ya están. Y no surge de la abstracción, los añado porque veo que a la composición le puede hacer falta o por lo que sea.*

-D: ¿Crees que es importante perderse en el proceso, romper la idea inicial, dejarse llevar?, ¿te revela el cuadro de esta manera algo, cuando te pierdes en el proceso?

-S. P.: *Perderme en el proceso no, siempre dirijo yo el proceso. El cuadro me pide lo que le hace falta. No utilizo ese método de perderse en el proceso.*

-D: Me refiero a un perderse deliberado. Quizás es que esto pueda tener más relación con una intención abstracta directa hacia la obra. Aunque, yo creo que en tu obra, más en unos trabajos que en otros por supuesto, hay un grado de abstracción importante. ¿Qué postura tomas ante los ideales

que tienen ciertos pintores de limpieza, acabado mimético y académico, verdad absoluta...? ¿Sientes cierto rechazo ante ello, una postura negativa quizás, o simplemente es algo a lo que prestas importancia?, ¿hoy quizás sí?

-S. P.: *Postura negativa no, pero no me va mucho lo clásico. No creo que se pueda explotar tanto como lo expresionista, que sí lo veo como un lenguaje. Lo clásico no lo veo como un lenguaje.*

-D: ¿no? Yo creo que si que es un lenguaje, como lo primitivo, lo funcional, u otros. Veo que te posicionas de alguna manera.

-S. P.: *Creo que no tiene para donde crecer, lo clásico es clásico, académico.*

-D: No estoy de acuerdo, hay muchas maneras de explotarlo. De hecho creo que ha estado sucediéndose con otros lenguajes constantemente a lo largo de la historia del arte, ¿no?

-S. P.: *No sé. Yo creo que lo clásico es clásico y siempre es lo mismo.*

-D: ¿Ves algún contenido poético en tu pintura?, ¿crees que si lo hay, tenga que ver con una construcción intuitiva en el proceso?

-S. P.: *No veo la poesía en mi obra. No relaciono la poesía con la pintura, no tiene nada que ver. Yo no veo poesía en la pintura, veo pintura.*

-D: Yo personalmente creo que en un determinado tipo de construcción formal, se revela más la poesía, ese es mi punto de vista.

-S. P.: *Es que no encuentro esa relación. No se si quieres referirte a otra cosa.*

-D: Bueno, dejémoslo aquí, retomaremos la pregunta.

-S. P.: *Ok.*

Transcripción de la entrevista nº 3

Lunes, 27 de Mayo 2013, 19.00 h. Taller en S/C de Tenerife.

(No grabada. Transcrita durante la entrevista)

-D: Retomando nuestra conversación sobre la poesía y la pintura, sobre la relación poesía - construcción intuitiva en la pintura. Quizás me estaba refiriendo en la última entrevista a que la emoción que desprende un cuadro está ligada a la forma en que éste está construido. Y en las obras creadas más intuitivamente se rebela quizás más emoción. Creo se podría sustituir la palabra poesía por la palabra emoción.

S. P.: *Yo creo que la emoción es algo que está en el observador, depende de él, y lo que a ti te puede emocionar a otro no. Está en sus sentimientos. Pero, en mi caso me pueden emocionar obras aparentemente frías, sin que parezcan intuitivas o menos técnicas.*

-D: ¿Cuándo están acabados los cuadros?, ¿te dicen ellos lo que les hace falta, maduran solos?, ¿tomas tú esa decisión, la toma el propio cuadro cuando todo de repente se ordena? Es decir, ¿estás de acuerdo con la idea de que un cuadro nunca está terminado, que es uno el que decide darlo por acabado? Refiriéndome por supuesto, a cuando ya podemos considerar que el cuadro formalmente funciona, pero que el tiempo cambia también la mirada del pintor.

-S. P.: Pues depende. Yo he hecho cuadros que las di por acabados, y luego cuando los volví a observar después de un tiempo no me gustaron y he seguido trabajando en ellas. Por ejemplo, pinte hace poco un tigre que en su momento lo di por acabado y luego, al cabo de un tiempo no me gustó. Lo seguí trabajando incluso después de haberlo expuesto, y hoy puedo decir que es una de las mejores que he hecho. Lo mismo me pasó con un jabalí y con un retrato de Julio Blancas, son de las mejores obras que he hecho. Así que el cuadro está acabado cuando uno lo decide, vamos cambiando y vemos las cosas después de un tiempo con otros ojos y uno decide dejarlos o continuar.



2. Santiago Palenzuela. *Blancas*, 2011

-D: ¿Debe el cuadro tener cierto misterio para que funcione?, ¿tener algo que escape a lo explicable quizás?

-S. P.: Misterio creo que no, yo creo que más bien provocar inquietud, para que no deje al observador indiferente.

-D: ¿Escapa el hecho visual a la teoría?

-S. P.: Yo creo que de un cuadro no hay nada que hablar, habla el cuadro y las palabras no lo van a explicar.

-D: La pintura es inefable, pero siempre podemos acercarnos a ella, aunque no logremos traducir el lenguaje de las imágenes exactamente.

-S. P.: Supongo

-D: ¿Respetas que el cuadro en determinados momentos te guíe?, ¿Es controlable del todo el lenguaje?

-S. P.: Yo creo que no, no es controlable del todo. Y más en el lenguaje expresionista que estudias, por todos esos accidentes que hablamos que te brinda la pintura y que se aprovechan y te guían de alguna manera, aunque tengas cierto control. En lo clásico creo que no ocurre eso.

-D: Yo creo que este tipo de procesos creativos, habitual en los pintores de perfil expresionista, tiene que ver bastante con el hecho de utilizar la abstracción de manera más o menos lírica y orgánica. Tiene que ver con el vínculo que se tenga con ésta y con el grado en el que se presente en la pintura, que al final te conduce en el desarrollo de la obra y te hace perderte en mayor o menor medida en el proceso, llevándote a formalizar de manera discontinua, encontrando los valores plásticos en el proceso ¿Cómo de importante es la abstracción en tu caso?

-S. P.: En mi caso, al ser la materia y el color los recursos que mas utilizo, supongo que por si mismos me han hecho tener muy en cuenta la abstracción. Me han influido los expresionistas abstractos, pero me la abstracción en mi caso también está unido a lo escultórico, por la materia, por eso creo que me ha influido bastante Millares.



3. Santiago Palenzuela. *La puerta y los botes de pintura (El 25 de Manuel Verdugo)*, 2003

-D: Es curioso como en casi todos los pintores con este perfil expresionista, han trabajado la abstracción paralelamente a otras obras figurativas. Yo en tu caso las he visto, por ejemplo en esas cortinas que pintaste, que se reducían a bandas verticales, o en muchos interiores que a casi llegan, en algunos casos, a ser abstracciones geométricas, aunque con alto grado de lirismo...

-S. P.: Sí, me interesa la abstracción, creo que es importante en mi caso, materia y color. Y al final, da igual que sean abstractos o figurativos, los veo como pintura.

-D: ¿Qué es para ti pintar?, ¿es también una forma de conocimiento?

-S. P.: *Puede ser, sí, una forma de conocimiento. Yo creo que pintar es como un calidoscopio, te pones en la mirada de otros. A través de los cuadros puedes ver las miradas de los demás.*

D: Es como si las imágenes se multiplicasen porque la percepción es distinta en cada persona, ¿verdad? A mi eso me lleva a plantearme la realidad. ¿Necesitas decirte algo a ti mismo o a los demás?

-S. P.: *Uno pinta en principio para sí mismo, pero intenta compartirlo, es parte de la comunicación.*

-D: Sí, en realidad el trabajo del pintor no está acabado hasta que no se comparte con los demás, hasta que otros lo ven. ¿Cuando estás pintando, has adquirido en algún momento otro plano de conciencia que te puede dar conocimiento?, ¿consigues ese estado de otra forma, sin ser pintando? Me refiero al hecho de que en el proceso, en ese estado, se te revelan cosas que no se te revelan de otra manera, al hecho de que en el proceso creativo ocurren cosas que no me podrías explicar con palabras, cosas que solo las sabes tú y el cuadro...

-S. P.: *Puede ser, pero también podría obtenerlos de otra forma, la verdad es que no lo sé. Estoy de acuerdo en que el cuadro me transmite unos sentimientos concretos, que no se pueden explicar, aunque ningún sentimiento se puede explicar, ¿no?*

-D: Puede ser, sí. Yo creo que algunos pintores pueden extrapolar ese sentimiento a otras facetas, sin embargo, creo que hay pintores que tienen una postura diferente, porque sólo llegan a sentir determinadas cosas, determinados sentimientos con la pintura, que les revelan ciertas cosas que no conseguirían de otro modo.

-S. P.: *Quizás.*

-D: Si te preparases demasiado el proceso, es decir saber muy bien de antemano el color, la forma, la composición, etc., y lo llevaras metódicamente hasta el final, ¿funcionaría el cuadro o perdería la magia?, ¿en tu caso es mejor anular en el proceso todo lo previsto, desprenderse de lo deliberado?

-S. P.: *El proceso en mi caso es abierto, pero sí que sé más o menos de antemano la forma, color y composición, aunque sufran ciertas variaciones. Sabía que ese perro iba a ser negro y esta cabra de este color. Tenía cierta idea de los colores. Aunque sufran cambios, nunca son exagerados en cuanto a la forma y el color, incluso en la composición. Otra cosa es la transformación que sufren las imágenes por la materia, eso sí que no puedo saberlo. Busco en el cuadro hasta que me satisfaga. No se como va a acabar y a la vez cada cuadro es un aprendizaje.*

-D: Pero, ¿es importante para ti el riesgo en la obra?

-S. P.: *Bueno, no hacer bocetos ya es un riesgo. No creo que los expresionistas utilicen mucho los bocetos.*

-D: Probablemente, creo que eso dice bastante del papel de la espontaneidad en este tipo de pintura. Aunque habrá algunos que sí aboceten. Aquel que ve tus obras, las capta directamente por medio de los sentidos, más que por la lectura inteligente que puedan tener. ¿Estás de acuerdo?

-S. P.: *Bueno, lo que me interesa en realidad es el hecho visual como tú decías antes, lo que diga la propia pintura.*

-D: ¿Te interesa entonces que tus cuadros produzcan un cierto shock?

-S. P.: *Me interesa el impacto de la imagen, pero es que es algo que creo que debe tener toda imagen. Los pintores que no quieren producir shock, no son pintores. Me gusta mucho por ejemplo el*

impacto de las obras de Gunter Von Hagenz, yo busco ese shock de alguna manera. Su obra desmitifica el muerto, son obras que no se pueden vender, pero se exhiben. Es un trabajo político, social, religioso y está cargado de exceso y los medios son los que producen ese shock.

-D: Ahora que nombras eso de l exceso, creo es algo que tiene relación con lo formal en los pintores con este perfil. En tu caso el exceso de materia creo que contribuye a producir ese shock. Volvamos a las influencias. Mirando atrás, a pintores anteriores a las vanguardias, ¿que pintores te han dejado alguna huella?

-S. P.: *Pues ahora mismo no sé. Recuerdo que cuando estaba en el aprendizaje, todo lo que era mimesis etc., me fijaba en Velázquez, pero no es una influencia importante. Me gustan los pintores chinos y de animales, con esos trazos dominados y por los temas y las composiciones. También los pintores japoneses.*

-D: O sea que los pintores occidentales por lo que veo no han sido muy relevantes. ¿Y centrándonos en las vanguardias y posteriormente? ¿Qué opinas de los expresionistas históricos o de los neoexpresionistas o de otros con un lenguaje expresionista claro como El Goya de las pinturas negras o Soutine, Munch, Van Gogh, otros o actuales?

-S. P.: *Por supuesto todos esos pintores me gustan y me he fijado en ellos, Kokoschka por ejemplo, recuerdo que me gustaba mucho, y Auerbach sobre todo.*

-D: ¿Me equivoco si digo que te atraen pintores que tengan cierta intensidad emotiva, primitiva, romántica, o en general, mas ligada a los sentidos?

-S. P.: *No, pero recuerda que la emoción es subjetiva. Lo que a ti te emociona, puede que a mi no.*

-D: Cierto. Háblame más de tus influencias del altorrelieve.

-S. P.: *En realidad, no es lo haya analizado especialmente, no me he parado mucho a observarlo, sino que me he dado cuenta de que es algo que está en mi obra, de que se ha hecho más escultórica y le pasa como al altorrelieve, que se encuentra en ese punto medio entre pintura y escultura.*

-D: Yo diría que ese es el aspecto más importante de tu obra, sobre todo en la última, el espacio, ese conflicto con el espacio, que podríamos decir que ha evolucionado al plano, y que la hace cada vez una pintura más primitiva. ¿Cómo has ido evolucionando a esta forma más primitiva, que se aleja cada vez más de la perspectiva, del paisaje o del espacio ilusorio?

-S. P.: *Pero hay perspectiva en el altorrelieve...y en la escultura o en otras artes.*

-D: Sí, pero no es una perspectiva pictórica, que es la ilusoria. La perspectiva que se crea en tus obras es la que crea el volumen real de las figuras, el volumen físico real de tus animales, que se salen del lienzo. No te hace falta ni pintar sombras para crearles volumen porque ya lo tienen, son escultóricas. Yo me refiero a que esos animales están en un espacio que es plano, y antes, en tus interiores por ejemplo, había cierta perspectiva ilusoria cuando creabas un espacio arquitectónico en los interiores. Aunque te centrabas en la materia y se hacían algo planos, todavía había perspectiva, cierta ilusión de profundidad. Sin embargo ahora, ese aspecto lo has eliminado. Claro que, es verdad que no podemos decir que sean cuadros planos, pero si figuras de volumen real en un plano, como en el relieve.

-S. P.: *Puede ser, pero de un modo u otro no son planos, hay perspectiva.*

-D: Bueno, es discutible si pensamos en pintura. A mi me parece que en estas últimas obras de animales hay dos influencias importantes. Por un lado, está la resolución de las figuras, que me parecen barrocos. Y luego el concepto de lo primitivo en tu caso yo creo que está tanto en la elección de algunos temas relacionados con el origen y lo universal, como en parte del lenguaje formal del que te vales, que desprende inmediatez y magia, y en el que hay una actitud salvaje, aunque hay un

conflicto espacial en ello, ya que el volumen, como hablamos, es real y no ficticio; la materia ya no ha pasado a ser un recurso importante sino el protagonista. Pero en cualquier caso el fondo plano, si es primitivo. Por otro lado, podemos relacionarlos con el mundo del relieve, y ahí podemos irnos desde el mundo clásico y el de mesopotamia al barroco, por ejemplo. Y con todo se crea un conflicto visual muy grande, que viene de esa fusión pintura escultura. Dime algo de esto, ¿ves lo primitivo en tu obra?, ¿crees que hay algo de romántico en tu obra, en el sentido de todo lo romántico que hay implícito en lo primitivo, que tiene ese comportamiento hacia la naturaleza, que toca asuntos que nos afectan a todos por igual, y que están llenos de verdad?, ¿Cuál es tu relación con la naturaleza como referente?

-S. P.: Bueno, sí que me atrae lo primitivo y los temas universales, la naturaleza en general es mi referencia. No se si romántico es la palabra, además de que es una palabra que no va conmigo, más bien lo originario, lo arcaico y lo esencial es lo que me atrae. La naturaleza está ahí y la utilizo, sea con una foto, sea a través de Internet, a través de estos libros de animales. No necesariamente tengo que ir a observarla como haría un primitivo. Piensa en como Velázquez o Leonardo usaron la caja oscura, era un medio para analizar la naturaleza. O como Durero pintó el rinoceronte mediante el texto de una carta. Me atrae la espontaneidad que hay en lo primitivo, pero no creo que estos cuadros sean primitivos.

-D: No, no lo son en realidad. Yo hoy, llamaría primitiva, o mas bien primitivista, a la obra de Paco Sánchez, por ejemplo. Es verdad que tu obra no lo es, pero creo que este concepto es importante en tu obra. ¿Tuviste o tienes algún interés en el arte de los niños, de los enfermos mentales o de las culturas primitivas, aparte del interés por el arte del relieve?

-S. P.: Sí, aunque tampoco especialmente. No discrimino los discrimino. Debe haber algo de eso en mi obra, porque a veces me han dicho que parecen infantiles, por ejemplo.

-D: ¿Están para ti de algún modo unidos en tu obra los conceptos de artista moderno y artista tradicional? Se que es imposible mantenerse al margen de la historia, pero me refiero a la atención que le prestes al pasado, a un pasado concreto, o bueno, si quieres a lo tradicional en general, ya que hoy también hay pintura tradicional. Si quieres podemos llamar tradicional, al pintor de caballete, que recurre a los géneros clásicos o tradicionales de la pintura, y los resuelve de manera digamos convencional, con gran importancia de la mimesis; y moderno el que está en el lado opuesto, es más vanguardista o trasgresor. ¿Ves esa fusión en tu obra?, porque yo la veo.

-S. P.: Si que recurro a los géneros tradicionales, retrato, interiores, bodegones alguna vez...me interesan esos temas, aunque como dices, no los resuelvo de un modo tradicional, es evidente. Mis cuadros son muy formales, eso ya dice mucho de lo no tradicional. No creo que eso sea un pilar en mi pintura, pero ahora que lo dices, está ahí. De todos modos, creo que toda la pintura ha sido siempre de géneros.

-D: Sí, pero no siempre de géneros resueltos de una manera clásica, como en tu caso y el de muchos otros pintores con este perfil.

-S. P.: Me interesan los géneros tradicionales y a la vez no. Estuve pintando interiores y retratos, y hoy puedo estar pintando animales, como puedo estar pintando el fuego, porque estoy interesado en él. Me interesan muchos temas y pienso sobre todo en como resolverlos.

-D: Yo creo que tu lenguaje es perturbador, provocador. No solo por los recursos, sino por los temas. Por ejemplo, el hecho de recurrir a lo *nacionalista* con la bandera de Canarias como capucha, o con títulos como *Machango*. Cuéntame algo de esto.

-S. P.: Sí, puede que haya algo de eso. De todos modos, no creo que los nacionalismos sean malos. En cuanto al título Machango, me gusta porque es una palabra muy canaria y puede decir muchas cosas, y a la vez, en este caso le esta dando nombre a un maniquí, que es el soporte de la obra, y a eso como a cualquier muñeco, muchas veces lo llamamos machango. Es un instrumento.

-D: Ya, pero machango en canario también se puede utilizar de manera, diría yo, despectiva y divertida a la vez. No se si hay algo más detrás de ese título, seguramente sí, pero en cualquier caso no importa, lo que me importa es la intención provocadora, que creo que está ahí.

-S. P.: *Puede.*

D: ¿Hay a la vez algo de patetismo en tu lenguaje, en el sentido de que pueden conmover profundamente, infundir sentimientos de dolor?, ¿se mezclan en tu pintura aspectos como el amor y muerte, el éxtasis y tragedia?

-S. P.: *También lo hay. Hay un poco de todo eso que me has nombrado, así como de lo infantil, de lo caricaturesco incluso, por la forma de exageración en estos animales. Yo creo que pueden infundir algo de dolor también y que pueden emocionar.*

-D: ¿Podrías ver alguna presencia de la muerte en tus obras, otra visión de la muerte, la que está presente de otro modo, en el subconsciente?, ¿o quizás en su relación con el lado cruel y bello a la vez, de la naturaleza, que pueda haber por ejemplo en tus animales? No me refiero a una muerte analizada y reconocible directamente en las obras, sino una muerte que está ahí, en el subconsciente...

-S. P.: *Sobre la muerte, pues en realidad el deterioro es una forma de pasar de la vida a la muerte, y eso está en mis obras y es una palabra que me interesa. No es la muerte de manera evidente, pero está ahí.*

-D: Interesante. ¿Cuál es tu idea de la belleza, de la estética del cuadro? ¿Consideras tus obras estéticamente feos, o que hay algo de esta estética en ellos?

-S. P.: *Lo que está claro es que no son cuadros bonitos; no me gustan los cuadros bonitos. Son grotescos.*

-D: En el *Bad Painting* también está eso, aunque podemos retroceder también al Barroco para encontrar lo grotesco. ¿Es importante para ti causar efectos desagradables en la obra, violencia plástica?

-S. P.: *Interés no tengo, pero está ahí, sale. Hay un conflicto con el lenguaje. No intento que sean desagradables, pero muchas veces lo son. Sobre la violencia plástica, es claro que la hay.*

-D: Al final tu obra creo que muestra una dimensión erótica, dejar ver el dolor o el placer, territorios de este tipo, que creo son comunes en el lenguaje expresionista.

-S. P.: *Puede ser, sí.*

-D: Te atraen lo sucio y lo visceral, ¿verdad?

-S. P.: *Sí, por supuesto. Estos animales son muy viscerales y sucios. Y en obras anteriores también se puede ver eso.*

-D: ¿Y lo monstruoso para perturbar, generar malestar o para seducir?

-S. P.: *En unos más que en otros. Pero ya sabes que la sensación que producen depende del que lo vea.*

-D: Ya, pero como intención tuya me refiero.

-S. P.: *Pues, yo creo que simplemente me salen así, a veces no me planteo las cosas, sino simplemente pinto.*

-D: Pero si buscas cierto derroche en tu obra, cierto descontrol, ¿no?

-S. P.: *Hay mucho derroche, sobre todo material, mucha pintura, muchos tubos de óleo, mucha pasta en óleos.*

-D: ¿Y lo instintivo, lo espontáneo, lo descuidado e intencionadamente feo?

-S. P.: *También están ahí. Hay espontaneidad, derroche, descuido, son grotescas...*

-D: Son señales de un pintor con un vitalismo expresionista, al igual que cierto romanticismo en otros, o un interés por lo metafísico que no creo que sea tu caso. ¿Te sientes de alguna manera identificado, te interesan estos conceptos?

-S. P.: *No me interesa lo romántico, creo que eso pertenece a un pasado y además es locura ese anhelo romántico. No me identifico. Es algo amanerado y loco.*

-D: Yo creo que lo romántico no pertenece a un pasado, es una categoría artística y por tanto se repite. La veo en Gonzalo González por ejemplo. Y con lo reflexivo, lo escéptico, o lo absurdo, lo irónico, ¿te identificas?

-S. P.: *Depende. Creo que soy reflexivo como persona. Reflexiono sobre la naturaleza por ejemplo, para pintar estos animales, aunque mi obra no de la impresión de reflexiva. El escepticismo, pues creo que la duda no es mala. Y lo irónico, no sé. En realidad yo veo algo de ironía en esto de esculpir con pintura, o de pintar de manera escultórica si se quiere ver así, o de usar un elemento de pintura para esculpir; y también en el hecho de esculpir con un material que no va a permanecer y se va a arrugar, no es controlable, ni como, ni cuando, ni porqué. Fíjate que utilizo cuñas para mantener la pintura que desborda el lienzo, para impedir que se descuelgue hasta que se seque. Lo absurdo creo que no.*

-D: ¿Ha influido en ti la gestualidad, lo automático, lo espontáneo o la ensoñación como generadora de la creatividad?, ¿Quizás algo del Surrealismo?

-S. P.: *Más bien del Expresionismo abstracto, siento conexión con ellos en cuanto a lo arcaico y lo originario. Lo automático surrealista no.*

-D: ¿Está para ti, en tu pintura, la representación dominada por la imaginación, por la construcción ficticia?

-S. P.: *Sí, puede. Se trata al final de un truco, de engañar a la percepción. Hay algo de imaginación, aunque en realidad parto de referentes claros, no imagino tanto, no invento, sino altero lo que ya hay, juego con que se perciba de otra manera.*

-D: ¿De los recursos que te voy a nombrar, dime con cuales te sientes más identificado: complejidad, variación, simulación, fragmentación, inversión, distorsión, metamorfosis, transformación, lo teatral, lo laberíntico...

-S. P.: *Si hay unos cuantos, pero en realidad lo que más me interesa, cada vez más, es la inalterabilidad de la obra. Cada vez se harán más alterables, se van transformándose con el tiempo, la carga de óleo que meto en los cuadros va cambiando y se van transformando, alterando como la naturaleza misma. Hay transformación porque el óleo como lo uso no es un material apto para la permanencia, sufrirá muchos cambios con el tiempo, y eso me interesa mucho. A la vez que ese conflicto entre pintura y escultura. Hay distorsión en las figuras, en su dibujo, por su deformación, que a mí a veces me parece hasta caricaturesco e infantil, como animalitos a lo muñecos, y a veces como en esta cabra hay alteración de la forma, al sumergir o esconder partes como las patas que le dan algo de teatralidad en sus poses, o en su exageración en la actitud, que muchas veces parecen momentos de movimiento congelado. También hay algo de inversión. Si miras una de las patas de ese perro, ahí hay inversión porque se altera la percepción, se ve como fuera algo que está dentro, y en*

otras figuras y retratos ocurre algo parecido, o por ejemplo en muchos interiores en los que es el fondo lo que se viene encima, cuando debería dar la sensación de estar detrás. Simulación creo que hay en toda la pintura; toda pintura simula algo.

-D: Muy interesante, ¿Y de fragmentación quizás? Yo no lo veo muy claro, lo veo más en otros pintores canarios como Pedro González en *Hombre Solo*, o en algunos *Coches*, pero pensando en como dividías tus interiores, que a veces son casi abstracciones geométricas quizás.

-S. P.: *Sí, puede, en ese caso, al tratarse de algo más arquitectónico, puede, pero de resto...*

-D: He visto que alguna vez has combinado códigos, como por ejemplo cuando mezclas tus códigos expresionistas más comunes con palabras grabadas en el propio lienzo, o con cosas pegadas, cigarros, papeles...

-S. P.: *Sí, eso lo he hecho muchas veces me gusta esa combinación.*



4. Santiago Palenzuela. *Eloisa*, 2009

-D: Esto nos lleva al estilo. Una última pregunta: ¿Que piensas de la idea de estilo? ¿Crees en él o es algo a lo que el artista se agarra?

-S. P.: *Creo que es inevitable tener estilo. Es la huella de la pervivencia, como decía Pedro González.*

-D: ¿Estás a favor del lenguaje ecléctico, del nomadismo de estilos o confías en la idea de estilo?

-S. P.: *Si estoy a favor. Puede que tenga que ver con la personalidad del creador, con una decisión a la hora de crear. En algunas de mis obras hay un cambio de estilo si te fijas bien. Por ejemplo, en las fotos que he hecho.*

-D: Yo veo ahí más un cambio de medio.

-S. P.: *También, pero por ejemplo las fotos que tengo de sal, café y tabaco, no tienen nada que ver con las fotos de los interiores.*

-D: Cierto, no había pensado en ello. Pero ¿y en pintura? En realidad creo que en tu caso te has ido forjando un estilo, no se si voluntariamente o no, pero es evidente. Si que hay cambios desde tus inicios hasta ahora, pero es una evolución lógica que hace reconocer tu obra. Yo me refiero a ser nómada en el sentido de por ejemplo Kippenberger, que fue paralelamente muy plural, haciendo cosas muy distintas a la vez.

-S. P.: *Puede ser. Hoy en realidad se está creando más en una dirección, en un hiperrealismo que me parece impersonal, me aburre y creo que no vale para nada, lo puede hacer cualquiera. Es como una pintura de asistentes en la que hay que desconfiar.*

-D: Al final veo que te posiciones de alguna manera, que hay algo de postura negativa en tu pensamiento.

-S. P.: *Quizás*

-D: Bien, dejémoslo aquí Santi. Gracias.

-S. P.: *OK, salud.*



5. Santiago Palenzuela. *Los ojos de la telefónica*, 2007

A. 1. 4. Entrevista con Juan Pedro Ayala

Jueves, 19 de Junio de 2014, 17.20 h. Taller del pintor, S/C de Tenerife.

Más información sobre el pintor en: www.juanpedroayala.com

Transcripción de la entrevista nº 1

(No grabada. Transcrita durante la entrevista)

-DOCTORANDO: ¿Estás de acuerdo con que te incluya en una serie de pintores canarios que tienen influencias del lenguaje expresionista?

-JUAN PEDRO AYALA: Claro, sin problema.

-D: Hablemos de tu proceso creativo, de momentos concretos de éste. Por ejemplo, ¿Qué importancia tiene tu implicación emotiva para que el cuadro llegue a formalizarse de un modo u otro?

-J. P. A.: *Estoy últimamente muy vago, y cada vez soy más avaro con mi tiempo. Esto me lleva a pasar mucho tiempo resolviendo las obras en mi cabeza y menos tiempo en el taller. Así, cuando me enfrento al lienzo llevo el proceso mental muy avanzado de forma que me permite ser capaz de disfrutar físicamente la pintura, meditar con la pintura, tener la mente en blanco mientras pinto, vaciar la mente pintando. Digamos que la parte de pensamiento es un ejercicio de contención, y la práctica pictórica puramente dicha, es la parte de expulsión, en la que se suelta la mano.*

-D: Entonces, ¿tienes una idea clara de lo que vas a hacer?

-J. P. A.: *Tiendo a resolver las obras sin boceto previo. Me gusta trabajar las mismas ideas en distintos formatos. Pero siempre con la voluntad de obra definitiva aunque sea en dibujo de pequeño formato. Generalmente hay una idea clara de lo que quiero hacer, pero doy mucha importancia al proceso, así que el tema casi siempre llega a ser una excusa. Creo que se dice mucho más con los recursos, aunque no todos pintamos los mismos temas.*

-D: Entonces, ¿no hay una composición clara?, ¿es sólo un punto de partida inicial?

-J. P. A.: *Sólo cuando entro en la dinámica de la pintura, voy viendo cómo resolver la obra formalmente y en cuestiones de color. Si puede haber una idea de composición, pero muy básica. Es sólo un punto de partida. En la serie del mar por ejemplo, todo es movimiento, el cuadro me va guiando. En cuanto al color, por aquel entonces nadaba mucho, y observaba los colores y sus cambios bajo el agua, me metía dentro de ellos. Todo esto influyó directamente en el proceso creativo de esas obras.*

-D: ¿Eres de la opinión de que siempre hay un método, una disciplina en los pintores?

-J. P. A.: *En cierto sentido sí. Creo que debe haberlo para luego destruirlo, desaprenderlo. En función de cada serie de obras.*

-D: ¿Qué temas te interesan?

-J. P. A.: *Me alejo de la figura. Creo que El jardín de Mariam fue de algún modo, una manera de dejar la figura. Voy cada vez más hacia el paisaje y su abstracción. Me interesa su construcción, o más bien su deconstrucción. Aunque esto en realidad ya lo hacía en los dibujos eróticos de hace años (sobre*

1998). *En general, estoy tomando referencias de la naturaleza y llego a abstracciones de ésta. De cielos, de mar...pero también hago cosas puntuales, como ahora, que me ha dado por pequeños retratos de perros.*

-D: ¿Hay en tu pintura alguna relación con conceptos como lo animal o lo salvaje, que puede estar quizás en la manera de pintar, en expresar lo esencial, lo primitivo o lo animal que pueda haber también en la condición humana?

-J. P. A.: *Ahora mismo te diría que casi con lo irracional. Estas pinturas están creadas sin que tenga que pasar nada por la cabeza. Primero me lleno, pienso, luego todo lo contrario. También lo animal en el sentido de "ser ahora" y nada más.*

-D: ¿Se alternan lo constructivo y lo destructivo en tu proceso de creación?

-J. P. A.: *Es un proceso sobre todo destructivo, de aprovechamiento de eliminar, más que de construir. Surge en el proceso, aunque depende del proceso, cuando la idea está muy clara puedo resolver el cuadro muy rápido, sin tener casi que destruir. A veces es simplemente por los materiales o las herramientas, o un mal día...el cuadro se convierte en un campo de batalla una suma de destrucciones.*

-D: Interesante. ¿Es más importante lo accidental o lo deliberado?

-J. P. A.: *Creo que en esa batalla entre lo que uno quiere hacer y lo que sale, hay una interacción constante entre lo fortuito y lo intencionado, y hay que tener las dos partes en cuenta. Personalmente utilizo varias técnicas basadas en el azar, dripping, salpicaduras, lavados y manchas de depósito.*

-D: ¿Cuándo está acabado un cuadro? ¿Estás de acuerdo con la idea de que un cuadro nunca está terminado, que es uno el que decide darlo por acabado?

-J. P. A.: *El cuadro está acabado cuando lo decida el cuadro o cuando yo desisto de la pelea. A veces retomo cuadros que consideré acabados en su momento, y los resultados han sido tanto buenos como desastrosos.*

-D: - ¿Qué importancia tiene la abstracción en tu proceso?

-J. P. A.: *Mucha. El tratamiento de mis cuadros es abstracto. Para mí la pintura es una pelea formal.*

-D: ¿Han sido una influencia para ti los expresionistas abstractos y quizás su romanticismo?

-J. P. A.: *Lo romántico no me lo planteo tanto. Quizás mas lo vital. Todos ellos han sido una influencia en general.*

-D: ¿Quiénes más?

-J. P. A.: *En general cada vez trabajo más encerrado en mi mismo, alejándome de las referencias, pero las tengo, claro. De Canarias, me interesan pintores como Juan Hernández, Gonzalo González, Pedro González, Fernando Álamo... nacionales, quizás Tapies, y Barceló, que tiene unas cerámicas alucinantes, y me gusta su actitud y sus saltos estilísticos. Internacionales Kokoschka, Dokoupil, Kiefer, Bacon..., sobre todo una versión que hace Bacon del trigal de Van Gogh, donde el inglés adopta la paleta del holandés, alucinante.*

-D: ¿Tienes alguna influencia de la filosofía o de la literatura o cualquier otra?

-J. P. A.: *Pues me influye sobre todo la música como referencia. Cualquiera, pero la que recuerdo. La cadencia de la música me lleva a tener cierta actitud en la pintura, en los ritmos pictóricos. Luego por una época tuve influencia de la filosofía Zen, del Haiku, del budismo, por ejemplo en la serie del mar.*



1. Juan Pedro Ayala. *Sin título* (De la serie Mar), 2006

-D: ¿Por qué pintas?, ¿qué es para ti pintar?

-J. P. A.: *Una maldición. En realidad hay una relación amor - odio, de lo gratificante a lo desquiciante.*

-D: En tu proceso, ¿alguna vez transformas las figuras hasta el punto de perder la forma inicial, o sólo sufre cambios en la materia y el color, sin llegar a perderse?

-J. P. A.: *En la serie del mar, por ejemplo, como no hay forma ni composición clara las transformaciones sobre todo las sufre el color, aunque tenía muy clara la gama. Suelen haber sólo cambios formales, y la forma inicial puede sufrir cambios, pero no se transforman para ser otra cosa, porque el motivo está claro. En los mandalas, hay cambios grandes en la forma, sin embargo dentro de la forma circular. No hay referencias espaciales claras. Grapaba las telas al suelo y pintaba dentro de ellas, bailaba dentro del cuadro, pintando y construyendo sin referencias, construyendo por todos lados, desde dentro. En los árboles (de ciudad), por lo general la forma me la pedía el proceso, aunque tenía una idea.*

-D: Existen pintores que utilizan un tema solo como pretexto para pintar, y luego son capaces de eliminar por completo ese referente y encontrar otros motivos en el proceso, habiendo transformaciones formales y temáticas.

-J. P. A.: *Yo se lo que voy a pintar, y me doy libertad en lo formal. Mis cuadros son batallas, en las que los resultados son los registros de esas batallas.*

-D: ¿Y añades alguna vez elementos en el proceso que no tenias ni idea que lo ibas a poner, que no contabas con ellos pero el proceso te los pide en un momento dado?

-J. P. A.: *Se ha dado el caso, concretamente pintando una Jacaranda, Jacaranda Escandalosa, 2009. En un momento dado pierdo la concentración motivada por el ruido de varios pajarillos cantando, y por unos segundos creí que el ruido venía del cuadro. Lo vi claro, debía incluir los pájaros en la obra, mezclando collage con otros pintados.*

-D: Sí, pero ¿es la casualidad la que hizo que aparecieran esos elementos en el proceso? Es decir, ¿te los encontraste en el proceso?, ¿fue lo formal lo que te sugirió esos elementos? Quiero decir ¿fue algo abstracto lo que adquirió forma y tú lo modelaste hasta hacerlo mas o menos reconocible, o lo añadiste desde cero porque el tema o la composición te lo pidió?

-J. P. A.: En el caso de los pájaros nada formal directamente de la obra me lo sugirió, vino de afuera, del entorno que me rodeaba mientras pintaba. Pero también se ha dado el caso de que algo en el proceso me ha ofrecido un elemento, por ejemplo una cicatriz que se formó en la tela, en la serie del mar, (entonces es una forma ofrecida que para mí, en ese momento, tiene sentido en el cuadro). Un roto en la tela, me da la oportunidad de resaltarlo y no de disimularlo. Ese elemento pasa a ser el motivo principal de la composición.

-D: ¿Crees que es importante perderse en el proceso, romper la idea inicial, dejarse llevar?, ¿te revela el cuadro de esta manera algo, cuando te pierdes en el proceso? Me refiero a un perderse deliberado. Quizás es que esto pueda tener más relación con una intención abstracta directa hacia la obra.

-J. P. A.: En mi pintura es fundamental perderse en el proceso. Le da sentido a lo que hago. Es importante para mi manera de formalizar, de abstraer.

-D: ¿Qué postura tomas ante los ideales que tienen ciertos pintores de limpieza, acabado mimético y académico, verdad absoluta...? ¿Sientes cierto rechazo ante ello, una postura negativa quizás, o simplemente es algo a lo que no prestas importancia?

-J. P. A.: Me fascina ver sus obras. No tengo rechazo hacia ellas, pero no va conmigo. Valcárcel me enseñó que no hay que tener prejuicios ante las obras, sean como sean. Él sabía acercarse a la variedad de lenguajes. Siempre hay gente que te puede sorprender en lo clásico.

-D: ¿Ves algún contenido poético en tu pintura, o llamémoslo emotividad?, ¿crees que si la hay, tenga que ver con una construcción intuitiva en el proceso?

-J. P. A.: Creo que cada lenguaje tienen su poesía. Hay emotividad en lenguajes muy distintos, cada uno tiene su particularidad. Cuando vi a Vassarely, me sorprendió como un lenguaje tan medido puede llegarte y revelar su poesía. Creo que es el espectador el que se vincula a un tipo de poesía, o encuentra poesía en algo que reconoce como parte de él. Es el disfrute personal de cada uno lo que reconoce cierta poesía.

-D: ¿Debe el cuadro tener cierto misterio para que funcione?, ¿tener algo que escape a lo explicable quizás?

-J. P. A.: Lo misterioso creo que es una consecuencia de algunos cuadros. Los cuadros plantean preguntas y el espectador las responde.

-D: ¿Escapa el hecho visual a la teoría?

-J. P. A.: Totalmente. La teoría es sólo un método de análisis, pero no explica el cuadro. Es la pintura la que habla por sí misma

-D: La pintura es inefable, pero siempre podemos acercarnos a ella, aunque no logremos traducir el lenguaje de las imágenes exactamente.

-J. P. A.: Hablar anula el misterio y la conexión emotiva con el espectador.

-D: ¿Respetas que el cuadro en determinados momentos te guíe?, ¿Es controlable del todo el lenguaje?

-J. P. A.: *Creo que cada cuadro es una experiencia individual e irrepetible, un dialogo siempre nuevo y siempre distinto.*

-D: Yo creo que este tipo de procesos creativos tiene que ver bastante con el hecho de utilizar la abstracción de un modo u otro. Tiene que ver con el vínculo que se tenga con ésta y con el grado en el que se presente en la pintura, que al final te conduce en el desarrollo de la obra y te hace perderte en mayor o menor medida en el proceso, llevándote a formalizar de manera discontinua... ¿Cómo de importante es la abstracción en tu caso?

-J. P. A.: *En mi caso tiene que ver con un alejamiento de la línea, que fue la que me guió en mis inicios. Mi recurso ahora es la mancha, y es la que me ha llevado a la abstracción.*



2. Juan Pedro Ayala. *Jacaranda*, hacia 2006

-D: Es curioso como casi todos los pintores con este perfil expresionista, han trabajado la abstracción paralelamente a otras obras figurativas. Yo en tu caso las he visto, por ejemplo en esas referencias del mar y en los cielos que pintas ahora, incluso en los mandalas...

-J. P. A.: *Yo tiendo a trabajar por series. Sí que he hecho abstracciones, pero no paralelamente a la figuración. Me gusta separar las series, no mezclarlas.*

-D: ¿Es la pintura una forma de conocimiento?

-J. P. A.: *Para mí es una forma de escape, de disfrute y de pelea, de diálogo, y de algo solamente físico a veces.*

-D: Yo creo que las imágenes se multiplican porque la percepción de una obra es distinta en cada persona, ¿verdad? A mi eso me lleva a pensar en la realidad como una construcción personal. ¿Necesitas decirte algo a ti mismo o a los demás?

-J. P. A.: Que uno sigue vivo.

-D: ¿El trabajo del pintor no está acabado hasta que no se comparte con los demás, hasta que otros lo ven? ¿Cuando estás pintando, has adquirido en algún momento otro plano de conciencia que te puede dar conocimiento?, ¿consigues ese estado de otra forma, sin ser pintando? Me refiero al hecho de que en el proceso, en ese estado, se te revelan cosas que no se te revelan de otra manera, al hecho de que en el proceso creativo ocurren cosas que no me podrías explicar con palabras, cosas que solo las sabes tú y el cuadro...

-J. P. A.: En realidad lo que busco cuando pinto es en parte calmar los demonios, teniendo algo que exteriorizar. El proceso, el estado en el que me encuentro puede ser quizás como cuando nado, en el caso de la serie del mar, o en los mandalas, como ponerme a meditar quizás. El objetivo es siempre olvidarse de uno mismo centrándose sólo en el proceso, en la pintura.

-D: Yo creo que algunos pintores pueden extrapolar ese sentimiento a otras facetas, sin embargo, creo que hay pintores que tienen una postura diferente, porque sólo llegan a sentir determinadas cosas, determinados sentimientos con la pintura, que les revelan ciertas cosas que no conseguirían de otro modo.

-J. P. A.: Cada uno es un mundo, ya me cuesta analizar lo que pasa por mi cabeza...

-D: Si te preparases demasiado el proceso, es decir saber muy bien de antemano el color, la forma, la composición, etc., y lo llevaras metódicamente hasta el final, ¿funcionaría el cuadro o perdería la magia?, ¿en tu caso es mejor anular en el proceso todo lo previsto, desprenderse de lo deliberado?

-J. P. A.: En mi caso creo que no sería satisfactorio, o acabaría peleando con el cuadro. Los resultados desde mi punto de vista, serían blandos, les faltaría interés o vida. Aunque generalmente depende de la batalla, no siempre las estrategias funcionan, y el cuadro también aporta lo suyo.

-D: Pero, ¿es importante para ti el riesgo en la obra?

-J. P. A.: Creo que el riesgo es importante en todo. El ejercicio de pintar en mi caso creo que es un riesgo, pero el de exponer la obra y exponerse al público y su opinión también, por no decir el riesgo económico de pintar.

-D: Creo que eso dice bastante del papel de la espontaneidad en este tipo de pintura. Aunque habrá algunos que sí aboceten. Aquel que ve tus obras, las capta directamente por medio de los sentidos, más que por la lectura inteligente que puedan tener. ¿Estás de acuerdo?

-J. P. A.: Suelo apelar a las emociones del espectador, pretendo que se vean inmersos en ellas.

-D: ¿Te interesa entonces que tus cuadros produzcan un cierto shock?

-J. P. A.: Más que el impacto, me interesa la conexión emotiva con el espectador.

-D: ¿Crees que el exceso tiene relación con lo formal en los pintores con este perfil?

-J. P. A.: Puede ser. En mi caso, no persigo el exceso, pero sí que es consecuencia de la pelea con el cuadro.

Transcripción de la entrevista nº 2

(No grabada. Enviada por e-mail. Respondida y reenviada por e-mail el Lunes, 30 de marzo de 2015)

-D: Háblame de más referencias. Centrándonos en las vanguardias y posteriormente, ¿Qué opinas de los expresionistas históricos o de los neoexpresionistas o de otros con un lenguaje expresionista claro como El Goya de las pinturas negras o Soutine, Munch, Van Gogh, u otros actuales?

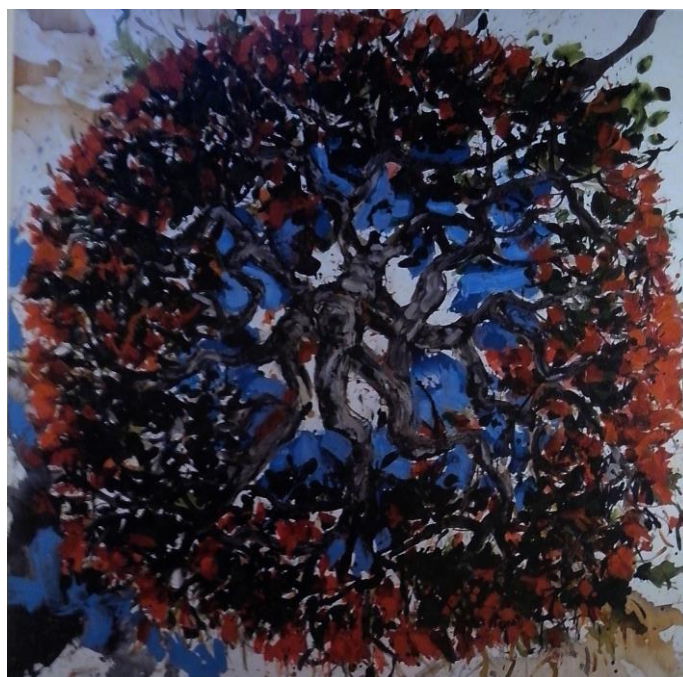
-J. P. A.: *Considero que han sido movimientos cíclicos y fundamentales en la evolución del lenguaje pictórico. Desde aportaciones técnicas al enriquecimiento del lenguaje o la riqueza de soluciones formales, o a un distinto y muy personal acercamiento al público, Anselm Kiefer, Dokoupil, Pollock, de Kooning y sobre todo Rothko, están entre mis pintores favoritos.*

-D: ¿Me equivoco si digo que te atraen pintores que tengan cierta intensidad emotiva, primitiva, romántica, o en general, mas ligada a los sentidos?

-J. P. A.: *Aunque yo utilice esa estrategia de taller y ese lenguaje, con el que me siento muy cómodo, me atraen todo tipo de pintores.*

-D: Yo diría que unos de los aspectos compositivos más importantes en tu obra, es el movimiento como proceso de abstracción, esa manera de organizar el espacio pictórico, sobre todo en las series de los mandalas y del mar ¿Estás de acuerdo?

-J. P. A.: *Creo que el movimiento y su representación ha sido una constante en toda mi obra.*



3. Juan Pedro Ayala. *Tulipero mandala*, 2007

-D: ¿Ves alguna relación con lo primitivo en tu obra?, ¿crees que hay algo de romántico en tu obra, en el sentido de todo lo romántico que hay implícito en lo primitivo, que tiene ese comportamiento hacia la naturaleza, que toca asuntos que nos afectan a todos por igual, y que están llenos de verdad?, ¿Cuál es tu relación con la naturaleza como referente?

-J. P. A.: *Siempre me ha fascinado el paisajismo oriental, y las formas preciosistas de representar la naturaleza.*

-D: ¿Tuviste o tienes algún interés en el arte de los niños, de los enfermos mentales o de las culturas primitivas, u otro como el arte de los aficionados autodidactas?

-J. P. A.: *Imagino que todos nos fascinamos con los dibujos y pinturas de los niños, y alguna extraordinaria exposición he visto de enfermos mentales, sin contar la cantidad de nosotros que estamos un poco locos. Y de las culturas primitivas, siempre me encantó el arte aborigen australiano.*

-D: ¿Están para ti unidos de algún modo en tu obra los conceptos de artista moderno y artista tradicional? Se que es imposible mantenerse al margen de la historia, pero me refiero a la atención que le prestes al pasado, a un pasado concreto, o a lo tradicional en general, ya que siempre hay pintura tradicional. Si quieres podemos llamar tradicional, al pintor de caballete, que recurre a los géneros clásicos o tradicionales de la pintura, y los resuelve de manera digamos convencional, con gran importancia de la mimesis; y moderno el que está en el lado opuesto, el vanguardista o trasgresor. ¿Ves esa fusión en tu obra? Yo la veo, por ejemplo en tu autorretrato *El mal jardinero*.

-J. P. A.: *Puede que exista esa fusión. Pero al pintar me centro en el cuadro que tengo entre manos y cómo resolverlo. Y para ello utilizo la estrategia que me sea mejor, la más natural.*

-D: ¿Te interesan los temas o en realidad te interesa más como resolverlos formalmente?

-J. P. A.: *Me interesa principalmente la resolución formal, pero es la elección del tema lo que te hace ir al taller.*

-D: Yo creo que tu lenguaje es perturbador, provocador. No sólo por los recursos, sino por los temas. Por ejemplo, en la fase erótica, o en otras series en la que el medio es el que perturba, más que el tema. Cuéntame algo de esto.

-J. P. A.: *Me suelo centrar en cada obra o serie concreta, de una forma muy natural. Los resultados de cada una son reflejo de cada proceso de trabajo. No pretendo ser perturbador, tan solo resolver el cuadro.*

D: Hay a la vez algo de patetismo en tu lenguaje, en el sentido de que pueden conmover profundamente, infundir sentimientos de dolor. ¿Se mezclan en tu pintura aspectos como el amor y muerte, el éxtasis y tragedia?

-J. P. A.: *El amor y la muerte, están en todos nosotros. Todos los hemos experimentado. Y en ocasiones con tal intensidad que puedan haber trascendido a nuestro trabajo. Tan solo en mis primeros trabajos traté estos temas de forma directa.*

-D: ¿Podrías ver alguna presencia de la muerte en tus obras? ¿Quizás esa otra visión de la muerte, la que está presente en el subconsciente?, ¿o quizás en su relación con el lado cruel y bello a la vez, de la naturaleza, que pueda haber por ejemplo en tus animales? No me refiero a una muerte analizada y reconocible directamente en las obras, sino una muerte que está ahí, en el subconsciente...

-J. P. A.: *De ser así sería de forma inconsciente, sin ninguna intención por mi parte. Se me habría colado.*

-D: ¿Cuál es tu idea de la belleza, de la estética del cuadro? ¿Consideras tus obras estéticamente feas, o que hay algo de esta estética de la fealdad en ellos?

-J. P. A.: *Busco más una estética de la brutalidad, de la rudeza.*

-D: Sobre lo grotesco. ¿Es importante para ti causar efectos desagradables en la obra, violencia plástica?

-J. P. A.: *Utilizo la violencia plástica con arañazos, rotos, quemados, salpicaduras, tachaduras... Pero buscando un resultado equilibrado y bello.*

-D: Tu obra creo que muestra una dimensión erótica, dejar ver el dolor o el placer, territorios de este tipo, que creo son comunes en el lenguaje expresionista ¿Estás de acuerdo?

-J. P. A.: *Busco emocionar al espectador.*

-D: ¿Te atraen lo sucio y lo visceral?

-J. P. A.: *Me atrae lo visceral, pero como relación con la obra. Como proceso.*

-D: ¿Y lo monstruoso como modo de perturbar, generar malestar o de seducir?

-J. P. A.: *Creo que es un recurso muy válido.*

-D: Buscas cierto derroche en tu obra, cierto descontrol, lo instintivo, lo espontáneo, lo descuidado, ¿no?

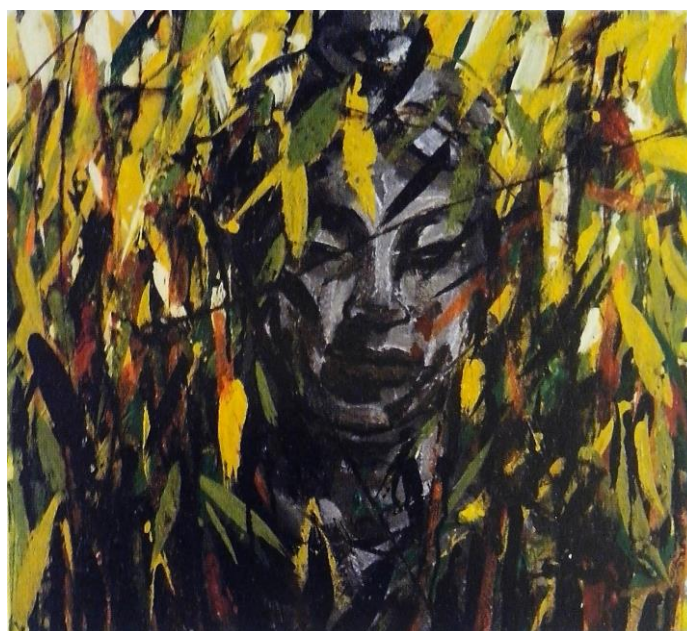
-J. P. A.: *Sin duda alguna, ese descontrol y esa espontaneidad son consecuencia de una estética de la rudeza, y de un proceso pictórico visceral dirigido por la intuición.*

-D: Son señales de un pintor con un vitalismo expresionista, al igual que cierto romanticismo en otros, o un interés por lo metafísico que no creo que sea tu caso. ¿Te sientes de alguna manera identificado, te interesan estos conceptos?

-J. P. A.: *Como ya comenté es el lenguaje con el que me siento más cómodo.*

-D: ¿Y, con lo reflexivo, lo escéptico, lo absurdo o lo irónico, te identificas?

-J. P. A.: *En cierto sentido.*



4. Juan Pedro Ayala. *Buda de las cañas*, 2008

-D: ¿Ha influido en ti la gestualidad, lo automático, lo espontáneo o la ensoñación como generadora de la creatividad?, ¿Quizás algo del Surrealismo?

-J. P. A.: Están presentes en mi obra

-D: ¿Está para ti, en tu pintura, la representación dominada por la imaginación o por la construcción ficticia?

-J. P. A.: Diría que por la construcción ficticia.

-D: De los recursos que te voy a nombrar, dime con cuales te sientes más identificado: complejidad, variación, simulación, fragmentación, inversión, distorsión, metamorfosis, transformación, lo teatral, lo laberíntico...

-J. P. A.: Todos ellos son recursos a tener en cuenta, pero me quedo con el laberinto.

-D: He visto que alguna vez has combinado códigos, como por ejemplo cuando mezclas tus códigos expresionistas más comunes con palabras escritas en el propio lienzo, o cosas pegadas, papeles, lo que sea...

-J. P. A.: Hay obras que me llevan a combinarlos, aunque al final podemos reducirlo todo a la mancha.

-D: Esto nos lleva al estilo. Una última pregunta: ¿Que piensas de la idea de estilo? ¿Crees en él o es algo a lo que el artista se agarra?

-J. P. A.: Creo que es algo que uno va construyendo con el trabajo, con las distintas exposiciones y series de obras.

-D: ¿Qué opinas del lenguaje ecléctico, del nomadismo de estilos, confías en la idea de estilo?

-J. P. A.: Creo que el nomadismo de estilos y el lenguaje ecléctico constituyen también un estilo.

-D: En realidad creo que en tu caso te has ido forjando un estilo, no sé si voluntariamente o no, pero es evidente. Sí que hay cambios desde tus inicios hasta ahora, pero es una evolución lógica. Yo me refiero a ser nómada en el modo que lo hace Kippenberger, por ejemplo, que fue paralelamente muy plural, haciendo cosas muy distintas a la vez.

-J. P. A.: Puede ser la consecuencia de llevar 20 años en esto.

-D: Bien, dejémoslo aquí Juan Pedro. Gracias y mucha suerte.

-J. P. A.: Suerte David.

A. 1. 5. Entrevista con Luis González Morales

Mas información sobre el pintor en:

<http://m.artelista.com/autor/6175525827055138-gonzalezmorales/list.html>

Transcripción de la entrevista nº 1

(No grabada. Enviada por e-mail el lunes, 23 de Junio de 2014. Respondida y reenviada por e-mail el 24 abril 2015)

-DOCTORANDO: ¿Estás de acuerdo con que te incluya en una serie de pintores canarios que tienen influencias del lenguaje expresionista?

-LUIS GONZÁLEZ: Eso te lo dejo a tu elección.

-D: Hablemos de tu proceso creativo, de momentos concretos de éste. Por ejemplo, ¿Qué importancia tiene tu implicación emotiva para que el cuadro llegue a formalizarse de un modo u otro?

-L. G.: Para mí es fundamental. Casi siempre hay una actitud muy enérgica y hasta vehemente hasta que la imagen misma me va aplacando o venciendo.

-D: ¿Tienes una idea clara de lo que vas a hacer?

-L. G.: Respondo aunque no quiera a un bagaje de imágenes que me han funcionado antes (pocas) y que me gustan especialmente. De alguna forma me dirijo siempre hacia ellas. Luego se tuerce el camino.

-D: ¿No hay una composición clara?, ¿es sólo un punto de partida inicial?

-L. G.: El primer gesto ya altera la superficie y condiciona todo lo posterior. Es un derroche físico y mental el seguir ese primer indicio.

-D: ¿Eres de la opinión de que siempre hay un método, una disciplina en los pintores?

-L. G.: Yo no sé o casi no me interesa --aunque suene pedante- lo que hacen los demás. Yo, inconsciente o conscientemente sigo indudablemente y de manera informal algo que podríamos definir como un método.

-D: ¿Se alternan lo constructivo y lo destructivo en tu proceso de creación?

-L. G.: Se alterna añadir y restar, si puede ser lo mismo.

-D: ¿Es más importante lo accidental o lo deliberado en el proceso de creación?

-L. G.: Vuelvo a mi caso: yo busco sorprenderme continuamente. Lo deliberado, sencillamente, no me interesa. Para qué hacer algo que yo ya imagino en mi mente. Exteriorizarlo sí es pedante. Me gusta verme como un medio a través del que se opera un milagro que no alcanzo a prever.

-D: En tu proceso, ¿alguna vez transformas las figuras hasta el punto de perder la forma inicial, o sólo sufre cambios en la materia y el color, sin llegar a perderse?

-L. G.: Las figuras, si surgen -y yo creo que soy tremendamente figurativo- bienvenidas sean; será que hacían falta porque, entre otras cosas, no supe prescindir de ellas.

-D: ¿Añades alguna vez elementos en el proceso que no tenías ni idea que lo ibas a poner, que no contabas con ellos pero el proceso te los pide en un momento dado?

-L. G.: *Por supuesto.*

-D: ¿Es la casualidad la que hizo que aparecieran esos elementos en el proceso? Es decir, ¿te los encontraste en el proceso?, ¿fue lo formal lo que te sugirió esos elementos? Quiero decir ¿fue algo abstracto lo que adquirió forma y tú lo modelaste hasta hacerlo mas o menos reconocible, o lo añadiste desde cero porque el tema o la composición te lo pidió?

-L. G.: *Cuando intervengo demasiado, la cosa creo que no ha funcionado y he fracasado. Intento intervenir lo mínimo. Yo soy un accidente y como tal tengo que evitarme. Sé que poca gente piensa así, pero esa es mi forma de entender la belleza.*



1. Luis González. *Paisaje I*, 2013

-D: ¿Crees que es importante perderse en el proceso, romper la idea inicial, dejarse llevar?, ¿te revela el cuadro de esta manera algo, cuando te pierdes en el proceso? Me refiero a un perderse deliberado. Quizás es que esto pueda tener más relación con una intención abstracta directa hacia la obra.

-L. G.: *La búsqueda implica desde luego entregarse en cuerpo y alma, lo demás son trampas y no me interesan.*

-D: ¿Respetas que el cuadro en determinados momentos te guíe?, ¿Es controlable del todo el lenguaje?

-L. G.: *¡Ojalá siempre me guiase el cuadro!*

-D: Yo creo que este tipo de procesos creativos, habitual en los pintores de perfil expresionista, tiene que ver bastante con el hecho de utilizar la abstracción de manera más o menos lírica y orgánica. Tiene que ver con el vínculo que se tenga con ésta y con el grado en el que se presente en la pintura, que al final te conduce en el desarrollo de la obra y te hace perderte en mayor o menor medida en el proceso, llevándote a formalizar de manera discontinua, encontrando los valores plásticos en el proceso ¿Cómo de importante es la abstracción en tu proceso creativo?

-L. G.: *En la mayor figuración, cuando es buena, es porque hay una gran dosis de abstracción subyacente. Sólo que a mí, la piel figurativa no me interesa. Es un despojo que hay que evitar o reducir al mínimo.*

-D: Es curioso como casi todos los pintores con este perfil expresionista, han trabajado la abstracción paralelamente a otras obras figurativas. Yo en tu caso las he visto, por ejemplo en LUA...

-L. G.: *De las obras que presenté ahí, las que más me interesan son creo aquellas donde hay menos líneas y garabatos. En éstas estoy perdido, naufragando.*

-D: Yo diría que los elementos visuales más importantes en tu obra son la materia, con todo su abanico de texturas táctiles y visuales, y el color y el gesto también, ¿estás de acuerdo?

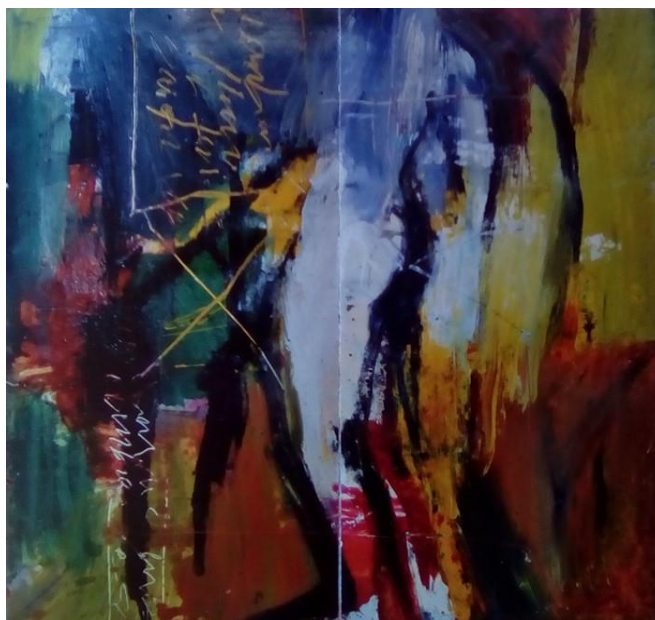
-L. G.: *Sí probablemente.*

-D: Si te preparases demasiado el proceso, es decir saber muy bien de antemano el color, la forma, la composición, etc., y lo llevaras metódicamente hasta el final, ¿funcionaría el cuadro o perdería la magia?, ¿en tu caso es mejor anular en el proceso todo lo previsto, desprenderse de lo deliberado?

-L. G.: *Sí como ya he dicho antes.*

-D: De los recursos que te voy a nombrar, dime con cuales te sientes más identificado: complejidad, variación, simulación, fragmentación, inversión, distorsión, metamorfosis, transformación, lo teatral, lo laberíntico...

-L. G.: *El caos es lo que más me interesa. Caos y más caos del que aflore paradójicamente, tal vez, un orden que me sobrepase.*



2. Luis González. *Rencontre*, 2008

-D: He visto que alguna vez has combinado códigos, como por ejemplo cuando mezclas tus códigos expresionistas más comunes con palabras escritas en el propio lienzo, o cosas pegadas....papeles, lo que sea.

-L. G.: *En mi cabeza anidan un montón de deudas de gente que ha hecho lo que yo en una escala mucho mayor y que ha alcanzado una plenitud que yo sólo he podido atisbar en contadas ocasiones. Cuando estoy muy jodido -perdón- recurro a esos códigos a ver si me salvan del hundimiento.*

-D: Esto nos lleva al estilo: ¿Que piensas de la idea de estilo? ¿Crees en él o es algo a lo que el artista se agarra?

-L. G.: *Me da igual el estilo. Eso es una tontería que no me interesa para nada. Yo hago lo que me da la gana y punto. Si hay estilo pues bien o mal.*

-D: ¿Estás a favor del lenguaje ecléctico, del nomadismo de estilos o confías en la idea de estilo?

-L. G.: *Lo anterior.*

-D: En realidad creo que en tu caso te has ido forjando un estilo, no se si voluntariamente o no, pero es evidente. Si que hay cambios desde tus inicios hasta ahora, pero es una evolución lógica que hace reconocer tu obra. Yo me refiero a ser nómada en el sentido de por ejemplo Kippenberger, que fue paralelamente muy plural, haciendo cosas muy distintas a la vez.

-L. G.: *Jamás seré como Kippenberger. Él era guapo y se liaba con muchas tías. Yo soy un vulgar profesor que apenas se soporta cuando pinta.*

-D: ¿Es importante para ti el riesgo en la obra?

-L. G.: *Yo soy muy conservador y ése es probablemente mi gran cruz. Deseo innovar pero soy demasiado atávico. ¡Claro que hay que arriesgarse! ¡Viva el riesgo contenido!*

-D: ¿Cuándo está acabado un cuadro? ¿Estás de acuerdo con la idea de que un cuadro nunca está terminado, que es uno el que decide darlo por acabado?

-L. G.: *Eso es una chorrada que no se la cree nadie. O tienes lo que hay que tener para finiquitar algo o dedícate a una oficina.*

-D: Existen pintores que utilizan un tema solo como pretexto para pintar, y luego son capaces de eliminar por completo ese referente y encontrar otros motivos en el proceso, habiendo transformaciones formales y temáticas.

-L. G.: *Chapeau!*

-D: ¿Te interesan los temas o en realidad te interesa más como resolverlos?

-L. G.: *No tengo temas sino materia y energía para gastarla haciendo lo que me gusta.*

-D: ¿Qué temas te interesan?

-L. G.: *Ninguno y todos. Me gusta la mujer. Pero ya te digo que eso es sólo una muletilla y un fracaso si termino recurriendo a ella.*

-D: Háblame de referencias. Centrándonos en las vanguardias y posteriormente. ¿Qué opinas de los expresionistas históricos o de los neoexpresionistas o de otros con un lenguaje expresionista claro como El Goya de las pinturas negras o Soutine, Munch, Van Gogh, u otros como Cy Twombly? ¿Y actuales?

-L. G.: *Me gustan todos.*

-D: ¿Y a nivel nacional (península), o canario?

-L. G.: *Sicilia, Broto, Mompó, Ángel Alonso, la lista es muy numerosa.*

-D: ¿Me equivoco si digo que te atraen pintores que tengan cierta intensidad emotiva, primitiva, romántica, o en general, mas ligada a los sentidos?

-L. G.: *Me extrañaría que hubiera un pintor que no se guiara por los sentidos....*

-D: ¿Tuviste o tienes algún interés en el arte de los niños, de los enfermos mentales o de las culturas primitivas?

-L. G.: *Me gusta la belleza allí donde sea capaz de hallarla. Me da igual cuál sea la fuente. El trabajo de los niños en general no me interesa mucho porque desde temprana edad está muy mediatizado y ya carece de frescura en mi opinión. Y el trabajo de los enfermos mentales, no sé, creo que es un topicazo como una catedral recurrir a él.*

-D: ¿Ves alguna relación con lo primitivo en tu obra?, ¿crees que hay algo de romántico en tu obra, en el sentido de todo lo romántico que hay implícito en lo primitivo, que tiene ese comportamiento hacia la naturaleza, que toca asuntos que nos afectan a todos por igual, y que están llenos de verdad?, ¿Cuál es tu relación con la naturaleza como referente?

-L. G.: *Yo no soy un romántico. Para serlo debería vivir en el s. XVIII y no es así. Ahora seré un idiota o un pusilánime, pero no un romántico. Soy yo y punto. Compararme con Palmer, Turner o Delacroix es una locura. Cada uno en su contexto y con sus oportunidades vitales. Y las mías no tienen nada que ver con las de ellos. Que me gusten los brochazos y el aire del mar no me convierte en un romántico. No leo a Byron y aunque lo hiciera ya no sería lo mismo.*

-D: ¿Han sido una influencia para ti los expresionistas abstractos y quizás su romanticismo?

-L. G.: *Como te digo, cuando estoy en la batalla no me acuerdo ni de cómo me llamo. Puede que después o antes surjan infinidad de puentes y nexos, no sé. Evidentemente me gusta algo de los expresionistas, como me gusta un cuadro de Patinir igualmente. No creo que signifique nada.*

-D: ¿Ha influido en ti la gestualidad, lo automático, lo espontáneo o la ensoñación como generadora de la creatividad?, ¿Quizás algo del Surrealismo o el Informalismo?

-L. G.: *Por supuesto que algo de todo eso hubo en un momento. Pero a la hora de la verdad yo creo que todo eso es literatura y no sirve para hacer un buen cuadro, imagen, o como lo quieras llamar.*

-D: ¿Hay en tu pintura alguna relación con conceptos como lo animal, lo salvaje, que puede estar quizás en la manera de pintar, en expresar lo esencial, lo primitivo o lo animal que pueda haber también en la condición humana?

-L. G.: *Si por animal llamas a intentar ser tú mismo, desprendiéndote de todo lo superfluo y lograr lo insondable, pues sí, soy muy animalesco.*

-D: ¿Tienes alguna influencia de la filosofía o de la literatura o cualquier otra, por ejemplo la poesía?

-L. G.: *Un buen libro y unas palabras sabias siempre son buena compañía pero en los alrededores del momento del trabajo, no durante el trabajo. Ahí estoy absolutamente solo y toda la filosofía del mundo no me sirve para nada. De cualquier manera te avanzo: no soy un intelectual.*

-D: ¿Ves algún contenido emotivo en tu pintura?, ¿crees que si la hay, tenga que ver con una construcción intuitiva en el proceso?

-L. G.: *No lo sé. Como tú bien sabes eso depende del observador. A mí me da pudor observar mis obras.*

-D: ¿Está para ti, en tu pintura, la representación dominada por la imaginación o por la construcción ficticia?

-L. G.: *No soy un pintor narrativo. No quiero expresar nada. Ni contar nada. Eso creo que no es el papel de la belleza. La belleza es sólo eso belleza. Para contar cosas seguro hay otros medios más directos.*



3. Luis González. *Un paso hacia el silencio*, 2007

-D: ¿Qué postura tomas ante los ideales de limpieza, acabado mimético y académico, verdad absoluta que tienen ciertos pintores? ¿Sientes cierto rechazo ante ello, una postura negativa quizás, o simplemente es algo a lo que no prestas importancia?

-L. G.: *Cada loco con su tema. Lo respeto muchísimo. Pero a mí sólo me interesa lo que yo hago, lo que no significa que no vea otras cosas y las valore en su medida respecto de mi escala y mi juicio.*

-D: ¿Debe el cuadro tener cierto misterio para que funcione?, ¿tener algo que escape a lo explicable quizás?

-L. G.: *No lo sé. Si lo supiera imagínate cuánto poder creativo. Esos son también lugares comunes muy trillados.*

-D: La pintura es inefable, pero siempre podemos acercarnos a ella, aunque no logremos traducir el lenguaje de las imágenes exactamente. ¿Escapa el hecho visual a la teoría?

-L. G.: *El que escribe será por necesidad. Si no es una estupidez. Alguien seguramente tiene que escribir sobre todo cuanto nos rodea pero cuán diferente es toda la teoría del mundo de la verdadera práctica y del meollo pictórico. Nada escapa desgraciadamente a la teoría. Pero insisto, a mí no me sirve de nada a la hora de trabajar.*

-D: Yo creo que las imágenes se multiplican porque la percepción de una obra es distinta en cada persona, ¿verdad? A mi eso me lleva a plantearme la realidad. ¿Necesitas decirte algo a ti mismo o a los demás?

-L. G.: *Lo que cada uno vea en una imagen mía no quiero ni saberlo. Si se obra el milagro de que le guste y le dedique unos instantes de atención pues, gozaré de unos efímeros instantes de felicidad. Hace tiempo que dejé de intentar decir nada a nadie.*

-D: El trabajo del pintor no está acabado hasta que no se comparte con los demás, hasta que otros lo ven. Cuando estás pintando, ¿has adquirido en algún momento otro plano de conciencia que te puede dar conocimiento?, ¿consigues ese estado de otra forma, sin ser pintando? Me refiero al hecho de que en el proceso, en ese estado, se te revelan cosas que no se te revelan de otra manera, al hecho de que en el proceso creativo ocurren cosas que no me podrías explicar con palabras, cosas que solo las sabes tú y el cuadro...

-L. G.: *No estoy de acuerdo con lo primero, creo que es otro topicazo. Yo puedo ser muy egoísta y hacer y destruir al instante la obra y no por eso va a pasar absolutamente nada. Me sirve a mí y punto. Eso de que tiene que verla alguien más pues, sencillamente: no. Y sobre lo segundo, claro que no se puede explicar con palabras y aunque se pudiera, no quiero oírme a mí mismo decírselo a nadie, porque a nadie le interesa oírlo. La gente vive sus vidas y ya bastante tiene con hacerlo. Me repugna la cara de condescendencia que suele poner la gente si sólo atisba a oír una cuarta parte de las miserias que me ocurren cuando trabajo.*

-D: Yo creo que algunos pintores pueden extrapolar ese sentimiento a otras facetas, sin embargo, creo que hay pintores que tienen una postura diferente, porque sólo llegan a sentir determinadas cosas, determinados sentimientos con la pintura, que les revelan ciertas cosas que no conseguirían de otro modo

-L. G.: *Seguramente...*

-D: Sobre el papel de la espontaneidad en este tipo de pintura. Aquel que ve tus obras, las capta directamente por medio de los sentidos, más que por la lectura inteligente que puedan tener. ¿Estás de acuerdo?

-L. G.: *Ni idea. Las personas sí que son inefables (algunas más que otras)*

-D: ¿Te interesa entonces que tus cuadros produzcan un cierto shock?

-L. G.: *Probablemente sería un éxito en algún sentido. Pero ese shock tiene que tener algo más para que merezca la pena. Tiene que consternarme a mí sobre todo y yo me muevo por unos parámetros muy personales.*

-D: ¿Crees que el exceso tiene relación con lo formal en los pintores con este perfil expresionista?

-L. G.: *Bueno, el exceso es una vía de crítica muy manida hacia todos los integrantes de ese contexto. Pero es otra gran ridiculez. A ver: ¿Es que no fue excesivo Miguel Ángel?, ¿Es que no fue excesivo Rembrandt? ¿Es que no fue excesivo Morandi? ¿Es que no fue excesivo Chillida? Es que no fue excesivo el pintor de las cavernas?*

-D: ¿Están para ti unidos de algún modo en tu obra los conceptos de artista moderno y artista tradicional? Sé que es imposible mantenerse al margen de la historia, pero me refiero a la atención que le prestes al pasado, a un pasado concreto, o bueno, si quieres a lo tradicional en general, ya que siempre hay pintura tradicional. Si quieres podemos llamar tradicional, al pintor de caballete, que recurre a los géneros clásicos o tradicionales de la pintura, y los resuelve de manera digamos convencional, con gran importancia de la mimesis; y moderno el que está en el lado opuesto, es más vanguardista o trasgresor. ¿Ves esa fusión en tu obra?

-L. G.: *Me importa poco esa etiqueta. Soy fruto de un sinfín de cosas y debo apegarme con ello. Si le gusta a los demás bien, si no, pues bien igualmente. Lo que detesto es la eterna disquisición sobre lo*

que es o no es tradición y lo que debería ser o no cual cosa. Qué absurdo. Qué cada quién se ponga a trabajar y a hablar menos.

-D: ¿Consideras tu lenguaje perturbador, provocador? No sólo por los recursos, sino por los temas.

-L. G.: *Nada de eso. Mi obra no perturba ni a mi hija de 11 años.*

D: Hay a la vez algo de patetismo en tu lenguaje, en el sentido de que pueden conmover profundamente, infundir sentimientos de dolor. ¿Se mezclan en tu pintura aspectos como el amor y muerte, el éxtasis y tragedia?

-L. G.: *No he alcanzado desafortunadamente para mí tal nivel de patetismo.*

-D: ¿Podrías ver alguna presencia de la muerte en tus obras, otra visión de la muerte, la que está presente de otro modo, en el subconsciente?, ¿o quizás en su relación con el lado cruel y bello a la vez, de la naturaleza, que pueda haber por ejemplo en tus animales? No me refiero a una muerte analizada y reconocible directamente en las obras, sino una muerte que está ahí, en el subconsciente...

-L. G.: *Intento no pensar en ello. Saber que todo tiene un final es algo demasiado grave como para soportarlo. Quiero ser un idiota que juega con la materia y vivir pequeños instantes.*

-D: ¿Cuál es tu idea de la belleza, de la estética del cuadro? ¿Consideras tus obras estéticamente feos, o que hay algo de esta estética de la fealdad en ellos?

-L. G.: *Cito la idea no sé de quién, pero desde luego mía no es, de que la belleza es un PUÑETAZO indoloro físicamente. Tal vez, alguna dosis de esa belleza la encuentre en Bacon y Freud.*

-D: Sobre lo grotesco. ¿Es importante para ti causar efectos desagradables en la obra, violencia plástica?

-L. G.: *Bienvenida la violencia si es plástica. Siria creo que es VIOLENTO plásticamente hablando y me encanta.*



4. Luis González. *Matin d'été*, 2008

-D: Tu obra creo que muestra una dimensión erótica, deja ver el dolor o el placer, territorios de este tipo, que creo son comunes en el lenguaje expresionista. ¿Estás de acuerdo?

-L. G.: *Bueno, ojalá mi obra fuese mínimamente erótica de lo que lo es una presencia femenina a cierto alcance. Es un gran cumplido que me haces....*

-D: ¿Te atraen lo sucio y lo visceral?

-L. G.: *Sí lo sucio logra atraerme pues sí, claro. Tuve un compañero de clase llamado Germán Páez, que seguramente conoces- que era un GUARRO trabajando. Y me gustaba muchísimo lo que lograba. Creo que ahora es mucho más aseado.*

-D: ¿Y lo monstruoso como modo de perturbar, generar malestar o para seducir?

-L. G.: *No. Yo soy muy normalito. No recurro a desproporciones ni elementos grotescos o similares. Sin embargo me gusta mucho la pintora esta portuguesa, como se llammmmmaaaa..... Creo que logra belleza con sus imágenes bastante grotescas.*

-D: Buscas cierto derroche en tu obra, cierto descontrol, lo instintivo, lo espontáneo, lo descuidado, ¿no?

-L. G.: *No especialmente, pero si llega y me satisface, bienvenido de nuevo.*

-D: Son señales de un pintor con un vitalismo expresionista, al igual que cierto romanticismo en otros, o un interés por lo metafísico, que no creo que sea tu caso. ¿Te sientes de alguna manera identificado, te interesan estos conceptos?

-L. G.: *No de una manera consciente. No lo busco. Sólo soy como soy. Tal vez un poco caótico. Pero ya te he dicho que de ahí puede que surja algo que valga la pena.*

-D: ¿Y con lo reflexivo, lo escéptico, lo absurdo o lo irónico?, ¿te identificas?

-L. G.: *No. No me interesa ironizar con la pintura. Eso se lo dejo a los intelectuales.*

-D: ¿Por qué pintas?, ¿qué es para ti?

-L. G.: *Ni idea. Pinto. Sólo pinto.*

-D: Bien, dejémoslo aquí Luis. Gracias y mucha suerte.

-L. G.: *Eso. Suerte.*

A. 1. 6. Entrevista con Hugo Pitti

Viernes, 8 de Noviembre de 2014, 16.30 h. Almacén del pintor, La Laguna, Tenerife.

Más información sobre este pintor en:
<http://galeriamagdalaro.es/index.php?artistas/hugo-pitti/>

Transcripción de la entrevista nº 1

(No grabada. Transcrita durante la entrevista)

-DOCTORANDO: ¿Estás de acuerdo con que te incluya en una serie de pintores canarios que tienen influencias del lenguaje expresionista?

-HUGO PITTI: Al principio creía que mi pintura era o se encuadraba dentro del expresionismo, pero he ido evolucionando y ahora, la pintura que hago la gente la encuadra dentro del Realismo Mágico... No se si quedará algo del expresionismo.

-D: Hablemos de tu proceso creativo, de momentos concretos de éste. Por ejemplo, ¿Qué importancia tiene tu implicación emotiva para que el cuadro llegue a formalizarse de un modo u otro? (Sobre aquello que me dijiste de que siempre llevabas tus vivencias, obsesiones, ocurrencias, etc. al cuadro. Como en el retrato que estabas haciendo de la madre de una amiga de Los Llanos, o lo relativo a tu relación con el "El Conco". Explica por ejemplo, como se materializa eso en el cuadro).

-H. P.: Las cosas que me van sucediendo en la convivencia con la gente, influye de manera decisiva en mi obra...Cualquier cosa me afecta...un desaire hacia mi, un mal comentario... y si puedo lo termino plasmando en el cuadro con determinado símbolo o personaje... Aunque el tema del cuadro ya estuviera predeterminado, si me llega a ocurrir cualquier cosa que afecte a mi persona, lo intento dejar reflejado mediante símbolos, personajes o los propios textos que escribo en los distintos recovecos con el pincel.

-D: Entonces, ¿tienes una idea clara de lo que vas a hacer?

-H. P.: La idea suele estar clara, pero siempre depende de mi situación emotiva, del momento, para que le vaya añadiendo escenas a la idea principal.

-D: ¿Hay una composición clara de antemano o es sólo un punto de partida inicial?

-H. P.: Es un punto de partida inicial...La composición puede dar un vuelco según se me van ocurriendo cosas que van saliendo de mí, para "echar fuera" todo lo que me va preocupando.

-D: ¿Eres de la opinión de que siempre hay un método, una disciplina en los pintores?

-H. P.: Mi disciplina es intentar pintar todos los días.

-D: ¿Hay en tu pintura alguna relación con conceptos como lo animal, lo salvaje, lo primitivo, que puedan estar quizás en la manera de pintar, en expresar lo esencial, o lo animal que pueda haber también en la condición humana? (En realidad vi esto más en tu primera pintura, la obra de interpretación de Goya, y de esa época. Comenta algo)

-H. P.: *Al principio mi obra era más visceral... "el gesto salvaje" de la espátula. En mi obra actual lo animal o lo salvaje no se si podría estar contemplado en las transformaciones zoomórficas y grotescas que hago con los personajes.*

-D: *¿Se alternan lo constructivo y lo destructivo en tu proceso de creación?*

-H. P.: *Voy construyendo y destruyendo conforme transcurre el proceso creativo de un cuadro, tapando posturas de brazos, personajes, etc., que no convengan a la composición.*

-D: *¿Es más importante para ti lo accidental o lo deliberado en el proceso creativo?*

-H. P.: *Ambas cosas son importantes, ya que si puedo empezar un cuadro con una idea deliberada según devengan los acontecimientos lo accidental cobrará gran importancia en el mismo proceso creativo.*

-D: *¿Cuándo está acabado un cuadro? ¿Estás de acuerdo con la idea de que un cuadro nunca está terminado, que es uno el que decide darlo por acabado?*

-H. P.: *Para mí un cuadro acaba cuando voy confeccionando todos y cada uno de los personajes, con su capa inicial de color y el posterior "rigatino" o rallado que va dándole volumen a toda la figura. A la vez voy poniendo fondo, etc.*



1. Hugo Pitti. *Ates y Agdistis*, 2006

-D: *¿Crees que el trabajo del pintor no está acabado hasta que no se comparte con los demás, hasta que otros lo ven?*

-H. P.: *No creo que un cuadro esté acabado hasta que otros lo ven. Un cuadro está acabado cuando el pintor lo decide.*

-D: *¿Buscas cierto derroche en tu obra, cierto descontrol, lo instintivo, lo espontáneo, lo descuidado? (aunque en tu caso la obra ha evolucionado hacia más control, más dibujo, aunque con sus distorsiones)*

-H. P.: Cuando termino un cuadro el resultado final es un caos de figuras que se entrelazan y distorsionan entre sí. No lo busco...mi afán es expresar una y mil historias, y ese acaba siendo el resultado.

-D: - ¿Qué importancia tiene la abstracción en tu proceso? (No me refiero a la abstracción pura, sino al proceso de abstraer los elementos de referencia)

-H. P.: Si con "abstracción" te refieres a desprenderse de todo adorno superfluo en el proceso pictórico, creo que todo lo que aparece en mis cuadros está porque dan explicación a la idea que quise expresar. Por ejemplo, un personaje llevará flores porque es la encarnación de la primavera...Rara vez serán un puro adorno (aunque a veces sí lo sean)

-D: Yo creo que este tipo de procesos creativos, habitual en los pintores de perfil expresionista, tiene que ver bastante con el hecho de utilizar la abstracción de manera más o menos lírica y orgánica. Tiene que ver con el vínculo que se tenga con ésta y con el grado en el que se presente en la pintura, que al final te conduce en el desarrollo de la obra y te hace perderte en mayor o menor medida en el proceso, llevándote a formalizar de manera discontinua, encontrando los valores plásticos en el proceso ¿Hacia que tipo de abstracción crees que podría acercarse tu obra? (En tus inicios y ahora. Es curioso como muchos pintores con este perfil, han trabajado la abstracción paralelamente a otras obras figurativas. En tu caso no las he visto. Contesta, aunque no te interese la abstracción)

-H. P.: En mi caso no se si tiene importancia la abstracción en mi obra, pero vuelvo a decir que si por abstracción entendemos desprenderse de todo adorno banal, tiene mucha importancia, pues en mi obra "si algo está, está por algo". No tengo ni idea a que tipo de abstracción se acercará mi obra, pero si se que todos sus elementos compositivos estarán para encerrar algún mensaje.

-D: En tu proceso, ¿alguna vez transformas las figuras hasta el punto de perder la forma inicial, o sólo sufre cambios en la materia y el color, sin llegar a perderse? (Dime algo sobre como a evolucionado este aspecto desde tus obras de Goya a hoy, como hoy en día el dibujo es más riguroso, etc.)

-H. P.: A veces sí, la figura pierde su forma inicial... sobre todo en escultura, al emplear la pasta de modelar con un interior de alambre, me ha permitido distorsionar la figura al máximo. Creo que en la actualidad ya ha terminado en la máxima distorsión a la que he sometido la figura humana. Ha sido un proceso que ha ido poco a poco hasta la actualidad.

-D: Existen pintores que utilizan un tema solo como pretexto para pintar, y luego son capaces de eliminar por completo ese referente y encontrar otros motivos en el proceso, habiendo transformaciones formales y temáticas. ¿Te ocurre esto alguna vez?

-H. P.: Muchas veces el tema para mi es una excusa para expresar la idea, pero no es un pretexto para pintar, me ayuda a plasmar el proceso hasta llegar a la idea (Ejemplo: Un personaje mitológico como Pandora me puede servir para poner al pie de un crucificado como si fuera Maria Magdalena, y llevar así el juego de la confusión del espectador... o determinado personaje mitológico que porta un símbolo me sirve para que además porte otro símbolo que yo quiero plasmar para ayudar a explicar mi idea.

-D: ¿Y, añades alguna vez elementos en el proceso que no tenias ni idea que lo ibas a poner, que no contabas con ellos pero el proceso te los pide en un momento dado? (Por ejemplo, cuando escribes en el cuadro o cualquier otra cosa)

-H. P.: Sí, a menudo añado personajes y elementos que aparecen como por arte de magia y que yo no tenía ni idea que iban a aparecer (debido al "horror vacui" y a mi obsesión por plasmar todos mis pensamientos).

-D: ¿Es la casualidad la que hizo que aparecieran esos elementos en el proceso? Es decir, ¿te los encontraste en el proceso?, ¿fue lo formal lo que te sugirió esos elementos? Quiero decir, ¿fue algo abstracto lo que adquirió forma y tú lo modelaste hasta hacerlo mas o menos reconocible, o lo añadiste desde cero, porque el tema o la composición te lo pidió?

-H. P.: Puede que haya algo de las dos cosas. Por ejemplo, saber que la escritura puede llegar a ser un elemento más de la composición e incluso puede llegar a ser un elemento importante para componer, me hizo llegar a utilizarla, y ahora se ha vuelto imprescindible, pues me ayuda a explicar la obra. Ha pasado de ser, en tiempos de la Facultad o primeros años de pintor, un mero elemento compositivo de la obra, a algo primordial para llegar a comprender lo que quiero decir.

-D: ¿Crees que es importante perderse en el proceso, romper la idea inicial, dejarse llevar?, En el caso de que lo consideres importante, ¿te revela el cuadro de esta manera algo? (Me refiero a un perderse pintando, pero deliberadamente. Quizás esto pueda tener más relación con una intención abstracta directa hacia la obra).

-H. P.: Creo que es importante perderse en el proceso creativo...y creo que sí que el cuadro me va pidiendo cosas en relación al resto de la composición.

-D: ¿Respetas que el cuadro en determinados momentos te guíe?, ¿Es controlable del todo el lenguaje plástico?

-H. P.: Sí, a veces el cuadro te guía y te llenas del azar, o de determinadas formas que son los primeros brochazos que salieron del pincel y que te pueden llevar a perfilar un futuro personaje.

-D: Si te preparases demasiado el proceso, es decir saber muy bien de antemano el color, la forma, la composición, etc., y lo llevaras metódicamente hasta el final, ¿funcionaría el cuadro o perdería la magia?, ¿en tu caso, es mejor anular en el proceso todo lo previsto, desprenderse de lo deliberado, o seguir metódicamente el proceso inicial?

-H. P.: Perdería la magia por completo. Me encanta ir improvisando en la elaboración del cuadro (siempre teniendo en cuenta que hay una idea previa). No hago bocetos porque en un boceto podría olvidar que es eso, un boceto, y empezar a pintarlo como si fuera la imagen definitiva. En mi caso en el proceso de elaboración voy anulando lo que en parte estaba previsto, si procede, y añado nuevos personajes y escenas.

-D: Creo que eso dice bastante del papel de la espontaneidad en este tipo de pintura. Aunque habrá algunos que sí aboceten, y preparen muy bien lo que quieren hacer, de manera analítica. ¿Es importante para ti el riesgo en la obra?

-H. P.: Sí... en todo cuadro siempre hay que arriesgar.

-D: ¿Crees que el exceso tiene relación con lo formal en los pintores con este perfil? (Exceso en forma de carga pictórica, de derroche, de deformación, o quizás, llenando el lienzo de formas, ese *horror vacui* que hay en muchas de tus obras) ¿Qué crees que puede llevarte a llenar tanto el espacio pictórico de formas y colores?

-H. P.: Si no lleno el espacio de figuras me parece que el cuadro está inacabado. También sucede que tengo tanto que contar que el espacio siempre es poco.

-D: De los recursos que te voy a nombrar, dime con cuales te sientes más identificado: complejidad, variación, simulación, fragmentación, inversión, distorsión, metamorfosis, transformación... ¿Y a nivel representativo, representación teatral, lo laberíntico, lo reflexivo, lo escéptico, lo absurdo, lo irónico, lo metafórico, lo imaginativo...?

-H. P.: Complejidad, variación, distorsión, metamorfosis y transformación y también decir que mis cuadros son muy teatrales (influencia de la imaginería religiosa), a la vez que lo laberíntico, lo irónico, lo metamórfico y lo imaginativo. En el día a día soy a veces irónico (como arma para defenderme de los ataques verbales de la gente) y eso creo que sí que se refleja mucho en mi obra. El absurdo también está en las escenas de mis cuadros.

D: Creo que hay ironía y metáforas en tu obra, así como mucha alegoría como forma de traducir tus vivencias por medio de figuras, escenas, hecho. Yo diría que unos de los aspectos compositivos más importantes en tu obra, es la distorsión de la forma, y la saturación del espacio, los equilibrios dinámicos y los ritmos, esa manera de organizar el espacio pictórico ¿Estás de acuerdo?

-H. P.: Sí, mucho, estoy muy de acuerdo contigo. Me gusta distorsionar la figura humana. Es como someterla a esa tortura medieval de alargamiento de extremidades. ¿Será otra manera de castigar la figura humana? Puede ser... en mis obras aparecen personajes distorsionados, desequilibrados... Siempre estará todo el espacio saturado, pues todo lo que muestren para mí siempre me sabrá a poco.

-D: He visto que alguna vez has combinado códigos, como por ejemplo cuando mezclas tus códigos expresionistas más comunes –trazos, materia, deformación, etc.- con palabras escritas en el propio lienzo, por ejemplo, u otros códigos pictóricos -cosas pegadas, papeles, lo que sea... Di cuales.

-H. P.: Suelo usar dos códigos: el símbolo y la escritura

-D: ¿Ha influido en ti la gestualidad, lo automático, lo espontáneo o la ensoñación como generadora de la creatividad?, (¿Quizás algo del Surrealismo en tu caso? ¿Tienes influencias de los sueños, del subconsciente?)

-H. P.: En mi obra influye mucho lo espontáneo y lo automático. Mi forma de colorear es automática, aunque no se si al decir que también busco el contraste agresivo (al usar mucho los complementarios rojos al lado de verdes, o naranjas pegados a azules y violetas) esto resulta contradictorio. Puede haber ensoñación al componer las escenas, pero no en el sentido de haberlas soñado, sino al poner en ellas tanta imaginación.

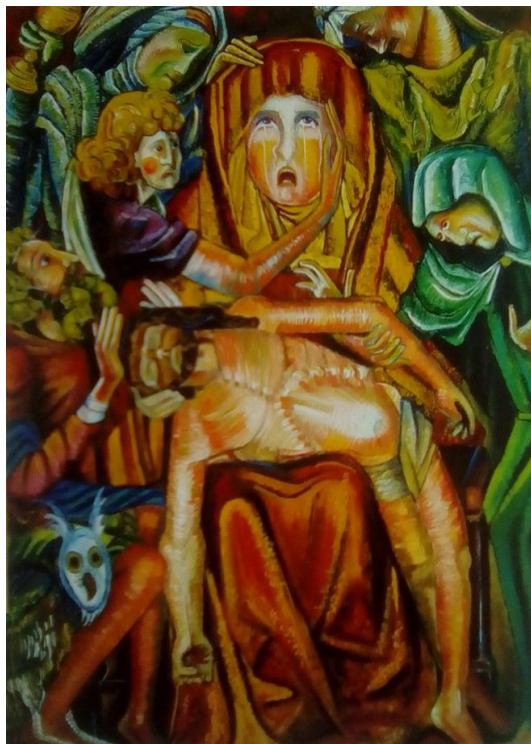
-D: Hablemos de tus temas e influencias. ¿Te interesan los temas, o en realidad te interesa más como resolverlos formalmente?, ¿o ambas? ¿Qué temas te interesan? (Comenta algo de tus temas sobre la religión, mitología, paisaje, etc.)

-H. P.: Me interesa el tema en sí, pero es más una excusa para utilizarlo para resolver mis reflexiones existenciales. Para mi el tema es la excusa para intentar plasmar lo que siento o pienso casi siempre. Temas como la mitología me dan mucho juego para tal fin. La religión siempre me atrajo... creo que la influencia de la imaginería religiosa en mi obra es brutal... la postura de la manos de mis personajes complementada con el acarreo de símbolos y atributos se corresponde muchas veces con la iconografía de las imágenes que hay en las iglesias. Yo soy pintor porque primero quise ser restaurador de obras religiosas. El paisaje siempre está en segundo término... me sirve a veces como telón de fondo.

-D: ¿Qué artistas pueden haber sido una influencia para ti? Me comentaste algo sobre Eve M^a Zimmermann, sobre el dolor de sus obras, y de Luis Alberto Hernández. ¿Por qué ellos?, ¿Quién más? Di algo sobre tus influencias del Románico, Gótico, la distorsión de las imágenes religiosas, o de Archimboldo, o El Barroco, que me dijiste algo sobre las mujeres de Rubens.

-H. P.: Los artistas que han influido en mí son, el gran Matisse (me impresionó un retrato de mujer suyo, pintado en rojos y verdes que nos puso D. Rafael Delgado en una diapositiva en 2º de carrera. Ahí pensé que si Matisse podía poner esos contrastes de color en sus obras, yo alguna vez podría intentarlo al menos), Picasso (no hacía mas que intentar copiar un póster que había en clase de dibujo

en el instituto y que representaba, creo, un detalle de "El Guernica", era una mujer desesperada de dolor mordiéndose un pañuelo), Van Gogh, Eva M^a Zimmermann y Luis Alberto Hernández simplemente me encantan. De los movimientos clásicos del arte, como Románico, Gótico, Renacimiento, Barroco, etc., bebo a cada rato, son mis fuentes constantes y a donde acudo para inspirarme. Y de pintores como Rubens, Velázquez, Sorolla... igual.



2. Hugo Pitti. *La piedad / Sobre iconografía religiosa de La Palma*, 2001

-D: ¿Han sido una influencia para ti los expresionistas abstractos, u otras formas abstracción como el Informal, etc.? (Aunque sea de forma indirecta)

-H. P.: *Creo que no he tenido influencia de los expresionistas abstractos, por lo menos concientemente, ni otras formas de abstracción.*

-D: Háblame de más referencias. Centrándonos en las vanguardias y posteriormente. ¿Qué opinas de los expresionistas históricos, o de los neoexpresionistas, o de otros con un lenguaje expresionista claro como El Goya de las pinturas negras, o Soutine, Munch, Van Gogh, u otros actuales?

-H. P.: *Me gusta mucho la manera de tratar la pintura de muchos de los expresionistas históricos... Van Gogh es uno de mis referentes (aunque recuerdo que al ver un cuadro suyo al natural me decepcionó su color, pues lo esperaba más intenso). La pintura de los expresionistas históricos es muy afín a mí.*

-D: ¿Tuviste o tienes algún interés en el arte de los niños, de los enfermos mentales o de las culturas primitivas, u otro como el arte de los aficionados autodidactas?

-H. P.: *No... en algún momento sí que he plasmado algún niño con deficiencias físicas y psíquicas... debido al trabajo que desarrollé en algún momento como auxiliar educativo en colegios de niños especiales*

-D: No, me refiero a que si has tenido influencias de este tipo de creadores, a nivel formal...

-H. P.: *No, la verdad es que conscientemente nunca he creído que me hayan influenciado en nada. Aunque si que es verdad que me gustaría dibujar como lo hacen los niños. Puede que aún conserve cosas de cuando era un niño.*

-D: ¿Tienes alguna influencia de la filosofía o de la literatura o cualquier otra? (Comenta por ejemplo tu visión pagana de la religión, y otras influencias)

-H. P.: *Me gusta mucho Blas de Otero, y he interpretado su obra con mis dibujos. He leído algo de alquimia, para poder poner en mis cuadros símbolos misteriosos... de la Masonería, etc., la música me proporciona muchas ideas.*

Transcripción de la entrevista nº 2

(Enviada por e-mail el 19 de noviembre de 2014. Respondida, manuscrita y devuelta por correo postal el 21 de noviembre de 2014)

-D: Hablemos de tu manera de concebir la pintura. ¿Por qué pintas?, ¿qué es para ti?, ¿es una forma de conocimiento, una manera de evadirte?, ¿qué es?

-H. P.: *Pinto para poder seguir viviendo... si no creo que hubiera acabado loco. Para mi pintar es casi como comer, lo necesito, pues es la manera que tengo de expresarme.*

-D: ¿Cuando estás pintando, has adquirido en algún momento otro plano de conciencia, algo que te puede aportar conocimiento? (no me refiero a un estado de trance, ni nada de eso). Creo que hay pintores que llegan a sentir determinadas cosas, determinados sentimientos con la pintura, que les revelan ciertas cosas que no conseguirían de otro modo)

-H. P.: *Cuando pinto voy aprendiendo y sorprendiéndome, etc. Voy reflejando sentimientos en mis personajes, que a veces me gustaría que estuvieran de manera natural entre la gente que me rodea.*

-D: ¿Me equivoco si digo que te atraen pintores que tengan cierta intensidad emotiva, primitiva, romántica, o en general, mas ligada a los sentidos?

-H. P.: *No te equivocas, me atraen los pintores con carga emotiva, primitiva, ligada a los sentidos. Me atrae menos o nada los pintores con carga romántica.*

-D: Aquel que ve tus obras, ¿las capta directamente como un impacto en los sentidos, o crees que las capta por la lectura inteligente que puedan tener?

-H. P.: *La gente que ve mi obra, o la aborrece o le gusta de entrada. Después está el que al principio no le gustaba y al mirar detenidamente la obra o a lo largo del tiempo le va gustando. Hay personas que me dicen que lo que más le gusta de mis cuadros es que siempre descubren algo nuevo.*

-D: ¿Ves alguna relación con lo primitivo en tu obra?, ¿crees que hay algo de romántico en tu obra? (en el sentido de todo lo romántico que hay implícito en lo primitivo, que tiene ese comportamiento hacia la naturaleza, que toca asuntos que nos afectan a todos por igual, y que están llenos de verdad) ¿Cuál es tu relación con la naturaleza como referente?

-H. P.: *Sí, en mi obra está presente lo primitivo. No veo claro si hay romanticismo en mi obra, si la muerte puede ser un tema romántico, pues sí. La naturaleza es un elemento más del telón de fondo de mis cuadros.*

-D: ¿Están para ti unidos de algún modo en tu obra, los conceptos de artista moderno y artista tradicional? (Se que es imposible mantenerse al margen de la historia, pero me refiero a la atención que le prestes al pasado, a un pasado concreto, o a lo tradicional en general, ya que siempre hay pintura tradicional. Si quieres podemos llamar tradicional, al pintor de caballete, que recurre a los géneros clásicos o tradicionales de la pintura, y los resuelve de manera digamos convencional, con gran importancia de la mimesis; y moderno el que está en el lado opuesto, el vanguardista o trasgresor) ¿Ves esa fusión en tu obra?

-H. P.: Mi opinión es que soy un pintor tradicional... de los de pincel, óleo, lienzo y caballete. No entiendo el arte de instalaciones, me parece un arte frío, no me dice nada... y eso creo que puede llegar a cerrar puertas de cara a comisarios "modernos". Siempre recurro a los clásicos, a los sabios pintores de siglos pasados. Si te refieres, por otro lado, si en una obra puedo mezclar el arte tradicional con el arte moderno creo que sí, ya que si mi inspiración puede venir dada por un cuadro clásico, la manera de resolverlo al ser yo un pintor actual será una manera contemporánea, de nuestros días.

-D: ¿Qué postura tomas ante los ideales que tienen ciertos pintores, de limpieza, acabado mimético y académico, verdad absoluta en el arte...? ¿Sientes cierto rechazo ante ello, una postura negativa quizás, o simplemente es algo a lo que no prestas importancia?

-H. P.: Esos pintores creo que carecen de alma, es decir, es su obra la que carece de alma, es una obra fría y calculada.

-D: Esto nos lleva al estilo. ¿Que piensas de la idea de estilo? ¿Crees en él, o es algo a lo que el artista se agarra? (Creo que en tu caso te has ido forjando un estilo, voluntariamente o no, pero es evidente. Hay cambios desde tus inicios hasta ahora, y algún salto, pero es una evolución más o menos lógica)

-H. P.: El estilo viene dado con la evolución del pintor. En mi caso el estilo no lo he buscado deliberadamente, ha surgido. Es verdad que ha habido una enorme evolución... antes predominaba la gestualidad del color y ahora predomina la línea. Es que ahora los sentimientos los expreso con símbolos y para ello es necesario que predomine el dibujo. Antes mis sentimientos iban pegados a la furia de la espátula y quedaban envueltos o plasmados junto a la materia y al color de la misma.

-D: ¿Qué opinas del lenguaje ecléctico, del nomadismo de estilos, confías en la idea de estilo o crees que el artista debe vagar por la plástica dejándose llevar sin tener en cuenta el estilo? (Me refiero a ser nómada, al modo de Kippenberger, o Picasso, por ejemplo, haciendo cosas muy distintas a la vez).

-H. P.: Creo que el pintor debe ser fiel a su estilo. En mi caso no se si sería fácil pasar de la figuración a la abstracción, por ejemplo, lo veo imposible ya que al basar mi pintura en mis estados de ánimo y maneras de pensar, esto sólo lo logro plasmar a través de la figura humana y toda la simbología de la que me sirvo para llevar mensajes a la gente.

-D: ¿Ves algún contenido emotivo en tu pintura?, ¿crees que si la hay, tenga que ver con una construcción intuitiva en el proceso de creación de la obra?

-H. P.: En mi obra la carga emotiva es muy grande, pero no creo que tenga que ver con una construcción intuitiva, es algo buscado.

-D: ¿Debe tener un cuadro para ti, cierto misterio para que funcione?, ¿tener algo que escape a lo explicable quizás?

-H. P.: Sí, un cuadro tiene que estar impregnado de misterio... Si bien me gusta que mi mensaje llegue al espectador tal como lo concebí, a veces no me interesa que sea así para emitir conflictos (por ejemplo: en el caso del retrato de la madre de mi amiga de Los Llanos, no me interesa que se

sepa que al lado de su retrato puse personajes con símbolos de los vicios del ser humano, una clara crítica hacia esta mujer (que creo que es soberbia, avariciosa, etc.). Tampoco quiero que llegue a entender que una de las Ángelas que cae al vacío en el extremo derecho de la obra, la puse como metáfora de que a mí se me cayó una Ángela del pedestal, aludiendo a su nombre. Todos estos reproches son debidos a que esta mujer me hizo mucho daño con sus comentarios mordaces hacia mí y aproveché que su hija y amiga me encargó el retrato de su madre para desahogar mi enojo.

-D: ¿Escapa el hecho visual a la teoría? (La pintura es algo inefable, pero siempre podemos acercarnos a ella, aunque no logremos traducir el lenguaje de las imágenes exactamente).

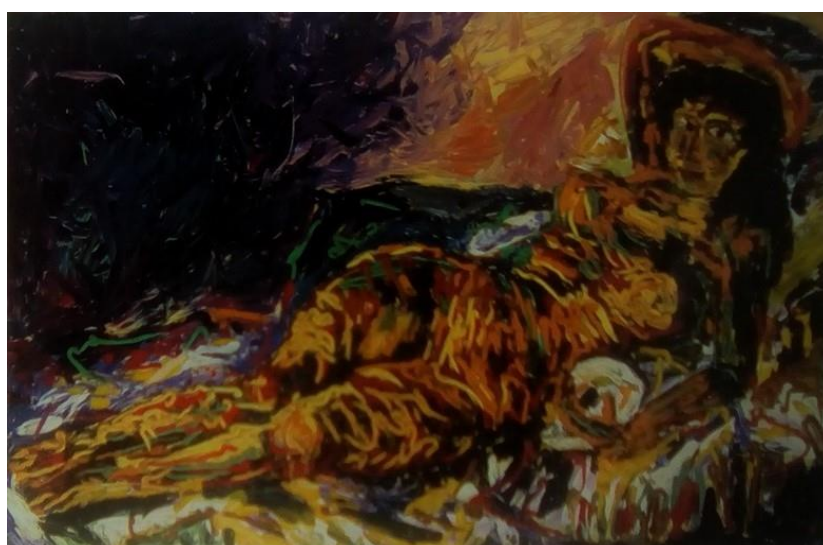
-H. P.: *Creo que sí, pues cada espectador al final interpretará en el cuadro lo que él quiera ver o se acerque a su modo de entender las cosas. Yo intento que la pintura no sea inefable, y para ello me valgo de la escritura, para así reforzar el mensaje que quiero que llegue al espectador*

-D: Yo creo que la interpretación de las imágenes se multiplican, porque la percepción de una obra es distinta en cada persona. A mí eso me lleva a pensar en la realidad como una construcción personal. ¿Necesitas decirte algo a ti mismo o a los demás?

-H. P.: *Sí, cada persona ve algo distinto en un cuadro, como ya dije. Siempre quiero decirles cosas a los demás.*

-D: Hay en tu lenguaje algo de patetismo, en el sentido de que pueden conmover profundamente, infundir sentimientos de dolor. ¿Te interesa que tus cuadros produzcan un cierto shock, que expresen dolor, drama o éxtasis, etc.? ¿Se mezclan en tu pintura aspectos como el amor y muerte, el éxtasis y tragedia?

-H. P.: *Sí, que no dejen impasible al espectador y que dé una bofetada sin mano... ese será el primer castigo que infrinjo al que con anterioridad me pudo hacer daño con un comentario desafortunado. Sí, mi pintura es una mezcla de muerte, éxtasis y tragedia... (Viene dado por mi forma de ser, eso que yo decía al principio de que me afectan mucho los comentarios dañinos de la gente... de ahí quizá, puede ser que venga la transformación grotesca que hago a mis personajes, como para infringir un castigo apostado a la figura humana). Me da terror la muerte, y al principio mi obra estaba repleta de calaveras.*



3. Hugo Pitti. *La maja desnuda*, 1994

-D: Entonces, ¿podrías ver alguna presencia de la muerte en tus obras? (Quizás esa otra visión de la muerte, la que está presente en el subconsciente, o quizás en su relación con el lado cruel y bello a la vez, de la naturaleza, que pueda haber por ejemplo en tus seres humanos y animales? No me refiero a una muerte analizada y reconocible directamente en las obras, sino una muerte que está ahí, en el subconsciente...

-H. P.: Sí, por supuesto, mi obra creo que está envuelta en una mortaja permanente. Tengo mucho miedo a la muerte como dije antes.

-D: Yo creo que tu lenguaje también es de algún modo provocador, quizás perturbador, pero más que nada, imaginativo. No sólo por los recursos, sino por los temas. Cuéntame algo de esto.

-H. P.: No trato de provocar deliberadamente... es innato este lenguaje pictórico. No sé si se puede catalogar de perturbador... si sé que es imaginativo.

-D: ¿Cuál es tu idea de la belleza, de la estética del cuadro? ¿Consideras tus obras estéticamente feas, o que hay algo de esta estética de la fealdad en ellos, como en el Románico, por ejemplo?

-H. P.: Mis obras son un caos estéticamente bello.

-D: Sobre lo grotesco. ¿Es importante para ti causar efectos desagradables en la obra, violencia plástica o temática?

-H. P.: Es muy importante para mi intentar causar efectos desagradables al espectador con mi obra... sobre todo al transformar la figura humana para que llegue al que la contemple el mensaje de maldad que puede haber en el ser humano. También la ternura está presente. A veces, el ser humano nos ayuda y nos consuela.



4. Hugo Pitti. *Pedro acosado por los gallos de su negación*, 2002

-D: Tu obra creo que muestra una dimensión erótica, dejar ver el dolor o el placer, territorios de este tipo, que creo son comunes en el lenguaje expresionista ¿Estás de acuerdo?

-H. P.: Sí, en mis cuadros hay una parte de erotismo y otra de dolor, pero no sé en qué proporción exactamente.

-D: ¿Te atraen lo sucio y lo visceral?

-H. P.: Sí, me atraen lo sucio y lo visceral.

-D: ¿Y lo monstruoso como modo de perturbar, generar malestar o de seducir?

-H. P.: Por supuesto.

-D: Suelen ser señales de un pintor con cierto vitalismo expresionista, al igual que cierto romanticismo en otros, o un interés por lo metafísico, que no creo que sea tu caso. ¿Te sientes de alguna manera identificado, te interesan estos conceptos?

-H. P.: Yo sólo quiero volcar en el cuadro mis sentimientos... mi manera de estar en tal o cual momento... quiero hacer una crítica al ser humano, que con su forma de ser puede hacer daño a los demás (a mi en concreto). Me ha preocupado hasta ahora el paso del tiempo (o también la falta de tiempo, si he de ser más concreto). Creo que no soy nada romántico.

-D: ¿Está para ti, en tu pintura, la representación dominada por la imaginación o por la construcción ficticia?

-H. P.: Creo que ambas intervienen

-D: Bien, dejémoslo aquí Hugo. Gracias por tu colaboración, y mucha suerte.

-H. P.: Gracias a ti por tenerme en cuenta.

A. 1. 7. Entrevista con Jorge Ortega

Jueves, 2 de abril de 2015, Parque de San Telmo, Las Palmas de Gran Canaria

Más información sobre el pintor en:

www.canariasarte.net/Artistas/DelaJalaL/JorgeOrtega.aspx

Transcripción de la entrevista nº 1

(Enviada por e-mail, tras una larga conversación en el lugar y fecha arriba indicado. Respondida y reenviada por e-mail el jueves, 9 de abril de 2015.)

-DOCTORANDO: ¿Estás de acuerdo con que te incluya en una serie de pintores canarios que tienen o han tenido influencias del lenguaje expresionista?

-JORGE ORTEGA: Ya sabes mi prejuicio, ante la idea de que la obra de arte se fundamenta en algo que viene de mí. Mi relación con el expresionismo aparece en mis primeras relaciones con el arte, y de ahí si he de admitir que ha condicionado todos mis movimientos, intelectuales, emocionales. Ante la obra. Simplificando yo me inicié en el arte por una necesidad personal, de comunicación en una situación personal en la adolescencia complicada.

No hubo una primera obra que me abriese al arte, simplemente en un ejercicio de clase surgió un imaginario surrealista que estaba allí, y de forma natural me impliqué con aquellos dibujos, los sentía míos.

Y por necesidad y desinterés hacia todo lo otro en la vida, comencé a leer sobre surrealismo y arte. No sé como conocí el expresionismo abstracto, pero si recuerdo el impacto que me produjo un capítulo del documental "el impacto de lo nuevo" centrado en el expresionismo abstracto. Básicamente yo ya encontraba repetitivo y aprendido el discurso del surrealismo, agotada su capacidad para mí. Y en aquel documental encontré una actitud ante la creación. Una afirmación, simplemente ponerme a pintar, sin imagen, la experiencia en sí. Dos autores fueron mi guía Jackson Pollock y las fotos y películas donde se le veía pintando con la tela en el suelo. Y la pintura de Mark Rothko que me ha impresionado siempre.

Simplemente la actitud, no necesidad de imagen, la pintura como experiencia que duraba mientras esta estaba fresca, y fijaba todo conforme secaba. Una ilusión emocional. Compraba trozos lo más grandes de tela que encontraba, y lo ponía en el suelo, aprendí a mezclar pigmentos porque era lo más barato. Y la máxima era esa, pintar. Me detenía maravillado cuando veía estaba, y si no lo sentía me sentía muy frustrado. Las pocas telas que podía comprar, me obligaron a ser muy selectivo con las que dejaba sin volver a pintar. No había apenas conocimiento por mi parte tan solo una relación directa.

Gracias a un concurso en 1985 conocí a Carlos Diaz Bertrana, que me ofreció exponer en el Ateneo de la Laguna, y de ahí vino mi relación con la Galería de Manolo Ojeda, en la época ATTIR, quien me ofreció exponer y llevarme a Arco '87, yo ese año empecé BBAA. Y eso que yo creía iba para exactas, biología o filosofía, que eran mis atracciones.

Era muy consciente de la mala mano que tenía, y de lo imposible que me iba a resultar BBAA. El expresionismo abstracto al igual que le ocurrió al surrealismo se agotó, se volvió aburrido y

aprendido para mí. Ese ha sido mi motor, sentir que lo que hacía me era inevitable, pero a la vez mucho pudor, porque sentía la aceptación hacia lo que había aprendido a hacer.

-D: Hablemos de tu proceso creativo, de momentos concretos de éste. Por ejemplo, ¿Qué importancia tiene tu implicación emotiva para que el cuadro llegue a formalizarse de un modo u otro?

-J. O: *Imagino te refieres a lo que te comenté en torno a “atención plena” como primer movimiento antes de dibujar o pintar. Para mí se parece a una técnica, no busco lo emotivo, busco ser preciso en fijar lo real, desconfiando de lo que veo u oigo, porque están reglados por el lenguaje previo, y por ello, hablan de lo ya aprendido antes de lo que es. Y como técnica para entrar en otras estructuras sensoriales de percepción no regladas por el lenguaje y la educación, como quien calibra la cámara para que fije lo que sucede y minimice sus procesos propios previos y necesarios.*

Lo emotivo como tema, como interés, no me interesa, es algo que está ahí en la obra, como la tela. Lo emocional si está ahí, en el momento de pintar, en cuanto el aburrimiento ante lo que se sabe, y la incomodidad y necesidad inevitable, como indicios de que la obra hacia donde iba era la que era, y tenía que abandonar la anterior. Esas son las emociones que yo puedo afirmar. Uso lo emotivo, las relaciones de lenguaje, lo intelectual, lo sensorial y visual. Los recursos, la torpeza todo en función de la efectividad y la necesidad. La obra es como un cristal, un lugar de experiencia también para quien está delante.

He de comunicar al espectador lo que he de comunicar, cada época marcó diferentes ambiciones. Pero no pretendo hacer sentir una emoción, pretendo iniciar al espectador en un conocimiento otro, que es el cuadro quien lo origina.

Como esa obra de Nauman “el verdadero artista muestra al mundo la verdad”. Comencé a usar imágenes primero por el rechazo que provocaban en mí, eso me excitaba. Y ante el fracaso y la certeza de que desde dentro, no era una fuente inagotable, para poder generar arte, que era mi excitación. Buscaba donde fuese aquello q me excitaba, veía lo que fuese y oía lo que fuese. De esa manera, me encontré con un grupo de textos que me hicieron entrar en flash, en catarsis, me disolvieron. Al final solo pude asumir mi función de pintor para crear unos pequeños cuadros, a modo de reclamo, para anunciar aquellos textos.

Al mismo tiempo inicié otro grupo de cuadros y dibujos, creo sería 1989, que llamaba “Paisajes vacíos” donde cualquier imagen absurda o que me impresionaba la dibujaba o pintaba sin prejuicio. El culpable de ello fue mi impresión al descubrir a Francis Picabia, de quien se hizo ese año una gran expo en Madrid. No me consideraba pop, simplemente sentía la felicidad de estar bajo el auspicio de entidades superiores, jejejejejeje, aquellos textos, el imaginario que pintaba sin pudor. De estos años hay un gran cuadro en los fondos del CAAM (que se confunde con un autorretrato, así lo identifica la gente). El mayor cuadro de esa época, un cuadro con fondo plata de 2 metros por 1,5 donde aparece una cara ocupando y centrada el cuadro, en línea a tinta china. Nunca me he sentido un pintor POP. La obra de aquella época con una pequeña imprentilla tenía su título en la parte inferior. “Paisajes vacíos”, “anuncios de textos de Arte”, “Doce reglas para una nueva academia. Ad Reinhard”.....

Todo se fue complicando, y la gran revelación, fue cuando me trasladé a continuar la carrera en Cuenca y conocí a José Luis Brea, Armando Montesinos, José Maldonado. Que no sentían como raro los lugares que me excitaban, y que generosos, me hacían llegar diferentes textos, o conferencias o autores increíbles. Gracias a ellos Dan Cameron nos presentó en Madrid “el Arte y su doble”, un día antes de inaugurarla, o nos presentó “Cocido y crudo” igualmente. Antes de inaugurar. De aquella experiencia guardo la impresión de cómo comentarios y fragmentos q sentía verdaderos de ellos, abrían para mí lugares excitantes como pintor. Me excitaba y afectaba a mi obra e incluso años después aparecía la respuesta. Como ocurrió con la obra apropiacionista de Sherrie Levine o Richard Prince o Matt Mullican, que entendí años después, en un texto revelador.

-D: ¿Tienes una idea clara de lo que vas a hacer? ¿Qué papel tiene el dibujo en tus obras? ¿Puede ser un primer acercamiento a la pintura, o simplemente funcionan como trabajos independientes?

-J. O.: *Dibujar y pintar son experiencias para mí muy diferentes. Dibujar quizás por el aprendizaje de la escritura, tiene que ver con eso, con lo dicho, lo seco, lo comunicado, lo que está ahí, dejó esa marca. La pintura es como un suceso en estéreo, te envuelve y apabulla. Son dos estructuras diferentes al contemplar y al hacer. Que es lo mismo. Alterno épocas de pintura con dibujo, sobretodo la pintura la suelo reprimir, hasta que ya no puedo más, simplemente porque es una experiencia que genera objetos que ocupan mi espacio.*

Se lo complicado que es para la pintura captar la atención de quien está ahí. Rodeada de pantallas. El tiempo de la pintura es más largo que el que consideramos, podemos pasar por delante de ella y no verla, y puede permanecer en nosotros hasta que algo la abre para nosotros, que nosotros no es algo tan diferenciado. Nosotros somos cualquiera. El conocimiento, nuestra interpretación, nuestras emociones, todo en una es lo mismo que en cualquiera que esté a nuestro alrededor. Por eso creo que aunque necesaria es solo ilusión creer que es posible una interpretación individual.

Yo soy un ser en social, educado, aprendido, adoctrinado, la obra se abre pero es ingenuo, se abre diferenciada para ti. Tu eres sólo la experiencia de ese suceso, y esa es la gran importancia, verse afectado como espectador, en cuanto la obra, abre la realidad que vivimos todos.

Las ideas que yo creo mías, tan solo han sido apropiadas por mí. Me impresionaron y transformaron, pero no son mías, y por necesidad son diferentes a las de otro momento, aunque las creamos iguales o en relación. No sabría a quien dar mas importancia si a lo seco y directo y privado del dibujo, o al espectáculo en estéreo de la pintura, el color, lo que se percibe y no se ve, las pinceladas, los sucesos líquidos que se fijan, muchas cosas sucediendo, para desarmar lo que queremos ver, o nos enseñaron a ver en una pintura. Pero son dos herramientas distintas para que la experiencia pueda ser efectiva. Se también el fetichismo del papel. Al ver un dibujo es muy clara la sensación de que alguien como tu quien esta frente al papel, que alguien igual hizo aquellas marcas. Esta ilusión es importante, y también has de sentir que está ahí para ti.



1. Jorge Ortega. *Citoyenneté*, 2003

-D: ¿Hay una composición clara?, ¿es sólo un punto de partida inicial?

-J. O: No, cada momento de mi pintura marcó un momento de iniciar. NO hay boceto, hay mil veces dibujado el mismo motivo, o pintada la misma imagen. Pero la actitud no es la del boceto, o estudio previo. Jasper Johns lo dice mejor: Dibuja una y otra vez esa diana, bandera. Con la intención de situarse ante ella, como si fuese la primera vez que lo hace, con la ilusión de fijar algo otro, partiendo de las mismas premisas. Siempre que volvía a continuar pintando un cuadro lo hacía sabiendo que lo que había se iba a perder, cualquier marca nueva, puede hacer que un cuadro o un dibujo se derrumbe. Así que si no acaba de funcionar, aunque me excite, inicio el proceso, que cada época reglaba de una manera. Cuando se que está, lo retiro de mi lugar de actuar, porque si se me ocurre tocarlo lo pierdo.

-D: ¿Eres de la opinión de que siempre hay un método, una disciplina en los pintores?

-J. O: La pintura exige una disciplina, aunque sea la de perderse para siempre. Y exige se haga de la manera que se ha de hacer, y eso en mi caso fue aprendizaje. Si es virtuosa, ha de ser así, si es torpe, ha de ser así. Porque hago una u otra, simplemente porque es lo que hago en ese momento, mi pretensión de virtuoso o torpe, es ilusión.

-D: ¿Hay en tu pintura alguna relación con conceptos como lo animal o lo salvaje, o con lo irracional, que puede estar quizás en la manera de pintar, en expresar lo esencial, lo primitivo o lo animal que pueda haber también en la condición humana?

-J. O: Que confuso es todo cuando queremos amoldar lo que sucede a una idea pre-establecida. Si me leo, veo que aunque intelectual, mi comportamiento es como el de un animal, que sin parar acomoda su nido para traer la cría. Pero soy animal humano y eso es ser concepto, sociedad, relato, emoción, sentimientos, asombro, pensamiento, relato, meditación, música, sentimientos, educación, lenguaje, Creo estas equivocado cuando hablas de primitivo, piensas en Arte y en Historia del Arte. Me da fobia hablar de lo interior, recuerda mi prejuicio a la idea que desde dentro surge el arte. Aunque también me aburre terriblemente la pintura que se hace con lo que el pintor conoce, un aquello de mira, yo lo vi, y lo hago antes, soy listo.

-D: ¿Se alternan lo constructivo y lo destructivo en tu proceso de creación?

-J. O: Sólo por defecto. La creación en mi es una experiencia, y en el espectador que también soy yo, es una revelación. Construir, destruir, en cuanto los usamos como concepto, para unos legitiman culturalmente la pintura, para mi la hacen aburrida. Como pintor busco sentir lo que leo, lo que escucho, lo que pinto como una experiencia en toda su intensidad. En el habla, aparte de las palabras está la experiencia en si, que nos transforma. Cuando ocurre con alguien con intensidad. Busco lo mismo en la pintura, no es tanto q diga algo importante, que lo ha de ser, sino que me transforme y transforme a quien lo ve, en el tiempo necesario.

-D: ¿Es más importante lo accidental, lo deliberado o ambos?

-J. O: La propia obra que he estado desarrollando, las lecturas, las canciones, mis estudios, han sido variables, han modificado el contexto que es en realidad donde se determina mi trabajo, como va a ser y como hacerlo. La importancia la determina la propia obra, solo puede ser de una manera. Cualquier recurso, formal, sensorial, emocional, conceptual, espiritual, está en uso solo para que sea efectiva, y me transforme y enriquezca o empobrezca y te transforme, enriquezca o empobrezca. Siempre en su relación temporal que no se equivale con la inmediatez. Para ni siquiera en una sopa Campbell, que creía era verla y seguir, el tiempo necesario es el de la inmediatez. Lo ves y eso es.

-D: ¿Cuándo está acabado un cuadro? ¿Estás de acuerdo con la idea de que un cuadro nunca está terminado, que es uno el que decide darlo por acabado?

-J. O: Para mi cuando siento está. Como entidad cuando lo ve alguien, y lo siente o no lo siente, que es lo mismo.

-D: ¿Respetas que el cuadro en determinados momentos te guíe?, ¿Es controlable del todo el lenguaje?

-J. O: *Siempre me guía, incluso cuando creo que no me está guiando, y lo hace a veces en cuadros posteriores. Y me esfuerzo a ir hacia donde no se. Durante años consumí sin cesar textos, sobre el lenguaje y su experiencia. Ahora lo que me condiciona, es este comentario, que leí a un iluminado. “Es una ilusión de la mente, sentir que necesitas aprender algo, conocer más para estar completo. Si el despertar existe sólo puede ocurrir ahora”. Al leer esto entendí que no me era necesario leer nada más, ni aprender nada más, que ya todo estaba en mí. Irónicamente sigo leyendo. Pero mi posición sí ha cambiado. El cuadro no me obliga en un sentido formal, me obliga como entidad, como la presencia que toma el contexto, que genero en mí, y que toma forma con el cuadro o el dibujo. Ahora sólo parto de un primer momento. “Atención plena” intentar estar ahí, no desear demostrar nada a nadie, ni hacer nada especial, tan solo ser receptivo y que todo se fije, que los conocimientos, la técnica, los sentimientos, los estímulos, las ideas, como la pintura, entren y se detengan en la obra, como ha de ser. Lo importante es partir esa actitud. Parto de estos principios. Lo que percibo tras los 5 sentidos está reglado por el lenguaje, por lo aprendido.*

Como organismo tengo otros receptores, que me aportan información y conocimiento de lo que se sucede, y que no están mediados por el lenguaje. No los puedo determinar, como cuando digo veo esto. Pero iniciando una actitud de atención plena, me vuelvo más receptivo a esta información, no mediada. Todo lo fijo tras un lenguaje es cierto, pero ese dibujo esa pintura, aunque reglada es la escritura del registro de lo que sucede. Lo que creo ver, oír, gustar, discursa en realidad de todos los procesos interiores aprendidos, y las máquinas que lo copian como la cámara fotográfica, igual. Por ello, considero están más alejadas de aquello que ha sucedido, que un dibujo, que se ha generado bajo una actitud receptiva y sin juicio. Porque esa actitud me hace ser permeable a lo que sucede y fijarlo sin estar mediando mi intención aprendida.

-D: Yo creo que este tipo de procesos creativos, habitual en los pintores de perfil expresionista, tiene que ver bastante con el hecho de utilizar la abstracción de manera más o menos lírica y orgánica. Tiene que ver con el vínculo que se tenga con ésta y con el grado en el que se presente en la pintura, que al final te conduce en el desarrollo de la obra y te hace perderte en mayor o menor medida en el proceso, llevándote a formalizar de manera discontinua, encontrando los valores plásticos en el proceso ¿Cómo de importante es la abstracción en tu caso?

-J. O: *Si me leo, quien habla es un pintor abstracto. La imagen, lo que trae, el ruido necesario, la suciedad necesaria. Inicié ese viaje de la imagen como suciedad necesaria, desde “Paisajes vacíos”, donde cogía imágenes y me abandonaba a su doctrina, como me abandonaba a la doctrina de “los anuncios de textos de arte”. Después en “Anotar”, en el 90 creo, bajo el asombro de las palabras y las cosas, y los diccionarios de simbología, la conciencia de ausencia de aquellos símbolos que se abrían a direcciones múltiples. La luz y la lámpara, el óleo y su representación en botella de aceites, el jarrón y su desequilibrio, el agua y el vino en sus botellas, en su desequilibrio. Todos estos cuadros con un elemento central, una botella de leche, una planta, estaban regidos por un libretto de textos, que a modo de regalo a quien tenía el cuadro. En él estaban las citas de Michael Foucault “las palabras y las cosas” de Roland Barthes “, textos de placer, textos del deseo” anotaciones de diccionarios de simbología. Recientemente en “bequem”, “verde y magenta” y demás hasta mediados del 2000, la idea que se impuso era que habían determinadas imágenes que mostraban con claridad los arquetipos necesarios, para poder construir quien soy yo, tu, hoy. Para finalmente en estos años, la certeza de que cualquier imagen, contiene toda la doctrina, que nos hace ser quien somos ahora y diferentes de cualquiera en otro ahora.*

-D: Es curioso como casi todos los pintores con este perfil expresionista, han trabajado la abstracción paralelamente a otras obras figurativas.

-J. O: Siempre es abstracto, porque lo humano lo es. Los conceptos que aclararon momentos históricos, (expresionismo, abstracción, conceptual), muchas veces al usarlos ahora, ocultan y confunde. Entiendo tu necesidad académica de usarlos, pero me afirmo en ello. Lo humano es en sí abstracto aunque se pretenda figurativo o real. Lo humano superpone siempre la imagen (entendida ésta de una forma tan amplia como dije antes, no solo representada sino desde el momento de ver, oír, pensar, proyectamos imágenes.)

-D: Si te preparases demasiado el proceso, es decir saber muy bien de antemano el color, la forma, la composición, etc., y lo llevaras metódicamente hasta el final, ¿funcionaría el cuadro o perdería la magia?, ¿en tu caso es mejor anular en el proceso todo lo previsto, desprenderse de lo deliberado?

-J. O: La obra manda. Recuerda esa máxima, entre el naranja y el verde. Comparten en la misma intensidad que contienen lo que los distancia. O el uso del gris. O de que en un cuadro el ojo percibe lo que no ve, por lo que puedo trabajar con ello. O el uso de la imagen y el símbolo de una lámpara por ejemplo. Son máximas que me congelaron ante su inmensidad, y empezaba a pintar desde ellas. No empiezo desde una imagen final. O si pienso en mi lugar de ahora de atención plena donde cualquier imagen contiene toda la doctrina. Y eso no quiere decir que todo valga, simplemente que cualquiera de ellas abre y contiene a la vez la posibilidad del despertar, que no es sino ser consciente. No sólo entendido de manera mística, siempre hablo como intelectual, y la experiencia del encuentro de estos conceptos y su experiencia en sí.

-D: Pero, ¿es importante para ti el riesgo en la obra?

-J. O: No quiero tener la necesidad de demostrar lo que sé cuando pinto. El riesgo y la sensación de vergüenza y fragilidad es lo que me engancha a seguir. Si un cuadro no está terminado, está en una zona de trabajo, junto a otros. Y sé que si decido comenzar, éste cambia por completo, no hay correcciones. Tan sólo una primera mirada, para ver que ocurre en la pintura, y que es lo que hay, que me interesa, pero ingenuo, todo se transforma y cambia en el momento de volver a pintar, lo que hay pasa a operar en una función perceptiva que no visual. Va a dar una sensación de luz, de color, de percepción de desestabilización, de que la imagen final se está conformando. En la pintura juego con lo que el ojo no ve, o por sus relaciones formales, contrastes de color, o que se tapó. Pero la pintura no es opaca. Ni es una imagen a conseguir, que empieza por una esquina y termina por la otra. Lo que sucede en las capas de pintura cubierta, van a determinar una luz especial, direcciones que el ojo percibe van a dar inestabilidad a una figura. O nos crean una ilusión de que la imagen se está conformando, que todo crea un espacio cristalino y diferenciado. Estas no son más que estrategias formales, necesarias en un mundo, excitantes imágenes electrónicas. La pintura por necesidad tiene que ofrecer una experiencia aunque sea como trampa, para que alguien pare, y la obra ocurra, y entre en el espectador, es un parásito conceptual, muchas veces que necesita de su nuevo huésped, y use su mente, emociones, recuerdos, historia para abrirse y operar como entidad de conocimiento, no para que el espectador sienta, sino para que se transforme.

Tampoco al dibujar uso nunca la goma. Dibujar y pintar son procesos que suceden, la pintura se va construyendo como si fuese un cristal de roca. Y el dibujo va recogiendo las marcas, en un muy amplio sentido de la palabra.

-D: Creo que eso dice bastante del papel de la espontaneidad en este tipo de pintura. Aunque habrá algunos que incluso aboceten. Aquel que ve tus obras, las capta directamente por medio de los sentidos, más que por la lectura inteligente que puedan tener. ¿Estás de acuerdo?

-J. O: Con la tele, internet, los wassaps, la pintura tiene que ser intensamente en stereo, apabullante, o mínima, para que la puedas ver. Yo no puedo condicionar a quien ve la obra, si puedo dotar de recursos a mis cuadros y dibujos, para que ocurran. Lo mínimo con lo que cuento, es que el espectador, distingue lo que está dotado de lenguaje y lo que es naturaleza, y cuando detecta lenguaje instintivamente juega a desatarlo. Creo que todos tenemos herramientas, para ser afectados

por la obra de arte, y enriquecernos con ella a la vez que nos transforma. Conocer no es tener información, si acaso cuando esta se metaboliza.

-D: En tu proceso, ¿alguna vez transformas las figuras hasta el punto de perder la forma inicial, o sólo sufre cambios en la materia y el color, sin llegar a perderse?

-J. O: Si el cuadro no está, da igual lo cercano que esté a su conclusión. Se que cuando empiezo a pintarlo otra vez todo él va a cambiar. Mi límite de tensión es cuando siento que técnicamente no admite más pintura, entonces esta la lija (pero esto sólo ha ocurrido una o dos veces, intuitivamente aprendo el ritmo del cuadro, aunque no se a donde va, se por mis lecturas, y por los dibujos y otros cuadros, el contexto nada más). Lo que les sucede me da igual, es lo que tiene q sucederles, para ser, es como un veneno, pero que te aviva despierta y llena. Su aspecto es el necesario, para atraer, y contener. Si me excita cuando no sabes si realmente es lo que ves. Para ello uso a cualquiera, y les pregunto, que ves?

-D: Existen pintores que utilizan un tema solo como pretexto para pintar, y luego son capaces de eliminar por completo ese referente y encontrar otros motivos en el proceso, habiendo transformaciones formales y temáticas, ¿es tu caso?

-J. O: Cuando dibujo sí que muchas veces hay un primer momento, que uso el pretexto del lugar que alcancé el día anterior, para empezar a dibujar, y que este me lleva a otro lugar. Pero eso cuando dibujo, por el poco tiempo que necesito, me permite hacer un dibujo que sitúe mi mente y mi conciencia en un lugar que me maravilló el día anterior. La pintura exige desde la primera capa que lo que ocurra es necesario. Condiciona y construye el cuadro final, aunque yo no tenga ni idea de como será el cuadro al final. La actitud es desde el principio con esa exigencia de saber que color preparar, que gestos, que imágenes inician el proceso. Nunca son cualquier color, cualquier imagen, cualquier pincel. He ido escribiendo textos cuando me han dejado, que han fijado cuales eran las ideas reiterativas que me hicieron hacer de una manera. No entiendo la pintura como historia de la pintura. Me atrae la filosofía, o las canciones, porque simplemente creo se mueven por una necesidad parecida.

-D: ¿Y añades alguna vez elementos en el proceso que no tenias ni idea que lo ibas a poner, que no contabas con ellos pero el proceso te los pide en un momento dado?

-J. O: Sí, o acaban allí, pero puede ser desde algo que alguien deja, que encuentro en el suelo, que escucho en una canción, que leo. O que se cayó sobre la pintura fresca. O que en el proceso del cuadro me obliga a detenerme y buscar esa imagen, esa mano, ese ojo, ese bolso que en la imagen que tengo no está.

-D: ¿Fue la casualidad la que hizo que aparecieran esos elementos en el proceso? Es decir, ¿te los encontraste en el proceso?, ¿fue lo formal lo que te sugirió esos elementos? Quiero decir ¿fue algo abstracto lo que adquirió forma y tú lo modelaste hasta hacerlo mas o menos reconocible, o lo añadiste desde cero porque el tema o la composición te lo pidió?

-J. O: No. Ves lo que tienes que ver, lo que no, ni existe. Leo lo que tengo que leer, lo que no, ni existe. Nada entra porque yo crea, mejora. Eso sería ser estúpido.

-D: ¿Crees que es importante perderse en el proceso, romper la idea inicial, dejarse llevar?, ¿te revela el cuadro de esta manera algo, cuando te pierdes en el proceso? Me refiero a un perderse deliberado. Quizás es que esto pueda tener más relación con una intención abstracta directa hacia la obra.

-J. O: Me repito. Un buen cuadro es una experiencia, como cuando hablas con alguien que te transforma. No son sus palabras, su contenido..... es la experiencia en si que es algo más complejo y que incluye, el lenguaje, los conceptos, los olores, el color, los arquetipos, lo aprendido, las necesidades.....

-D: Yo diría que unos de los aspectos compositivos más importantes en tu obra, es la desintegración de la forma y su fusión con el espacio, un proceso de abstracción que casi aparece con Cezanne, esa manera de organizar el espacio pictórico, ¿estás de acuerdo?

-J. O: *Estas hablando en lo formal, pero Cezanne es para mí un pilar, y Johns también, y los que no se nombran. No creo solo en lo que te refieres. Ese lenguaje formal afecta en el contenido, en mi proceso interior. Posicionarte, y ser flexible ante los cambios que se suceden en el motivo, irlos fijando, delegar tu "yo" en ellos. En sus cambios, en que alguien los movió de sitio, en que la luz se va transformando. Esa actitud flexible me permite no violentarme, porque algo dejo de estar, porque la imagen se perdió. Afecta en totalidad a la obra y me permite abrazar experiencias que es la obra la que me las trae. No es tal imagen, tal luz, tal manzana, es ese estar ahí, y si cambia, y si pierdo o estropeo la foto que motivo todo, pues es parte del proceso, solo que yo lo ignoraba en un principio. Tengo viva la experiencia ante un cuadro retrato de un jardinero de Cezanne que tienen en la Thyssen, y es una vibración, pero también lo es en sus bañistas, que son lo contrario, un cristal, todo quieto y no solo formalmente hablando.*

-D: De los recursos que te voy a nombrar, dime con cuales te sientes más identificado: complejidad, variación, simulación, fragmentación, inversión, distorsión, metamorfosis, transformación, lo teatral, lo laberíntico...

-J. O: *De todos esos he abusado, como el que lo hace del alcohol. Ahora personalmente como intelectual, que no místico, estoy en otro lugar. Hay un sermón de Buda, muestra una flor. No sé si lo entendí mal, pero en resumen levanta una flor, y muestra como al ver la flor, podemos ver su belleza, su color, su aroma, nuestros recuerdos. Pero al verla podemos tomar conciencia de estar ante la luz que la conformó, la tierra donde se crió, el agua, la materia y los átomos que la conforman, que están en constante migrar con los nuestros. Este lugar, aunque místico, yo como intelectual, lo apropio, porque me veo afectado. Y de ahí esa certeza de lo estúpido, y necesario que fue buscar la imagen necesaria que destapara el arquetipo de quien soy. Y lo estúpido y necesario que es esa certeza de que cualquier imagen está en mi primero.*

Como afirma cualquier estructuralista, en lo aprendido, en la gramática, está contenida la ideología, y es quien soy, y cualquiera de ellas contiene toda la doctrina de lo que y quien soy. Si creo que cada postura, que voy tomando, por el contexto que voy generando, afecta a como el cuadro o el dibujo opera en quien lo ve.

-D: He visto que no sueles combinar códigos pictóricos en tu pinturas, sino que te resuelves muy bien a través de la mancha únicamente... ¿nunca has mezclado esta solución con la escritura, o el collage u otros?

-J. O: *Lo uso todo. Me ha dado la impresión, cuando lo he leído, que hablabas de recursos históricos. El collage, el palimpsesto, el texto-imagen.....etc. (recetas). No sé lo que va a ocurrir en la obra, si se el contexto que la genera, no sé la solución. Por ahora siempre he confiado en esa idea de que ante lo que ves, estuvo alguien, están sus marcas, todas necesarias para surgir aquello.*

-D: ¿Ha influido en ti la gestualidad, lo automático, lo espontáneo o la ensoñación como generadora de la creatividad?, ¿Quizás algo del Surrealismo?

-J. O: *Lo automático está ahí, no hay demasiado control, hay un contexto, los textos que leo en ese momento y hay una actitud en esa experiencia, la obra surge. El expresionismo fue en aquellos años la experiencia de lanzarme al proceso, sin la necesidad de contenido, o símbolos. Que había utilizado de manera intuitiva antes de este, pero que en sí se volvieron repetitivos. Esos primeros años de expresionista fueron muy excitantes para mí, era la experiencia de la pintura en sí, sobre la tela. Pintando directamente con las manos, sin apenas conocimiento. El problema surgió cuando aquello se volvió aprendido, y aparecen poco a poco las fórmulas que solucionan el cuadro, conforme ocurre*

desaparece la experiencia y aparece la producción. Aquello fue complicado, porque me encontré ante el abismo por no saber nada de arte, y solo saber de donde quería salir.



2. Jorge Ortega. *A manera de canon*, 2009

-D: ¿Está para ti, en tu pintura, la representación dominada por la imaginación o por la construcción ficticia?

-J. O: *Si aparecen lo han hecho como lenguaje en sí, el lenguaje como lugar que genera un vacío, que sitúa la pintura desde otro lugar. Si es cierto que la representación en sí como estructura gramatical, es donde me he centrado en muchos de mis dibujos. Aparecen constantes marcas que son referentes de sistemas de representación, anotación del punto de vista, o poses y contrapostos que citan al desnudo, (nudity naked). Están en su función, y a la vez abren la obra de una manera especial. Me gusta ese encuentro entre la gramática de la plástica en sí, y la gramática nominal de una anotación, de punto de vista, o sistema diédrico, cónica, del comic.*

-D: Esto nos lleva al estilo. ¿Que piensas de la idea de estilo? ¿Crees en él o es algo a lo que el artista se agarra?

-J. O: *No he creído en el estilo, soñaba con traicionarme y empezar. Buscando esa desorientación en mí, que me permitiese pintar dibujar, como nuevo. Pero luego la gente me dice, que reconocen mi obra, que hay una manera de hacer, me asombra porque voluntariamente, trabajé por enriquecerme para huir de donde había alcanzado. Pero bueno, me parece bien, porque no es algo a lo que presté atención. Si hay estilo ok, si no lo hay ok. No es lo que me preocupa. Si tuviese un grupo de música, tampoco me preocuparía. Creo que es algo que hoy todos compartimos, ser efectivos en lo que se pretende, en mi caso afectar, comunicar, desvelar, y la manera de conseguirlo solo tiene que ser efectiva y no muy visible ni complicada de conseguir.*

-D: ¿Qué opinas del lenguaje ecléctico, del nomadismo de estilos, confías en la idea de estilo propiamente dicha, o crees que ese nomadismo es también un estilo?

-J. O: Creo que cuando se ha planteado esto, se ha hecho de forma equivocada. Creo simplemente que cada momento mental toma el aspecto que tiene que tomar, y si hay diferentes lenguajes o marcas en una obra, es porque están operando en mi caso afirmándose como lenguaje, o generando contenidos que van a funcionar en estéreo. No es una manera de aparecer citando bellamente. Creo la manera más efectiva de vislumbrarlo es por ejemplo si afrontamos la apropiación. En sí parece eso, coger una idea, una imagen, y hacer la tuya. Pero si observamos los diferentes artistas que la usan, veremos como esta misma estructura se dirige en diferentes direcciones. Un uso de algo que en sí es robar, tomando sentido y significado de formas muy diferentes. En Sherrie Levine ese vacío entre el original y la copia exacta que me deja ahí. La apropiación de Cindy Sherman de los arquetipos publicitarios y poses, en un discurso feminista. Cuando Richard Prince refotografía fotografías de los media, que íntegramente reproducen el 100% del negativo original.

Cuando yo alcanzo la libertad al sentir que todas las ideas que creo propias, realmente han sido apropiadas, que tan sólo puedo establecer el espacio en el que se articulan, y que en esas relaciones aparece el contenido. Y que bueno, una idea me hará sentirme atraído por otra y atraído por una experiencia de lo que se sucede nueva. Por ello concluyo, creemos que la obra es ecléctica porque reconocemos diferentes estilos. Pero luego la obra está regida por una férrea necesidad de aparecer con los recursos que es. Y pierde sentido esa idea estilística de eclecticismo. Ese aludir al eclecticismo formal, fue una herramienta histórica en los 80 para afrontar algo que era peligroso, y detenerlo en algo estético.

-D: En realidad creo que en tu caso te has ido forjando un estilo, no se si voluntariamente o no, pero es evidente. Si que hay cambios desde tus inicios hasta ahora, pero es una evolución lógica. Yo me refiero a ser nómada en el modo que lo hace Kippenberger, por ejemplo, que fue paralelamente muy plural, haciendo cosas muy distintas a la vez.

-J. O: Sí, pero esto surge por mi admiración hacia Picabia, su obra, su ordinariez, su actitud ante el arte. Aprendí mucho de él. Porque yo soy estricto, castrante Picabia me dio el color. O como dice La canción de REM, "OHHHHHHH life is bigger, is bigger than you. And you are not me".

-D: ¿Qué postura tomas ante los ideales que tienen ciertos pintores de limpieza, acabado mimético y académico, verdad absoluta...? ¿Sientes cierto rechazo ante ello, una postura negativa quizás, simplemente es algo a lo que no prestas importancia o por el contrario, te sientes atraído?

-J. O: Siento rechazo ante el que pinta y colorea, ante esa pintura que dibujando contornos, se afirma como representación. Siento admiración ante trabajos como los del primer hiperrealismo de Chuck Close, aquellos retratos copiando el desenfoque fotográfico, de la nariz por ejemplo ante el enfoque de los ojos. O Gerhard Richter pintando y copiando la gramática de la fotografía. O pienso en una y tres sillas de Joseph Kosuth, y ese vacío del alma que me provoca cuando veo la silla, su descripción y su foto, soy tres y estoy en los tres. Jejejejejejejeje. Creo que al verlas estoy ante una experiencia que necesariamente tenía que tomar ese aspecto y esas soluciones.

-D: ¿Ves algún contenido poético en tu pintura, o mejor llamémoslo emotividad?, ¿crees que si la hay, tenga que ver con una construcción intuitiva en el proceso?

-J. O: Lo poético como lenguaje, como abrir las palabras y las imágenes para que las escuches o para que las veas de verdad. La anécdota de Jeff Wall y de su profesor Ian Wallace ante el modelo. Como defendían la importancia, en el caso de Wall que quien aparecía en la obra, era actor, que desconocía la intencionalidad final de la obra, que el daba la instrucción, que toda la foto era el resultado artificioso de una construcción. La naturalidad con la que se afirmaba, y como esto se fijaba en la foto. Así como Ian Wallace en principio ambos muy ligados, que en su caso afirmaba la necesidad del vínculo de la amistad. Que los que estaban allí tenían un vínculo con él, y su certeza de que esto atravesaba la obra.

Me afecta cuando un artista, un intelectual me habla de una experiencia intensa y nueva y como se articula lingüísticamente, y como siento en unos que es verdad y siento mucho respeto, y en otros como que es de boquilla y la siento artificios y aburrida.

-D: ¿Debe el cuadro tener cierto misterio para que funcione?, ¿tener algo que escape a lo explicable quizás, para que haya un contenido de verdad?

-J. O: Mi problema es compartido por todo pintor, tengo que hacer que el cuadro entre en ti. Y a mi alrededor hay un montón de estímulos que lo impiden. Todo lo que tenga que usar para ser efectivo con mi necesidad lo usaré, emocional, formal, gestual. Cada momento mi obra me lleva a unas lecturas a una experiencia de lo que se sucede, y siento la vida y todo como algo que siempre es nuevo, y por ello la necesidad de fijarlo todo para comunicarlo. Por ejemplo, ahora estoy muy metido con el budismo, para mí fue una revelación. No tanto como religión, que también, sino como experiencia de arte. Una afirmación que me afecta bastante, y no precisamente en su lado místico es esta. Todo está sucediendo en este instante. Siempre es el mismo instante, tan solo cambia de forma. "Forma es vacío, vacío es forma". Por vacío no se ha de entender la posición nihilista de ausencia, sino ese estado latente donde todo puede ser en potencia. Y por forma se entiende, lo que podían entender los estructuralistas cuando aludían a que en la propia gramática está la ideología. O también su definición budista, donde la forma preexiste en nosotros, es aprendida y la arrojamos sobre el instante en el momento de experimentarlo, dándole sentido al tomar forma, construyendo así el relato, el pasado o el futuro. Pues esta idea es tremendamente rica para mí ahora, entre otras, y me motiva a experimentar el dibujo y la pintura. Desde un lugar completamente nuevo y rico.

-D: Yo creo que las imágenes se multiplican porque la percepción de una obra es distinta en cada persona. A mi eso me lleva a pensar en la realidad como una construcción personal. ¿Necesitas decirte algo a ti mismo o a los demás?

-J. O: Lo que percibo viene siempre desde mí. Es también una respuesta aprendida y aleccionada. Veo, huelo lo que me han enseñado. No creo sea algo tan diferente unos a otros. Los hay que no utilizamos o q utilizamos formulas que son distintas al global, pero todas están aportando el contexto q todos vivimos. Por eso mis cuadros son del mismo año que esa canción de Madonna, o que ese anuncio de la Coca Cola. No es algo tan personal y diferente, es en estéreo el contexto que somos nosotros mismos, y que no somos en otro momento contexto. Yo soy esa estructura, esa forma que se arroja sobre el instante que sucede todo.

Del budismo es este precepto con el que comulgo ahora: "Forma es vacío. Vacío es forma". Siendo vacío la capacidad en potencia de ser cualquier cosa. Y forma la imagen, la estructura gramatical que preexiste en mí. Y que en mi encuentro con todo es cuando se determina y da forma a eso que es vacío. Con cada encuentro todo se conforma en forma.

-D: ¿Escapa el hecho visual a la teoría?

-J. O: Es un prejuicio creer que la teoría está ligada al relato, a las palabras, al discurso. Lo visual, como cualquier materia es posible contener y construir conocimiento. Las palabras, el relato, el discurso, la verbalización son hábiles y con gran tradición para comunicar teoría. Pero creo cualquier material es susceptible de que lo humano lo haga contenedor de conocimiento. Mas o menos comunicable. Piensa en la relación entre un campo de color naranja y uno verde. Comparten una frecuencia de luz, o el amarillo en la misma dosis, que contienen la que los distancia y que es la frecuencia complementaria de su vecino. Haciendo se encuentren simplemente el color naranja-verde está todo su contenido teórico, poético, lingüístico. Toda su capacidad enriquecedora sin más, es en sí tan denso como que un polígono de tres lados es un triángulo, sólo que el primero alcanza una experiencia mas intensa, y el triángulo y su definición mas determinada.

-D: ¿Es la pintura inefable, aunque siempre podemos acercarnos a ella, traduciendo con palabras el lenguaje de las imágenes? Puedes comentar algo acerca de lo que escribiste en el catálogo Verde-Magenta, 2009: "Pintar como si no tuviese que ver con las palabras; escribir como si no tuviese que ver con el texto")

-J. O: *Utilizo palabras, anoto citas porque creía me aclaraban, el lugar que la pintura o el dibujo me había llevado. Un lugar que me sitúa ante todo lo que se sucede de una forma nueva. Ahora las palabras me empujan hacia una nueva experiencia, no están para explicar o explicarme nada, están para empujarme hacia otro. Pues eso, es una voluntad, como naranja al lado del verde, o las palabras que al escucharlas en una canción me abren el alma o la percepción. Una voluntad.*

-D: ¿Qué es para ti, en esencia, pintar?, ¿es también una forma de conocimiento?

-J. O: *Es una experiencia en sí, superior a sus contenidos que me aporta conocimiento y me abre a todo nuevamente. En la experiencia de una conversación, cuando esta te transforma, independiente de los contenidos, contextos, conocimientos. El propio encuentro en sí es donde está el valor. Rastreamos las palabras que nos dijo, las citas, referencias, conocimientos, todo por alimentar aquel momento tan especial. La pintura al secarse lo fija, el dibujo al marcar la superficie lo fija. Toma la apariencia necesaria para eso fijar y comunicar. He usado muchas metáforas para mostrar la experiencia de la pintura con cuadros y con palabras. "Sumérgete en el agua. De repente en el XIX, la pintura se vació de sangre y se llenó de agua transparente. Ser consciente de los cambios sensoriales, de los sonidos. Gira hacia arriba. Mira la piel del agua, detén tu conciencia en ella". Creo que muchos podemos recrear la experiencia.*



3. Jorge Ortega. *Pintar*, 1995

-D: ¿Cuando estás pintando, has adquirido en algún momento otro plano de conciencia que te puede dar conocimiento?, ¿consigues ese estado de otra forma, sin ser pintando? Me refiero al hecho de que en el proceso, en ese estado, se te revelan cosas que no se te revelan de otra manera, al hecho de que en el proceso creativo ocurren cosas que no me podrías explicar con palabras, cosas que solo las sabes tú y el cuadro...

-J. O: *Es una experiencia en sí que no tiene nada que ver con otras situaciones, que me transforma en mi relación y experiencia con todo. Pintando, dibujando, he de fijar la experiencia que solo puedo hacer así. Ahora he descubierto las palabras, que no me explican sino que me abren un espacio,*

como cité del budismo, en referencia al instante y al todo. A la relación forma-vacío. Las anoto, e interiorizo al escribirlas generando en mi experiencia de conocimiento, que como pintor uso. La primera vez que usé esta relación de devoción ante las palabras que me abrían un espacio, fue en la serie “anuncios de textos de arte”, de 1988. Que no son para mi obras POP, sino mi sumisión, ante unos textos, que al descubrirlos, solo podía supeditar mi trabajo a su contenido

-D: Yo creo que algunos pintores pueden extrapolar ese sentimiento a otras facetas, sin embargo, creo que hay pintores que tienen una postura diferente, porque sólo llegan a sentir determinadas cosas, determinados sentimientos con la pintura, que les revelan ciertas cosas que no conseguirían de otro modo...

-J. O: La pintura es una experiencia diferenciada, el color, las marcas, el olor, la imagen, me sitúan como espectador y como creador en un lugar mas real que una foto, o que lo que ven mis ojos. Me explico. Cuando veo, realmente encuadro y proyecto lo aprendido. Tras los 5 sentidos, esta siempre mediando el lenguaje y lo aprendido. Lo que veo bonito, feo, neutral. Lo que huelo floral, industrial, corporal,..... Lo que surge tras los sentidos afirma lo que ya se, no tanto lo que sucede. Las máquinas, como las fotográficas, que copian el proceso de la visión hacen igual. Pero cuando siento algo, es que eso es real. A lo que me estoy refiriendo es a esa información que como organismo detecto del entorno, pero que no está reglada como sucede con los 5 sentidos. Por ello, si lo ves duda, si lo sientes es real.

La experiencia del dibujo o de la pintura, me sitúa en una actitud, que me predispone a ser perceptivo con aquello que no reglo tras los sentidos. Me esfuerzo en estar ahí dibujando, ante aquello, sin buscar nada concreto, y eso hace que registre y anote algo que considero mas real, que lo q mis sentidos reglados me dicen sucede. Por ello creo en el dibujo y en la pintura como un referente mucho más objetivo y veraz que lo visto o fotografiado. Aunque paradójicamente parezca que un dibujo parece más reglado por su gramática, esa evidencia hace que no aparezca el engaño que hay en lo visto. Y afirma, que cuando veo un Rothko jamás podré pintarlo, aunque parezca que sí. Porque yo ya no estoy en ese contexto que hizo posible ese Rothko, y en el que estoy me hace amarlo, pero imposible pintarlo.

-D: ¿Te interesa entonces que tus cuadros produzcan un cierto shock o solo una conexión emotiva con el espectador?

-J. O: Claro. Mi ambición es que transformen a quien se acerque, aunque el tiempo que necesita, no es el instante.

-D: ¿Crees que el exceso tiene relación con lo formal en los pintores con un perfil expresionista?

-J. O: El exceso, la contención, me valen tan sólo si crean la necesaria ilusión de una experiencia nueva al pintor. Que lo sitúa tan solo en la posibilidad de comunicarme algo a mi como espectador.

Transcripción de la entrevista nº 2.

Jueves, 16 de abril de 2015, taller del pintor, Las Palmas de Gran Canaria

(Enviada por e-mail, tras una conversación en el estudio del pintor, en la fecha arriba indicada. Respondida y reenviada por e-mail el sábado, 18 de abril de 2015).

-D: ¿Han sido una influencia para ti los expresionistas abstractos americanos o los pintores informalistas, y con ellos quizás su romanticismo?

-J. O: *Fue decisiva la afirmación de la pintura expresionista abstracta como experiencia. Sin necesidad de imagen ni disculpa, para suceder. En aquel momento me tiraba ingenuo sobre la tela, pintaba con las manos, y conforme la pintura se secaba y se fijaba, su escritura necesaria también. Esa misma intensidad se ha continuado, pero de las maneras que te he contado. E inevitablemente imposibilitado, por los mismos lugares que la pintura y su conocimiento me ha guiado.*

-D: ¿Qué más pintores han sido una verdadera influencia para ti (formal y temáticamente)? Cita algunos internacionales, nacionales y canarios

-J. O: *Cezanne, Picabia, Picasso, Gauguin, Seurat, Duchamp, Rothko, Dan Flavin, Jeff Wall, Matt Mullican, Mc Collum, Jasper Johns. Los cuadros de Oramas, Juan Hernández.*

-D: Háblame de más referencias. Centrándonos en las vanguardias y posteriormente, ¿Qué opinas de los expresionistas históricos o de los neoexpresionistas o de otros con un lenguaje expresionista claro, como El Goya de las pinturas negras, Soutine, Munch, Van Gogh, u otros actuales?

-J. O: *Siento un vínculo en ese valor de la experiencia autentica, siento rechazo ante la idea de que dentro del yo, hay una fuente inagotable. Recuerdo “Niños a la vuelta del Cole” un cuadro muy pequeño de la colección Philips, de Soutine que vi en el Sofía. El retrato del jardinero de Cezanne, que está en el Thyssen. Unos retratos de Schadt de la Alemania de preguerra que están en el Thyssen, el mejor el perro del doctor, y una camisa transparente de un verde increíble. De Hopper esas escenas de personas aisladas. Solo vínculos con cuadros concretos lo que siento hacia ellos.*

-D: ¿Me equivoco si digo que te atraen pintores que tengan cierta intensidad emotiva, primitiva, romántica, o en general, mas ligada a los sentidos? Cita también otros pintores que no tengan nada que ver, y también te atraigan.

-J. O: *Allan Mac Collums. Sustitutos de pinturas, “Perfect Vehicules”. De él creo también cuando amplía cuadros que aparecen en fotogramas de películas conformando un fondo. Desayuno sobre la hierba. Seurat. Series como la de los Psicotropicos de José Lirio.*

-D: ¿Qué temas te interesan? Comenta algo sobre lo que haces ahora o hiciste en tu obra más expresionista, en *Verde-Magenta*, o ahora, o a nivel general.

-J. O: *Ok, jejejejeej permítame te corrija, yo no me nombro en ningún momento como expresionista. Soy consciente de los vínculos y tu interpretación amplia del expresionismo. Yo si distingo en esto. Yo no hago imágenes pintadas, imágenes coloreadas, no centro mi interés en la última piel de la pintura, la pintura pantalla. Mis cuadros los clasifico de pintura, en cuanto todo está sucediendo desde un principio, desde la preparación, desde el color que luego se cubre, las estrategias siempre diferentes a la hora de como fijar la imagen, la construcción del dibujo muy pocas veces atendiendo al contorno, el interés en el espectáculo del color, o el virtuosismo del autor, o en la torpeza de la mano, pero muy pocas veces en ser visiblemente adorador del contorno. La experiencia del cuadro sucede ante el cuadro, no ante su foto. Porque entran en juego lo que se percibe que no es lo mismo que lo que se ve. En el cuadro pantalla todo es fotografiable, todo está ahí frente a la cámara de foto. Esa estructura para mi muy importante que sitúa al que está ante un cuadro como una experiencia en si. Y no como cuando se está ante una imagen ultrafina, como pantalla de luz. Este posicionamiento es el que intuitivamente creo te hace situarlos en el expresionismo. Así como mi deseo directo de entrar en el espectador.*

Voy a situarme a principios de los 90, donde presento “Anotar” en Manolo Ojeda, esa obra se abre claramente hacia el lenguaje y hacia determinadas imágenes con gran carga simbólica. Por un lado con citas de Foucault de “las palabras y las cosas”, y de Roland Barthes “textos del deseo, textos de placer” que posicionan el lenguaje y su estructura en sí, ajena de otro contenido, como adoctrinadora y aleccionadora. Junto a estos, creo recordar conviven citas de estribillos de canciones pop, que abren imágenes poéticas, y un tercer grupo de citas que son la anotación de esos símbolos extraídos de

diccionarios de simbología. Todo reunido y desordenado en un libreto, que acompañaba a cada cuadro. Esta fue una exposición clave en cuanto me sitúo ante el cuadro, que no es una imagen pintada, como un vórtice donde muestro todo aquello que encuentro y gira sobre él. Una montaña de contexto que me define como individuo y como social. Me preocupé que los cuadros fuesen en sí muy contenidos.

Con los años todo devino a lo que viste en “Verde – Magenta”. En el 2010 que es el final de un recorrido, de necesidad. Ante la disolución del sujeto, tan reiterada como bandera, en el siglo XX, y con los acontecimientos históricos e intelectuales de finales del 20. Apareció la necesidad de afirmarme como sujeto. De determinar cual era mi imaginario, que me definía en este presente. Trabaje en esos años recorriendo todas las imágenes que encontraba, buscando la que mejor mostrase uno de los arquetipos que en ese momento reconocía diferenciado de otro en otro momento histórico. Para seleccionarlo y tras la contemplación una y otra vez dibujarlos y pintarlos. Cuadros también como contenedores de un tesoro escrito.

-D: ¿Tienes alguna influencia de la filosofía o de la literatura o cualquier otra? Por ejemplo comenta algo sobre el Zen o budismo que hablamos, o tu papel en Keio Sawadi.

-J. O: Lo comenté más arriba desde los 90 con los estructuralistas sobretudo Foucault y Roland Barthes, ahora con el Budismo. Intento fijar las referencias cuando puedo colar algún texto. Para mí la filosofía opera como un detonante me sitúa ante lo que sucede y me lo hace sentir vivo, y nuevo. Creo que la pintura tiene muchas de las funciones que damos a la filosofía, solo que partimos del prejuicio que si no es con palabras y de una manera discursiva, creemos que el conocimiento sólo podemos fijarlo de una manera poética, y a su vez gratuita.

Keio Sawadi fue un seudónimo invento para poder fijar mis ideas en “Magenta-Verde”. Siempre que puedo uso las palabras que conformaron el contexto que concluyo en lo expuesto, en ese caso bajo el seudónimo de Keio (mi perrito) Sawadi (que es un saludo tailandés de buen deseo)

-D: ¿Ves alguna relación con lo primitivo en tu obra?, ¿crees que hay algo de romántico en tu obra, en el sentido de todo lo romántico que hay implícito en lo primitivo, que tiene ese comportamiento hacia la naturaleza, que toca asuntos que nos afectan a todos por igual, y que están llenos de verdad?

-J. O.: No siento ningún vínculo hacia lo primitivo, aunque te enseñaré dos rarezas, que aparecen claramente primitivistas, pero que use en un proceso fotográfico, muy pictórico, la goma bicromatada, que cuando los ves los ves claramente primitivistas, pero donde lo primitivo está operando como concepto activando un proceso fotográfico q aparece como pictórico, ya lo verás físicamente. La naturaleza fue lugar que me interesó mucho sobre todo a mediados de los 90, cuando estaba desarrollando un proyecto que al final se llamo “Pintura Religiosa” donde iba rastreando estructuras, colores, imágenes, geometrías, maneras de hacer, que se continuaran de una religión a otra, para finalmente crear una imagen neutra que la nombrara y construyera. En ese proceso la naturaleza aparecía constante, como espacio a la vez como imagen de archivo. Todos los paisajes los vivía como citas.

Recuerdo de esa época dos cuadros “Amanecer” y “Atardecer” que pintaban unas fotos previas donde me limitaba a fotografiar el espacio que estaba pisando. Hubo una frase que leí en la calle y la apropié “Mira al suelo, lee lo escrito”. Cuando pinté esos dos cuadros los titule así porque era el momento cuando la foto se hizo. Pero al poco descubrí en esos cuadros toda la mística de nocturnos estrellados y momentos en el amanecer. Y me gustaba relatar aquello con aquellas plantas que crecían a mis pies.

-D: ¿Cuál es tu relación con la naturaleza como referente?

-J. O: Durante mucho la naturaleza fue cita, imagen de archivo. Ahora es ese espacio holístico. Y confío en que esa idea conforme la obra que hago ahora.

-D: ¿Tuviste o tienes algún interés en el arte de los niños, de los enfermos mentales o de las culturas primitivas, u otro como el arte de los aficionados autodidactas?

-J. O: *NO. Tengo interés en los enfermos mentales, por su relación con lo que se sucede. Con los niños en su relación con el proceso de aprendizaje y lenguaje. No por las pinturas de los enfermos, ni por la de los niños. Aunque sí tengo libros en torno a ello, catálogos y exposiciones maravillosas, como los tengo en torno a lo satánico jejejeje, o lo místico. Todo eso es para mí una forma de entender la realidad y su experiencia, la pintura y su experiencia. Y el lenguaje y su crisis mediando.*

-D: ¿Están para ti unidos de algún modo en tu obra los conceptos de artista moderno y artista tradicional? Se que es imposible mantenerse al margen de la historia, pero me refiero a la atención que le prestes al pasado, a un pasado concreto, o a lo tradicional en general, ya que siempre hay pintura tradicional.

-J. O: *Eso que hablas, es algo que se intuye porque se percibe como extraño. A mi me costó entenderlo. Usamos subterfugios como clásico, caballete. Y no creo sea eso. Se ha academizado la idea de la pintura infralieve, como una pantalla de luz que se desliza sobre el lienzo. Se ha normalizado la idea de que la pintura es la imagen que ves, e incluso fotografías. Pero eso es un postulado contemporáneo que en su reiteración ha perdido su carga de contenido y de acción. Mi pintura se construye con aquello que leemos de los pintores del barroco, que cada uno tenía en consideración un particular color en la imprimación de la tela. Esos elaborados trabajos previos sobre el lienzo antes de haber una imagen final. En fin la idea de que cuando estás ante el cuadro percibes un espectáculo, que el ojo cree no ver. Hay una distancia, ver es lo que se puede fotografiar. Pero el ojo es más sensible, y la pintura es siempre un proceso de luz velada. Lo que ocurre tras la imagen que vemos esta construyendo la experiencia que percibimos ante el cuadro, ya que el ojo percibe mucho más. El ojo solo ve lo que de inmediato determina, lo que ya ha visto, lo que sabe. Hay intención e ideología en esta forma mía de actuar, que no creo reaccionaria, sino diferenciada con lo común.*

Mi pintura, necesita generar una experiencia diferenciada para poder sobrevivir, para poder comunicar en un mundo de imágenes y de marcas. Donde las mías son precarias, y carece de una marca de prestigio. Tengo que conseguir, que sin ser consciente el espectador se encuentre en un momento especial, en pleno stereo a veces, otras en pleno sonido mate que todo lo absorbe para que la pintura pueda ocurrir, pueda comunicar y la deseen proteger. Hay una clara apuesta contemporánea por el cuadro construido no como imagen pantalla, que se desliza sin apenas estructura sobre la tela. Incluso dibujado y coloreado.

-D: ¿Te interesan los temas o en realidad te interesa más como resolverlos formalmente?

-J. O: *Me interesa que la pintura ocurra, que sea una experiencia intensa para mí, que lo sea para quien está frente a ella. Que fije quien soy, que no es nada distinto de quien es cualquiera que vive coetáneo a mí. Que quien se pare ante el cuadro sienta la única verdad, lo he pintado para ti. Para que te enriquezcas y sientas la intensidad de todo. Que intuyas el lenguaje mediar y construir, que aprecies dudas en tus certezas, esa es mi ambición.*

-D: Yo creo que algunos de tus temas son perturbadores, algo provocadores o quizás que invitan bastante a la reflexión del espectador. Por ejemplo, en *Yo descendiendo de una escalera*, o en otras series. Cuéntame algo de esto.

-J. O: *Muchos de mis cuadros construyen esa felicidad, crees que has descubierto el click. Cuando no lo hay, y el cuadro a nivel de contexto empieza a crecer en todas direcciones. Dependerá de quien lo vé. Unos pensaran en el maravilloso desnudo descendiendo una escalera de Marcel, en maravillosa grisalla, o escasa de color. Otros no sabrán nada de Duchamp. Pero hay una imagen, que es la de cualquiera de esos mitos clásicos donde la primavera, el sol, desciende al abismo, el sol, la fértil primavera, esa mujer generosa de formas, se hunde en la tierra de los muertos, Da igual el mito, pero*

reposa en el inconsciente, está ahí. Estarán también mis amantes. Observadores que se percatan de mi dislexia. ¿Cómo que yo descendiendo una escalera si he pintado mujer de grandes pechos y caderas generosas? Ésta es creo la última obra que planteo en la certeza de la disolución del sujeto, que se ha estado repitiendo en mi cansino desde primeros de 1990. Yo representado en este caso por el cuerpo de esa hermosa joven, que soy yo, porque yo soy tan solo ese lugar donde giran las ideas, conceptos, actitudes, yo soy cualquiera. Es lo que pensaba durante años. Y estarán los más lucidos que se dejarán bañar por la luz magenta que refleja el cuadro. El cuadro al ser todo eso se disuelve y es eso ante ti y dentro de ti. Donde al final se afirma la contemplación y su experiencia.

D: ¿Hay algo de patetismo en tu lenguaje, en el sentido de que pueden conmover profundamente, infundir sentimientos de dolor? ¿Se mezclan en tu pintura aspectos como el amor y muerte, el éxtasis y tragedia?

-J. O: Han estado pero como temas, citas muy enfriadas, ha habido vanitas, hornacinas. Pero no en un sentido trágico. jejejeje, para eso el cine. Recuerdo un cuadro maravilloso para mi del año 1995. Entra en el contexto de pintura religiosa, y se centraba en la idea de conservar el calor, el aliento de vida como arquetipo, una idea muy recurrente, asociar la vida con el halito, y con el calor corporal, de ahí la fascinación por mi parte por cafeteras que pinte también en esta serie. El caso es que vivía en Cuenca, y me sorprendía, al ver como mi pareja, cuando hacia una infusión, hacia esa arquitectura de cristal. Me encontraba en esa cocina vieja y fría de luz de invierno con esos dos vasos, uno con la infusión y el otro creando una campana, era algo tan frágil, por mi torpeza, y tan bello, que siempre me detenía cuando lo veía. Y al final lo pinté en un figura 8. Armando Montesinos lo usa para encabezar su texto sobre mi trabajo en "Ver Visiones", que se expuso en la Regenta en 1995, y hay catálogo.

-D: ¿Podrías ver alguna presencia de la muerte en tus obras? ¿Quizás esa otra visión de la muerte, la que está presente en el subconsciente?, ¿o quizás en su relación con el lado cruel y bello a la vez de la naturaleza? No me refiero a una muerte analizada y reconocible directamente en las obras, sino una muerte que está ahí, en el subconsciente...

-J. O: Desde que a mediados de los 90 empecé a interesarme por los vanitas. Recuerdo una frase que tuve que pintar en lenguaje de manos para un espacio críptico de José Maldonado, físicamente cerrado que se veía tras una ventana. Las cenizas de mi amada cuentan el paso de las horas. En relación a una costumbre del barroco de meter las cenizas en un reloj de arena, donde yo también exponía mis fotos, (que para mi son pinturas). Unos clowns idénticos que construían un drama en un espacio artificioso, pero que de uno a otro se diferenciaban en su sonrisa o tristeza. La exposición creo del 90 o 92 se llama el "el doble hermético" y yo escribí un pequeño texto, o reuní un grupo de citas, que es lo mismo.

Desde ahí toda mi excesiva celebración y felicidad esta teñida de esa idea de vanitas. Como las mariposas que pinté muchas, y que son otra imagen claramente barroca en torno a lo bella y efímera de la vida. Pero no hay drama hay presencia, tan solo. Ahora ya no hay drama alguno en la muerte, aunque nunca lo sentí, ahora lo entiendo todo en el juego de la rueda del Samsará. Aquello de que el origen del sufrimiento está en el deseo, que crea apego por lo que se desea, e inevitablemente ante la impermanencia aquí está el origen del sufrimiento. Y ese apego hacia los objetos, al amado, al dinero, a la pintura. Te ata más allá de la vida en la rueda eterna de reencarnar y volver a desear poseer sufrir morir. La muerte y el despertar como una liberación dejar de ser uno ¿¿¿¿¿?¿?¿? para ser infinita bacteria jejejejeje

-D: ¿Cuál es tu idea de la belleza, de la estética del cuadro? ¿Consideras tus obras estéticamente feas, o que hay algo de esta estética de la fealdad en ellos?

-J. O: je La belleza en mi trabajo aparece, no la busco, sobretodo aparece cuando dibujo, de repente digo "que hermoso", y dejo el dibujo por la sorpresa de la belleza. La belleza es agilidad, es facilidad, es sorpresa, es armónica, es feliz, es textual, alegórica.....

Mis cuadros creo son siempre bellos, porque como ocurren en un tiempo muy largo, poco a poco sin mi control se detiene todo de una manera bella. Jejejejejeje, la fealdad grotesco hay en toneladas de dibujos y en los cuadros del 2000 al 2009 puede ser. En inglés hay dos términos que me interesan pero no hay traducción al español. "Nudity" que se refiere a la belleza apolínea, ideal, vestida realmente por toda la estructura gramatical de la representación, es la desnudez de esos cuerpos perfectos en todas sus variables, operados o naturales. Siempre están vestidos es imposible desnudarlos, la representación y gramática los viste. "Naked" desnudado, corporal, expuesto, visto, descubierto es lo que se aleja del canon, lo que no tiene estructura gramatical que lo cubra, que necesita del lenguaje de la ropa, el peinado, los perfumes, relatos, ideología para no estar desnudados. Y que cuando le arrancas todo la excitación es increíble porque estás ante lo no expuesto, lo escondido, lo corporal en sí, sin relato, sin discurso.

De esos años hay muchas alegorías de la guerra, de Israel, de ciudadanía donde uso mucho estos dos conceptos de naked nudity para pintar. Se reunió en la exposición "Bequem" (comodidad, lo fácil) en la Fundación Mapfre, con la edición de un facsímil de los dibujos a carbón y tinta, donde en los dibujos hay múltiples ejemplos de cosas que me preguntas y la exposición de oleos en San Antonio Abad, de la que hay un catálogo cd.



4. Jorge Ortega. Ciudadana, 2002

-D: Sobre lo grotesco. ¿Es importante para ti causar efectos desagradables en la obra, violencia plástica? Lo monstruoso como modo de perturbar, generar malestar o de seducir?

-J. O: *jjejejeje pues lo verás en muchos, sino todos los dibujos del cuaderno facsímil de "Bequem". Hasta el uso de sugerir el olor, el tacto, el sonido. La belleza, el color no creo derriban nada jejejeje, la vida entremezcla, ya lo veras en losa cuadros, uno de mis deseos era en esa época crear el desagrado, el deseo, como una forma de atarte y cuestionar la estructura inamovible con la que experimentamos todo, hasta a nosotros..*

-D: Tu obra creo que muestra una dimensión erótica, quizás en la libertad expresiva, dejar ver placer, es sensual, ¿Estás de acuerdo?

-J. O: *Me repito, me gusta excitar a quien ve determinada obra, y que incluso piense que hago, empalmado, si esto no me va. Así que poner nervioso a quien está ahí, es una manera de derribar esa estructura, que limita tras el lenguaje nuestra experiencia de la realidad.*

-D: ¿Te atraen lo sucio y lo visceral?

-J. O: *claro, jejejejejeje, lo verás en "Bequem", me acuerdo de un dibujo en concreto, "Israel, Palestina", muy complicado para el espectador, y que a mi siempre me trae a la mente esta mal cita del romanticismo: "El diablo es el dolor de dios, porque fue su criatura mas bella y perfecta, tanto como su imagen. Y aún así lo traicionó, y se vio obligado a alejarlo y separarlo de sí. Dios es el dolor del diablo, es su reflejo hermoso, a quien traiciono y por ello se vio obligado a separarse de él".*

-D: Buscas cierto derroche en tu obra, cierto descontrol, lo instintivo, lo espontáneo, lo descuidado,?

-J. O: *Claro, son fórmulas que me ayudan a escapar de la peor trampa, que es lo que ya se, lo aprendido, las soluciones, las recetas formales y conceptuales, me permite encontrar de nuevo esa experiencia y ese asombro que crea la ilusión de poder pintar y dibujar plenamente.*

-D: Son señales de un pintor con un vitalismo expresionista, al igual que cierto romanticismo en otros, o un interés por lo metafísico que no creo que sea tu caso. ¿Te sientes de alguna manera identificado, te interesan estos conceptos?

-J. O: *Te digo .Te paso facsímile de otra libreta de dibujos mas recientes del los últimos tres años, y el otro cuaderno que es una recopilación de citas sin autor. La primera idea que me manda es la de que las ideas que uno cree propias, han sido siempre en un momento antes apropiadas, porque de algún modo apareció la mi ilusión de que se referían a ti. Mío sólo es ese espacio contextual que se crea cuando una y otras se encuentran, al final yo no las escribí pero son mías jejejejeje, muchas de ellas son sentencias budistas, que en unos primeros años me moví protegiéndome de ellas, por como enriquecían mi mirada, y que ahora claramente abrazo deseando, jejejeje me trasformen y me despierto. Ya no me defiendo de la secta, me entrego y descubro el descanso de dejar de ser, de dejar de proteger mis ideas que no son mías, ni los cuadros que pinte, ejeejejejeje, porque los hice para otro, ni de los lugares a donde llego, porque me dejaran de interesar y me llevaran a otro. O por lo menos mantengo la ilusión sea así.*

-D: ¿Y, con lo reflexivo, lo escéptico, lo absurdo o lo irónico, te identificas?

-J. O: *Claro, no recuerdas que sabiendo soy un embaucador, y dudando de cómo eso afectaba a la interpretación de la obra, me había ido callando, todas esas de antes esconden estrategias del embaucador, del tramposo del que te dice mira aquí, o para contarte algo importante o para robarte o dejar te roben el alma..*

-D: Bien, dejémoslo aquí Jorge, muchas gracias por tu colaboración. Suerte.

-J. O: A ti.

A. 1. 8. Entrevista a Fernando Álamo

Viernes, 2 de Octubre de 2015, 14.30 h. Taller del pintor, Las Palmas de Gran Canaria

Más información sobre el pintor en: <http://fernandoalamo.blogspot.com.es/?m=1>

Transcripción de la entrevista nº 1

(No grabada. Transcrita durante la entrevista)

Esta entrevista está inacabada. El pintor no pudo atender al doctorando en su estudio el tiempo suficiente para finalizarla. Se seleccionaron algunas preguntas durante la entrevista, contestadas en el transcurso de una hora. Las preguntas no realizadas (ni contestadas) se han conservado en esta entrevista para dejar ver el propósito del doctorando.

-DOCTORANDO: ¿Estás de acuerdo con que te incluya en una serie de pintores canarios que tienen influencias del lenguaje expresionista?

-FERNANDO ALAMO: *Sí, bueno, más en unas etapas que en otras, pero sí.*

-D: Hablemos de tu proceso creativo, de momentos concretos de éste. Por ejemplo, ¿Qué importancia tiene tu implicación emotiva para que el cuadro llegue a formalizarse de un modo u otro? Me refiero al hecho de llevar tus vivencias, obsesiones, ocurrencias, etc. al cuadro...

-F. A.: *Si que tiene importancia, sin duda. Y creo que debe ser así, siempre debe haber esa implicación. La pintura es mi vida. Cuando creo que más se nota esa implicación emotiva es cuando inicias obras distintas, es más evidente porque hay cambios, y en esos cambios se pueden leer cosas.*

-D: ¿Tienes siempre una idea clara de lo que vas a hacer o simplemente te dejas llevar? Es decir, ¿hay una composición clara de antemano o es sólo un punto de partida inicial?

-F. A.: *Depende, hay ocasiones en que sí, y en otras no. Hay días en que las ideas te llegan de repente, en cualquier momento, y te vas corriendo al estudio, incluso por la noche. Recuerdo a mi padre asustado diciéndome, ¿Dónde vas? Y yo corriendo a pintar de madrugada. O como cuando veo una buena exposición, me emociona y salgo con unas ganas tremendas de pintar y las ideas surgen solas. Otros días simplemente trabajas y las ideas llegan, o no...*

-D: Entonces, ¿puede la composición dar un vuelco según se te van ocurriendo cosas que van saliendo?

-F. A.: *Sin duda, puedo cambiar en cualquier momento, de hecho me ocurre a menudo. Pueden ocurrir muchas transformaciones de forma y color.*

-D: ¿Eres de la opinión de que siempre hay un método, una disciplina en los pintores?

-F. A.: *Sí, debe haberlo, y si no te coge trabajando, mal asunto, te estresas y lo pasas mal.*

-D: ¿Hay en tu pintura alguna relación con conceptos como lo animal, lo salvaje, lo primitivo..., que puedan estar quizás en la manera de pintar, en expresar lo esencial, o en lo animal que pueda haber también en la condición humana? (Lo veo por ejemplo en tus series primeras, de los 80, más agresivas, como en *Papel japonés* o *Pecking Duck*)

-F. A.: *Sí, más que nada en la manera de pintar, y al principio. Con los años vas atemperando los impulsos. Pero están presentes; soy impulsivo por naturaleza.*

-D: ¿Se alternan lo constructivo y lo destructivo en tu proceso de creación? Veo que tiendes a mezclar un código más dibujístico y descriptivo, con uno muy expresionista de grandes manchas.....

-F. A.: *Siempre, incluso cuando algo lo hago muy bien, me lo cargo, porque no transmite, no funciona.*

-D: ¿Es más importante para ti lo accidental o lo deliberado en el proceso creativo? ¿O ambas?

-F. A.: *Las dos cosas, casi tienen la misma importancia para mí. Aunque creo que en mi obra hay más accidente que otra cosa.*



1. Fernando Álamo. *Flor con dos bolas negras y dos bolas blancas*, 2005

-D: ¿Cuándo está acabado un cuadro? ¿Estás de acuerdo con la idea de que un cuadro nunca está terminado, que es uno el que decide darlo por acabado?, ¿Crees que el trabajo del pintor no está acabado hasta que no se comparte con los demás, hasta que otros lo ven, o simplemente está acabado cuando tu quieras, sin que lo demás completen el ciclo de la comunicación, por llamarlo de algún modo?

-F. A.: *No lo sé, el cuadro avisa. Creo que la obra está acabada cuando la expones, cuando la enseñas a los demás, ahí piensas que la obra ha adquirido un valor. Recuerdo que antes confiaba en mis familiares para esas dudas de cuando estaba acabado un cuadro. Pero nunca les preguntaba nada, las respuestas llegaban solas, por comentarios que surgían, y yo solo escuchaba.*

-D: ¿Buscas derroche en tu obra, cierto descontrol, lo instintivo, lo espontáneo, lo descuidado? (en tu caso creo ha sido cíclico, la obra ha evolucionado hacia más control, más dibujo, hasta *Natura Morte*, luego vuelves otra vez a los grandes brochazos, con las flores, etc.)

-F. A.: *Sí, ha habido ciclos. Pero el cuadro en sí mismo es un ciclo. Debe haber un equilibrio entre control y descontrol. Algo que admiro por ejemplo de la caligrafía oriental es eso, que en ese sentido funciona como un todo, porque están esas dos características.*

-D: - ¿Qué importancia tiene la abstracción en tu proceso?

-F. A.: No me lo planteo. La abstracción por sí misma no me interesa, no me conformo con ella por sí sola. Aunque en mi pintura haya elementos totalmente abstractos, siempre conviven con los figurativos.

-D: En tu proceso, ¿alguna vez transformas las figuras hasta el punto de perder la forma inicial, o sólo sufre cambios en la materia y el color, sin llegar a perderse? (como a evolucionado este aspecto desde tus obras desde los 70 y 80 hasta hoy, como has ido combinando dibujo y mancha)

-F. A.: He copiado cuadros de muchos pintores, canarios o no, copiar literalmente para luego usar lo que he hecho. Desde Leonardo, a Nicolás Alfaro, González Méndez, Juan Ismael, hace unos 10 años, los copio y luego me los cargo, eso me gusta, todas las transformaciones que realizo sobre estas imágenes.

-D: Existen pintores que utilizan un tema solo como pretexto para pintar, y luego son capaces de eliminar por completo ese referente y encontrar otros motivos en el proceso, habiendo transformaciones formales y temáticas. ¿Te ocurre esto alguna vez?

-F. A.: Sí. Creo que las limitaciones están para conocer y saber a donde puedes llegar.

-D: ¿Y, añades alguna vez elementos en el proceso que no tenias ni idea que lo ibas a poner, que no contabas con ellos pero el proceso te los pide en un momento dado? (Por ejemplo, cuando escribes en el cuadro o añades cualquier otra cosa)

-F. A.: Sí, muchas veces. Aunque lo de escribir, concretamente, ya me es bastante común.

-D: ¿Es la casualidad la que hizo que aparecieran esos elementos en el proceso? Es decir, ¿te los encontraste en el proceso o fue lo formal lo que te sugirió esos elementos? Quiero decir, ¿fue algo abstracto lo que adquirió forma y tú lo modelaste hasta hacerlo mas o menos reconocible, o lo añadiste desde cero, porque el tema o la composición te lo pidió?

-F. A.:

-D: ¿Crees que es importante perderse en el proceso, romper la idea inicial, dejarse llevar?, En el caso de que lo consideres importante, ¿te revela el cuadro de esta manera algo? (Me refiero a un perderse pintando, pero deliberadamente. Quizás esto pueda tener más relación con una intención abstracta directa hacia la obra).

-F. A.: Yo en el proceso me pierdo a propósito, de manera deliberada. Es una manera de estar atento a lo que ocurre, y aprovechar todo lo que te ocurre en el proceso, en el que debes elegir, pero no busco la abstracción. Si estoy más de una semana en un cuadro, ya estoy incómodo, así que mi proceso es rápido.

-D: ¿Respetas que el cuadro en determinados momentos te guíe?, ¿Es controlable del todo el lenguaje plástico?

-F. A.:

-D: Si te preparases demasiado el proceso, es decir saber muy bien de antemano el color, la forma, la composición, etc., y lo llevaras metódicamente hasta el final, ¿funcionaría el cuadro o perdería la magia?, ¿en tu caso, es mejor anular en el proceso todo lo previsto, desprenderse de lo deliberado, o seguir metódicamente el proceso inicial?

-F. A.: Para mí la clave está en que debo ser capaz de sintetizar lo que debo decir, mediante ese uso del control y el descontrol que comentamos, y mediante un lenguaje claro y contundente. En ese sentido soy muy expresionista.

-D: Creo que eso dice bastante del papel de la espontaneidad en este tipo de pintura. Aunque habrá algunos que sí aboceten, y preparen muy bien lo que quieren hacer, de manera analítica. ¿Es importante para ti el riesgo en la obra?

-F. A.: *Sí, por supuesto, es muy importante. Yo no suelo hacer bocetos. Sí ideas en papel, pero no bocetos.*

-D: He visto que sueles combinar códigos, como por ejemplo cuando mezclas tus códigos expresionistas más comunes –trazos, materia, deformación, etc.- con códigos más propios del Pop, como el plano o la serialidad. Y con palabras escritas en el propio lienzo, por ejemplo, u otros códigos pictóricos –collage de papeles de colores, lo que sea... Di cuales.

-F. A.:

-D: ¿Crees que el exceso tiene relación con lo formal en tus obras? (Exceso en forma de carga pictórica, de derroche, de deformación, de grandes brochazos, o quizás exceso conceptual)

-F. A.: *Hay una actitud espontánea, impulsiva, pero exceso no sé, no creo. En realidad, odio lo recargado, porque es una forma de querer decir más de lo que hay.*

-D: De los recursos o estrategias compositivas que te voy a nombrar, dime con cuales te sientes más identificado: complejidad, variación, simulación, fragmentación, inversión, distorsión, metamorfosis, transformación... ¿Y a nivel representativo?, representación teatral, lo laberíntico, lo irónico, lo metafórico, lo imaginativo...

-F. A.: *Utilizo por ejemplo la fragmentación, sobre todo en los collage, un proceso en el que integro imágenes que rompo y reconstruyo. Aunque este proceso es propio del papel, en el lienzo es muy distinto, no funciona igual, así que no lo uso tanto. También la distorsión de la forma, la transformación, la metamorfosis, reinterpretando los temas. Me interesan aquellas cosas que ocurren en el lienzo, ajenas a lo que tengo pensado. El resultado normalmente no es lo que buscabas, así que debes adaptarte a lo que ocurra en el proceso.*



2. Fernando Álamo. *Amarillo*, 2013

-D: Yo diría que unos de los aspectos compositivos más importantes en tu obra, es la combinación de dibujo y mancha en un espacio plano, a base de equilibrios dinámicos y ritmos, esa manera de organizar el espacio pictórico ¿Estás de acuerdo?

-F. A.: *En general, veo el fondo como algo que realmente sobra, es relativamente fácil de solucionar, de llenar, no me interesa tanto, por eso lo simplifico, lo aplano.*



3. Fernando Álamo. *Polen gris*, 2004

-D: Hablemos de tus temas e influencias. ¿Te interesan los temas, o en realidad te interesa más como resolverlos formalmente?, ¿o ambas? ¿Qué temas te interesan? (Comenta algo de tus temas sobre los paños de los 70, lo erótico de los 80, el arte de nadar, la naturaleza muerta, las flores, etc.)

-F. A.:

-D: ¿Ha influido en ti la gestualidad, lo automático, lo espontáneo o la ensoñación como generadora de la creatividad?, En este sentido, ¿Hay algo de Surrealismo en tu caso? ¿Tienes influencias de los sueños, del subconsciente?

-F. A.:

-D: ¿Qué artistas pueden haber sido una influencia para ti? ¿Quién más? ¿Algún artista Pop quizás? ¿Twombly y las flores, tal vez? ¿Algunos otros que no tengan que ver con tus recursos, si no con tus temas o actitud?

-F. A.:

-D: ¿Han sido una influencia para ti los expresionistas abstractos, u otras formas abstracción como el Informal, etc.? (Aunque sea de forma indirecta)

-F. A.:

-D: Háblame de más referencias. Centrándonos en las vanguardias y posteriormente. ¿Qué opinas de los expresionistas históricos, o de los neoexpresionistas, o de otros con un lenguaje expresionista claro como El Goya de las pinturas negras, o Soutine, Munch, Van Gogh, u otros actuales?

-F. A.:

-D: ¿Tuviste o tienes algún interés en el arte de los niños, de los enfermos mentales o de las culturas primitivas, u otro como el arte de los aficionados autodidactas?

-F. A.:

-D: ¿Tienes alguna influencia de la filosofía o de la literatura o cualquier otra, la música, la alquimia....?

-F. A.: *Me interesa mucho la cocina. Le encuentro mucha relación con la pintura. Me gusta mucho la comida japonesa, por ejemplo. Pero en general, le doy importancia a la cocina, lo hago todos los días, y me gusta discutir con quienes conocen el género, la carne, el pescado, etc. También me interesa mucho la música. Suelo oír música mientras pinto. Le doy mucha importancia, e influye bastante sobre mi estado de ánimo, y por tanto en el cuadro. También me interesa el teatro, para el que he hecho muchos decorados, y la literatura, por ejemplo, Agustín Espinosa, o "La Rosa de los Vientos", revista canaria de arte y literatura, de 1927 creo, y su logo, que ha llegado a convertirse en tema de mis últimas pinturas, que expondré próximamente en la Galería Magda Lázaro, el 6 de Noviembre, posiblemente bajo ese título ("La rosa de los vientos").*

-D: Hablemos de tu manera de concebir la pintura. ¿Por qué pintas?, ¿qué es para ti?, ¿es una forma de conocimiento, una manera de evadirte?, ¿qué es? (Una vez leí algo sobre la influencia que haz tenido de un tal Grotowski...)

-F. A.: *Creo que el sentido de pintar lo encuentro en el hecho de poder llegar a la experiencia. Es un sueño sin traducción, sin lenguaje capaz de interpretarlo. Todo queda únicamente en la pintura y en la cabeza del artista.*

-D: ¿Cuando estás pintando, has adquirido en algún momento otro plano de conciencia, algo que te puede aportar conocimiento? (no me refiero a un estado de trance, ni nada de eso). Creo que hay pintores que llegan a sentir determinadas cosas, determinados sentimientos con la pintura, que les revelan ciertas cosas que no conseguirían de otro modo)

-F. A.: *La música es muy importante para mí, me transporta. Suelo despedirme con opera después de pintar. En concreto, últimamente con "La Casta Vida"*

-D: ¿Me equivoco si digo que te atraen pintores que tengan cierta intensidad emotiva, primitiva, romántica, o en general, mas ligada a los sentidos?

-F. A.:

-D: Aquel que ve tus obras, ¿las capta directamente como un impacto en los sentidos, o crees que las capta por la lectura inteligente que puedan tener? ¿O quizás en tu caso, por ambas?

-F. A.:

-D: ¿Ves alguna relación con lo primitivo en tu obra?, ¿crees que hay algo de romántico en tu obra? (en el sentido de todo lo romántico que hay implícito en lo primitivo, que tiene ese comportamiento hacia la naturaleza, que toca asuntos que nos afectan a todos por igual, y que están llenos de verdad)

-F. A.:

¿Cuál es tu relación con la naturaleza como referente? Es curioso que no aparezca casi el paisaje en tus obras, solamente y de manera poco significativa en tus obras de los 80....como telón de fondo, y luego conviviéndose esto en un plano blanco, en el que flotan naturalezas...

-F. A.: *Al principio, sobre los años 70 y 80, era distinto, el fondo funcionaba para mí de otro modo, me entretenía en él, envolvía a la figura, ahora no (bueno, desde hace tiempo), me detengo en la fuerza de la forma, atendiendo a sus cambios. Creo que lo importante es estar atento a lo que ocurre.*



4. Fernando Álamo. *Tulipanes con una gran mancha negra*, 2006 aprox.

-D: ¿Están unidos de algún modo en tu obra, los conceptos de artista moderno y artista tradicional? Si quieres podemos llamar tradicional, al pintor de caballete, que recurre a los géneros clásicos o tradicionales de la pintura, y moderno el que está en el lado opuesto, el vanguardista o trasgresor) ¿Ves esa fusión en tu obra?

-F. A.:

-D: ¿Qué postura tomas ante los ideales que tienen ciertos pintores, de limpieza, acabado mimético y académico, verdad absoluta en el arte...? ¿Sientes cierto rechazo ante ello, una postura negativa quizás, o simplemente es algo a lo que no prestas importancia?

-F. A.: *Para mi existe un grave problema en los discursos actuales, en los que muchos están tendiendo a esa mimesis, y es el hecho de que no emocionan, están vacíos. El lenguaje de la pintura debe emocionar. Si la imagen en general no emociona, algo falla, si el cuadro no habla por sí mismo, hay un problema.*

-D: Esto nos lleva al estilo. ¿Que piensas de la idea de estilo? ¿Crees en él, o es algo a lo que el artista se agarra? (Creo que en tu caso te has ido forjando un estilo, voluntariamente o no, pero es evidente. Hay cambios desde tus inicios hasta ahora, y algún salto, pero es una evolución más o menos lógica)

-F. A.:

-D: ¿Qué opinas del lenguaje ecléctico, del nomadismo de estilos, confías en la idea de estilo o crees que el artista debe vagar por la plástica dejándose llevar sin tener en cuenta el estilo? (Me refiero a ser nómada, al modo de Kippenberger, o Picasso, por ejemplo, haciendo cosas muy distintas a la vez).

-F. A.:

-D: ¿Ves algún contenido emotivo en tu pintura?, ¿crees que si la hay, tenga que ver con una construcción intuitiva en el proceso de creación de la obra?

-F. A.:

-D: ¿Debe tener un cuadro cierto misterio para que funcione?, ¿tener algo que escape a lo explicable quizás?

-F. A.:

-D: ¿Escapa el hecho visual a la teoría? (La pintura es algo inefable, pero siempre podemos acercarnos a ella, aunque no logremos traducir el lenguaje de las imágenes exactamente). ¿Interpretará cada espectador al final en el cuadro lo que él quiera ver o se acerque a su modo de entender las cosas? ¿Qué papel tiene la escritura de tus obras en esto? ¿Pretendes con ello condicionar la interpretación del espectador?

-F. A.:

-D: Yo creo que la interpretación de las imágenes se multiplican, porque la percepción de una obra es distinta en cada persona, ¿verdad? A mi eso me lleva a pensar en la realidad como una construcción personal. ¿Necesitas decirte algo a ti mismo o a los demás?

-F. A.:

-D: ¿Te interesa que tus cuadros produzcan un cierto shock, que expresen dolor, drama o éxtasis, etc.?

-F. A.:

-D: Yo creo que tu lenguaje es de algún modo provocador, quizás perturbador. No sólo por los recursos, sino por los temas. Cuéntame algo de esto. Por ejemplo en "Por narices"

-F. A.:

-D: ¿podrías ver alguna presencia de la muerte en tus obras? (Quizás esa otra visión de la muerte, la que está presente en el subconsciente, o quizás en su relación con el lado cruel y bello a la vez, de la naturaleza, que pueda haber por ejemplo en tus seres humanos y animales? No me refiero a una muerte analizada y reconocible directamente en las obras, sino una muerte que está ahí, en el subconsciente...

-F. A.:

-D: ¿Cuál es tu idea de la belleza, de la estética del cuadro? ¿Consideras tus obras estéticamente feas, o que hay algo de esta estética de la fealdad en ellos, como en el Románico, por ejemplo?

-F. A.:

-D: Sobre lo grotesco. ¿Es importante para ti causar efectos desagradables en la obra, violencia plástica o temática?

-F. A.:

-D: Tu obra creo que muestra una dimensión erótica, dejar ver el dolor o el placer, territorios de este tipo, que creo son comunes en el lenguaje expresionista ¿Estás de acuerdo?

-F. A.:

-D: ¿Te atraen lo sucio y lo visceral? ¿En que sentido, o de que manera?

-F. A.:

-D: ¿Y lo monstruoso como modo de perturbar, generar malestar o de seducir?

-F. A.:

-D: Suelen ser señales de un pintor con cierto vitalismo expresionista, al igual que cierto romanticismo en otros, o un interés por lo metafísico, que no creo que sea tu caso. ¿Te sientes de alguna manera identificado, te interesan estos conceptos?

-F. A.:

-D: ¿Y, con lo reflexivo, lo escéptico, lo absurdo o mejor, con lo irónico, te identificas? (Creo que hay ironía y metáforas en tu obra...Cuéntame algo sobre esto

-F. A.:

-D: ¿Está en tu pintura, la representación dominada por la imaginación o por la construcción ficticia?

-F. A.:

-D: Bien, dejémoslo aquí Fernando. Muchas gracias por tu colaboración, y mucha suerte.

-F. A.: *Gracias a ti. Y siento no poder atenderte más tiempo. Suerte.*

A. 1. 9. Entrevista con Ana de la Puente

Lunes, 5 de Octubre de 2015, 09.00 h. Taller de Grabado del Cabildo de Gran Canaria, Tafira, Las Palmas de Gran Canaria

Más información sobre la pintora en:

<http://www.fundacionmapfreguanarteme.org/guanarteme/exposiciones-conciertos/exposiciones/2016/otra-teoria-cuerdas-ana-puente.jsp>

Transcripción de la entrevista

(No grabada. Transcrita durante la entrevista)

-DOCTORANDO: ¿Estás de acuerdo con que te incluya en una serie de pintores canarios que tienen influencias del lenguaje expresionista?

-ANA DE LA PUENTE: *Sí, absolutamente. Si tengo que elegir un movimiento al que adscribirme, es el expresionismo.*

-D: Hablemos de tu proceso creativo, de momentos concretos de éste. Por ejemplo, ¿Qué importancia tiene tu implicación emotiva para que el cuadro llegue a formalizarse de un modo u otro?

-A. D.: *Muchísima importancia, si no, no pintaría.*

-D: ¿Tienes una idea clara de lo que vas a hacer, o simplemente te dejas llevar? Es decir, ¿hay una composición clara de antemano o es sólo un punto de partida inicial?

-A. D.: *A veces hago bocetos, pero no le veo sentido al hecho de trasladar al cuadro lo que ya está elaborado. No me interesan los procesos lentos, porque eso me lleva al volumen, y yo trabajo rápido.*

-D: ¿Hay una composición clara de antemano o es sólo un punto de partida inicial?

-A. D.: *En realidad lo que necesito es un estado mental, que es básicamente saber que es lo que voy a hacer, saber lo que quiero, y luego depende de que todo fluya. Pero de todos modos necesito un plan.*

-D: Entonces, ¿eres de la opinión de que siempre hay un método, una disciplina en los pintores?

-A. D.: *Un método debe haber, pero lo que vale para mí no tiene por qué valer para los demás. Y disciplina, sí, sacudirse la pereza. Se necesita una condición física y mental para pintar.*

-D: ¿Se alternan lo constructivo y lo destructivo en tu proceso de creación?

-A. D.: *Me gusta una pintura suelta, me gusta que fluya, que sucedan cosas. Lo acepto todo, pero lo abstracto en sí mismo no me termina de interesar.*

-D: ¿Es más importante para ti lo accidental o lo deliberado en el proceso creativo?

-A. D.: *Acepto el azar como algo fundamental en mi proceso de creación. Es una manera de evitar el amaneramiento en la obra. Me sitúo en el punto de no manipular demasiado, aunque siempre debe haber algo de voluntad.*

-D: ¿Cuándo está acabado un cuadro? ¿Crees que es uno el que decide darlo por acabado o crees que no está acabado hasta que no se comparte con los demás, hasta que otros lo ven?

-A. D.: *No tengo norma. Hay cuadros que digo, no se toca más, y otros que están 20 años aparcados y luego los retomo. Yo decido cuando está acabado, aunque tengo en cuenta las respuestas de la gente para generar diálogo.*

-D: *¿Hay en tu pintura alguna relación con conceptos como lo animal, lo salvaje, lo primitivo, que puedan estar quizás en la manera de pintar, en expresar lo esencial, o lo animal que pueda haber también en la condición humana?*

-A. D.: *Todo. Más en mis temas de preocupación, que giran en torno al hombre, la creatividad, la esencia del arte, la antropología. Es todo el caldo de cultivo, lo que a mi me mueve, lo oculto, los subproductos de la mente humana.*

-D: *¿Buscas en tu obra cierto descontrol, lo instintivo, lo espontáneo, lo descuidado?*

-A. D.: *Sí, total. Las obras que no están demasiado manipuladas tienen algo de inocencia, y eso me interesa. Puedo verlo por ejemplo en Picasso, que lo conservó hasta el final de sus días. Aunque, esto puede ser paralelo a obras muy delicadas en su proceso. Aparte, cuando no termino un cuadro, y pinto y pinto, y pinto y no acaba, la idea de palimpsesto"lo acaba enriqueciendo. Eso para mi también es importante en el proceso de creación.*

-D: - Tu proceso creativo tiene que ver bastante con el hecho de utilizar la abstracción de un modo u otro, que al final te conduce en el desarrollo de la obra y te hace perderte en mayor o menor medida en el proceso, llevándote a formalizar de manera discontinua... encontrando los valores plásticos en el proceso. *¿Qué importancia tiene la abstracción en tu proceso? (No me refiero a la abstracción pura, sino al proceso de abstraer los elementos de referencia)*

-A. D.: *Lo abstracto puro no me termina de interesar, así que recorro a elementos figurativos que actúan como escala, que ayudan a crear relaciones espaciales. Me gustan las cosas de nuestro mundo visible, aunque no soy para nada realista.*



1. Ana de la Puente. *Sin título*, 1995

-D: En tu proceso, ¿alguna vez transformas las figuras hasta el punto de perder la forma inicial, o sólo sufre cambios en la materia y el color, sin llegar a perderse?

-A. D.: *No suelo perderlas el todo, simplemente hay manipulación de las figuras, que sí, sufren cambios en la forma y el color.*

-D: Existen pintores que utilizan un tema solo como pretexto para pintar, y luego son capaces de eliminar por completo ese referente y encontrar otros motivos en el proceso, habiendo transformaciones formales y temáticas. ¿Te ocurre esto alguna vez?

-A. D.: *Sí, porque para mí pintar es dirigir la materia, aunque pretendo que esto sea de manera azarosa, o un juego entre voluntad y azar. Las transformaciones son básicamente formales, más que temáticas.*

-D: ¿Y, añades alguna vez elementos en el proceso que no tenias ni idea que lo ibas a poner, que no contabas con ellos pero el proceso te los pide en un momento dado?

-A. D.: *Sí, a veces añado objetos. Me interesa el "Ready made" de Duchamp, el objeto encontrado. También he escrito mucho en las obras, sobre todo en los 80. Objetos en general, cuerdas, maderas que me ayuden a articular el concepto, etc. Los introduzco en el plano porque me parece la expresión más rápida.*

-D: ¿Es la casualidad la que hizo que aparecieran esos elementos en el proceso? Es decir, ¿te los encontraste en el proceso?, ¿fue lo formal lo que te sugirió esos elementos? Quiero decir, ¿fue algo abstracto lo que adquirió forma y tú lo modelaste hasta hacerlo mas o menos reconocible, o lo añadiste desde cero, porque el tema o la composición te lo pidió?

-A. D.: *Sí, pero tienes que estar receptivo, atento a lo que se te brinda.*

-D: ¿Crees que es importante perderse en el proceso, romper la idea inicial, dejarse llevar?, En el caso de que lo consideres importante, ¿te revela el cuadro de esta manera algo? (Me refiero a un perderse pintando, pero deliberadamente. Quizás esto pueda tener más relación con una intención abstracta directa hacia la obra).

-A. D.: *Mi proceso es fluir, y escuchar lo que se me ofrece. No me puedo perder porque no tengo un plan preconcebido.*

-D: ¿Respetas que el cuadro en determinados momentos te guíe?, ¿Es controlable del todo el lenguaje plástico?

-A. D.: *Me gusta mucho una frase de Henri Miller que dice: "Deberíamos ir siempre en la dirección que no tenga ninguna indicación (señalización)". Para mí la creatividad es: "A ver que pasa por aquí...".*

-D: De los recursos que te voy a nombrar, dime con cuales te sientes más identificado: complejidad, variación, simulación, fragmentación, inversión, distorsión, metamorfosis, transformación... ¿Y a nivel representativo?, representación teatral, lo laberíntico, lo irónico, lo metafórico, lo imaginativo...

-A. D.: *Lo que más me interesa es dejar que la materia se exprese; con esto evito el amaneramiento. Busco que la materia hable, busco una naturalidad, la expresión de la materia. Creo que utilizo sobre todo la transformación, pero dejo que está suceda, no lo pienso como estrategia a priori. Y a nivel representativo, lo metafórico, que puede verse en las metáforas que hago de la física, por ejemplo en la "Teoría de cuerdas", como elementos que producen conexiones.*

-D: Yo diría que unos de los aspectos compositivos más importantes en tu obra, es la combinación del espacio tridimensional y el plano, con sus signos, esa manera de organizar el espacio pictórico... ¿Estás de acuerdo?

-A. D.: *Si. Cuando pinto, la pintura casi nunca llega hasta los bordes. Así se crean espacios voluntarios. Doy las dos posturas al espectador, doy pistas, sugiero. Me gusta la ambigüedad del espacio. No quiero definirme por uno o por otro. En realidad lo que me gusta es la materia y sus estados. Elegir un espacio, en mi caso es secundario.*

-D: He visto que con frecuencia combinas códigos, por ejemplo cuando mezclas trazos, materia, manchas, etc., con palabras escritas en el propio lienzo, por ejemplo, u otros códigos pictóricos -cosas pegadas, papeles, lo que sea... Di cuales.

-A. D.: *He mezclado muchos recursos. He utilizado pizarras como soportes, en su relación con el cálculo científico, he añadido objetos como maderas, pegado papeles mezclados con pinturas, he escrito, lo he combinado con manchas. Todo depende de lo que vaya surgiendo.*



2. Ana de la Puente. *Código de bariones*, 1985 aprox.

-D: Hablemos de tus temas e influencias. ¿Te interesan los temas, o en realidad te interesa más como resolverlos formalmente?, ¿o ambas? ¿Qué temas te interesan? (Comenta algo de tus temas sobre la ciencia, etc.)

-H. P.: *Me interesan ambas cosas, están relacionadas. Me interesa la hipersimetría, la conexión cuántica, y con esto realizo metáforas en el arte, en su relación con el ser humano. En 2015 he estado concretamente interesada en los pliegues, a nivel estructural y conceptual, como visualizaciones de espacios cuánticos. Mi última exposición, en 2015, se llamó "Otra teoría de cuerdas". Sobre la conexión en general, sobre los hilos invisibles entre las personas, física cuántica, el nuevo paradigma. Me apasiona la ciencia, nos dice que las cosas no son lo que parecen. Utilice fórmulas científicas, y la huella de los objetos, jugando con ellos, expresando hilos conductores, la conexión, la conectividad.*

-D: ¿Qué artistas pueden haber sido una influencia para ti?

-A. D.: *Pues Tapies por ejemplo, Cy Twombly, me encanta la capacidad amplia de recursos de expresión que tiene. También Kiefer. Y otros que no tiene nada que ver, como Morandi o Zurbarán, hay magia y austeridad en sus obras, no pretenden llamar la atención, y sin embargo lo consiguen con*

su sobriedad. También Picasso, no tanto en lo formal, si no por el modo en que nunca perdió la inocencia, aun habiendo hecho cosas tan distintas, habiendo bebido de fuentes tan distintas.

-D: ¿Han sido una influencia para ti los expresionistas abstractos, u otras formas abstracción como el Informal, etc.? (Aunque sea de forma indirecta)

-A. D.: Sí, me identifico por ejemplo con Motherwell, más que con otros. Me identifico con su gestualidad.

-D: Háblame de más referencias. Centrándonos en las vanguardias y posteriormente. ¿Qué opinas de los expresionistas históricos, o de los neoexpresionistas, o de otros con un lenguaje expresionista claro como El Goya de las pinturas negras, o Soutine, Munch, Van Gogh, u otros actuales?

-A. D.: Me interesan. Pero me interesan más Turner y Constable, su poética. ¿Ves a Turner como expresionista?

-D: Lo de expresionista es una etiqueta posterior a él, pero no significa que no existieran antes de principios del siglo XX. Si miramos su lenguaje, creo que queda claro que hay lazos directos. Además, entre romanticismo y expresionismo hay un vínculo claro, una continuidad, y Turner ha influido en muchos de ellos, sean históricos o posteriores a lo expresionistas de las vanguardias.

-A. D.: Estoy de acuerdo.

-D: ¿Tuviste o tienes algún interés en el arte de los niños, de los enfermos mentales o de las culturas primitivas, u otro como el arte de los aficionados autodidactas?

-A. D.: Sí, muchísimo, en todos ellos. Ellos tienen el germen no amanerado. A veces veo en tiendas de pueblos cuadros que son horribles, sin embargo tienen esa inocencia "naif" que me atrae.

-D: ¿Tienes alguna influencia de la filosofía o de la literatura o cualquier otra? (Comenta por ejemplo tu interés en la ciencia)

-A. D.: Me interesa la ciencia en general, la neurociencia bastante, pero también, la psicología y la antropología, porque nos lleva a las cavernas, y a lo que somos. ¿Has visto una película documental llamada "La cueva de los sueños"? Es muy interesante, una coproducción francesa...con no se que país...

-D: Hablemos de tu manera de concebir la pintura. ¿Por qué pintas?, ¿qué es para ti?, ¿es una forma de conocimiento, una manera de evadirte?, ¿qué es?

-A. D.: Sí que es una forma de conocimiento, pero ante todo es un coto muy privado, en el que no entra nadie (mientras pinto). Es mi espacio, en el que puedo realizarme y en el que soy libre para experimentar.

-D: ¿Cuando estás pintando, has adquirido en algún momento otro plano de conciencia, algo que te puede aportar conocimiento? (no me refiero a un estado de trance, ni nada de eso). Creo que hay pintores que llegan a sentir determinadas cosas, determinados sentimientos con la pintura, que les revelan ciertas cosas que no conseguirían de otro modo)

-A. D.: Pues sí, creo que he llegado a adquirir un estado especial de conciencia.

-D: ¿Me equivoco si digo que te atraen pintores que tengan cierta intensidad emotiva, primitiva, romántica, o en general, mas ligada a los sentidos?

-A. D.: No te equivocas.

-D: Aquel que ve tus obras, ¿las capta directamente como un impacto en los sentidos, o crees que las capta por la lectura inteligente que puedan tener?

-A. D.: *Creo que sí, que mis obras funcionan por el primer impacto.*

-D: ¿Ves alguna relación con lo primitivo en tu obra?, ¿crees que hay algo de romántico en tu obra? (en el sentido de todo lo romántico que hay implícito en lo primitivo, que tiene ese comportamiento hacia la naturaleza, que toca asuntos que nos afectan a todos por igual, y que están llenos de verdad) ¿Cuál es tu relación con la naturaleza como referente?

-A. D.: *He tenido épocas muy ligadas a la vuelta a la naturaleza; estuve muy interesada en pintores como Friedrich, sobre todo por los años 90, en concreto por los años 1993-94. En realidad durante unos 5 años mi relación con la naturaleza fue total, Romanticismo alemán puro y duro, un encuentro verdadero con la naturaleza, y así, con nosotros mismos. En estas obras había muchas connotaciones poéticas.*



3. Ana de la Puente. *La huella del hombre*, 1996

-D: ¿Están para ti unidos de algún modo en tu obra, los conceptos de artista moderno y artista tradicional? (i quieres podemos llamar tradicional, al pintor de caballete, que recurre a los géneros clásicos o tradicionales de la pintura, y moderno el que está en el lado opuesto, el vanguardista o trasgresor) ¿Ves esa fusión en tu obra?

-A. D.: *La forma en la que yo me acerco a la pintura es expresión y realización personal. Con el artista moderno no me identifico, pero con el artista tradicional encerrado en su estudio tampoco. Me identifico con Goya, en el sentido de defender a ultranza lo mío, yo y mi mundo, además de con el grabado.*

-D: ¿Qué postura tomas ante los ideales que tienen ciertos pintores, de limpieza, acabado mimético y académico, verdad absoluta en el arte...? ¿Sientes cierto rechazo ante ello, una postura negativa quizás, o simplemente es algo a lo que no das importancia?

-A. D.: *No siento rechazo. Siento que tienen su propia poética. Pero sí que me parece que el virtuosismo está vacío. Hay pintores que han tratado el paisaje de manera académica pero cuya pintura no está vacía. Me encantan pintores como Claudio de Lorena, por ejemplo. Tengo un gran abanico en el que poder elegir.*

-D: Esto nos lleva al estilo. ¿Que piensas de la idea de estilo? ¿Crees en él, o es algo a lo que el artista se agarra? (Creo que en tu caso te has ido forjando un estilo, voluntariamente o no, pero es evidente. Hay cambios desde tus inicios hasta ahora, y algún salto, pero es una evolución más o menos lógica)

-A. D.: *Para mí el estilo es una enfermedad. Solo interesa el estilo al mercado. Me parece que es una autolimitación innecesaria.*

-D: ¿Qué opinas del lenguaje ecléctico, del nomadismo de estilos?, ¿crees que el artista debe vagar por la plástica dejándose llevar sin tener en cuenta el estilo? (Me refiero a ser nómada, al modo de Kippenberger, o Picasso, por ejemplo, haciendo cosas muy distintas a la vez).

-A. D.: *Cada momento vital y cada idea necesita un vehículo expresivo. Y vivimos en un momento en que hay tantas posibilidades que podemos escoger...Busco honestidad en el trabajo, huyo del mercado del arte.*

-D: ¿Ves algún contenido poético en tu pintura, (o llamémoslo emotividad si quieres)?, ¿crees que si la hay, tenga que ver con una construcción intuitiva en el proceso de creación de la obra?

-A. D.: *Sí, para mí el proceso importa muchísimo. La emotividad debe estar presente. Cuando pinto, es por una necesidad sincera y pura. Hay momentos para chapotear y momentos para algo muy elaborado. Creo que la poética está en ambas. Solo hay poesía si hay sinceridad.*

-D: ¿Debe tener un cuadro para ti, cierto misterio para que funcione?, ¿tener algo que escape a lo explicable quizás?

-A. D.: *Sí, mi pintura va orientada a crear ese estado mental, el de las sugerencias.*

-D: ¿Te interesa que tus cuadros produzcan un cierto shock, que expresen dolor, drama o éxtasis, etc.?

-A. D.: *Sí, lo busco a propósito, me gustaría que el espectador llegara a sentirlo.*

-D: ¿Crees que tu lenguaje es de algún modo provocador, perturbador o imaginativo? No sólo por los recursos, sino por los temas. Cuéntame algo de esto.

-A. D.: *Lo que pretendo mas que nada es sugerir. No creo que sea provocador o perturbador, sí es imaginativo.*

-D: ¿podrías ver alguna presencia de la muerte en tus obras? (Quizás esa otra visión de la muerte, la que está presente en el subconsciente, o quizás en su relación con el lado cruel y bello a la vez, de la naturaleza, que pueda haber por ejemplo en tus seres humanos y animales? No me refiero a una muerte analizada y reconocible directamente en las obras, sino una muerte que está ahí, en el subconsciente...

-A. D.: *Sí, por supuesto, sobre todo en la época romántica. El hombre hastiado y dolido ante la naturaleza. El ciprés por ejemplo, simbolizaba en mis pinturas (como muchas obras románticas) la muerte, pero también la regeneración. En esas obras hay drama, pero también renacer, engullirse en la naturaleza para reencontrarse consigo mismo.*

-D: ¿Cuál es tu idea de la belleza, de la estética del cuadro? ¿Consideras tus obras estéticamente feas, o que hay algo de esta estética de la fealdad en ellos, como en el Románico, por ejemplo?

-A. D.: *Creo que la belleza es imprecisa, pero hay algo que se mantiene, que es constante, tanto en un paisaje maravilloso como en un papel arrugado. Me gustan las obras estéticamente feas, me atraen, pero no las práctico.*

-D: Sobre lo grotesco. ¿Es importante para ti causar efectos desagradables en la obra, violencia plástica o temática?

-A. D.: *No me nace, pero me interesa mucho. Por ejemplo, me gusta mucho Dubuffet.*

-D: ¿Y lo monstruoso como modo de perturbar, generar malestar o de seducir?

-A. D.: *Para ver a donde puedo llegar.*

-D: ¿Te atraen también lo sucio y lo visceral?

-A. D.: *Sí, pero tampoco lo practico tanto. Tengo bocetos de obras de esa estética, pero no la he explotado. Para mí no hay nada más visceral que los colores negro, rojo y blanco, que son los colores que utilizo de manera natural, una tendencia que tengo.*



4. Ana de la Puente. *Otra teoría de cuerdas (III)*, 2015

-D: Tu obra creo que muestra una dimensión erótica, dejar ver el dolor o el placer, territorios de este tipo, que creo son comunes en el lenguaje expresionista ¿Estás de acuerdo?

-A. D.: *Sí, pero no de forma evidente.*

-D: ¿Y, con lo reflexivo, lo escéptico, lo absurdo o lo irónico, te identificas? (Creo que hay metáforas en tu obra, así como mucha alegoría como forma de traducir tus vivencias por medio de lugares, figuras, escenas, hechos...Cuéntame algo sobre esto).

-A. D.: *Con lo escéptico creo que no. Creo en los guiños y juegos de las palabras, esa manera de sugerir de la que hablaba, que no solo está en las formas y los colores. Hay también apropiacionismos, pero no ironía. Por otro lado, hay reflexión y metáforas en mis obras.*

-D: ¿Está para ti, en tu pintura, la representación dominada por la imaginación o por la construcción ficticia?

-A. D.: *Sí, pero intento no reflexionar sobre ello, debe ser algo que fluya.*

-D: Bien, dejémoslo aquí Ana. Gracias por recibirme y ceder a la entrevista. Mucha suerte.

-A. D.: *Gracias a ti por contar conmigo para tu tesis. Suerte.*

A. 1. 10. Entrevista a Iván Ferrer

Martes, 24 de Noviembre de 2015, 16.30 h. Taller del pintor, S/C de Tenerife.

Más información sobre el pintor en:

http://www.ull.es/viewullnew/institucional/prensa/Noticias_ULL/es/2404992

Transcripción de la entrevista nº 1

(No grabada. Transcrita durante la entrevista)

-DOCTORANDO: ¿Estás de acuerdo con que te incluya en una serie de pintores canarios que tienen influencias del lenguaje expresionista?

-IVÁN FERRER: Sí, como tú lo veas. Estoy de acuerdo, pero de la misma manera que he chupado de otros lenguajes.

-D: Hablemos de tu proceso creativo, de momentos concretos de éste. Por ejemplo, ¿Qué importancia tiene tu implicación emotiva para que el cuadro llegue a formalizarse de un modo u otro? (Sobre tus vivencias, obsesiones, ocurrencias, etc., como las llevas al cuadro).

-I. F: Pues supongo que bastante. De hecho, creo que el único tema común a todos mis cuadros soy yo...suena un poco ególatra y eso, pero como en un principio los hago para mí sin pensar mucho que alguien los vea, pues me meto en ellos, hasta el fondo.

-D: ¿Tienes una idea clara de lo que vas a hacer? ¿Hay una composición clara de antemano, o es sólo un punto de partida?

-I. F: No, casi nunca tengo una idea de antemano. Aunque alguna vez quiero incluir algo (una palabra, parte de algún dibujo que he hecho, una pegatina...), por su puesto, al final desaparece en el proceso.

-D: ¿Eres de la opinión de que siempre hay un método, una disciplina en los pintores?

-I. F: Sí, por supuesto. El mío es ponerme a pintar y no plantearme mucho como va a llegar a ser el cuadro, sí no como es en cada momento.

-D: ¿Se alternan lo constructivo y lo destructivo en tu proceso de creación? ¿Es más importante para ti lo accidental o lo deliberado en ese proceso creativo?

-I. F: Siempre. Cuando me pongo a hacer un cuadro, no me planteo el resultado final, de hecho el resultado es el que es en cada momento, y eso implica estar construyendo y destruyendo constantemente, tanto a nivel formal como conceptual, porque para mí van unidos. Ambas maneras son importantes, quiero decir depende de que me encuentre, va en las dos direcciones.

-D: ¿Hay en tu pintura alguna relación con conceptos como lo animal, lo salvaje, lo primitivo, que puedan estar quizás en la manera de pintar, en expresar lo esencial, o lo animal que pueda haber también en la condición humana?

-I. F: No lo sé, supongo que en ese impulso de hacer algo sin importarte mucho como van a acabar las cosas (el cuadro) si habrá algo de eso, sí.

-D: Pero, ¿buscas cierto derroche en tu obra, cierto descontrol, lo instintivo, lo espontáneo, lo descuidado?

-I. F: No lo busco, a veces surge y a veces no.

-D: ¿Qué importancia tiene la abstracción en tu proceso? (No me refiero a la abstracción pura, sino al proceso de abstraer los elementos de referencia)

-I. F: No le doy importancia a la abstracción. No soy nada abstracto, lo que me interesa es el símbolo de algo que tenga asumido. No me interesa porque no pienso en abstracto. En mi proceso puede parecer que lo que estoy formando es abstraer, pero lo que estoy haciendo es concretar más la forma y el concepto.

-D: Si te preparases demasiado el proceso, es decir saber muy bien de antemano el color, la forma, la composición, etc., y lo llevaras metódicamente hasta el final, ¿funcionaría el cuadro o perdería la magia?, ¿en tu caso, es mejor anular en el proceso todo lo previsto, desprenderse de lo deliberado, o seguir metódicamente el proceso inicial?

-I. F: A veces intento preparar algo de antemano, pero si me lo tengo que cargar, me lo cargo. Es mas, lo hago sabiendo que me lo voy a cargar.

-D: Pero, ¿transformas las figuras hasta el punto de perder la forma inicial, o sólo sufre cambios en la materia y el color, sin llegar a perderse?

-I. F: Las figuras se pierden y desaparecen, se transforma...todo. Aparece un fulano, lo transformo, me lo cargo....todo puede ser posible.

-D: Creo que eso dice bastante del papel de la espontaneidad en este tipo de pintura. Aunque habrá algunos que sí aboceten, y preparen muy bien lo que quieren hacer, de manera analítica. Existen pintores que utilizan un tema solo como pretexto para pintar, y luego son capaces de eliminar por completo ese referente y encontrar otros motivos en el proceso, habiendo transformaciones formales y temáticas. ¿Te ocurre esto alguna vez?

-I. F: Sí. Lo bueno es que encuentras otros temas. Cuando creo que el cuadro me dice una cosa, luego me dice otra...

-D: ¿Añades alguna vez elementos en el proceso que no tenias ni idea que lo ibas a poner, que no contabas con ellos pero el proceso te los pide en un momento dado? (Por ejemplo, cuando escribes en el cuadro o cualquier otra cosa, como añadir un collage, etc.)

-I. F: Sí, me ocurre constantemente.

-D: ¿Es la casualidad la que hizo que aparecieran esos elementos en el proceso?, ¿te los encontraste en el proceso?, ¿fue lo formal lo que te sugirió esos elementos? Quiero decir, ¿fue algo abstracto lo que adquirió forma y tú lo modelaste hasta hacerlo mas o menos reconocible, o lo añadiste desde cero, porque el tema o la composición te lo pidió?

-I. F: Lo formal muchas veces me sugiere cosas en el proceso, pero conceptualmente también. Una determinada cosa me puede llevar a otra. A veces, necesito meter una frase porque va con la imagen, y te vuelves loco para meterla, por la composición, que no me la acepta, y entonces me vuelvo a cargar el cuadro. El texto esté o no, tiene que estar por la imagen, pero no sacrifico la imagen por el texto...bueno, a veces sí.

-D: ¿Crees que es importante perderse en el proceso, romper la idea inicial, dejarse llevar?

-I. F: Es importante creer que no te pierdes. Si te pierdes puedes acabar mal.

-D: ¿Respetas que el cuadro en determinados momentos te guíe?, ¿es controlable del todo el lenguaje plástico?

-I. F: Me dejo llevar al pintar. El lenguaje lo entiendo como una retroalimentación. La comunicación con el cuadro es un diálogo, un diálogo con uno mismo.



1. Iván Ferrer. *Constelación de enseres mitológicos*, 2013-2015

-D: ¿Es importante para ti el riesgo en la obra?

-I. F: Creo que no hay riesgo en la pintura. No veo nada arriesgado en cargarme algo en el cuadro. Para mí el riesgo es quedarme sin pintura, que a veces pasa.

-D: ¿Crees que el exceso tiene relación con lo formal en tu pintura? (Exceso en forma de carga pictórica, de derroche, de deformación, o quizás, llenando el lienzo de formas, ese *horror vacui* que hay en muchas de tus obras) ¿Qué crees que puede llevarte a llenar tanto el espacio pictórico de formas y colores?

-I. F: Porque tengo ganas de seguir pintando en el cuadro. Creo que son los equilibrios. No intento compensar los elementos quitando cosas, sino poniendo.

-D: De los recursos que te voy a nombrar, dime con cuales te sientes más identificado: complejidad, variación, simulación, fragmentación, inversión, distorsión, metamorfosis, transformación... ¿Y a nivel representativo?, representación teatral, lo laberíntico, lo irónico, lo metafórico, lo imaginativo...

-I. F: Simulación, porque es intentar hacer algo que no es real, pero que sea verosímil. Creo que todo lo demás, en mi caso, se subordina a eso. Más que irónico, es un esperpento, un vodevil.

-D: Yo diría que unos de los aspectos compositivos más importantes en tu obra, es la distorsión de la forma, y la saturación del espacio, además del uso de colores primarios o saturados en general ¿Estás de acuerdo?

-I. F: Sí, distorsiones hay, y colores saturados también, pero no es una cosa que busque, sino que sale.

-D: He visto que alguna vez has combinado códigos, como por ejemplo cuando mezclas tus códigos expresionistas más comunes –trazos, deformación, etc.- con palabras escritas en el propio lienzo, por ejemplo, u otros códigos pictóricos -cosas pegadas, papeles, lo que sea... Di cuales.

-I. F: Sí, utilizo todas esas. En un principio si buscaba el cambio de códigos deliberadamente, pero ya no distingo.

-D: ¿Ha influido en ti la gestualidad, lo automático, lo espontáneo o la ensoñación como generadora de la creatividad?, ¿Quizás algo del Surrealismo en tu caso?

-I. F: *Sí, incluso las imágenes surrealistas. Por tratar de hacer lo irreal, verosímil.*

-D: Entonces, en tu pintura, ¿esta la representación dominada por la imaginación o por la construcción ficticia?

-I. F: *Para mí son cosas reales deformadas. Cogen el valor de símbolos, de iconos.*

-D: ¿Cuándo está acabado un cuadro? ¿Estás de acuerdo con la idea de que un cuadro nunca está terminado, que es uno el que decide darlo por acabado? ¿Crees que el trabajo del pintor no está acabado hasta que no se comparte con los demás, hasta que otros lo ven?

-I. F: *Aunque creas que un cuadro está acabado en un momento, eres susceptible de volverlo a coger. Nunca está acabado. Pueden ver como está en ese momento, pero no interfieren en que esté acabado o no.*

-D: Hablemos de tus temas e influencias. ¿Te interesan los temas, o en realidad te interesa más como resolverlos formalmente?, ¿o ambas? ¿Qué temas te interesan?

-I. F: *El tema aparece con lo formal, aunque a veces estoy pensando algo, y surge en el cuadro. Creo que influyen ambas partes. Me interesan cosas diferentes en cada momento. Me interesa la figura, pero es algo mecánico, puedo resolverla sin pensar que la estoy haciendo, porque la tengo repetida.*

-D: ¿Qué artistas pueden haber sido una influencia para ti? (Me comentaste algo sobre artistas del catálogo *Visiones paralelas*). Di algo sobre tus influencias del Románico, Gótico –la distorsión de las imágenes del Bosco, o de Arcimboldo, o del Manierismo (te gustaba El Greco) o del Barroco...u otras

-I. F: *Me gusta Carlos Nine, por ejemplo, el cómic en general. Me gusta Henry Darger, lo descubrí en ese catálogo, "Visiones paralelas". No sé, todo me influye, los dibujos animados, cualquiera. El Greco me flipa por los colores. Los posimpresionistas, Cezanne, por ejemplo.*

-D: ¿Han sido una influencia para ti los expresionistas abstractos, u otras formas abstracción como el Informal, etc.? (Aunque sea de forma indirecta)

-I. F: *Se que me gustaba el Expresionismo, pero como me gustaban otras cosas. Me gustaban también las portadas de los videojuegos. Lo meto todo en el mismo saco.*

-D: Háblame de más referencias. Centrándonos en las vanguardias y posteriormente. ¿Qué opinas de los expresionistas históricos, o de los neoexpresionistas, o de otros con un lenguaje expresionista claro como El Goya de las pinturas negras, o Soutine, Munch, Van Gogh, u otros actuales?

-I. F: *Los expresionistas históricos en su momento me llamaron mucho la atención, y Soutine. Modigliani...pero también la cartelería en general, los carteles de propaganda, los anuncios con letras...los catálogos, los mapas, las enciclopedias, la Atalaya (revista de los testigos de Jehová). Las cosas sacadas de contexto me flipan.*

-D: ¿Qué otros pintores a aparte de estos te interesan?

-I. F: *Picasso, por supuesto. Pero ese ha influido a todo hijo de vecino, directa o indirectamente. Goya me gusta mucho. Hay cosas romanas que me han influido, la escultura por ejemplo, los volúmenes, pero también en lo épico, lo propagandístico, como en lo cartelería nazi y soviética.*

-D: ¿Tuviste o tienes algún interés en el arte de los niños, de los enfermos mentales o de las culturas primitivas, u otro como el arte de los aficionados autodidactas?

-I. F: Tengo, en la pintura primitivista no tanto, pero los dibujos de los niños y los enfermos mentales sí, Wölfli, por ejemplo, Henry Darger...y es porque creo que ven un icono en las formas que hacen, aunque esté lejos de la mimesis. Es su simbolismo lo que realmente me interesa, aunque lo formal me flipa también.

-D: ¿Tienes alguna influencia de la filosofía o de la literatura o cualquier otra como la ciencia, la cocina o la música?

-I. F: Sí, la literatura mucho. Me influye mucho. Y la música, también. Menos la cocina, todo lo demás me influye. Los libros científicos me flipan. Los catálogos con ilustraciones de flores y de insectos, de animales en general, por el concepto como catálogo.



2. Iván Ferrer. *Fosas comunes*, 2014-2016

Transcripción de la entrevista nº 2

Sábado, 28 de Noviembre de 2015, 16.30 h. Taller del pintor, S/C de Tenerife.

(No grabada. Transcrita durante la entrevista)

-D: Hablemos de tu manera de concebir la pintura. ¿Cuando estás pintando, has adquirido en algún momento otro plano de conciencia, algo que te puede aportar conocimiento? (no me refiero a un estado de trance, ni nada de eso). Creo que hay pintores que llegan a sentir determinadas cosas, determinados sentimientos con la pintura, que les revelan ciertas cosas que no conseguirían de otro modo)

-I. F: No, pero al ser una especie de diálogo, la pintura a veces me da unas repuestas que no esperaba encontrar.

-D: ¿Me equivoco si digo que te atraen pintores que tengan cierta intensidad emotiva, primitiva, romántica, o en general, mas ligada a los sentidos?

-I. F: *Sí, pero no más que cualquier otra cosa. Románticos como Füssli o Blake, por ejemplo, me gustan.*

-D: Aquel que ve tus obras, ¿las capta directamente como un impacto en los sentidos, o crees que las capta por la lectura inteligente que puedan tener?

-I. F: *Por el impacto de la imagen, porque no creo que lleguen a leer el mensaje o lo abarquen, o se queden con la anécdota que pueda haber.*

-D: ¿Cuál es tu relación con la naturaleza como referente?

-I. F: *Me gustan los insectos, los artrópodos en general, me gustan lo óseo, lo cárnico, los colores, su saturación, y curiosamente por la imposibilidad de distinguir los neutros tal y como son, porque tengo discromatosis (una alteración en la percepción visual de los colores).*

-D: ¿Están para ti unidos de algún modo en tu obra, los conceptos de artista moderno y artista tradicional? (Se que es imposible mantenerse al margen de la historia, pero me refiero a la atención que le prestes al pasado, a un pasado concreto, o a lo tradicional en general, ya que siempre hay pintura tradicional. Si quieres podemos llamar tradicional, al pintor de caballete, que recurre a los géneros clásicos o tradicionales de la pintura, y los resuelve de manera digamos convencional, con gran importancia de la mimesis; y moderno el que está en el lado opuesto, el vanguardista o trasgresor)

-I. F: *Ni me lo planteo.*

-D: ¿Qué postura tomas ante los ideales que tienen ciertos pintores, de limpieza, acabado mimético y académico, verdad absoluta en el arte...? ¿Sientes cierto rechazo ante ello, una postura negativa quizás, o simplemente es algo a lo que no prestas importancia?

--I. F: *Me es indiferente.*

-D: Esto nos lleva al estilo. ¿Que piensas de la idea de estilo? ¿Crees en él, o es algo a lo que el artista se agarra? (Creo que en tu caso te has ido forjando un estilo, voluntariamente o no, pero es evidente. Hay cambios desde tus inicios hasta ahora, y algún salto, pero es una evolución más o menos lógica)

-I. F: *Quiero pensar que cambio, sino estaría haciendo el mismo cuadro una y otra vez.*

-D: ¿Qué opinas del lenguaje ecléctico, del nomadismo de estilos, confías en la idea de estilo o crees que el artista debe vagar por la plástica dejándose llevar sin tener en cuenta el estilo? (Me refiero a ser nómada, al modo de Kippenberger, o Picasso, por ejemplo, haciendo cosas muy distintas a la vez).

-I. F: *Sí, debería ser así.*

-D: ¿Ves algún contenido poético en tu pintura, (o llamémoslo emotividad si quieres)?, ¿crees que si la hay, tenga que ver con una construcción intuitiva en el proceso de creación de la obra?

-I. F: *Depende del receptor (y no el espectador), porque es el que descifra el mensaje, y no necesariamente el que quiera el pintor dar.*

-D: ¿Debe tener un cuadro cierto misterio para que funcione?, ¿tener algo que escape a lo explicable quizás?

--I. F: *No. Si tiene algo que escape sigo trabajando en él. Si el cuadro tuviera misterio o incógnita, seguiría trabajando hasta aprehenderlo. Es por esto, por lo que nunca acabo un cuadro. En ese*

sentido, soy bastante racional, tengo que dejar atado todo y bien atado. Si te refieres a como lo ven los demás, el misterio está en que no lleguen a entenderlo.

-D: Yo creo que la interpretación de las imágenes se multiplican, porque la percepción de una obra es distinta en cada persona, ¿verdad? A mi eso me lleva a pensar en la realidad como una construcción personal. ¿Necesitas decirte algo a ti mismo o a los demás?

-I. F: *A mi mismo, claro.*

-D: ¿Crees que tus cuadros producen cierto shock, que expresan dolor, drama o éxtasis, etc.? ¿Es importante para ti causar efectos desagradables en la obra, violencia plástica o temática?

-I. F: *Creo que mis cuadros producen más la risa que cualquier otra cosa...si no los miras bien, claro. No sé si es porque estoy acostumbrado, que ya no lo veo como algo desagradable. Seguro que en un principio, hace mucho tiempo, si tenia intención de desagradar, ahora ya es una iconografía asumida, y no lo veo desagradable.*

-D: Yo creo que tu lenguaje es de algún modo, provocador, quizás perturbador e imaginativo. No sólo por los temas, sino por los recursos. Cuéntame algo de esto.

-I. F: *No son provocadores para mí, pero comprendo que para otros pueda llegar a serlo, allá ellos.*

-D: Hay a la vez algo de patetismo en tu lenguaje, en el sentido de que pueden conmover profundamente, infundir sentimientos de dolor.

-I. F: *A mi sí, aunque me ría con ellos. Pero, para el que los pueda ver, no creo que tenga que llegarles ese dolor. Más bien al espectador le llega lo cómico.*



3. Iván Ferrer. *El tierno muñequito del camposanto*, 2014

-D: ¿Se mezclan en tu pintura aspectos como el amor y muerte, el éxtasis y tragedia? ¿podrías ver alguna presencia de la muerte en tus obras? (Quizás esa otra visión de la muerte, la que está presente en el subconsciente, o quizás en su relación con el lado cruel y bello a la vez de la naturaleza, que pueda haber por ejemplo en tus seres humanos y animales? No me refiero a una

muerte analizada y reconocible directamente en las obras, sino una muerte que está ahí, en el subconsciente...

-I. F: Siempre, y mezclado con lo ridículo, porque lo que nos puede parecer trascendental, no tiene realmente ninguna importancia. Es como nos tomemos las cosas.

-D: Tu obra creo que muestra una dimensión erótica, dejar ver el dolor o el placer, territorios de este tipo, que creo son comunes en el lenguaje expresionista ¿Estás de acuerdo?

-I. F: Sí, tal y como me preguntaste antes, amor y muerte son los temas fundamentales, los demás son derivados.

-D: ¿Cuál es tu idea de la belleza, de la estética del cuadro? ¿Consideras tus obras estéticamente feas, o que hay algo de esta estética de la fealdad en ellos, como en el Románico, por ejemplo?

-I. F: Creo que las formas y muchos de sus temas son horrorosos, o más bien tiene que ver con el horror. A nivel estético, el conjunto me parece estético. Creo que los demás las acogen estéticamente bien.

-D: ¿Te atraen lo sucio y lo visceral?

-I. F: Sí, están incluidos en la realidad cotidiana, aunque no queramos verla.

-D: ¿Y lo monstruoso como modo de perturbar, generar malestar o de seducir?

-I. F: Sí, hay monstruos en mi pintura. Y se que la gente se queda con eso.

-D: Suelen ser señales de un pintor con cierto vitalismo expresionista, al igual que cierto romanticismo en otros, o un interés por lo metafísico, que no creo que sea tu caso. ¿Te sientes de alguna manera identificado, te interesan estos conceptos?

-I. F: Yo creo que soy bastante terrenal. Soy bastante analítico, aunque intente evadirme.

-D: ¿Y, con lo reflexivo, lo escéptico, lo absurdo o lo irónico, te identificas? (Creo que hay ironía y metáforas en tu obra, así como mucha alegoría como forma de traducir tus vivencias por medio de figuras, escenas, hechos...Cuéntame algo sobre esto)

-I. F: Creo que intento asumir la realidad. Mis cuadros son intentar reírme de mi monstruo, mi realidad. Para poder reírme, tengo que saber de qué. Eso para mí es análisis y esperpento a la vez.

-D: ¿Por qué pintas?, ¿qué es para ti?, ¿es una forma de conocimiento, una manera de evadirte?, ¿qué es?

-I. F: En este momento, es para no sentirme inútil, me parece que estoy haciendo algo, aunque sea para mí

-D: Bien, dejémoslo aquí Iván. Gracias por tu colaboración, y mucha suerte.

-I. F: Gracias a ti por contar conmigo.

A. 1. 11. Entrevista con Gonzalo González

Sábado, 28 de noviembre de 2015, 10.30 h. Casa y taller del pintor, Tacoronte, Tenerife

Más información sobre el pintor en: <http://www.bibli.tf/expogonzalo20131>

Transcripción de la entrevista nº 1

(No grabada. Transcrita durante la entrevista)

-DOCTORANDO: ¿Estás de acuerdo con que te incluya en una serie de pintores canarios que tienen influencias del lenguaje expresionista?

-GONZALO GONZÁLEZ: *Por supuesto. Gran parte de mi obra la he realizado bajo los presupuestos estéticos y formales del Expresionismo*

-D: Hablemos de tu proceso creativo, de momentos concretos de éste. Por ejemplo, ¿Qué importancia tiene tu implicación emotiva para que el cuadro llegue a formalizarse de un modo u otro? (Sobre tus vivencias, obsesiones, ocurrencias, etc., como se materializan en el cuadro).

-G. G.: *Es importante, pero no definitorio. El entorno cultural siempre contamina, presiona. Pero llegado un momento, los intereses que priman son los conceptuales, estos no están siempre al tanto de lo cotidiano. Lo decisivo son las expectativas conceptuales, estéticas, ideológicas; son éstas las que en realidad deciden a qué sitio quieres llevar la obra.*

-D: ¿Tienes una idea clara de lo que vas a hacer? ¿Hay una composición clara de antemano, o es sólo un punto de partida inicial?

-G. G.: *Siempre hay un proyecto previo global, una vaga idea inicial que se formalizará durante el proceso. Lo que no tengo es el resultado final, me interesa el proceso en sí y la incertidumbre que conlleva. No solo importa el resultado, también el proceso forma parte del discurso.*

-D: - ¿Qué importancia tiene la abstracción en tu proceso? (Como fin o como proceso a la hora de abstraer los elementos de referencia).

-G. G.: *La abstracción me ayuda a estructurar de manera global las ideas y el lenguaje expresivo. Observar la obra como un todo.*

-D: En tu proceso, ¿transformas los elementos hasta el punto de perder la forma inicial, o sólo sufres cambios en la materia y el color, sin llegar a perderse?

-G. G.: *Depende de las necesidades de la narración. Hay momentos en los que no necesitas ser explícito, sino crear una atmósfera que provoque una situación.*

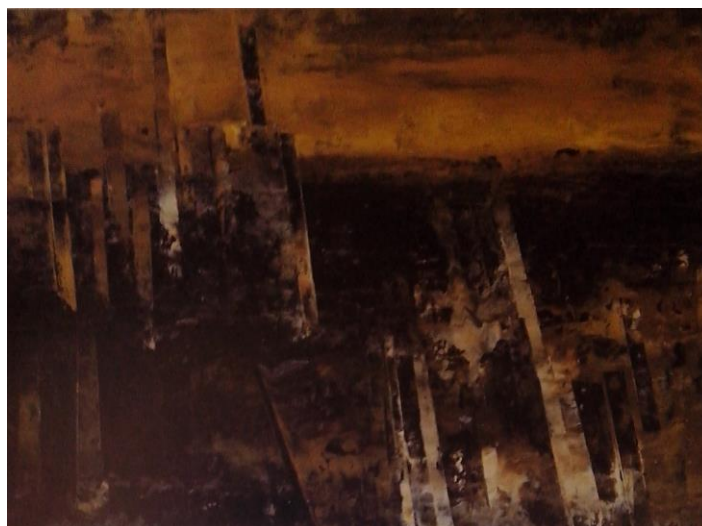
-D: ¿Añades alguna vez en el proceso elementos que no tenías ni idea que lo ibas a poner, que no contabas con ellos pero el proceso te los pide en un momento dado? Por ejemplo, cuando incorporas arquitecturas en el paisaje, ¿de antemano las tienes pensadas o te las pide el proceso?

-G. G.: *Tengo un planning previo, sé lo que quiero, pero no sé exactamente cómo. En un momento dado la obra te puede llevar a un lugar insospechado, sin que varíe el fondo de la cuestión.*

-D: ¿Es la casualidad la que hizo que aparecieran esos elementos en el proceso? ¿Fueron los aspectos formales los que te sugirieron esos elementos? Quiero decir, ¿fue algo abstracto lo que

adquirió forma y tú lo modelaste hasta hacerlo más o menos reconocible, o lo añadiste desde cero, porque el tema o la composición te lo pidió?

-G. G.: *Pueden desaparecer los elementos nuevos, no planificados de antemano o los previstos los puedo transformar, si lo pide el desarrollo de la propuesta. Hay que aprender a sacrificar y a sorprenderse. El cuadro se construye entre él mismo y el autor.*



1. Gonzalo González. *El bosque*, 1989

-D: ¿Eres de la opinión de que debe haber un método, una disciplina en el proceso de creación?

-G. G.: *Sí. Si no, no funciona. Siempre debe haber un proyecto conceptual previo y un planning para su ejecución.*

-D: ¿En que medida se alternan lo constructivo y lo destructivo en ese proceso? (Explica como se producen los cambios formales)

-G. G.: *El equilibrio está en ambas formas de creación; esa, sospecho, es la solución. Construir es mi idea de la cultura, incluso cuando hago escultura, tengo la intención de transformar, de ir poniendo pegotes. En la pintura lo que hago es reconstruir. Lo que necesito, es fragmentar la realidad. El paisaje lo convierto en elemento abstracto, me parece mas eficaz, me lleva más lejos y me plantea preguntas. No hay soluciones, sino preguntas. Es más rica la pregunta que la respuesta, te lleva más lejos. Trabajo de manera seriada porque me lo exige la incertidumbre, son planteamientos de una misma cosa. Nunca tengo la certeza de que una obra sola sea el todo. El desarrollo de la obra en series se debe a que con ellas tengo una visión más amplia, veo la totalidad. No hay una sola respuesta, sino muchas preguntas. Trabajo por aproximación. Espero que el resultado me sorprenda.*

-D: ¿Es más importante para ti lo accidental, lo deliberado, o ambas formas en el proceso creativo?

-G. G.: *Ambas lo son, constantemente están en mi manera de afrontar los trabajos. Mi pintura está llena de accidentes, fortuitos o provocados, los aprovecho, sin olvidar que hay una parte metódica en mi proceso con el que debo llegar a un acuerdo, para no desvirtuar el objetivo.*

-D: ¿Buscas intencionadamente cierto descontrol en tu obra a la hora de pintar? ¿Es importante para ti el riesgo en la obra? (creo que eso dice bastante del papel de la espontaneidad en este tipo de pintura. Aunque habrá algunos que sí aboceten y preparen muy bien lo que quieren hacer, en un proceso más analítico).

-G. G.: *Siempre es un impulso controlado. El descontrol es solo aparente, está racionalizado. En realidad somos unos tramposos, hacemos trampas en el solitario, inventamos una realidad paralela en aras del disfrute estético y del pensamiento. La obra debe ser un contenedor donde quepan nuestros deseos. Lo que hacemos es provocar situaciones. Es un caos que es ordenado posteriormente.*

-D: *¿El exceso tiene relación con lo formal en tu pintura? (Exceso en forma de carga pictórica, de derroche, de deformación...) ¿Te interesa que tus cuadros produzcan un cierto shock, que expresen dolor, drama o éxtasis, etc.?*

-G. G.: *El exceso también es un ingrediente, controlado, como la pasión, claro. En mi evolución el exceso fue un recurso útil y también un protagonista; ahora soy más comedido, lo necesito menos, va siendo cada vez más innecesario. Lo he sustituido por otras estrategias quizás menos aparatosas, como la insistencia, incluso el silencio; creo que me son más eficaces, obligan a una lectura más reflexiva. Actualmente no me interesa tanto impacto, me acerco más a lo introspectivo. Las lecturas me interesan pausadas. Un ejemplo de esto, creo, son las "suite" (título de su última exposición, 2015) donde busco lecturas serenas. Me gustaría nutrir la obra de la suficiente eficacia para que sobreviva a la hecatombe del tsunami visual actual.*

Me daría por satisfecho si provocan una reflexión, una mínima reacción intelectual.

-D: *¿Qué papel juega la geometría en tu pintura? (tu obra ha evolucionado desde la creación de un paisaje con construcciones geométricas, a un paisaje más orgánico de espacios barrocos, hasta que casi eliminas la geometría y la reduces al horizonte? ¿Tiene algún sentido en tu obra –mirando tu evolución-, el desprenderse de la geometría y reencontrarla?*

-G. G.: *Es un contrapunto lingüístico, una especie de pelea entre la razón y la pasión. En un momento dado hay elementos racionales que articulan el discurso. La razón es el jefe. Aunque sea yo muy pasional, también necesito ordenar para expresarme con más claridad. Es decir, todo está medido, y todo está interiorizado, antes de expulsar de manera pasional.*



2. Gonzalo González. *Pintura*, 1988

-D: *De los recursos que te voy a nombrar, ¿con cuales te sientes más identificado: complejidad, variación, simulación, fragmentación, inversión, distorsión, metamorfosis, transformación?*

-G. G.: *Con todos, porque todos forman parte del proceso, todos son los ingredientes del puchero. Todo es útil para la mayor eficacia del resultado.*

-D: ¿Qué recursos compositivos son más comunes en tu obra? ¿Movimiento, equilibrios dinámicos, ritmos, cambios de códigos...?, (sobre tu manera de organizar el espacio pictórico).

-G. G.: *Ya, son espontáneos, aunque tengo una manera de componer muy complicada. En la pintura compongo muchas veces con el vacío, con el silencio. Trabajo mucho con el desequilibrio visual.*

-D: ¿Cómo concibes el espacio pictórico, como un lugar para la representación o para la expresión?

-G. G.: *La lectura que hago del espacio es la de un contenedor, o de un territorio, el lugar donde ocurren las cosas. El contenedor es el territorio.*

-D: ¿Es importante perderse en el proceso, romper la idea inicial, dejarse llevar?, ¿Respetas que el cuadro en determinados momentos te guíe?

-G. G.: *Sí, lo que pasa es que al final, no puedes evitar que tú eres el jefe de la expedición. Esto es una aventura, pero en un momento dado, puedo cambiar el rumbo del viaje, incluso me puedo perder, pero lo hago sabiendo donde estoy. Esto no estaba previsto, y estoy aquí, pero bueno, sé dónde estoy, es un sitio nuevo, pero como soy el jefe de la expedición controlo cómo salir de donde estoy. La cultura es un acto del pensamiento, no podemos estar perdidos, hay que saber entrar y salir.*

-D: ¿Es controlable del todo el lenguaje plástico?

-G. G.: *Debería, pero no lo es, y afortunadamente no lo es. Ese lado de penumbra fija el interés por la obra.*

-D: A nivel representativo, ¿algún concepto que destaque en tu obra?, ¿representación teatral (en los 70 quizás, con *El desencanto*, *Las Señoritas*, *Los marginados*, por ejemplo...o, posteriormente, lo laberíntico lo imaginativo... lo animal, lo salvaje, lo primitivo?

-G. G.: *En los 70, lo que primaba era el conflicto y contarlo. Construir el relato. Hay momentos en los que hay que sacrificar cosas. Hablo de la decadencia ideológica y social. Decadente es el sistema que se pudre y se mantiene de manera artificiosa. Lo interesante es que, con el tiempo, me fui dando cuenta de que sin sacrificar algunos recursos no había manera de avanzar. Prescindí de la figura humana cuando entendí que la obra como espacio estético por sí mismo ya era una expresión válida, sin apoyaturas; me acercaba a la pintura. No necesitaba a un hombre en el paisaje, cuando puedo hacerlo solo con espacio, no necesito poner a una persona cavando una zanja, cuando puedo poner la zanja. La figura ya era una anécdota.*

-D: Hablemos de tus temas e influencias. ¿Te interesan los temas, o en realidad te interesa más como resolverlos formalmente?, ¿o ambas? ¿Qué temas te interesan? (Comenta algo de tus temas sobre tu obra de los 70, tu obra más decadente quizás, y luego tu salto al paisaje y la naturaleza en general)

-G. G.: *Me interesa principalmente cómo exponerlos. Los temas son recurrentes, siempre hablamos de donde, de porque, de a donde vamos, todo son recurrencias. Me interesa el lenguaje, por eso me reivindicó como barroco, por mi interés en la complejidad del lenguaje, por las capas de información.*

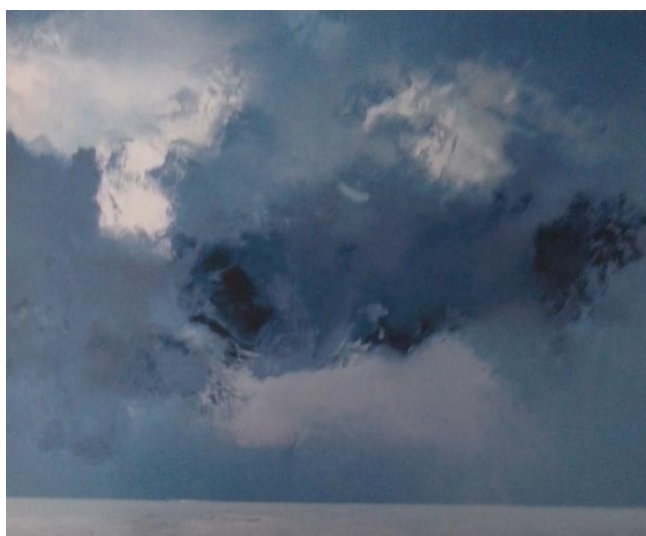
-D: ¿Cuál es el sentido de la línea del horizonte en tu obra, sobre todo en los últimos años?

-G. G.: *Me importa mucho. Es una imagen que tiene muchas carga de significados, como vivencia y también culturalmente. Es ese lugar de la utopía: dos elementos en permanente cambio que se confrontan, el mar en permanente cambio, y el cielo, lo mismo. Su unión crea un fenómeno curioso, una línea recta, perfecta, un efecto óptico, una verdad intangible. Esa línea es el lugar de la reflexión, de la negociación, donde se establecen los diálogos. Además, emocionalmente, es un lugar mágico, existe solo en nuestro pensamiento, es un efecto óptico y es inalcanzable. Es una convención cultural. Es ese sitio donde se llegan a los acuerdos. Tiene que ver con la razón, con el hombre. Es donde negociamos, es el lugar del armisticio.*

Desde lo emocional, es el paraíso, es el sitio que te salva cuando te expulsan de tu territorio o cuando estás incómodo en él, donde vamos a buscar respuestas. Cuando te echan de tu sitio presientes que esa línea es el abismo, lo desconocido. Es la nada, como para el emigrante. Esas ideas me apasionan: el conflicto como relato.

-D: ¿Qué artistas pueden haber ejercido una influencia para ti? Comenta que importancia pueden haber tenido para el Romanticismo, Friedrich, Turner, Constable....u otras influencias de este momento?

-G. G.: *No renuncio a ninguno, me interesa mucho Friedrich, porque es como la razón, no se permite muchas alegrías plásticas, es la mirada cartesiana del romanticismo, mientras que Turner, es la mirada pasional. Constable es fundamental para leer el paisaje.*



3. Gonzalo González. *Azul*, 2002

-D: ¿Y de otros con un lenguaje expresionista claro como El Goya de las pinturas negras, o Soutine, Munch, Van Gogh...?

-G. G.: *Claro, Goya. Además, El Bosco, Velázquez y Goya son fundamentales. Goya es nuestro romanticismo. Goya esta más cercano a Turner que Frieddrich. Renuncian al concepto por la plástica, la piel de la pintura, eso me interesa.*

-D: ¿Ha influido en ti la gestualidad, lo automático, lo espontáneo o la ensoñación como generadora de la creatividad?, ¿Quizás algo del Surrealismo más abstracto, Masson, Matta, Miró? ¿Le das importancia a lo que pueda surgir del subconsciente?

-G. G.: *El arte después del movimiento surrealista se concibe y se construye de otra manera; se recupera el instinto y el gesto. El automatismo de Masson, así como el mundo que construye Miró me llevan a la idea del "desaprender", al territorio que Twombly desarrolló con tanta eficacia, el automatismo después de la reflexión. Querer recuperar la inocencia y la mirada limpia, sin el peso de la tradición formal, sabemos que es un imposible, sabemos que estamos contaminados por la memoria, ya no se es puro y virginal.*

-D: ¿Han sido una influencia para ti los expresionistas abstractos, u otras formas abstracción como el Informalismo europeo, etc.? (me comentaste tu influencia de Rothko, la exposición de París....)

-G. G.: *En mi caso fue fundamental la visita, en París, a la exposición retrospectiva que se hizo de Mark Rothko en Europa. Esa exposición fue un chorro de aire fresco que me obligó a replantearme todos los presupuestos de mi proyecto como pintor. Me ayudó a salir del drama como territorio expresivo en el que me encontraba. Mi encuentro con la pintura Rothko fue decisivo. Con él descubro la superficie pictórica, la pintura, la pintura como narración plástica.*

-D: Y posteriormente, ¿alguna influencia de neoexpresionistas como Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Gerhard Richter, o de ingleses como Christopher Le Brun quizás, u otros?

-G. G.: *Sin duda, los cambios estéticos de los ochenta en Europa son una sacudida conceptual muy importante, con los que me identifiqué plenamente. La exposición "Los magos de la tierra", los movimientos de la Transvanguardia y el Neoexpresionismo de los jóvenes salvajes alemanes, establecen un corte con la tradición de los movimientos de vanguardia y establecen una nueva mirada: recuperar el territorio inmediato y aceptarlo como material de trabajo, volver a contar nuestra historia y elevarla a universal. Eso nos ayudará a construir nuestro relato y reconocernos en él.*

-D: ¿Y de otros actuales u otros no considerados expresionistas? Me comentaste algo sobre Morandi y la Pintura metafísica, el silencio, la magia del silencio.

-G. G.: *Soy un enamorado de la pintura, de la historia del arte y de la poesía. Me apasiona la magia del silencio sabio. Tengo tendencia a la introspección, a la reflexión, a la mirada lenta. La cultura es memoria acumulada, que se ha de recorrer con pausa y muchísima atención. Ese territorio creo que se ha de transitar en silencio. Esos artistas, fundamentalmente Morandi, son quienes de manera extraordinaria manejan esa magia y con los que he aprendido a valorar esa virtud.*

-D: ¿Y de pintores canarios como Pedro González, Félix Juan Bordes, o anteriores como Valentín Sanz, o de peninsulares en Canarias como Miró Mainou?

-G. G.: *Creo que la figura de Pedro González es imprescindible para muchos artistas de mi generación, su pintura es fundamental en mi formación como artista. No solo por la extraordinaria calidad de la obra de los sesenta y setenta, su presencia, protagonismo y actitud en el panorama de la cultura en Canarias es definitoria. Es el punto de referencia para muchos artistas de mi generación en el gris panorama de estas islas en la décadas de los sesenta y setenta.*

Baudilio Miró Mainou es un extraordinario pintor, silencioso y humilde, que nos legó una fantástica pintura, una visión hermosa de nuestro paisaje, que a muchos nos descubrió la gran pintura de la tradición de los grandes pintores del paisaje como Mir, Casas, Sorolla.

- D: ¿Y de extranjeros en Canarias, por ejemplo Walter Meigs, quizás, con quien encuentro cierta cercanía en tu obra o Bruno Brandt, Tombrock, Gustav Gulde o Cadwallader Washburn?

-G. G.: *Con Walter Meigs sí disfruté de una estrecha relación, ambos compartimos galería durante una década: la Conca. Su influencia más que formal creo que fue de concepto, su visión del paisaje era novedosa, es la de un artista que viene de la abstracción y eso es algo que a mi me interesaba mucho en aquel momento. Él tenía una formación cercana a la Escuela de Nueva York, de la abstracción lírica, que luego, como Twombly, deciden acercarse a la cultura europea: se traslada a Grecia y termina recabando en Tenerife.*

Aquí aún cargábamos con el peso del Surrealismo, con las excepciones de Pedro González y Manolo Millares por lo que Meigs fue un chorro de aire fresco. Con Brandt el contacto fue menor, al igual que con personajes como Lilistron y otros artistas europeos que vivían en Canarias, pero que su contacto fue siempre escaso.

-D: ¿Tuviste o tienes algún interés en el arte de los niños, de los enfermos mentales o de las culturas primitivas, u otro como el arte de los aficionados autodidactas (a nivel formal o conceptual)?

-G. G.: *No especialmente. Mis referencias formales en cuanto a eso creo que vienen de la pintura de artistas como Goya, en especial sus series de grabados y las Pinturas Negras, los expresionistas alemanes, Picasso, etc...*

-D: *¿Tienes alguna influencia de la filosofía o de la literatura, la música, la cocina, o cualquier otra? (Directa o indirecta en tu pintura) La música, la importancia de ésta para ti, por ejemplo...*

-G. G.: *Por supuesto, soy lector de poesía, me gusta el cine, trabajo con música, me encanta la gastronomía, soy un aprendiz de cocinilla... El arte plástico no es un compartimento estanco, estamos contaminados por todo lo que sucede a nuestro alrededor. Somos lo que comemos, leemos, oímos, pensamos, dudamos...*

Sospecho que mi obra es un residuo de lo que soy.

Transcripción de la entrevista nº 2

(Enviada por e-mail el martes, 30 de noviembre de 2015. Respondida y reenviada el 10 de Abril de 2016)

-D: Hablemos de tu manera de concebir la pintura. ¿Puede la pintura aportar conocimiento, otro plano de conciencia, o revelar ciertas cosas que no se conseguirían de otro modo? (no me refiero a un estado de trance, ni nada de eso...).

-G. G.: *Conocimiento no sé, pero creo que es un territorio para contrastar y constatar incertidumbres. Creo que plantear dudas es más eficaz que dar respuestas. El conocimiento puede ser limitado, pero la imaginación es infinita.*

-D: ¿Debe la pintura emocionar, conectar con lo más primitivo del ser, es decir, tocar adentro?

-G. G.: *Creo que debe provocar pensamientos de calidad, hermosos y, por lo tanto, emocionar.*

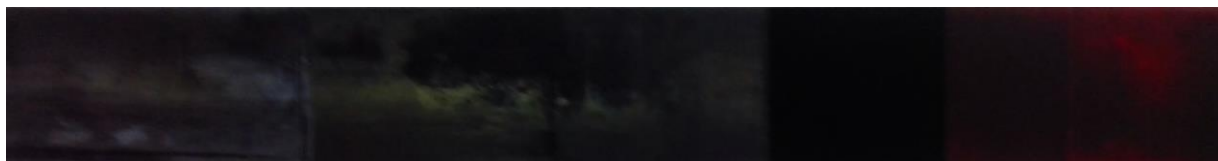
-D: Aquel que ve tus obras, ¿crees que las capta directamente como un impacto en los sentidos, o crees que las capta por la lectura inteligente que puedan tener?

-G. G.: *Debería, pero no lo sé. Es muy complejo lo de requerir una "mirada inteligente" como la planteas sin tener los mismos niveles de conocimiento, ni una cultural visual y cultural necesaria. Lo intentamos suplir, a veces, a través de la sensibilidad, pero me temo que no es suficiente; y es ahí donde radica la apuesta.*

-D: ¿Cuándo está acabado un cuadro? ¿Estás de acuerdo con la idea de que un cuadro nunca está terminado, que es uno el que decide darlo por acabado? ¿Te interesa que se complete el ciclo de la comunicación, es decir, das importancia al hecho de que el espectador intervenga en la obra y se cierre o se complete algún proceso, o te da igual?

-G. G.: *La obra es un fragmento de lo que yo pienso que debería ser la obra. Tiene que ver con los ataques de soberbia de que las ideas están todas en un cuadro; yo no soy así, las obras están en el conjunto. Eso de que uno pinta para uno mismo es mentira; no es un acto masturbatorio. Necesitamos trascender, las cosas se cuelgan porque necesitamos construir un puente entre nosotros y los pintores. Depende de quien mire también. Me gusta la frase que dice: "Los ojos no sirven de nada a un cerebro ciego", es un proverbio árabe. O sea depende de quien mire. Aunque uno siempre termina viendo lo que uno quiere ver. El conocimiento tiene que ver con la manera de entender. Yo establezco puertas para que el espectador entre en la obra. El título de una obra de los 90, "Proyecto para un*

puente” habla de eso. Ese elemento plano, a la vez formal y conceptual, conecta la razón con la pasión.



4. Gonzalo González. *Tarde de verano*, 2010

-D: ¿Ves alguna relación con la estética romántica en tu obra? (Es evidente, pero te lo pregunto igualmente) En el sentido de todo lo romántico que hay implícito en un comportamiento determinado hacia la naturaleza, atender a las fuerzas telúricas, a lo cósmico, a una transformación constante de los elementos ¿Cuál es tu relación con la naturaleza como referente?

-G. G.: *Soy un romántico descreído, me interesa muchísimo el territorio pero no soy nada patriota.*

-D: ¿Están para ti unidos de algún modo en tu obra, los conceptos de artista moderno y artista tradicional? (Si quieres podemos llamar tradicional al pintor de caballete, que recurre a los géneros clásicos o tradicionales de la pintura, y moderno, el que está en el lado opuesto, el vanguardista o trasgresor ¿Existe esta fusión en tu obra?

-G. G.: *Pretendo ser moderno, sin renunciar a la memoria, sin el horror de padecer el drama de la amnesia cultural. Sé que es trabajoso y tiene sus riesgos: cargar y caminar, pero ese es un reto que vale la pena intentar. La belleza está en la mezcla.*

-D: ¿Qué postura tomas ante los ideales que tienen ciertos pintores, de limpieza, acabado mimético y académico, verdad absoluta en el arte...? ¿Sientes cierto rechazo ante ello, una postura negativa quizás, o simplemente es algo a lo que no prestas importancia?

-G. G.: *No creo en la asepsia ni en las verdades absolutas. Somos seres contaminados por lo que nos rodea y eso nos hace más complejos y por lo tanto más ricos y, quizás, más sabios.*

-D: Esto nos lleva al estilo. ¿Que piensas de la idea de estilo? ¿Crees en él, o es algo a lo que el artista se agarra?

-G. G.: *No me gustan las fórmulas. Si siempre afrontas un problema de la misma manera, el resultado será siempre el mismo. Pero pienso que también se tiene que tener en cuenta el idioma, la manera que tienes de articular tus ideas (que no son siempre las mismas) y que has ido construyendo a través del tiempo*

-D: ¿Confías en un lenguaje ecléctico, en una postura nómada en la pintura? ¿Crees que el artista debe vagar por la plástica dejándose llevar sin tener en cuenta el estilo? (Al modo de muchos posmodernos, haciendo cosas muy distintas a la vez).

-G. G.: *El artista debería ser leal a sus principios, pero no necesariamente fiel a la manera de expresarlo, puesto que lo que busca es la eficacia: la claridad y la contundencia de lo que se quiere expresar.*

-D: En tu caso, ¿debe tener el cuadro cierto misterio para que funcione?, ¿tener algo que escape a lo explicable quizás? ¿Es necesario ese “misterio”, para realmente emocionar?

-G. G.: *Creo que sí. La mirada se ha de conformar entre la voluntad del autor y el deseo del lector. Debe haber un margen para la incertidumbre.*

-D: ¿Escapa el hecho visual a la teoría? (La pintura es algo inefable, pero siempre podemos acercarnos a ella, aunque no logremos traducir el lenguaje de las imágenes exactamente).

-G. G.: *Siempre debería primar el viaje iniciático hacia el conocimiento.*

D: Hay a la vez algo de oscuridad en tu lenguaje, en el sentido de que pueden conmover profundamente, infundir sentimientos de terror, por ejemplo a lo desconocido, al vacío, y a la vez algo esperanzador ¿Se mezclan en tu pintura estos aspectos?, ¿Y otros como el amor y la muerte, el éxtasis, o una mezcla de belleza y tragedia?

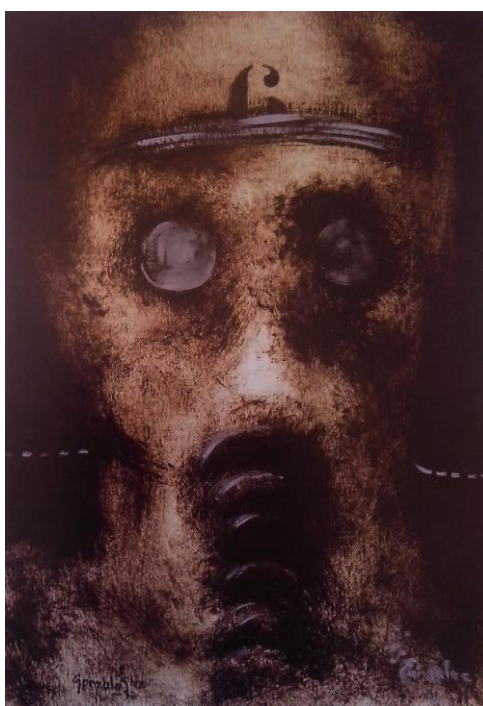
-G. G.: *No soy muy consciente de ello, la intención es provocar-me reacciones partiendo de la incertidumbre de una idea, crear espacios que promuevan situaciones propicias a la creación. Aunque me parezca un objetivo pretencioso, debo intentar que la obra sea un lugar de reflexión estética e ideológica, que nos provoque la suficiente incomodidad e inestabilidad como para plantearnos preguntas serias sobre nuestra existencia. La obra del autor es su territorio. El territorio es el campo de batalla donde se revalidan y se chequean las ideas y como tal, es el contendor de la existencia. Esto lleva implícito todos los peligros y bondades de la existencia.*

-D: ¿Cuál es tu idea de la belleza, de la estética del cuadro? ¿Consideras tus obras estéticamente feas, o que hay algo de esta estética de la fealdad en ellos?

-G. G.: *Son cuestiones de estrategia. Se requiere eficacia en los planteamientos y por lo tanto se echa mano de todo lo que sirva para llevarlos a buen puerto. Lo que importa es que el pensamiento con que están construidas sea hermoso.*

-D: Sobre lo grotesco. ¿Es importante para ti causar efectos desagradables en la obra, violencia plástica o temática? ¿Te atraen lo sucio y lo visceral?

-G. G.: *No, ya no. Al principio de mi carrera pensaba que un buen puñetazo visual era de lo más eficaz. Ahora en cambio creo que se llega más lejos con la sutileza, la seriedad, la insistencia y la profundidad discursiva.*



5. Gonzalo González. *Marginados*, 1976

-D: ¿Y lo monstruoso como modo de perturbar, generar malestar o de seducir, en los 70 quizás?

-G. G.: *Los setenta fueron momentos políticamente muy dramáticos y duros. No estábamos para muchas florituras, se trataba de sobrevivir, no perecer bajo el gris plomizo de tantas miserias.*

-D: ¿Y, con lo reflexivo, lo analítico ¿o lo escéptico, lo absurdo o lo irónico, has tenido alguna relación en determinadas etapas de tu pintura?

-G. G.: *Creo que he tenido que ver con casi todos: fueron etapas de búsquedas constantes y dispares, unas veces a ciegas y otras en penumbra. Nunca fueron banales ni gratuitas.*

-D: ¿Por qué pintas?, ¿Es pintar una forma de conocimiento, una manera de evadirte?, ¿qué es?

- G. G.: *Es un proceso de conocimiento y al mismo tiempo un placer. Me siento inclinado por el trabajo manual, al proceso de construir. Tengo tendencia a ser creativo, y eso creo que me lleva al autoconocimiento. De pequeño, me sorprendió ver a un señor pintar un paisaje al óleo. Me pareció mágico que alguien pudiera construir una realidad paralela solo con colores. No es que quisiera hacer lo mismo que él, pero tomé consciencia de lo que quería hacer con mi vida en el futuro. Más adelante, con 17 años, unos amigos me vieron dibujar y me regalaron una revista: era un monográfico de la revista "Life", dedicado al Guernica y su proceso creativo. Entonces ya no tuve dudas: quise ser como Picasso, no él, sino como él, ser capaz de crear un mundo tan extraordinario como el suyo ¡qué soberbia la mía! En la medida que creces quieres ser diferente a los otros. Cuando quieres hacer un Gonzalo González ya eres huérfano, no hay modelos, y es una tragedia: ya estás solo. Se es adulto cuando descubres tu orfandad; tomas consciencia de que el viaje lo tendrás que hacer en soledad. Una obra mía esta terminada cuando se asemeja a lo quería hacer. No siempre lo consigo ni tengo certezas. Entonces sé que tengo que insistir. Si no lo consigo, lo debo intentar en la siguiente. No busco la perfección, sino una buena aproximación.*

-D: Bien, dejémoslo aquí Gonzalo. Gracias por tu amabilidad y colaboración, y mucha suerte.

-G. G.:

A. 1. 12. Entrevista a Félix Juan Bordes

Viernes, 8 de julio de 2016. Estudio del pintor, Las Palmas de Gran Canaria

Más información sobre el pintor en: www.felixjuanbordes.com

Trascripción de la entrevista

(No grabada, enviada por e-mail el 15 de Julio de 2016, tras una larga conversación en el estudio del pintor. Respondida, manuscrita, escaneada y reenviada por e-mail el 25 de julio 2016)

-DOCTORANDO: ¿Estás de acuerdo con que te incluya en una serie de pintores canarios que tienen influencias del lenguaje expresionista?

-FÉLIX JUAN BORDES: Lo he pensado, pero sí, siempre he estado en el filo de la navaja, y podría decirse que siempre queda en mi pintura una raíz surreal, aunque la manera de moverme en el cuadro tenga tintes expresionistas en lo que respecta a la manera de usar el color, la forma y la textura. Algunas veces todo tiende hacia un lado expresionista con mucha carga de abstracción, sin que pueda desvincularse de un lado surreal, que fue realmente mi característica más fundamental desde los años 60-70.

-D: Hablemos de tu proceso creativo, de momentos concretos de éste. Por ejemplo, ¿Qué importancia tiene tu implicación emotiva para que el cuadro llegue a formalizarse de un modo u otro? Quiero decir, ¿Como influyen tu estado, tus vivencias, tus emociones en la obra? O en tu caso, ¿que importancia tiene el “viajar sin ir”? Ese que me has comentado, en el que te imaginas un mundo que realmente no es como el que vas a ver, y el otro el “viaje real”, en el que te desplazas, te nutres e interiorizas lo que realmente ves, ¿Cómo influyen en la obra?

-F. J. B.: En mi pintura existe siempre un compromiso emotivo que se relaciona con mundos paralelos que intentan explorar el interior del alma humana. Existe siempre una carga esotérica que se despliega en la atmósfera que rodea mis cuadros, donde existen distintas pliegues de inspiración. En todas las series existe una carga emotiva previa que se derrama en distintas direcciones, todas a la búsqueda de algo más allá, de mundos paralelos que sin embargo están en éste.

Por una parte están los caminos que a uno le imprimen los cambios en la naturaleza, lo selvático, el desierto, el mar, etc. Por otro está el cúmulo de viajes interiores al fondo del subconsciente, que rodea a todo de un flujo esotérico inquietante. Viajar sin ir es lo primero, en tanto que me interesa más lo que uno imagina, que lo que realmente percibe uno posteriormente en el viaje real. Me interesa mantenerme en una visión borrosa, hermenéutica e infantil que tenga alguna pista del mundo real, para poder entrar en el discurso del cuadro, que siempre tiene entretejidos un cúmulo de significados. Son pistas hacia distintos recorridos visuales de lectura, las obras están siempre sobrecodificadas y pueden significar varias cosas a la vez. No sólo son los viajes los que inspiran una obra, sino el contacto que los viajes dan hacia la reflexiones de diferentes culturas y religiones (leyendas y mitologías), animismo, hinduismo, panteísmo...

-D: Me has dicho que no cierras puertas a nada aunque partas de algo, pero, ¿tienes una idea clara de lo que vas a hacer?

-F. J. B.: “Si no es San Antón, será la Purísima Concepción”, y “si no es Juana, será la hermana”...quiero decir que siempre existe una idea vaga y borrosa que preside la acción de pintar y la manera de abordar el cuadro. Las ideas claras aburren y dogmatizan. Se trata de un vagabundeo

especial de una actitud, un deseo, una acción, o simplemente dar una versión de aquello que sucede en el interior de un mismo, o de la impresión que produce alguna circunstancia de la naturaleza. Normalmente, después de penetrar en un tema que me interesa, por ejemplo la religión o la mitología de los pueblos primitivos, las obras surgen como consecuencia de pretextos o lecturas parciales sobre aquello con lo que uno se relaciona; casi siempre relacionadas con sensaciones e inquietudes internas al hombre mismo, siempre expresadas de manera esquinada y no directa, ni de lectura inmediata y obvia, siempre intentando suscitar inquietud, contrastes y excitar el espíritu.

-D: ¿Hay una composición clara, o es sólo un punto de partida inicial?

-F. J. B.: No me interesan las composiciones claras, ni obvias. Según Hermann Hesse, “arriba es como abajo”, y “lo que está arriba está abajo” (expresión esotérica). Al final de la intervención, todo queda balanceado y equilibrado de una manera natural, pero dentro de un cúmulo de contradicciones. Siempre se parte de un conjunto de reflexiones anteriores y de experiencias que producen multitud de resultados y que merodean dentro de un tema y flotan dentro de un discurso principal que me une a un grupo de obras, hasta que se satisface una determinada obsesión que de cualquier manera siempre queda abierta y puede despertar después, al cabo de varios años y que volverá a ser motivo de reflexión pictórica.

No cierro puertas a nada, porque me interesan cosas de este mundo que percibe el alma humana. Por lo que no me corto caminos y los cierro para siempre, sino que por el contrario quedan abiertos para otro ciclo.

-D: ¿Eres de la opinión de que en los pintores siempre hay un método, una disciplina en el proceso creativo? Me comentaste que para ti cada proyecto debe ser distinto, aunque supongo que esto no excluye un método... Me comentaste que la serie para ti era peligrosa, que te esclavizaba. También que te hace moverte en el tiempo con las obras, pero no de manera secuencial, como en Gonzalo González, por ejemplo.

-F. J. B.: Para mi no existen métodos, me parece paralizante ser metódico, me muevo siempre erráticamente en lo que se refiere a ir fijando un concepto o pensamiento que quede flotando en el cuadro. En lo material tampoco tengo un método en lo que se refiere a los aspectos técnicos del hacer. Tanto empiezo por las esquinas como por el centro. Tampoco me condiciono para caracterizar mi pintura, limitándome a una sola gama de colores y formas. Cada obra, cada cuadro debe ser un proyecto distinto, enmarcado dentro de un concepto o un tema que preside la realización de un conjunto de cuadros, entendiéndolos dentro de un título genérico que los agrupa. Así es como entiendo las series, no en la repetición de un motivo sobre distintas y sutiles variaciones de forma y color. Eso me aburre y lo entiendo como una postura algo más narcisista en cuanto uno aprecia una idea y la intenta explotar en exceso. Entiendo las series como un conjunto de obras distintas en forma y color, pero que sin embargo existe un concepto o pensamiento que los une. Siempre trabajo de una manera, entendiéndolo mi obra por grupos con tema genérico que lo caracteriza, pero que sin embargo, cada uno de ellos es completamente distinto.

-D: ¿Se alternan lo constructivo y lo destructivo en tu proceso de creación? Te separaste radicalmente de la influencia que estaba ejerciendo la arquitectura en tu pintura, y me has comentado que te diste cuenta de que nutrir un mundo de el otro era un error. ¿Puedes hablar de cómo te separaste? ¿Qué recursos y técnicas dejaste a un lado?

-F. J. B.: Sí, es un proceso de hacer y deshacer, enlazar, yuxtaponer, sumar, corregir, restar, posicionar, etc. Corregir y destruir lo aparentemente acabado enriquece el resultado. Acercar una forma a otra lo suficiente para que entren en tensión entre el espacio vacío que los enfrenta. En definitiva, se producen distintas operaciones que se van poniendo en marcha en el hacer.

En lo que se refiere a la posible influencia de la arquitectura en la pintura, considero que no fue intensa en absoluto, y estuvo ligada a la etapa surrealista en el intento de organizar escenografías o

coreografías de objetos y formas que necesitaban un marco para centrarse y una cierta sensación de espacialidad (me refiero a una tercera dimensión ficticia que soporte la acción del cuadro).

Realicé multitud de escenografías surrealistas donde se percibía un cierto orden arquitectónico, pero pocas de ellas se llevaron al lienzo, casi todas se quedaron en dibujos en DIN-4. Las escenografías que implicaban una tercera dimensión involucraban una técnica muy minuciosa, propia de esta etapa surrealista, con pintura muy lisa, sin textura, sólo colores intensos. Mientras que las figuras flotaban en esos escenarios, la aparición de planos ordenaba la escena con cierta atmósfera arquitectónica. Los cuadros se hacían lentamente, y los objetos y formas flotaban dentro de unos planos con fondo abierto (“ATAUSTO”, “OMFRANOS”, “NUCNOR”, etc., 1970-75), dando la sensación de un caos con cierto orden que todo lo posicionaba. Pero ese mundo surreal y la gimnasia mental que ejercía para desarrollarlos, se convirtió para mí en un peligroso desdoblamiento de la percepción, y aunque el resultado era vibrante e intrigante, me iba convirtiendo en una especie de cronista de uno mismo, y mi empeño era plasmar esa multitud a infinitas visiones. Entendí que había que quedarse más en la bidimensionalidad que caracteriza a la pintura, sin salirse de las coordenadas de la pintura. Pintura que se percibía a través de los ojos y de la mente. En esos cuadros surrealistas también me interesó la perspectiva india, donde no se podía distinguir si algo era grande porque estaba cerca y lo pequeño lo era y no estaba lejos, sino en primer plano. Se explotaba una determinada estrategia de la ambigüedad.

Fue entonces cuando empezó a surgir en mis trabajos un filón más expresionista, que a veces llegaba a la abstracción sin perder del todo la forma. También empezó a surgir un interés por texturas y el contraste entre lo liso y lo rugoso. Por lo tanto, recrear un mundo paralelo podría tener interés, pero para mí era más intrigante moverme en un mundo bidimensional de la pintura, aunque en algunos casos se mantuviera una cierta profundidad producida por los cambios de color mas o menos fulgurante, dándole a todo el cuadro una cierta luminosidad, aunque ahora me interesara más quedarme de la etapa surreal, la idea de “todo lo que flota”, como un conjunto de formas que se mantenían por sí mismas dentro de un fluido misterioso donde no existe la línea del horizonte.



1. Félix Juan Bordes. *La seta negra* (De la serie *Bodegones*), 1988

-D: ¿Es más importante lo accidental o lo deliberado en el proceso de creación? Se que tu intención está en representar la esencia de las cosas y quedarte en lo neutro. ¿Cómo, de que manera?

-F. J. B.: El cuadro se trabaja siempre en el hacerse, por lo que se mezcla un dejar lo accidental siempre detrás de la idea principal, o lo que uno quiere conscientemente, hay veces que todo se enriquece cuando uno se atreve a destruir lo que estaba a punto de acabarse. El proceso creativo no es unidireccional, sino que trastoca deliberadamente las etapas, que a veces quedan interrumpidas. Además, hay que mantenerse en un estado de ensimismamiento que no fuerce a la percepción del que mira hacia lo concreto. Huyo precisamente de eso para quedarme en un interrogante previo a la concreción exacta de la forma, así como intentar quedarse sólo insinuando lo importante, lo que es esencial de la idea misma.

-D: Me has comentado que te definías como un pintor sobrecargado, barroco, en el sentido de mucho color, y ¿por qué no?, también mucha forma –según tus propias palabras-, y que esas eran tus premisas formales. También que te alejabas de lo monocromo, que no te interesaba. En tu proceso de creación, ¿alguna vez transformas las figuras hasta el punto de perder la forma inicial, o sólo sufre cambios en la materia y el color, sin llegar a perderse esa forma inicial?

-F. J. B.: Parece que en la experiencia pictórica hay dos experiencias, o tres: poco color y mucha forma, mucho color y poca forma, o mucho color y mucha forma. Esta tercera opción viene encajando más en una actitud manierista o barroca, donde los colores aparecen conjuntamente con la forma y donde todo anda mezclado de una manera desprejuiciada produciendo contrastes. No me interesa tanto manejar el color y la forma de manera cerebral porque el resultado suele ser más frío y menos emocional. Me muevo mejor de una manera desprejuiciada respecto a la forma y el color.

Sólo pocas veces actúo de manera casi monocroma, más como experimentación, y por un deseo de no dejar ninguna posibilidad atrás, como si me estuviera prohibida esa opción. No quiero que ninguna veta inspiradora se me cierre, o que la cierre yo mismo.

En mi proceso creativo es importante la capacidad de transformación, y una forma puede parecer otra o ambas a la vez, pero casi siempre la forma o la intención principal permanece.

-D: ¿Añades alguna vez elementos en el proceso que no tenías ni idea que lo ibas a poner, que no contabas con ellos, pero el proceso te los pide en un momento dado? Si es así, ¿es la casualidad la que hizo que aparecieran esos elementos en el proceso? Es decir, ¿te los encontraste en el proceso mismo de tal modo que fue lo formal aquello que te sugirió esos elementos? Recuerdo que comentabas que cuando pegas cráneos o esqueletos en los cuadros, se trata de elementos con significado, pero ¿los pensabas poner de antemano, o el cuadro te los pidió en un momento dado? ¿Fue algo abstracto lo que adquirió forma y tú lo modelaste hasta hacerlo mas o menos reconocible, o lo añadiste desde cero porque el tema o la composición te lo pidió?

-F. J. B.: Por supuesto, en el proceso de trabajo casi siempre aparecen formas intrusas, que pretenden quedarse y pugnan por hacerlo, y a veces lo consiguen y las dejo vivir dentro del cuadro. Muchas veces no aparecen por casualidad, sino por unos “tic”, o tendencias subconscientes, o que fluyen de ese pozo unas formas primero que otras. También hay tendencias y preferencias formales que suelen aparecer. Casi siempre afloran en esa gimnasia especial, que surgen con frecuencia las formas en un proceso selectivo casi inconsciente.

Hay veces que los elementos aparecen en el momento del proceso, y en lo que se refiere a lo material, es decir, cosas materiales que tengo disponibles y que se emplean en el momento adecuado, como cráneos machacados o masa de tierra roja, trozos de culebra, pequeñas conchas, cáscara de huevo, etc.

Las cosas suceden a veces todas a la vez; bajo una idea previa que preside todo el movimiento, se emplean materiales o recursos que tienes a tu disposición. A veces sólo es la mayor densidad o

solidificación de granos de color, limaduras de hierro o de latón, serrín de madera, etc., pero no lo hago de manera frecuente, sólo cuando me lo pide el cuadro, o un momento personal que me reclama un elemento o recurso para incentivar de manera expresionista el resultado.

No me interesa que el conjunto se lea y perciba todo de golpe o de una sola vez, por lo que sólo aparecen parcialmente pistas reales, concretas e identificables, como manos, órganos sexuales, pies, etc. (Por ejemplo: “El Nilo blanco: Las partes del cuerpo de Set”).

Sucedan las dos cosas y uno a veces cuenta con elementos o materiales que quieren aparecer como protagonistas, pero siempre de una manera travestida, o al contrario, a veces se añaden en el momento mismo de la generación de la forma.

-D: Se que te interesan las trampas, engañar al ojo. ¿De que recursos formales te ayudas para conseguirlo? Me has comentado que las figuras para ti son formas distintas cada vez, y que se posicionan, son lo que son, y uno ve lo que ve, igual que los juegos adivinatorios, que son así.

-F. J. B.: Dentro de la visión mágica de Hermann Hesse (“Juego de abalorios”), una cosa puede parecer otra, todo depende del grado de ensimismamiento del que mira. Sí, me interesa mucho esa manera del engañar al ojo. Los recursos formales son un poco como las manchas de Roschadt, o como el juego de encontrar caras y formas en las vetas o grumos del mármol, o el juego de combinaciones del Tarot, o del I Ching.

-D: Tu trabajo en el grabado es extenso, importante, y ha tenido constancia en tu carrera. Me has comentado que te ayudaba a dominar el exceso de creatividad. ¿En que medida?, ¿no te permite la libertad que ofrece la pintura? ¿Descansas con ello del color?

-F. J. B.: Empecé a grabar en el año 1973 y he realizado muchas obras de distinto tamaño desde aquella primera serie de 23, del Juego del Tarot. Más adelante realicé en Suecia grabados de gran formato (2 x 1 m). El proceso gráfico es más lento y más artesanal, hasta que conseguí unir en las series suecas la elaboración simultánea del fondo y la forma en las planchas de cobre, recortando los tiempos intermedios para finalizar la plancha, cuando deseché el ácido sulfúrico y seguí con el sulfato de cobre, y aplicando una pequeñísima corriente eléctrica de poco amperaje. Siempre he alternado épocas de realización de obra gráfica con mi obra pictórica, que casi siempre es de gran formato. En la manera de hacer, te condicionan muchísimo los pequeñísimos instrumentos de trabajo, buriles y otros diferentes instrumentos y cepillos que abren surcos, y en la diferencia de trazo que produce la mano cuando se extiende el color por la superficie de la lona de algodón mezclado, en contraste con el agua a presión, es una lucha entre el agua, los pigmentos y la grasa. El resultado queda por tanto muchas veces condicionado por las técnicas que se usan. Pero siempre hay un lenguaje que todo une.

La ida y vuelta al grabado ha nutrido mi pintura. La distinta técnica y la duración de la ejecución varían. Y así reflexionas de otro modo. Las series del Tarot “Sueños de una bruja”, y las cuatro de “Los recuerdos del mundo astral” fueron introduciéndome en un mundo esotérico, y mis experimentos de carácter psíquico y las técnicas de relajación me fueron introduciendo cada vez más en la filosofía hermética y ocultista que trasladó poco a poco los temas interiores y espiritualistas al plano de la pintura, todo ello también inspirado en mis lecturas de los años 60 y 70 del siglo pasado. Recuerdo que me influenció mucho las lecturas de Carlos Castaneda, y los juegos combinatorios que daban como resultado situaciones y extrañas salidas del interior de uno mismo. Surgió así mi etapa más surreal que generó un mundo paralelo de colores iridiscentes que latía con independencia a la vida real. La influencia de “El Jardín de las delicias” estuvo muy presente en la pintura surreal de aquella época (“ATAUSTO”, “OMFRANOZ”, “NUCNOR”, etc.).

-D: Para ti es crucial en el proceso la búsqueda de un orden sensible en el que todo cabe, en el que las formas flotan o fluyen, formas que no están en este mundo pero que están ahí, sin horizonte ni peso. ¿Crees que es importante perderse en el proceso, romper la idea inicial, dejarse llevar?, ¿te

revela el cuadro de esta manera algo? Me refiero a un perderse deliberado. Quizás esto pueda tener relación con una intención directa de abstraer en la obra.

-F. J. B.: Al enfrentarse uno sólo sin ningún tipo de anclajes a la lona de algodón vacía, hay que tener la firme determinación de que al final de la batalla, mas o menos larga, hay que terminar venciendo...eso es fundamental; se trata de introducir en el cúmulo de formas grandes y pequeñas que van apareciendo, un determinado orden sensible, no euclidiano, no devenido de la geometría cartesiana. Ese nuevo orden viene definido por una estrategia de posición, donde las formas grandes y pequeñas se colocan en un lugar adecuado dentro del campo bidimensional, dejando un espacio intersticial suficiente para conseguir una percepción aislada, sin perder el encaje global de la imagen en el conjunto. Y no sólo es una estrategia de posicionamiento de las cosas, sino introducir en la obra diferentes recorridos y diferentes líneas de lectura generando asimismo un cierto mapa compositivo, que relaciona a las formas que flotan unas con otras que aparecen suspendidas en una especie de fluido muy tenue y sutil, casi inmaterial, como una neblina de color, como un ectoplasma...

Con todo ello, sí que me parece importante actuar dentro del proceso desde una actitud desvergonzada, casi impúdica, y no dirigir más allá de lo necesario, y conseguir transgredir a lo obvio, a lo lógico o previamente establecido. El cuadro se desvela muchas veces en su hacerse, y actuar de una manera desprejuiciada, libre, el cuadro responderá y dirá cuando parar de castigar...

-D: Si te preparases demasiado el proceso, es decir, saber muy bien de antemano el color, la forma, la composición, etc., y lo llevaras metódicamente hasta el final, ¿funcionaría el cuadro?, ¿sería mejor en tu caso anular en el proceso todo lo previsto, desprenderse de lo deliberado para no perder la magia?

-F. J. B.: No creo que el acto de pintar deba llevarse así, porque parece un empezar esclavizado por una idea muy perfilada, y ese preverlo todo y prepararlo todo, aparte de producir hastío, el resultado seguramente sería rígido y frío, poco expresivo.

Algunas veces parto de una primera idea plasmada en una cartulina de 20 x 15 cm., pero una vez que todo va apareciendo en la escala de la lona, las formas empiezan a funcionar de manera distinta una con otra. En estos casos la viñeta de partida prefigura un escenario y el fondo funciona de manera autónoma separándose de las formas, con lo que el cuadro adquiere cierta tridimensionalidad. Algunas series nacen así, dando como resultado secuencias inquietantes que adquieren cierta similitud con los Autos Sacramentales, pero alejados de cualquier idea religiosa.

Cuando sólo se parte de una vaga idea de organización simple, el cuadro se va trabajando sin una idea previa preconcebida, sólo se impregna de una determinada atmósfera personal e intimista, en donde el resultado, después de una serie de capas de color yuxtapuestas, queda más plano donde el fondo y la forma se entremezclan sin buscar la tridimensionalidad. Si todo se tiene previsto desde un principio, estoy seguro que el cuadro pierde en emoción y no establece con el espectador un hilo intenso de conexión.

-D: Existen pintores que utilizan un tema sólo como pretexto para pintar, y luego son capaces de eliminar por completo ese referente y encontrar otros motivos en el proceso, habiendo transformaciones formales y temáticas ¿Te sientes identificado con este tipo de pintor y proceso?

-F. J. B.: Desde mi etapa surreal y debido a un determinado tipo de gimnasia mental, he quedado totalmente sobrecargado de un universo formal muy frondoso a la vez que complejo, que todavía fluye y retroalimenta a los cuadros, ahora de diferente factura, más expresionista, donde influye más lo que atañe a la pintura-pintura, es decir el contraste de lo liso con lo rugoso, la confrontación de lo alto con lo bajo, la geometría de los opuestos. No utilizo por tanto un tema que me sirva de pretexto para pintar, sino mantengo abiertas unas vetas, filones o grupos de temas. Desde una sensación que recojo de la propia naturaleza (Ejemplo: "Despojos en el desierto"), hasta todo aquello que fluye del pozo insondable del inconsciente, relacionado con la Cábala, el Tarot, la mística, el I Ching, etc.

Sí, es cierto que a veces un conjunto o agrupación de ideas se puede ir convirtiendo en otro enigma a lo largo del proceso, donde hay siempre trasgresiones y revueltas desprovistas de toda lógica (A veces, "si no es Juana, es la Hermana").

En lo que se refiere a la manera de hacer actual, me identifico por un cierto regusto expresionista en la manera de poner el color, a veces en grumos o pelotones, que juegan por contraste con la lisura de la lona de algodón. La manera de cómo se extiende ahora el color en el cuadro es más propio de un pintor expresionista, pero cargado de efluvios surreales. El color se pega al lienzo con las manos o mediante "dropping" y chorros de agua a presión.

-D: ¿Respetas que el cuadro te guíe en determinados momentos?, ¿Es controlable del todo el lenguaje plástico?

-F. J. B.: El cuadro muchas veces, mientras va apareciendo el motivo principal, parece que se dobla a la voluntad de uno, pero en determinado momento el cuadro va solo y puede abrir nuevos caminos formales. Pero el resultado tiene que ser controlable, porque si se va de las manos todo cae en la senda de la arbitrariedad. Entonces es cuando el cuadro gana la batalla y el pintor la pierde...momentáneamente, porque si la fuerza que tienes es muy intensa obligas al resultado a transformarse y por lo tanto, dentro de su instinto salvaje queda algo más domesticado...aunque todo el lenguaje plástico no sea del todo controlado, pero sí queda dominado en un gran porcentaje. Manolo Millares me decía que el pintor debe controlar cada centímetro cuadrado del cuadro, y por tanto las formas que permanecen es porque tienen que estar ahí, porque por un deseo finalista no han sido eliminadas.

-D: Yo creo que este tipo de procesos creativos tiene que ver bastante con el hecho de utilizar la abstracción, el vínculo que el artista tenga con ésta, el grado de la misma que haya en la pintura, que al final te conduce en el proceso, te hace perderte en mayor o menor medida y te hace formalizar de una u otra manera... ¿Cómo de importante es la abstracción en tu proceso creativo?

-F. J. B.: El resultado busca un alto grado de abstracción que no queda autónoma, sino que está vinculado a uno o varios anclajes figurativos. Es un riesgo asumido caminar en el proceso creativo en el filo de la navaja. Existe siempre en el ambiente unas referencias figurativas que a veces están en el cuadro, y a veces se sobreextienden en el conjunto de la serie o grupo de obras. De una manera consciente y voluntaria no quiero hacer del todo desaparecer la veta o inspiración surrealista que todavía existe en mi subconsciente...Pero las formas que utilizo son siempre vagas y sobrecodificadas, y una cosa puede siempre parecer otra. A veces existe en el proceso esas ganas de dejarte perder en determinadas etapas de elaboración del cuadro, esperando a la ocasión precisa, para que cierta sustancia figurativa aparezca, pero siempre existe una alta dosis de abstracción en algunas épocas, aunque esa voluntad abstracta va y viene y nunca desaparece; depende del eje de reflexión que pone en marcha el proceso creativo, donde esa dosis de abstracción se hace necesaria, dominando la totalidad del resultado o gran parte del mismo.

...Aunque siempre se mantiene un equilibrio balanceado entre la figuración y la abstracción, donde ésta aparece para que ese grado de abstracción cobre significado. Sin embargo, no me interesa por ahora la abstracción aislada en sí misma, porque puede todavía mucho una carga figurativa extrañada determinada, no siempre fácilmente identificable, pero sin embargo existe una pulsión básica entre una cantidad de figuración, y el grado de abstracción, y sí, es cierto que esa presión inspiradora te hace concretar el cuadro de una u otra manera, como si interviniera en todo el proceso creativo una cierta balanza dosificadora...

-D: Es curioso como casi todos los pintores con un perfil expresionista claro o con influencias de éste, han trabajado la abstracción paralelamente o no a otras obras figurativas. Yo en tu caso no las he visto, pero no se si existen, ¿las hay? Por ejemplo, en obras relativamente recientes como *Los guardianes II*, o *Desfile de Djinns*, me has comentado que has retornado de alguna manera a los años

60 y 70, años en los que el grado de abstracción, aunque fuera elevado, tenía más cercanía a la iconicidad que en la mayoría de las obras de ahora o de las que has desarrollado desde los años 90. Comentabas que te interesaba la apariencia del ser y no ser, estar en el filo de la navaja...

-F. J. B.: Hay muchos cuadros desarrollados casi en la abstracción más pura, y depende del camino reflexivo que uno está recorriendo. Hay series completas en las que el expresionismo abstracto estaba muy presente, coexistiendo también en alguna reflexión figurativa. De esa época son las series "Despojos en el desierto", "Remansos y turbulencias", "Instintos de lo salvaje", "Líneas y puntos", "Suceso extraordinarios, situaciones evanescentes", "Años felices", "Recuerdos orientales", "Sensaciones animistas y esencias africanas", etc. Son en realidad más de 20 series en donde la abstracción está más presente que la figuración, sin que ésta desaparezca del todo.

En todas estas obras miradas desde el punto de vista técnico, el lenguaje expresionista aparece en la manera de hacer funcionar el color, en la manera de ponerlo y la densidad del pigmento, la predominancia del gesto dirigido hacia una composición integral de la obra, la expresión está más ligada a la factura del cuadro, a la manera de poner el color y de la pulsión entre los contrastes de lo liso y lo rugoso...y a un debilitamiento de la presencia de la forma, que aún así, aparece flotando. La abstracción pura aislada de significados y referencias me interesa poco, sin embargo, la abstracción cuajada de estímulos, pistas, recorridos, fugacidades, direcciones, y en algunos casos, todo ello a la vez, sí me interesa mucho.



2. Félix Juan Bordes. *Plano punteado* (De la serie *Despojos en el desierto. La geometría en la arena*), 1994

En las obras más recientes, sin embargo existe una coexistencia de piezas más abstractas con otras sugerentemente figurativas. En mi última exposición de formatos grandes hay una revisión de mi propia obra anterior de matiz más surreal, y ahora surge de nuevo, en ese cerrar el círculo, una actitud revisionista de escenarios más figurativos propios de una época muy anterior, pero ahora aparecen las formas más desprejuiciadas, en formatos grandes pero con sueños anteriores de los años 70, aunque el color no se coloca con pincel y de manera más minuciosa o académica. Ya no está presente el pincel en la factura del cuadro, ni se buscan formas muy acabadas. Al contrario, todo aparece más gestual y el conjunto aparece más liberado. "Los guardianes II", o "Desfile de Djinnns", son dos buenos ejemplos de la voluntad de seguir dándole valor y vigencia a mis trabajos anteriores, como un deseo de afirmar la obra realizada en toda la trayectoria plástica de uno mismo.

-D: Tu obra es muy sensual, y precisamente creo que llega a comunicar por la riqueza de recursos. Yo diría que los elementos visuales más importantes en tu obra son la combinación primitivista y gestual de mancha y línea, con todo su abanico de grafismos, de huellas. Además, también toda la gama de texturas táctiles y visuales ¿Estás de acuerdo?

-F. J. B.: Estoy totalmente de acuerdo con ese análisis. Voy buscando recursos texturales, cromáticos y gestuales, la máxima expresividad de la obra, todo ello tratado con una actitud primitiva de la pasta del color, los barnices, los pigmentos en polvo y los collages añadidos, teniendo muy en cuenta que frente a la masa del color, la aparición de líneas y fugas sirve para todavía generar más tensión al dejar que se afirme todo en un conjunto de grafismos, rectas y puntos, siempre tratado desde la manualidad imperfecta, donde no está presente la exactitud, sino que todo se envuelve desde una apariencia imperfecta; la inexactitud aparentemente ingenua lo da el uso frecuente de la mano izquierda. También me interesa el contraste táctil de pequeños relieves controlados dentro del cuadro, por el uso de apósitos o elementos añadidos, trozos de papel, de algodón, cáscaras de huevo fragmentados, trozos de barniz solidificado previamente, pelotones de pintura, etc.

-D: Me has comentado que tu idea de la materia está relacionada con el concepto de “ectoplasma” (científicamente. la parte periférica del citoplasma de las células), que dices que según madame Blavatski, se trata de materia física espiritual, a modo de nieve o neblina, y del que se forma lo fantástico. ¿Cómo trasladas esto al cuadro?, ¿a través de esa visión borrosa, infantil, diletante quizás, o a través de la hermenéutica?

-F. J. B.: Me refiero a un fluido a base de neblina que según madame Blavatski precede a las sesiones espiritistas. No sé que hay de verdad en eso, algo relacionado con un cuerpo molecular semimaterial, el cuerpo astral, donde todo se mueve en una dimensión paralela. Se trata de rodear al cuadro de una atmósfera misteriosa que todo lo envuelve y que simula esa cortina o velo etéreo, y como una especie de gas coloreado o neblina más o menos densa. Es como una materia espiritual no cohesionada; se trata de envolver al cuadro o la escena en una aire extraño donde todos las figuras flotan y donde se sitúan en una dimensión que no es la nuestra. Por todo eso, la abstracción desprovista de significado me interesa menos. Prefiero que vaya a contribuir a la generación de una escenografía “extrañada”, donde las cosas no se recortan nítidamente, sino que se perciben a través de una mirada especial, una visión borrosa, infantil en su factura, pero que pretende aprehender todo globalmente desde una actitud hermenéutica. Esa atmósfera extrañada se yuxtapone a modo de aguada de pigmentos de alta penetración en la lona de algodón y se vierte a presión encima de la grasa del óleo. Se dirige con compresor y se trata como una gran acuarela que se filtra a través de la lona generando zonas más intensas y opacas y otras más transparentes.

-D: Recuerdo que hablamos algo sobre la ordenación de un caos como modo de proceder en el cuadro. De los recursos técnicos y compositivos que te voy a nombrar, dime con cuales te sientes más identificado: complejidad, variación, simulación, fragmentación, inversión, distorsión, metamorfosis, transformación, lo laberíntico...

-F. J. B.: Utilizo criterios compositivos no tradicionales, y las formas tanto se arrinconan en los límites y rincones del cuadro, como en otros casos ocupan el centro, a veces como formas aisladas y distintas de carácter autónomo que se interrelacionan y que dirigen la visión, saltando el espectador de unas a otras en la visión más minuciosa, sin que sea más importante que una mirada global, donde se aprehende y percibe la idea global más unitaria que preside al conjunto, que se caracteriza por el cese de la ambigüedad, la analogía, la trasgresión y la distorsión, la complejidad, también lo fragmentado y las formas agrupadas que aparecen en enjambre.

-D: En tu pintura creo que es considerable el *horror vacui*, sobre todo en tus inicios, años 60 y 70, y que tiene que ver con tu posición barroca y abigarrada hacia la obras. ¿Cuál es tu intención (si existe alguna), en llenar el espacio del cuadro de figuras?

-F. J. B.: *En los años 60 y 70 del siglo pasado el lienzo se llenaba de múltiples formas, a veces excesiva, que ahora afloja. Estaba caracterizado por esa pulsión de controlar cada centímetro cuadrado del cuadro –como me dijo Millares- todo mezclado con el deseo de enlazar una forma con otra. Sobre todo, aunque ahora mis cuadros tienen mas espacios vacíos, la intención estaba centrada en conseguir lecturas ambiguas, y asimismo, permite introducir en el cuadro una gran complejidad formal a la vez que apareciera la posibilidad de tener múltiples recorridos visuales, desde la centralidad hasta los laterales y en diagonal, de una esquina a la opuesta.*

Las otras características de ese periodo tan barroco están reflejadas en “Las termas. Sauna y masaje”, “En la Corte”, “Juego de abalorios”, “Despedida en el Atlántico” o “El Harem amarillo” entre otras muchas. En todos ellos las formas tenían conductas autónomas y flotaban ingravidas, sin peso, para burlar en muchos casos la ley de la gravedad.

Por otra parte, ese conjunto de formas estaban dispuestas de tal manera que en la mayoría de los casos estaban balanceadas, equilibradas, y permitían también otra lectura dándole la vuelta al cuadro. Eso se nota mucho en la serie de “Sensaciones animistas y esencias africanas”, “Códices africanos y leyendas del Sahel”, “Mitos de los orígenes. Esencias africanas”, “Sucesos extraordinarios. Situaciones evanescentes”, etc.



3. Félix Juan Bordes. *Me produce horror volverme tan inhumano* (De la serie *Sucesos extraordinarios. Situaciones evanescentes*), 2009- 2010

-D: Hay cierto juego de bidimensionalidad y tridimensionalidad en los espacios flotantes que creas, lejos de del espacio renacentista. ¿Es el color el que crea ese espacio? ¿Cuál es tu propósito espacial en el cuadro?

-F. J. B.: *En las obras surrealistas de los años 70 había un cierto deseo “bosquiano” de mostrar escenas grandilocuentes y lejanas, y utilizaba la línea del horizonte, donde quedaban paisajes extraños con humo, y playas con extrañas criaturas flotantes. Más que perspectiva renacentista, más bien se organizaba todo con la perspectiva de las escenas de alta cromaticidad hindúes, pinturas sobre papel, pequeñas miniaturas donde aparecían formas de distinto tamaño generando trampas en la mirada. Cuadros de esa época donde ese efecto se detecta fácilmente son “NUCNOR”, “OMFRANNOZ”, “ATAUSTO”, “HACIA FUERA”, “EL HALITO CREADOR”, “LA ESCOTILLA”, etc. Allí utilizaba primeros planos, planos intermedios (pocos) y visiones lejanas que se podían contemplar a través de ventanas o huecos abiertos que dejaban percibir la lejanía, “ATAUSTO”, “EL JUEGO DE*

ABALORIOS”, “EL HAREM AMARILLO”, etc. Ahora, en mi obra reciente, el fondo interactúa más y tiene mayor importancia, y el conjunto es más abigarrado.

El propósito espacial es intentar no salirme de la bidimensionalidad, la tercera dimensión ficticia ya no me interesa. Así que las formas se recogen en primer plano, y en algunos casos, debido a la pulsión del color, y para generar luces y transparencias, se produce, todo lo más, un segundo término. Pero en general, me interesa más que todo quede dentro de lo característico de las dos dimensiones, más propio de la pintura-pintura. La neblina de color aparece en los años 2000, cuando empiezo a utilizar los pigmentos de alta penetración en la lona de algodón; estos pigmentos suizos de alta calidad teñían la lona en frío al añadir agua a presión. Esto genera en el cuadro una espacialidad moderada e impresión al resultado de una cierta luz que venía siempre de un plano intermedio. En esos cuadros, y hasta ahora, desaparece el plano más lejano y la línea del horizonte. Todo momentáneamente hasta que aparezca de nuevo la voluntad de rescatar esa carencia. El propósito espacial se centra actualmente en el plano intermedio, y por tanto, desaparece la visión más lejana, aunque eso será posiblemente una intención momentánea, es parte de una estrategia.

-D: Hablemos ahora del estilo. ¿Que piensas de la idea de estilo? ¿Crees en él? ¿Es algo a lo que el artista se agarra, o simplemente no piensas en ello?

-F. J. B.: En el transcurso de los años, y dentro de la investigación plástica, van cambiando los motivos, la forma de trabajar, la gama de colores, el mayor o menor interés por las texturas, y la importancia que se le pueda dar al gesto. Así que, aunque la estructura profunda que define la investigación plástica se mantenga, van variando poco a poco las preferencias cromáticas y hasta la forma de poner el color, pero se mantienen las mismas obsesiones de carácter espiritual y sentimental, y siempre afloran una serie de datos y señas que identifican a la pintura con su autor a pesar del transcurso de los años. Siempre existen datos, vestigios y señales identificatorias que relacionan la obra de arte con el artista, independientemente de la caligrafía o lenguaje que en un momento histórico determinado esté utilizando dentro de su propia evolución personal y sus preferencias personales en un determinado momento.

-D: ¿Confías en la idea de estilo como lenguaje único o te interesa más un lenguaje ecléctico, nómada en estilos, como Richter, Kippenberger o Dokoupil entre muchos otros, que han sido paralelamente muy plurales, haciendo cosas muy distintas a la vez.? ¿O simplemente no te lo planteas y sale lo que sale? En realidad creo que en tu caso te has ido forjando un estilo, no se si voluntariamente o no, pero es evidente. Hay cambios desde tus inicios, pero la evolución es lógica. Yo me refiero a ser nómada constantemente.

-F. J. B.: Me interesa quedarme, en cuanto a la cuestión del estilo, en una especie de vagabundeo, moviéndome en una especie de lenguaje más abierto y complejo, merodeando a través de las distintas maneras de hacer o enfrentándome a los distintos temas de reflexión de distinta manera; me interesa la pluralidad y la posibilidad de utilizar métodos y maneras que no esclavicen para siempre, y encajen mi pintura solamente de acuerdo a unas determinadas premisas formales y cromáticas.

Me interesa la pluralidad, la complejidad del concepto y la resolución más o menos simple del problema. Todo sale de manera involuntaria al asumir la heterogeneidad de la vida cotidiana, y sentirse uno cómodo dentro de la estética de lo diverso. Me parece que es importante mantener viva la idea de “trasgresión”, de ruptura con los cánones y traspasar lo establecido, moviéndome en un tenue filo, en un límite siempre fluctuante ante la abstracción y la figuración. No me interesa en principio la idea de estilo, sino entender que en ese vagabundeo plástico se producen siempre sutiles cambios. Pero es mejor, a mi manera de ver, asumir el papel de merodeador, encontrando matices o pretextos dentro de un mismo tema; mejor así que quedar atrapado en las redes de un estilo determinado, y además, esclavo de uno mismo. Es preferible estar en una actitud despierta, en un saber estar de pie en el mundo, manteniéndome alerta de los estímulos internos y externos que uno recibe constantemente; así se puede conseguir mantenerse siempre ejerciendo una especie de

gimnasia mental que mantiene abierta una ventana a una especie de universo personal, interior y siempre fluctuante. La evolución se produce al, paulatinamente, irse uno despojando de prejuicios, y evolucionar sin miedo, de manera lógica, yendo adelante, arrastrando mnemotécnicamente tu propio mundo, que no se queda olvidado y atrás; ir siempre como las tortugas, con tu casa a cuestas.

-D: ¿Es importante el riesgo en la obra?

-F. J. B.: Siempre existe un temor a no acertar, y por lo tanto uno siempre empieza una obra plástica preocupado y con miedo. Siempre se corre un riesgo, pero esa especie de miedo es muy peligrosa y paralizante. Hay que actuar desde el principio engañándose a ti mismo en el convencimiento que estás trasgrediendo consciente y constantemente normas y reglas, que de seguir las te conducirían siempre a resultados ya conocidos. Es necesario tratar la lona o el papel como material fungible, sin miedo a estropear o desperdiciar el material del soporte, en la conciencia que se llegará al final de la batalla, a un resultado siempre enriquecedor. Es ese miedo lo que hay que romper desde el principio una vez el camino mental quede abierto, actuar de manera lo más desprejuiciada posible, siempre dentro de los límites plásticos que uno mismo se marque.

En romper ese miedo, en olvidar ese concepto tradicional que se tiene del estilo, estaría la cuestión principal. Lo importante es superar ese temor sabiendo que al final de la lucha con el tejido de la lona, se gana siempre, y que el resultado es siempre un subproducto de la batalla mental que uno ha mantenido a través de ideas, colores y formas hasta conseguir un resultado "conforme".

-D: ¿Cuándo está acabado un cuadro?, ¿nunca porque es uno el que decide darlo por acabado, o por el contrario, el cuadro llega un punto en que está acabado sí o sí?

-F. J. B.: El cuadro se acaba solo. En la elaboración, en la lucha por conseguir que algo suceda, intervienen mucho la velocidad y la presión combinadas con el tamaño de la superficie o campo bidimensional donde se actúa. En un determinado momento, todo se ralentiza y todo depende de una estrategia de posición. Es el momento que desaparezca una determinada forma o que otra se transforme o se reafirme. Más que desaparecer, se produce una especie de transformación o travestismo de alguna parte, buscando una mayor carga de expresividad. Es importante el concepto de velocidad, porque eso influye mucho en el gesto, y también en el resultado final del cuadro. Hay etapas que se suceden muy rápidamente, mientras que en otras el líquido necesita asentarse y filtrarse, hasta que uno da por finalizado el proceso. El cuadro se acaba sólo, pero después de un análisis y supervisión del autor, que en último término decide cerrar el proceso creativo y darlo definitivamente por acabado. Desde ese momento, no cabe ya ninguna otra decisión, porque nada más cabe, ni nada sobra.

-D: ¿Crees que el trabajo del pintor no está acabado hasta que no se comparte con los demás, hasta que otros lo ven?

-F. J. B.: El proceso creativo no depende de los demás, es independiente al hecho de la percepción de la obra por terceros. Es muy importante tener en cuenta esa cuestión, porque en el proceso de transgresión o transformación de la forma, que entra en la manera picasiana, en la multidimensionalidad, el pintor actúa independientemente de quien le vaya a mirar después de acabado el proceso. Lo contrario es caer en la sospecha de que inconscientemente se pudiera caer en condescendencia para que las formas o el resultado no hieran el campo de la lógica y de la realidad, queriendo en parte agradar al que mira, lo cual sería muy negativo. El artista es represivo con su propia obra, y le concede poco espacio a la arbitrariedad. Ese tipo de concesiones amables a la larga restan fuerza al conjunto de la obra, así que desde mi punto de vista lo que importa es el juicio de uno mismo. Quien decide cuando todo está acabado es el artista mismo, y en absoluto intervienen aquellos que posteriormente perciben las obras.

-D: Estoy de acuerdo. En realidad me refería a si, una vez das el cuadro por acabado, necesitas que éste sea contemplado para completar un ciclo. Me has dicho que intentas transgredir a un nivel

conceptual las costumbres, las cuestiones sexuales, medicinales, etc., en definitiva, moverse uno en lo que viene con nosotros y lo que no. Buscas una poesía en los títulos basada en la mitología de los pueblos por los que viajas, que vienen a ser ecos de lo que la gente de allí piensa, como el título de tu exposición *¿A E A Un zungú?*, (*¿África es así, extranjero?*), o como en la obra *Los Guardianes en la barrera*, aquellas entidades que están en todos los templos, cuidándolos y cuidando a las personas. Háblame un poco más de tus temas. ¿Qué temas te interesan? Comenta por ejemplo la importancia en tu pintura de los viajes y las culturas, la visión de los pueblos, con sus costumbres arraigadas ¿Te interesan los temas o en realidad te interesa más como resolverlos?

-F. J. B.: Lo importante es para mí la contradicción, el extrañamiento, la trasgresión de los comportamientos, siempre introduciendo estímulos y catalizadores para producir la estética de los contrarios, la contraposición. Es un poco ir en contra de lo establecido, pero intuirlo de manera escondida, sin llegar a evidenciar las cosas demasiado, dejar pistas y referencias a una acción determinada que parece suceder en el interior del cuadro.

A través de los títulos uno busca la intriga a través de una poesía referencial, que sirve de estímulo para propiciar una determinada lectura, sin rechazar otras maneras de percibirla, que depende siempre del que mira. Esa pista poética centra la percepción a veces en unas coordenadas geográficas que tiene que ver con antiguas mitologías, antiguas leyendas o pensamientos evocadores que están ahí, en un intento de centrar una serie en determinadas reflexiones o evocaciones a los viajes realizados o en las culturas con las que uno se va rozando ligeramente, como determinadas sugerencias a las religiones en las que uno no puede entrar del todo, panteísmo o animismo, como en la serie "AEA Un zungu (África es así?). Es tener conciencia de rozar unos misterios de carácter metafísico, quedándose deliberadamente en la superficie, en la costra del problema, como un merodeador curioso, un visitante que no puede llegar a penetrar en culturas de miles de años, y se queda conforme con ser espectador visitante.

Los temas que me interesan siempre tienen un tinte misterioso y a la vez mitológico, o un fondo reflexivo de carácter espiritual o religioso, recogido de mitos y leyendas. Muchos temas surgen de vetas lejanas que salen del propio subconsciente, de determinados estados de conciencia encerrados de la cábala mística y el Tarot. Todo ello entremezclado en la etapa 60-70, por la influencia que ejerció sobre mí el Bosco, y una manera especial de hacer surgir la forma desde la escritura automática. También ha influido la manera de cómo ese cúmulo de formas, sombras, líneas y puntos se van posicionando en una pequeña cartulina, donde se generan, en la velocidad, escenografías variadas, donde diversas acciones aparecen mezcladas con estímulos diferentes. Son siempre pretextos llenos de extrañeza dentro de una realidad cercana, pero sin embargo, fuera de la realidad concreta donde nos movemos. Como si se intentase aprehender uno o varios de los infinitos mentales paralelos a éste, y no es el tema en sí mismo, que sólo quedará como referencia plástica; lo que interesa en sí mismo es la resolución de un problema plástico que se plantea mediante una escenografía un tema determinado. El título de mi reciente gran exposición quiere explicar un poco lo que en realidad me importa: "TODO LO QUE FLUYE".

-D: Se que además a nivel conceptual o de actitud, te interesa lo irónico. ¿Y, por ejemplo, lo teatral, lo erótico u otros aspectos conceptuales o actitudinales? Me comentaste algo sobre los ecos geográficos como conductos mentales, que consigues cuando por ejemplo pegas elementos, una rana aplastada, un cráneo machacado...y que con ello además pretendes buscar estímulos visuales.

-F. J. B.: Hay en casi todos los temas una dosis de ironía entremezclada con los títulos de las obras, y también a veces aparece lo chistoso. Todo dentro de un afán, casi coreográfico de derramar las figuras dentro del campo bidimensional, donde se genera un conjunto que tiene raíces teatrales, como si algo aconteciera en la combinación posicionada de ese conjunto de formas. A veces tiene un resultado análogo a los juegos adivinatorios para predecir el futuro, arrojando sobre una tabla una serie de tabas o huesos de distinta forma que se posicionan de distinta manera, combinándose formas de distinto tamaño y condición, manteniendo entre ellas unas determinadas distancias. El brujo o

magos sabe leer los resultados de ese juego combinatorio, enhebrando o hilvanando una historia, imprimiendo un significado a cada una de las formas o huesos y su distancia con otras, y a la manera de caer “hacia arriba o hacia abajo”. Por otra parte, siempre que tengo ocasión marco coordenadas geográficas en los cuadros al incrustar en ellos objetos sobrevenidos o encontrados en mis viajes para generar así determinadas evocaciones o estímulos visuales. Tiene que ver también con la lectura de las borras del té, o con la combinatoria del Juego del I Ching.

Hay que tener en cuenta también que el resultado aparece sin obsesiones temáticas, es decir, tampoco es necesario introducirse en el interior profundo de temas esotéricos, y tampoco interesa conocer a fondo el significado de todas las divinidades de las distintas religiones. Interesa más bien mantener siempre una cierta distancia para quedarse en un estar periférico, merodeando en todas esas preocupaciones o intereses que siempre están flotando en el interior del hombre mismo. Mitos, leyendas, filosofía, naturaleza, sentimientos, recuerdos y evocaciones, historias y lecturas, viajes, todo ello es un especial “tempeund” que define los intereses de uno mismo. La teosofía, la filosofía hermética alrededor de “Isis sin velo” y “La doctrina secreta”, las dos principales obras de Helena Blavatski.

-D: Hablemos de tus referencias. Centrándonos antes de las vanguardias, ¿qué pintores han sido importantes para ti? Me comentaste que te atraía el Manierismo a nivel formal, porque según dijiste, para ti es “casi un Barroco, un Barroco sin serlo”.

-F. J. B.: Pintar con todos los colores y formas que se reparten de manera indiscriminada por la lona de algodón es propio de una actitud manierista. No existen en mi época pasada de los años 80 ninguna preferencia cromática y formal. En esos años estaban presentes todas las formas y todos los colores. Salvo “Despedida en el Atlántico”, díptico entonado en azules y negros, y “El Harem amarillo”, entonado en ocres y dorados, ninguna preferencia cromática, como “En la Corte” o “Las termas. Sauna y masaje”, “El espíritu de la laguna”, y muchos otros desarrollados por aquella época. El desprejuicio por el color y la forma, es en cierta manera una actitud manierista.



4. Félix Juan Bordes. *El harem amarillo*. (De la serie *Escenarios exóticos*), 1987

-D: Sobre las vanguardias y posteriormente, ¿tienes o tuviste influencias de los expresionistas históricos, de los neoexpresionistas, o de otros con un lenguaje expresionista claro como El Goya de las pinturas negras, Soutine, Munch, Van Gogh, u otros posteriores como Cy Twombly? ¿Y actuales? ¿Y otros que tengan o no, lazos con el expresionismo?

-F. J. B.: En un principio, muy al principio (Serie "Personajes de frente", 1957), me interesó la manera de hacer de los expresionistas alemanes, Kate Köllwitz, Max Beckmann, Otto Müller, Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, August Macke, etc., pero fundamentalmente y ya en mi etapa surrealista, influyeron las lecturas esotéricas "El tercer ojo" de Robsan Kampa, las escrituras de Carlos Castaneda en "Las enseñanzas de Don Juan", y los juegos adivinatorios como el Tarot, la Cábala Mística, "La tabla esmeraldina" de Hermes Trismegisto, "El lobo estepario", "Demian", y "Shidarta" de Hermann Hesse, etc. Pero en lo que se refiere a la pintura, fue El Bosco quien influyó mucho en las primeras obras surrealistas sobre todo en la realización del tríptico "ATAUSTO", y en otros similares COMO "El guardián de la barrera", "OMFRANZOZ", "NUCNOR", "El manantial", "Hacia afuera", etc.

Claro que mis preferencias fueron cambiando y estudié profundamente sobre los años 90 a Cy Twombly, antes a Arshile Gorky, Roberto Matta y Wilfredo Lam, que dejaron en mí una fuerte influencia, sobre todo en lo que se refiere a la generación de escenografías de difícil lectura, el uso del color y la disposición de la forma. Últimamente entro en mi taller dejando la mochila de los recuerdos fuera, porque una vez que uno se encuentra muy informado del acontecer plástico, de la historia general de la pintura, uno necesita dejar todo fuera y penetrar lo más profundamente posible en el propio pozo insondable del propio inconsciente, sin otra preocupación que crear y generar formas, que ya surgen de la historia personal de 59 años sumergido en la pintura.

-D: ¿De que pintores españoles (y entre ellos también canarios) contemporáneos consideras que tienes influencias claras?

-F. J. B.: No me han influenciado de manera significativa los pintores españoles de mi época, aunque admiro mucho la pintura de Luis Gordillo, pero no tengo más interés que no fuera por Picasso o Joan Miró. He estudiado en profundidad las maneras desprejuiciadas de pintar de Picasso, como pintor creativo que dominaba perfectamente su manera de hacer. Y me interesó siempre la poesía y la inocencia de la pintura de Joan Miró. Del resto de los pintores españoles no aprendí nada nuevo, me interesó alguno en particular, quizás Mompó, por la manera de disponer las formas en el lienzo, y algunas pinturas de Alcolea.

En cuanto a los pintores canarios no me he fijado en ninguno, no porque no me parecieran interesantes, sino porque he estado voluntariamente solo, sin conocer demasiado lo que a mí alrededor hacían otros pintores, sin conocer su obra. En el entorno insular he estado muy aislado y por lo tanto no he recibido influencia de nadie.

-D: ¿Qué pintura te atrae? ¿Es importante que sus obras tengan cierta intensidad emotiva, primitiva, romántica, o en general, mas ligada a los sentidos?

-F. J. B.: Salvo las influencias ya contrastadas, me considero un pintor aislado y solitario y sólo me centro en lo que yo mismo puedo hacer. Me interesa lo resuelto a base de signos y gestos primitivos capaces de generar por su posicionamiento y cromaticidad, cierta emoción a los que perciben esa pintura. No me interesa nada la pintura romántica, sino en todo caso aquella que mueve los sentidos y que esté ligada a generar contradicción.

-D: Comentabas que tienes mucha influencia del lenguaje infantil, de dibujos de los niños ¿Tuviste o tienes además algún interés en el arte de los enfermos mentales, el arte de los aficionados, o el arte de las culturas primitivas? Son, junto con el infantil, tres de las influencias habituales del lenguaje expresionista. Comenta en que medida te pueden atraer su ingenuidad, su espontaneidad.

-F. J. B.: Desde siempre me ha interesado mucho la pintura infantil y esa manera sincrética de percibir el mundo. Esa manera borrosa de dibujar de manera desprejuiciada todo lo que les rodea. Es curioso como dibujar sin miedo ni rubor aquello que les llama la atención, haciendo más hincapié, como en las caricaturas, de aquellos elementos o aspectos característicos de aquello que miran. Es esa mirada sincrética e infantil la que mas nos enseña a despojarnos de todo aquello que es superfluo, quedándonos sólo con lo característico y definitorio, aquello que el niño quiere expresar con pocos

gestos y mediante un dibujo simplista. Es quizás el dibujo infantil lo que más me ha interesado, y sobre todo esa manera inexperta y desprejuiciada que permite que la idea se plasme en la velocidad, sin ninguna actitud dubitativa.

Mi hija Elena, arquitecta, tiene desde hace mucho tiempo un grupo infantil en su clase, y los dibujos de los más pequeños, de 6 a 8 años, han influido mucho en mí. Realmente asombran en su ingenuidad y en una especial manera de explotar el color, sin ningún prejuicio. Sin embargo, no me ha interesado el arte de los enfermos mentales ni el de los aficionados. En cambio, sí que he tenido muy en cuenta el arte rupestre y el de las culturas primitivas, por la misma razón, por la carga de ingenuidad y por la espontaneidad.

-D: En lo primitivo hay algo de romántico, en el sentido de que hay implícito un comportamiento hacia la naturaleza, que toca asuntos que nos afectan a todos por igual, y que están llenos de verdad. Hemos hablado de tu interés en el instinto de lo salvaje. Me comentaste el ejemplo de que no plasmas la selva, sino el efecto de las nubes que se levantan en el agua, aquello que se genera, ese sentimiento y ese efecto. ¿Cuál es tu relación con la naturaleza como referente?, ¿Ves alguna relación con lo primitivo en tu obra?, ¿crees que hay algo de romántico en ello?

-F. J. B.: No es lo romántico lo que me interesa de lo primitivo, sino el esquematismo, y por supuesto el contacto directísimo con la naturaleza con la que el hombre primitivo siempre está ligado. Es una manera de estar conectado con el inconsciente colectivo, con las constantes de siempre, con todo lo que une a la humanidad. El contacto con los elementos de la naturaleza, aquello que cambia y aquello que permanece, el sentir de los episodios territoriales como algo profundo que dispone de entidad, como lo que es desierto, llanura, meseta, mar, etc. ("El instinto de lo salvaje, "El espíritu del océano, "El lago en la meseta"), episodios que parece que respiran y que tienen alma, a la manera que intuía Joseph Conrad. Sí que siento una aproximación de mi pintura a lo primitivo, más o menos poética, pero no como algo romántico.



5. Félix Juan Bordes. *El espíritu del océano* (De la serie *Todo lo que flota*), 2015

-D: ¿Han sido una influencia para ti los expresionistas abstractos y quizás su romanticismo y primitivismo implícito? Me has comentado que Cy Twombly, por ejemplo, te había influido.

-F. J. B.: Los expresionistas abstractos siempre interesan, pero no lo suficiente para llegar a despojarse de una carga surreal que la pintura adquiere cuando se acerca a lo simple y lo primitivo para anclarse a la vez el significado. Me interesa que mi pintura se mantenga con una pequeña dosis de figuración. Pero sí han influido sobre mí los expresionistas abstractos sin que se pierda para mí la gestualidad, lo que surge espontáneamente, o la actitud siempre abierta al sueño, a caballo entre la realidad y la ficción, siendo el automatismo una herramienta importante utilizada por mí muchas veces.

-D: Se que lo que te interesa realmente del Surrealismo es la estrategia de lo diverso, de lo heterogéneo, y las formas autónomas, que se podían ver por ejemplo en el primer Matta o en Gorky, formas que se conducen libremente. ¿Te han influido también la gestualidad, lo automático, lo espontáneo o la ensoñación como generadora de la creatividad del Surrealismo y/o el Informalismo?

-F. J. B.: Efectivamente, tal y como planteas, sí, me interesa observar aquello que surge de lo diverso, y poner en contradicción y en cercanía complementaria las formas distintas, y mucho me interesa la conciencia de lo heterogéneo, que ya se da en la vida cotidiana. Se ve mi influencia directa de los años 70 de la pintura de El Bosco, de la primera etapa de Matta, Wilfredo Lam y su mundo vegetal o las formas de conducta autónoma que aparecen continuamente en la obra de Arshile Gorky, formas de conciencia libertaria, ajena a los sentimientos humanos y que se conducen y comportan de manera errática e independiente. Sí que lo espontáneo y la ensoñación como generadora de actividad creativa son para mí instrumentos poderosos para moverme en el campo de la pintura. Me interesó también toda la obra despreciada de Joan Mitchell, Basquiat...

Se nota también sobre todo el principio de una etapa surreal, ciertas influencias de la escritura automática de Henri Michaux, y mediante una gimnasia gráfica de dibujar en la velocidad y en pequeño formato, surgían a modo de viñetas, escenografías procedentes de un mundo paralelo inacabable y en esa actitud medio inconsciente de duermevela, de una especie de ensoñación un flujo constante de formas que incentivan cada vez más la creatividad.

Posteriormente, en una etapa que me acerqué más a la abstracción, tuve muy presente la obra de Per Kirkeby, que conocí en el museo de Louisiana en Dinamarca, paisajes expresionistas de gran formato, así como también tuve muy presente la obra de las pintoras expresionistas abstractas Hellen Frankenthaler, Joan Mitchell y Anselm Kiefer.

-D: Me comentaste que cuando estabas en el mundo surreal (desde los años 60 hasta mediados de los 80, prácticamente), constantemente veías formas o figuras a tu alrededor que parecían provenir de otros mundos, pero que las sentías como reales, por ejemplo en las baldosas de tu casa. Luego te alejaste de estas formas porque en la plástica tendían a convertirse en escenografía, y realmente lo que te interesaba de estas formas era el vestigio, lo que esa forma tiene del pasado, y por tanto, su valor como huella, la manera en que estaba cargada de significado. Comentaste que de algún modo temías cerrar las puertas de un mundo que había abierto todos aquellos textos que leíste, pero que en realidad te estabas metiendo en un mundo místico que te preocupaba. ¿En que situación respecto a eso te encuentras ahora? ¿Has abandonado esa percepción de la realidad? ¿O simplemente ahora la utilizas de otro modo?

-F. J. B.: Esas figuras libertarias que surgían del subconsciente, y a través de una gimnasia mental, producían un cúmulo de formas brillantes, iridiscentes que se plasmaban en mi mente con muchísima facilidad y las veía de manera incesante en las vetas y manchas del mármol como si fuera un inmenso "Roschadt" o algo parecido; eran como escenografías donde los actores flotaban de manera autónoma. Estas visiones llegaron a ser una verdadera obsesión porque se percibían nítidamente. Produje multitud de dibujos coloreados, entidades diversas que flotan y surgen del gesto tomando luego formas... Pero para mí ese mundo, unido a las experiencias esotéricas y de carácter ocultista me parecieron muy perturbadoras. Reproducir esas escenas llevaba a un mundo especial donde uno se convierte casi en cronista de uno mismo, que revelaba a través de la pintura, ese mundo surreal.

Realmente sólo me interesaba la huella, la referencia, el posicionamiento de esas formas dentro de un campo puramente visual y pictórico. Por lo que ese mundo tan sobrecodificado, cargado de significados fue dejando paso a un universo más pictórico donde las formas eran más difíciles de reconocer. Sin embargo, aunque fue tendiendo hacia la abstracción, ese mundo surreal todavía permanece, y esas escenas de entidades extrañas todavía están presentes, quizás algo más desdibujadas.

Ese mundo ensimismado subyace en la estructura profunda del cuadro, pero ahora me interesa que no se perciban esas formas de manera tan concreta. Esas visiones alucinantes eran arriesgadas y estaban relacionadas con la magia, y para estar a caballo entre dos realidades se necesita una cada vez mayor dosis de ensimismamiento, como una clase de “mesmerismo” mental. Ese mundo entreabierto generaba perturbación, y necesita un gran control de sí mismo para no sumergirse en él sin que produzca una especie de perturbación mental. Toda esa gimnasia mental me ha sido muy útil en mi proceso creativo, pero esa percepción hay que dominarla para que no se convierta en un caballo desbocado. Se trata de controlar un cierto mecanismo de ida y vuelta para que ese estar ensimismado no se convierta en algo peligroso y arriesgado desde el punto de vista mental. Eso es lo que realmente se teme y que está en la frontera de la MAGIA.

-D: ¿Hay en tu pintura alguna relación con conceptos como lo animal o lo salvaje, que puedan estar quizás en la manera de pintar, en expresar lo esencial, lo primitivo, o aquello animal que pueda haber también en la condición humana?

-F. J. B.: Siempre me ha obsesionado aquello que no se llega totalmente a descifrar, aquello primitivo que surge directamente de muy abajo, pero encadenado a su vez a un transcurrir de la vida cotidiana. Son como formas básicas y autónomas flotando en todos los colores, fluyendo en un mundo aéreo o acuoso primigenio, concentrándose o desdibujándose e interactuando unas entidades con otras, cada una consciente de su propia aura, disolviéndose en neblinas, calimas y humaredas. Ese continuo fluir de la forma se mantiene siempre presente en esta experiencia individual de reflexión propia y alejada de modas y corrientes, aislamiento voluntario que abarca obsesiones plásticas autobiográficas ensayadas.

-D: ¿Tienes alguna influencia de la filosofía, o cualquier otra, por ejemplo de la poesía o la religión? Me has comentado que te interesaba tanto lo antropológico (en la respuesta de la gente a la religión), como lo filosófico. Se que te atrae la idea de que una cosa pueda ser otra, cosa que las religiones han explotado, porque trata con formas llenas de significado, y por el concepto de “Exudación”, el hecho de atraer lo del mundo del más allá. Todo esto te ha ayudado a pensar en los niveles del ser humano, en lo consciente y lo inconsciente, el desprendimiento astral. ¿En que medida te han influido el Tarot, los juegos adivinatorios, la magia, la mística el cábala y el esoterismo en general, que llevas utilizando desde los años 60 y 70?

-F. J. B.: Siempre ha estado presente una especie de visión hermenéutica de la filosofía hermética, el mundo de la magia y el ocultismo, utilizando siempre la ambigüedad y la analogía. Me ha interesado siempre la poesía ingenua que surge de las religiones, muy relacionada con la naturaleza y lo que ocurre en ella. La mitología, rica en evocaciones, de la multiplicidad, de la divinidad en el hinduismo, y el animismo de los pueblos africanos, junto a la idea de Dios, que surge del Panteísmo. Sobre todo la “magia” como juego de símbolos, apariencias y analogías, donde una cosa puede llegar a parecer otra, jugando también con los significados y las evocaciones de la imaginación, y a los sentimientos de Hombre. Se trata siempre de estar a caballo de conceptos complejos y expresarlos de manera icónica, sólo mostrando aspectos ambiguos que dejen siempre abiertos unos interrogantes. Se trata de indagar en los distintos niveles de la conciencia, que quedan reflejados en la Cábala mística y en los “Sephirots”. Siempre flota una atmósfera donde se induce a pensar en los niveles del ser humano experimentando técnicas de relajación, que producen un “desprendimiento astral”. Todo ese ambiente misterioso que rodea a los juegos adivinatorios, las posiciones místicas y el esoterismo en general, sigue estando presente en mi universo plástico desde los años 1960-1970, y experimentados desde hace más de 50 años que comenzaron, entonces como ya he expresado, configurando escenografía surreales, experiencias astrales. Ahora también las mismas formas y colores flotantes aparecen y se encuentran cíclicamente desde otras similares y nuevas versiones, rodeado de espejismos nebulosos y paisajes intermedios. La pura esencia se presenta como algo indomable que rige las conductas de la vida.

Se trata de buscar en lo profundo desconocido, la razón de la propia existencia y experimentando al final del viaje la verdadera conciencia de la animalidad, pero experimentar esta esencia y sensaciones no lleva necesariamente a una abstracción obvia y directa dentro del plano del cuadro. Esa reflexión permite merodear previamente con esos ecos y trazos codificados, con el aura de esas diversas formas no del todo reconocibles, con sus formas y colores, y reaccionar plásticamente hacia lo desconocido: Ello da derecho a imaginar lo que dentro de ese inagotable repertorio formal pudiera haber, entendido como pretexto plástico imposible, entendido como excusa para describir el color, que como defensa ostentan multitud de entidades, seres impensables y extraños; formas inverosímiles.

Esa percepción de la realidad sigue presente, pero las escenas no son tan concretas, más difusas, utilizando siempre esa veta inspiradora de otro modo. Siempre me interesó a su vez el concepto de lo salvaje, el instinto de la salvaje, expresar los temas desde una manera de pintar ruda, con las manos, con los dedos, como hacia el hombre primitivo.

*-D: ¿E influencias de la literatura? Se que te han influido libros como *El juego de abalorios*, de Hermann Hesse, su discurrir religioso, el panteísmo que hay en esta obra, al ligar lo religioso con las primeras imágenes de las brujas. U otras obras como *La liebre con ojos de ámbar* o *El oro blanco*, de Edmund de Waal. Me comentaste que siempre tuviste claro que tú no querías pintar por pintar, que todo de lo que te nutrías era una estrategia para moverte en unas premisas que te permitían crear tu propia naturaleza. ¿Es un modo de crear el “propio jardín”, a través del cual solidificas todo ese mundo espiritual?*

*-F. J. B.: Estoy siempre leyendo libros que me evoquen cosas del pasado y reales. Todos los libros de Historia me interesan mucho. Pero más todavía aquellos que expresan pensamientos sobre el interior de uno mismo y del más allá. Desde hace mucho tiempo me influyo “El lobo estepario”, “El juego de abalorios” y “Demian”, de Hermann Hesse, “La tabla esmeraldina” de Hermes Trumegisto, La Cábala mística, etc. Por supuesto, toda la literatura sobre Arte, como “Punto y línea sobre el plano” y los escritos y manifiestos de diferentes artistas como *Der blaue Reiter* y *Die Brücke*, los manifiestos de los expresionistas alemanes, etc. En toda mi pintura siempre sobrevuela algo de lo que he leído. Joseph Conrad también me interesó mucho en sus escritos intimistas de “El corazón de las tinieblas”, y otros como Lord Jim. Y recordando los años 60 y 70 me influyeron las lecturas de Longsam Rampa, relacionadas con “El tercer ojo”, y los escritos de Carlos Castaneda, como “Las enseñanzas de Don Juan”, libros de moda que influyeron bastante en aquella juventud de entonces.*

Por mi condición de arquitecto he leído mucho sobre las disciplinas relacionadas con el espacio arquitectónico y el paisaje. Y en lo que se refiere al mundo futuro, me interesó mucho en los años 60 las lecturas de ciencia-ficción de Ray Bradbury, Isaac Asimov y otros. Desde hace ya unos años leo mucha novela negra, en cuanto me pone enfrente de sentimientos fuertes como el odio, la venganza, la violencia, y las pasiones del ser humano, vanidad, envidia, ambición, etc., todo ello bien descrito y mezclado con la realidad de la vida cotidiana.

Efectivamente, en la actualidad me ha interesado también “La liebre con ojos de ámbar” de Edmund de Waal, y “El oro blanco”, donde expresa muy bien el amor por el arte y la artesanía, en la elaboración de los NETSUKE, pequeñas figurillas de madera o hueso. En el “El oro blanco” expresa el amor por la porcelana, que conoce como artista y artesano dedicado a ella...y también lecturas infantiles como “Alicia en el país de la maravillas”. Todas esas lecturas, a modo de aglomerado o “compound”, han influido en mi manera de hacer y de pintar. Todo en conjunto, todos esos recursos te consolidan un mundo de sensaciones, formas y colores que ya surgen de tu propia naturaleza. Es como un empujón, una pulsión que te lleva otra vez a tu mundo creativo. Eso surge a oleadas, y por supuesto, y sin esa presión que necesito, no me sumerjo otra vez dentro del mundo creativo personal, que sobreviene a oleadas; es como una marejada sobrevenida que uno aprovecha como el surfista. Pero nunca he trabajado sin ese motor, nunca he pintado por pintar, porque para mi no tiene sentido.

-D: ¿Ves algún contenido poético o emotivo en tu pintura? Si lo hay, ¿crees que tenga que ver con una construcción intuitiva en el proceso de creación?

-F. J. B.: Sí que existe como soporte todo un contenido poético y evocador que sustenta mi pintura, a través de un discurso paralelo que se deja ver a través de los títulos de las obras, que siempre surgen de la poesía ingenua de la mitología de los pueblos más primitivos, que siempre buscan el encuentro con el más allá. Se trata de suscitar o promover una cierta emoción no del todo conocida frente al cuadro, que en el proceso de creación extiende diversas pistas, unas de ellas descifrables y fáciles de seguir, y otras que no, que surgen de una manera más intuitiva y que enlazan diversos interrogantes unos con otros.

-D: ¿La representación en tu obra está dominada por la imaginación o construcción ficticia?

-F. J. B.: En mi pintura funciona a la vez aquello que surge del subconsciente o de mi propia imaginación y se va consolidando y construyendo en el hacerse, por lo que se es consciente que va surgiendo una forma o un escenario ficticio que recoge ciertos estímulos de la realidad para no perder el contacto con el espectador, que necesita ciertas pistas reales para iniciar la lectura del cuadro, que primero se percibe visualmente y provoca en el que mira cierta emoción, a la vez que sostiene un diálogo constante con el cuadro, por la interrogante de saber que el mismo está sobrecodificado, y que se necesita para entrar en él, disponer de diferentes recorridos visuales de lectura.

-D: ¿Qué postura tomas ante los ideales de limpieza, acabado mimético y académico o verdad absoluta, que tienen ciertos pintores? ¿Sientes cierto rechazo ante ello, una postura negativa, o simplemente es algo a lo que no prestas importancia?

-F. J. B.: Siento rechazo hacia aquello que está nítido, completamente acabado y que sigue unas reglas fijas y previstas. No me interesan las cuestiones preconcebidas y acabadas en sí mismas, sino que siento atracción por lo contrario, por lo inexacto, por lo asimétrico, por lo que se manifiesta casi con una cierta torpeza, y contrario a la lógica matemática o a las leyes de la física. Hacia la verdad que se pretende ostentar siento rechazo, no me interesa lo que es obvio o lo que suscita experiencias conocidas. Mantengo hacia esa postura una reacción negativa, pero no pienso mucho en ello, ya que voy buscando otra cosa en mi trabajo, donde lo que es obvio no está presente.



6. Félix Juan Bordes. *Todo adquiere una trabada corporeidad ante mis ojos*, 2014

-D: Me comentaste que para ti en la obra debía de haber jeroglíficos, y más de un recorrido visual para el espectador, que debía encontrarse con un mundo sobrecodificado. Y no un misterio, sino muchos, para que éste siempre tuviera estímulos. Pretendes no perder de vista lo que la gente conoce, pero quieres romperlo a la vez, es decir, trascender lo conocido sin perderlo. ¿Debe el cuadro tener cierto misterio para que funcione?, ¿debe tener algo que escape a lo explicable, quizás?

-F. J. B.: *Si la obra una vez resuelta, no deja un regusto tranquilizador, algo sutil e incómodo que mantiene la puerta abierta a otras lecturas, algo se pierde en el camino. Se trata de beber en ese mundo que se abre, pero dejando que la sed de encontrar no se sacie, sino que el espectador quiera algo más que está dentro de la pintura. Se trata de generar una cierta adicción, invitando a entrar de distintas maneras, descifrando algún jeroglífico, descubriendo alguna triquiñuela que excite el espíritu del que mira, de manera tal que se haga cómplice con sus propios sentimientos y sus preferencias formales, de aquello que aquí se enuncia, pero que no se acaba, sino que parece una serie por entregas, todas ellas sobrecodificadas con múltiples pistas que conllevan distintos significados. Hay que dejar extendidas en el cuadro señales conocidas por el que mira, de manera tal que su mecanismo perceptivo funcione con otras claves que se adhieren a las ya existentes en el cuadro:*

Según Hermann Hesse, “cada cosa tiene multitud de significados”, “una cosa puede parecer otra” y “ahí empieza lo que temes”: la MAGIA. El resultado siempre debe tener cierta dosis de misterio, y tiene por misión ser el boleto de entrada a un mundo desconocido, pero que sin embargo está dentro de éste, y por tanto, no se rompe del todo con lo conocido... Es necesario para dar verosimilitud a lo nuevo, que se soporte un anclaje de lo conocido, como en “Alicia en el país de las maravillas”.

-D: La pintura es inefable, pero siempre podemos acercarnos a ella aunque no logremos traducir el lenguaje de las imágenes exactamente. ¿Escapa el hecho visual a la teoría? ¿Crees que el papel de la belleza, es ser sólo belleza, que para contar cosas hay otros medios más directos? Y en esta línea, ¿Qué sentido tiene para ti la pintura narrativa?

-F. J. B.: *No quiero teoría dentro de la pintura. Prefiero que no exista un mapa o guión que vaya dirigiendo al espectador. La pintura es un señuelo que primero atrapa a través de la mirada, hasta que una visión detallada y cercana muestra otros estímulos, donde existen catalizadores que se mueven dentro del plano del cuadro que derraman sensualidad y generan a la vez cierta incomprensión que va desapareciendo en la medida que se va mirando el cuadro y sus elementos, sin perder una idea global del mismo, que mantiene tensa la mirada del espectador. No se pretende estimular una idea de lo feo, o no surge de su lectura una determinada idea de belleza, ya que no es eso lo que se busca, ni busca un significado simple o una narración que se capte en seguida por el sistema límbico, y en definitiva, por el cerebro. En la trasgresión sistemática, de lo que nos enuncia la física o de la conjunción de colores percibidos como contrarios o adversos, hay otra idea de lo que apetece ver y lo que no. No hay una búsqueda intencionada de lo bonito...Las formas se posicionan mediante otras leyes de las que trascienden unas sensaciones de agrado o desagrado.*

Se colocan de una especial manera y configuran un resultado, que se mira pero que es muy difícil de juzgar. ES LO QUE ES...Hay que acercarse a cierta clase de pintura mirándola una y otra vez, hasta tenerla impresa dentro del paquete de recuerdos ingenuos con los que uno se familiariza en la vida cotidiana.

-D: Yo creo que las imágenes se multiplican, que la percepción de una obra es distinta en cada persona, lo que lleva a plantearse la realidad. ¿Necesitas decirte algo a ti mismo o a los demás?

-F. J. B.: *Realmente lo único que necesito es el acto de pintar. El discurso es ambiguo y diverso. Cada persona introduce con su mirada nuevas claves y aparecen multitud de lecturas, y efectivamente, muchas veces la percepción es distinta para cada persona. No es que necesite solidificar o concretar en el cuadro un mensaje para mí mismo. Todo surge en la necesidad de hacer...Tampoco me*

preocupa cual puede ser el mensaje o lo que perciben los demás. El resultado se hace, se acaba y ya está. Como se dice, "a otra cosa mariposa".

-D: Cuando estás pintando, ¿has adquirido en algún momento otro plano de conciencia que te puede dar conocimiento? ¿Consigues ese estado de otra forma, sin ser pintando? Me refiero al hecho de que en el proceso, se pueden revelar cosas que no se te revelan de otra manera, al hecho de que en el proceso creativo ocurren cosas que no me podrías explicar con palabras, cosas que sólo las sabes tú y el cuadro. Yo creo que algunos pintores pueden extrapolar ese sentimiento a otras facetas, sin embargo, creo que hay pintores que tienen una postura diferente, porque sólo llegan a sentir determinadas cosas, determinados sentimientos con la pintura, que les revela ciertas cosas que no conseguirían de otro modo. Comenta algo sobre la idea de ritual en el proceso creativo, por ejemplo, como te acercas a las cosas mágicas de los pueblos cuando riegas caracolas de un lugar concreto por el cuadro. Quizás una especie de ritual que te haga revivir tus viajes, o sumergirte en sentimientos, vivencias mientras pintas, y si es así, si lo buscas deliberadamente.

-F. J. B.: Desde el primer momento, desde la primera mancha que aparece en el cuadro, entras en una situación personal especial, crispada y atenta aplicando todos lo sentidos hacia lo que haces. Se consigue una cierta distancia con la realidad y se entra en una especie de atención y diálogo directo con el cuadro. Esa situación tensa y atenta se mantiene todo el tiempo, pasas de un estado de conciencia a otro, la mayoría de las veces, como en la Cábala Mística, que de lo material y más pegado a la realidad (MALKUTH), se llega a un estado espiritual muy difícil de alcanzar (KETHER, La corona). Eso sólo se da en mi caso en ese momento en que el cuadro está en su hacerse y te remite señales, signos, guiños o actitudes que se consolidan o desaparecen, hasta que la formas se van posicionando y el discurso del cuadro se va consolidando. Siempre produce miedo el empezar la operación, que poco a poco va adquiriendo más temperatura. También se hace necesario prestar atención al diálogo interpuesto, y además darle importancia al acto creativo, añadiendo a todo el caldo o sopa cromática ciertos aderezos, elementos catalizadores que quedan extrañados y excitan estímulos en el cuadro, atrayendo en parte a esta realidad concreta. Es como una especie de ritual, añadir en ese "compound", una rana aplastada en la carretera de Banjul, semillas rojas utilizadas en las prácticas de la magia, caracoles pequeños ("cauris"), utilizadas por los pueblos primitivos como dinero, o cráneos de perros machacados, que se integran "extrañados" dentro de la sopa, que poco a poco va adquiriendo un determinado sabor especial que no se obtiene mediante una receta. Busco así fijar recuerdos de viajes pasados, encadenando el resultado a alguna o varias vivencias pasadas.

-D: Sobre el papel de la espontaneidad en este tipo de pintura. Aquel que ve tus obras, ¿las capta directamente por medio de los sentidos, más que por una lectura inteligente que pudieran tener?

-F. J. B.: Se atrapa la obra a través de la vista, evidentemente, y la espontaneidad es lo expresivo, lo importante para mantener la mirada; efectivamente la obra se fija a través de los sentidos, entran más por medio de la intuición. La forma se aprecia desde la mirada ingenua e infantil, no necesita una lectura inteligente, más atenta, que vendrá luego, después de que se abarca el cuadro en su totalidad, en una lectura mas lenta y sosegada y racional en el que el espectador se fija y penetra en él después de atrapar distintos recorridos para leer la obra por partes.

-D: Sé que tienes una intención de trastocar la percepción del espectador, porque tu obra está fuera de lo canónico y de esa idea que está en la frase de Hermann Hesse que me comentaste: "Lo que está arriba, está abajo...". ¿Te interesa que tus obras produzcan un cierto shock?

-F. J. B.: La obra siempre la trabajo en dos posiciones. Sí, por eso que decía Hermann Hesse que "lo que está arriba es como abajo" el cuadro nace equilibrado en los dos lados. Se puede apreciar este efecto en las obras de Per Kirkeby, en los reflejos del agua. Me gusta usar triquiñuelas para engañar al ojo y que las formas ambiguas tengan dos o más apariencias, distintas lecturas. Me interesa mucho la estética de lo descolocado, que a la vez se encuentren las formas balanceadas y fuera de la simetría canónica. Me interesa mucho el concepto de "CASI"...casi se parece, casi se coloca...casi es

igual pero a la vez es distinto...se trata de dislocar la percepción, casi cuando está así hilando un determinado concepto.

-D: ¿Crees que el exceso tiene relación con lo formal en los pintores de perfil expresionista o con influencias de este lenguaje? Comentaste tu postura barroca: “muchas formas, mucho color...”

-F. J. B.: En el proceso creativo no se está con contemplaciones, buscando lo fino y lo sereno. A mi juicio se actúa más brutalmente, de manera desprejuiciada, y no hay que atenerse a ninguna regla...por lo tanto, no hay disminución de color cuando aparece mucha forma, o cuando desaparece la forma, lo que queda es mucho color. No siempre sucede así, y tiendo a que a mucha forma también aumente el contraste de color. Cargar los cuadros de texturas es propio de los pintores expresionistas; un ejemplo es la obra de Anselm Kiefer o Gerhard Richter.

-D: ¿Están unidos de algún modo en tu obra los conceptos de artista moderno y artista tradicional? Se que es imposible mantenerse al margen de la historia, pero me refiero a la atención concreta que le prestas al pasado, o a lo tradicional, ya que siempre hay pintura tradicional. Podemos llamar tradicional, al pintor de caballete, que recurre a los géneros clásicos o tradicionales de la pintura, y moderno, al que está en el lado opuesto, al vanguardista o trasgresor. ¿Ves esa fusión en tu obra?

-F. J. B.: En lo que se refiere al concepto de artista, y analizando mi manera de pintar, me considero un pintor tradicional ya que es mi manera de expresarme, y mis medios no difieren de aquellos del pintor de siempre que utiliza lienzo y colores. No utilizo ninguno de los medios que te ofrece hoy el mercado, los ordenadores, la fotografía, etc. Conozco esos medios y he realizado una serie (“El mar desde dentro”) utilizando medios digitales, pero me encuentro más comfortable usando los medios clásicos. Quizás no sea un pintor de caballete, ya que la mayoría de mis obras se generan en el suelo. En ese sentido me considero más transgresor, ya que introduzco agua a presión en mi proceso para mover el color y diluirlo. En lo que se refiere a las formas, no me considero un pintor clásico, a pesar de que en mis cuadros existe una naturaleza y paisajes paralelos (“La entomología. Espacios y paisajes”), siempre me salgo de los cánones tradicionales. En cuanto al pasado, me interesan muchísimo las evocaciones de la Historia, los mitos y leyendas del pasado, la arqueología...



7. Félix Juan Bordes. *Plataforma flotante para una sirena adulta II*, 2015

-D: ¿Consideras tu lenguaje perturbador, provocador? Por los recursos, los temas, o por ambos...

-F. J. B.: Sí, pienso que me interesa mucho provocar, tanto por mis recursos formales, como explorando mis temas...Me interesa generar una cierta perplejidad suscitando interrogantes al trastocar cánones establecidos. No sólo se trata de crear contrastes fuertes con colores brillantes, sino generar una cierta perplejidad con las series o mis temas, producto de varias reflexiones paralelas que se mantienen abiertas, volviendo a producir obras de la misma serie a lo largo de diferentes etapas, para luego comparar los resultados y comprobar lo que se mantiene como constante formal y aquello

otro que reaparece o se disuelve. Ese es el caso de "El Guardián en la Barrera", de los años 70, cuyo tema mitológico volví a repetir en mayor formato y en el año 2015. También ocurrió lo mismo por ejemplo con "La plataforma flotante para una sirena adulta", que empezó en los años 70 y cuyo tema generó otra versión en gran formato en el año 2015.

-D: Creo que tu obra muestra una dimensión erótica, deja ver el dolor o el placer, territorios de este tipo, que son comunes en el lenguaje expresionista. ¿Crees que tus obras pueden llegar a conmover profundamente, infundir sentimientos de dolor, amor, etc.? ¿Se mezclan en tu pintura aspectos como el amor y la muerte, el éxtasis y la tragedia?

-F. J. B.: Sí, aparecen de vez en cuando signos que evocan órganos genitales masculinos y femeninos, siempre descontextualizados y deformados. Hay siempre una chispa de voluptuosidad sensual que introduje en mi etapa de estudio de "El Jardín de las Delicias", y se iniciaron con la obra "ATAUSTO", también un tríptico similar a las dimensiones del tríptico del Bosco. En "ATAUSTO" aparecía una especie de gran eyaculación primigenia, que creaba multitud de mundos inacabables similares al representado, llenos de plantas carnosas de vida propia (la planta del Diablo), hinchadas, retorcidas y llenas de voluptuosidad. Desde entonces se va percibiendo esa sensación voluptuosa y sensual, como en "Las Termas. Sauna y Masaje", de los años 80, o "El Nilo blanco. Las partes del cuerpo de Set".

De manera sutil y casi subliminal, sí que aparece una dimensión erótica. También el placer libertario en el sentido del Bosco, donde no se juzga ni el bien ni el mal. Hay algunas series o cuadros que provocan tranquilidad y amabilidad, como "La venida del pájaro amigable" o la serie de grabados electrolíticos "titulada "Los años felices". Lo que suelen buscar mis obras es infundir desasosiego ante lo desconocido. Por eso inquietan muchos de ellos, porque el espectador no sabe hacia donde dirigirse, a la vez que intuye que algo serio está sucediendo ahí...

-D: ¿Podrías ver alguna presencia de la muerte en tus obras? Me refiero, no necesariamente a una visión explícita de la muerte, reconocible directamente en las obras, sino a una muerte que está ahí, en el subconsciente, o también en el lado cruel y bello a la vez de la naturaleza, esa otra visión.

-F. J. B.: No la muerte en sí misma. No es un tema que haya tocado en mi pintura. Pero sí he indagado en lo de después, y sí me preocupan las otras dimensiones, más allá de la muerte. Siempre está rondando no la muerte física, sino la idea de transmutación, la de renacer y convertirse en otra cosa. Lo que sí tengo muy presente es esa especial dosis de crueldad de entidades poseedoras de conductas autónomas que están por encima del bien y del mal, y aparentemente ya están más allá de la idea de la muerte. Existen en otra dimensión, como en "Desfile de Djinns", o en la otra que se inspira en una de Jean Mitchell Basquiat, una obra titulada "La apuesta del Djinn Principal", relacionada con el mundo animista y de la Magia Negra.

Pero como decía Joseph Conrad, las manifestaciones de la naturaleza también tienen alma, y refiriéndose a la selva, decía de la verdadera conciencia de la animalidad en "El corazón de las tinieblas": "Sentí lo grande, lo malditamente grande que era aquella cosa, que no podía hablar y que tal vez, era también sorda, ¿Qué había allí dentro?". Eso mismo sentí cuando en el año 1980 acabé una obra titulada "El espíritu de la laguna. Agua salvaje, quieta y rodeada de misterio", donde algo cruel y a la vez bello, se intuía en esa especial naturaleza.

-D: ¿Cuál es tu idea de la belleza, de la estética del cuadro? ¿Consideras tus obras estéticamente feos, o que hay algo de esta estética de la fealdad en ellos?

-F. J. B.: No he pensado en la idea de belleza cuando trabajo, sólo me interesa resolver un problema, colocar la cosas en el cuadro, estando en una especie de duermevela, de estado de sonambulismo y vagabundeo, sin pensar si el resultado va a agradar o no, sino si se queda todo encajado, en el intento de dominar cosas en las que no confío, pero que sin embargo están ahí.

Siempre hay alguna decisión y concesión hacia ese agrado inconsistente que se produce al entonar el cuadro, justo cuando algunas se disuelven y todo queda en un aglomerado indisoluble. Sí, quizás abuso de la estética de lo feo, que no descolocado, como revulsivo que de todas maneras produce una cierta adicción, deseos de mirar y de que aparezcan más cosas, de ensimismar y de hipnotizar, que no siempre se consigue.

-D: Sobre lo grotesco. ¿Es importante para ti causar efectos desagradables en la obra, violencia plástica? ¿Y lo monstruoso como modo de perturbar, generar malestar o para seducir?

-F. J. B.: La ironía y el chiste flotan disueltos en la atmósfera algo envenenada de la obra. Sí, me interesa perturbar, pero de una manera sutil e inquietante, a la manera de STEPHEN KING en su obra "It" (Aquello), produce un cierto malestar que a la vez que seduce, atrae. Lo monstruoso no aparece identificable, pero evidente, en muchas ocasiones está implícito en el planteamiento plástico de la obra y subyace allá dentro de la estructura profunda que sostiene mentalmente la obra.

-D: ¿Sientes atracción plástica por lo sucio y/o lo visceral?

-F. J. B.: Hubo un tiempo en los años 80 que pinté obras relacionadas más que con lo sucio, con lo visceral, y también posteriormente en distintas ocasiones, como en "El vaso", "El juego de abalorios", "Bis tic tac", y más recientemente en una serie titulada "Órganos y gestos". También en las series africanas aparecía una cierta idea de visceralidad. En 2009 realicé una gran pieza titulada "Cuando se desguella a una víctima en el altar de la cabeza, la fuerza del cráneo recorre la sangre", "Órganos en palpitación", etc.

Pero los cuadros son nítidos y brillantes, los colores no son sucios, ni tampoco es sucio el tema, sino que está relacionado con ritos, lecturas de vísceras, curiosidades por lo interno del cuerpo, etc. Hay muchas obras dedicadas a lo visceral mezcladas con otros estímulos que se extienden a lo largo del cuadro.

-D: Se que buscas una actitud libertaria, sin juzgar lo que está bien o mal, que sólo te interesan las trasgresiones, romperlas formal y conceptualmente y quedarte en un punto intermedio, lejos de las anécdotas ¿Buscas derroche en tu obra, cierto descontrol, lo instintivo, lo espontáneo, lo descuidado?

-F. J. B.: Por supuesto no sigo ninguna regla, y las formas que aparecen en grabados, dibujos y pinturas mantienen una actitud deliberadamente libertaria, y dentro de su naturaleza y condición tienen y se manifiestan con una conducta distinta. No son de fiar, porque aunque no lo parezca, siempre al final actúan según su propia naturaleza, como le ocurre a la serpiente o al escorpión, que aunque se mantengan momentáneamente en un estado de aparente mansedumbre, al final reaccionan siempre inoculando su veneno letal, porque no lo pueden remediar.

Ese estado de prevención, me interesa no saber cómo el cuadro en sí mismo o las formas que están en él se pueden conducir; hay que estar por encima de las anécdotas quedándose en una situación visual borrosa, donde todo es posible, y se derrame a través de un descontrol aparente, un espíritu trasgresor, que se deje ver a través de lo instintivo y espontáneo, y sobre todo, en lo que aparece premeditadamente como algo descuidado sin estarlo, sino sólo aparentemente...

Efectivamente hay en cada obra un derroche de signos, formas y colores, que danzan dentro de un mundo inacabable y visiblemente abundante. Hay derroche de formas. Dentro de la gimnasia mental anterior años 70, me fue muy fácil mantener un diccionario formal muy amplio y diverso y es inacabable, por lo que derrochar ideas y formas no supone ningún problema.

-D: Estas son señales de un pintor con un vitalismo expresionista, al igual que cierto romanticismo en otros, o un interés por lo metafísico, que igual es más apropiado en tu caso. ¿Te sientes de alguna manera identificado, te interesan estos conceptos?

-F. J. B.: Sí que me interesan estas señales, pues los cuadros deben aparecer frescos, brillantes y vivos, explorando desde el punto de vista expresionista. Pero todo eso sólo no es la finalidad, sino que se traduce un interés por lo metafísico, por lo esotérico que mantiene viva la atención y un cierto sobresalto...también importa dejar flotando un cierto regusto poético, que se refuerza a través de los títulos, que muchas veces son frases completas.

-D: Me comentaste que el título para ti es el inicio de un jeroglífico que pretende dirigir al espectador a un lugar concreto, una puerta de entrada al cuadro. Pero también le das importancia al sentido irónico de tus temas, de tus títulos, que consideras una poesía irónica, jocosa ¿De que manera mezclas el misterio que aportan tus títulos con el sentido de ironizar, que es casi una actitud intelectual de desvelar el sentido de algo diciendo lo contrario?

-F. J. B.: Porque el título es como un indicio, una pista, una primera clave de lectura, pero no la única, para que el cuadro no se encierre en sí mismo y desaparezcan multitud de otros significados que sobrevuelan por la ambigüedad de las imágenes que indican otras cuestiones atemporales. No se trata de cerrar puertas, sino por el contrario abrir analogía y ambigüedades mezclando con un regusto amargo, o al menos irónico, que a veces se convierte por su sentido trasgresor en un pequeño chiste. Hay que moverse justamente en la estética de los opuestos jugando con un concepto a la vez que también se muestra lo contrario.

-D: ¿Te identificas con lo reflexivo, lo escéptico o lo absurdo?

-F. J. B.: Siempre hay que mantener un cierto sarcasmo y no cerrar nunca nada, jugar en la estética de los opuestos, suscitar la duda, que nada quede definido, sino manifestar cierto escepticismo ante las leyes y los cánones. Es interesante generar un cierto absurdo en el cuadro, si a la vez entretienes y engañas la mirada y subviertes cuando puedes determinados conceptos.

-D: ¿Por qué pintas?, ¿qué es para ti?

-F. J. B.: Esta pregunta es muy difícil de contestar, porque está muy arraigada las ganas de pintar con tu manera de ser, y lo haces desde siempre. Es como una pulsión, como una presión sentimental que a veces se contiene, pero después de cierto periodo larvario surge otra vez esta necesidad de pintar. Es una manera de cumplir con una obligación conmigo mismo. A veces creo que es una obligación espiritual, uno podría encontrarse incompleto, como inservible. Es un verdadero desahogo dejar constancia de ese mundo paralelo que se va transformando, que parece un compuesto espiritual donde están todas las formas y colores, pero que sin embargo, no es lo mismo, y sin embargo lo es en una transformación constante.

Es para mí muy importante quedarme aquí sin ninguna pulsión, sino sumergido en un "leser faire" constante sería mi perdición...porque no es para mí una obsesión el pintar más y más cuando nada hay que decir, sino todo lo contrario, pinto en el deseo de decir cosas, por muy absurdas que sean.

-D: Bien, dejémoslo aquí Félix Juan. Muchas gracias por recibirme, y por contestar este cuestionario. Y mucha suerte.

-F. J. B.: Gracias a ti por provocarme con tu cuestionario y obligarme a poner en orden las obsesiones, los conceptos y las ideas que junto con las presiones internas del subconsciente me obligan día a día a seguir pintando con independencia de los resultados. Pinto primeramente para mí, y yo creo que eso se puede ver claramente. Es una reacción natural de mi propia naturaleza.

A. 2. Apéndice de citas de refuerzo

“Notas determinantes sobre la historia del arte en Canarias”

1. A mediados del siglo XIX llegan artistas y científicos a las islas, que van a fijarse por primera vez en el hombre y la tierra insulares, descubriendo a los propios isleños algunas de las características más peculiares de sus islas. Su interés, saber y sensibilidad fueron determinantes para los canarios [SANTANA (dir.), 1982, p. 340]. Es en el marco de la nueva sociedad burguesa canaria del siglo XIX, de actividad comercial a través de los puertos de LPGC y SCT, cuando surge en Canarias la nueva sensibilidad romántica bajo la influencia de la colonia inglesa afincada en las islas mayores. Su interés por lo exótico hizo divulgar las peculiaridades del paisaje y costumbres canarias, a través de la literatura y la pintura -especialmente la acuarela-, que rápido adoptan los canarios para representar temas históricos, hogareños y patrióticos, la gloria de las islas y su conquista [ABAD, 2001, pp. 22 y 23]. Todos tenían un interés naturalista y científico, aunque también había cierto romanticismo. La mayoría fueron ingleses o alemanes, quienes confirmaron una imagen exótica de las islas. Uno de estos científicos viajeros fue Alexander Von Humbolt, que entre otros, transmitió una visión de Canarias que despertó la curiosidad de muchos foráneos [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 13 y 14]. Todos estos aportes de extranjeros y peninsulares -como Eliseo Meifren- ayudan a crear una corriente romántica costumbrista y rural, y un paisajismo entre realista e impresionista, ambos demandados por la burguesía, permaneciendo en la primera década del siglo XX.

2. Estos pintores cultivaron también otros géneros como el retrato o la pintura de historia. El mejor dotado de los paisajistas fue Nicolás de Alfaro (1826-87), cuya pintura de las islas, realizada desde la península, es de un lenguaje clásico, sobrio e idealizado -al modo europeo del momento-. En Barcelona, pasará del romanticismo al realismo, como ocurre con Manuel González Méndez (1843-1909), cuyos paisajes son de una factura magistral, aunque su mayor logro son las escenas de género. En otros, su romanticismo deriva hacia una especie de impresionismo, una pintura de factura suelta, influida por la Escuela de Barbizón, sobre todo en los isleños formados en la península cerca de Carlos de Haes, como es el caso de Valentín Sanz [HERNANDEZ PERERA, 1984b, p. 310-12]

3. En un pintor de la talla de Néstor de la Torre (1887- 1938) ocurre que, sin dejar el academicismo rompe con él utilizando un modernismo simbolista. Sufrió el rechazo de los pintores renovadores [H. PERERA, 1984, pp. 314-321] por su intento de conciliar lo universal con lo canario -*Atlantismo*- de un modo decadente y académico, y también de los vanguardistas, para los que ya estaba superado y no representaba lo autóctono canario en consonancia con lo universal, como sí ocurría en los indigenistas de la Escuela Luján Pérez [ABAD, 2001, p. 44-45]. A partir de 1934, llegado Néstor de París, hace una revaloración artística de la isla y sus elementos. La imagen que ofrece de Gran Canaria es opuesta a la de los indigenistas, pero tampoco coincide con la de los regionalistas, es decir, no es auténtica como en los primeros, ni embellecida como en los segundos. Su inventiva y sus recreaciones le hacen separarse de los modelos, de los que sólo parte, independientemente de su valoración y acabado plástico. Convirtió su obra en *souvenir* para turistas, creando una imagen idílica de Gran Canaria, queriendo dar a la isla un futuro estético-turístico [SANTANA, 1998, pp. 21 y 22].

4. Estos pintores trataban de encubrir las diferencias sociales, como la burguesía pretendía, idealizando a la población campesina. El duro trabajo en el campo es disfrazado de amor al trabajo, lo bucólico y su felicidad. Es una pintura de corte académico, un arte regionalista en manos de terratenientes y extranjeros que dirigen el gusto estético hacia sus intereses, es decir, hacia la recreación del entorno, el hombre canario y sus costumbres desde una postura idealista, por tanto un alargamiento del siglo XIX. Al no existir una clase industrial que posibilitara un cambio al arte de vanguardia -en el que se encuadra el expresionismo-, el artista da la espalda a la crítica de la realidad, e insiste en los factores ambientales como modelo del sujeto armónico y complaciente. Se trata de un arte de gran nivel técnico, pero retrógrado, que todavía en las primeras décadas del siglo XX se sitúa en la línea de la pintura neoclásica o romántica, llegando incluso a una estética fascista en su apogeo

a finales de la Guerra Civil. Se detecta en general escasa capacidad para el riesgo, debilidad intelectual, apego a la comodidad y halago en el ambiente isleño [SANTANA (dir.), 1982, pp. 222-226].

5. En esta fecha ya existe un ansia de regeneración en las islas, deseos de modernidad. Es el año en que se expresa el desastre colonial español en Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Hay un intento de superación del ochocientos y su costumbrismo regionalista, que se alarga hasta alrededor de 1930, aunque algunos autores lo sitúan en 1925. Antes de 1898 no hay conciencia regional en Canarias ni ímpetu regeneracionista, porque había un entretenimiento absurdo en disputas insulares y desasistencia del poder central peninsular [CASTRO MORALES, en VVAA d, 1998, p. 431 y 438]. Así que, sobre el año 98 surge un nacionalismo, un espíritu crítico por desconfianza del exterior. Aparece un interés en lo particular, en lo insular, las costumbres populares y ancestrales. La Generación del 98 es un ejemplo artístico de este regionalismo, pero en Canarias sólo se nota en aquellos que están en la península; son ellos los que traen las innovaciones estéticas. La penuria económica, debida a la dependencia de la península y la colonización, traen sentimientos de nacionalismos a los que están en Canarias. Surgen lazos con Hispanoamérica a través de los que viven allí -sobre todo en Cuba y Venezuela-, un sentimiento antiespañolista y separatista [ABAD, 2001, p. 30-33].

6. Sin embargo, aunque estos valores ayudaron a la regeneración artística, en la vanguardia canaria hubo una herencia del romanticismo anterior. La influencia de Unamuno se notó en el escritor canario de Agustín Espinosa, de gran importancia en la formación de la vanguardia regional en la Escuela Luján Pérez, cuyas propuestas teóricas encontramos en el crítico Eduardo Westerdahl [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, pp. 448 y 449]. Este crítico, entre 1925 y 1930 buscó varias alternativas para esta regeneración: "regionalismo cosmopolita", "tipismo" o "primitivismo", frente al "regionalismo decimonónico". Sin embargo, persistieron los mitos y leyendas tradicionales canarias a pesar de luchar contra el apego al pasado e intentar buscar categorías actuales, porque los jóvenes no tenían conciencia generacional, no se comprometían a gestar un futuro. Así que, por un tiempo, y presionado por lo que el turismo demandaba, se convenció de que las fiestas populares, el paisaje y el costumbrismo podían ser modernos si se expresaban con la dicción actual, llegando incluso a creer ver en las acuarelas de Francisco Bonnín, un regionalismo universalista. Accionó la revista *Hespérides* y se conformó sólo con la renuncia de los creadores a la estética decimonónica, creyendo que era una alternativa al provincialismo cultural canario, pero en realidad, se quedó en un regionalismo ecléctico, apostando contradictoriamente al final, tanto por todo tipo de regionalismo, como por el posexpressionismo. Este tipismo, que pretendía ser una alternativa para escapar del arte decimonónico a través de fórmulas vanguardistas, casi vuelve al lugar de donde escapaba, debido a su localismo convencional. Afortunadamente, a la vuelta del viaje que Eduardo Westerdahl realiza por Europa en 1931, se separa de los que considera no aptos para la creación de la revista vanguardista -ligada a la II República-, y funda junto a Domingo Pérez Minik, *Gaceta de Arte*, 1932-36 [ídem, pp. 450- 460].

7. Los intelectuales componentes de esta revista -con los que Eduardo Westerdahl polemizó-, ya estaban preparando un proyecto más vanguardista para Canarias que el de una revista anterior, *Hespérides*, un diario ilustrado ecléctico. Conjugaron perfectamente la apertura hacia corrientes estéticas internacionales y la recreación de lo canario. Había verdadera voluntad de modernidad, y se notó. Se supera la tradición regionalista a través de la investigación histórica, negando el pasado inmediato, revalorizando la tradición popular. Universalizaron la cultura canaria al modo de Unamuno, manifestándose contra el concepto patrio de los viejos regionalistas [ídem, pp. 450, y 452-454]. Con ella surge el Primer Manifiesto Vanguardista en Canarias. Ya no se les etiquetará de nuevos regionalistas, sino de vanguardistas. Usaron temas locales, pero tratamiento renovador, lejos de la Escuela lagunera regionalista. En cambio los regionalistas querían conservar la idea del paraíso de las "Islas

Afortunadas”, las Hespérides, un mito vendido al turismo, un paraíso en el aislamiento [ABAD, 2001, pp. 44-48].

8. En 1933 ya es una revista internacional de cultura. Hubo 38 números con un manifiesto [SANTANA (dir.), 1982, p. 239]. La revista era el órgano de expresión contemporánea del CBA de Tenerife, y para algunos la revista de arte y literatura de vanguardia más importante de Canarias. En ella se incorpora el movimiento surrealista, así como el expresionismo, el arte social, el arte abstracto o el racionalismo arquitectónico, es decir, experiencias renovadoras del arte. A través de la revista y otras de formación paralela -ADLAN, Madrid y Tenerife-, también se traen a Tenerife exposiciones de arte europeo contemporáneo que habían estado en Barcelona y Madrid. Paradójicamente, todo el apoyo sólido teórico de *Gaceta*, no contó con apoyo de artistas plásticos canarios, a excepción de Oscar Domínguez. Además, la exposición *ADLAN-Gaceta de Arte*, celebrada en el CAB de Tenerife en 1936, fue silenciada. El estallido de la 2ª Guerra Mundial acabó con el proyecto que se retoma en los años 50 y 60 [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, pp. 434, y 462].

9. Intelectuales como Miguel de Unamuno manifestaron su crítica hacia las mezquindades localistas. Veía “el pleito canario” ajeno a la cultura y que sólo sumiría a Canarias en el aislamiento. Dejó ver las dificultades para la creación de una conciencia canaria, más allá de los límites de lo insular. La ventaja canaria estaba en poder utilizar el mar para abrirse a nuevos horizontes, a la cultura, y no dejar que el aislamiento llegara a provocar despreocupación respecto de los problemas nacionales e internacionales. Él proponía que Canarias se alzase como enlace entre el viejo y el nuevo continente restringiendo a las islas de la pequeñez de su territorio, buscando la universalidad. No defendía el regionalismo, y decía que la autonomía carecía de eficacia para resolver la problemática canaria. El provisionalismo y su intención de magnificar lo anecdótico en tradiciones legendarias sobreestima la realidad y hace que se ignore lo que ocurre fuera creando subdesarrollo, retraso cultural, anacronismo y separación del progreso. En Canarias persistía la recreación localista de tradiciones, y a veces, de mitos ancestrales. La cultura de entonces tenía deudas con el pasado y la sociedad no estaba preparada del todo para asumir una vanguardia, aunque se luchaba desde el periodismo y los ensayos artísticos [Ídem, pp. 428-31].

10. Se forma como escuela industrial y de artes decorativas, pero desarrolla un espíritu de enseñanza libre, a modo de taller y no de academia, con lecturas de poesía -Alonso Quesada, Espinosa, etc.-, excursiones al natural, visitas al Museo Canario, etc. Los alumnos se empiezan a preocupar por el legado aborigen, el paisaje y el arte popular. Se desarrolló entre los años 20 y 30, con un ascenso entre 1925 y 1930, pero “[...] no existió ni grupo, ni manifiesto, ni movimiento indigenista”. No hubo propósito político, étnico o cultural en esos años [Ídem, pp. 432 y 444]. En realidad, fueron sólo unos pocos artistas –alrededor de ocho-, los que asumieron la vanguardia.

11. El regionalismo en Canarias utiliza los mismos elementos paisajísticos y humanos que los indigenistas, sin embargo es un arte burgués, académico, naturalista y decorativo, al que le interesa captar lo externo y folklórico, la anécdota de lo canario -vestuario, estampas idílicas, etc.- copiando la imagen exótica que los artistas extranjeros dieron de Canarias, obras sin tensiones sociales o plásticas. Hay que destacar también el carácter temporal de las obras. Se describe un retrato de una escena en un tiempo preciso -por ejemplo, en los años 20, de las figuras de Aguiar en *Alfombra de flores*-, mientras que los indigenistas crean un tipo, plantean nuevos problemas plásticos y expresan de manera crítica o dramática, la situación del hombre y el paisaje canarios. Son por tanto, dos versiones antagónicas de lo mismo. Los alumnos de la Escuela Luján Pérez no se dejan seducir por el

poder de convicción de Néstor de la Torre y su obra, sus posibilidades comerciales y su éxito, sino que prefirieron seguir con su propia aventura, aunque fue Néstor quien al final se acaba influyendo de los tipos de flora y etnia creados por los alumnos [SANTANA, 1998, pp. 20-22]. Lo mismo ocurre con José Aguiar, que también frecuentó esta escuela. Ellos llegaron más tarde al indigenismo. De todos modos, esta escuela era formalmente sobria y sencilla, equilibrada, popular, es decir primitivista; en cambio Néstor era barroco y recargado, decorativo, exótico. En realidad no tienen nada que ver formal ni conceptualmente estos y los alumnos de la escuela [ABAD, 2001, pp. 76-79]. Señala Fernando Castro: “La conciencia de que la identidad canaria había sido velada por el mito [de las Hespérides, Canarias como paraíso idílico] llevó tanto a los indigenistas de la Escuela Luján Pérez, en Las Palmas, como a los vanguardistas de *Gaceta de Arte* a renegar de la trampa del regionalismo” [CASTRO BORREGO, en ABAD, 2001, p. 11]. Pero aún en tiempos de la República en 1931 -que termina con el triunfo de la burguesía y su liberalismo-, el regionalismo académico llenaba salas y el mercado artístico [Ídem, pp. 65-66].

12. El término “indigenismo”, para lo canario, surge a raíz de unas conversaciones de Lázaro Santana con Monzón en los años 60, en torno a la Escuela Luján Pérez, así que la responsabilidad es de ambos. Debió surgir por mimetismo con el indigenismo mexicano, porque ambos se fundamentaban en lo popular, pero no por igualdades estéticas. “Indígena” es el nativo de un país, ya Alonso Quesada utilizó el término refiriéndose a los canarios. Así, aquel arte que tiene como modelos a indígenas es indigenista, y a veces vemos que así también se hace un arte costumbrista o regionalista. Más bien se reemplaza para diferenciarlo de éstos. Y tampoco como Realismo mágico, porque éste no alude a lo racial, componente básico del indigenismo [SANTANA, 1998, pp. 11-13 y 45-47]. En Canarias el indigenismo va ligado, como explica M^a Ángeles Abad, a un sentimiento de diferencialidad, que ella llama “canariedad” [ABAD, 2001, p. 17].

13. Con la idea de universalizar los temas canarios, la Escuela Luján Pérez optó por incorporar las tendencias estéticas de última hora, a través de la revista de Franz Roh, *Postexpresionismo*. Esta fue la primera alternativa vanguardista y sería frente al regionalismo, no la de *Gaceta de Arte*. Los alumnos aportaron una nueva imagen canaria, que era la que se entreveía en las poesías de Agustín Espinosa y la que describían los intelectuales de Tenerife. Esto se confirma cuando estos se desplazan desde Gran Canaria para exponer sus obras en el CAB de Tenerife en 1930. De la experiencia también se crean obras literarias que fomentan el nuevo regionalismo vanguardista canario: *Notas para un ensayo. Regionalismo*, de Eduardo Westerdahl, y *El hombre en función del paisaje*, de Pedro García Cabrera. Se materializa entonces una vanguardia con verdadero sentido regional, lejos del falso concepto de lo regional hasta ahora tratado. Se reivindicaron los valores geográficos sobre los históricos, una estética que identificara al individuo canario con su entorno natural y que a la vez estuviera en sintonía con la actualidad europea, ya que según Eduardo Westerdahl carecía de un regionalismo aborigen. La revista *Cartones*, en 1930 –sólo hubo un n^o-, encarnó la vanguardia regional en conexión con la Escuela Luján Pérez, y fue creada con la idea de ilustrar los nuevos conceptos del paisaje canario, la nueva interpretación del mar, la vegetación, la isla, y su relación con el hombre canario. El paisaje empieza así a tener señas de identidad [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, pp. 456 y 458].

14. Por aquel entonces, Eduardo Westerdahl insistía en el valor del cactus como planta de volumen para la pintura posexpressionista. Era un ejemplo de la necesidad de recrear los elementos canarios, partiendo del espíritu para conseguir algo verdadero y con identidad. Se buscaba una visión distinta de las cosas que proporcionara un significado nuevo, una nueva forma de que la mente recibiera el mensaje que le transmite el ojo; asumir símbolos en el paisaje que le aportaran identidad. Es algo

parecido a lo que Hermann Barh explicaba acerca del ojo del pintor y su imaginación [véase la nota a pié de p. nº 32 del cap. I], un trabajo de depuración que los indigenistas lograron realizar para crear un arte genuino [Ídem, pp. 24, 25 y 26].

15. Canarias no cuenta con historia del arte antes de 1500, ni con arte propio hasta alrededor de 1700; no podemos hablar de tradición en el arte canario. También hubo en esta escuela influencia del arte africano, pero es un error pensar que hubo una conexión directa de Canarias con el arte de africano, porque el primitivismo nos llegó vía París. Nuestra conexión con África era económica y algo social, pero no cultural. La mayor influencia en este sentido proviene del arte mexicano, pero con matices, ya que sólo coinciden en que utilizan un modelo referencial en el hombre del pueblo, a parte de esto, las coincidencias estéticas son pocas. El indigenismo canario no tuvo matices sociales, ni políticos –salvo en Felo Monzón-, como sí lo tuvo el mexicano, que estuvo al servicio de la revolución. Aparte de esto las coincidencias formales que puedan haber, por ejemplo en la robustez de las mujeres de Diego Rivera y Santiago Santana, es sólo influencia de Picasso o Cezanne [Ídem, pp. 26-28]. Los indigenistas de la Escuela Luján Pérez despojan a los personajes de adornos y además los muestran con austeridad formal, la búsqueda de lo esencial, sin decorativismo, de ahí lo arcaico de las figuras, que las hacen atemporales, inalterables. Para ello, debe haber antes en el creador una imagen mental clara, así surge un lenguaje primitivista en la escuela, que el canario interpreta como de su memoria colectiva y el foráneo como histórico, mítico y universal. Para Lázaro Santana, a veces, desde la simplicidad se descubre el sentido real de las cosas [SANTANA (dir.), 1982, pp. 205-206].

16. Según Fernando Castro, en los alumnos de la Escuela Luján Pérez hay también esa metafísica del paisaje, que es la que describe Franz Roh en su libro *Realismo Mágico*. Éste dice: “[...] lo que aflora es una visión del paisaje insular, y del hombre que lo habita impregnada de profunda melancolía [...] poética del desasosiego, en el que el paisaje presenta una sensación de angustia, porque el cometido de los artistas no es el placer, sino el conocimiento” [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 78 y 80].

17. En este segundo tercio del siglo XX, a nivel europeo, el arte de vanguardia lucha para no ser instrumentalizado por el poder de los fascismos -Hitler, Stalin, Mussolini, Franco, etc.-. También en el arte se intenta una vuelta al orden desde lo oficial, pero la vanguardia está ya muy avanzada e instalada en el mercado. Internacionalmente, el mercado del arte se fortalecía con el capitalismo, convirtiendo en mercancía cualquier discurso plástico. En España, desde el final de la Guerra Civil, se intenta una depuración a través de la enseñanza e intelectualidad y se reprime al pueblo, en definitiva, se intenta un arte de estética oficial, apagando los impulsos de las corrientes modernas. Se rompen los lazos culturales con Europa debido al aislamiento, así que no existe una cultura desarrollada e independiente. Los valores de la cultura conservadora y oficial habían dejado huella. Sin embargo, un pequeño grupo de artistas e intelectuales en Canarias quería recuperar el tiempo perdido, aunque tenían el rechazo de los medios, con lo cual el éxito era casi imposible [Ídem, 2008, pp. 17-20]. Los logros conseguidos después de 1927, con *La Rosa de Los Vientos*, y hasta 1936, cuando desaparece *Gaceta de Arte*, fueron importantes, pero no consiguieron implantar la vanguardia, con lo que después de 1939 hubo que empezar de nuevo y en un contexto nada favorable [Ídem, pp. 29-30]. Se puede decir que después de la Guerra Civil se dan dos tendencias: Una, la continuidad de la Escuela Luján Pérez, junto con *La Rosa de Los Vientos* y *Cartones* en Tenerife, en la que la vegetación y naturaleza de las islas es reivindicativa y alegórica; y otra, la de los que eludían el compromiso a base de paisajes o géneros similares, el paisaje menos vanguardista -el de los costumbristas citados-, de visiones pasivas y contemplativas. En general, se da mucha importancia a la geografía como símbolo de identidad canaria [Ídem, pp. 193-194].

18. Lucha que es protagonizada por Francisco Bonnín *versus* Eduardo Westerdahl. Al desaparecer *Gaceta de Arte* -momento en que Francisco Bonnín dirigía el CBA de Tenerife [H. PERERA, en VVAA, 1984b, p. 434]- desaparece el arte más innovador a la vista al público, pero se consiguen dar conferencias a favor del nuevo arte -Eduardo Westerdahl, Felo Monzón, Alberto Sartorio, etc.- en otros lugares. En estos años se producen tanto la llegada de turismo foráneo como los imperativos institucionales de proyectar el arte canario en la península, así como la diáspora de artistas canarios que fueron a formarse y a trabajar a la península y el extranjero, considerando insuficiente el panorama de las islas. Algunos no vuelven: José Aguiar, Oscar Domínguez, Juan Guillermo, etc., aunque la mayoría sí: César Manrique, Pedro González, Álvaro Fariña o Néstor de la Torre. Cuando lo hacen en los 60, en las islas se ha implantado el turismo y el sector servicios. Entonces surgen nuevos grupos artísticos en LPGC -LADAC- y en SCT -Nuestro Arte- [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, pp. 466-468].

19. Por estas fechas -1950-, Eduardo Westerdahl conecta a las islas con las propuestas de península y extranjero y funda en el Puerto de la Cruz el Museo de Estudios Hispánicos de Canarias -1953-1965-, pero sus ansias de continuar con la vanguardia, que ya había sido interrumpida por la Guerra, se quedan inacabados. Luego surgirá Nuestro Arte, sin Eduardo Westerdahl ni Domingo Pérez Minik, pero con la memoria de la importancia de su papel en Canarias [H. PERERA, en VVAA, 1984b, pp. 434 y 436].

20. Dice Ángeles Abad sobre Felo Monzón: “[...] ha filtrado el expresionismo de sus temas nativos para llegar a una suerte de surrealismo que continúa tomando su entorno [...] Éste elige ahora otro aspecto insular, las lavas, el fuego telúrico, desde diferentes campos de investigación plástica”. Se conectan por primera vez los elementos temáticos canarios con la modernidad plástica formal, mezclando la lava con el absolutismo de la pintura, y lejos del mito o la fábula. Luego, en 1984 realiza volcanes que están vivos, activos. Algunos de los componentes de LADAC exponen sus obras en Barcelona, como esta obra de Monzón, sus *Formas Lávicas*, o como en Millares, sus *Pictografías* [ABAD, 2001, pp.93-95 y 160-1].

21. El viaje a Madrid de Elvireta Escobio, Manuel Millares, Martín Chirino y Manuel Padorno en 1955, es uno de los acontecimientos claves de la historia del arte en Canarias. No olvidan las islas, es su motivo artístico, pero desean estar en el circuito artístico, en la vanguardia internacional. Desde los años 30 en EE.UU. hubo múltiples manifestaciones de arte muy ligado a las raíces aborígenes, el mismo que tuvieron los Expresionistas abstractos americanos. Se mira a las raíces indígenas y se transforma el arte en moderno. En Manuel Millares, materiales y proceso no sólo eran ejercicios de estética, había una gran implicación moral [ABAD, 2001, pp. 97-99]. En los años 40 se apoya un arte académico y se comienza la reestructuración del *Sistema Arte*, sin embargo algunos artistas y escritores lograron incorporarse a estructuras oficiales apostando por un arte moderno, por ejemplo a través de los Salones de la Once -donde participa Millares con *Aborígen de Balos*-, o el apoyo contradictorio de grupos como Dau al Set, Escuela de Altamira o Pórtico. Aunque se repudiaban las opciones más modernas, la vanguardia fue encontrando su lugar en los años 50, sobre todo por la conciencia de retraso con respecto a Europa. En las Bienales de Arte Hispanoamericano -1951, 1953 y 1955-, participan muchos canarios, entre ellos Millares, Oscar Domínguez, José Aguiar, Felo Monzón, César Manrique o Juan Guillermo Hernández. En la III Bienal, en Barcelona, participaron tanto oficiales como experimentales. En ellas los canarios ratifican el triunfo de la abstracción. Sin embargo, ésta era la cara que se quería dar en el exterior, ya que dentro sólo seguían recibiendo ayudas los artistas ligados al Régimen, como Dalí o Aguiar. Así que se organizan Contrabienales organizadas por los artistas contrarios al Régimen [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 41-46].

22. Mariano de Cossío nace y se cría en Valladolid, pero se establece en Canarias desde 1935. En sus murales hace hincapié en aspectos que simbolizan la vida e historia de las islas. El del Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Canarias, es un mural al fresco, de estilo regionalista, realizado en 1950. En este mural se muestran las faenas del campo y pesca en La Palma, hay dinamismo y cuidado en el estudio de las figuras. Otros murales de Mariano Cossío son los de la Iglesia de Sto. Domingo –para algunos su mejor obra-, en La Laguna, o el techo del Paraninfo de la Universidad de La Laguna. Dice Ana M^a Arias, “La virtud más pura de su arte es quizá la transposición concienzuda de esa densidad de las cosas a un riguroso lenguaje pictórico [...]. Hay algo de cubista en esta manera de pintar que consiste en dar a las masas su importancia; pero hay también algo que deriva del postimpresionismo, en los matices de la luz y en la manera de saber jugarla para los efectos de corporeidad” [A. DE COSSÍO, 1975, pp. 9 y 17]. Según Pedro González, Mariano de Cossío tiene un mundo pictórico sobrio, aristado, áspero y profundo. Una pintura que no quería ser amable, sino que se presentaba incómoda, expresando una verdad cruda que guardó en lo más íntimo, en el color y la línea, su firma plástica [GONZÁLEZ, 1986a, p. 79]. Su color era naturalista, deleitándose con gamas ocres, azules y neutras, pero sobre trataba los volúmenes, el grosor y la geometría en formas limpias y enérgicas. Aparte de murales, realizó exquisitas obras de caballete -retratos, autorretratos, paisajes, etc.-.

23. En los años 60 la modernidad vuelve a encontrar su espacio en Canarias. Es el momento de mayor actividad de Eduardo Westerdahl. Sin embargo, hay tensión entre artistas e intelectuales por sus diferentes orientaciones plásticas, cosa que se aminora cuando surgen dos espacios independientes, el CAB de Tenerife y el Museo Municipal de SCT. Se garantiza la modernidad a través de artistas, exposiciones y galerías y se detecta una identidad canaria, en realidad sólo aceptada en los años 80 y 90, aunque para algunos críticos sólo es un ciclo de modernidad que trataba de incorporar lo canario a lo universal en Canarias [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, p. 474 y 482]. Para otros, como Carlos D. Bertrana, la generación de los años 60 ha sido la más importante de la historia de Canarias, ya que el verdadero arte para él despertó después de la posguerra [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 40].

24. Para Fernando Castro, en Nuestro Arte no había un criterio estético sólido, sino individualismo y una pretensión de hacer arte, al margen de estilos y tendencias. Reivindicaban que el estilo era una moda, y que esta era ajena al verdadero arte. Había pobreza crítica y mucha práctica, al contrario que en *Gaceta de Arte*. Se alejan de la posición política de los indigenistas, sintiéndose universales. Tienen un deseo de andar libres, sin tener en cuenta los precedentes canarios –Juan Rodríguez Botas y Ghirlanda, Pedro Guezala, Nicolás Massieu, Álvaro Fariña, etc.- y caminar sin padrinos [SANTANA (dir.), 1982, pp. 292-295].

25. Sobre todo la exposición de Pedro González en 1959 en el Casino de SCT, con su informalismo, es la que afianza la abstracción en Canarias. Cuando Francisco Bonnin coge la dirección del CAB de Tenerife en 1963, toda la bonanza de lo moderno se acaba. Ahora lo viejo –Francisco Bonnin-, gana a lo nuevo –Eduardo Westerdahl-. El CBA se convierte en espacio para lo más convencional y para el grupo de Acuarelistas canarios. En 1963, en la primera colectiva del grupo Nuestro Arte se respira independencia, libertad y eclecticismo, obras abstractas y figurativas. Es la primera muestra colectiva moderna sin Eduardo Westerdahl. Querían hacer algo totalmente nuevo, lejos incluso de la Escuela Luján Pérez y *Gaceta de Arte*, sin manifiestos, aunque publicando ensayos en la *Gaceta semanal de Arte* -Pedro González y Enrique Lite-. Estos renovadores modernos se desplazan al Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, dirigido por Miguel Tarquis -que se convertirá luego en miembro de Nuestro Arte-. En la colección había obras de artistas vivos, algunos ganadores de los certámenes de

SCT. También había una sala para exposiciones temporales en la que José Abad expone sus esculturas y José Luis Fajardo, Enrique Lite y Pedro González, pinturas abstractas. El arte abstracto era un sector minoritario y la modernidad no había sido del todo enraizada en las islas. Por ello, muchos ya habían emigrado a Madrid -Elvireta Escobio, César Manrique, Cristino de Vera, Manuel Padorno, Juan Hidalgo, etc.- [CASTRO MORALES, en VVAA, 1998d, p. 472, 476 y 478].

26. Señala Fernando Castro que a comienzos de los años 70 cambia la infraestructura artística de Canarias con la apertura de galerías, creándose así una estructura de mercado. La primera de las galerías fue la Sala Conca, promocionando a las nuevas generaciones -Fernando Álamo, Juan José Gil, Gonzalo González, etc.-. Otras fueron las galerías Balos I y II y galería Vegeta, en LPGC; el Aljibe, en Lanzarote [SANTANA (dir.), 1982, pp. 303, 485 y 486], Ossuna, Leyendecker y Rodin en SCT. También las Salas de las Cajas de Canarias y el Colegio de Arquitectos de SCT. Esta proliferación de galerías no trajo un mercado consolidado debido principalmente a la ausencia de museos de arte contemporáneo en ese entonces -excepto el MIAC de Lanzarote-, con lo que no se creó estructura para el mercado, que fue endeble. En los años 80 y 90 también se abren algunas galerías. Hay que pensar que gracias a ellas los artistas fueron a ARCO en colaboración con el Gobierno de Canarias. Después de todo el apoyo, el balance final no fue del todo positivo, por la falta de apoyo continuado al arte emergente y escasa difusión en los medios. En la segunda mitad de los años 70 el papel de las revistas es fundamental para la difusión del arte de Canarias, tanto de los artistas como de las actividades culturales [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 94 y 100 y 165]. Además, informan sobre lo que ocurre en el extranjero. Algunas fueron *Sintaxis*, *Blanco y Hartísimo*, *Liminar*, *Guadalimar o Papeles invertidos* [R. QUINTANA, en VVAA, 2008d, p. 28].

27. Lo constituyen Tony Gallardo, Juan José Gil y José Luis Alzola, uniéndose luego Martín Chirino y Juan Hidalgo. En 1976 realizan el último *environment*, recreando el pasado histórico a través de un montaje neoindigenista. Tuvo importancia su Manifiesto de El Hierro -se reunieron en El Hierro para redactarlo-, o de Canarias, 1976, que pretendía rescatar el legado iconográfico de los antiguos pobladores de las islas, especialmente la pintadera y la grafía. Reclaman el origen autóctono de la cultura canaria, su universalidad, fundamentada en el primitivismo canario [SANTANA (dir.), 1982, pp. 306-307]. Los intentos de africanizar las islas también conllevan una intención primitivista de carácter nacionalista, buscando señas de identidad tras la muerte de Franco, otro ejemplo de neoindigenismo, aunque se desvían de las intenciones iniciales de los auténticos indigenistas [SANTANA, 1998, pp. 36 y 37]. La actitud de los artistas canarios de posguerra y transición viene determinada por el fin de la dictadura franquista e inicios de la democracia. En ese clima de represión de ideas los artistas e intelectuales sufrieron también las consecuencias de sus ideas progresistas. Se muestra el inconformismo y el activismo a través del arte mediante nuevas formas de expresión, interactuando con el pueblo -exposiciones, proyecciones, *happenings*, debates, etc. Contacto I se plantea el papel del arte, su capacidad para transformar la sociedad, buscando libertad mediante experiencias, desplazando al objeto. Sin embargo, nunca lograron aunar sus ideas con una estética coherente, aunque sí una intención común de introducirse en la vanguardia canaria. Contaron con detractores como Antonio Zaya y Carlos Pinto, que pusieron en entredicho sus ideas y la validez del Manifiesto del Hierro [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 30-35].

28. En torno a esta sala de La Laguna se desarrolla gran parte del panorama artístico canario, una etapa llena de talentos: Fernando Álamo, Gonzalo González, José Luis Medina Mesa, Cándido Camacho, Ernesto Valcárcel, Luis Alberto, Juan José Gil y Juan Hernández. Críticos importantes fueron los hermanos Zaya y Carlos Pinto. Con ellos se edita en El Día un suplemento de arte. Y en Las Palmas, los hermanos Zaya hacen lo mismo en La Provincia, en ambos haciendo eco de una

estética decadentista provocadora, en la línea de Antonin Artaud [CASTRO BORREGO, en VVAA, 1998d, p. 486]. La exposición *Conca. Una vanguardia y su época*, celebrada en esta sala en 1994, “[...] tuvo como misión elemental la denuncia, la defensa de los ideales colectivos y el progreso ideológico y muestran una total sintonía con las propuestas desarrolladas en cualquier lugar del mundo”. Su director, Gonzalo Díaz, propuso un espacio para el arte contemporáneo internacional y para promocionar artistas canarios que desarrollan una trayectoria como profesionales, la llamada Generación de los 70 [NAVARRO, en VVAA, 1994a, p. 41].

29. Se dan formas lejanas al informalismo y más ligadas a las corrientes que se adentran en abstracciones ligadas a la superficie de influencia neoyorkina, como las de Rothko o Newmann, es decir, el *Hard-edge* americano o la *Support-surface* europea. Se alejan de la expresión individual buscando la autonomía del lenguaje pictórico. A estos artistas no los tendremos en cuenta, aunque casi todos tuvieron fases fuera de esta abstracción, por ejemplo, José Luis Medina Mesa, antes de adentrarse en el *Posminimal* en el año 78. En el lado opuesto, encontramos la obra de José Antonio García Álvarez a finales de los 70 –que sí tendremos en cuenta-, ligada a aspectos sensoriales y sensuales de la naturaleza, a la vez que hedonista [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 242]. En todos ellos –como en Felo Monzón– hay análisis, una reflexión que precede a la ejecución; no es una pintura improvisada. La geometría es fundamental en ellos, les aclara la composición, es decir hay necesidad de orden de antemano. En Juan José Gil en los años 70 hubo un breve periodo expresionista, pero se decanta por la rigurosidad de la línea y la construcción de planos de color. Puede situarse al lado de las obras de Monzón, con sus diferencias formales, pero con una visión estructural similar. Además ambos creyeron en la utilidad social del arte [SANTANA, en VVAA, 2008d, pp. 16 y 17].

30. En Canarias hay una serie de referentes importantes en la formación de estéticas de estas tres décadas –años 70, 80 y 90–, que han servido como conducto, trayendo a las generaciones más jóvenes las corrientes internacionales. Se reconoció el liderazgo de críticos como Eduardo Westerdahl en los años 50 y 60, y el de creadores y su papel docente, como Felo Monzón y Pedro González, así como el de otros creadores más radicales como Manuel Millares o Juan Hidalgo. En el caso de Felo Monzón, los artistas que se quedan en las islas lo toman como referente en la lucha política y el compromiso social con el arte, por su espíritu investigador y porque supo respetar la libertad creadora de sus alumnos. Además, por crear grupos –LADAC y Espacio– y por ser un dinamizador cultural. Con Juan Hidalgo, muchos se acercan al *fluxus* y las nuevas corrientes internacionales. Valoran su concepción arte-vida, su ironía, ideas y su espíritu crítico [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 233, 235 y 236].

31. Rechazamos la muerte en nuestra conciencia, pero contemplarla produce tanto rechazo como atractivo; su belleza nos seduce y atrapa. Esta temática es atemporal, siempre ha estado representada en el arte, a veces con un contenido moralizador y estéticamente no muy repugnante, como en la Edad Media, o relacionada con lo extraño y escatológico, como en el Barroco. Las *vanitas* –o *vanidades*–, que aparecen en esta etapa, tenían por función representar la igualdad de todos los hombres ante la muerte y la futilidad o insignificancia de las ambiciones terrenales. Se realizaba en forma de bodegones con la calavera o esqueletos rodeados de elementos con simbología. En las vanguardias, la muerte está unida a la representación del horror y la guerra, el hambre, etc. En la Sala Conca, la muerte es hilo conductor de muchas obras. Ha sido una obsesión estética y personal del galerista Gonzalo Díaz, que se nota hasta en la decoración de la misma sala, decadente. Hay una estética general puritana teñida de negro, despreciando el *establishment* y lo material. Allí, la representación de la muerte aludía a ésta de forma carnal, lo decrepito y putrefacto, no a la muerte como paso a otra vida, sino a la descomposición o lo visceral, casi más desagradable que representar

una calavera. Lo vemos en Gonzalo González, Cándido Camacho o Pedro González [CAMPOS T., en VVAA, 1994a, pp. 91 y 92].

32. En el CBA de Tenerife se exponen formulas ancladas en el pasado, así que los jóvenes reaccionan con nuevas fórmulas y materiales. En general, se retoma el interés en la naturaleza después de haber sido repudiada en la vanguardia de posguerra. Nuestro Arte fusiona materiales con elementos orgánicos de las islas, Felo Monzón realiza interpretaciones telúricas de su geografía, en 1963 [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 198-200]. Otros ejemplos de esta década son los de Vicky Penfold o César Manrique. La llegada a las islas de pintores como Walter Meigs y Vicky Penfold, aportan visiones vanguardistas del paisaje canario tras el contacto con la naturaleza de las islas. La interpretan a través de un lenguaje sintético o abstracto. Destacó también la renovación de la acuarela de paisaje de Manuel Martín Bethencourt (n. 1941), bastante experimental, en una superficie rica en texturas. Hay cierta relación entre las acuarelas de éste y las de Bruno Brandt, en el sentido trasgresor de tratar este medio [CASTRO BORREGO, en SANTANA (dir.), 1982, p. 310], pero Bruno Brandt fue el gran renovador de la acuarela en Canarias. Manuel Martín Bethencourt es, de los canarios, el que más investiga en la acuarela en los 70, situándola en la modernidad, contribuyendo junto con Miró Mainou a renovar el paisaje canario. También los paisajes imaginados de Vicky Penfold, que rompen los cánones clásicos, tanto por el trazo como por el colorido, muy expresivo –por ejemplo, *Mimosas al viento*, 1977-. Otro extranjero importante que trató el género del paisaje de manera expresiva fue Guido Kolitscher, con sus aguafuertes abstractos [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 172 y 202].

33. También se darán corrientes de nuevos conceptuales y abstractos geométricos como parte de la obra indigenista de Rafael Monagas, y se diluirán los límites de las disciplinas [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 234]. Sobre 1989 surgen en Canarias planteamientos eclécticos en Juan Hernández, Ramón Díaz Padilla, José Antonio García Álvarez y Juan José Gil, que dejan atrás tanto la pureza del *Minimal*, como el desgarro expresionista. La abstracción y la figuración se funden y las referencias paisajísticas se mezclan con los elementos figurativos, dejando de ser antagónicos, rasgo común de la posmodernidad [CASTRO BORREGO en SANTANA (dir.), 1982, p. 311].

34. En esta década, se llevaron a cabo muchísimas exposiciones, aunque no en todas encontramos obras de carácter expresionista. Algunas importantes fueron *Canarias, 1983*, galería Leyendecker en Arco, 1983, *Visiones Atlánticas*, Viena, 1985, comisariada por Fernando Castro, o *Frontera Sur*, 1987-88, en península y Lisboa, comisariada por Antonio Zaya y Carlos D. Bertrana [CASTRO BORREGO en VVAA d, 1998, p. 490]. Esta última no pretendía una propuesta coherente, sino una actitud sincrética ante el arte canario. También se celebraron *Canarias-81-arte actual* y *Canarias 84* en Nueva York, 1984. Y en 1985, *7 Siete, Arte Canario 1950/1985*, que destacó por la liberación de estilo y énfasis colorista, *Recuento, Límites de expresión plástica en Canarias*, en la que se ve la influencia de los neoexpresionismos -Adrian Alemán, Carlos Matallana, Miriam Durango, José Herrera, Luis Palmero, José Luis Pérez Navarro, etc.-, *Artistas Canarios en Madrid*, 1986, *Después de los 70*, Granada, *Lucas en la escena canaria*, Jerusalén 1987, [R. QUINTANA, en VVAA, 2008d, pp. 38-40], *Desde el Volcán*, Nueva York-Washington-Caracas, 1993, y *A Natural History*, 1993. En la crítica de arte destacaron Carlos Pinto, a través de la revista *Hartísimo*, así como Gopi Sadarangani o Ángeles Alemán [CASTRO BORREGO, en VVAA, 1998d, pp. 494 y 496].

35. En 1985, con el Año Internacional de la Juventud, se celebran distintas muestras. El Gobierno de Canarias promocionó el arte emergente de las Islas en el extranjero. Una serie de artistas que se inician con lenguajes expresionistas aparecen paulatinamente y se imponen en el escenario artístico

de Canarias. Su presentación tuvo lugar con la exposición *Límites de Expresión Plástica en Canarias*, en 1985, una de las actividades que celebró dicho año y que tuvo una importante repercusión en el desarrollo artístico de los años 80 en Canarias. Fue una muestra heterogénea; participaron Miriam Durango, Manolo Cruz, Cristóbal Guerra, José Herrera, Luis Palmero, Sergio Molina, José Luis Pérez Navarro, Carlos Matallana y Adrián Alemán. Esta exposición significó para estos pintores una incursión en el lenguaje expresionista por influencia de la pintura europea, pero en muchos casos pronto se abandonaría esta influencia como se aprecia en obras posteriores. José Luis Pérez Navarro, Carlos Matallana y Adrián Alemán, viajan por Europa y Nueva York para conocer las nuevas propuestas plásticas, pero piensan que ya no es necesario establecerse a estas alturas en el extranjero, sino que, con vivir la experiencia fuera un año es suficiente [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 86 y 130]. En los años 80 la Consejería de Cultura apostó por estos tres pintores, seleccionados para dos exposiciones, *Utopía*, Nueva York, 1985, y *Nueva Pintura Canaria*, en *Europalia*, Bruselas, 1985. Los tres reemplazaron a artistas anteriores consagrados de los 70, lo que creó polémicas y envidias. El gobierno pretendía favorecer la creatividad de los jóvenes y renovar la estética. Una especie de *marketing* cultural [CASTRO BORREGO, en VVAA, 1998d, pp. 494 y 496].

36. A través del CAAM, creado por el Cabildo de Gran Canaria en 1989, y de su revista *Atlántica*, dirigida por Antonio Zaya, se lleva a cabo la principal actividad artística de las islas a través de buenos catálogos y exposiciones, en especial sobre arte africano y latinoamericano, pero también internacional. En Tenerife se crea el centro de Arte La Recova, del ayuntamiento de SCT y el Ateneo de La Laguna. Otra institución importante es el Instituto Oscar Domínguez, de 1998. Pero aún así, a los creadores canarios les cuesta abrirse paso en la península. Para Fernando Castro, en los años 80 quedó claro que ni los apoyos institucionales podían salvar la distancia con la península, es algo que sólo pueden arreglar las galerías, si no, se continuaría con el aislamiento [VVAA, 1998d, p. 498]. Una exposición importante de esta década fue *La isla taller. Imágenes de la naturaleza en el arte canario de fin de siglo*, 1999, en La Recova, SCT. Según Fernando Castro, justo cuando se detectan signos de destrucción en la isla, ésta se convierte en taller para los creadores. Encontramos obras de Gonzalo González, Santiago Palenzuela, Carlos Matallana, o José Luis Pérez Navarro [CASTRO MORALES (dir.), 2008, p. 254]. Con la iniciativa de Carlos Díaz Bertrana, y comisariada por él, se celebraron exposiciones como *Tercer Milenio*, 1995, en La Regenta y La Granja, o *Condivergencias* que muestra obras de los 90 que intentaba resumir la obra canaria de fin de siglo [CASTRO BORREGO, en VVAA, 1998d, pp. 498 y 500.] Por otro lado, a través de Ernesto Valcárcel se desarrolla un programa de exposiciones en La Regenta, LPGC, y en La Granja, SCT: *Figuraciones Indígenas*, 1996-1997, pintura ortodoxa de caballete en sus vertientes neofigurativas, en la que hay imágenes deudoras tanto del expresionismo, como del *pop*, el romanticismo, el conceptual o las nuevas tecnologías, *Telúrica secreta*, 1998, neominimalismo reduccionismo, síntesis y abstracción de los años 90 en Canarias, y *Poco antes poco después*, 1999-2000, tendencias derivadas del neoconceptualismo, versión más iconoclasta y tecnológica. La revista más importante de los años 90 fue, sin duda, la citada *Atlántica Internacional*, *Revista de las Artes* [CASTRO MORALES (dir.), 2008, pp. 170 y 255-259].

A. 3. Aportaciones plásticas del doctorando

A través del siguiente enlace se puede acceder a un video en el que se muestra al doctorando y otros pintores desarrollando una obra de manera continuada y en relevo. El desarrollo de esta obra puede ejemplificar el proceso de creación de algunas obras expresionistas:

Transform Acciones. Pintura en vivo

Liberarte, I Feria de Arte de La Palma, El Paso, diciembre de 2014:

https://www.youtube.com/watch?v=O1r2SH_r-UA

Otros enlaces para acceder al trabajo plástico y teórico del doctorando:

2005-2006: <http://www.davidmendezperez.com/exposiciones/horizontes-y-cuadros-2>

2010-2014: <http://www.davidmendezperez.com/pintura/composiciones>

2015-2016: <http://www.davidmendezperez.com/digital/digital>

Texto: <http://www.davidmendezperez.com/textos/pintura-de-los-sentidos>

