



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDAD Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES

ELSA GRAMCKO Y LAS MODALIDADES DEL INFORMALISMO

Trabajo de Ascenso a Agregado

Prof. Elías Castro

Caracas, noviembre de 2023

AGRADECIMIENTOS

A lo largo del postgrado, los profesores Freddy Carreño (†), Carmen Hernández, Zaida García Valecillos, Andrea Imaginario y Lisa Blackmore, cada uno en su correspondiente campo de conocimiento, contribuyó a identificar, descubrir, ponderar, posibilidades interpretativas que a la larga fueron dibujando esta etapa de investigación enmarcadas en mis intereses intelectuales. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento, porque hicieron posible la concreción de este resultado. Cualquier falencia en el tratamiento de algún tópico en particular es de mi absoluta responsabilidad.

También hago extensivos mis más sinceros agradecimientos a los colegas profesores Vidal Sáez Sáez, Xiomara Moreno, Nidia Tabárez, Janeth Rodríguez Nóbrega, María Josefina Barajas y Jesús Lemus, por su apoyo en todos los trámites y procesos correspondientes a la consignación de este Trabajo.

ÍNDICE GENERAL

Resumen.....	4
Índice de ilustraciones.....	6
Introducción.....	9
I. Elsa Gramcko y las modalidades del informalismo.....	13
I.1. La definición del informalismo.....	14
I.2. Las modalidades del informalismo.....	23
I.3. Lourdes Cirlot y la clasificación de lo informal.....	27
I.3.1. La pintura matérica como modalidad correspondiente al informalismo de Elsa Gramcko.....	37
I.4. Elsa Gramcko y Antoni Tàpies ¿Genio imitativo de genio original?.....	43
I.4.1. Informalismo que no es automatismo.....	44
II. De la rebeldía estética al simbolismo de los objetos.....	59
II.1. El contexto sociocultural. De Sardio a El Techo de la Ballena.....	60
II.1.1. La rebelión del magma en una década convulsa.....	60
II.1.2. El informalismo y El Techo de la Ballena.....	68
II.1.3. El artista y su compromiso social.....	75
II.2. El objeto y su significación.....	81
II.2.1. Informalismo matérico, arte objetual y “principio collage”.....	81

II.2.2. Hacia una interpretación sociológica de los objetos.....	89
II.2.2.1. La civilización del consumo y la estética de lo viejo.....	90
II.2.2.2. Significación social y posesión del objeto.....	98
Conclusiones.....	108
Bibliohemerografía.....	109
Anexo.....	118

RESUMEN

Esta investigación aborda la obra de Elsa Gramcko (1925-1994), correspondiente al arte “informalista” y “objetual”. Se evidencian los rasgos específicos que singularizan su lenguaje artístico, relacionados con ambas tradiciones de la plástica. Se define su adscripción tanto a la modalidad “matérica” del informalismo como a la simbiosis entre el arte objetual y dicha subtendencia, lo que se manifiesta en ensamblajes que combinan materia con objetos industriales. La aplicación de la noción “principio collage”, pone en evidencia cómo el trabajo con la materia estimula el desarrollo de una conciencia hacia los cuerpos y los volúmenes, circunstancia que favorece tanto la asunción tardía de la escultura, como de los propios ensamblajes, a veces puros (sin adición de mixturas). En este contexto, se establece que la base geométrica del léxico plástico de la artista, favorece el proceso de integración de piezas de diseño industrial, por un lado, y de una escultura “constructivista”, por otro. Además, asocia su “informalismo matérico” a una actitud contraria al carácter paroxístico, “miocinético” y antiestético, que se supone define a todo arte informalista, en particular si involucra una conducta militante hacia ideas políticas revolucionarias.

Antecedido por otro trabajo (Castro, 2012), se abordan tópicos que allí fueron sugeridos o abordados parcialmente: los niveles de originalidad y creatividad de la artista dentro de los cánones de la corriente pictórica que cultiva, su posición

crítica ante la sociedad contemporánea, así como las implicaciones sociales y culturales de su trabajo plástico con los objetos.

Palabras clave: Informalismo, informalismo matérico, arte objetual, ensamblaje, “principio collage”.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilus. 1. Jeas Fautrier. Francés. <i>Cabeza de rehén</i> , n° 1. 1944.....	15
Ilus. 2. Antoni Tàpies. Español. <i>Pintura</i> , 1954.....	19
Ilus. 3. Jackson Pollock. Haciendo <i>dripping</i> . Años 50.....	23
Ilus. 4. Francisco Hung. Venezolano. <i>Pintura n° 5</i> . 1964. Col. Clara Diamant Sujo.....	31
Ilus. 5. Agust Puig. Español. Sin título. 1965. Óleo sobre lienzo. Galería MDA, Suecia.....	34
Ilus. 6. Lucio Fontana. Italiano. <i>Concepto espacial</i> , 1962. Óleo e incisiones sobre lienzo.....	35
Ilus. 7. Modest Cuixart. Español. <i>Pintura y materia</i> , 1960.....	38
Ilus. 8. Elsa Gramcko. Etapa “de la textura y el negro”, 1961.....	39
Ilus. 9 Carlos Contramaestre. Venezolano. Estudio para verdugo y perro. 1962. Materiales orgánicos sobre masonite. Col. Ignacio Oberto.....	40
Ilus. 10. Elsa Gramcko. <i>El muro del torreón</i> , 1963. Resina acrílica, arena, yute y pigmento sobre masonite. Fundación Museos Nacionales. Galería de Arte Nacional.....	43
Ilus. 11. Tàpies en su taller. Barcelona. 1973.....	48
Ilus. 12. Antoni Tàpies. <i>Pintura</i> , 1959.....	52
Ilus. 13. Elsa Gramcko. De la serie “Puertas y moradas”, 1964.....	52
Ilus. 14. Elsa Gramcko. La torre azul, 1963.....	53
Ilus. 15. Antoni Tàpies. Horizontales en negro, 1969.....	53

Ilus. 16. Elsa Gramcko. <i>Buscando la manera de vivir en el mundo</i> . 1974	
Madera sobre cartón piedra.....	55
Ilus. 17. Homenaje a Rembrandt. 1962. Mixta sobre cartón piedra.....	57
Ilus. 18. Elsa Gramcko. De la serie “Chatarras”, 1961. Chatarra sobre cartón piedra.....	58
Ilus 19. Galería de El Techo de la Ballena. 1961	68
Ilus. 20. Gabriel Morera. <i>Cabeza filosófica</i> , h. 1960-1961. Mixta sobre cartón piedra. Col. Fundación Polar.....	69
Ilus. 21. Teresa Casanova. <i>Ollantaytambo</i> , 1961. Mixta sobre masonite.....	72
Ilus. 22. J.M. Cruxent, junto a Luisa Richter y Humberto Jaimes Sánchez. Exposición de la artista en el MBA, 1959.....	76
Ilus. 23. Jesús Soto. <i>Mural</i> , 1961. Materiales diversos.....	80
Ilus. 24. Elsa Gramcko. <i>Desde el planeta más lejano</i> , 1966. Serie “Animales y ojos”. Materiales diversos sobre cartón piedra.....	82
Ilus. 25. Elsa Gramcko. De la serie “Cruces y talismanes”. 1966-1969. Mixta sobre cartón piedra.....	83
Ilus. 26. Elsa Gramcko. <i>Manifiesto oculto</i> , 1966. Serie Animales y ojos.	
Materiales varios sobre cartón piedra.....	84
Ilus. 27 Elsa Gramcko. De la serie “Animales y ojos”, 1965.....	85
Ilus. 28. Elsa Gramcko y su esposo Carlos Puche, también artista (fotógrafo), en el jardín de su casa en Los Rosales, Caracas. Sin fecha.....	86
Ilus. 29. Max Ernst. <i>Fruto de una larga experiencia</i> , 1919. Ensamblaje.....	90
Ilus. 30. La artista en su casa-taller, s/f.....	100
Ilus. 31. Recogiendo piezas en un taller mecánico, s/f.....	102

Ilus. 32. Enrico Castellani. Exposición de “objetos escultóricos”. Años 60 y 70.	
.....	107

INTRODUCCIÓN

Teniendo como antecedente el Trabajo de Ascenso titulado *Informalismo y objeto en la obra de Elsa Gramcko* (Castro, 2012), el objetivo fundamental de la presente investigación es profundizar aún más en el trabajo plástico de esta artista, correspondiente tanto a la etapa informal de su pintura como a su paso por el arte objetual. En efecto, aun cuando en el trabajo citado estudiamos su obra inscrita dentro de estas dos tendencias de la plástica internacional, el indispensable abordaje de los antecedentes tanto históricos como conceptuales consumió parte del esfuerzo investigativo. El resultado fue un acercamiento parcial a algunos tópicos, o incluso la ausencia de otros, siempre asociados a la artista, su obra (informalista y objetualista) y su contexto sociopolítico. Además, en atención al título del presente trabajo, que resulta de una propuesta de modificación de sus alcances, aprobada por las instancias académicas correspondientes, procuraremos caracterizar los *rasgos específicos en términos formales y conceptuales*, que inscriben la obra de Elsa Gramcko dentro de una modalidad del informalismo, en el marco general de esta tendencia, caracterizada por la variedad de sus vías de desarrollo.

Considerando estos planteamientos, estructuramos la investigación en dos capítulos. En el primero, titulado “Elsa Gramcko y las modalidades del Informalismo”, regresamos a la primera parte (marco conceptual) de nuestra investigación anterior (Castro, 2012). Por razones obvias no podemos volver literalmente a la misma, pero sí retomar los rasgos generales que definen las modalidades del informalismo, entendiendo que dentro de esta denominación se reúnen cuatro soluciones estilísticas encarnadas en la *pintura abstracto-*

matérica, en la *pintura sígnico-gestual* -también identificada como abstracción “expresionista” o “lírica”, por oposición a la abstracción “geométrica” o “constructivista”-, y en alternativas conexas a esta última, como lo son la *pintura tachista* y la *pintura espacialista*.

De los tres autores abordados en aquella oportunidad, Juan Eduardo Cirlot, Gillo Dorfles y Lourdes Cirlot, sólo esta última propuso un esquema organizativo que aclaró este confuso panorama. El modo como esta autora identifica, desglosa y cataloga cada rasgo de cada una de las cuatro opciones citadas, convierte a su aporte en el más útil y práctico para adscribir a un artista a cualquiera, o a varias, de ellas. De modo que haremos uso operativo de esta clasificación, concentrándonos en la que corresponda más con la obra objeto de estudio.

En este capítulo también aportamos una nueva interpretación de las fuentes estilísticas del informalismo venezolano en general y de Elsa Gramcko en particular, a partir de quien es considerado uno de los máximos exponentes de esta corriente a nivel mundial: Antoni Tàpies. Partiendo del trabajo de este creador es posible, por vía comparativa, y con el uso de ciertas categorías (“genio”, “mímesis”), valorar cualitativamente el trabajo de nuestra artista. Y enfatizar la modalidad del informalismo a la cual se le adscribe: el matérico. De riguroso orden compositivo, incluso geométrico, como en Tàpies. .

En el segundo capítulo, “De la rebeldía estética al simbolismo de los objetos” nos introducimos, primero, en el contexto político de los años sesenta, una de las décadas más significativas tanto en su trabajo como en el arte y la cultura venezolanos, con miras a conocer su propia posición ante problemáticas inherentes al mundo contemporáneo. Después, abordamos los rasgos específicos del informalismo “matérico” de Elsa Gramcko, el cual no puede ser entendido

sin el gusto de la artista por las formas de rigurosa morfología geométrica. Antes y después del informalismo cultivó este tipo de abstracción, primero en el campo de la pintura y luego a través de una escultura de claros rasgos constructivistas, y de fina “arquitectura”, que de algún modo renegaron de su aventura con la materia y el objeto desdeñado. Pero aún el informalismo de Gramcko es geometrismo, sobre todo cuando acude al ensamblaje.

En esta oportunidad, abordamos autores que hacen posible darle continuidad -e incluso vigencia- a la interpretación de la obra de Gramcko. Simón Marchán Fiz hace factible adscribir el “informalismo objetualista” de nuestra artista a la idea de “principio collage”, ampliamente tratado por él. Esta denominación sistematiza, conceptualmente, el hecho según el cual es natural que los informalista, en particular los que acuden a la materia, deriven en el arte del objeto, y a partir de este hecho en manifestaciones como las acumulaciones, la ambientaciones, el incluso el accionismo.

Con Gillo Dorfles y Jean Beaudrillard abordamos, desde una perspectiva sociocultural, una posible lectura de sus objetos, dado que ella daba primacía al tratamiento de objetos industriales, que a diferencia de los orgánicos, remiten más directamente al orden social y civilizatorio vigente en nuestro tiempo. Y sus problemas, como el consumo adictivo y la obsolescencia.

Finalmente, en las Conclusiones concretamos lo que caracteriza en términos específicos el informalismo de Elsa Gramcko, en el marco general de las modalidades de esta gran tendencia, con puntualizaciones necesarias en lo que corresponde al uso del objeto. De ese modo, creemos que aportamos a una visión integral del trabajo creativo de esta gran artista.

Queremos enfatizar que el presente trabajo debe leerse en concordancia con el anterior (Castro, 2012), para medir distancias y acercamientos, y las

recurrencias, cuando no había otra opción. También, con una artículo publicado en Castro (2019), donde nos compenetramos con la vena poética de esta artista, lo que singulariza su informalismo aún más. Por ello, lo incluimos en el anexo, transcrito íntegramente.

CAPITULO I

ELSA GRAMCKO Y LAS MODALIDADES DEL INFORMALISMO

I.1. La definición del informalismo¹.

¹ Como se indicó en la introducción de esta trabajo, esta aproximación general al informalismo y sus diferentes opciones o vías de desarrollo tiene un precedente en nuestro Trabajo de Ascenso a la categoría de Asistente, dedicado a esta tendencia y su relación con la obra pictórica y objetual de Elsa Gramcko (1925-1994) (Castro, 2012: 14-55). Procuramos darle un tratamiento y una disposición a los datos lo menos

El periodo informalista venezolano, desarrollado en los años sesenta, con proyección hacia los setenta en algunos casos, es un momento significativo importante en nuestro devenir artístico. En la plástica nacional tuvo carácter de tendencia alrededor de la cual se agruparon numerosos artistas interesados en la valoración de las posibilidades expresivas y comunicativas de la materia, pictórica o no, en concordancia con el desarrollo del arte contemporáneo en las principales metrópolis. Según Juan Calzadilla, el informalismo fue una repercusión lógica de lo que ocurría en los grandes centros artísticos. En su momento de mayor auge, en los primeros años de la década de los sesenta, significó la superación del planteamiento abstracto-geométrico, hegemónico en los años cincuenta. Al igual que éste, se planteó la vinculación de nuestro arte con sus manifestaciones internacionales más contemporáneas y continuó la tradición de movimientos colectivos que dicho abstraccionismo había impulsado. Según el autor citado, los gruesos de los envíos al Salón Oficial de entonces pasaron, de mano de los abstraccionistas geométricos, a los informalistas. En su mejor momento, el informalismo devino en Venezuela estilo de moda, para pasar luego a diluirse en manifestaciones individuales, en búsquedas personales y diversificadas. Pero las artes plásticas del país no serían las mismas: esta tendencia abrió un enorme abanico de posibilidades.

El informalismo, como tendencia plástica y actitud estética, ponía particular acento en la expresión de los estados subjetivos del artista, recurriendo para ello al énfasis en la carga matérica y signogestualista del cuadro. Retomaba la tradición expresionista de las vanguardias de principios del siglo XX, de ahí la libertad creadora manifestada en pinturas de formas abiertas y dinámicas, si bien en algún momento no estaba ausente el equilibrio meditado. En general, el

repetitivo posible. En todo caso, aquel marco referencial es mucho más completo y amplio que éste, y está mucho más estructurado.

informalismo era la negación de la forma misma, de la forma referencial, naturalista, que era deformada o simplemente dejada de lado para configurar un imaginario paroxístico, donde materia y gesto se erigían protagonistas. Superficies grumosas, texturadas con materiales de diferente naturaleza, a veces de franco carácter extrapictórico, dialogaban con grandes manchas y chorreados en expansión, en un marco cromático tan variado como infinito, a veces monocromo, a veces cargado de tonos llamativos.



Ilus. 1. Jean Fautrier. Francés. Cabeza de rehén, n° 1. 1944

Con antecedentes en los años cuarenta y cincuenta europeos, los sesenta fueron claves para el desarrollo y consolidación de esta tendencia en Venezuela, donde asumió una actitud oposicionista activa, incluso violenta, ante el sistema

político y cultural imperante, en el marco de la asunción de una ideología política de izquierda. De modo que, en Venezuela, el informalismo no sólo fue una actitud “anti estética”, también fue una posición política, de carácter radical y militante.

En la literatura especializada sobre el informalismo se plantean términos y definiciones diversas, asociadas a esta tendencia y sus variantes. Por lo general, esta nomenclatura tan diversa genera confusión y aclara poco los límites y las opciones del informalismo internacional: “arte otro”, “tachismo”, “expresionismo abstracto”, “abstraccionismo lírico”, “action painting”, “pintura sígnico-gestual”, “espacialismo”. Al final, como lo ha demostrado Lourdes Cirlot en su estudio sistemático sobre este tema (Cirlot, L., 1983), la palabra “informalismo” no es más que un modo de nombrar soluciones plásticas conexas.

En un estudio dedicado al signo y el gesto en la pintura contemporánea Gillo Dorfles formula lo que entiende por informal: “una extrema degeneración del abstraccionismo que ha dejado de lado toda voluntad compositiva, espacial, y ha llegado sólo a la disolución absoluta de la forma” (Dorfles, 1976: 23). Posteriormente agrega:

“informal” significa precisamente lo contrario a toda forma, opuesto a toda voluntad formativa, rebeldía frente a toda estructuración preconcebida y racional. De manera que ‘informal’ era toda esa pintura que se valía del color refrenado lo menos posible en los esquemas, diafragmas y trazos compositivos, y en este sentido *comprendía y abarcaba casi todo el abstractismo que no fuese geométrico ni constructivista (...)* Por eso podemos limitar la etiqueta de lo ‘informal’ a esas formas de abstraccionismo en las que no sólo falte toda voluntad y tentativa de figuración, sino

también toda voluntad sígnica y semántica (Dorfles, 1976: 41. Subrayado nuestro²).

En la sección titulada “Léxico de la nueva crítica”, dispuesta en el texto de Dorfles como glosario, encontramos:

Informal: término y sinónimo de abstractismo no geométrico y por tanto, identificable con el *tachisme*, el *art autre* y la *action painting*. Sin embargo, el término “informal” se aplica más a la indicación de una ausencia de formas definidas, por lo que también se puede hacer figurar en este sector cierta pintura “figurativa”, como la de [Jean] Dubuffet, precisamente por el uso particular que ha hecho él de una materia análoga a la de los más típicos artistas informales (como Wols [Wolfgang Schulze], [Antoni] Tàpies, [Jean] Fautrier, etcétera) (Dorfles, 1976: 215).

Apreciamos en estas definiciones el énfasis puesto por Dorfles en una concepción del informalismo y de lo informal como toda representación carente de una manifiesta voluntad de forma, de orden compositivo y de todo contenido semántico. En otras palabras lo in-formal carece de forma, de una estructuración ordenada y de cualquier significado explícito o implícito: lo informal *no significa*. Definición tan radical obliga a Dorfles a dos cosas: primero, debe argumentar por qué no incluye dentro de esta sección a artistas que identifica como informales (caso de Wols, Hans Hartung y Mark Tobey, tratados en el contexto del signogestualismo). Segundo, deberá admitir en algunos casos cierta “figuración”, como lo acaba de hacer con Jean Dubuffet, a quien de todos modos

² De lo dicho por Dorfles se desprende que el informalismo, en la mayoría de los casos, no se corresponde con el geometrismo, ni con posturas asociada a esta orientación formal. Sobre este carácter debemos volver, justo cuando tratemos lo referente a la inserción de Elsa Gramcko dentro de las modalidades del informalismo (I.3.1.).

estudia en otra parte, así como cierto grado de significación. Tal es el caso de aquellas manchas “carentes de un verdadero significado de referencia”, que sin embargo la adquieren de pronto, “convirtiéndose en una ‘atmosfera significante’” (1976: 44).

En efecto -admite Dorfles- se me podría objetar (...) que muchos de los artistas que hasta ahora hemos nombrado -[Georges] Mathieu, [Hans] Hartung, [Alberto] Burri- pertenecen en el fondo a esta última corriente. Pero, con toda intención he preferido hablar de un arte del signo, del gesto y de la materia, manteniéndolo aparte del verdadero informalismo, precisamente porque esas formas artísticas, cual más, cual menos, estaban y están todavía vinculadas -aun cuando sea frágilmente- a una precisa voluntad compositiva y estructuradora (Dorfles, 1976: 41).

Esta caracterización de Gillo Dorfles contribuye a una definición del informalismo como tendencia presente en el arte moderno, pero no lo define globalmente de un modo coherente, pues si bien hay artistas que cultivan una pintura “caótica” en sentido literal, también los hay que procuran un orden racional. De hecho ha citado algunos de ellos. No se puede definir el informalismo como puro “desorden compositivo”, pues un artista que hoy emplea esa solución mañana puede hacer lo contrario, aun dentro del mismo informalismo.



Ilus. 2. Antoni Tàpies. Español. *Pintura*, 1954.

Por otra parte, nótese en la segunda cita la asociación del informalismo con tendencias conexas: dos francesas: el tachismo y el arte *otro*, y una norteamericana: la pintura de acción (*action painting*). En realidad, se trata de lo que hoy se identifica como “subtenencias” de lo informal. Y en ese marco ha sido decisivo el aporte de Lourdes Cirlot (hija de otro gran estudioso del arte abstracto: Juan Eduardo Cirlot, que también hace aportes fundamentales para el conocimiento del arte abstracto). Partiendo de la noción de “poética de la obra abierta”, de Umberto Eco, en *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, pone orden en este panorama aparentemente confuso (Cirlot, L. 1983). A pesar de concentrarse sólo en el ámbito español (catalán, más específicamente), su trabajo es el más logrado ensayo de clasificación de las diversas orientaciones estilísticas que configuran lo que genéricamente se ha designado como “informalismo”. Incluso no superado por un estudio posterior tan completo como el de Anna Moszynska (1996)³.

³ Sobre el trabajo de Lourdes Cirlot con relación al de Moszynska apuntamos en Castro (2012: 45, nota 1) lo siguiente: “Su libro es más esclarecedor sobre este tema que una obra posterior, de perspectiva espacial más amplia y mayor amplitud temporal, *El arte abstracto*, de Anna Moszynska (1996), que en términos generales recoge la evolución

La clave de la cual parte Lourdes Cirlot es, siguiendo a Eco, la idea de “una poética de lo informal como típica de lo contemporáneo”. “Lo informal”, como categoría crítica, se convierte en una calificación de una tendencia general de la cultura de un período”, dentro de la cual se pueden reunir a los exponentes de la *action painting*, del *art brut*, del arte *otro*, etc. (Cirlot, L. 1983: 17). “Así, la categoría de lo informal entra bajo la definición más amplia de *poética de la obra abierta*”.

Para la definición concreta, semántica, de lo informal, la autora también acude a Eco (Cirlot, L. 1983: 18):

“Informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación”. El ejemplo de lo informal, como toda obra abierta, nos llevará, pues, no a decretar la muerte de la forma, sino a una noción más articulada del concepto de forma, *la forma como campo de posibilidades*.

Aclara Lourdes Cirlot que no se niega a la forma como tal, sino a su valor tradicional (clásico). Con ello, la interpretación de Dorfles en esta materia es errónea cuando sostiene que lo informal es “lo contrario a toda forma” (Cirlot, L. 1983:19).⁴

histórica de la abstracción, ignorando por completo los logros de Lourdes Cirlot. Tampoco agrega aportes sustanciales a los ya referidos sobre el tema del informalismo, si bien su libro resulta interesante y pertinente sobre el tema más general del arte abstracto, en el que para Moszynska incluye el informalismo (no sucede así con Lourdes Cirlot, que intenta diferenciarlo del arte abstracto)”.

⁴ Más allá del contexto estético en el cual se plantea la idea de Dorfles ¿puede existir algo sin forma? A tal efecto, Oswaldo López Chuhurra afirma que “forma” es lo primero que vemos al enfrentarnos a una pintura. Y cita a San Agustín: “Todo cuanto existe no puede existir sin alguna forma” (López Chuhurra, 1971: 31).

Los antecedentes del informalismo hay que buscarlos, a juicio de la autora, a finales del siglo XIX, en la poesía simbolista, y en el impresionismo. En el primer caso, el contorno rígido del poema se diluye para dar paso a la evocación; en el segundo caso se sugiere movimiento, transformación (Cirlot, L. 1983: 20).⁵

Como tendencia, el informalismo aparece en 1945, y ofrece una gran variedad de direcciones, que dominan el medio artístico en los años cincuenta y sesenta. Tal “variedad de direcciones”, justamente, hace a esta noción compleja y un “tanto ambigua”, según admite la propia autora (Cirlot, L. 1983: 17). Pero lo sustancial de ella es crear destruyendo. Así lo plantea Lourdes Cirlot (1983: 21-22):

Resulta un factor significativo de por sí el hecho de que una tendencia no figurativa basada en la *creación-destrucción* aparezca precisamente en el momento en que finaliza la Segunda Guerra Mundial. Es obvio señalar que existe por parte del individuo que se encuentra en una sociedad arruinada, destruida, la absoluta necesidad de crear algo totalmente nuevo, con autonomía y vida propia. Así, el arte informal se preocupa especialmente de destacar la importancia de aquello que es fundamental para su propia existencia: *la materia*.

En estas palabras queda claro que el contexto en el cual surge el informalismo está marcado por la destrucción, por la ruina, por el reino de lo desdeñado, lo gastado, lo fragmentado, lo violentado. Valores todos que se

⁵ Juan Eduardo Cirlot explora más ampliamente los antecedentes históricos de lo informal en su estudio titulado *El arte otro. Informalismo en la escultura y la pintura más recientes* (Cirlot, J.E.1957).

manifiestan justamente en lo material, que es el vehículo idóneo para ser receptáculo y significado de esas circunstancias tan deplorables. Sigamos con la cita:

Ésta [la materia] se convierte en objeto de estudio, casi podría decirse obsesivo, para los artistas, quienes la someten a procesos de construcción que paradójicamente se basan, en sus procesos últimos, en la destrucción. De ahí que se observe el deseo de superar la crisis, la ruina, la destrucción producida por la violencia, pero, sin embargo, el modo de llevar a cabo ese intento no deja de estar totalmente influido por esa situación negativa. Así, es muy frecuente observar en las producciones informales la destrucción evidenciada a través del rasguño en la tela, de los agujeros producidos *en los diversos conglomerados matéricos e incluso en el poder de emergencia de la mancha*, y esto es ya hacer arte (Cirlot, L. 1983: 22. Subrayado nuestro).

En esta descripción de los mecanismos de producción de la obra informalista asoma el estado emocional con el cual el artista enfrenta su trabajo, en cierta medida contradictorio, porque destruye (rasguña, agujerea) para generar una nueva realidad, una nueva dimensión estética (y social), que coadyuve a la superación del estado de cosas en el que él se encuentra inmerso. Y esto atañe tanto a una opción matérica (conglomerado de materiales) como a una opción sígnica y gestual (y también “tachista”, justo por la manifestación de “una emergencia de la mancha”).



Ilus. 3. Jackson Pollock. Haciendo *dripping*. Años 50.

I.2. Las modalidades del informalismo

En Castro (2012) hicimos una revisión exhaustiva de los planteamientos de Juan-Eduardo Cirlot (1957), Gillo Dorfles (1976) y Lourdes Cirlot (1983) con relación al informalismo, sus modalidades, y problemas de definición y caracterización, relacionándolos con obras y artistas representativos (Castro, 2012: 15-54). Otros autores, mencionados aquí, como Umberto Eco (1979) y Ana Moszynska, han sido útiles en términos complementarios y referenciales.

Con Juan-Eduardo Cirlot abordamos la noción del informalismo como “arte otro”, pues éste parte de Michel Tapié, quien planteó esa denominación en el marco de una exposición de Jean Dubuffet (informalista matérico) a la que el crítico francés tituló “L’art brut” (Cirlot, J.E. 1957). Mientras el crítico español contribuía a introducir el término “arte otro” en España, en los años cincuenta,

Tapié fue el primero en presentar a Jackson Pollock y a la joven pintura norteamericana en Europa (Cabanne, Pierre. 1979, 5: 1525)⁶.

Siguiendo la influencia de Michel Tapié, Juan-Eduardo Cirlot asume y emplea la noción de “arte otro” como “paraguas” para el abordaje del tema que nos ocupa. Dedicó su libro, titulado justamente *El arte otro*, íntegramente a la pintura y la escultura “otra”⁷. El “arte otro” disuelve o deforma la forma y el color. Destruye el espacio tradicional, y disuelve la imagen cerrada, circunscrita a la figuración concreta. Explora las posibilidades expresivas de la mancha y de la materia en profundidad y relieve. Altera la imagen naturalista, valora lo subconsciente (influencia del surrealismo), lo indeterminado y lo germinal, con una actitud romántica (Cirlot; J.E. 1957: 11).

Lo desdeñado tiene ahora derecho legítimo a configurarse como “otra” posibilidad de creación plástica. Por ello se despliega delante de nosotros el hierro oxidado, el yeso desconchado, irregularmente dispuesto, las manchas de asfalto, y las grietas y texturas de muros. Los procesos de la materia generan imágenes informales: fracturación, interpenetración, corrosión, disolución, fragmentación (Cirlot, J.E. 1957: 13).

La actitud romántica de este lenguaje plástico se caracteriza por su énfasis en el mundo interior del artista. Sus manchas, texturas y signos son más expresión pura que discurso racional. “*Las imágenes de la pintura informal son*

⁶ Juan-Eduardo Cirlot es uno de los autores pioneros en la divulgación y el reconocimiento del arte abstracto en España, en los años cincuenta y sesenta, como lo evidencian sus publicaciones en esta materia. También publicó dos libros dedicados al pintor catalán Antoni Tàpies. Y al arte objetual. Referidos en la bibliohemerografía.

⁷ Según Lourdes Cirlot, en 1951 Michel Tapié acuñó el término “informal”, año a partir del cual se difundió, paralelamente a la de arte “otro”. “*Arte informal y arte otro* –agregan no son sino dos tipos de denominaciones diferentes para un mismo tipo de producción” (Cirlot, L. 1983: 29).

imágenes del alma: sus rupturas, grietas, son necrosis, cavitaciones del alma, cicatrices impuestas por el dolor diario. Y la tensión de esas imágenes es nuestra propia tensión” (Cirlot; J.E. 1857:13. Subrayado nuestro)⁸. Siguiendo al autor, podemos afirmar que el pintor abstracto-informalista no recurre a las formas naturales y accidentales, pues ha podido acceder a las profundas, arquetipales, que conforman la realidad visible (Castro, 2012: 17).

Con las “fugas hacia lo informal” en la historia del arte el autor busca los antecedentes del “arte otro”, en el entendido de que en el pasado asoman, a veces, las claves formales con las cuales parangonar desarrollos artísticos posteriores. Más aún si concebimos lo informal como una constante. Si la tradición del arte es esencialmente figurativa, la constante “informal” se manifiesta como “fugas”.

Las habrá en el arte prehistórico, en el barroco, en el modernista, en el simbolista, así como en el impresionista. Los *Corps de dames* de Jean Dubuffet, y la pintura de Karel Appel, aluden a los grabados pétreos de La dama del cuerno de Laussel. Similar origen tiene el gusto del arte informal por la impronta y el signo. Maculaturas sobreimpresiones y trepas son procedimientos a relacionar con las improntas que los hombres de la Edad del Metal dejaron en sus cerámicas, al aplicar conchas, cuerdas, piedras o los dedos (Cirlot; J. E. 1957: 9).⁹ Las “fugas” durante el barroco se manifestaron en el gusto por la materia en sí misma y por lo “informal místico”. Hercules Seghers logró en sus grabados gran intensidad de texturas y Rembrandt van Rijn manifestó una “vivificación

⁸ Para nuestros fines estas ideas son de suma importancia, porque aportan el marco de referencia de las ideas y planteamientos de Elsa Gramcko sobre la naturaleza intimista, solitaria, personal y poética de la creación plástica.

⁹ Juan-Eduardo Cirlot indagó sobre los antecedentes lejanos de lo abstracto, en el entendido de que es un “espíritu” que caracteriza a la creación humana. Una actitud universal, solidaria, formal, y conceptual, compartida por toda la humanidad (Cirlot; J.E. 1993 [1965]).

textural de la pasta pictórica”. Con el tratamiento de la luz y el color y sus nubes iluminadas, Bartolomé Esteban Murillo lograba áreas de desenfoque gradual y delicadas conexiones entre lo formal y lo informal (Cirlot; J.E. 1957: 16). Por su parte, en tiempos más recientes, Nicolau Raurich ejerció influencia sobre Antoni Tápies, así como Claude Monet sobre Sam Francis, exponente este último del informalismo contemporáneo.

Con la denominación “diversidad de lo informal”, abordamos en Castro (2012) el tratamiento peculiar dado por Gillo Dorfles a la temática que nos ocupa. El modo como este autor desglosa las denominaciones del informalismo no contribuye a delimitar con claridad el campo informalista. Para ello hay que esperar la propuesta de Lourdes Cirlot. Dorfles distingue, diferenciados, los siguientes apartados: “signo y gesto”, “informalismo”, “la pintura matérica”, “la *action painting*”, y el espacialismo. ¿Por qué separa la *action painting* del signo-gestualismo? ¿Y al informalismo de la pintura matérica? Creemos que la clave de este ¿enredo? está en la cercanía temporal con los hechos consumados. La edición original de *Últimas tendencias del arte de hoy*, la fuente utilizada aquí, es de 1961 (aunque hacemos uso de la edición de 1976, ampliada y actualizada) (Castro, 2012: 31). En todo caso, aunque reconozca las conexiones, Dorfles prefiere insistir en las diferencias:

Todo movimiento tiende a englobar elementos de otros movimientos, y por tanto también la pintura del signo y del gesto se podría identificar con la llamada *action painting* en Norteamérica o *art autre* y *tachisme* en Francia. Sin embargo, mi intención es tratar aparte la escuela norteamericana (a pesar de sus indudables vinculaciones con al europea) (Dorfles, 1976: 26).

La estrategia de Michel Tapié y de Juan-Eduardo Cirlot de concebir las vías de lo informal como poética específica del “arte otro”, como una unidad de propósito y de concepto, resulta más esclarecedora y concluyente que la asumida por Dorfles (Castro, 2012: 31).

I.3. Lourdes Cirlot y la clasificación de lo informal

“La definición ampliada del informalismo” fue la denominación con la cual reunimos las cuatro modalidades según las cuales Lourdes Cirlot clasifica la plástica informal, a la que también gusta llamar “arte otro” (Castro, 2012: 45). Hemos visto que para reunir todas esas vertientes se apoya en la idea de una “poética de lo informal”, según la cual hay un marco referencial semántico común, enmarcado en la noción de “obra abierta” (Cirlot; L. 1983: 17-18). La autora también admite la necesidad de establecer un cierto orden en este campo, reconociendo que no hay un consenso general:

Desde un principio, conviene dejar perfectamente claro el hecho de que no existe aún una uniformidad de criterio, a nivel de la crítica artística, respecto a si determinadas corrientes, dentro del arte de la segunda posguerra, deben considerarse como pertenecientes al ámbito de lo informal (...) Este es, pues, el factor condicionante de que aquí deba aclararse, en lo posible, cuáles son las tendencias integradas en el arte “otro” o informal. Desde luego, en algunas ocasiones resulta extremadamente difícil establecer los límites entre una u otra tendencia, ya que a veces coexisten y son aparentemente indiferenciables: por ejemplo, la obra de [Jackson] Pollock es sígnica-

gestual, pero también es una pintura claramente matérica (Cirlot, 1983: 31-32).¹⁰

En la sección “Diversas corrientes del informalismo” (Cirlot, L. 1983: 29-35), luego de advertir lo que acabamos de citar, la autora agrega que las tendencias que configuran lo informal pueden resumirse en tres grandes grupos: la pintura “matérica”, la pintura “sónico-gestual” y la “pintura espacial”. Además, señala a algunos artistas (norteamericanos y europeos) que pertenecen a cada uno de esas tendencias. En el campo del informalismo matérico incluye a Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Alberto Burri y Antoni Tàpies. El caso de la pintura sónico-gestual es interesante. Incluye aquí a Georges Mathieu, Jackson Pollock, Wolfgang Schulze (Wols) y Hans Hartung. Pero Pollock está asociado a la *action painting* (de 1952), en USA, a la que es paralela el *tachisme*, en Francia. Además, a Wols y a Mathieu se les puede asociar a la “abstracción lírica” (de 1948). A Lourdes Cirlot le gusta catalogar estas modalidades como “subtendencias” de lo informal (Cirlot L. 1983: 33). Nótese que la opción “tachista” está subsumida aquí. Finalmente, en el espacialismo, están incluidos Lucio Fontana y Mark Rothko. Clifford Still también puede ser incluido en este grupo.

Este ordenamiento es sistematizado en el capítulo titulado “El sentido de la pintura informal o la naturaleza del arte otro en Cataluña”, en cuatro grandes modalidades u orientaciones: “la noción de materia”, “la realización del signo-

¹⁰ En lo que respecta a Elsa Gramcko, sin embargo, su adscripción al informalismo “matérico” es muy clara. A esta artista no le interesó lo sónico-gestual, lo tachista o lo espacialista. Su obra está muy vinculada a la materia, y su desarrollo creativo va a derivar, por esa vía, en el arte objetual. Tal como está prescrito en la noción de “principio collage”, según el cual el paso de la materia al objeto es un procedimiento habitual (Ver II.2.1). En el caso de Gramcko la materia “derivó” en ensamblaje, y de éste en escultura, para volver al ensamblaje (Castro, 2012: 84-85). La materia sensibiliza ante el volumen de los cuerpos.

gesto”, “el concepto tachista” y “la presencia de un concepto espacial otro”. De este modo la autora, asumiendo todos los riesgos y dificultades del caso, establece un esquema organizado que caracteriza y diferencia el complejo universo de la abstracción informal (Cirlot, 1983: 297-321).¹¹

De todas esas cuatro modalidades corresponde ocuparnos, con detenimiento, en “la noción de materia”. ¿Por qué?: porque es la modalidad del informalismo a la cual se adscribe Elsa Gramcko, objeto de nuestra investigación, en lo que se refiere a su relación con las modalidades del informalismo. En el contexto de la obra general de esta artista, el abstractismo matérico ocupa un lugar preeminente, si bien es cierto que antes de esta etapa de su trabajo cultivó una pintura “abstracto geométrica”, y luego de su paso por lo informe -en contradicción con el abstractismo anterior-, volvió a los caminos geométricos, derivando finalmente en ensamblajes de orientación neoplasticista y en una escultura de rasgos minimalistas

Antes de ocuparnos de la modalidad matérica, es conveniente resumir y ejemplarizar las otras vías de desarrollo de lo informal. Con ello, ponemos en evidencia lo que acabamos de referir¹².

En todos los renglones establecidos, Lourdes Cirlot aplica un abordaje que se fundamenta en los elementos formales que constituyen las bases de sus

¹¹ Aun cuando esté pensado para el ámbito catalán, no conocemos otro esfuerzo como éste para esclarecer el confuso, y a veces caótico, panorama del informalismo internacional.

¹² En nuestro trabajo de ascenso (Castro: 2012: 68-99) hacemos una aproximación general a la obra de Elsa Gramcko, y su inserción en el contexto del informalismo venezolano, colocándola en relación con las diversas modalidades que se desarrollaron en nuestro país, en los años sesenta y setenta. En nuestro ámbito, estuvieron presentes, fundamentalmente, las modalidades matérica y sígnico-gestual.

estudios sobre la obra de los informalistas: **espacio, composición, gama cromática, proceso técnico y soportes.**

Como es obvio, Elsa Gramcko no es la única artista que formó parte de la etapa informalista de la pintura venezolana. Entre nosotros la corriente informalista “contagio” a la casi totalidad de los artistas plásticos activos, incluso a maestros del abstraccionismo geométrico y del cinetismo, como es el caso de Alejandro Otero y Jesús Soto, que se supondría contrarios a esta estética y alejados de ella¹³. Es conveniente, por ello, acompañar esta sección con pintores venezolanos, además de maestros extranjeros.

La realización del signo-gesto

En este tipo de informalismo los **espacios** siempre son abiertos y dinámicos, alejados de cualquier sugerencia de lo estático. Por definición, la pintura sígnico-gestual es siempre dinámica, sugiriendo la idea de movimiento, que se plasma a través de una pincelada rápida, cargada de materia pictórica, que además deja rastros del pincel. Hay un efecto como de inacabado (contrario al de la pincelada lisa, propia del arte de tradición clásica y académica). El carácter dinámico de este modo de pintar puede generar cambios de texturas, variadas zonas direccionales y transformaciones cromáticas.

¹³ Es tan significativo este caso, que en su libro sobre las artes plásticas venezolanas, de 1959 a 1979, Juan Carlos Palenzuela dedica una sección al mismo, titulada justamente “Soto y Otero informalistas” (Palenzuela, J.C. 2005: 36-39).



Ilus. 4. Francisco Hung. Venezolano. *Pintura n° 5*. 1964. Col. Clara Diamant Sujo.

Premio Nacional de Artes Plásticas con una obra informalista.

Informalismo del signo-gesto.

La **composición** sígnico-gestual *siempre* será libre. La libertad propia de todo automatismo, capaz de estructurar la superficie pictórica a partir del impulso inconsciente impreso por el accionar dinámico del artista. Cirlot refiere en este caso posibles “núcleos de irradiación”, zonas en las que la afluencia de las pinceladas es mayor que en otras, y cuyas fuerzas de irradiación contribuyen a estructurar el espacio compositivo. (Cirlot; L. 1983: 306). Esto puede sugerir una cierta voluntad de orden, una suerte de “caos controlado” que parece apreciarse en este tipo de obras.

En lo que corresponde a la **gama cromática** esta puede tender a lo monocromo o a una gama amplia o restringida, dependiendo siempre de la actitud y gusto del pintor. Es muy posible que, en este campo, el artista pueda variar, según el momento de producción de su obra.

Con relación a la **técnica**, junto al gesto (o actividad “miocinética” del pintor, como diría Gillo Dorfles) encontramos procedimientos propios, como el *dripping*, o chorreado, a veces directamente del recipiente contentivo del material, o del propio pincel, recargado de materia pictórica. Este procedimiento está directamente asociado a la pintura de acción (*action painting*). Los pigmentos industriales modernos (esmaltes sintéticos) favorecen esta estrategia creativa, dada la fluidez inherente a estos materiales. Se prefiere el pigmento puro, pero a veces se mezcla con algún material para generar sugerencias texturales, que también se pueden lograr con acentuados entramados lineales.

El **sopORTE** más utilizado es el lienzo. La pintura de acción se presta para grandes formatos, donde el pintor puede desplegar su acentuada fuerza gestual.

El concepto tachista

Podemos resumir esta modalidad del informalismo remitiéndonos a nuestra investigación de 2012 (Castro, 2012: 51, subrayado nuestro):

El tachismo es una variante del informalismo que ha sido referida en la sección dedicada a Juan Eduardo Cirlot, pero sin abundar mucho en sus cualidades plásticas (...) Sin embargo, Lourdes Cirlot se esfuerza en caracterizar esta tendencia, que en términos generales puede ser considerada, en realidad, una variante del informalismo del signo-gesto (tal como lo reconoce el mismo Juan Eduardo Cirlot). De hecho, si bien es cierto que esta autora dedica

más de un apartado tanto a ejemplificar la pintura tachista como a caracterizarla formalmente, en un primer momento la define dentro de la orientación informalista signo-gestual, y es posteriormente que hace la diferenciación, al abordar la pintura catalana. “Tachismo” deriva de la palabra francesa *tachisme*, y en tal sentido, designa a la pintura que destaca el poder de la mancha (*tache* en francés). (L. Cirlot, 1983: 33)¹⁴

La mancha es, entonces, y según esta afirmación, la base de esta modalidad informalista. Por ello comparte la dinámica inherente a la modalidad sígnico-gestual, pero dentro de límites expresivos más contenidos, dado el modo menos paroxístico de ejecutar la pieza. El **espacio** en estas obras es también abierto y dinámico, con una marcada sensación de movimiento, inherente a la mancha misma. Son composiciones en cabio continuo, determinada por la estructura de la mancha, por ello cada obra realizada es distinta, al ser imposible repetir la morfología de la mancha. Al ser la obra, por definición, un espacio de libertad, toda mancha es discontinua, irregular, y puede prolongarse en varios sentidos. Pese a su predominio, la autora admite la presencia de líneas en la pintura tachista: pueden ser crear ritmos, ser quebradas, angulosas, o curvas (Cirlot, 1983: 312).

¹⁴ “El lenguaje basado en el poder de la mancha, el tachismo, podría parecer en un primer momento carente de justificación desde un punto de vista artístico (...) El sentido cambiante de las obras basadas en la mancha puede conducir a incluirlas en el mismo principio de carácter vital que regía las obras gestuales” (Cirlot, L. 1983: 315).



Ilus. 5. Agust Puig. Español. Sin título. 1965. Óleo sobre lienzo. Galería MDA, Suecia.

Como cabe suponer, la **gama cromática** es muy amplia, acorde con las dinámicas de las composiciones. Con relación a la **técnica**, en los casos estudiados por Lourdes Cirlot, el artista tiende a mezclar el óleo con medio acuosos, y los procedimientos referidos parecen ser más diversos y complejos que los propios del signo-gestualismo (Cirlot; 1983: 313-314). Óleo, esmaltes sintéticos, barnices, látex, cualquier recurso que enriquezca las formas sugerentes de esta modalidad es bienvenido. Como **soporte**, el pintor tachista prefiere el papel.

La presencia de un concepto espacial otro

A diferencia del tachismo, la modalidad espacialista del informalismo se diferencia más claramente de la sígnico-gestual. Puede en algunos casos aproximarse a la matérica, aun ligeramente.

La tela espacialista, o bien muestra un explícito sentido del espacio, concebido como infinitud, o como indefinición, o bien muestra una acción “violenta” sobre la obra, como puede ser agujeros (por corte o punción) o rajaduras incisivas. Según Karin Thomas, la hendidura en la tela no es destrucción, sino un proceso accional de espaciamento (Thomas, K. 1987: s.d.).



Ilus. 6. Lucio Fontana. Italiano. *Concepto espacial*, 1962. Óleo e incisiones sobre lienzo.

Como modo pictórico, la idea de espacialismo tiene en Italia uno de sus núcleos fundamentales de desarrollo, pero también en Estados Unidos, en la

llamada Escuela de San Francisco, más “espacialista” que la Escuela de Nueva York, más signogestualista.

En la pintura espacialista el **espacio** tiene la misma importancia que la mancha en la pintura tachista: es la base misma de su definición. Por eso el artista se esmera en potenciarlo. Toda obra espacialista es, por definición “abierta”, en un sentido plástico y semántico. El espacio “espacialista” es, entonces, dinámico. La **composición** puede ser libre, pero es común la tendencia a controlarla. Por vía comparativa podemos decir que tanto el espacialismo como el tachismo limitan en buena medida las energías de la pintura informalista. Por su propia naturaleza, la pintura matérica también puede tender tanto a un cierto orden como a la configuración de evidentes estructuras organizativas. La pintura espacialista puede mostrar configuraciones geométricas irregulares o que siguen un esquema ortogonal.

En lo que corresponde a la **gama cromática**, la paleta espacialista no es muy amplia, dependiendo también de las intenciones del artista. Como en otras modalidades del informalismo, puede haber soluciones monocromáticas o más variadas. El pintor espacialista tiende a desmaterializar el espacio para favorecer el efecto de infinitud, y en ese marco puede sugerir una perspectiva cromática, a través de la gradación tonal. “Así –comenta la autora- lo infinito no sólo queda relacionado con el expandirse y extralimitar el marco impuesto por el propio cuadro, sino que también se observa ese efecto en profundidad” (Cilot, L. 1983: 319).

En materia de **técnica**, el pintor espacialista tiende a limitar el efecto superficial de las texturas, y si es necesario, puede acudir a diluyentes para hacer posible los efectos de desmaterialización. El agua o el aguarrás pueden ser útiles

en ese sentido. Se emplea el óleo, esmaltes industriales, barnices y aglutinantes. Si es necesario, se pueden mezclar el pigmento con algún aditivo.

En materia de **soportes**, el pintor espacialista puede utilizar lienzo, papel o tabla.

1.3.1. La pintura matérica, como modalidad correspondiente al informalismo de Elsa Gramcko

Si el signo y el gesto dinámicos son los componentes constitutivos fundamentales del signo-gestualismo, la mancha en expansión del tachismo, y el espacio infinito e indefinido del espacialismo, la materia física (pictórica, extrapictórica o mezclada), es la base fundamental de esta gran vertiente del abstractismo informal. Junto a la opción signo-gestualista, es una de las orientaciones más extendidas en el ámbito venezolano de los años sesenta¹⁵.

¹⁵ En la presentación del catálogo de la exposición “Tápies y los informalistas venezolanos”, Félix Suazo propone una triple clasificación (la de la “matérica desnuda”, “la gestualidad y el trazo”, y “el espesor de la mancha”), al parecer siguiendo a Lourdes Cirlot (no la menciona en el texto). Para él, estas tres modalidades son prácticamente equivalentes, dada la lista de artistas mencionados en cada caso.



Ilus. 7. Modest Cuixart. Español. *Pintura y materia*, 1960.

Premio Internacional de Pintura en la V Bienal de Pintura de Sao Paulo.

Elsa Gramcko es sinónimo de informalismo matérico (Ilus. 8). Al punto que su vocación por la exploración de la materia se correlaciona íntegramente con lo corpóreo. Si bien es cierto que elaboró obras con base únicamente en las mixturas características de su estilo, la materia, como concreción física, es esencial en su credo artístico. Por ello, por la vía del ensamblaje de objetos, llega inevitablemente al arte objetual. Y es que Gramcko solía integrar a su informalismo, en clara simbiosis, materiales extrapictóricos de procedencia industrial, con los que producía una suerte de “informalismo matérico

objetualista”, como veremos más adelante, cuando desarrollemos este tema, partiendo de la noción de “principio collage” (en II.2.1).



Ilus. 8. Elsa Gramcko. Etapas de la textura y el negro, 1961.

Como en las tendencias anteriores, en la modalidad matérica del informalismo predominan los **espacios** abiertos y dinámicos. La materia, protagonista exclusiva del cuadro, se expande de modo continuo o discontinuo, según criterio del artista. Todo cuadro abstracto-matérico genera un efecto de superficie, que puede estimular la imaginación del espectador, merced a las sugerencias o evocaciones que produce. Ritmos, franjas, puntos, rayados, esgrafiados, dinamizan la composición. Sin embargo, los pintores matéricos suelen procurar un orden compositivo, siguiendo estructuras más o menos controladas. Por ello la **composición** puede seguir esquemas horizontales, verticales, circulares, centrales o incluso libres (Cirlot, L. 1983: 298). A

diferencia del pintor signo-gestualista, el matérico opera de un modo más controlado, meditado incluso, pese a la naturaleza anti-artística de su trabajo.

En materia de **gama cromática** es posible que esta tendencia sea la menos propicia a su amplitud, por oposición al signo-gestualismo y al tachismo, incluso al espacialismo, más dados al gusto por el color. Muchos artistas matéricos prefieren los tonos asociados a la tierra (ocres, marrones) y tonalidades oscuras, o grises, como en el caso de Elsa Gramcko y Antoni Tàpies, ambos pintores muy próximos. En el caso de la primera, el empleo sistemático de mixturas metálicas reduce la gama cromática al mínimo.



Ilus. 9. Carlos Contramaestre. Venezolano. Estudio para verdugo y perro.

1962.

Materiales orgánicos sobre masonite. Col. Ignacio Oberto.

El campo de la **técnica** es capital en la definición y caracterización de esta orientación informalista, dada su riqueza y complejidad. Las posibilidades de combinación de materiales en este tipo de pintura son prácticamente infinitas: cualquier recurso físico que se pueda integrar al cuadro es bienvenido, sea cual sea su origen (orgánico o inorgánico). En el caso venezolano, es bien conocido el escándalo que generaron las obras de Carlos Contramaestre, expuestas en la galería de El Techo de la Ballena (Ilus. 9), elaboradas con carne y huesos de res, tratadas químicamente por este médico para retrasar su descomposición. Incluso Gramcko convirtió su taller en un auténtico laboratorio de alquimista, en el que transmutaba la materia en arte.

En consonancia con su riqueza, Lourdes Cirlot desglosa este punto del siguiente modo (citamos *in extenso*) (Cirlot, L. 1983: 300):

- a) *Elementos propiamente pictóricos*: pintura al óleo, pinturas acrílicas, pinturas a la cera, pinturas al látex, esmaltes, pinturas disueltas en agua, barnices, pigmentos en polvo, aceites, ácidos, purpurinas, goma.
- b) *Procedimientos diversos utilizados*: collage, grattage, frottage, dripping y assemblage.
- c) *Útiles empleados para la realización de las obras*: pincel, espátula, trepas, elementos varios que por presión dejan su huella sobre la materia fresca (dedos, manos, rejas, papeles, cartones, táblex, etc.).
- d) *Tipos de modificaciones a las que en ocasiones se somete las superficies pictóricas*: lavados, prensados, quemados, rociados.

e) *Materiales extrapictóricos incorporados con el fin de destacar el carácter matérico de la pintura*: polvos de mármol, yeso, cemento, blanco de España, diversas clases de papel (especialmente de periódicos y revistas), telas (por lo general se aprecian rotas, quemadas, deshilachadas, agujereadas, tintadas, pintadas, desgarradas, encoladas), encajes, puntillas, carbón, pólvora, alambres, limaduras metálicas, trozos de plomo y otros metales, madera astillada, cuerdas, tubos, materiales plásticos, objetos de uso cotidiano transformados por distintos medios (persianas, rejas, muñecas, platos).

En este completo inventario de recursos y procedimientos es posible identificar algunos asociables a nuestra artista (en su etapa informalista). Como “elementos propiamente pictóricos” utilizó esmaltes, ácidos y goma. Dentro de los “procedimientos” dio preferencia al *assemblage* y el *collage*. Está documentado fotográficamente que aplicó el quemado (con soplete) de la superficie pictórica, para generar efectos característicos de sus trabajos informalistas con objetos integrados a la materia. En lo que corresponde a los “materiales extrapictóricos incorporados” sabemos que usó limaduras metálicas, y objetos de uso cotidiano, como dice la autora, “transformados por distintos medios”: piezas de automóvil, y otros objetos, siempre de producción industrial, de hierro, aluminio, cerámica, incluyendo componentes eléctricos (Ilus. 10).



Ilus. 10. Elsa Gramcko. *El muro del torreón*, 1963.

Resina acrílica, arena, yute y pigmento sobre masonite.

Fundación Museos Nacionales. Galería de Arte Nacional.

I.4. Elsa Gramcko y Antoni Tàpies ¿Genio imitativo de genio original?

En el marco general de la caracterización de la obra de Elsa Gramcko es conveniente abordar una de sus posibles fuentes fundamentales. La intención de este ejercicio es apreciar y valorar su propio camino dentro del lenguaje informalista de orientación matérica, que es la modalidad dentro de la que se

inscribe, teniendo como referente uno de los principales maestros de esta subtendencia.

I.4.1. Informalismo que no es automatismo

Lo dicho no sólo atañe a nuestra artista. Carlos Silva correlaciona el informalismo del catalán Antoni Tàpies con el desarrollado del venezolano:

Después de los enrarecidos rigores apolíneos de la abstracción geométrica, aparecía la humana libertad del *gesto*, el encanto poderoso del azar y la reivindicación de las texturas, de la expresividad de la materia agrumada sobre el lienzo. Precisamente cuando el gran informalista de Antoni Tàpies obtiene el mayor reconocimiento en la Bienal de Venecia de 1958. Muchos de aquellos artistas -y otros [informalistas] que ya venían trabajando en ello o se sumaron, como Luisa Richter y Oswaldo Vigas, y por supuesto, Francisco Hung-, prosiguieron en esa búsqueda dionisiaca, en esa liberación instintiva, inconformista y espontánea (Silva, s/f.: 158,160).

En otra fuente encontramos una afirmación más contundente, en lo que corresponde al rol de Tàpies en la génesis de nuestro informalismo, aun cuando también se reconoce el aporte de algún artista venezolano procedente de Europa o de algún europeo radicado en el país:

Y ¿por qué Tàpies?; pues porque cuando este gran maestro del arte mundial realizaba su trabajo en los años 60, aunque en España todavía no había sido reconocido, ya estaba influenciando indirectamente a los artistas venezolanos, ya sea a través de artistas e intelectuales que viajaron en ese momento entre ambos países,

como es el caso de [José María] Cruxent y [Carlos] Contramaestre, y quienes sirvieron de interlocutores de esta forma de ver la pintura, o a través de la influencia directa que tuvo Tapies en el arte venezolano como consecuencia de la gran exposición que le dedicó el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1962 (Sánchez de Saravo, 2013: 4).

¿Hasta qué punto es en verdad el informalismo venezolano deudor de la prolífica obra de Antoni Tàpies? No podemos responder esta pregunta con precisión, dada la larga lista de artistas venezolanos que en mayor o menor medida cultivaron el informalismo, en cualquiera de sus modalidades. Pero sí podemos detenernos en el caso de Elsa Gramcko. Porque son obvias las correlaciones entre ambos. Y porque hemos reflexionado sobre ese asunto, procurando ponderar el aporte y la originalidad de cada uno.

Una sana “confrontación”, y consecuente búsqueda de relaciones de semejanza entre las obras de ambos artistas, nos introduce en el terreno de la “mímesis” y de la “creatividad”. Y en el problema de la legitimidad del uso de lenguajes foráneos, “ajenos” a la realidad latinoamericana, problemática que retomaremos en el apartado siguiente (en II.1.). Por ello la pregunta: ¿Es original el informalismo de Elsa Gramcko? ¿Hasta qué punto? En un primer momento, y a priori, dudábamos de la posibilidad de una respuesta afirmativa. Hoy no dudamos de ella. El asunto no es ocioso. En ocasiones el trabajo de ambos es muy similar, por lo que se puede asumir a la obra de la artista venezolana como un simple epígono de la del maestro catalán. Pero no es así.

En *La crítica de arte en Venezuela*, Noriega (2011), trata este tema, a propósito de la postura asumida por Marta Traba en lo que corresponde a la pertinencia y legitimidad del arte latinoamericano de inspiración europea y

norteamericana. Para Marte Traba, cuenta Noriega, “no deberíamos seguir siendo imitadores del arte de la cultura occidental” (Noriega, 2011: 206). Ya basta de “arte mimético”. Para ella muchos artistas latinoamericanos no eran más que “copistas”. Y no fue la única: antes de ella Jesús Semprum y Leoncio Martínez compartieron una postura similar, con los matices del caso. Es bien conocida su crítica al cinetismo, tendencia que consideraba ajena a nuestra realidad social y política. ¿Por qué un boliviano tiene que hacer por art?, se preguntaba Traba¹⁶. Por ello -cuenta Noriega- artistas e intelectuales como Alejandro Otero y Ludovico Silva confrontaron esta postura, defendiendo la influencia internacional en el arte latinoamericano, mecanismo cultural que en nada deslegitima nuestra creación artística. Significa que las fuentes europeas o en todo caso foráneas de nuestro arte moderno no desdican de su pertinencia o incluso de la posibilidad de ser fiel reflejo de nuestra realidad.¹⁷

María Elena Ramos (2001: 157-187), con un ensayo sobre el genio kantiano, nos da luces sobre el tema de la originalidad del artista, y sobre nociones conexas: nos referimos a la ideas del *genio original* y del *otro genio*. Asimismo Wladyslaw Tatarkiewicz (2002), al historiar las nociones de creatividad y de imitación. J. Plazaola (1991:381-391) también ha hecho lo suyo con su muy útil revisión de la teoría del arte como imitación. En las líneas que siguen queremos retomar y revalorar la obra informalista matérica de Elsa Gramcko, junto al componente objetual que la caracteriza, contando con estos aportes.

¹⁶ Esta postura de Marta Traba no era aislada ni novedosa. Obedece a razones ideológicas. En tal sentido, parece responder a la problemática planteada en los años sesenta, con relación a nuestra dependencia cultural de centros hegemónicos (Ver II.1.1. y II.1.2.).

¹⁷ Es el caso del informalismo, que pese a su origen europeo y norteamericano, no generó sentimientos de culpabilidad en la izquierda cultural venezolana. Aun cuando esa postura puede parecer contradictoria con sus ideas políticas (Véase II.1.2.).

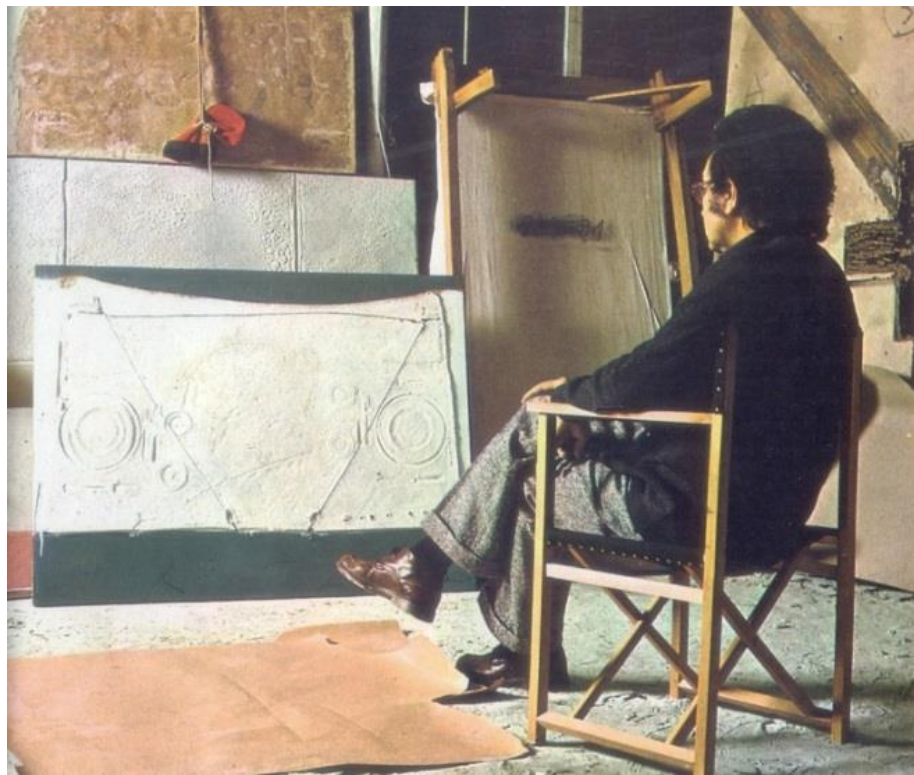
Se trataría de responder a la siguiente pregunta: ¿el informalismo de Elsa Gramcko es pura *imitación* de fuentes foráneas de este estilo o por el contrario manifiesta la *creatividad* -y consecuente “originalidad”- de la pintura y los ensamblajes de esta artista? De ser procedente, aquí cabe traer a colación la idea de *genio* en sentido kantiano, tal como lo expone J. Plazaola.

Puro, eficaz, intenso, son las denominaciones con las cuales J.E. Cirlot describe la personalidad artística de Antoni Tàpies. Su obra es de inspiración honda, variedad unitaria, seriedad y severidad secreta. Su mensaje se apoya en la estructura y en los valores texturales de sus componentes. De profunda raigambre intelectual, meditativa, la obra informalista de Tàpies resulta de un proceso lento, que expresa finalmente un hondo contenido psicológico (las imágenes sugieren sensaciones, situaciones, estimulan la imaginación del espectador (Castro, 2012: 29).

Así caracterizábamos la obra de Tàpies, parafraseando a Juan Eduardo Cirlot, uno de los principales críticos de arte abstracto en general, y de este artista en particular. “Tàpies cultiva el sentido de la composición y del equilibrio -decíamos-, esforzándose por dar coherencia lógica a las extrañas imágenes creadas por la materia texturada” (Castro, 2012: 29-30). En la ilustración 11 lo apreciamos, en su taller, meditando ante de una obra informal.

Nótese el marcado equilibrio, la sobriedad y la geometría que subyace en la obra “pensada” por su autor. Junto a ésta, apreciamos otras obras informalistas, matéricas y abstractas. Resalta en particular una con un típico gorro catalán sujetado con una cuerda, a la manera de eje simétrico. Al parecer, esta obra, en la que es evidente la integración del objeto a la materia informe, responde a un contenido simbólico nacionalista, asociado a los orígenes

catalanes del pintor. Según Francesc Vicens (1973:136-137) el soporte es un fragmento de una pintura original del siglo XII (!). Es evidente la conceptualización de estos restos como “cuadro-objeto”, con lo cual se enriquece la propuesta semánticamente. Informalismo matérico (pasta pictórica grumosa) y objetos (cuerda, tela, madera) conviven en este espacio de creación.



Ilus. 11. Tàpies en su taller. Barcelona. 1973

En la obra de los de los años cincuenta empleaba pasta pictórica, y en ella insertaba materiales diversos; endurecía dicha pasta para obtener consistencia pétrea. La tierra y su colorido, el óxido, el humus, como materiales o valores tonales, despertaron su interés.

En cualquier época el artista siempre ha valorado tanto la técnica como el material utilizado, pero en el siglo XX se ha profundizado en las posibilidades expresivas y comunicativas de los materiales en sí mismos, independientemente de la representación naturalista. Como lo hace notar Tatarkiewicz (2002: p. 324) a la hora de describir la historia de la idea de imitación: “Lo que nuestra época no acepta es la imitación en el sentido de copiar la apariencia de las cosas”. Independientemente de que, como advierte Plazaola, en realidad se trata de una interpretación errónea de la teoría de la mimesis aristotélica, que buscaba, en todo caso, la imitación “no de las cosas reales, sino principalmente de las posibles” (Plazaola, 1991: p. 383).

Gillo Dorfles (1976 [1961]:50), destaca las cualidades y efectos que sugiere la materia procesada por este artista, y las sugerencias táctiles que toma de la naturaleza, representada a través de sus propios materiales, no de su ilustración imitativa. En última instancia es naturaleza re-creada. El “genio en producción”, como diría María Elena Ramos siguiendo a Kant.

Rugosidad, porosidad, granulosidad, efectos de muros viejos, de superficies corroídas, arañadas, de mapas orográficos, de lienzos de superficies ásperas, grumosas, cruzadas por grietas y huecos... en fin, de una rica modulación tridimensional manifiesta en telas monocromas o de escasa variedad cromática (Dorfles, 1976 [1961]: 50). Este crítico hace notar la “rigurosa ley compositiva” que caracteriza a estas obras “aparentemente casuales” (Dorfles, 1976 [1961]: p 53). Hay que insistir en este aspecto tan fundamental del materismo de Tàpies. Y de Elsa Gramcko también.

Los dadaístas, antes que re-elaborar el objeto, consideraban que lo más importante era seleccionarlo, y aprovecharlo según sus posibilidades expresivas recónditas, más allá de su condición utilitaria y funcional. A esta tradición

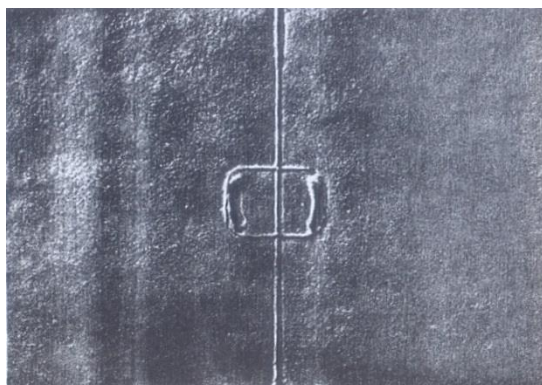
responden Elsa Gramcko y muchos informalistas, entre ellos el artista europeo que hemos comentado le es más próximo: Tàpies. Pero Gramcko no es un “genio imitativo” (Young, citado por Plazaola, 1991: 386), aun si partiéramos del principio de que su obra informalista no es más que un “epígono” de la obra de Tàpies, como pensaría una Marta Traba. Y si lo fuese, no lo sería en el sentido de copia fiel. Más bien asumiría el sentido de “estilización o desarticulación expresiva” que advierte Plazaola después de afirmar que la reflexión sobre la mimesis en el arte nos ha hecho entender que la reproducción exacta de lo real es imposible (Plazaola; 1991: 390). Y eso los “abstractistas” lo han entendido muy bien.

Cuando Gramcko y Tàpies crean cuadros informalistas comparten un espíritu común. La organización rigurosa, el énfasis en lo simétrico y el orden meditado que le imprimen a sus trabajos los aproxima bastante. El paroxismo dramático y el gestualismo enfático, propios del llamado informalismo signo-gestualista, no estaban hecho para ellos. Si apreciamos una obra del maestro, genio *original* por excelencia, reproducida en la ilustración 12 y fechada en 1959 no podemos evitar relacionarla con otra posterior, de Elsa Gramcko, de la serie “Puertas y moradas”, de 1964 (Ilus. 13). Cabe suponer, por qué no, que la venezolana conocía la obra del español, *modelo* internacional del informalismo. En octubre de 1962 Tàpies expuso, individualmente, en el Museo de Bellas Artes (Castro, 2012: 76)¹⁸.

¹⁸ El Museo de Bellas Artes, en manos de Miguel Arroyo, en concordancia con sus objetivos institucionales, siempre procuró ofrecer al público la variedad de tendencias presentes tanto en el ámbito artístico nacional como internacional, tal como queda en evidencia en el documento “Criterio que se emplea para la selección de exhibiciones”, recopilado por Roldán Esteva-Grillet en Arroyo C., M.G. 1989: 296). Una revisión rápida en la biblioteca de ese Museo (hoy parte de la Fundación Museos Nacionales), arroja el siguiente resultado, en lo que respecta a exposiciones de interés con relación al tema aquí tratado: *Dibujos y acuarelas abstractas, USA (1962), Cien años de pintura en*

“El genio -dice Plazaola reseñando a Kant y sus seguidores- es como una segunda naturaleza; no obedece a reglas externas; *no imita, sino que crea modelos*” (1991: 387). Tàpies pudo inspirar e influenciar la obra de Gramcko, no para ser copiada, desde luego. Sabemos por Plazaola que la imitación servil es deshonesto (Schiller), espectral falsedad (Schelling) e indigna (Hegel). Y si bien Tatarkiewicz, Plazaola y Ramos tratan el asunto de la imitación pensando en la relación arte-naturaleza, arte-realidad, la polémica de Marta Traba y sus términos (artistas *miméticos* y *epígonos* de otros artistas, latinoamericanos que deshonestamente *copian* a artistas europeos) enfoca el asunto en el campo de las influencias y las retroalimentaciones, inherentes al fenómeno artístico y cultural.

Francia (1963), *Pintura francesa contemporánea* (1966). Además del catálogo de la referida exposición de Tàpies (Tàpies, 1962).



Ilus. 12. Antoni Tàpies. Pintura, 1959



Ilus. 13. Elsa Gramcko.

De la Serie

“Puertas y moradas”, 1964.

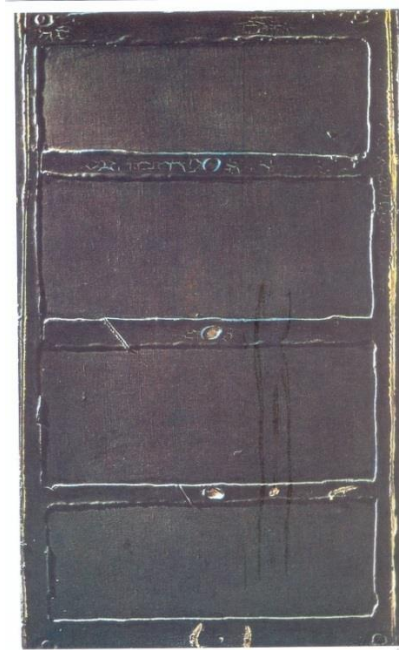
Para despejar dudas, otras obras reproducidas remarcarían la tesis sostenía aquí: Gramcko pudo, en efecto, recibir la influencia de Tàpies, ser *genio imitativo* de un *genio original* (Plazaola), genio seguido por otro genio (Ramos). Pero como es propio del arte latinoamericano, ello no desdice ni de su honestidad, ni de su identidad, ni de su legitimidad como creadora (Noriega) (Ilus. 14 y 15).

“Resulta muy difícil hablar de ‘mimetismo’, en el sentido más estricto, en el terreno del arte”. La cita es de Noriega (2011: 210). Éste cuenta cómo Roberto Guevara, también involucrado en la citada polémica, reconocía que “contábamos con artistas inobjetablemente honestos, que estamparon en sus

obras recuerdos de su grandeza y originalidad” (Noriega, 2011: 213). Honestidad y originalidad son palabras claves, y sobre esta última Tatarkiewicz y Ramos hacen sus aportes, a la hora de resumir la historia de la idea de creatividad o plantear el problema de la originalidad en la obra de arte. Creatividad y originalidad son las dos caras de la moneda del arte.



Ilus. 14. Elsa Gramcko.
La torre azul, 1963.



Ilus. 15. Antoni Tàpies.
Horizontales en negro, 1969.

Según Tatarkiewicz, 2002: 289, “la creatividad se reconoce por la novedad de sus producciones”. En tal sentido, “consideramos personas creativas aquellas cuyos trabajos no son sólo nuevos, sino que además son la manifestación de una habilidad especial, una tensión, una energía mental, un talento o un genio” (Tatarkiewicz, 2002: 294).

El racionalismo inherente al informalismo de Gramcko y Tàpies es expresión efectiva de una energía mental. Estamos en presencia de artistas de sólida formación intelectual, que reflexionaron sobre el individuo y su destino, y que dejaron verbalizadas claves para comprender su obra. Gramcko, como su hermana Ida, hizo poesía, vinculada a su trabajo. Una suerte de canto a la materia, a los objetos, a la basura, amorosamente transformada en su taller de alquimista¹⁹ (Castro, 2012: pp. 81-83, Sánchez: 1982: 26). Tàpies escribió libros, base conceptual de su trabajo. Eso, siguiendo a Ramos (2001: 159), es empeñarse en hacer lo que Kant no reconoce como cualidad del genio, que no puede describir o indicar cómo pone en pie su producto. Esa será labor nuestra, la de los estudiosos del arte. Afortunadamente tal labor se hace más grata si somos ayudados por ellos, que con su genio nos iluminan en la extracción de la regla de su arte.

En “Bocetos de un artesano de nuestro tiempo”, serie correspondiente a los años setenta (1974-1978), Elsa Gramcko se inspira claramente en la estética neoplástica, propia de los años veinte europeos, cuando Piet Mondrian y Theo van Doesburg fundan De Stijl (El estilo). Basta apreciar la ilustración 16 para que se haga evidente el “préstamo” tomado por la artista, pero con un resultado que lejos de ser literal, “recrea” el punto de partida. De nuevo, un “genio original” da pie a un “genio imitativo”. Como es recurrente en la trayectoria

¹⁹ En el anexo de este trabajo volvemos con este tema.

creativa de la artista, el lenguaje geométrico directo y estructurado con rigor vuelve a su obra plástica. Lo referimos en Castro (2012: 87-88): los momentos iniciales del trabajo de esta artista se desarrollaron dentro de dicha estética. Continuaron manifestándose de modo intermitente. Y le dieron identidad a su trabajo.

Pero, si es así, si el “punto de partida” de Gramcko es la geometría, que vuelve una y otra vez a su trabajo, en la configuración básica de los elementos que la constituyen (como en la obra aquí reproducida):



Ilus. 16. Elsa Gramcko. *Buscando la manera de vivir en el mundo*. 1974

Madera sobre cartón piedra.

o que son inherentes a los objetos *de diseño industrial* incorporados ¿es Elsa Gramcko una “informalista” en el buen sentido de la palabra? Esta pregunta no es ociosa, porque en lo geométrico están implícitos valores racionales, que pueden entenderse como contrarios a la sensibilidad romántica, metafísica, y poética de la artista. La propia Elsa Gramcko era consciente de esta disyuntiva:

Yo he podido sentir de repente que un determinado modo de expresión se ajusta más que otro a lo que estoy tratando de decir, pero nunca he podido autodeterminarme dentro de una tendencia, porque para mí una autodeterminación es una forma intelectual, y eso desviaría el verdadero sentido creador. Siempre he perseguido el estado total de entrega como vía creadora, pero sólo así, se puede lograr el vínculo que propicie el nacimiento de una nueva realidad (...) *No hay una sola obra mía que sea informalista con todo el rigor que eso implica. Más allá de las texturas y más allá de la pasión por todo el espacio, siempre hay un centro, un punto en mis obras que es como la latitud, el sonido y el tiempo de toda mi expresión* (Sánchez, 1982:31. Subrayado nuestro).

Si tal como se ha apreciado en los apartados que hemos dedicado al estudio del informalismo y sus modalidades, concebimos el arte informal como un puro accionar paroxístico, dinámico (incluso dramático), caótico, automático, fundamentado en el accionar veloz del signo y del gesto, es obvio que, desde esa perspectiva, la obra de Gramcko *no* es informalista.

Pero, si tal como ha resultado de la confrontación de su trabajo con el de Antoni Tàpies, con el que tanto se hermana, es obvio que en su caso no estamos ocupándonos *de esa* orientación del informalismo (el del signo y el gesto, el tachista, incluso el espacialista). La particularidad de este “materismo”, el de

Gramcko, el de Tàpies, es que el tratamiento de la materia -y de los objetos integrados a ella- no presupone, necesariamente, una actitud contraria al rigor matemático, al control meditado de los impulsos. Por muy desdeñada y obsoleta que pueda ser la pieza apropiada, o muy irregular o texturada la mixtura que las conforma, habrá siempre un “centro” que pondrá orden en el caos. O incluso varios “centros”, si nos atenemos a la psicología de la percepción visual (Arnheim, R. 1984) [1982]. Hasta en la obra matérica de esta artista basada en el puro accional expresivo de la pasta hay un orden compositivo (Ilus 17).



Ilus. 17. Homenaje a Rembrandt. 1962. Mixta sobre cartón piedra.

No debe obviarse, en todo este análisis, el rol que cumple la forma rigurosamente circular, cuadrada, rectangular, dentada, o cruciforme, de la pieza metálica que ha sido concebida según las leyes del diseño propio de la industria. La rigurosidad matemática de estas piezas de ingeniería repercute en el efecto que pueda sugerir la obra ¿Y las piezas de chatarra oxidada por la acción de los

elementos que forman la serie homónima (de 1961-1962)? Hasta en ellas hay un cierto orden compositivo (Ilus 18).



Ilus. 18. Elsa Gramcko. De la serie “Chatarras”, 1961. Chatarra sobre cartón piedra.

CAPITULO II

DE LA REBELDÍA ESTÉTICA AL SIMBOLISMO DE LOS OBJETOS

II. 1. El contexto sociocultural. De Sardio a El Techo de la Ballena²⁰

II.1.1. La rebelión del magma en una década convulsa.

En marzo de 1963, en el diario *Clarín*, Adriano González León escribe entre otras cosas, lo siguiente:

No es por azar que mientras que en barrios y montes grupos de hombres se juegan sus huesos, haya aparecido una literatura de vigor, un arte de línea dura, que sin enfangarse en las pobres toldas de lo populachero y demagógico, busca en lo hondo, en lo visceral y en la conciencia, las fuentes de su necesaria nutrición (González León, 1963, marzo 29: s.p.).

Lo señalado por González León ilustra uno de los rasgos más característicos de los años sesenta venezolanos, en particular los comprendidos entre 1960 y 1964, marcados por los triunfos electorales de AD (Acción Democrática) y la derrota de antiguos aliados en la lucha contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez como el PCV (Partido Comunista de Venezuela). También del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) surgido en 1960 de la escisión del ala más a la izquierda de AD. En ese marco, mientras un importante sector de esta orientación política asume la lucha armada (urbana y rural) en respuesta a las agresiones ejercidas por el régimen acción-democratista

²⁰ En Castro (2012: 68-79) hicimos una aproximación general al informalismo venezolano, en el campo de la pintura, la escultura y la gráfica, pero no ahondamos en el rol cumplido por grupos como Sardio, y El Techo de la Ballena, en los que, entre otras cosas, se produjo una alianza activa entre escritores, sobre todo poetas, y artistas plásticos. Tampoco hicimos mayores referencias al contexto político, ni al tema de la violencia. Ni nos detuvimos en la vocación social de Elsa Gramcko, que está contenida en sus declaraciones en respuestas a entrevistas, pero que, obviamente no es explícita en sus obras, por su propia morfología y naturaleza simbólica.

contra estos partidos -a los que declara ilegales- y contra sus líderes y militantes, otro sector toma la pluma y el pincel para continuar la lucha por vía distinta. Es el caso de la agrupación artístico-literaria de la que en 1963 formaba parte Adriano González León: El Techo de la Ballena.

En un primer momento los adecos y los militantes del Partido Comunista aunaron esfuerzos contra la dictadura²¹ (el MIR entrará en escena después); pero caído Pérez Jiménez las cosas cambian. Rómulo Betancourt, que ejercerá la Presidencia hasta 1964, en su toma de posesión en febrero de 1959, luego de triunfar en las primeras elecciones posteriores al gobierno derrocado, “declara la guerra al comunismo”: así, los cuerpos represivos del estado arremeterán contra estudiantes, sindicalistas, desempleados, y por supuesto contra el partido (Chacón, 1970:11).

La aproximación a este tema por parte de Félix Hernández (2002/2003: 4-5) en el catálogo de la exposición *El Techo de la Ballena* es muy ilustrativa sobre el particular, abundando en datos relativos al contexto social de entonces:

Un apretado inventario de las causas de esta situación de disturbios y agitación constante -comenta el investigador- aluden a la inestabilidad económica, las difíciles condiciones del trabajador y sus aspiraciones reivindicativas, las huelgas estudiantiles por mayor libertad y autonomía, la devaluación del bolívar, el cierre de diversos medios de comunicación, la ilegalización de agrupaciones políticas, el creciente desempleo y una política reiterada de suspensión de garantías constitucionales. Este precario marco renueva alianzas

²¹ Miembros de Sardio, grupo cultural de izquierda fundado en 1957, se involucraron en acciones conspirativas contra la dictadura el mismo año de su caída, “ligados a los dirigentes clandestinos de Acción Democrática, los cuales, junto con los del Partido Comunista, desempeñaron papel importante en este sentido.” (Chacón, 1970: 25)

político-militares que se reflejan en alzamientos como el Barcelonazo (25 de junio de 1961), el Carupanazo (4 de mayo de 1962) y el Porteñazo (2 de junio de 1962), dejando como saldo miles de muertos, centenares de arrestos, torturas y prisión política. Este panorama lúgubre que se cierne sobre el país, es controlado parcialmente por el gobierno del también acción-democratista Raúl Leoni (1964-1969). En este sentido, el gobierno crea los campos de entrenamiento antiguerrilleros como respuesta ante el empuje de los alzados.

En este convulso marco descrito por Hernández surgen el informalismo venezolano y El Techo de la Ballena, la agrupación cultural que aúpa esta tendencia artística, tanto en el campo de la plástica como de la literatura. El Techo será una verdadera “guerrilla estética”, plenamente identificada con valores y acciones antiburguesas. Y no podía ser de otro modo: era necesario acompañar simbólicamente al combatiente revolucionario, que se batía contra las fuerzas del régimen, ahora en el monte, mañana en el barrio²². Sobre el particular, comenta Ángel Rama (1987: 14):

El movimiento funcionó como equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista y aún podría agregarse que sus acciones imitaron las tácticas de una lucha guerrillera, con sus brascas acometidas, su repentinismo, el manejo de una exacerbada y combativa imaginación. Del mismo modo que los grupos insurgentes urbanos y rurales, durante todo el período de su mayor beligerancia, compensaron lo magro de sus fuerzas con

²² Aunque no siempre el acompañamiento fue tan “simbólico”, como hemos visto con Sadio.

acciones imprevistas, soluciones espontaneístas, invenciones que tenían sus raíces en un imaginario en ebullición.

Con estas palabras Rama describe una metodología de acción, modos de operar en el escenario cultural que se diferencian de lo acostumbrado entre los grupos de izquierda; por ello no deja de calificar de “terrorismo en las artes” las escandalosas e impactantes intervenciones del grupo. En el marco general de las agrupaciones similares de los sesenta venezolanos, El Techo se distinguió por su espíritu anárquico, la intensidad de su violencia y de sus provocaciones públicas.

En efecto, los años sesenta fueron pródigos en la aparición de grupos como El Techo de la Ballena; de hecho, la génesis de El Techo está configurada en el grupo Sardio, su antecesor, fundado en 1957, que desapareció en 1961, año durante el cual surgieron los balleneros. Un elemento distintivo va a diferenciarlos en todo momento, y es el radicalismo de estos últimos, más dados al verbo corrosivo, al humor injurioso, a la “exploración de las basuras”. Mientras, Sardio parece asumir una postura menos belicista, que se verá afectada por un hecho político que motorizó el revolucionarismo latinoamericano: el triunfo de Fidel Castro en 1959.

Según Alfredo Chacón (1970: 30) el impacto de la Revolución Cubana rompió el equilibrio ideológico de Sardio y creó una crisis en el seno del grupo. La mayor parte de sus integrantes pasarán entonces a El Techo. Hay, en ese sentido, una suerte de correlación orgánica entre ambos grupos, pero si bien este autor reconoce la labor de Sardio en el origen mismo de El Techo, no deja de apuntar su actuar contradictorio en atención a sus objetivos. Esta diferenciación es importante, porque hace posible una más completa valoración del impacto de El Techo de la Ballena en el ámbito cultural de los años sesenta, cuando se mostrará como una de las agrupaciones más aguerridas, de mayor impacto

público en sus actuaciones, aunque al final, como advierte Alfredo Chacón, no se llegue, en efecto, a “cambiar la vida” y “transformar la sociedad” (palabras balleneras). Porque todo se resume en dimensiones como la necesaria conciencia de una “responsabilidad revolucionaria” que contribuya a superar nuestra “dependencia cultural” como periferia de los grandes centros hegemónicos.

Dentro de este último marco conceptual, advierte Chacón (1970:52-53):

Persiste como rasgo muy visible el inconformismo subjetivizado con respecto al sistema cuyo condicionamiento, en última instancia, no se ha enfrentado en el límite de lo teóricamente posible. Aun en el caso de Sardio, *la contradicción entre lo que se deseaba y lo que se hizo, es patente*. Su participación en la *ratificación de la dependencia nacional* a través del consumo cultural, no solamente parece a todas luces ser involuntaria, sino que se opone burdamente a su ilusión transformadora y a la imagen de sí mismos que los impulsó a constituirse en grupo para actuar como estimuladores críticos de la conciencia cultural (subrayado nuestro).

Este balance al parecer no deja muy bien parado a Sardio. Para Chacón su carácter contradictorio no hace más que alimentar nuestra dependencia (de los centros hegemónicos de poder), en vez de impulsar un verdadero espíritu libertario. Ahí parece estar la clave para la génesis de El Techo: un ala más radical de Sardio deriva hacia una postura más comprometida con el cambio. Circunstancia inducida por el entorno políticamente agitado que crea el enfrentamiento entre las estructuras gobernantes y las radicalizadas fuerzas revolucionarias, que se alzan aspirando tomar el poder.

La revolución cubana es un factor motorizador de las posturas radicales, tanto en el capo de batalla real como en el simbólico. Hemos visto cómo influye en la desaparición de Sardio. En efecto, el triunfo de la revolución cubana en 1959 y los intentos por exportarla militarmente al resto de Latinoamérica, radicalizará las posiciones que pudieron coexistir mientras no se vieran obligados a tomar partido por o contra la violencia (Jiménez, 2008: 165-166). El Techo tomará partido por la violencia:

Entonces surge, de las cenizas de Sardio, un nuevo movimiento: El Techo de la Ballena, una agrupación más radicalmente comprometida con la revolución, inclusive con el uso de las armas para alcanzar el poder. Su entrega a la causa fue total, llegando algunos de sus miembros a participar en algunas de las espectaculares acciones revolucionarias que buscaban romper el orden establecido en Venezuela. Sus estrategias fueron también insurgentes, compartiendo con la guerrilla tácticas como la acción repentina y agresiva (Jiménez, 2008: 166).

Nótese cómo coincide Jiménez con Rama en su calificativo de El Techo como verdadera “guerrilla cultural”. Sobre este enfoque es revelador el poema ballenero “Dictado por la jauría”, de Juan Calzadilla, destacado miembro de El Techo en el que plástica y literatura se aúnan como herramientas idóneas para el combate informalista:

las costumbres han hecho de mí

un ser abominable

impaciente, aguardo todo el día como un funcionario

privado del sueño a quien se le obliga a permanecer amarrado

eternamente a su silla

*el empresario ha cubierto el cielo con un paraguas ha hecho del mundo
un lugar apto para un crimen ha reducido increíblemente a los
hombres al tamaño de una bala*

más valdría hacer algo, te digo

dispararlos, remover los escombros para buscar una salida olvidar

todo

*propósito inconcebible y constituir la felicidad a cualquier precio
y del modo más inmediato con tablas de toda ley de todo naufragio
de toda ferocidad para tener sobre qué morir el día venidero
y adaptar esa muerte a un fin necesario hecho a su propia medida
reducir la dicha a términos humanos (...)*

y crearla en nombre de todos

*por todos los medios que estén a la vista por los medios lícitos
e ilícitos por medio del bien y por medio del mal*

utilizando todos los métodos, los métodos pacíficos y los métodos

bélicos

por los métodos más violentos incluyendo el suicidio.

(Rama: 1987: 80-81)

Ante confesiones de esta naturaleza, no sorprende saber que otros prominentes balleneros, como Caupolicán Ovalles y Adriano González León, “el principal emisor e integrador de ideas entre los del grupo” según Chacón (1970: 45), hayan tenido que abandonar el país el primero, y estar preso por la policía política durante un mes el segundo (Chacón, 1970: 46) ¿El pecado?: otro poema, autoría de Ovalles, ¿Duerme usted señor Presidente?, publicado por El Techo en 1962, en pleno gobierno de Rómulo Betancourt, a cuyo régimen no le simpatizó esta “investigación de las basuras”, como tituló González León al prólogo del poema-libro.

“El agudo sentido de la provocación”, el desafuero como “instrumento de investigación humana”, llena de calificativos hacia la personalidad presidencial: elegante y traidor, perro de múltiples capacidades (manda, obedece, besa las botas), destripa virgos, asesino, mierda coqueta, etc. En su ofensiva, Ovalles es más directo que Calzadilla, que si bien no ataca a la figura presidencial, sí hace objeto de sus dardos al aburrido burgués, cuya intrascendente vida burocrática “ha hecho del mundo un lugar apto para un crimen”. Y es que algo hay que hacer, por las buenas y por las malas; dentro y fuera de la ley, y con violencia si es necesario ¡Hay aires anarquistas en este poema de Calzadilla!

Pero al movimiento, pese a su carácter aguerrido también le tocará experimentar y sufrir la derrota infringida a los subversivos en el campo militar. Con el tiempo, experimentará un cambio de contexto y el reacomodo político propio de una izquierda desmoralizada, que marcará a la larga su fin. Precisamente Chacón (1970: 12) califica al segundo triunfo electoral de Acción Democrática en 1963, en la persona de Raúl Leoni, como la “patentización” de la derrota de la insurgencia, que tendrá como cláusula definitiva el “repliegue

táctico” de 1967 ordenado en el IX Pleno del Comité Central del PCV. (Hernández, 2002/2003: 5). Un año después El Techo es historia.

II.1.2. El informalismo y El Techo de la Ballena



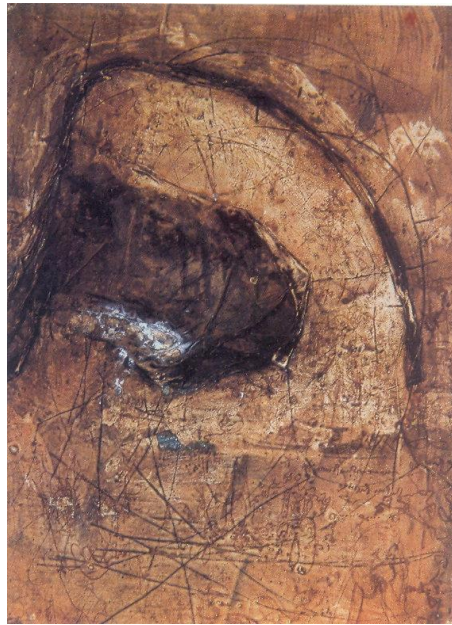
Ilus 19. Galería de El Techo de la Ballena. 1961.

Nótese las obras informalistas en la entrada.

Siempre que se hace referencia al informalismo venezolano es conveniente recordar su punto de partida: la exposición “Espacios Vivientes”, presentada en Maracaibo y replicada en Caracas, en la Sala Mendoza, con una selección de las obras exhibidas originalmente. Era el año 1960. La lista de artistas participantes incluía, entre otros, a Mary Brandt, Manuel Quintana Castillo, Renzo Vestri, Humberto Jaimes Sánchez, Luisa Richter, Maruja Rolando, Ramón Vásquez Brito, Pedro Briceño, Perán Erminy, Milos Jonic, y Teresa Casanova. Asimismo,

incluía a futuros balleneros (integrantes del grupo El Techo de la Ballena, creado en 1961).

Puede afirmarse que el informalismo como tendencia plástica y El Techo de la Ballena configuraron una unidad casi indisoluble, aunque no necesariamente exclusiva. Ser informalista en los años sesenta no implicaba, necesariamente, ser miembro activo de El Techo, pero lo más corriente era tener algún tipo de contacto o relación con los balleneros, aun de modo ocasional. Es conocida la adscripción al grupo de Carlos Contramaestre, Juan Calzadilla; Daniel González, Gabriel Morera (Ilus. 19), Ángel Luque, Alberto Brandt, José María Cruxent, Fernando Irazábal, todos asociados a la estética informalista. Cada uno a su modo. Unos muy abstractos, otros semi-figurativos. Unos más gestualistas, otros más matéricos.



Ilus. 20. Gabriel Morera. *Cabeza filosófica*, h. 1960-1961.

Mixta sobre cartón piedra. Col. Fundación Polar.

Ahora bien, reconocido El Techo como “equivalente literario y artístico de la violencia armada “, según lo ha admitido Ángel Rama, por qué un movimiento como éste, de marcado acento político-subversivo y de izquierda, asumiría un lenguaje que se inscribe en el arte abstracto. En Venezuela, los informalistas eran, antes que otra cosa y desde el punto de vista estético, una oposición al arte abstracto geométrico, imperante en el país en los años cincuenta. Para los balleneros los exponentes de esta modalidad de la abstracción solo estaban al servicio del orden establecido, contra el que luchaban. Arte burgués al servicio de la dominación económica y política, que no retrataba la realidad social del país. Sin embargo, y paradójicamente, si se trata de “retratar” -en el sentido de representación literal de la naturaleza- no eran precisamente los informalistas los llamados a ese ejercicio: al fin y al cabo un cuadro informalista es, antes que otra cosa, materia y gesto en energía pura. Veamos cómo plantea el asunto Teresa Casanova (Ilus. 21), otra exponente del informalismo venezolano, en una entrevista hecha por Lupe Gehrenbeck (1983:4-6):

Primero se dio realmente la justificación estética, que fue ir contra el abstraccionismo (...) porque el abstraccionismo era la dominante dentro de las artes plásticas y se había vuelto como muy estereotipado (...) Era venir con una cosa totalmente diferente (...) que iba contra todos los cánones del abstraccionismo puro, del abstraccionismo geométrico, porque era todo lo contrario: volver a la espontaneidad, era desintelectualizar la pintura (...)

Casi todos lo[s] que participaron del informalismo en ese momento (...) eran personas de tendencia bien de izquierda (...) puesto que el

abstraccionismo [geométrico] era un movimiento de status, lo otro era el anti-status.

Arte abstracto contra arte abstracto. No la habitual confrontación figuración-abstracción, no exenta de enconadas polémicas, precisamente porque al artista abstracto se le acusa de inconsecuente con la realidad social, con los padecimientos del hombre común²³.

²³ “Los conflictos entre abstractos y figurativos se mantuvieron hasta 1964, aproximadamente, tiempo en el que comenzó a germinar lo que podríamos llamar el espíritu de convivencia, pero en 1961 surgió la primera disensión entre los propios abstractos, al reaccionar los informalistas contra las concepciones de los abstractos geométricos (...)”. 1961 es, precisamente, el año de fundación de El Techo de la Ballena. Cfr.: Arroyo (1992:34).



Ilus. 21. Teresa Casanova. *Ollantaytambo*, 1961. Mixta sobre masonite.

Si el arte abstracto geométrico o el informalista son, antes que otra cosa, pura concreción plástica, independientemente de la asunción de una vía racional o espontánea de creación ¿por qué El Techo de la Ballena no asumió un lenguaje realista, en particular el llamado “realismo socialista”? Al fin y al cabo, como lo ha dicho Casanova, eran artistas “de tendencia bien de izquierda”, cultivadores de una pintura “contra”. La pintora tiene la respuesta:

Porque en ese momento estaba muy desacreditado el realismo socialista y toda clase de realismo de ese orden (...) El abstraccionismo contribuyó, entre otras cosas, a hacer caer la pintura mexicana, el realismo socialista, Gabriel Bracho y había un grupo de gente,

haciendo pintura realista, pero era como una posición tradicional (...) y en ese momento se quería hacer una asociación nueva, no tradicional. (Gehrenbeck, 1983: 6)²⁴

Entonces, ante la obsolescencia artística, social y política del realismo y del geometrismo abstracto, se impone el informalismo como el lenguaje idóneo que mejor expresa, con gesto enfático y violento, la azarosa y desquiciante realidad nacional. Misión imposible tanto para el “oscuro academicismo comercial” de la abstracción geométrica, como para el “gusto pequeño-burgués” que complace el “falso” y “conformista” realismo.²⁵

La paradoja del caso, y de ello están impregnadas las vanguardias latinoamericanas, es que una vez más la “nueva” tentativa de renovación toma “voces prestadas” de Europa y Estados Unidos para asumir la tarea. El juicio de Alfredo Chacón, a este respecto, no deja lugar a la duda sobre el esquema de dependencia que genera esta conducta. Sin embargo, y el mismo Chacón lo reconoce, los balleneros eran conscientes de esta circunstancia. Ciertamente no superada a juicio del antologista, pero objeto de preocupación de los actores culturales, que al menos intentaron hacer “cosas más propias” con esas “voces prestadas”.²⁶ Tales “voces”, según el propio testimonio de los balleneros, vienen

²⁴Se desprende de estas palabras un espíritu modernista, renovador. Jiménez (2008) lo resumirá en la idea de universalismo: de “inscripción” para los abstractos geométricos, en la persona de Los Disidentes, de “diferenciación” para Sardio y El Techo de la Ballena. En algunos textos críticos de Adriano González León se hacen explícitos los deseos universalistas de El Techo (Rama, 1987).

²⁵ “Clarín de los viernes: Dos años de la Ballena” (Techo de la Ballena, 1963: 9)

²⁶ Cuando Chacón publica su antología estaba en boga, en las ciencias sociales latinoamericanas, la “teoría de la dependencia.” Por ello para él “el consumo ostentatorio de modelos y estímulos ajenos, mediante una mentalidad acomodada a la dependencia” era “el esquema estructural dominante en la relación del país con la cultura” (Chacón, 1970: 13). Ángel Rama tampoco tiene una opinión positiva sobre este hecho. De allí la queja de Juan Calzadilla al reseñar la compilación del escritor uruguayo (Calzadilla: 1988). Más recientemente, Héctor Briosos Santos ha puesto las cosas en su lugar: “lejos de constituir una repetición automática de los ya rancios

de Dadá y el Surrealismo. Tienen -dicen- “muy en cuenta esas experiencias”, que hay que tomar en cuenta, “quíerose o no”, a la hora de renovar y experimentar en el arte²⁷

De la tradición inaugurada en el arte moderno por ambas vanguardias heroicas los exponentes de El Techo -entre cuyos pintores no podemos dejar de mencionar, además de Calzadilla, a Alberto Brandt, José María Cruxent, Gabriel Morera, Ángel Luque y Carlos Contramaestre- toman elementos constitutivos y esenciales: el predominio del automatismo y lo subconsciente como ámbitos idóneos de una creación libre de todo principio moral y tradicional consagrado. El antiarte, la negación, lo efímero, el escándalo (especialidad ballenera²⁸). La exaltación de lo banal, de lo bruto, del muro derruido y ruinoso.

Entroncan aquí los aportes de Jean Fautrier, de Jean Dubuffet, maestros ya referidos, la idea del *arte otro* de Michel Tapié (que ya sabemos equivalente a “informalismo”). Resultan ejemplarizantes las notas de Contramaestre donde reconoce su deuda con éstos y otros antecedentes, algunos más lejanos, otros más cercanos²⁹. Y las palabras de Calzadilla en “Carta al informalismo”, verdadero manifiesto, típicamente vanguardista, que hermana definitivamente la aventura ballenera con el canto a la materia habitante de derruidos muros

mecanismos de la vanguardia europea, ofrece el aliciente de ser quizás tan auténtica, original y virulenta como ella, de ambicionar una renovación estética y social equiparable. Las circunstancias sociales y artísticas en las que surge son igualmente apremiantes y no hay, por tanto, afectación o falsedad alguna en sus cimientos históricos, en su más íntima razón de ser” (Brioso Santos, 2002:25).

²⁷ “Las instituciones de cultura nos roban el oxígeno” (El Techo de la Ballena, 1961: s.p.)

²⁸ “Nauseabundas aberraciones sexuales elogia folleto hecho en la Universidad”. Nota anónima a propósito de la famosa exposición de Contramaestre, “Homenaje a la Necrofilia”, cuyo folleto fue impreso en la UCV. *La Esfera*, 17 de noviembre de 1962.

²⁹ “Autopsia como experiencia límite en el arte informalista venezolano o la poética del escarpelo como la materia efímera corrupta” en *Poética del Escarpelo* (Contramaestre, s.f.).

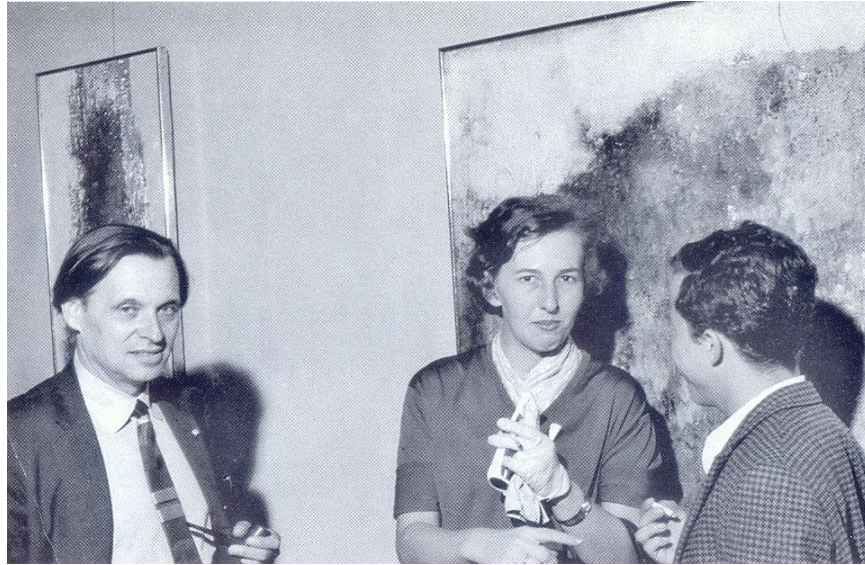
(Rama, 1987: 167-171). Como diría Luis Camnitzer: “uno ya no ve el muro en el cuadro del museo, sino que ve a [Antoni] Tàpies en el muro de la calle”³⁰

II.1.3. El artista y su compromiso social

Un tópico interesante a analizar con relación a Elsa Gramcko, es su aparente “desconexión” con el ambiente político y social, tanto el aquí descrito como el de cualquier otra época. Con ella no se plantea el caso de los pintores-activistas de El Techo, como Ángel Luque (que estuvo en la cárcel), o Carlos Contramaestre. Ni siquiera una circunstancia como la de José María Cruxent, anarquista que huyó de la España de Franco tras la derrota de la República en el marco de la guerra civil, pero que en Venezuela, mientras participaba en El Techo de la Ballena, se amoldó al orden institucional y oficial, pues ocupa cargos públicos (Cabrero, F. 2009 [2008])³¹

³⁰ Camnitzer, 1996: 81.

³¹ En la obra pictórica de Cruxent, sin embargo, descubrimos todos los rasgos, actitudes y prácticas operativas que se interpretan como in-formalistas, en lo que este término significa a nivel semántico y estético, incluso en un sentido nihilista. En sus redes grumosas y coloridas, donde el “proceso” es tanto o más importante que el “resultado”, confluyen tanto el gusto dadá por lo desdeñado, como las asociaciones imaginativas de inspiración surrealista. Consideramos que esta importante etapa de la obra de este pintor catalán-venezolano, es una de las más representativas de nuestro informalismo signo-gestualista de vocación matérica, pero sin asunción del objeto industrial, por oposición al informalismo objetualista de Elsa Gramcko. Esta diferenciación es representativa de las dos grandes vías de nuestro objetualismo informalista. El objeto que asume Gramcko, aunque es receptáculo de una interpretación poética y romántica, es el concebido industrialmente en el contexto de la moderna sociedad de consumo. Mientras que el objeto que participa de la apropiación de Cruxent, tiende a la evocación de lo “arqueológico”, lo “primitivo”, lo “originario”. A ello contribuye, justamente, su naturaleza orgánica. No podemos olvidar la profesión de arqueólogo (y antropólogo) de José María Cruxent. Véase Museo de Arte de Coro (1992).



Ilus. 22. J.M. Cruxent, junto a Luisa Richter y Humberto Jaimes Sánchez.
Exposición de la artista en el MBA, 1959.

Elsa Gramcko no fue invitada a exponer en los salones informalistas. Al parecer no la consideraban “informalista”, según sus propias palabras. Tal vez su materismo excesivamente “racionalizado” no era del agrado de los balleneros, pues no percibían en sus materias la fuerza expresiva que se supone inherente al informalismo. Sin embargo, de ningún modo estaba desconectada de la dinámica propia de la vida contemporánea, como se desprende de sus declaraciones y entrevistas, de profundo matiz reflexivo y hasta existencial. Elsa Gramcko tenía *su* manera de pronunciarse sobre la realidad de nuestro tiempo. Ella también cuestionaba la sociedad contemporánea:

La tecnología -dice en 1976-, tan útil para el hombre cuando ocupa el lugar que le corresponde, se está convirtiendo en un arma muy amenazante contra la individualidad (...) Una sociedad contemporánea completamente mecanizada, donde el hombre es el

engranaje de la maquinaria que antepone la técnica al individuo, tiene que ser el mayor enemigo de nuestra identidad (...) Si las personas llegaran a percatarse plenamente de la amenaza que lo tecnológico plantea a la vida personal del hombre, buscaría un centro que tuviera como prioridad la existencia de la individualidad. Eso es lo que yo busco en mis trabajos actuales. Esta alternativa de deshumanización le interrumpe al hombre sus impulsos naturales, su dinamismo propio, y aquello que reside como fuerza potencial y que puede ser algo de él (Sánchez, C. 1982: 52).

¿A qué búsqueda de la identidad se refiere? A la búsqueda de nuestra identidad como ser humano, de donde surgirá nuestra propia identidad como pueblo, y como conglomerado humano. Por eso hay que volver a lo humanístico. Para salvar nuestra existencia, amenazada “por el engranaje de la máquina que antepone la técnica al individuo”. Dicho en los términos que veremos más adelante (en II.2.2.1), es éste un claro cuestionamiento a la civilización de consumo, que ha invadido todos los ámbitos de la vida, con toda clase de objetos, generando la acumulación desmedida de los mismos. Las siguientes palabras son, a ese propósito, esclarecedoras:

El problema del artista no está desligado de este conflicto general, pues así como las perturbaciones del individuo producen desequilibrios en la sociedad, en todo el sistema social, así el arte, el buen arte, tiene que activar la humanización y ser un medio

crítico para denunciar la traición al desarrollo de la naturaleza del hombre por las fuerzas del convencionalismo³²

¿No es paradójico que una artista que cultiva a fondo un “abstractismo racionalizado” -no es casual que los informalistas de los sesenta no la percibieran como cercana a ellos- sea tan incisiva en su preocupación por la deshumanización del hombre como consecuencia del imperio de la técnica? La misma “técnica” que es inherente a los objetos industriales que pueblan sus cuadros. ¿Y si las piezas mecánicas, o sus fragmentos, que tanto abunda en su “materismo” no son el realidad más que una denuncia de eso que llama “las fuerzas del convencionalismo”?

El miedo a las máquinas no es un sentimiento único de Elsa Gramcko. En cierta medida, es una preocupación compartida. Según testimonio de Jesús Soto, en los años sesenta “se creyó que el hombre iba a ser prisionero de la mecánica y la tecnología, y a ello se debió en parte toda esa reacción” (Jiménez, A. 2005: 106). Con “toda esa reacción” se refería al “Nuevo Realismo”, movimiento neodadá francés de finales de los años cincuenta. Se trata de arte objetual, que practicaba el ensamblaje de materiales. A este movimiento pertenecieron las “acciones” de Yves Klein, las “acumulaciones” de César, los “empaquetados” de Christo y las “antimáquinas” de Jean Tinguely (Thomas, K. 1987: 149-150). Tinguely fue amigo personal de Soto, y con él compartió los orígenes de su serie “Leños” (1960-1962), suerte de “esculturas” informalistas, compuestas por fragmentos de troncos de árboles, intervenidos con el

³² Entrevista a Elsa Gramcko, por Juan Calzadilla. Originalmente grabada en cinta magnetofónica, el 30 de agosto de 1976, fue reproducida en el catálogo de la exposición *Elsa Gramcko, una alquimista de nuestro tiempo*, llevada a cabo en la GAN, en los meses de septiembre y noviembre de 1997. Esta cita es continuación de la inmediatamente anterior, tomada de Sánchez (1982: 52).

característico lenguaje cinético del artista³³. Estas obras fueron producidas en París, donde se encontraba Tinguely, de origen suizo. Según Soto, las “seudomáquinas” de este artista son una reacción al orden imperante en su país, de un “perfecto sistema económico y político”. Una reacción contra las “fuerzas del convencionalismos”, diríamos con las palabras de Gramcko³⁴.

Durante un regreso de París, en los años sesenta, El Techo de la Ballena, en la persona de Daniel González -por cierto amigo de Elsa Gramcko-, invita a Soto a participar en una exposición organizada por el grupo. Consistía en elaborar una obra grande en un día. Soto se sumó a la iniciativa, y elaboró un gran “mural”, con materiales tomados de un taller del empresario Hans Neumann. ¿El resultado?: una gran obra objetual, mitad “nuevo-realista” (lado izquierdo) y mitad cinética (lado derecho). La obra es hoy propiedad de la Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional (Ilustración 23).

³³ En Castro (2012: 75) hacemos referencia a esta serie objetualista, y matérica, de Jesús Soto. Por lo ilustrativo de su postura citamos los comentarios del artista a propósito de esta serie: “Esas obras surgen por casualidad. Era un momento en el que yo era muy amigo de Jean Tinguely, y a veces *nos íbamos a buscar materiales de desecho en unos depósitos*, unas especies de chiveras para materiales de construcción. Allí se depositaban, para la venta, los materiales provenientes de las casas derruidas. Un día *me topé* con las vigas de una casa demolida. *Eran maderas hermosísimas, que tenían toda la huella de todo un trabajo artesanal muy bello* (...) Los huecos, los cortes para encastrar unas a otras, los clavos (...) eran bellísimos; y como estaban destinadas a ser quemadas en los hornos de las panaderías (...) me dije que tenía que hacer algo para salvarlas (...) *Yo quería salvar ese trabajo artesanal, ese trabajo del hombre* (...) (Jiménez, A. 2005: 100. Subrayado nuestro).

³⁴ “¿Y a qué podría usted atribuir ese temor de encerrarse en las estructuras creadas por la tecnología?”, pregunta Ariel Jiménez. Soto responde: “Bueno, es que toda la literatura y el cine comenzaron a crear una situación de temor hacia la tecnología y, evidentemente, los artistas son sensibles a esas tensiones sociales” (Jiménez, A. 2005: 106-107).



Ilus. 23. Jesús Soto. *Mural*, 1961. Materiales diversos.

Finalmente cabe la siguiente pregunta: ¿Permeó en la obra de Elsa Gramcko la violencia de los sesenta? Según Juan Carlos Palenzuela, la violencia de la época, la rudeza y el terror político de aquel tiempo, quedó registrada en la obra de Régulo Pérez, Antonio Moya y Jacobo Borges, en las metáforas de humanidad de Alirio Rodríguez, en las imágenes que explotan en el cosmos pictórico de Francisco Hung y, entre otros, “en los portones humildes, cerrados y deteriorados de Gramcko” (Palenzuela, J.C. 2005: 31).

II.2. El objeto y su significación

*Arrugas, signos, huellas
materia transformada
por la inquietud del mar.
Amor a la herrumbre
todo es una imagen de la huella.
Formas oxidadas
color plano
sobra lo alusivo.
Elsa Gramcko.*

II.2.1. Informalismo matérico, arte objetual y “principio collage”

Acumuladores, engranajes, aspas, crucetas, faros, rejillas, embragues, rines, postigos, cerraduras, cadenas, tuercas y tornillos, vidrios, piezas cerámicas, clavos, abrazaderas, manillas...hasta un viejo radio, confluyen en el taller de la artista. Que los reúne amorosamente y con esmero. Y por supuesto, en sus cuadros, combinados, integrados a la materia grumosa, conformada por mixturas de diferente naturaleza. Siempre en composiciones resultantes de rigurosa meditación.

Esos *objetos industriales* (dato básico a considerar, por sus implicaciones sociales y culturales) pueden tener dos condiciones: son piezas desdeñadas, desechadas, en *obsolescencia* (Dorfles, 1972), encontradas o recogidas, completas o fragmentarias. Seleccionadas al azar (*objet trouvé*) o conscientemente (*ready-made*). O son componentes mecánicos adquiridos o recogidos de algún modo en



Ilus. 24. Elsa Gramcko. *Desde el planeta más lejano*, 1966. Serie “Animales y ojos”. Materiales diversos sobre cartón piedra. A la derecha un detalle de la obra, para apreciar mejor la naturaleza del objeto integrado a la base matérica.

un taller mecánico o en una “chivera”. Este último caso es de interés: no todo objeto “coleccionado” por Elsa Gramcko es basura, desecho. Tiene posible

utilidad, como pieza de recambio. Esta allí para una segunda vida. Porque no ha dejado de ser útil, aún. Todavía no ha entrado en plena obsolescencia.

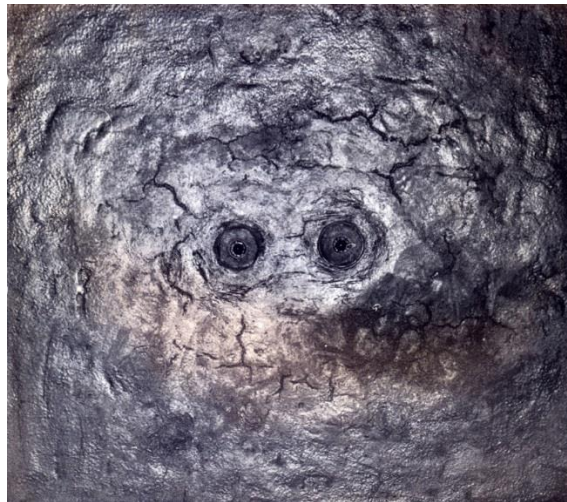
Gramcko le da una segunda vida al objeto. Sea basura o pieza de recambio. Tanto el primero como el segundo generan a su vez otro objeto, donde ellos son reunidos. Ese *nuevo* objeto es el cuadro, la obra de arte. De una dimensión práctica (estética industrial) pasan a una dimensión simbólica (la dimensión artística, y social). Ahora, producto del acto de “combinar” y “ensamblar”, esos objetos han sido “transmutados” en objetos de arte. Objetos “ostentatorios”, diría Beaudrillard (1979). Un acumulador ya *no* es un acumulador. Una rejilla ya *no* es una rejilla. Un postigo ya *no* un postigo. Ahora son objetos “de arte” (Castro, agosto 2023). Y por lo tanto, coleccionables.



Ilus. 25. Elsa Gramcko. De la serie “Cruces y talismanes”. 1966-1969. Mixta sobre cartón piedra.

¿Qué sería de la obra de Elsa Gramcko sin los objetos? La respuesta a esta pregunta tiene muchas implicaciones. De cualquier modo, es clara la preeminencia del objeto en el arte de esta creadora. Al punto que, en buena medida, su informalismo es tan “matérico” como “objetualista”. La “simbiosis” (integración, compenetración) entre ambas entidades es potente y manifiesta (ilustración 26).

A la hora de integrar objetos en sus ensamblajes, Gramcko siempre dio preeminencia a piezas de origen industrial. De hierro, acero, latón, en ocasiones de vidrio o cerámica. Si se trata de piezas orgánicas sólo acudía a la madera, o el cartón piedra, a veces como soportes, dado que su dureza y solidez eran adecuadas para ello. También usó la madera en ensamblajes, para conformar obras en sí mismas. Pero, en general, apenas acudió a elementos orgánicos, cosa común en muchos informalistas matéricos, que hemos visto capaces de combinar tierras y tejidos de diferente procedencia (sacos, ropa, redes, etc. Incluso carnes y huesos).



Ilus 26. Manifiesto oculto, 1966. Serie Animales y ojos. Materiales varios sobre cartón piedra.

La evolución del trabajo de Gramcko fue progresiva, desde obras con empastes gruesos hasta volúmenes plenamente tridimensionales, pasando por la corporeidad de las maderas y piezas industriales ensambladas (Ilus. 27). Procurando, de modo recurrente, un orden compositivo basado en la racionalidad de la geometría más evidente. Gramcko partió del abstraccionismo geométrico, para llegar a un constructivismo explícito en sus esculturas, de texturas lisas y hasta cromadas, lo que derivó en la superación la postura matérica informe.



Ilus. 27. Elsa Gramcko. De la serie “Animales y ojos”, 1965.



Ilus. 28. Elsa Gramcko y su esposo Carlos Puche, también artista (fotógrafo), en el jardín de su casa en Los Rosales, Caracas. Sin fecha. Escultura sin identificar. De ser autoría de la artista, muestra clara influencia de sus etapas previas, correspondientes al ensamblaje de objetos industriales.

En el proceso de estudio de informalismo de Elsa Gramcko, con su particular énfasis en un “materismo objetualista”, hay una categoría de análisis que devine fundamental: el concepto de “principio collage”. En su estudio sobre la evolución progresiva de las artes visuales contemporáneas desde el objetualismo artístico hasta el arte conceptual y el accionismo, Simón Marchán Fiz (1974) despliega las posibilidades interpretativas de esta noción. Por nuestra

parte, creemos que es indispensable tanto para identificar como para caracterizar la obra que nos ocupa. Veamos:

“El nuevo realismo” -afirma el autor a propósito de esta tendencia- sintió la influencia dadaísta y, sobre todo, surrealista. Pero ha retrocedido hacia los objetos encontrados con gran valor estético y formal. Asimismo, *en esta integración de fragmentos u objetos reales tiene como trasfondo histórico la existencia del informalismo (...) y la pintura matérica europea*. No es preciso insistir en la incidencia que tuvo en Europa la relevancia concebida por la pintura matérica a la <estética del material>, en especial [Antoni] Tàpies y [Alberto] Burri, como posibilidad objetiva de forma. *Por esto no debe extrañar que el último Tàpies esté cultivando un peculiar arte objetual, cosificando la materia en una síntesis entre objetos usuales (mesas, sillas, etc.) y materiales amorfos como paja o paño*. No existe una contradicción con su trayectoria anterior. E inversamente, la propia antigua pintura matérica se ha sentido estimulada por el actual arte objetual en general (...) (Marchán Fiz, S. 1974: 197. Subrayado nuestro).

Más adelante agrega:

El arte “objetual” (...) ha sido el primer punto de partida de la reivindicación del <principio collage> y de la apropiación de la realidad convertida en obra de arte. El arte objetual ha tenido su desarrollo en los “ambientes”, happenings, fluxus y otras manifestaciones (...) (Marchán F., S: 201).

Después de advertir:

La intensidad máxima de lo *objetual* y cosal provoca un efecto aparentemente contrario, lo “*conceptual*”, en cuanto remite más allá de sí mismo y deviene instrumento de ampliación y extensión de la conciencia.

De estas palabras de Marchán Fiz se deduce un hecho que reviste particular interés: en la evolución de cierta tendencia de las artes plásticas contemporáneas se puede pasar de lo “matérico” a lo “objetual”, y de lo “objetual” a lo conceptual. En este proceso opera el “principio collage”, que es el punto de partida, si lo entendemos como “integración de fragmentos u objetos reales” (en tanto práctica que retoma el interés de dadá y el surrealismo por los objetos físicos, industriales y orgánicos, de los que se apropia el artista al azar o selectivamente). En este “proceso progresivo” que lleva de la máxima “cosificación” del acto creador, hasta su culminación en la “pura idea”, hay una instancia “intermedia” (o “mediadora”) que favorece y alimenta esta dinámica: la pintura informal con énfasis matérico. Así, la “estética del material” devino “posibilidad objetiva de forma”. Por ello no es contradictorio que Tàpies evolucione, del nivel “informal matérico”, al “objetual”, “cosificando la materia en una síntesis entre objetos usuales” (industriales) y materiales amorfos.

La apropiación de los objetos y su inserción en el campo del arte genera, inevitablemente, una “ampliación de la conciencia artística” no sólo por su incidencia en la génesis de nuevas formas y tipologías artísticas, sino también por la ampliación del campo semántico. Por ello, esta dinámica, progresivamente, fortalecerá la vertiente ideológica del arte, a veces en detrimento de la material. Hay también una ampliación “espacial” del objeto de arte, cuando de los ensamblajes y acumulaciones, como las generadas por el Nuevo Realismo, se pasa a las ambientaciones (o ambientes), donde se reúnen

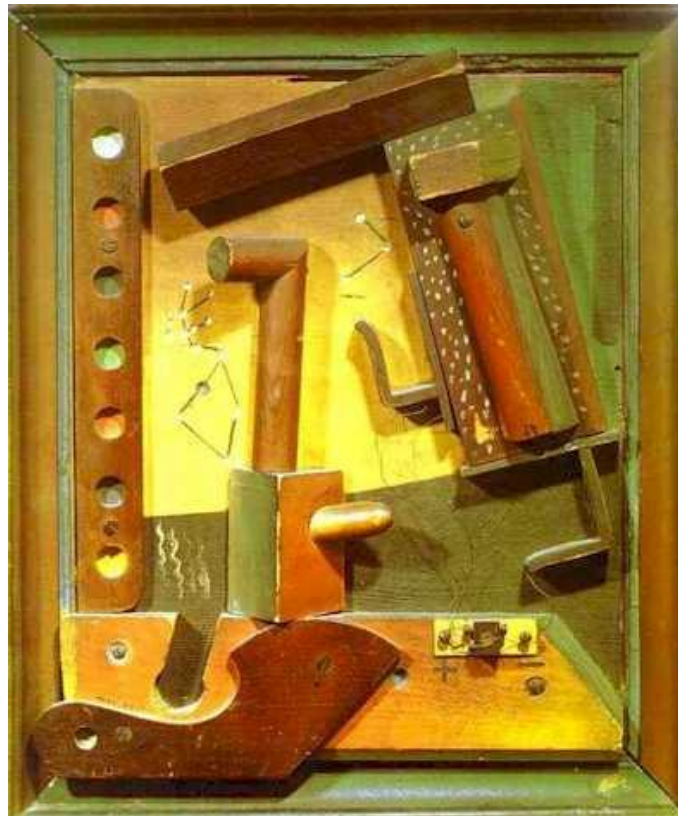
variedad de objetos en un espacio físico común. Además, de los tres niveles del arte conceptual que establece Gillo Dorfles, el primero es el más próximo al objeto, por ello lo relaciona con el arte “Povera”, tendencia italiana que acude a la apropiación de objetos y materiales con énfasis en la idea (Dorfles, G. 1973: 92-93).

Como es obvio suponer, todo este proceso es de nuestro interés, pues hay que insistir con el hecho de que, en el caso del informalismo de Gramcko, éste es tan “matérico” como “objetualista”. Si bien es cierto que podemos encontrar en su trabajo “materismo” puro, la recurrencia a maderas y piezas de origen industrial es acentuada y evidente. Y lo más significativo, en todo este proceso, es que la última gran etapa de su trabajo: “Bocetos de un artesano de nuestro tiempo” (1974-1978), está conformada por el objeto “puro” y “duro” ¿No queda claro, entonces, que sus trabajos anteriores, donde materia y objeto se integraron en clara simbiosis, derivaron, finalmente, en la preeminencia pura del objeto?

II.2.2. Hacia una interpretación sociológica de los objetos

En nuestra investigación precedente (Castro, 2012) abordamos el tema de los objetos en el arte con un tratamiento similar al del informalismo. Desde los antecedentes, las definiciones y caracterizaciones generales, pasamos a su uso por parte de las más variadas tendencias modernas: cubismo, constructivismo, dadaísmo, surrealismo, entre otros (Castro, 2012: 55-67) (Ilus. 29). En este abordaje del arte objetual siempre imperó una perspectiva esteticista, que daba preeminencia a los valores artísticos y expresivos de la obra, en detrimento de otras posibles interpretaciones. En esta oportunidad, proponemos una lectura diferente, pero complementaria. Porque no todo se agota en lo artístico (a nivel de conceptos), ni en lo puramente descriptivo. En lo que corresponde a los

objetos, el contexto social también es un campo de posibilidades en materia de interpretación.



Ilus. 29. Max Ernst. *Fruto de una larga experiencia*, 1919. Ensamblaje.

II.2.2.1. La civilización del consumo y la estética de lo viejo

Vivimos en la civilización del consumo. Y somos grandes consumidores de objetos. De “cosas materiales”, artificiales, elaboradas industrialmente, destinadas a un fin práctico, que responde a nuestras necesidades vitales. No nos referimos a “cosas materiales orgánicas”, que son los productos de la naturaleza, aunque ellos también son susceptibles de manipulación y transformación. En tal

sentido, cuando un analista de nuestro tiempo como Gillo Dorfles habla del “objeto”, se refiere al “creado por el hombre”, en diferenciación con el “objeto natural” (Dorfles, G. 1968: 56):

A la vasta categoría de “cosas materiales” que nos rodean y que existen por el solo hecho de haber sido producidas -directa o indirectamente- por la intervención del hombre. En efecto, este es el verdadero centro del problema que aquí nos interesa: llamar la atención del lector sobre el hecho de que hoy como nunca vivimos en un mundo donde la importancia asumida por los objetos que nos rodea se ha vuelto casi tan grande como la de la naturaleza que nos ha creado y de la que está constituido nuestro planeta. Esto es, que *si queremos llevar a cabo un análisis de nuestra civilización, de nuestra sociedad, de nuestro arte, lo podemos hacer sólo a condición de tener en cuenta este universo objetual y artificial del que ya no podemos desvincularnos* pero del que -y esto es lo que importa- podemos y debemos ser finalmente conscientes (subrayado nuestro).

Juan-Eduardo Cirlot (1985), Corrado Maltese (1972), Abraham Moles (1975), Simón Marchán Fiz (1974), Jean Baudrillard (1979) (1969), entre otros, pueden dar fe de estas palabras, porque al igual que Dorfles, se han preocupado, y ocupado, de la problemática de los objetos en el mundo contemporáneo y su impacto en la cultura y la sociedad. Cada uno desde su propia perspectiva. En el pensamiento de Dorfles, como veremos, es fundamental la idea del “desgaste”, de la “obsolescencia” del objeto artificial, en conexión con el campo del arte.

El autor considera, que en buena medida, el desarrollo del arte moderno está condicionado tanto por la presencia (asunción) como por la ausencia

(negación) de los objetos en el campo del arte. Esta dinámica compleja puede incluir, paradójicamente, al “objeto” creado por la naturaleza, que en analogía con el artificial, puede funcionar como objeto expresamente construido, asumiendo en la obra de arte el mismo papel de los objetos manufacturados, al ser integrado a ella a través del ensamblaje o el *collage* (Dorfles, G. 1968: 60).

Si se trata de integrar objetos orgánicos al cuadro, estaríamos hablando de una variante del llamado “objetualismo” -entendida como práctica artística que enfatiza el uso de los objetos, por oposición al “conceptualismo”, que se preocupa más por las ideas-. Dentro del pop art, Robert Rauschenberg incluía animales disecados en sus *combine paintings* (pinturas combinadas), de los años cincuenta. Pero si concretamos más y nos atenemos a la presencia del objeto natural, de inmediato vienen a la memoria los pintores informalistas que integran en sus obras tierra, madera, minerales, fibras vegetales, etc. Entre nosotros, Renzo Vestri y Ángel Luque, elaboraron “paisajes” de acentuados efectos texturales. El primero tituló a su trabajo *Tierras de la Guajira* (h. 1959) y el segundo, *Homenaje a la alfarería*, sin fecha. Utilizaron arcilla, sobre cartón piedra, y arena mezclada con acrílico y yeso, respectivamente.

Sin embargo, las preocupaciones de Dorfles se concentran en los objetos artificiales y su uso en el arte, y en el tema de la “obsolescencia” (propio de nuestra civilización de consumo, y cuya mayor expresión es la moda). Esta característica de los productos de consumo es, en efecto, fundamental para el tema que nos ocupa:

Cierto es que el fenómeno del consumo resulta evidente y palpable para cualquiera: basta dirigir la mirada hacia edificios apenas terminados de construir para divisar junto a los mismos otros ya en vías de demolición; basta considerar la variabilidad de la moda

femenina, de las modas artísticas, literarias, poéticas; basta contemplar los “cementeros de autos” que ya se extienden en la periferia de nuestras ciudades (...) *El “consumo” (...) en el sentido de “consumirse”, de desgastarse y estar sometido a la obsolescencia* y a la entropía [incertidumbre], de un determinado fenómeno, es indudablemente una de las constantes básicas de nuestra era (Dorfles, G. 1969:288. Subrayado nuestro).

Cuando el artista se apropia de los objetos, cualquiera sea el mecanismo, les está dando una segunda vida. Esto atañe no sólo al tema del desgaste, real y simbólico del producto, sino también a la modificación de su forma y su función. El objeto, desplazado de su ámbito original, sea como desecho, o como pieza útil aún, sufre una transmutación. Que afecta la doble dimensión que le es inherente: la forma (dimensión estética), y la función (dimensión práctica). Como sucede en el informalismo objetualista de Elsa Gramcko, la primera puede ser determinante en la escogencia del objeto, encontrado o no. La artista puede sentir mayor o menor empatía con un objeto, dados tales o cuales valores formales, acordes con sus intenciones creativas y existenciales. Porque la interacción de esta artista con el objeto está enmarcada dentro de una concepción existencial, poética y filosófica, del arte y de la vida.

Tanto el utensilio primitivo (sílex aguzado, flecha de obsidiana, hacha, cuchillo) como el más refinado instrumento de precisión de nuestros días (compás, transistor, microscopio) poseen una doble caracterización que les es común: la de estar investidos de una específica “función” (...), y la de “envolver”, englobar, encapsular dicha función mediante un particular aspecto externo que debe

asumir características más o menos constantes; que en una palabra debe resultar “estético” (Dorfles, G. 1968: 57).

El artista limita la obsolescencia del objeto, que en el mundo del arte es más lento, o incluso se detiene. Aquí puede estar uno de los aportes más interesantes de Gillo Dorfles tanto en el tema que nos ocupa –la incidencia de los objetos en la expansión de la conciencia y del campo de la creación artística– como en la valoración y comprensión de la obra informalista y objetual de Elsa Gramcko. Dorfles va más allá: objeto no es sólo el material físico y concreto (artificial o no), presente en la pintura moderna: la pintura misma también puede ser concebida como objeto (“pintura-objeto”). Como veremos, esta noción es de suma importancia en el análisis de la “función social” del objeto, entendido como “objeto signo”, según se hará evidente en el apartado que sigue a continuación

Volviendo al tema de la obsolescencia, apunta Dorfles (1968: 67):

Este último hecho –la incesante transformación en las formas de los objetos producidos por la industria y puestos a nuestro servicio– puede explicar quizá por qué se asiste hoy a un nuevo fenómeno que tiene una relación directa con el sector artístico: la urgencia, evidentemente advertida por el hombre, por “fijar” algunos objetos de uso común y utilizarlos como provocadores de imágenes artísticas; por introducir en la obra plástica o pictórica elementos tomados de la vida cotidiana, casi como para detener su transitoriedad.

El campo del arte, deriva así, en el ámbito idóneo para perpetuar el valor de los objetos, en oposición a su persistente desgaste funcional y estético, merced al imperativo de la moda, mecanismo propio de la civilización del consumo. Hay

aquí, sin embargo, circunstancias paradójicas que el autor no describe, al menos explícitamente: ¿qué pasa cuando una tendencia *objetualista*, en un momento determinado, pasa de moda? Porque en el seno de la sociedad industrial de ninguna manera las propuestas artísticas están exentas de este mecanismo perverso de desgaste recurrente. Esta situación contradictoria sí es analizada por el crítico italiano en los intentos de los conceptualistas por ir más allá de lo puramente físico, procurando la preeminencia de la idea en el ámbito del arte³⁵.

Cualquier artista ocupado en la resemantización del objeto, como en el caso de Elsa Gramcko, despliega una conciencia activa ante los estímulos que éstos le generan, dada su forma y “utilidad plástica” (la frase es nuestra). “Excavar” en la basura (en el caso de Gramcko, en el taller mecánico o en la playa, tal como está documentado), es una suerte de “arqueología”: “De la arqueología auténtica -dice Dorfles a propósito de la moda de fetichizar el objeto arcaico- a la arqueologización del objeto de consumo tomado en el supermarket, es breve el paso que lleva a momificar toda nuestra cultura y nuestro arte” (Dorfles, G. 1968: 68). En otra parte Dorfles advierte sobre el peligro de una “cosificación” o “mejor de una objetualización del arte” (Dorfles, G. 1968: 70). Esta posición parece relacionarse con ciertos excesos en el consumo de objetos de apariencia antigua, pero que sólo imitan a los originales con fines mercantilistas. ¿La razón de este tipo de operaciones?: “mitificar” el objeto común y corriente, de consumo popular, para adherirle “nuevos valores

³⁵ En *Del significado a las opciones*, Dorfles ensaya una triple clasificación de las propuestas concernientes al arte conceptual, en todas sus variantes, en las que se aprecia cierta deriva desde un momento más “próximo” al objeto junto a otro más “lejano”: 1) Las operaciones del “arte pobre” (*Arte Povera*), en las que “todavía” podían apreciarse objetos varios, trozos de tela, masas de cemento, de plomo, pesos, láminas de plomo, etc. 2) El objeto puede convertirse en parte integral de una construcción ideológica, raciocinante. Ejemplo clásico de esta opción es “Una y tres sillas”, de Joseph Kosuth. Y 3) La transcripción “pura y simple” de palabras escritas y operaciones matemáticas (Dorfles, G. 1973: 92-93).

simbólicos, nuevas connotaciones, a veces irónicas, a veces de denuncia, a veces sencillamente existenciales, que de otro modo no se hubieran puesto en evidencia” (Dorfles, G. 1968: 68).

En Gramcko se produce este fenómeno -que el autor plantea pensando en el *por art-* no sabemos si con fines “mitificadores” pero sí con tintes claramente existenciales (y humanistas):

Indudablemente estarán presentes en mi expresión constantes de todos los hombres que comparten conmigo el estar en el mundo en este momento y, en la medida en que yo esté abierta a los seres y al universo, estarán motivándome interiormente las angustias de todos, los acontecimientos que son de todos, el devenir y el transformarse que es de todos. Pero cuando como pintor enfrento mi vocación, tengo que quedarme sola. La búsqueda es solitaria y el combate donde se realiza verdaderamente es en ese poder quedarse sola a pesar de sentir que todo lo humano nos pertenece (...) (Guillent Pérez, J.R. 1966, octubre 30: s.p.).

Para nosotros, y en el contexto del humanismo filosófico y poético que caracteriza el pensamiento de Elsa Gramcko, es sugerente una conceptualización de su conducta hacia los objetos entendida como “arqueología”. ¿Qué otra interpretación puede tener hurgar en “las cosas” del pasado, en lo viejo, en lo que tiene impreso las huellas del tiempo? En las superficies que contienen la “pátina” de ese pasado y son el resultado fragmentario de la acción de los elementos. Justo por esos valores el artista puede hurgar, en las “capas” de la materia, buscando esos objetos. Dorfles mismo reconoce las cualidades “estéticas” de dichas configuraciones: “el principio de una belleza proporcionada por el tiempo, por el uso, por el

‘devenir’” (Dorfles, G. 1972: 211). Lo viejo, la pátina del tiempo, añade un *quid* al valor del antiguo monumento, de un cuadro, de una estatua:

A menudo -dice Pareyson, citado por Dorfles- sucede que la acción del tiempo compensa la ruina de la materia, y confiere a la obra efectos nuevos e inéditos, que más bien acaban perteneciéndole por una suerte de apropiación que los ha consubstanciado (...) aquí se trata, realmente, de la adición de elementos y aspectos nuevos que la obra originalmente no contenía, adición que es tanto más paradójica, por cuanto se relaciona con una pérdida, y se adhiere tan íntimamente a la obra que ésta, por fin, no puede ya aparecer de otro modo (...) Sucede entonces que la forma misma acepta e integra en sí las contribuciones del tiempo (...). (Dorfles, G. 1972: 211).

¿Tras qué valor va el “artista-arqueólogo” que “escudriña” en las capas de la materia?: tras la belleza inherente a la huella del tiempo. Como en la ruina romántica: el pasado es presente, recuperado, revivido.

Lo antiguo es “el triunfo social”, distinción de clase. El gusto por lo antiguo trasciende el triunfo económico. Con lo antiguo las clases privilegiadas transmutan “su status económico en gracia hereditaria”. Las clases medias procuran hacerse de lo antiguo (o de su reproducción en objetos de factura industrial), para “consagrar también su status relativo”. La degradación de sus huellas industriales de origen y de su función primaria condiciona el valor “estético” del objeto antiguo (Baudrillard, J. 1979: 22-23).

II. 2.2.2. Significación social y posesión del objeto

En *El sistema de los objetos* (1969) y en *Crítica a la economía política del signo* (1979), Jean Baudrillard desarrolla una “teoría sociológica de los objetos”³⁶. Este autor indaga ampliamente sobre las implicaciones ideológicas, simbólicas y psicológicas del uso del objeto en el ámbito social. Porque la disposición y operatividad del objeto entre nosotros no es un simple acto desprovisto de trascendencia alguna. Por el contrario, Baudrillard encuentra en este fenómeno un imprescindible mecanismo de comprensión de nuestra conducta de clase, y de consumo, que procede según actitudes generalmente inconscientes, pero que definen en buen medida nuestros sueños y aspiraciones en el orden jerárquico de la sociedad. Si, como hemos visto, Elsa Gramcko es una obsesiva acumuladora de objetos, más allá de los sentidos que tanto ella como la crítica le han dado a su apropiación del mismo (resemantización de lo desdeñado, metamorfosis alquímica, identidad con el misterio, asociación con lo instintivo), ¿pueden identificarse en esa conducta algunas de las implicaciones contenidas en las reflexiones de Baudrillard? Valdría la pena indagar en ello.

Según Baudrillard es siempre el mecanismo de la *prestación social* lo que hay que leer en nuestra acumulación, manipulación y consumo de objetos. Para elaborar su teoría sociológica de los objetos no considera determinante la relación con las necesidades prácticas y el valor de uso; lo que impera es el “valor

³⁶ En nuestro trabajo de 2012 (Castro, 2012: 56-57, nota 3) referimos brevemente esta propuesta interpretativa de Jean Baudrillard, sin ahondar en detalles, porque en aquella oportunidad nos apoyamos en los planteamientos de Juan Eduardo Cirlot (Cirlot, J.E. 1985).

de intercambio simbólico”, que tiene que ver con la idea de prestación social del objeto, de competencia y discriminación de clase. Parece claro que cuando Baudrillard conceptualiza estas consideraciones no está pensando en un caso como el que nos ocupa, pero ¿no es acaso Elsa Gramcko, como cualquier otro artista, un *actor social*? ¿Cómo puede ella deslastrarse de sus pulsiones inconscientes cuando acumula materiales y objetos de diferente naturaleza en su ámbito privado, lo que al fin y al cabo es su taller? Al fin y al cabo, como advierte Baudrillard, los objetos designan no ya al mundo, sino al ser y la categoría social de su poseedor.

“Trabajo simbólico”, más allá del sentido sociológico, es lo que hace la artista cuando recoge objetos, los reúne en su taller y los metamorfosea en obras de arte, que no son otra cosa que *objetos ostentatorios*. Como acabamos de ver. A partir de aquellos objetos (desdeñados o no, funcionales o no), la artista *re-crea* otros objetos. “Objetos-signo” que cumplen una “función-social de clase” (Baudrillard, 1979).

De esos “objetos” está sobrecargado el escaso espacio disponible. Es la “saturación” que refiere Baudrillard: cuanto menos es el espacio más se acumula. Los rincones están llenos. Pero este proceso de conglomerado de objetos carece de interés si no se sigue por una lógica social, una lógica de clase, de la que no estaría excluida Elsa Gramcko. La saturación se refiere a la casa repleta, al amontonamiento de objetos. Cuanto menos es el espacio más se acumula. Habitaciones, rincones de la casa, suelen estar llenos. Los objetos son signos de status y de buena posición. Una casa puede topografiarse analíticamente gracias a este conglomerado. “Una vez más, este proceso carece de interés si no se sigue por una lógica social: de la acumulación de penuria a la arquitectura refleja, cada clase tiene sus modos de organización.” (Baudrillard, 1979: 20) (Ilus. 30).



Ilus. 30. La artista en su casa-taller, s/f.

Nótese la acumulación de objetos (objetos-obras, y objetos-cosas).

Como acabamos de apreciar, Gillo Dorfles también percibió con claridad el posesionamiento de los objetos en la vida social contemporánea, en la civilización del consumo. Los objetos están en nuestras casas, en todas partes, sobre todo si tenemos afán de coleccionar:

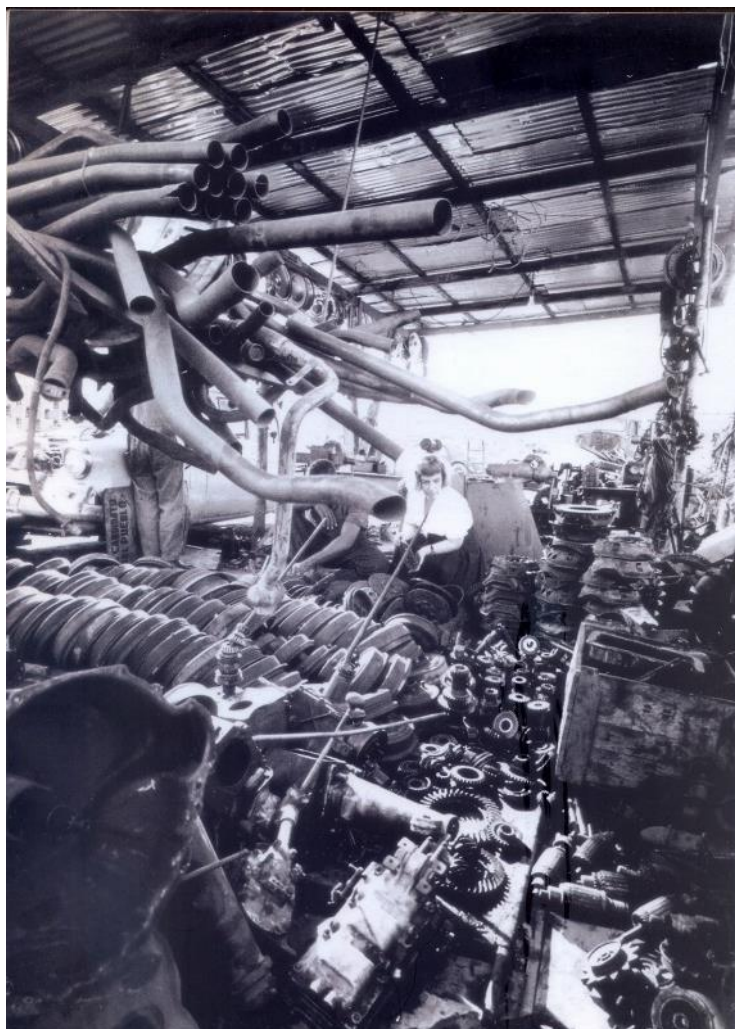
Estamos sumergidos (...) en nuestras viviendas, en los museos, en las calles, en una marea de objetos procedentes de las más diversas e incluso lejanas épocas culturales: estatuillas

cicládicas y nurágicas, ánforas etruscas o aztecas, vajilla china o sueca moderna, muebles barrocos o *art nouveau* (...) y además manejamos constantemente objetos, utensilios, electrodomésticos, lanzados por la industria, cuya forma cambia constantemente.

Manejamos, pues, y vemos a nuestro alrededor, bolígrafos, relojes, libros, anteojos, neveras, jets, sartenes, que nos condicionan de manera vivísima hacia una determinada impostación formal (Dorfles, G. 1968: 66).

Cada uno de nosotros -dice Baudrillard- es juzgado por sus objetos y según ellos, y nos sometemos a este juicio, aunque sea por desaprobación. En lo privado, en lo doméstico, el individuo no cesa de atestiguar, de pretender una legitimidad y de asegurarla por signos.

Todo objeto tiene dos funciones: ser utilizado y ser poseído. La posesión no está exenta de pasión, que da forma a una colección (o reunión de objetos). Elsa Gramcko sentía pasión por la recolección y reunión de objetos ("Tablas y herrumbres / con amor clavadas", dice en uno de sus poemas). Un taller mecánico, un conglomerado de partes usadas pero aún útiles, debe haber sido para ella el paraíso (Ilus. 31).



Ilus 31. Recogiendo piezas en un taller mecánico, s/f.³⁷

³⁷ Nótese la abundancia de piezas mecánicas de diferentes funciones y diseños. Según sus objetivos estéticos y simbólicos, la artista activa su sensibilidad, hurgando en la acumulación-colección de objetos, dispuestos a manera de serie, según sus diseños y funciones. Son objetos todavía con algún grado de utilidad (piezas de recambio), pero que en manos de la artista -seleccionados, rescatados-serán “mitificados”, elevados al mundo del arte, transmutados en piezas de belleza.

Los objetos designan no ya el mundo, sino el ser y la categoría social de su poseedor. A veces, un discurso “funcional” puede servir de coartada a su función distintiva, pudiendo encontrarnos ante un “simulacro” funcional, detrás del cual, inevitablemente, seguirá operando el papel de discriminación social: “los objetos se hallan en el compromiso fundamental de tener que significar, es decir, que conferir el sentido social, el prestigio.” (Baudrillard, 1979: 6) Lo importante, en todo caso, es leer por todas partes, el *ethos* del consumo ostentatorio directo o indirecto, más allá “de la aparente espontaneidad de los comportamientos”. Así, se captará en el consumo una dimensión permanente de la jerarquía social. Los objetos son el lugar, no de la satisfacción de necesidades sino de un “trabajo simbólico”.

“Es allí donde triunfa esa empresa apasionada de posesión, donde la prosa cotidiana de los objetos se vuelve poesía, discurso inconsciente y triunfal” (Baudrillard, 1969: 99). En la artista hay amor, fanatismo, subyaciendo en la posesión acumulada de objetos. Los objetos son causa y receptáculo de su pasión. Son objetos amados. Abstracción que los relaciona entre sí, en tanto se relacionan con el sujeto, que quiere reconstruir un mundo. Veamos el siguiente poema de Gramcko, recogido por Sánchez (1982:26).

Déjame llevarte, basura

ven a mi lugar mágico y recóndito.

Allí nos convertiremos en una sola cosa.

Tú,

cobrarás un valor inédito.

En mí,

se descifrá el misterio.

Tienes la mejor expresión del caos,

el más acreditado gesto del despojo.

Vamos,

voy a crear con tu presencia (Sánchez, 1982: 26).

Amor, clandestinidad, fanatismo, secuestro, secreto, mentira, es mucha la carga psicológica que subyace en la posesión acumulada, y en series, de objetos³⁸. Ahora Baudrillard enfoca su aproximación al objeto más desde una dimensión psicológica que sociológica, porque el objeto es “otra cosa más” que dimensión práctica y cuerpo material: es una cosa “profundamente relativa al sujeto”, “recinto mental” en el cual reino, “cosa de la cual yo soy el sentido”, propiedad, pasión (Baudrillard, 1969: 97). Y también espejo. Que envía, no las imágenes reales, sino las deseadas (Baudrillard, 1969: 102).

La base de todo esto está en la definición que Baudrillard asume del objeto: éste es causa y receptáculo de una pasión. Es objeto amado. Fuera de su función (original); ahora vuelto hacia el sujeto (el sujeto que posee y ama: el coleccionista). Abstracción que los relaciona entre sí en tanto se relacionan con el sujeto, que quiere reconstituir un mundo. Gramcko quería, en efecto, reconstruir *su* mundo, al punto de que la imposibilidad de hacerlo -por razones económicas y de salud- significó para ella el deseo de la muerte (Kizer, 2010).

³⁸ Tanto Jean Baudrillard como Gillo Dorfles comparten la interpretación psicoanalítica según la cual el impulso por recolectar objetos es un “regreso” a la fase anal del desarrollo humano: “Para muchos coleccionistas, el hecho de entrar en posesión del cuadro, de la estatua, es por sí mismo fuente de goce, de tal modo que lo es el atesoramiento de heces para el niño” (Dorfles, G. 1975 [1973]: 105).

Son objetos puros, objetos de colección (abstraídos de su función, estrictamente subjetivos). Uno solo no es suficiente; siempre son una sucesión (de objetos) que forman series. Sólo una organización de cierta complejidad que remita los unos a los otros hará de cada objeto “una abstracción suficiente para que pueda ser recuperado por el sujeto en la abstracción vivida que es el objeto de posesión” (Baudrillard, 1969: 98).

Los objetos se invisten de lo que no puede lograrse en la relación humana, regulan la vida cotidiana, hacen desaparecer la neurosis, recogen tensiones y energías en duelo. De allí que la colección es la totalización de las imágenes de sí mismo, pues siempre se colecciona uno a sí mismo: el término final es la persona del coleccionador (Baudrillard, 1969: 103).

El objeto ausente (de la colección) reviste valor excepcional. Gracias a su ausencia el sujeto coleccionador se recubre objetivamente, pero “la presencia del objeto final significaría en el fondo la muerte del sujeto” (Baudrillard, 1969: 105). Por el contrario, la falta del término de la colección le permite al sujeto conjurar su muerte. Aunque dicha falta es experimentada como sufrimiento, “también es la apertura que permite escapar a la terminación de la colección” (Baudrillard, 1969: 105). La colección expresa el perpetuo comenzar de un ciclo, el juego del nacimiento y de la muerte (p. 109).

Dorfles sigue brevemente el camino que llevó a la institucionalización del “bodegón” o “naturaleza muerta”, como género tradicional de *representación* del objeto, cuando el hombre adquirió conciencia de las “cosas”, haciéndolos “tema” de la pintura. Ocupando, además, un lugar en la representación visual de narrativas más allá de la representación del objeto mismo. Pronto será breve el paso que va de esa “representación” a la “presentación”, integrándolo al cuadro como protagonista. “Un paso más y se

llegará a considerar toda la obra de arte (pintura, escultura, collage), como un objeto a la par del bibelot, del utensilio” (Dorfles, G. 1968: 63). Aludiendo a la obra del artista italiano Enrico Castellani (Ilus. 31), especifica aún más a qué se refiere:

Si hasta ahora hemos aludido a aquellas obras de arte que en los últimos lustros se han valido de objetos preexistentes a modo de materiales de construcción, *quisiera aludir ahora también a la no menos válida categoría de obras que se plantean ellas mismas en cuanto objetos y que, en efecto, han sido definidas a veces como “cuadros-objetos”* (...) (Dorfles, G. 1968:69. Subrayado nuestro).

¿Pintura-objeto? ¿Cuadro-objeto? Esta noción es de interés para nosotros, justamente en el contexto de los planteamientos de Jean Baudrillard sobre la función social del objeto. ¿Puede un “cuadro-objeto” en tanto “objeto-signo” con “función social”, cumplir el rol de “consumo ostentatorio”? Si es así, el “cuadro-objeto” es también, como un objeto más, receptáculo de las pasiones y pulsiones inconscientes de su poseedor.



Ilus. 32. Enrico Castellani. En los años sesenta y setenta, el artista elaboró obras objetuales, instalaciones y objetos escultóricos.

CONCLUSIONES

Esta investigación nos ha permitido ahondar en algunos tópicos de suma importancia en el estudio de una obra compleja, como la de Elsa Gramcko, por su riqueza plástica y su profundidad simbólica. Hemos podido constatar cómo, pese a estar adscrita por la historia del arte venezolano a una corriente artística, en realidad desbordó los límites de esa corriente, tanto en materia de definición como de caracterización de la misma. Es decir, dejando de lado un enfoque general del momento histórico “informalista” venezolano -pero sin obviarlo-, hemos ahondado en algunas de las etapas creativas de la artista, en aquellas que articulan, combinan, compenetran, en rica simbiosis, la materia y el objeto. Sin dejar de lado el antes y el después en ese devenir que es la vida activa y creadora de un artista. Como consecuencia de ese ejercicio hemos visto cómo el informalismo de Elsa Gramcko, si bien puede ser fácilmente inscrito en la modalidad “mática” de esta gran tendencia, no se puede dissociar de una práctica que no es ajena al manejo de cuerpos densos, es decir, el arte de los objetos, o “arte objetual”, que en el caso de Gramcko se manifestó con la asunción de la técnica del “ensamblaje”. En ese sentido, apreciamos que, por lo general, el objeto del cual Gramcko se apropia –no siempre por azar- es el objeto industrial, con énfasis -por cierto- en piezas de automóviles. De aquí deriva, no sólo el carácter material y estético propio de su estilo (un “informalismo mático-objetualista”), sino también un rico contenido semántico, social, cultural, civilizatorio, al cual hemos podido acceder de la mano de autores que hicieron posible ampliar el campo de interpretación, más allá de lo puramente artístico y descriptivo. Así, creemos que pudimos configurar una valoración integral del trabajo creativo de Elsa Gramcko, del que no obviamos su hondo contenido poético, complementario pero también enriquecedor de sus alcances.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

LIBROS Y DICCIONARIOS

Arroyo C., Miguel G. (1989). “Criterio que se emplea para la selección de exhibiciones (1973), en Roldán Esteva-Grillet (Comp.). *Arte, educación y Museología. Estudios y polémicas*. Academia Nacional de la Historia, Caracas, pp. 295-297.

Arnheim, Rudolf (1984) [1982]. *El poder del centro*. Alianza Editorial, Madrid.

Baudrillard, Jean (1979). *Crítica de la economía política del signo*. Siglo Veintiuno Editores, México.

Baudrillard, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. Siglo Veintiuno Editores, México.

Brioso Santos, Héctor (2002). *Estridencia e ironía. El Techo de la Ballena un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*. Universidad de Sevilla, Sevilla.

Cabanne, Pierre (1979). *Diccionario universal del arte*. Editorial Argos-Vergara S.A., Barcelona, 5 tomos.

Cabrero, Ferran (2009). *José María Cruxent. El espíritu de la materia*. IVIC, Caracas.

Calzadilla, Juan (1982). “Tendencias figurativas a partir de 1950”, en *Indagación de la imagen*. Galería de Arte Nacional, Caracas, pp. 73-109.

Calzadilla, Juan (1975). *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*. Inversiones M. Barquín C.A., Caracas.

Cirlot, Juan-Eduardo (1993) [1965] *El espíritu abstracto*. Editorial Labor, Barcelona (España).

Cirlot, Juan-Eduardo (1985). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Editorial Anthropos, Barcelona.

Cirlot, Juan-Eduardo (1962). *Significación de la pintura de Tàpies*. Editorial Seix Barral, Barcelona (España).

Cirlot, Juan-Eduardo (1960). *Tàpies*. Ediciones Omega, Barcelona (España).

Cirlot, Juan-Eduardo (1957). *El arte otro. Informalismo en la escultura y la pintura más recientes*. Editorial Seix Barral S.A., Barcelona.

Cirlot, Lourdes (1983). *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Anthropos, Barcelona.

Contramaestre, Carlos (s.f.). “Autopsia como experiencia límite en el arte informalista venezolano o la poética del escarpelo como la materia efímera corrupta” en *Poética del Escarpelo*. Consejo Nacional de la Cultura, Caracas.

Chacón, Alfredo (1970). *La izquierda cultural venezolana 1958-1968, ensayo y antología*. Editorial Domingo Fuentes, Caracas.

Diccionario de las artes visuales en Venezuela (1982). Galería de Arte Nacional, Caracas, 2 volúmenes.

Dorfles, Gillo (1976) [1961]. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Editorial Labor S.A., Barcelona.

Dorfles, Gillo (1975) [1973]. *Del significado a las opciones*. Editorial Lumen, Barcelona (España).

Dorfles, Gillo (1972) [1962]. *Símbolo, comunicación y consumo*. Editorial Lumen, Barcelona (España).

Dorfles, Gillo (1972) [1968]. *Naturaleza y artificio*. Editorial Lumen, Barcelona (España).

Eco, Umberto (1979) [1962]. *Obra abierta*. Editorial Ariel S.A. Barcelona.

Jiménez, Ariel (Editor) (2008). *Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano, 1912-1974*. Museo de Arte Moderno, Nueva York y Fundación Cisneros, Caracas.

López Chuhurra, Osvaldo (1971). *Estética de los elementos plásticos*. Editorial Labor, Barcelona (España).

Maltese, Corrado (1972). *Semiología del mensaje objetual*. Editorial Visor, Madrid.

Marchán Fiz, Simón (1974) [1972]. *Del arte del objeto al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Alberto Corazón Editor, Madrid.

Moles, Abraham A. (1975). *Teoría de los objetos*. Gustavo Gili, Barcelona.

Moszynska, Anna (1996). *El arte abstracto*. Barcelona, Destino.

Noriega, Simón (2011). *La crítica de arte en Venezuela*. Universidad de los Andes, Mérida.

Palenzuela, Juan Carlos (2005). *La pintura en Venezuela, 1959-1979*. CANTV y Banco Mercantil, Caracas,

Palenzuela, Juan Carlos (2002). *La escultura en Venezuela, 1960-2002*. Citibank, Caracas.

Plazaola, J. (1991). *Introducción a la estética: historia, teoría, texto*. Universidad de Deusto. España.

Ramos, María Elena (2001): “El genio, ese plus de desmesura”. En *Armónico-Disonante. Reflexiones sobre arte y estética*. UCAB. Caracas.

Rama, Ángel (1987). *Antología de “El Techo de la Ballena”*. Fundarte, Caracas.

Restany, Pierre (1976). “Expresionismo abstracto”, en Varios Autores, *Historia del arte*. Salvat Editores S.A., Barcelona, tomo 12, pp. 87-111.

Sánchez, Carlos (1982). *Hacia Elsa Gramcko*. Ediciones GAN, Caracas.

Silva, Carlos (s/f). *Historia de la pintura en Venezuela. Modernismo y contemporaneidad*. Ernesto Armitano Editor. Caracas, tomo 3.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (2002). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos/Alianza, Madrid.

Thomas, Karin (1987). *Diccionario del arte actual*. Editorial Labor S.A., Barcelona.

Varios Autores (2001). *Arte del siglo XX*. Tachen, Colonia.

Vicens, Francesc (1973). “Arte abstracto y arte figurativo”. Salvat Editores, Barcelona (España).

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

Bocetos de un artesano de nuestro tiempo (1986) Galería G. Caracas, mayo-junio. Catálogo.

Calzadilla, Juan. Entrevista a Elsa Gramcko el 30 de agosto de 1976, en *Elsa Gramcko, una alquimista de nuestro tiempo. Muestra antológica, 1957-1978*. (1997). Fundación Galería de Artes Nacional. Caracas, septiembre-noviembre, pp. 53-56. Catálogo.

Castro, Elías (2023). “Los maravillosos mutantes de Williams Veloz”. Museo de Arte Afroamericano. Caracas, agosto. Catálogo.

Cien años de pintura en Francia (1963). Museo de Bellas Artes. Caracas, enero y febrero, Catálogo.

Chacón, Katherine (2004). “Elsa Gramcko. Una soledad incontestable”, en *Elsa Gramcko. Geometría e informalismo*. Fundación Banco Mercantil, Feria Iberoamericana de Arte. Caracas, junio, pp. 17-21. Catálogo.

Dibujos y acuarelas abstractas, USA (1962). Museo de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno de Nueva York. Caracas, enero. Catálogo.

Elsa Gramcko (1966). Museo de Bellas Artes, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Caracas, octubre-noviembre. Catálogo.

Farías, Luis Felipe (2004). “Elsa Gramcko. ‘Buscando la imagen primordial’”, en *Elsa Gramcko. Geometría e informalismo*. Fundación Banco Mercantil, Feria Iberoamericana de Arte. Caracas, junio, pp. 11-14. Catálogo.

Hernández, Félix (2002/2003). “Una propuesta radical en tiempos de convulsión, 1961-1968”, en *El Techo de la Ballena*. Fundación Galería de Arte Nacional. Caracas, noviembre, 2002-abril, 2003.

Jiménez, Ariel (2005). *Conversaciones con Jesús Soto*. Fundación Cisneros, Caracas.

López Quintero, Juan Carlos (1997). “Elsa Gramcko. Una alquimista de nuestro tiempo”, en *Elsa Gramcko. Una alquimista de nuestro tiempo. Muestra antológica, 1957-1978*. Fundación Galería de Artes Nacional. Caracas, septiembre-noviembre, pp. 17-25. Catálogo.

Museo de Arte de Coro (1992). *Cruxent, siglo XXI: el hombre, cultura y desafíos* (1992). Coro, enero. Catálogo.

Palomero, F. (1995). “La década prodigiosa. El arte venezolano de los años 60”, en *La década prodigiosa. El arte venezolano de los años 60*. Museo de Bellas Artes. Caracas, julio-agosto, pp. 19-73. Catálogo.

Pintura francesa contemporánea (1966). Museo de Bellas Artes. Caracas, junio-julio. Catálogo.

Relaciones informales (2005). Fundación Galería de Arte Nacional Caracas, febrero-marzo. Catálogo.

Sánchez de Saravo, Odalys (2013). “Tàpies y los informalistas venezolanos”, en *Tàpies y los informalismos venezolanos*. Galería Odalys. Madrid, junio-julio. Catálogo.

Suazo, Félix (2013). “Los informalismos venezolanos”, en *Tàpies y los informalismos venezolanos*. Galería Odalys. Madrid, junio-julio. Catálogo.

Tàpies, pinturas y litografías (1962). Museo de Bellas Artes. Caracas, octubre. Catálogo.

PRENSA Y REVISTAS

Anónimo (1962, noviembre 17). “Nauseabundas aberraciones sexuales elogia folleto hecho en la Universidad” en *La Esfera*, s.p.

Alvarenga, Teresa (1979, agosto 12). “Los ‘otros’ artistas. Elsa Gramcko. Por ahora el silencio” en *El Nacional*, Papel Literario, p. 10.

Anzola, Alberto (1968, agosto 18). “Elsa Gramcko y sus cuadros mágicos”, en *El Nacional*, Papel Literario, s/p.

Arroyo, Miguel (1992, junio). “Las artes plásticas en la década del 60” en *Imagen*. Caracas, pp. 34-36.

Calzadilla, Juan (1986, junio). “Elsa Gramcko y las ligazones precarias” en *Imagen*. N° 100-19. CONAC, p. 44

Calzadilla, Juan (1988, abril). “Andar por El Techo” en *Imagen*. Caracas, s.p.

Camnitzer, Luis (1996, julio-septiembre). “Antoni Tàpies” en *Art Nexus*, s.p.

Castro, Elías (2019, enero-diciembre). “Elsa Gramcko, entre materia y poesía. Pintura informalista en Venezuela” en *Akaderos*. Vol. 21. N° 1 y 2, pp. 35-47.

Diamant de Sujo, Clara (1964, febrero 28). “La exposición de Elsa Gramcko” en *CAL*. N° 27, año 2, s/p.

Diamant de Sujo, Clara (1964, febrero 28). “Apuntes sobre los castillos de Elsa Gramcko” en *CAL*. N° 27, año 2, s/p.

“Elsa Gramcko: geometrías” (s/f) en *Imagen*. N° 42, s/d, p. 5

“Elsa Gramcko artesana de nuestro tiempo” (1986, mayo 22) en *El Universal*, s/p.

“Elsa Gramcko en la GAN. La conciencia del artista y su identificación con la plástica” (1978, enero 3) en *El Universal*, p. 1-15

“Elsa Gramcko crea la luz en torno al ojo alucinado” (1966, octubre 21) en *La República*, s/p.

González León, Adriano (1963, marzo 29). “La nube en pantalones” en *Clarín*, s.p.

El Techo de la Ballena (1961, marzo 25). “Las ‘instituciones de cultura’ nos roban el oxígeno” en *La Esfera*. Caracas, s.p.

El Techo de la Ballena (1963, marzo 8). “Dos años de la Ballena. Clarín de los Viernes” en *Clarín*. Caracas, p. 9.

“Exposiciones simultáneas inaugura el domingo la pintora Elsa Gramcko” (1966, octubre 19) en *El Nacional*, s/p.

Guevara, Roberto (1969, febrero 27). “Crítica. Artes Plásticas. Abstractos inéditos de Elsa Gramcko” en *El Nacional*, s/p.

Guillent Pérez, J.R. (1966, octubre 30). “Entrevistas del Papel, Elsa Gramcko” en *El Nacional*, s/p.

M.C. “¡Bienvenida Elsa Gramcko!” (1986, mayo 23) en *El Nacional*, p. C-16Uni

Rial, José Antonio (1966, octubre 30). “Dos exposiciones de Elsa Gramcko” en *El Universal*, s/p.

Schön, Elizabeth. “Bordes y superficies. Elsa Gramcko en la «G»” (1986, mayo 25) en *El Nacional*, Papel Literario, p. 4

TESIS Y TRABAJOS DE ASCENSO

Castro, Elías (2012). *Informalismo y objeto en la obra de Elsa Gramcko*. Universidad Central de Venezuela. Escuela de Artes. Caracas. Trabajo de Ascenso a Asistente.

Gehrenbeck, Guadalupe (1983). *El Techo de la Ballena: informalismo y guerrilla*. Universidad Central de Venezuela. Trabajo de Grado no publicado. Caracas.

Kizer, Gabriela (2010). *Ida Gramcko, entre vida y obra*. Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Caracas. Trabajo de Ascenso a Agregado.

PÁGINAS WEB

La voz de Elsa Gramcko en el jardín. [Página web en línea]. Disponible: [La voz de Elsa Gramcko en el jardín... \(ellamentodeariadna.blogspot.com\)](http://ellamentodeariadna.blogspot.com) (17-06-23)

ANEXO

En nuestra investigación precedente (Castro, 2012), nos aproximamos al hacer poético de Elsa Gramcko, siempre en conexión con sus cuadros y ensamblajes de objetos. Esto permitió concentrarnos más en este ámbito específico de su creación a través de un artículo académico, publicado posteriormente: *Elsa Gramcko, entre materia y poesía. Pintura informalista en Venezuela* (Castro, 2019). En esta oportunidad, aprovechando este aporte, y anexándolo al presente trabajo, aspiramos evidenciar lo que, en última instancia, puede considerarse como uno de los rasgos más característicos y específicos de su capacidad creadora: su vena poética. Si bien es cierto que la historia del arte moderno venezolano reconoce la confluencia fructífera e incluso solidaria entre los pintores y poetas de los años sesenta, justo cuando se produce parte de la obra de Gramcko inscrita en las orientaciones estilísticas que no interesan, creemos que esto no se ha valorado suficientemente al abordar su trabajo plástico. De hecho, esto podría considerarse como *un carácter específico* más de su arte objetual e informalista. Enfatiza esta posibilidad la presencia de su hermana, la consagrada escritora Ida Gramcko (1924-1994), con la que experimentó muy estrechos lazos afectivos y familiares, y junto a la cual compartió un ambiente intelectual y de amistades muy activo.

Elsa Gramcko, entre materia y poesía.

Pintura informalista en Venezuela*

Elías Castro

Universidad Central de Venezuela

*Ponencia presentada en las XI Jornadas de Investigación Humanística y Educativa. Ciudad Universitaria de Caracas, 15 al 18 de junio de 2015.
Publicada en:

Castro, Elías (2019, enero-diciembre). “Elsa Gramcko, entre materia y poesía. Pintura informalista en Venezuela” en *Akadosmos*. Vol. 21. N° 1 y 2, pp. 35-47.

Nota: El número 39 de la primera nota al pie de página, corresponde al número 1 de esta publicación, y así sucesivamente.

RESUMEN

El ambiente artístico y literario, y la labor de su hermana, Ida, alimentaron el interés de Elsa Gramcko por la poesía, a pesar de su dedicación a las artes plásticas. Si bien en parte se ha reconocido los escarceos literarios de esta pintora, esta investigación ha aportado tanto material poético inédito, como una revisión y actualización del tema, pues lo poético complementa, enriquece y define los alcances de la práctica artística de Elsa, que acudió al verso para expresar con palabras lo que no podía decir con el objeto y la materia. Así, corroboramos que el poema fue para la artista otra vía de creación, hermanada ineludiblemente con su pintura, la que en cierta medida se configuró como “poesía plástica”.

Palabras clave: informalismo, pintura matérica, ensamblaje, poesía.

“Intenté destruir a este hombre cuando lo pintaba, y descubrí que no sé destruir. Escribir no es otra tentativa de destrucción sino más bien la tentativa de reconstruirlo todo por el lado de dentro, midiendo y pesando todos los engranajes”

José Saramago. *Manual de pintura y escritura*.

Si bien Elsa Gramcko (1921-1994) desarrolló su obra en el marco general de la pintura y la escultura, buena parte de sus esfuerzos de creación los desplegó entre materiales de diversa índole, más allá del óleo y el lienzo tradicionales: también se consagró a la combinación de engranajes y piezas de hierro con mixturas metálicas, aglutinadas con cola sobre soportes de madera. Estos ensamblajes, sello particular de la artista, convirtieron su taller en verdadero laboratorio, donde devenida alquimista, develaba los secretos más recónditos de la materia, de la herrumbre y de los polvos metálicos. Entre sus manos de hábil forjador de sueños, la pieza tosca -basura industrial- se trasmuta en el oro del arte.

Nació Elsa en el seno de una familia pequeñoburguesa tradicional, con sus características maneras conservadoras, en el Puerto Cabello de los años 20. Allí compartió infancia y adolescencia con su hermana Ida, reconocida escritora y periodista, en un ambiente intelectual y familiar que cobijó y estimuló las inquietudes de las hermanas. Venida a Caracas a los 19 años, no guardó, sin embargo, demasiados recuerdos gratos de esa primera época³⁹. De cualquier modo, las hermanas Gramcko desarrollaron su potencia creadora en un clima acorde con su inquieta curiosidad intelectual. El ambiente artístico y literario en el que se desenvolvió y la labor de su hermana, consagrada poetisa, también alimentaron el interés de Elsa por esta forma de creación, a pesar de su dedicación casi exclusiva a las artes plásticas.

³⁹ En su biografía sobre Ida Gramcko, hermana de Elsa, Gabriela Kizer evoca esos años porteños, poco grato a las hermanas: el encierro, la criticadera, la vida condenada, no generarán en ellas gratos recuerdos, al punto de que, al parecer, Elsa alteró su año de nacimiento en sus registros curriculares, acaso como modo de negar ese pasado lleno de inhibiciones (Kizer, 2010).

En efecto, Elsa Gramcko es una de las principales exponentes de la pintura y la escultura venezolana modernas. Cultivó el arte abstracto geométrico, la escultura constructivista, la pintura informalista y el ensamblaje de objetos, marcando pauta en la evolución de cada una de estas modalidades de la creación plástica. Premio Nacional de Escultura en 1968, conquistó otros reconocimientos no menos importantes y cuenta con numerosas exposiciones individuales y colectivas.

En un trabajo reciente nos acercamos a la obra informalista y objetual de esta artista y allí constatamos su contenido profundo, evocador, instintivo, marcadamente humanista y de claros matices románticos. Advertimos que a diferencia de otros creadores, pese a su carácter autodidacta, las aptitudes intelectuales de Elsa le permitieron configurar tanto una práctica como un pensamiento de cierta raigambre filosófica, no exento de contenidos metafóricos y evocadores⁴⁰. Esto es particularmente constatable en su obra informalista, tanto la puramente matérica (a base de mixturas aglutinadas con cola) como aquella donde integra objetos industriales (en general, piezas mecánicas de vehículos) (Ilus. n° 1).

⁴⁰ Castro, 2012. En efecto, en 1946 asistía a cursos libres de temas filosóficos y humanísticos en la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. A mediados de los cincuenta estudia informalmente artes plásticas con Alejandro Otero en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, y en el Taller Libre de Arte (B. Cedeño, 1997).



Ilus. nº 1. Elsa Gramcko. *El muro*, 1963.
De la serie “Acumuladores y engranajes”, 1963-1964.
Fotografía del autor.

En el marco general del arte abstracto, la pintura informalista se caracteriza por el énfasis en el protagonismo de la materia plástica, generada a partir de materiales heterogéneos mezclados con pintura o en la pura presencia de ésta, sin aditivos. El materismo, una de las vertientes más características del abanico de posibilidades que ofrece el informalismo, opera por la disposición de gruesos empastes sobre el soporte, aplicados con mayor o menor orden, o por medio del despliegue de una actividad “miocinética”, como designa la crítica especializada al llamado informalismo “signo-gestualista”⁴¹.

El carácter no referencial del informalismo conlleva, en general, resultados exentos de toda figuración naturalizante, aunque en algunos casos podemos

⁴¹ El rigor geométrico y el marcado orden esquemático y compositivo que caracteriza la obra de Elsa Gramcko la aleja de esta modalidad del informalismo matérico. Para una rigurosa y esclarecedora caracterización general del informalismo véase L. Cirlot, 1983. Hacemos una síntesis general sobre el tema en Castro, 2012.

reconocer representaciones más o menos claras de figuras humanas, con frecuencia deformadas o dislocadas hasta lo caricaturesco⁴². Como puede apreciarse en las obras reproducidas, esto puede traer como consecuencia más que la apreciación de situaciones, personajes, motivos narrativos o cualquier otra cosa que pueda “contarnos directamente”, la presencia de medios y recursos más bien “indirectos” o “metafóricos” o “evocadores” de lo que el artista quiere decir. Tanto la materia informe a la que el observador se enfrenta como los objetos aglutinados en ella son de una gran potencia semántica. Por ello ante cualquier superficie tratada de esta manera nos puede invadir un sentimiento de desazón o de misterio ante la finalidad de estas obras. Pueden inquietarnos, pueden enfrentarnos a lo incógnito, a lo sugestivo, a lo desconocido, a lo simbólico, o simplemente a la materia burda, desdeñada.

Es el “desecho de la sociedad”, la pobreza manifiesta en mil posibilidades y direcciones. La pieza mecánica ya inútil, o corroída por el mar, la madera abandonada y metamorfoseada por los elementos, devienen material precioso para la creación, abandonan su condición de basura para enriquecer el espacio simbólico. Y aquí es precisamente donde lo poético complementa, enriquece y define los alcances de la práctica artística de Elsa Gramcko, que acudió al verso para expresar con palabras lo que no podía decir con el objeto y la materia, o para decirlo de otro modo, con otro lenguaje:

Déjame llevarte, basura

ven a mi lugar mágico y recóndito.

⁴² Es el caso de pintores informalistas como Jean Dubuffet, Antonio Saura o los integrantes del Grupo COBRA. Sobre el arte abstracto internacional véase Moszynska, 1996.

Allí nos convertiremos en una sola cosa.

Tú,

cobrarás un valor inédito.

En mí,

se descifrá el misterio.

Tienes la mejor expresión del caos,

el más acreditado gesto del despojo.

Vamos,

*voy a crear con tu presencia*⁴³

Así, el poema fue para la artista otra vía de creación, hermanada ineludiblemente con su pintura, que en cierta medida se configuró como “poesía plástica” al concretarse como obra. En esta oportunidad, llama al desecho para, unida a él en su taller mágico, producir el misterio de la creación. Siempre en la soledad, en el silencio, aspectos en los que tanto insistió Elsa (Ilus. n° 2)

⁴³ Cit. por Sánchez, 1982, p. 26.



Ilus. n° 2. La artista en su lugar mágico, taller de la alquimista que transmutaba la materia.

Fotografía de Carlos Puche.

Que sepamos, en el contexto de la literatura venezolana la poesía de Elsa Gramcko es desconocida o poco valorada (no tenía los vuelos poéticos que consagraron a su hermana Ida), y en el campo de las artes plásticas apenas ha sido referida. Debemos, en ese sentido, un aporte parcial al dramaturgo y docente venezolano Carlos Sánchez, que en su breve semblanza de la obra de Elsa Gramcko reproduce y comenta parte de su producción poética, abordada en conexión con su obra plástica⁴⁴. Como señalamos en otra ocasión, el estudio de

⁴⁴ Sánchez, 1982. Hasta los actuales momentos es éste el único texto monográfico consagrado a la casi totalidad de la obra de Elsa Gramcko, aunque con un enfoque general y aproximativo, como lo sugiere su título. Por nuestra parte, publicamos algunos versos de su autoría, inéditos, en el trabajo citado (Castro, 2012, pp. 82-83). La relación de las hermanas Gramcko con la poesía data de sus tiempos de infancia, cuando su madre les recitaba poemas (Kizer, 2010).

Carlos Sánchez adquiere para los interesados en esta artista particular interés, primero porque dejó constancia de la importancia del pensamiento existencial, instintivo y poético en su trabajo, y segundo porque ensaya una periodización general del mismo.

En las declaraciones de Gramcko -decíamos entonces siguiendo a Sánchez- no está ausente, a veces, un toque filosófico, de carácter profundo, lúcido, manifestación de un ideario estético elaborado. Tal cuerpo de ideas insistía con frecuencia en la espontaneidad del acto creador, en su carácter fenoménico, y de profundo arraigo en el ser íntimo del artista. Insistía también en su carácter misterioso, oculto, no consciente⁴⁵.

Sánchez vio en el trabajo de Elsa “arrebatos poéticos”, “expresión vital” y un profundo “sentido espiritual”. Tales valores se expresan en el marco de una concepción intuitiva de la creación, que no se desliga del misterio inherente a su propia naturaleza, como tampoco de la soledad inherente a todo acto creador. Estos principios: intuición, misterio, soledad, configuran en buena medida el ideario estético de la artista⁴⁶.

Afirma a J. R. Guillent Pérez, influyente filósofo y amigo de la artista, que para ella “la labor de creación es un coloquio interior, es un estado que permite el encuentro de mi ser más auténtico con lo más esencial del material con el que trabajo”. Sin ser consciente, esta “interrelación insólita” encuentra su camino

⁴⁵ Castro, 2012, p. 80.

⁴⁶“Toda verdadera obra de arte -comenta Gramcko a Guillent Pérez- es manifestación de lo desconocido, todo fenómeno creador entra en comunicación con lo que todavía no ha sido explicado. Esto no puede probarse, sólo sentirse. Lo oculto en el arte sería esa presencia de lo indefinible que nos pone en contacto con algo que trasciende la conciencia”. Guillent Pérez, 1966, s/p.

para darse de algún modo. El artista se siente impelido por algo y obedece ciegamente: no puede resistirse a la fuerza que lo impulsa, ese algo que lo lleva a manipular y transmutar la materia. Por ello la creación es un acto alquímico. Parece seguir a Jung en el dictamen siguiente: “En el espíritu del hombre mora una especie de fuerza mágica capaz de transformar la materia”. O en este: “Los procesos materiales químicos coinciden para estos pensadores [los alquimistas] con los factores espirituales, psíquicos”⁴⁷.

En el marco de este elaborado ideario, que en buena medida puede atribuirse tanto a sus inquietudes intelectuales como al ambiente literario y artístico en el que se desenvolvió, interactuando con creadores y estudiosos de diferente naturaleza⁴⁸, se produjo la reflexión poética de Elsa paralelamente a su trabajo artístico. Desde los primeros tiempos de su producción, en la década de los años 50, y en el marco de una pintura abstracto-geométrica básica en la estructura formal subyacente en su obra posterior, encontramos ejemplos de poesía que se confunde con la pintura. Y a propósito de la materia, que desde entonces tendrá desarrollo propio en el lenguaje de sus pinturas y ensamblajes, es precisamente un poema el que advierte su primer asomo:

Rigor:

la invade,

la enfría,

⁴⁷ Jung, 1957.

⁴⁸ Su propio taller era un centro de reunión de intelectuales, escritores, artistas e incluso psiquiatras con lo que tanto Elsa como su hermana se trataban por padecer estados depresivos, que en Ida adquirieron matices de gravedad. Las inquietudes existenciales y artísticas de Elsa parecen tener su punto de partida en los años 50, cuando se vinculó a la conocida revista Cruz del Sur, activo centro de discusión sobre el arte abstracto y las realidades del país (B. Cedeño, 1997, p. 59).

y no la endurece.

¿Será que está naciendo un nuevo misterio?

Se siente más frío,

la forma graciosa y poética

se me revela ahora descarnada.

¿Qué será lo que está sintiendo?

Frialdad,

desamor,

lo rígido

¿lo exacto?

Casi rígido, casi frío, casi duro.

Me sorprendo a ver la reminiscencia de un caparazón

¿qué pasa?

¡Ah, es que se está insinuando la materia!⁴⁹

Estamos ante un poema de registra una transición: el paso del frío abstraccionismo geométrico, con su característica frialdad y rigidez -que tanta desazón produjo a una parte de la crítica, que veía con malos ojos este carácter del arte abstracto- hacia posibilidades expresivas canalizadas por la materia, de resultado más rico por su amplio abanico de posibilidades de expansión. En efecto, si vemos la evolución de la obra de la artista, y de la materia en ella, la

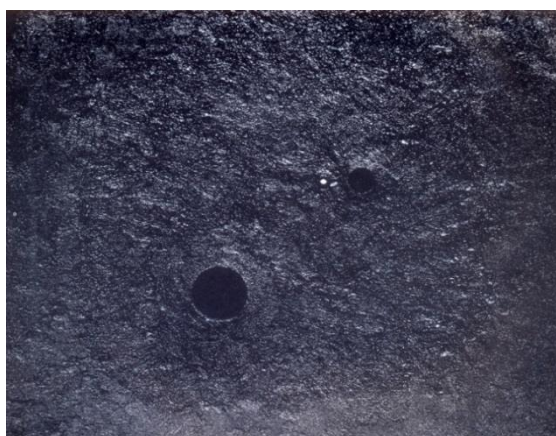
⁴⁹ Cit. por Sánchez, 1982, p. 16.

presencia de alcance limitado de las texturas en los cuadros abstracto-geométricos derivará en etapas posteriores donde la materia y el objeto se expresan como únicos protagonistas.

La poesía, según vemos, opera como un mecanismo complementario de comunicación: no dice lo que dice la pintura, describe el interés de la artista por el desecho e identifica un cambio que se asoma. Si bien no describe, al menos en un sentido literal, identifica rasgos e impresiones que produce la obra en su materialidad. Ahora no es el color, la mixtura, la pieza de hierro o el trozo de madera quienes hablan; hablan las palabras. Veamos como re-crea una obra de principios de la 60, caracterizada por una densa materia oscura (Ilus n° 3):

Gravita afuera como gravita adentro.

Insólita presencia de lo que no se puede ver.



Ilus. n° 3. Elsa Gramcko. R-39.

De la etapa “De la textura y el negro”, 1960-1961.

Fotografía del autor

Me estremece una noche tan oscura.

¿Dónde está la luz?

Me aproximo a algo.

Siento pasos.

Percibo un susurro.

Me acorrala una expresión macabra.

Recorro superficies intrincadas.

Tropiezo con un centro.

De pronto un centro más y más pequeño.

¡Me atraen!

¡Me llaman!

¡Me atrapan!

Estaba equivocado (sic), no hay susurro.

La oscuridad traduce un silencio.

¿Dónde está la luz?⁵⁰

Elsa acude a la *ékfrasis*, al describir poéticamente una obra de arte visual. Ante un objeto de esta naturaleza recrea, en efecto, la experiencia de la visualidad, pero enfatizando las sensaciones y asociaciones que la visualidad le produce. Reproduce otra ilusión: la obra que describe, y en ese proceso explora

⁵⁰ Cit. por Sánchez, 1982, p. 20.

la capacidad icónica del lenguaje verbal⁵¹. Este lenguaje que habla de otro lenguaje no es en este caso pura imaginación: la artista se comporta como espectadora de su propio trabajo, y lo rehace otra vez: de ahí que hablemos de re-creación.

¿Y qué le sugiere o evoca la obra? Miedo, estremecimiento, silencio. Y misterio, como lo dice el juego de palabras: “Insólita presencia de lo que no se puede ver”. El miedo es a lo oculto, a la total carencia de luz, que le hace oír pasos, susurros. Pero no todo es sugerencias: también *lo representado físicamente* tiene su lugar en este poema: superficies intrincadas (los empastes de óleo y aserrín o mixturas), y dos centros: uno más grande, otro más pequeño.

Otros poemas, inéditos, también generan imágenes de la *nigredo* (el ennegrecimiento alquímico⁵²).

Desconocida en su esencia

oscuridad de la materia

misterio proyectado

percepción alucinante.

⁵¹ Para una amplio tratamiento de la *ékfrasis* véase Fuentes M., 2009, pp. 53-61. También puede indagarse en las relaciones o el paralelismo entre las artes visuales y la pintura en Urvina S., 2006. Ambas abordan las conexiones entre literatura y artes plásticas en artistas venezolanos (Gego y Jacobo Borges).

⁵² “Las etapas de *la textura y el negro* (1960-1961) podrían ser identificadas con el estado inicial del proceso alquimista llamado el «ennegrecimiento» o la *nigredo*, donde el Gran Artista descubre la «primera materia», que para muchos estudiosos antiguos antecede a la «materia confusa» y que, para otros, no será más que el mismo caos originario. En el caso de nuestra joven alquimista, el negro representa una suerte de primera capa geológica de las profundidades del ser” (López Quintero, 1997, p. 19).

*Aprieto el barro entre mis manos
tiene un hueco central
y una oscura superficie
que es sombra de eternidad.*

*Pozo negro
corriente detenida
temo al abismo y su intranquilidad.*

*Río nocturno
aguas negras
constelaciones titilan en su lecho
como gotas de luz estremecida⁵³.*

El juego de palabras que caracterizan estos poemas nos llevan al ámbito de lo puramente literario. La artista emplea otra vía de desarrollo de su trabajo pictórico informalista y abstracto. Nótese que no asistimos, necesariamente, a la descripción literal de lo que se ve. Se trata de generar asociaciones de ideas que se “cruzan” con el discurso plástico en sí. Desde esta perspectiva puede concluirse que en el caso de Elsa un abordaje integral de su trabajo presupone no sólo el conocimiento de lo puramente pictórico (o escultórico): la poesía

⁵³ Material inédito cedido al autor por Carlos Puche, esposo de Elsa Gramcko, fallecida ya la artista.

también es parte sustancial de su proceso creativo. Por ello podemos encontrar versos donde la referencia a sus etapas creativas es obvio, como en el caso aquí descrito. O en otros, como los que siguen:

Arrugas, signos, huellas
materia transformada
por la inquietud del mar.
Amor a la herrumbre
todo es una imagen de la huella.
Formas oxidadas
color plano
*sobra lo alusivo*⁵⁴.

Estas palabras sugieren la serie “Chatarra”, de 1961, elaborada a partir de la recopilación de materiales corroídos por el mar. “Murallas desnudas”, “la puertecilla se abren y adentro la escarcha del tiempo” también son evocaciones de otras etapas. Pronto la artista perderá el miedo a la oscuridad pues los ojos y la luz harán esperada presencia.

¡De pronto brilla!
Todo es pupila.
Todo se nutre.
Las tinieblas se retiran.

⁵⁴ Inédito.

*Amanece*⁵⁵.

¿Cuál es la razón de estos poemas, tan recurrentes a lo largo de las etapas sucesivas de la obra plástica, al punto de que se vuelven indispensables? ¿Será que su función alternativa, complementaria o paralela responde a carencias de lo pictórico? Al fin y al cabo ambos discursos tienen sus propios límites: el carácter icónico del poema nunca podrá suplantar la riqueza representativa de la imagen pintada, intervenida, manipulada, ampliada en sus posibilidades expresivas intrínsecas. A ello en parte responde José Saramago:

Me veo escribiendo como nunca me vi pintando, y descubro lo que hay de fascinante en este acto: en la pintura hay siempre un momento en que el cuadro no soporta una pincelada más (...) mientras que esta líneas pueden prolongarse indefinidamente, alineando fragmentos de una suma que nunca será iniciada, pero que es, en ese alineamiento, ya trabajo perfecto, ya obra definida, porque es conocida. Es, sobre todo, la idea de la prolongación infinita lo que me fascina. Podré estar escribiendo siempre, hasta el fin de mi vida, mientras que los cuadros, cerrados en sí, repelen, aislados ellos mismos en su piel, autoritarios, y, ellos también, insolentes⁵⁶

⁵⁵ Cit. por Sánchez, 1982, p. 34.

⁵⁶ Saramago, 2007, p. 8.

A manera de conclusiones

¿Habrá estado consciente Elsa de esta superioridad que describe Saramago en las posibilidades infinitas de la escritura frente a los límites físicos del cuadro, del ensamblaje o de la escultura? ¿Será por ello la necesidad de acudir a la escritura recurrentemente? Terminada la obra, habría que proceder al verbo para darle continuidad. Acaso radique aquí una razón íntima para el poema, más allá de consideraciones secundarias. Pero no caigamos en equívocos: la superioridad que atribuye el escritor portugués a la escritura frente a la pintura no procede en la obra de Gramcko: la poesía, en Elsa, es resultado de la pintura, no al revés. No se trata, como en el narrador de la novela de Saramago, de un pintor que descubre que es mejor o más provechoso escribir que pintar. Ése nunca fue el dilema de Elsa: en su trabajo, poesía y obra plástica se hermanan en la búsqueda de un solo fin: la expresión de una postura personal ante la vida.

Referencias

Barceló Cedeño, C. (1997). “Cronología”, en Elsa Gramcko. Una alquimista de nuestro tiempo. Muestra antológica, 1957-1978. Caracas: Fundación Galería de Artes Nacional. Septiembre-noviembre, pp. 58-62. Catálogo.

Castro, E. (2012). Informalismo y objeto en la obra de Elsa Gramcko. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Trabajo de Ascenso.

Cirlot, J. E. (1957). El arte otro. Informalismo en la escultura y la pintura más recientes. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A.

Cirlot, L. (1983). La pintura informal en Cataluña, 1951-1970. Barcelona: Anthropos.

Chacón, K. (2004). “Elsa Gramcko. Una soledad incontestable”, en Elsa Gramcko. Geometría e informalismo. Caracas: Fundación Banco Mercantil, Feria Iberoamericana de Arte. Junio, pp. 17-21. Catálogo.

Diccionario de las artes visuales en Venezuela (1982). Caracas: Galería de Arte Nacional, 2 vols.

Fuentes M., V. (2009). Diferencias y semejanzas entre artes visuales y escritura. Un acercamiento a dos casos de la relación entre Gego y Alfredo Silva Estrada. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Trabajo de Grado.

Gramcko, Elsa.” (s/f.) “El pensar poético de Elsa Gramcko”. Inédito.

“Elsa Gramcko artesana de nuestro tiempo” (1986, mayo 22). El Universal, s/p.

“Elsa Gramcko crea la luz en torno al ojo alucinado” (1966, octubre 21). La República, s/p.

Guillent Pérez, J.R. (1966, octubre 30). “Entrevistas del Papel, Elsa Gramcko”. El Nacional, s/p.

Jung, C. G. Psicología y alquimia (1957). Buenos Aires: Santiago Rueda Editor

Kizer, G. (2010). Ida Gramcko, entre vida y obra. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Trabajo de Ascenso.

Los poemas de Elsa Gramcko en el jardín.... Disponible en <http://ellamentodeariadna.blogspot.com/2008/04/los-poemas-de-elsa-gramcko-en-el-jardn.html> [consulta: 17 de marzo de 2015].

López Quintero, J. C. (1997). “Elsa Gramcko. Una alquimista de nuestro tiempo”, en Elsa Gramcko. Una alquimista de nuestro tiempo. Muestra antológica, 1957-1978. Caracas: Fundación Galería de Artes Nacional. Septiembre-noviembre, pp. 17-25. Catálogo.

Moszynska, Anna (1996). El arte abstracto. Barcelona: Destino.

Sánchez, Carlos (1982). Hacia Elsa Gramcko. Caracas: Ediciones GAN.

Saramago, José (2007). Manual de pintura y caligrafía. Madrid: Punto de Lectura.

Urvina S., A. V. (2006). Arte y literatura en dos obras de Jacobo Borges. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Trabajo de Grado.