TEMES VILA-REALENCS
SÈRIE IV. NÚMERO 17

Josep Gumbau (Vila-real, 1907; Marcella, 1989) va nàixer i va viure per a l'art i tota la seua vida estigué marcada per aquesta vocació. A la vegada, representa el coratge de molts artistes espanyols del segle XX que tingueren que desenvolupar el seu treball lluny dels seus llocs d'origen, per mantenir les seues idees i també la pròpia personalitat artística. Per tot això, amb aquest treball, a més a més d'intentar estudiar la seua obra amb rigor científic, volem deixar constància del nostre respecte i admiració personal.

publicacions de l'Il.lustríssim
Ajuntament de Vila-real

L'EXPRESSIÓ DEL TRANSFONS SOCIAL COM A ELEMENT ESSENCIAL EN LA POÈTICA DEL PINTOR JOSEP GUMBAU 17

# L'EXPRESSIÓ DEL TRANSFONS SOCIAL COM A ELEMENT ESSENCIAL EN LA POÈTICA DEL PINTOR JOSEP GUMBAU

María Lidón Fabra Galofre

Portada
Susanna Nos i Barberá

**María Lidón Fabra Galofre** (Castelló de la Plana, 1956) és doctora en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València i professora associada de la Universitat Jaume I de Castelló. Pintora i Escultora, ha realitzat distints exposicions des de 1980. La seua obra s'hi troba en col.leccions públiques -com l'Institut de Crèdit Oficial, Ajuntament de Castelló, Universitat Jaume I- i privades. En les escultures a l'aire lliure destaca la "Clau d'Europa", en Benicàssim.

**TEMES VILA-REALENCS**
**SÈRIE IV. NÚMERO 17**

**PUBLICACIONS DE L'IL.LUSTRÍSSIM**
**AJUNTAMENT DE VILA-REAL**

María Lidón Fabra Galofre

# L'EXPRESSIÓ DEL TRANSFONS SOCIAL COM A ELEMENT ESSENCIAL EN LA POÈTICA DEL PINTOR JOSEP GUMBAU

Premi d'Assaig
Ciutat de Vila-real, 1996

AJUNTAMENT DE VILA-REAL
DELEGACIÓ DE CULTURA
Vila-real, 1997

FABRA GALOFRE, María Lidón

L'expressió del tranfons social com a element essencial en la poètica del pintor Josep Gumbau / María Lidón Fabra Galofre. - Vila-real: Il·lustríssim Ajuntament, 1997.
420 p. : Il.; 22 cm. - (Temes Vila-realencs, Sèrie 4)
ISBN 84 88331-28-2
I. Títol.
II. Col·lecció

Aquest treball constitueix la tesi doctoral de l'autora, defensada en la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, el dia 27 de maig del 1996. El director del treball fou el Dr. Víctor Gimeno Baquero. El tribunal estigué format per:

Dra. Carmen Lloret Ferrandiz, presidenta.
Dr. Wenceslao Rambla Zaragozà
Dra. Elvira Gual Almercha
Dr. Pasqual Patuel Chust
Dr. Miguel Guillem Romeu, secretari

Obtingué la màxima qualificació "APTO CUM LAUDE" per unanimitat.

© Il.lustríssim Ajuntament de Vila-real; Plaça Major, Vila-real.
ISBN: 84 - 88331 - 28 - 2
Dipòsit Legal: CS - 48 -1997.
Impressor: IMPRENTA SICHET, S.L.
Polo de Bernabé, 33.
12540 Vila-real.

**O. INTRODUCCIÓ.** ..... 13

**CAPÍTOL I: JOSEP GUMBAU VIDAL** ..... 19
**I.1. LA PERSONALITAT ARTÍSTICA DE JOSEP GUMBAU** ..... 21
I.1.1. INCURSIÓ FORA DE VALÈNCIA ..... 23
I.1.2. AMBIENT DE TREBALL I ENTORN FAMILIAR ..... 25
I.1.3. DIBUIXAR I PINTAR DEL NATURAL I ALGUNA INTERVENCIÓ EN L'ART ABSTRACTE ..... 26
**I.2. LA SEUA ÈPOCA** ..... 27
I.2.1. EL CONTEXTE ARTÍSTIC I SOCIAL (1907-1935) ..... 27
EL MODERNISME ..... 27
L´IMPRESSIONISME ..... 28
FAUVISME ..... 29
I.2.2. LA GUERRA I LES SEUES CONSEQÜÈNCIES ..... 32
I.2.3. UNA NOVA ETAPA A FRANÇA ..... 34
CUBISME ..... 35
EXPRESSIONISME ..... 37
SURREALISME ..... 39
**I.3. FORMACIÓ** ..... 41
**I.4. JOSEP GUMBAU I L´ART DEL SEU TEMPS.** ..... 45

**CAPÍTOL II. COMPONENTS FORMALS I TÈCNICS** ..... 57
**II.1. LA LÍNIA I EL CLAROBSCUR** ..... 59
II.1.1. LA LÍNIA COM A REFORÇ DEL CLAROBSCUR ..... 60
II.1.2. LÍNIA EXPRESSIONISTA ..... 61
II.1.3. LÍNIA ESQUEMÀTICA ..... 63
II.1.4. LÍNIA FOSA ..... 66
**II.2. GRAFISME** ..... 68
II.2.1. GEST I TRAÇ ..... 71
PERÍODE INGENU ..... 75
PERÍODE SURREALISTA ..... 76
PERÍODE DE MADURESA ..... 77
**II.3. COMPOSICIÓ** ..... 78
II.3.1. LA TRADICIÓ EN LA VALORACIÓ DE L´ESPAI ..... 82
II.3.2. L´EXPRESSIÓ COM A ELEMENT ESSENCIAL EN L´OBRA DE JOSEP GUMBAU ..... 86
- ESPAI HERMÈTIC ..... 87
- ESPAI OBERT ..... 89
- ESPAI NEUTRE ..... 90
- ESPAI VIU ..... 93
**II.4. VALORACIÓ TONAL** ..... 95
II.4.1. VALORACIÓ TONAL COM A DEFINICIÓ DE LA FORMA I LA SEUA POSICIÓ ESPACIAL ..... 95
II.4.2. VALORACIÓ TONAL EN SI MATEIX ..... 97
- DISTRIBUCIÓ DESIGUAL DE LA LLUMINOSITAT ..... 100

- PUNTS DE LLUM FORMALS ..... 100
II.4.3. FONS NEUTRE ..... 101
II.4.4. VALORACIÓ TONAL NO MODELADORA FORMAL ..... 103
II.4.5. VALORACIÓ TONAL DE MAJOR LLUMINOSITAT ..... 104
**II.5. COLOR ..... 107**
II.5.1. PERÍODE ACADÈMIC ..... 107
II.5.2. PERÍODE POSTACADÈMIC ..... 111
II.5.3. PERÍODE EXPRESSIONISTA ..... 114
ETAPA DESCRIPTIVA ..... 115
ETAPA ESQUEMÀTICA ..... 116
II.5.4. PERÍODE INGENU ..... 118
II.5.5. PERÍODE SURREALISTA ..... 119
ETAPA POSTACADÈMICA ..... 119
ETAPA LLUMINOSA ..... 121
II.5.6. PERÍODE FINAL ..... 123

**CAPÍTOL III: JOSEP GUMBAU, DIBUIXANT ..... 127**
**III.1. MITJANS UTILITZATS EN EL DIBUIX ..... 129**
III.1.1. MATERIALS DE TRAÇ GROS ..... 132
CARBÓ ..... 132
Tractament del carbó en el període acadèmic ..... 132
L´ús del carbó en el període postacadèmic ..... 135
El carbó en el període expressionista ..... 139
El carbó en el període ingenu ..... 139
El carbó en el període surrealista ..... 140
El carbó en el període de maduresa ..... 141
PASTELL ..... 144
CLARIÓ BLANC ..... 145
III.1.2. MATERIALS DE TRAÇ FI ..... 146
SANGUINA ..... 146
El període acadèmic ..... 146
Període postacadèmic ..... 148
Període ingenu ..... 148
Període surrealista ..... 150
Període de maduresa ..... 152
SÈPIA ..... 154
Període acadèmic ..... 154
Període postacadèmic ..... 156
Període ingenu ..... 157
Període surrealista ..... 158
Període de maduresa ..... 160
LLAPIS DE GRAFIT ..... 160
LLAPIS DE CARBÓ COMPOST ..... 160
LLÀPISSOS DE COLORS ..... 163



III.1.3. ELS PROCEDIMENTS LÍQUIDS ..... 165
L´AIGÜADA ..... 165
AQUAREL.LA ..... 167
**III.2. LA TEMÀTICA EN EL DIBUIX DE JOSEP GUMBAU ..... 171**
III.2.1. PERÍODE ACADEMIC ..... 173
TEMÀTICA DEL RETRAT ..... 173
Autorretrat ..... 173
Retrat ..... 174
TEMÀTICA DEL NUS ..... 175
TEMÀTICA SOCIAL ..... 177
III.2.2. PERÍODE POSTACADÈMIC ..... 179
TEMÀTICA SOCIAL ..... 179
III.2.3. PERÍODE EXPRESSIONISTA ..... 181
TEMÀTICA SOCIAL ..... 181
III.2.4. PERÍODE INGENU ..... 183
TEMÀTICA DE PAISATGE AMB FIGURES ..... 183
III.2.5. PERÍODE SURREALISTA ..... 184
TEMÀTICA MATERNITAT ..... 184
TEMÀTICA DELS SOMNIS ..... 186
III.2.6. PERÍODE DE MADURESA ..... 190
TEMÀTICA RELIGIOSA ..... 190

**CAPÍTOL IV. JOSEP GUMBAU, PINTOR ..... 193**
**IV.1. MITJANS UTILITZATS EN LA PINTURA ..... 195**
IV.1.1. EL PROCÉS PICTÒRIC ..... 197
PERÍODE ACADÈMIC ..... 199
PERÍODE POSTACADÈMIC ..... 204
PERÍODE SURREALISTA ..... 206
PERÍODE EXPRESSIONISTA INGENU ..... 208
PERÍODE INGENU ..... 212
PERÍODE DE MADURESA ..... 214
IV.1.2. MATERIALS DE LA PINTURA A L´OLI ..... 216
SUPORTS ..... 216
ELS COLORS ..... 219
Procés del color en el període acadèmic ..... 224
El color en el període postacadèmic ..... 228
- El blau ..... 228
- El color taronja ..... 230
- El negre ..... 232
- El color en el període expressionista ..... 232
- El negre ..... 234
- El blanc ..... 234
- Terres ..... 237
El color en el període ingenu ..... 239

El color en el període surrealista ..... 241
- El color roig ..... 243
- El color groc ..... 245
- El gris ..... 245
Altres materials ..... 246
- Aglutinant ..... 246
- Disolvent ..... 247
- Vernís ..... 247
Pinzells ..... 247
**IV.2. LA TEMÀTICA EN LA PINTURA DE JOSEP GUMBAU** ..... 249
IV.2.1. PERÍODE ACADÈMIC ..... 252
IV.2.2. PERÍODE POSTACADÈMIC ..... 261
LA MATERNITAT ..... 261
TEMES COSTUMBRISTES ..... 264
TEMÀTICA SOCIAL ..... 265
IV.2.3. PERIODE EXPRESSIONISTA ..... 270
TEMÀTICA SOCIAL ..... 270
TEMA MATERNITAT ..... 275
NATURES MORTES ..... 277
IV.2.4. PERÍODE INGENU ..... 278
PAISATGE AMB FIGURES ..... 278
PAISATGES NATURALS ..... 281
IV.2.5. PERÍODE SURREALISTA ..... 282
IV.2.6. PERÍODE DE MADURESA ..... 289
TEMES COSTUMBRISTES ..... 289
MATERNITAT ..... 291

**CAPÍTOL V. EL RETRAT** ..... 295
**V. EL RETRAT** ..... 297
**V.1. EL RETRAT ACADÈMIC** ..... 301
**V.2. L´EVOLUCI´O DEL RETRAT EN JOSEP GUMBAU** ..... 304
V.2.1. RETRAT FAUVISTA ..... 306
V.2.2. RETRAT DE LÍNIA ..... 307
V.2.3. RETRAT EXPRESSIONISTA ..... 310
V.2.4. RETRAT INGENU I SURREALISTA ..... 313
V.2.5. RETRAT CUBISTA ..... 314
EL CUBISME ANALÍTIC (1910-1912) ..... 318
CUBISME SINTETIC (1913-1914) ..... 320
V.2.6. RETRAT PERSONAL ..... 322

**CAPÍTOL VI.**
**INTERACCIÓ ENTRE EL DIBUIX I LA PINTURA DE JOSEP GUMBAU** .... 327
**VI. INTERACCIÓ ENTRE EL DIBUIX I LA PINTURA DE J. GUMBAU** .. 329
**VI.1. L´INFLUXE DEL FET MATÈRIC** ..... 329
**VI.2. L´ENERGIA FETA MATÈRIA: INCISIÓ I PINZELLADA** ..... 330



**VI.3. L´ESTRUCTURACIÓ NO POT PRESCINDIR D´ALLÓ FORMAL** ..... 332
**VI.4. NECESSITAT DE FIXAR UN LLOC PER A CADASCÚ DELS SEUS ELEMENTS FORMALS** ..... 334
**VI.5. LA LÍNIA APROFUNDEIX EN EL SER DE LA IMATGE** ..... 336
**VI.6. EL PLÀNOL COM A ARQUITECTURA DE LA IMATGE** ..... 337
**VI.7. L´ESPAI ES UNA EXPERIÈNCIA HUMANA** ..... 338
**VI.8. LA LLUM ENS FA VISIBLE L´ESPAI** ..... 341
**VI.9. ORDENAMENT PLÀSTIC** ..... 343
**VI.10. RECORREGUT VISUAL** ..... 346
**VI.11. EL VALOR DEL SIMBOLISME EN EL DIBUIX I PINTURA DE JOSEP GUMBAU** ..... 350
VI.11.1. SIMBOLOGIA BÍBLICA ..... 353
VI.11.2. SIMBOLOGIA DE LA NATURALESA ANIMADA I INANIMADA ..... 355
VI.11.3. SIMBOLOGIA DELS OBJECTES CREATS PER L´HOME ..... 355
VI.11.4. SIMBOLOGIA DEL COS HUMÀ ..... 358
VI.11.5. SIMBOLOGIA DE L´ARQUITECTURA ..... 360
VI.11.6. SÍMBOLS ABSTRACTES ..... 362

**CAPÍTOL VII. EL TRANSFONS SOCIAL EN L´OBRA DE JOSEP GUMBAU** 365
**VII. EL TRANSFONS SOCIAL EN L´OBRA DE JOSEP GUMBAU** ..... 367
**VII.1. LA URGÈNCIA DEL MISATGE EN EL PERÍODE ACADÈMIC** ..... 371
**VII.2. PERÍODE POSTACADÈMIC: LA REALITAT COM A DEPENDÈNCIA DEL SER HUMÀ** ..... 373
**VII.3. LA FORÇA DE LA FIGURA EN EL PERÍODE EXPRESSIONISTA** 376
**VII.4. EL MISTERI DEL PERÍODE INGENU** ..... 382
**VII.5. POÈTICA SURREALISTA** ..... 383
**VII.6. LA PAU DEL PERÍODE DE MADURESA** ..... 385

**CAPÍTOL VIII. CONCLUSIONS** ..... 393
**VIII.1. LA LÍNIA, ELEMENT PRIMORDIAL EN L´OBRA DE JOSEP GUMBAU** ..... 395
**VIII.2. IMPORTÀNCIA DEL GRAFISME, GEST I TRAÇ** ..... 395
**VIII.3. IL.LUMINACIÓ TONAL** ..... 396
**VIII.4. LA SIMETRIA DE LA COMPOSICIÓ** ..... 398
**VIII.5. EL COLOR, SUBORDINAT AL DIBUIX** ..... 399
**VIII.6. EL DIBUIX, CLAU DE LA SEUA OBRA** ..... 400
**VIII.7. LA PINTURA A L´OLI** ..... 401
**VIII.8. LA COMUNICACIÓ EN EL RETRAT** ..... 402
**VIII.9. LA FIGURA HUMANA, BÀSICA EN EL TRANSFONS SOCIAL DE L´OBRA DE JOSEP GUMBAU** ..... 403
**VIII.10. LA SIMBIOSI ENTRE EL DIBUIX I LA PINTURA** ..... 404

**NOTES** ..... 407
**BIBLIOGRAFIA GENERAL** ..... 411

## 0. INTRODUCCIÓ

Els dibuixos i pintures de Josep Gumbau, essent decissiu el dibuix en la seua pintura, són una lliçó de vitalitat i bellesa en la valoració dels elements gràfics, fruit d´una autèntica necessitat interior, tot i aconseguint una capacitat creadora original.

La pràctica del dibuix d´en Josep Gumbau hom la inclou en un dels més destacats llocs de la història de l´art valencià del present segle. Fidel a sí mateix, malgrat els malbarats que tingué que afrontar en la seua joventut, els dibuixos i pintures de Josep Gumbau constitueixen la fermentació de tota la seua creativitat aconseguida dia rere dia com un rotund exemple entre la seua vivència i el seu art.

No pretenem realitzar un estudi detallat de l´obra artística de Josep Gumbau, sino una reflexió profunda sobre el valor que li concedeix al dibuix i pintura en la seua trajectòria artística. No accepta el dibuix sols com a sostenidor o exercici previ, assaig d´una obra posterior; el dibuix està sempre latent tot i que estiga usant el color. Els seus dibuixos no són transitoris, són obres acabades.

Per a apropar-nos al nostre objectiu, el primer capítol el dediquem a donar una visió biogràfic bàsica, sempre relacionada amb la creació plàstica que és el punt clau del nostre estudi. Se plantejen unes consideracions ambientals, econòmiques i familiars que considerem necessàries per a comprendre millor a l´home i després a l´artista.

En el capítol segon, comença la part essencial del treball d´investigació. Entrem en l´anàlisi del llenguatge estètic i dels distints elements gràfics que utilitza en la seua obra. Analitzarem en primer lloc la línia, element fonamental i bàsic en la seua obra artística. La línia, sempre latent en la seua obra, bé oculta o bé mostrada en absoluta nuesa.

En el seu alfabet lingüístic, vorem el grafisme a l´igual que el gest i el traç subordinats a la seua manera d´expressar-se. En el repertori sígnic observarem uns grafismes que actuen com a línia que es corba i creua formant una xàrcia orgànica sempre al servei de l´expressió. Utilitza uns grafismes concisos aconseguint uns dibuixos i pintures amb un domini lineal, passant per altres situats en la transició

fins a aplegar als més atmosfèrics. Així mateix, utilitza uns altres elements com el gest i el traç i busca una manera pròpia de dibuixar amb fermesa i essencialitat.

Indaguem, a la vegada, en la forma de composar. Josep Gumbau, busca un equilibri harmònic, el qual depén de la seua mà que treballa i organitza. Un altre element del seu alfabet especialment important és la valoració tonal, així com els diferents usos que aplega a plasmar com a definidors formals i també la creació espacial.

Aprofundirem en el color, fent un recorregut des dels principis tal i com van succeint-se els colors i la intencionalitat amb la que els sujecta en els seus diferents períodes, responent sempre a la seua intencionalitat expressiva. Igualment, el valor que els destina i l´ús concedit en cada moment.

En el tercer capítol, determinem el fet de dibuixar. Als dibuixos els tracta pulcrament, traduint en ells el seu impuls íntim i sincer. No realitza esbossos, tots els seus dibuixos són obres acabades. Exercita la capacitat de síntesi en la percepció del que l´envolta i en la imatge, creada amb una abnegació i tesó que l´acompanyarà tota la vida. Ens condueix a un dibuix clar, precís i dotat d´una personalitat que no precisa de signatura per a identificar-lo. La bellesa del llenguatge gràfic i la confiança pròpia ens porta a la claretat interior que transllueixen els seus dibuixos. Sota aquesta mirada deu ser comprés el compendi general del nostre treball.

El pas seguent és analitzar els mitjans emprats al llarg de la seua trajectòria artística, el paral.lelisme entre els distints períodes i els materials que els acompanyen. El coneixement de les característiques de cadascun dels materials és molt important i també ahí hom troba la capacitat creativa i el talent de Josep Gumbau.

Pel que fa a la temàtica, és un dels aspectes més importants de l´obra de Josep Gumbau. Ell pensa que pintar i dibuixar, no és tan sols transmetre un misatge sino també una forma de proclamar la seua filosofia. La temàtica, també des de la perspectiva del temps, ens mostra un aspecte recurrent centrat en qüestions socials. En aquest s´aprofundirà en el capítol final.

En el capítol quart s´estudia a Josep Gumbau pintor. Ell extrau els coneixements pictòrics de l´observació de la naturalesa. Aconsegueix una síntesi pictòrica al reduir les complexes imatges de la realitat, tot i subordinant-les a la seua pròpia realitat interior i transformant-les en unes taques de color. Podem observar que tota l´obra té una inclinació superior sobre la forma que sobre el color.



Veurem l´única tècnica emprada en la pintura: l´oli. Els períodes i colors representatius ens permetran una anàlisi més acurada. En la temàtica pictòrica apliquem el mateix que hem vist per al dibuix. L´ànima s´hi troba en el tractament formal. La seua emoció la concentra en la forma però al mateix temps resideix en el llenguatge formal conduint tots dos al seu estil personal. El tema social és, novament, l´imperant en l´obra pictòrica.

Josep Gumbau sent una atracció innata vers al retrat (capítol cinqué), que marcarà tota la seua obra. Es sent profundament imantat pel misteri que envolta l´apoderar-se dels trets expressius de la persona que observa. Busca reflectir els rostres humans com una necessitat per a comunicar-se amb ells; es comou en veure aflorar a l´exterior l´ésser ocult en el nostre interior.

Seguirem els seus pasos des dels començaments i veurem com van apareixen obres en les que ja no accepta els convencionalismes a cegues sino que inicia els seus plantejaments propis.

Posteriorment, fem un estudi del comportament dels elements plàstics dins del retrat i com va teixint el seu vocabulari per a plasmar al ser humà. L´art del retrat és subjectiu i el basa en l´estilització i la deformació de la veritat objectiva. Sap combinar en aquest art dues categories d´expressió. En els inicis prevaleix essencialment la gràfica; posteriorment és la psicològica la que domina. Així, transmet el seu món interior mitjançant els rostres que també saben enregistrar-los els seus dibuixos.

Continuem en el capítol sisé veient la profunda interacció que existeix entre el seu dibuix i la seua pintura. Es veuen unes constants comuns que aconsegueixen teixir la trama de la seua obra dotant-la d´una forta cohesió interna.

Tracta la matèria com a substància receptora en totes les seues determinacions formals, el que li permet concretar el seu sentit vital. L´energia la converteix en matèria en l´acte de la incisió o de la pinzellada. La transferència que dona al passar d´una energia subjectiva a una altra objectiva comença a vibrar en l´obra que va emergent.

Li preocupa l´estructuració formal i coneix que res no pot existir sense forma. Amb la línia i el plànol persegueix també estructurar formes per a que es comuniquen. Aplega a crear un espai inventat que expressa la idea del seu sentiment amb un joc personal de llums i ombres per a formar espais nous.

Josep Gumbau és coneixedor del recorregut visual que ens adint-sa la mirada per les masses de llum, ombres, color i pels plànols entrants i eixints. Ens condueix a la mirada les línies virtuals, que si mancaren esdevindria el caos en

la seua obra.

El punt més extens d´aquest capítol correspon al simbolisme. Apel.la a ell per a apropar-nos a les creències en les relacions humanes, en els éssers inanimats, en les coses i en el cosmos, tot amb un contingut espiritual.

El repertori simbòlic de Josep Gumbau ens ajudarà en la comprensió iconogràfica de la seua obra així com per a aprofondir en les idees que ens vol transmetre.

En el capítol seté analitzarem el rarefons social en l´obra de Josep Gumbau. Aquest és un aspecte fonamental que el marcarà de forma rotunda on la figura humana és l´element d´expressió bàsic. Ell va més enllà de la captació de les aparències i les observa com a explicació dels moviments interiors del ser humà.

El contingut social sofreix canvis sobtats al llarg dels distints períodes, amb noves aportacions d´elements lingüístics. Fa una observació de la disposició de les figures, la gesticulació del cos, etc.., aconseguint així un llenguatge poètic del més alt nivell.

A manera de cloenda es realitza en el capítol huité i últim, l´anàlisi estilístic, formal i temàtic de totes les reflexions emanades al llarg de la seua obra. En definitiva, hem volgut en el nostre treball indagar en la intimitat dels dibuixos i pintures de Josep Gumbau, més que no exhaurir el perfil biogràfic i documental del pintor vilarealenc. Tot i amb això, es presenta com a material documental centenars de dibuixos i pintures conservats entre València, Marsella i Vila-real. També hem continuat la recerca en el Museu Sant Pius V i l´Institut Valencià d´Art Modern (IVAM) de València; el Museu Arxiprestal de Vila-real i l´Arxiu de la Diputació de Castelló.

Finalment, en l´anàlisi bibliogràfica s´han seguit dos directrius bàsiques: una al voltant de la comprensió del dibuix i la pintura en general i també des del punt de vista que enllaça a l´artista i les seues circumpstàncies, que ens ha permés clasificar i valorar el gran llegat de Josep Gumbau.



*Agraim a totes les persones que ens han ajudat d'una u altra forma, amb els seus consells, escrits, ànims i diàlegs per a la realització d'aquest treball, en especial al Dr. D. Víctor Gimeno Baquero, director d'aquesta tesi, a la Dra. Carmen Lloret, pels consells rebuts i al Dr. Ramón Gil per les seues valuoses observacions. Al Dr. José Luis Navarro. A Simón, inseparable companya de l'artista, als fills Helios i Esmeraldina, que obriren les seues cases i records amb la major generositat.*

*A Jacinto Heredia, pel material fotogràfic i a Vicent Gil pels documents de l'Arxiu Municipal de Vila-real; a Serafín Sorribes, que ens facilità l'accés a les obres dipositades en l'Església Arxiprestal de Vila-real, i a totes i tots els que han perdut part del seu preciat temps per a que nosaltres pugueren guanyar un poc més de coneixement sobre l'obra de Josep Gumbau.*

# CAPÍTOL I:

# JOSEP GUMBAU VIDAL

## I.1. LA PERSONALITAT ARTÍSTICA DE JOSEP GUMBAU.

Josep Gumbau era una persona de gran ímpetu i molt temperamental. Feia grans les coses insignificants amb un entusiasme contagiós. Gaudia d´improvisar tertúlies a l´hora del café. No era tímid, però al llarg de la seua vida va buscar l´aïllament. En la maduresa no li mancaren ni energia vital ni il.lusió per les coses menudes. *"El que a un l´interessa és treballar tranquilament en un racó silenciós de sa casa per veure si un dia aconsegueix una obra d´art, ja que la finalitat per a mí consisteix en embrutar llenços i papers per tal de poder assolir el que he perseguit tota la meua vida"* (JOSEP GUMBAU) (1). En l´any 1948, aplicà fidelment aquestes paraules a la seua vida i canvià de país per a plasmar el seu art amb la màxima llibertat.

El 1936 realitza una exposició en València, pronunciant una conferència en l´acte de cloenda. És un any tràgic per a Espanya en esclatar la guerra civil. Josep Gumbau compta amb 29 anys d´edat i en la seua disertació es deixa veure el que serà el seu futur: el que desitja és pintar per al poble i que les seues obres contribuesquen a aconseguir una societat més justa. Venia a ser un autèntic manifest en el que anunciava els principis bàsics del pintor. En el seu parlament relata com els homes de les cavernes ja sentien l´art. Deia que l´art i la ciència han caminat agermanants a través de totes les activitats humanes i que el sastre i el sabater, com el camperol i el mestre, tots plegats contribueixen a fomentar l´art. El pintor no feia més que plasmar en el llenç segons la seua tècnica i els seus sentiments. Explica la necessitat de la funció social de l´art en aqueixos moments i així fa referència als cartells bèl.lics que pel seu caràcter divulgatiu comunicaven ràpidament amb el poble i ajudaven a despertar eloqüenment les seues passions. Eixe misatge estarà sempre present en la seua obra. Josep Gumbau refrenda aquestes paraules en una conferència sobre Art i Revolució que imparteix en les Escoles Racionalistes d´Orriols, en València.

Exposició antològica de Josep Gumbau. Acte d´inauguració en el Saló de Plens de l´Ajuntament de Vila-real, el 21 de desembre de 1986. En l´acte intervingueren l´escriptor Antonio Cases, el pintor Pérez Contel, el crític d´art Rodriguez Culebras i altres personalitats com el pintor Ramón de Garciasol i el crític Aguilera Cerni.

També Josep Renau, coetani i company de Josep Gumbau, fou pintor i teòric i es manifestà en el mateix sentit: un art socialment compromés. Aquesta frase resumeix el perfil del nostre artista. No extraurem de context ni les seues idees ni les seues obres. Farem una incursió sobre els seus coetanis i les corrents imperants sempre que afecten a Josep Gumbau.



Josep Gumbau naix en 1907, al carrer del Crist de la Soledat, en Vila-real, al si d´una família d´artisants. "El primer llibre que caigué en les meues mans estava il.lustrat amb infinitat de gravats; un d´ells representava un tren eixint d´un túnel. *"Al contemplar-lo per primera vegada vaig sentir tan gran emoció que´m caigueren les llàgrimes. Avui, després de passar tants anys, al recordar-ho tot el meu cos s´estremeix d´emoció i torne a derramar unes llàgrimes com en aquell moment"* (JOSEP GUMBAU) (2). Aquest és el primer record d´infantesa on ja s´anuncia la seua sensibilitat artística. Als sis anys fou a l´escola, però ben prompte ajuda als seus pares en el treball de casa i aprén a collir taronja de la mà de son pare que també li ensenya el seu ofici de barber i espardenyer. Fins als 16 anys treballarà en aquests menesters. Amb aquesta edat s´incorpora a l´ofici de pintor mural, amb un parent, i anirà formant-se les primeres nocions del color.

Ingresa en l´Escola de Belles Arts als 18 anys, en 1925. Tot i que els seus pares dubtaven d´aquesta decissió, ell es manté ferm en la necessitat d´ampliar els seus coneixements. *"En l´escola em vaig vore obligat a reutilitzar els pinzells que altres companys tiraven per considerar-los ja gastats. Jo els replegava i els obria i traia al màxim el pèl del pinzell per a tornar-los a gastar"* (JOSE GUMBAU) (3).

Aquestes paraules les recordava Josep Gumbau en una conversa privada que mantinguerem amb ell. Malgrat els problemes econòmics, ell pren la decissió de continuar la carrera. Per ajudar-se en els estudis efectua retocs de fotografies en l´estudi Nácher de València i també per a alguns tallers independents. Aquell treball li permetrà posteriorment, a París, poder viure. Podem distingir distints períodes fins a que marxa a París.

### I.1.1. INCURSIÓ FORA DE VALÈNCIA

El 1931 s´incorpora al servei militar i es destinat a Guadalajara. És la primera eixida fora de València i té l´oportunitat de conèixer a personalitats del món cultural. En 1934, acabada la carrera, obté una ajuda de la Diputació de Castelló i amb això efectua un viatge que li permetrà visitar els museus més importants d´Espanya.

Josep Gumbau en el seu estudi de París, en 1962.



Viatga a Madrid un altra vegada amb el propòsit de presentar-se a les oposicions que estaven anunciades el dia 27 de juliol del 1936 però que es suspenen a l´esclatar la guerra civil. Això fou un dur cop per al pintor que fa pegar un canvi d´orientació a la seua vida. Va ser testimoni directe dels primers enfrontaments i revoltes quan s´hi trobava en l´estudi del seu paisà en Josep Ortells, a la madrilenya plaça de Quevedo. Durant el període de guerra resideix uns mesos a Vila-real on obri una escola de dibuix, truncada quan el movilitzen. Marxa amb la 108 brigada cap al front de l´Escorial. Durant la guerra, el detenen i es portat pres al camp de concentració de Zamora. L´alliberen en acabar la guerra i torna a València on l´espera un estudi assaltat i saquejat.

## I.1.2. AMBIENT DE TREBALL I ENTORN FAMILIAR

Després d´acabar la carrera, Josep Gumbau instal.la l´estudi en un carrer del barri del Carme de València. "Dues cadires, llenços en terra i per les parets dibuixos i una cosa que el nostre pintor anomena cama-turca (enginyosa combinació de llit, bagul i sofà), un armari raconera, que deixa veure papers i atuells. En meitat de la cambra un cavallet; i pel sol en agrupació heterogènia, hortalisses, fruites, pà, un barral amb vi i uns troços de percalines que està pintant el nostre artista" (4). Estes paraules reflexen l´entorn bohemi que envolta l´artista i que no el deixà al llarg de la seua vida.

Després de la guerra torna la penúria econòmica que anteriorment havia superat. Destruit, també, l´estudi, no té altra eixida que posar-se a treballar en una tintoreria d´un familiar per a poder viure ell i la seua família, formada ja per dos fills. Al mateix temps no deixa de pintar i dóna classes en una acadèmia. També comença a rebre encàrrecs. Però, la idea de París mai no s´havia esborrat. Allí pareixia ubicar-se el pervindre de la pintura. Quan obté l´ajuda per a visitar els museus, afiança els coneixements adquirits a l´observar directament a grans mestres, dels qui l´impacten especialment el Greco, Ribera i Velázquez.

> La superació estava allí, començada feia segles per altres, però encara oberta a noves possibilitats tècniques i expressives. Les lliçons que Josep Gumbau va rebre d´aquests grans pintors foren de disciplina, de sumissió al tema i a la tècnica (AGRAMUNT, 1985, pàg. 13).

I.1.3. DIBUIXAR I PINTAR DEL NATURAL I ALGUNA INTERVENCIÓ EN L´ART ABSTRACTE.

Josep Gumbau considera important el conèixer la tradició. Durant uns anys va treballar del natural, però conservant els motlles acadèmics. Durant tot el període d´aprenentatge en l´escola de "San Carlos" de València i també uns quants anys després d´acabada la carrera, li preocupa sobretot tenir un coneixement profund del dibuix i de la pintura. Saber llegir del natural i traduir-ho als seus papers i llenços. "Allò natural és la bona i bella obsessió de Gumbau; però no un natural copiat servilment, sino presentat segons el temperament del pintor. Així, en l´obra apareix el caràcter específic del natural i l´emoció que en l´artista produira el natural. No hi ha, doncs, desfiguració de la vida, sino una afirmació de la mateixa finísima sentida i presentada" (5).

Dominar la tècnica per a poder després expressar-se lliurement. El somni de l´època era París. Un lloc de cita obligatòria per a tots els pintors del món que tingueren inquietuds. Marxa a la capital francesa el 1956, als 48 anys, acompanyat pel seu fill de 19 anys. La idea era passar uns quants mesos, però es convertiran en setze anys sense retornar-hi. Porta una recomanació d´Alfons Roig per a contactar amb els ambients artístics de París i viatja amb ell el seu amic Eusebio Sempere. Aconsegueix un *atelier* en una planta baixa que era propietat d´un parent exiliat. Els primers dies visita els principals museus i pinacoteques de la ciutat.

L´experiència de la pintura d´avantguarda augmentà progressivament. En 1972 es traslladà a Marsella on va residir fins a la seua mort en 1989. Amb el temps es converteix en un solitari dins del seu propi art, tot i treballant en silenci. Sols en l´etapa final esclatarà la seua identitat d´artista. La incomprensió i els canvis socio-polítics el marginen, després d´un període en el que sí fou reconegut. La globalitat de la seua obra artística fou pràcticament desconeguda per als seus contemporanis espanyols fins a la seua ancianitat.

No caurem en l´error d´apreciar el dibuix o la pintura, afavorint un o desmereixent l´altra. Mirant, analitzant, i, fins i tot, emocionant-nos front els seus dibuixos i llenços. No podrem dir que uns tinguen més o menys valor que els altres. Més endavant veurem com tot en ell té un interés per respondre a la seua visió personal.



## I. 2. LA SEUA ÈPOCA

Es important conèixer les consideracions generals del moment històric en el que viu Josep Gumbau. Així mateix, veurem els fenomens artístics esdevinguts tant en València com en Espanya i Europa i donarem alguna data determinant que ens ajude en la nostra orientació històrica.

I.2.1. EL CONTEXTE ARTÍSTIC I SOCIAL (1907-1935).

Hi ha una connexió evident entre societat i artista. El pintor, com qualsevol persona, és fill del seu temps. Es partícep d´un moment concret amb els seus daltabaixos polítics i socioeconòmics. En aquestes coordenades situem al nostre artista i a mesura que el temps transcorre ens permet integrar-lo en el seu contexte.

En quant als moviments artístics, a l´eclecticisme del final de segle el succeiran una série d´estils històrics. Farem un recorregut general per estar Josep Gumbau directament afectat per ells en la seua obra.

EL MODERNISME

El Modernisme, també conegut com *Art noveau* , és un moviment que busca la ruptura amb la tradició implicant plantejaments estilístics diversos. Sorgeix com a postura contrària a la societat industrial per la seua tendència massiva, creant un contrapés al món del consum mitjançant la transformació de l´objecte en una ornamentació atractiva.

> Una rigorosa línia es desenvolupa a partir de formes de decoració floral, aplegant en un procés de creixent abstracció, a convertir-se en un pur joc d´ones (THOMAS, 1988, pàg. 28).

Admet qualsevulla invenció personal sense necessitat de sometre´s a regles. Prefereix les línies corbades i és el que sap extraure de la seua obra Josep Gumbau. En Espanya, el Modernisme s´accentuà en Catalunya i romandrà fins a la mort de Gaudí.

En València, l´escola de "San Carlos", fins aleshores es caracteritzava per defensar i practicar una tendència determinada que es limitava a inculcar unes ensenyances de tipus acadèmic. Es formava a tècnics en pintura, escultura i dibuix.

Els ensenyaments eren fonamentalment pràctics i a la teoria i història de l´art se les colocava en un lloc menys important.

Començaven a notar-se les pressions de l´Impressionisme en el professorat i sobretot en l´alumnat que tenia una preocupació personal i buscava informació d´aquests moviments artístics que sorgien en Europa. Així, un grup de joves artistes, els més renovadors, estaven decidits a provocar un canvi dels pressupostos artístics. Entre ells destaca Josep Renau, que proclamava en juny del 1929 una nova concepció estètica i era el líder teòric, artístic i polític d´aquesta avançada cultural.

Propugnaven ell i el seu grup- en el que s´incloia Josep Gumbau- un art no burgès, que participara en el procés de canvi social i en el que tingueren una possició crítica la gent del poble. Això anava a suposar un elevat compromís polític dels artistes que deurien abandonar l´art representatiu. Podríem encontrar la clau ací, on Josep Gumbau abandonaria el retrat merament representatiu al que havia dedicat tant d´esforç en els seus inicis. Les noves propostes artístiques tenien com a referents més immediats les aportacions cubistes, expressionistes i surrealistes, que més endavant estudiarem.

Josep Gumbau, en el seu període de formació, realitza treballs dins l´Impressionisme, un Impressionisme molt moderat tot i arribant a pintar obres fauvistes amb un ús del color molt subjugat al dibuix.

## L´IMPRESSIONISME

L´Impressionisme es desenvolupa aproximadament cap el 1870 en França, com a síntesi de conceptes artístics romàntics i realistes. El seu objectiu és ser realista. Volen una imatge primitiva de l´entorn. Veuen en qualsevol objecte una suma d´estímuls de color i descomposen els motius en una multitud de pinzellades i taques de color. Aquesta tècnica de pinzellada podem trobar-la ja en Goya. Quan Josep Gumbau és estudiant, l´escola de "San Carlos" comença a sentir la pressió de l´Impressionisme. Experimenta, al principi de forma molt controlada, els colors que es mesclen en la visió de l´ull; aquests són descomposats en els colors de l´espectre reduint-los a colors purs.

En el retrat, sobretot, observa que a l´aplicar els colors sobre la tela per mig de pinzellades curtes obté un doble efecte: per una banda, el ritme del quadre i per l´altra l´organització pictòrica del quadre, que és independent a les convencions habituals d´apreciació visual. Van Gogh (1853-1890) dóna un pas



endavant a l´elevar el factor del color al valor expressiu del seu propi món interior, de manera que en els seus quadres poden llegir-se les fases del seu estat psíquic. Les seues escenes de la vida quotidiana estan sempre en relació amb els seus sentiments i el seu desànim front a les misèries.

Un altre factor que apareix quan Josep Gumbau estudia la tècnica pictòrica es aconseguir una simplificació de la teoria impressionista dels colors en benefici d´una major accentuació de la línia. Lliga en els seus quadres els colors impressionistes a una estètica linial que, tanmateix, no contrarresta les possibilitats de la vibració cromàtica. A l´igual que Toulousse-Lautrec (1864-1901), tampoc es desenrrolla el color amb una llibertat impressionista, sino que desitja subratllar l´element gràfic-formal. També busca plasmar els sentiments de l´ànima en el gest de les persones pintades.

Gauguin, també té la preocupació de la búsqueda espiritual i respon als problemes plantejats amb solucions plàstiques completament noves. Representa formes en imatges planes, simplificades i amb colors purs. Arribava a l´afirmació de la subjectivitat i del valor autònom del color.

Aquests artistes, junt al fauvisme, van a estar molt decissius en la creació de l´Expressionisme. Però abans, Josep Gumbau es sent atret per aquesta manera de fer.

## FAUVISME

El Fauvisme no és una tendència definida. Els seus origens es remonten quan Gauguin i Van Gogh donaven una potència expressiva total al color, inclús front a la forma. Els fauvistes proclamaven la total llibertat creativa de l´artista independent de tota sujecció naturalista i mimètica de la realitat. Josep Gumbau aplega al Fauvisme (fig. 1) a l´emprar el color pur, com a primer element de revolució.

> No deu existir una distinció entre el color i el dibuix; ans al contrari és el color el que, independenment de la forma, ha d´assumir la funció constructiva del quadre, un quadre del que desapareixen les ombres, el clarobscur, la representació tridimensional de l´espai i es rebutja el modelat en benefici de la desitjada planimetria (SUREDA-GUASCH, 1987, pàg. 29).

Veiem que tots aqueixos factors no apleguen a assumir-los en profunditat, ja que malgrat que utilitza colors purs queden sotmesos totalment a la forma i a les ombres. Matisse és el màxim representant del Fauvisme.Veiem uns altres elements fauvistes en Josep Gumbau: la línia que és segura i d´absoluta flexibilitat i un altre factor és el concernient a la significació en els rostres, cadires, pitxers, etc.. Aquesta és escassa, l´emoció que desprenen s´hi troba en l´estructura plàstica. Josep Gumbau necessita aprofundir en la significació i per això dirigirà la seua mirada cap a un altre moviment artístic, l´Expressionisme. Van Gogh i Toulouse-Lautrec obrin el camí vers l´Expressionisme. Abans d´entrar en aquesta tendència artística, Josep Gumbau passarà per un període postacadèmic en el que recurrirà al Simbolisme.

Europa compta amb una tradició en l´art modern. En 1880 es parla d´una realitat més "interior" portada per la idea i mantinguda per la imaginació. S´oposen els nous drets de la subjectivitat als de l´objectivitat i es succeixen tots els distints moviments artístics.

París és el centre de major agitació artística. Allí es crea l´escola espanyola de París formada per Picasso, Nonell, Manolo Hugé, Gargallo, Miró, etc..Es tracta de l´avantguarda i per aquest concepte s´entén al grup d´artistes que van obrint nous camins estilístics. El mateix any que naix Gumbau pinta Picasso "Les mademoiselles d´Avignon".

A Espanya hom troba un avantguardisme incipient a diferència d´Europa. Això es degut a la falta de tradició de l´art innovador. Se suportava en el Modernisme o Academicisme regionalista i naturalista. Es lògic que la pretensió de començar a construir unes formes lliures dubtassen amb la implantació d´una dictadura política. Imperava un art acadèmic, regionalista i d´altra banda estaven els renovadors. Aquests no aplegaren a l´avantguarda però incorporaren elements dels moviments artístics que estaven germinant. El grup de pintors vascos format per Valentín Zubiaurre, Zuloaga, Aurelio Arteta, Alberto i José Arrue i Vázquez Díaz tingueren una important influència en Josep Gumbau. No practicaren un Cubisme estricte, sino que tan sols utilitzaren construccions volumètriques pròpies de les formes del Cubisme, unides a un sentit arquitectònic i monumental de les dites formes.

En 1925 es realitza l´exposició nacional d´Art Ibèric. Es tracta d´una exposició conjunta d´acadèmics i renovadors. Aqueix mateix any ingresa Josep Gumbau en l´escola de Belles Arts.

Fig. 1: "Joven con sombrilla".
Oli
94 x 68
Tela d´arpillera
sense datar, València.

> En línies generals m´atreveix a dir que no va existir avantguarda en Espanya a la manera que la tingué França. No va haver-hi avantguarda però sí avantguardistes( HUYGHE, 1966, p. 369).

L´Espanya que acull en 1907 el naixement de Josep Gumbau és un país políticament inestable. Poc es diferència València de la resta de les ciutats espanyoles. Es produeix un auge econòmic en general. Les noves circumpstàncies socioeconòmiques de la València del primer terç del present segle, trauen un augment demogràfic.

Degut a l´augment de la producció agrària, unit al despertar de les activitats mercantils i industrials, hi ha una reactivació cultural i social a principis de segle.

València, a l´igual que la resta d´Espanya i Europa, viu un eclecticisme en l´ambient artístic. No per això deixa de ser activa en eixos moments, sino tot el contrari. S´edita "Nueva Cultura" (1935) revista amb la que s´aconsegueix un organ d´expressió per a transmetre les inquietuts polítiques, culturals i artístiques de la joventut avantguardista de València. Així mateix, es crea una sala alternativa que acull les tendències artístiques més avançades: la "Sala Blava".

Junt al creixement econòmic i cultural que té lloc en tota Espanya, s´hi aguditzen les diferències socials. El malestar social es manifesta en els successius canvis polítics que aconteixen. La guerra civil culmina tràgicament els esdeveniments.

## I.2.2. LA GUERRA I LES SEUES CONSEQÜÈNCIES

Durant prop de tres anys Espanya es castigada per una guerra (fig. 2). Els artistes valencians s´esforçen en seguir creant.

> Esdevé la guerra del 1936-1939, abrupte parèntesi per raons òbvies. En la València frontpopulista i combatent tan sols sonen - amb tons predominanment propagandistes del moment- els noms de Josep Renau i Francisco Carreño (GARIN, PATUEL, 1992, p. 386).

Alguns artistes tenen plena dedicació als serveis de propaganda bèl.lica, en els que també va participar-hi Josep Gumbau. D´altra banda, Alberto Sánchez i altres que aporten noves propostes artístiques, tingueren com a referents les



aportacions cubistes, expressionistes i surrealistes. En tres dècades naixen Vicent Beltrán, que feu aportacions noves a l´art i va estar director de "San Carlos", Joan Adsuara, Joan Porcar, Josep Ortells, tots ells majors que Josep Gumbau. De la mateixa década són també: Francisco Carreño, Pérez Contel, Genaro Lahuerta, Manuela Ballester, Francisco Badía, Manuel Monleón, Antonio Bisquert, José Espert, etc.. A Castelló destaquen Sanchis Yago, Gimeno Barón, Porcar, etc..

En València, com a la resta d´Espanya, degut a la guerra civil es torna al realisme - de caràcter social- amb Josep Renau capdavanter.

Figura 2: "Fascismo", per Josep Gumbau (PEREZ CONTEL, 1986, vol. 1, p. 196).

> La societat valenciana, burguesa i aristocràtica, tan sols veia i aspirava a exaltar les obres dels artistes que en la seua opinió eren un exemple a imitar com el pintor Sorolla o l´escultor Benlliure (PEREZ CONTEL, 1986, p. 41).

Pérez Contel afirma que els valencians es debatien entre dues fortes tensions: la que reclama la seua consciència político-social i les conquistes renovadores de les avantguardes europees.

En els anys cinquanta Josep Gumbau es trasllada a París definitivament. Espanya experimentarà un auge artístic, dins de l´atonia general del franquisme, sorgint a València el grup "El Paso" i el grup "Parpalló", amb els qui no tindrà contacte Josep Gumbau.

## I.2.3. UNA NOVA ETAPA A FRANÇA

Fora d´Espanya trasllada la seua residència a París. Eren els anys cinquanta. El París d´aleshores es movia per les noves corrents revolucionàries internacionals, com ara l´Expressionisme abstracte, Cinetisme, Constructivisme, Nova Figuració, etc... Una série de moviments plàstics que en aqueix període lluitaven per obrir-se camí.

Contava Josep Gumbau 48 anys, era l´any 1956. La seua estada a París li permet establir contacte directe amb els mestres de l´avantguarda. Ell coneixia la seua obra a través de reproduccions. Entre d´altres, Picasso, Braque, Vasarely (a qui conegué personalment), Leger, Naum Gabo, Gris, Miró, etc..

Josep Gumbau, en París, continua amb un període postacadèmic, amb un traçat acadèmic al que incorpora símbols.

### SIMBOLISME

El Simbolisme sorgeix al mateix temps que naix l´Impressionisme. Apareixen una série d´artistes que en els primers anys de segle reben dels seus mestres una formació encaminada a l´exercici lliure de la creació; un d´ells fou Gustave Moreau qui a més a més fou un dels més interessants representants d´una tendència en l´art contemporani: la simbolista. Artistes frustrats pel creixent materialisme de l´época, buscaven un significat a la vida mitjançant una recerca



interior de la veritat universal i personal. Produiren un art amb temes i símbols que expressaven la preocupació de l´època per qüestions com la mort, el sexe, l´espiritualitat, etc..

Rebutja totes les investigacions impressionistes com l´adscripció a un realisme academicista. Josep Gumbau, busca aprofundir un poc en el misteri de les coses, en la seua estructura i per a això part de l´observació, entrant posteriorment en joc la seua indubtable capacitat imaginativa. Té com a base la necessitat d´una realitat vista, sense aplegar a trencar amb motlles acadèmics però sabent que l´art autèntic consisteix en la realitat sentida.

Es una pintura ideista al ser representativa d´una idea i simbolista per expressar-la en formes, donant-lis a aquestes formes un significat general. Conviuen en la seua obra la màgia i el misteri junt a les formes, tot amb una naturalitat exuberant. Al mateix temps reflecteix un contingut espiritual en allò quotidià.

Un altra tendència artística recurrida al llarg dels anys i en la que aplega a aprofundir més en alguns moments és el Cubisme.

### CUBISME

El Cubisme, per ser una revolució en la manera de concebre o de veure, també té un gran atractiu per a Josep Gumbau (fig. 3). Això li permetrà veure amb "l´esperit" i no amb els ulls segons el concepte que té de la persona representada.

El Cubisme apareix mentre els fauvistes apenes havien tingut temps d´escandalitzar als acadèmics, quan uns altres artistes investigaven en altres camps de creació plàstica, com ara Picasso. En l´obra "Les mademoiselles d´Avignon " descomposa o composa a través dels seus principis, a l´igual que tracta el fons, perdent el seu propi caràcter de fons i integrant-se amb les figures. Podem situar el seu naixement entre 1906 i 1907.

> El ritme geomètric domina l´acció, els cossos convertits en cons, en intersecció de plànols, en volums geomètrics imanats apareixen coronats per rostres informes, rostres que han perdut l´ordre lògic (SUREDA-GUASCH, 1987, pàg. 36).

Figura 3: "Formas y colores", nº 7.
Oli
25 x 32
Tela d´arpillera
s.d., París.

Picasso, Juan Gris i Braque són els que propicien el Cubisme. Inicien una concepció estètica que s´aparta de la seua pròpia definició, és a dir, de la bellesa. Al llarg de la història, l´art ha pretés comunment la creació de "belles" obres subjectes als principis del natural. La comprensió d´allò "bell" no ha estat sens dubte absoluta; cada època ha tingut uns canons de bellesa però respectant sempre l´ordre regit per principis com el de la simetria i també bell es considerava allò bo i útil. Allò lleig, allò sense ordre, constitueix una nova categoria de bellesa, tal vegada influida per la bellesa de l´art negre o del romànic, però en aquests no es produeix un desori del natural sinò que hi ha una búsqueda de la bellesa absoluta i trascendent.

El Cubisme, a diferència de l´Impressionisme i també del Fauvisme, no tracta



la realitat sota aspectes visuals, sino més bé intelectuals. Ja no tradueixen l´aparièncía sino l´essència i això els encamina a canviar completament l´art pictòric i a una ruptura sense precedents amb la visió del món heredada del Renaixement. Es una revalorització del poder de la ment que supera a la visió i a la sensació. Rindeixen culte a la forma i és fruit de l´intelecte humà.

Josep Gumbau, en les seues obres cubistes, arranca fonamentalment d´una visió múltiple de l´objecte que perd interés temàtic però que guanya com a concepció d´ésser. Somet les figures humanes a una anàlisi variada que les descomposa en imatges parcials. En eixe procés analític és com si anés rodejant l´objecte que estudia i plasmara en una tela cadascuna de les seues distintes visions que obté d´aquest. La integració que obtenia en un sol plànol, les seues relacions, congruències i incongruències, constituien l´obra cubista. També intenta com ells al descomposar les figures en formes planes, la relació espai-temps.

Les tres etapes en que es divideix el Cubisme les recull Josep Gumbau en la seua obra. La primera, és la pre-cubista o cezanniana. En aquestes obres, el model de la realitat visual encara existeix, però en el tractament plàstic les formes s´entenen cubificades, d´amplis plànols i potents volums.

La segona fase, cubisme analític, la recull en algunes obres. Pretén mostrar una imatge múltiple de l´objecte, imatge que visualment no és coherent i que no és afectada ni per les deformacions de la perspectiva visual, ni per la llum o qualsevol altre factor.

La tercera fase, cubisme sintètic, també hi és representada. Abandona la multiplicitat de la fase anterior i busca l´essència d´allò que representa, cercant un procés d´abstracció de la realitat. No realitza totes eixes fases d´una forma continuada en el temps, sinó que hi trobem grans buits entre elles tot i compaginant-les amb altres moviments artístics.

El fet de l´abstracció no suposa més que una possibilitat del quefer artístic que està en estreta relació amb moltes altres tendències, com ara l´expressionista.

## EXPRESSIONISME

L´Expressionisme és el moviment que es desenvolupa entre 1905 i 1925, aproximadament. El fundador espiritual d´aquest moviment és Kierkegaard, que concentra el seu pensament filosòfic en l´existència humana i les estructures socials. La diferència fonamental entre Impressionisme i Expressionisme és que l´impressionista es limita a portar al llenç una impressió que li ha transmés la

naturalesa, en canvi " l´expressionista adopta una actitud crítica davant la realitat i, en lloc d´afirmar-la en la seua aparença actual, la recrea o la deforma per a expressar amb major intensitat l´efecte anímic que li produeix" (CASALS, 1982, pàg. 29).

Front a la passivitat de l´ull que sols capta el que li ve de l´exterior, Josep Gumbau vol projectar el seu "ego" en les coses i desitga que cada obra expresse el que sent. També el Naturalisme es va limitar a descriure la vida com un decorat, ara l´Expressionisme busca un sentit més profund. La pintura modernista contribueix a obrir el pas a l´Expressionisme.

> Així, la pintura modernista amb la seua imatge bidimensional i sense profunditat, consumesca l´exgotament de la perspectiva heredada del renaixement i consumesca la sinuositat linial com a força activa, cargada d´energia i de tensió (CASALS, 1982, pàg. 34).

Considerem important recordar aquests elements per estar presents en l´obra de Josep Gumbau, com és el valor autònom de la línia, la divisió del quadre en superfícies planes i tancades, etc...

Existeix una connexió amb els pintors que reaccionaren front l´Impressionisme, però els expressionistes saben que allò que´ls separa del Fauvisme és l´alegria i airositat, mentre que del Cubisme els allunya el seu intel.lectualisme. Paral.lelament a Van Gogh i Gauguin, realitzen una experiència pareguda als dos pintors expressionistes Munch i Ensor.

Gauguin viu "contaminat" per la civilització en Bretanya i marxa a Tahití cercant l´origen de les coses. Allí s´enfronta als missioners per considerar-los contaminadors de l´esperit pur dels aborígens. En Van Gogh, l´obssessiva preocupació de ser una càrrega per al seu germà, que li enviava diners per a la seua manutenció, li crea una consciència de l´inutilitat social de l´artista. Ensor, de sobte, es tanca en Ostende on realitza les seus obres amb una nerviosa pinzellada empastada i reflexa la vida com un tràgic carnestoltes permanent; fins i tot, en el seu propi autorretrat tampoc defuig a la ironia i crueltat. Munch, igualment introvertit i aïllat, crea un món pesimista amb temes com la soledat, la malaltia, el decurs del temps, la perversitat, etc...

Josep Gumbau, també marcat per una guerra que´l desarrela del seu entorn social, decideix anar-hi a París on treballarà en l´anonimat, sense realitzar cap exposició. Es per això que, a l´igual que aquests pintors, projecta tota la seua



exitació psíquica en els llenços. Els quadres són el seu únic interlocutor i són ells els que registren els seus moments més anguniosos i de major soledat.

En aquest ambient artístic vibrant, el pintor encontra la llibertat absoluta per a l´afirmació pròpia i poder dur a bon terme la seua creació, sense entrebancs. Permaneix en París fins a 1972, any en que es trasllada a Marsella, on, novament, el seu caràcter inquiet el portarà a endintsar-se en un altre moviment artístic: el Surrealisme.

## SURREALISME

Apollinaire és el primer en emprar la paraula Surrealisme, en 1917, per tal de definir una obra burlesca, però és el Manifest del Surrealista de 1924 el que vincula aquest concepte amb l´esfera del somni, de l´inconscient i l´espontani. Es la traducció del pensament en absència de tot control exercit per la raó i està allunyat de tota preocupació estètica o moral. El Surrealisme descansa en la creença d´una realitat superior, de l´omnipotència del somni i del procés desinteressat del pensament.

Josep Gumbau en 1977

Exposició antològica en Vila-real, 1986.

Josep Gumbau, en un primer moment, sols introdueix elements surrealistes dins d´unes obres acadèmiques, com ara la supressió dels trets de la cara i de les extremitats. Després, més endavant, va introduint noves tècniques surrealistes, com són:

- L´humor. L´humorista es separa de la vida per a considerar-la com a espectador. " Davant d´ell s´agiten marionetes, que només cal advertir els fils per a adonar-se´n que la seua conducta no té més que una serietat superficial i il.lusòria" (DUPLESSIS, 1972, pàg. 21). Es el que vol dir-nos Josep Gumbau quan en la seua obra apareixen guinyols. L´humor, al destruir els aspectes ordinaris de l´existència, desvia l´esperit cap a l´inesperat i el deslliga del seu habitual horitzó preparant-lo per a una nova realitat: la surrealitat. Els surrealistes i també Josep Gumbau aconsegueixen que la raó i la lògica s´inclinen cap a la imaginació i, aleshores, és quan apareix un univers ric en fantasia.

- Un univers meravellós. Els surrealistes s´allunyen del món real per a penetrar-hi en el de les aparicions i els fantasmes. Allò meravellós va més enllà de la ficció i compromés l´afectivitat. Certs llocs com l´atmòsfera surreal dels castells encantats, afavoreixen l´impuls imaginatiu.

- El somni. La búsqueda d´un altra realitat, com són els somnis, que ens condueix a l´espontaneitat humana i descendir al nostre interior i enllumenar les regions amagades és el que volen els surrealistes.

- La bogeria. Si hom es deixa emborratxar per aqueixes aventures més enllà dels límits de la raó, pot quedar atrapat en eixe monstre. Josep Gumbau sap arriscar-se fins a reconstruir l´estat mental de certs deliris - en el món dels alienats la imaginació és la reina absoluta- que són inadaptats en la vida quotidiana. Conserva el contacte amb el món exterior i pot exercitar-se i aplegar a aqueix estat mental que li permet simular la bogeria i retornar ràpidament a una actitud normal. Un dels objectius del Surrealisme és la recreació d´un estat de malalt mental.



Josep Gumbau comparteix la seua vida i treball entre París, Marsella i algunes visites a Vila-real, on, des de l´exposició antològica de 1985, participa activament en la vida artística i cultural de la ciutat. Marsella no tenia l´atractiu de París, però per raons familiars va tenir que canviar de ciutat. Ell, comentava de sovint que hi mancava d´ambient artístic suficient i allí va treballar més en solitari que mai. Malgrat tot, no va baixar les ganes de seguir pintant fins a que per motius de salut va deixar els pinzells. Mor en febrer de 1989 en la ciutat provençal.

## I. 3. FORMACIÓ

Josep Gumbau, ja des de la infantesa, sentia la necessitat de plasmar les seues emocions emborronant les parets de les cases del veinat: *"Des d´aleshores sempre portava trossos de carbó, que agarrava de la llar, a la butxaca i em dedicava a embrutar les façanes de les cases del carrer on vivia, omplint-les de ninots; quan més blanques estaven, per a mi molt millor, de manera que no hi havia dóna en tot el carrer que no s´hagués queixat als meus pares o que no m´haguera acaçat a granerades, cosa que per altra part no va poder frenar la meua ansia per la pintura, per seguir pintant on puguera"* (JOSEP GUMBAU) (6).

Era fill d´una modesta família dedicada al camp i a l´artesania espardenyera. Als cinc anys acudeix a l´escola dels frares franciscans. Un any després passa a l´escola estatal de Don Federico Sánchez.

> *"Don Federico, dedicava totes les vesprades dels dissabtes al dibuix i això va ser per a mí una gran revelació. Era un home bondadós i paternal que m´acollí carinyosament"* (JOSEP GUMBAU) (7).

Ja des dels set anys comença a treballar en distints oficis. Després de l´ensenyança primària, els seus pares li busquen un professor de dibuix, Batiste Pesudo, de formació autodidacta. Entra en contacte amb el coneixement del co-

lor i dels materials. Es ara quan aprén el comportament del color en les mescles i els primers coneixements tècnics. Més tard, treballa en el taller de l´escultor Ortells de qui deprén, sobretot, el gust per la figura humana, les seus possibilitats i l´anatomia. Amb Pesudo coneix la preparació del llenç, les qualitats de la pintura mural i com aglutinar la masilla amb els olis i secatius.

En 1925, amb divuit anys, es decideix per una formació seriosa en dibuix i pintura i es matricula en l´escola de "San Carlos". En el període d´estudis, que li suposen un gran esforç de tot tipus, aconsegueix dos premis: un en la càtedra del mestre Palau, en 1927 i l´altre en dibuix del "moviment".

El servei militar l´interromp la trajectòria artística. En 1934, l´ajuntament de Vila-real li concedeix una borsa d´estudis i el mateix any, la Diputació de Castelló el subvenciona amb 1.500 pessetes, amb les que es financia un viatge per distints museus espanyols.

Josep Gumbau rep en "San Carlos" una formació de caire acadèmic. En aquests anys i alguns posteriors li interessà aprofundir en la tècnica, perque- com reconeixia ell mateix- després podria expressar-se més lliurement.

> No obstant, els seus quadres són composicions acadèmiques al gust de l´època, quadres a l´estil de Moreno Carbonero, amb anatomies ben estudiades, molt influit per l´"art noveau" i pels Zuloaga, Romero de Torres, Benedito, etc.. aconsegueix una pintura mesclada de tots aquests elencos i estils (GASCÓ, tomo II, 1973, pàg. 435).

El contacte amb els grans mestres en el Museu del Prado li va a permetre analitzar les seus obres i reforçar els coneixements adquirits. Els pintors que més l´impressionaren foren Ribera, Rafael, El Greco, Velázquez i Goya.

> El valencià Ribera li produeix una forta impressió en el seu esperit. Aquells trets ferms, d´una seguretat pictòrica sorprenent; aquell adintsar-se en el més íntim detall descriptiu i la força acusada dels seus clarobscurs. De tots els seus quadres el que més li agradà fou el "Martirio de San Bartolomé". El Greco també l´impressionà pel seu caràcter oposat. Per a Gumbau, Ribera representa la materialitat i el Greco l´espiritualitat (AGRAMUNT, 1987, pàg. 13).



Els renaixentistes l´impressionen enormement, especialment Rafael i la seua obra "Retrat del Cardenal" i el motivaren per a seguir endavant en els inicis. Allí estava la superació, iniciada feia segles, però oberta a noves propostes artístiques, com ho veurem en l´obra de Josep Gumbau.

Posteriorment, instal.la el seu estudi en el barri del Carme de València. Es relaciona amb el nucli d´artistes progressistes encapçalats pel seu amic Josep Renau i es sent atret per l´art d´avantguarda que postulaven pintors com Carreño, Pérez Contel, Renau, Badía, etc.. Tot i que no participava absolutament de l´esperit d´avantguarda, si que va estar-hi entre els artistes renovadors que més impactaren en la València d´aqueixos moments.

El pensament artístic de Josep Gumbau queda reflectit en un article publicat al diari Levante titulat *Lo humano en el arte* : *No puede haber deshumanización del arte en cuanto en toda manifestación artística, sea cual fuere, interviene el hombre, y este deja su huella de realidad en todo cuanto realiza. Lo único que podemos admitir como hecho real es que en dichas manifestaciones no aparezca la figura humana tal cual la percibimos con nuestros sentidos corporales; más no por eso dejará de ser humana o estar humanizada. Hasta en las naturalezas muertas, donde la representación del hombre no aparece o en las manifestaciones del arte abstracto, en el cual queda eliminado, adivinamos palpitaciones de humanidad en las cuales están impresas las huellas que el artista dejó plasmadas"* (JOSE GUMBAU) (8).

Sentia que el seu amor per la pintura del passat podia actualitzar-se en el present amb obres concretes. La gran tradició academicista no era tan sols un passat venerable, sinó també un passat viu, creador i, per ser-ho, podia reaparèixer en qualsevol moment de la història com a essència i transformar-la en un moment donat. És a dir, que la gran tradició artística del passat tenia en algunes obres un extraordinari poder de reactualització mitjançant les noves tendències de l´art.

Se prepara per a opositar a una plaça de dibuix, tot i que a l´esclatar la guerra civil seran aturades. El mateix 1936, és professor de les Escoles Racionalistes d´Orriols a València. Durant la guerra participa en periòdics, com ara "Fragua Social", que li porten problemes en la posguerra que aconsellen una discreta relació amb València i Vila-real. Té que realitzar distints oficis per la precarietat del moment, tot i que mai no abandona les ganes de pintar.

S´hi troba en París amb 48 anys d´edat, en 1956. Fins aleshores, l´academicisme havia presidit la seua obra, al temps que s´escabussava en l´art abstracte. En París inicia un treball més creatiu, amb les lògiques dificultats dels

primers moments: estils, maneres, formes d´expressió, etc...

En 1958 li atorguen el Diploma d´Honor de la sala espanyola en el Saló Internacional d´Art Lliure de París. L´any següent assoleix el primer premi d´aquest Saló: "Acaba de celebrar-se en París, al Museu d´Art Modern, l´exposició titulada de l´Art Lliure. És aquesta una gran manifestació on tots els anys poden retrobar-se, en llegal competència i baix els auspicis de la pròpia autoritat governativa, totes les tendències de l´art contemporani, per desorbitades que siguen, al marge o en front d' eixa xungla mercantilera que formen las galeries d´art". "Noucentes vint-i-cinc obres, repartides entre once nacions (incloent França que pren la part més quantitativa)"."Interés que enguany ha estat doblement justificat, car el premi de pintura de totes les seccions ha recaigut, per unanimitat de vots, en un representant nostre: el pintor valencià de soca castellonenca, arribat a París recentement, Josep Gumbau"(9).

El pintor, en el seu estudi de Marsella l´any 1984, restaurant el quadre de "Las Lavanderas".

Novament, en 1960, rep el Primer Premi de l´Associació d´Artistes i Intel.lectuals Espanyols en França i el Premi de l´Associació de Belles Arts de Choisy le Roi. Tots aquests honors el satisferen profundament, per ser els propis artistes participants els que actuaven de jurats. En 1961, guanya de nou el premi



del Saló Internacional, al que renuncia per tindre'l ja en possessió. També en 1961, obté la medalla d´argent de les *Arts, Sciences et Lettres* i el Tercer, Segon i Primer Premi del Saló d´Ivry.

Per últim, en 1964, aconsegueix el Gran Premi d´Honor del Saló de Vichy. Aquesta participació en els salons oficials l´animen a continuar en el quefer artístic. Li costava els seus esforços econòmics ja que paral.lelament tenia l´ofici de retocar fotografies. Així mateix, va contactar amb una galeria de Nova York a la que enviava obra comercial, especialment bodegons.

Evoluciona en la seua pintura, recollint influències de moviments artístics com l´Expressionisme o de pintors concrets com Dubuffet. En Marsella entra en contacte amb el Surrealisme i en menor grau amb el Cubisme, fins a fusionar totes les tendències en una sola, la seua pròpia. Treballava en solitari i freqüentment li plantejaven exposar en solitari, però ell responia que es sentia còmode compartint amb altres pintors. Havia assolit un llenguatge consolidat, una forma pròpia de vore i de sentir.

## I. 4. JOSEP GUMBAU I L´ART DEL SEU TEMPS.

Naix Josep Gumbau a principis de segle en una Regió Valenciana arropada per noves circumstàncies socioeconòmiques. S´inicia un auge econòmic tant en València com a la resta d´Espanya. Aquesta expansió va acompanyada d´una progressiva diferenciació entre la classe dominant i la treballadora. L´augment de producció agrícola va unit a un despertar de les activitats mercantils i industrials. L´obertura de mercats estrangers precisa d´una cobertura publicitària, desenrrollant-se alhora noves tècniques de la gràfica valenciana amb repercusió europea. Durant la guerra, el cartellisme es desenvoluparà amb gran força, respatllat per una tradició anterior en la que Josep Gumbau es veu inmers.

En l´ambient literari dels anys vint hi ha una apatia cultural propiciada per la dictadura de Primo de Ribera que sols es veu somoguda pel despertar de la generació del vint i set. Els anys republicans posteriors reviscolaren les arts i les lletres. A València, es necessitava un aglutinant de les inquietuds culturals de l´avantguarda i així naix "Nueva Cultura" en 1935. Fou com una finestra oberta per a artistes i escriptors. L´art segueix baix el control de l´Acadèmia de "San Carlos", a l´igual que en altres ciutats espanyoles. Itàlia és el referent, fins al punt de que el principal premi de les acadèmies espanyoles consisteix en una beca per a ampliar estudis en Roma. En aquesta modalitat acadèmica estaran en major

o menor grau sujectes tots els pintors, fins a l´arribada de l´Impressionisme, passant la meca de l´art de Roma a París.

En Castelló trobem a Puig Roda, nascut en 1865, i becat en Roma. La seua obra s´encontra cavalcant entre el Realisme i l´Impressionisme, amb una pinzellada llarga i extensa de caràcter impressionista. En aquests moments, en 1876, entra en Espanya una nova constitució de tipus parlamentari. En els anys posteriors, conservadors i liberals, capitanejats per Cánovas i Sagasta, se turnaràn en el govern des de la mort d´Alfonso XII, esdevinguda en 1885.

En l´art, després del Romanticisme, hi ha una reacció contra aquest i naix el Costumbrisme. Hi ha un reviscolament de la temàtica popular, representada en Castelló pel pintor Castell. D´altra banda venen de França els vents de l´Impressionisme, molt difícils de defugir per a qualsevol pintor; fins i tot, Sorolla navegarà del Costumbrisme de la primera època al port de l´Impressionisme.

La figura humana és fonamental en Castell, nascut en 1871 i origen de la principal escola de pintors castellonencs: "Origina la primera escola pròpiament dita de pintors que ha comptat Castelló" (GASCÓ, 1975, tomo II, pàg. 3). Una sèrie de pintors i escultors condicionats per la paternitat de Castell són, entre altres, Sanchis Yago, Porcar i els escultors Adsuara i Ortells. Castell estudia amb Pinazo i Benlliure i camina cap a un naixent Impressionisme, tot i conservant un tall acadèmic. La trajectòria personal de Castell s´assembla a la de Josep Gumbau, almenys en el terreny familiar, ja que també son pare compartia les tasques del camp amb l´artesania espardenyera.

En 1900, la província de Castelló comptava amb 300.000 habitants i una economia essencialment agrària basada en les fruites, llegums, cereals, etc.. i derivats industrials com l´espardenya, aiguardent, licors, etc.. La major part de les carreteres estaven sense asfaltar, la llum elèctrica caminava poc a poc i les comunicacions es feien a lloms de cavalls i en diligències. En el camp cultural i docent, només es compta amb l´Institut de Castelló. La religió domina en aquest camp i el festiu.

En aqueix contexte i amb l´esperit del llaurador és complicat que arrele el coneixement artístic. Tampoc el nivell de vida permet que prolifere l´element artístic. Malgrat tot, en llocs aïllats i sense tradició artística despunten pintors, com ara Puig Roda, fill de Tírig, en l'Alt Maestrat, un dels primers en gaudir d´una formació acadèmica.

En temàtica, del costumbrisme es passa al populisme i naturalisme, acabant en el paisatge pur, com és el cas de Sanchis Yago, Porcar.. En 1909 es funda l´Acadèmia d´Arts i Oficis i entra amb força l´Impressionisme.



> Els pintors joves de l´època revolucionària en la tècnica i en el pensament, l´adoptaren de seguida, i imitaren en les seues produccions als grans mestres francesos. Amb aquesta plèiade de pintors s´exhaureix l´academicisme i el quadre de tipus històric, de grandiosa composició, entrant el paisatge a prendre naturalesa pròpia. (GASCÓ, 1973, t.II, pàg. 21).

Pocs artistes se´n lliuraran d´aquesta corrent general. El paisatge serà el centre creatiu, tot i que no s´abandona la figura, però es traça amb motlles poc acadèmics. Es el cas de Sanchis Yago i Josep Gumbau, bé que el nostre pintor s´especialitza , sobretot, en la figura humana.

En Sanchis Yago, nat el 1891, influeixen Sorolla i Castell, amb els qui estudia en el seus respectius tallers. El retrat és el que més l´interessa. Inclús intenta l´aventura americana on retrata a importants personalitats. Estudiarem amb més detall la figura de Sanchis Yago per la seua influència directa en l´obra de Josep Gumbau.

> El traç fí i ferm va recte a la fí que es proposa i amb quatre línies i un someríssim joc d´ombres i de llums, amb una quasi imperceptible insinuació de color, realitza el milacre d´interpretació sobre la superfície porosa del paper (GASCÓ, 1973, pág. 135).

En 1922, Sanchis Yago viatga de Buenos Aires a Nova York, on coneix a Lucrecia Bori, p*rima donna* del Metropolitan Opera House de la ciutat dels gratacels. En 1925, realitza una exposició en la Connecticut Gallery, tota ella de retrats de personatges il.lustres, destacant, entre altres, el de l´esposa del president dels EEUU d´aleshores i el de l´actriu Greta Garbo. Torna a Espanya i en 1934 aconsegueix la càtedra de dibuix de l´escola de "San Carlos" de València.

En els seus paisatges pren la llum i el color del natural. En una primera etapa segueix un tractament acadèmic del retrat, bé que més a prop de l´Impressionisme que de Castell. Pinta al carbó i extrau efectes d´ombres a les que difumina de manera extraordinària. En una segona etapa, sense deixar el retrat, treballa el paisatge. Adquereix la tècnica dels impressionistes francesos Monet, Seurat i Rousseau, combinant-ho amb un toc de personalitat i aconseguint un punt just i propi.

L´obra de Sanchis Yago es pot situar plenament en el Naturalisme. Es més

dibuixant que pintor, i això fa que exagere els paisatges amb llum i color, essent un tant contradictori amb el sentit impressionista. Com a retratista, utilitza la sanguina i el carbó i en alguns l´aqüarel.la molt disolta. Sap retratar, sap interpretar la fesomia i traslladar-la al paper amb dignitat i prestància. El dibuix és perfecte i el traçat molt pulcre. Es un mestre dels difuminadors i extrau tonalitats que pareixen coloristes i volums d´autèntica peça escultòrica. En quant al fons, és nul, només dibuixa caps en lleuger esbòs de coll i muscles. El retrat, queda després en un segon lloc en benefici del paisatge.

També Porcar, nascut en 1889, segueix els pasos de Sorolla. Abraça obertament l´Impressionisme i els seus quadres deixen d´estar dibuixades i es desfan en atenció a la llum i al color. Va mantenir tota la seua vida artística aqueixa tendència, sense investigar en altres camps artístics.

El pintor més proper a Josep Gumbau és Gimeno Barón, també nascut a Vila-real, el 1889. Té de mestre a D. Federico Díaz, a l´igual que Josep Gumbau i acudeix a les classes de Castell, tant en el seu estudi com en l´escola d´Arts i Oficis de Castelló. L´interessà el paisatge rebent també influències de l´Impressionisme, però amb una obra més dibuixada, sense deixar-se arrastrar pel color com ho feu Porcar.

Hem repasat fins ací els pintors coetanis de Josep Gumbau, els que pugueren influenciar-li, tot i que Gumbau se diferencia d´aquests per no seguir les tendències generals de l´Impressionisme i treballar més en la figura humana. En principi s´inclina més per Romero de Torres i la pintura regionalista. En la manera de dibuixar i en els retrats s´assembla a Sanchis Yago, amb qui coincideix amb la forma d´utilitzar els materials. El paisatge l´empra de fons, però pràcticament mai no és protagonista i s´hi troba fora de l´escola paisatgística de la Plana. Es el primer d´una sèrie de pintors modernistes que prenen la decissió d´apartar-se´n d´allò tradicional i el primer pas és desplaçar-se a València a estudiar on, malgrat tot, també tindrà que passar per l´escola academicista, però ja trobarà incentius, com la influència de Josep Renau.

> Nosaltres, la gent de la generació nova que ja és conscient, vivim en un medi ambient que ens envolta i ens marca en totes les nostres activitats intel.lectuals i busquem tan sols una fraternitat en l´ambient, que per a tots és el mateix. Volem que l´art ens ensenye la fisonomia d´una època, d´un individu, d´un moment, més que l´aparièncía material, que res no ens interessa, ni mai ni a ningún interessà ni emocionà més enllà de la sensibilitat epidèrmica dels sentits (RENAU, Manifest, 1929) (10).



Renau i Gumbau volien que la nova orientació estètica hauria de basar-se en un llenguatge compromés que entenguera l´art com una eina propagandista.

En València tingué importància en aquests anys el "Círculo de Bellas Artes", fundat el segle XIX i que reunia en tertúlies a Pinazo, Benlliure, etc..., entre d´altres, però també seguia els gustos oficials i per això els joves artistes es plantejaren la necessitat d´un espai alternatiu on mostrar el seu art. Ja no hi eren suficients l´estudi-taller del pintor Carreño, a prop de l´escola de San Carlos, ni tampoc els cafés "Lion d´Or", "As de oros" y "El Siglo".

Així sorgeix la "Sala Blava", coneguda després com "Acció d´Art". Allí exposaran els artistes plàstics més destacats del moment, com Genaro Lahuerta, Francisco Carreño, Pérez Contel, Vicent Beltrán, Alberto Sánchez, etc... Josep Gumbau mantingué una estreta relació amb aquests pintors i espai artístic.

En aquesta època dominava el gust post-sorollista i post-benlliurista, amb un sentit narratiu de les figures que enlairava a categoria d´objectes artístics els més trivials aspectes de la vida. La superació del realisme d´impromptа "impresionista/naturalista" va unida al naixement del nou segle. Josep Gumbau és amic de les tendències avançades i les anirà assimilant de forma molt prudent. Abans d´esclatar la guerra espanyola estigué molt actiu participant en distintes exposicions.

En 1934, exposa junt a José Aragonés, Tarín, Badía, San Félix i Barbeta: "Els novells de l´Ateneu Regional i els joves mestres valencians. És una exposició interessant la que ha inaugurat un grup d´artistes principiants en el local del teatre de l´Ateneu Regional" (11).

L´any anterior a la guerra civil espanyola realitza una altra exposició col.lectiva. És en "Libre studio" i exposa junt a S. de los Santos, Archelós, Monleón, Reus, Aparicio, Ballester, Mora, Roig, Vicente Beltrán, J. Renau, Figueres i Carreño. Així ho recull el Mercantil Valenciano. En 1936 exposa individualment en Orriols.

La guerra espanyola i la mundial marcaran el destí de l´art en els pròxims anys. Dos esdeveniments seran decissius en aquesta evolució bèl.lica de l´art. D´una banda, el "Guernica" de Picasso i d´altra, en el marc de la propaganda del Tercer Reich, fou l´exposició *Entartete Kunst* (art degenerat) inaugurada per Hitler el 19 de juliol de 1937 en Munich. En aquesta, per a escarni públic, es

reuniren 650 obres de 112 artistes de les distintes avantguardes històriques: cubisme, expressionisme, dadaisme, surrealisme, abstracció, etc... (12).

En el "Guernica", Picasso no rep ninguna consigna política determinada, sinó que utilitza un dels episodis més sagnants de la guerra, com va estar el bombardeig alemany de la vila basca. Ho representa de forma antibel.licista. "De fet, en el monumental quadre, la guerra és vista mitjançant les seues tràgiques conseqüències en qui no participaren directament en ella- dones, xiquets i animals" (13). Josep Gumbau mostra una certa influència d´aquesta obra i també replega els efectes de la guerra en els inocents.

Aquest art de guerra es centra en el cartellisme, que a València compta amb un gran desenvolupament i en el que conflueixen una gran diversitat d´estils, que, a més a més, són plenament revolucionaris.

Fou Renau el que atorgà un plantejament seriòs al cartell. Va Influir en la propaganda d´aquests anys tant en la pràctica com en la teoria, a través dels seus nombrosos textos i cartells. Josep Gumbau també participa activament en els serveis de propaganda política en els periòdics de l´època. El cartellisme esdevindrà un gènere artístic renovador. Francesc Agramunt escriu al respecte:

> En molts casos l´exaltació patriòtica porta al tòpic, a la grandiloqüència i a l´estil rebuscat. Gran part de la pintura bèl.lica era panfletària, l´artista es dirigia al poble tocant fibres sensibles i emotives, per a commoure´l. Així succeí en les obres de pintors com Juan Borrás Casanova, Josep Gumbau, Peris Aragó, Enrique Climent, Carmelo Castellano, Francisco Carreño, Balbino Giner, Fernando Escribá, Manuel Monleón, Daniel Sabater, etc.. Tot i ser temes estrets de fets autèntics, les obres eren perjudicades pel seu estil hiperbòlic, la descripció sensiblera dels personatges i el sentimentalisme romàntic de l´ambientació. La temàtica de les obres es referia a episodis d´actualitat en aquells moments - la defensa de Madrid, els afusellaments de Badajoz, l´èxode del poble malagueny, el bombardeig de Guernica- i estaven fortament tenyides d´un esperit revolucionari, patriòtic i heròic. (AGRAMUNT, 1988) (14).

Els valencians se debatien entre dues fortes tensions: la que reclama la consciència político-social i per un altre les conquestes renovadores de les



avantguardes europees. Alguns d´ells foren incapaços de fer coincidir el seu art amb les pròpies idees revolucionàries. La majoria intentaren experimentar amb noves tècniques i plantejaren innovacions en els seus respectius llenguatges formals. Així ho testimonia la trajectòria d´Alberto Sánchez, el més representatiu.

En el cas de Josep Gumbau, el seu esperit es sentia pròxim a les idees revolucionàries que aplegaven a València (fig. 4). Tot i tenir en aquests moments algunes incursions en l´art abstracte, la seua obra estava en els marcs acadèmics. Els artistes d´aquests moments coneixen que l´art revolucionari que estaven practicant durant la guerra acabaria en el moment d´implantar-s´hi l´ideal pel que lluitaven. En Josep Gumbau, aquest compromís social es perpetuarà tota la seua vida.

Alberto Sánchez també compartia les idees dels seus companys. Durant el període bèl.lic, el seu art estava supeditat a una funció social però continuarà lluitant després sense lligams polítics. En 1948 exposarà en la Sala Braulio de València junt a deu pintors valencians: Amérigo, Aleixandre, Francisco Carreño, Estellés, Casimiro García, José Ros, Minué, Raga, Sabina i Urios.

En València, tot el que s´apartara dels models Sorolla-Benlliure, tot intent renovador, era tractat com a matèria revolucionària. Els que practicaven un art renovador eren odiats per fer perillar el "status" dominant, tant en el camp social com en l´intel.lectual i artístic. L´avantguarda valenciana realitzà visites a museus estrangers, però no s´hi quedaren. Josep Gumbau continua treballant i participa en una gran exposició a València.

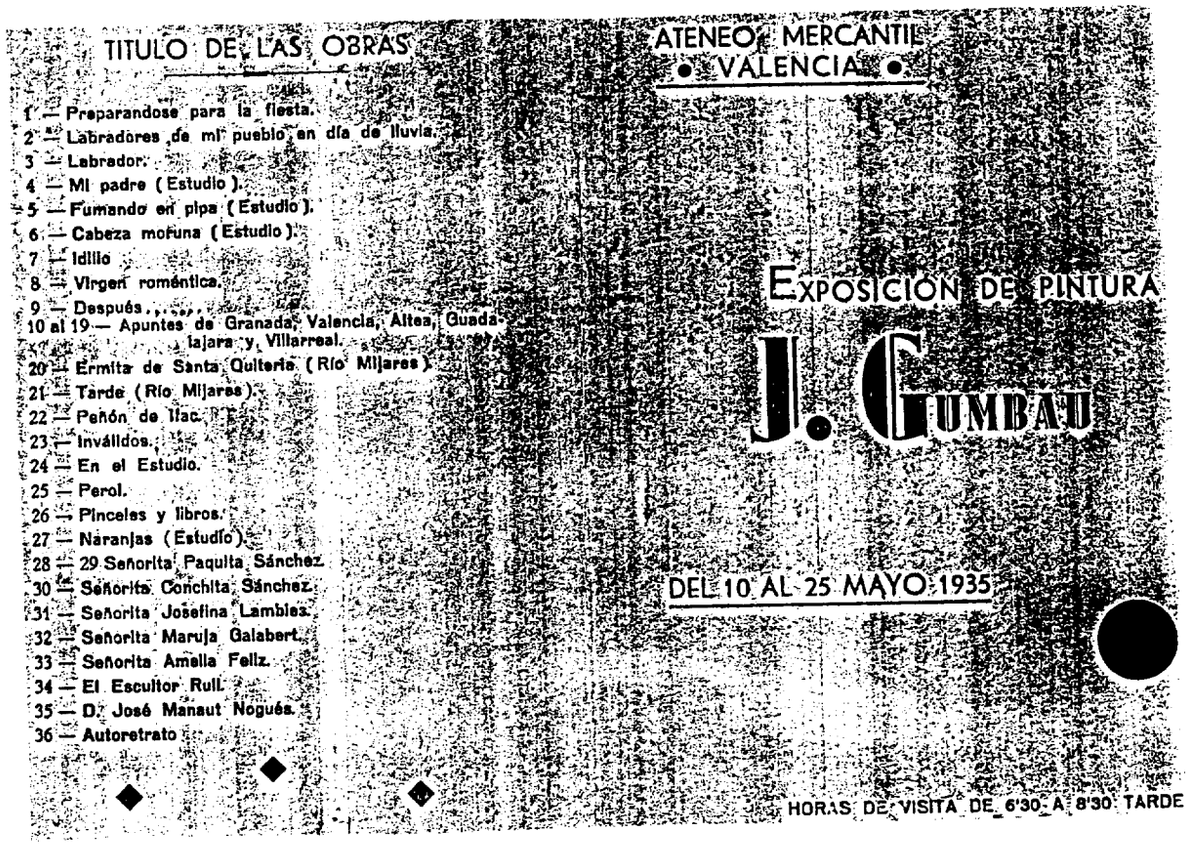
> No podem oblidar que a València, en maig de 1955, el Govern francés va organitzar una exposició d´art francés contemporani. Això, entre altres motius, produí el desig de viatjar a París, considerat el centre internacional de l´art. Alvaro Tur, Aracil, Doro Balaguer, els germans Castellano, Fillol Roig, **Gumbau**, Heras, Montañana, Montesa, Oriac, Sempere, Victoria, Blández, heus ací uns quants noms que recorde dels qui feren aquest camí de la que podríem anomenar "nova via làctia" (ALFONS ROIG, 1988, pag. 37).

A nivell general, en Espanya hi havia un cansanci general dels artistes acadèmics o regionalistes com Zubiaurre, Arteta, Germans Arrúe. En ells veiem una connexió amb els períodes acadèmic i postacadèmic de Josep Gumbau, el qual, d´altra banda, és coneixedor del que està ocurrint a Europa a través de revistes que apleguen de l´estranger.

Catálogo de mi primera Exposición en Valencia.







TITULO DE LAS OBRAS

1 — Preparandose para la fiesta.
2 — Labradores de mi pueblo en día de lluvia.
3 — Labrador.
4 — Mi padre (Estudio).
5 — Fumando en pipa (Estudio).
6 — Cabeza moruna (Estudio).
7 — Idilio
8 — Virgen romántica.
9 — Después.....
10 al 19 — Apuntes de Granada, Valencia, Altea, Guadalajara y Villarreal.
20 — Ermita de Santa Quiteria (Río Mijares)
21 — Tarde (Río Mijares).
22 — Peñón de Ifac.
23 — Inválidos.
24 — En el Estudio.
25 — Perol.
26 — Pinceles y libros.
27 — Naranjas (Estudio).
28 — 29 Señorita Paquita Sánchez.
30 — Señorita Conchita Sánchez.
31 — Señorita Josefina Lambies.
32 — Señorita Maruja Galabert.
33 — Señorita Amelia Feliz.
34 — El Escultor Rull.
35 — D. José Manaut Nogués.
36 — Autoretrato

ATENEO MERCANTIL
VALENCIA

EXPOSICIÓN DE PINTURA

J. GUMBAU

DEL 10 AL 25 MAYO 1935

HORAS DE VISITA DE 6'30 A 8'30 TARDE

catálogo de mi primera Exposición





## UNAS PALABRAS DE PRESENTACIÓN

◆ ◆ ◆

No somos propicios a realizar presentaciones de artistas sobre cuyas obras hemos de establecer criterios, porque bien pudiera ello, limitar aquella libertad de juicio precisa para servir al público el cometido periodístico.

Pero se trata de un caso singular, y hacemos excepción; se trata del pintor José Gumbau, de un joven que lucha desde hace unos años por colocarse entre las guerrillas avanzadas de los pintores valencianos, y como camina con fuerza de voluntad grande sin más medios económicos que los valores «imponderables» de su mocedad, hacía vencer en su Arte la técnica necesaria, y los modestísimos de la pensión —ya extinguida— de la Diputación de Castellón de la Plana, no dudamos en cooperar a esta su primera manifestación individual de sus pinturas, por si podemos con nuestra palabra iniciar al gran público de Valencia en lo que supone este pintor, nacido en Villarreal, que dejando los pinceles del decorador, llegase cierto día a Valencia llevando por todo capital una peseta, pero con millones de esa moneda que se llama voluntad.

Hace nueve años que comenzó sus estudios: durante ellos ganó el pensionado a que nos referimos, y por último, merced a una Bolsa de Viaje. inquirió por España lo que pudiera interesar a su profesión.

En estos momentos críticos ha hecho examen de conciencia, révisión de su vida y, ante tí, lector, presenta una selección de lo que hiciera al comenzar, lo que ganara en su trayectoria, hasta lo que pinta hoy.

Está bien orientado, sólo necesita hechar por la borda el lastre, que tanto costara a Joaquín Sorolla desprenderse, el que supone las preocupaciones escolares.

Siga Gumbau teniendo por único maestro el natural, que éste no enrola al que le sigue, sino por los caminos de la verdad, de la belleza, normas inmortales para quienes dedican sus afanes a las artes plásticas.

J. MANAUT NOGUÉS

Mayo 1935.

Figura 4: Cartell de Josep Gumbau editat per les Joventuts Llibertàries de Levante (PÉREZ CONTEL, 1986, vol. II, p. 426).

En Espanya, el fenòmen de la renovació pictòrica és diferent a Europa. No es desenrrollaren aquests moviments estilístics en tota la seua potència, sino que incorporaven elements d´un i d´altre moviment a les seues obres, situant-se en una posició intermèdia front a aquests nous estils.

Josep Gumbau decideix marxar a l´estranger quant això estava molt lluny d´ésser una pràctica habitual. Era l´obssessió de la seua vida.



# AUTORES Y OBRAS

## ESCULTURA

| | | |
|---|---|---|
| *José Ramón Azpiazu* | 1 | Formas estáticas. |
| | 2 | Formas estáticas. |
| *Martín Chirino* | 3 | Hierro 1955. |
| | 4 | Hierro 1956. |
| *Angel Ferrant* | 5 | Escultura. |

## PINTURA

| | | |
|---|---|---|
| *Eduardo Alcoy* | 6 | Pintura. |
| | 7 | Pintura. |
| *Rafael Canogar* | 8 | Composición. |
| | 9 | Composición. |
| *Francisco Farreras* | 10 | Composición. |
| | 11 | Composición. |
| *Luis Feito* | 12 | Pintura. |
| | 13 | Pintura. |
| *José Gumbau* | 14 | Pintura. |
| *Santiago Lagunas* | 15 | Infancia. |
| | 16 | Palpitación azul. |
| *Manolo Millares* | 17 | Muro número 1. |
| | 18 | Muro número 5. |
| *Carlos Planell* | 19 | Composición núm. 5. |
| | 20 | Composición núm. 107. |
| *Manuel Rivera* | 21 | Pintura. |
| | 22 | Pintura. |
| *Antonio Saura* | 23 | Dinamismo orgánico. |
| | 24 | Savia de fondo. |
| *Eusebio Sempere* | 25 | Cinegrafía. |
| | 26 | Cinegrafía. |
| *J. J. Tharrats* | 27 | Maculatura. 1955. |
| *Antonio Valdivieso* | 28 | Composición. |
| | 29 | Composición. |

...y 40 dibujos de *Angel Ferrant*

Extracte del catàleg d´art abstracte espanyol. Sala d´Exposicions de l´Ateneu Mercantil de València, maig de 1956.

Gumbau, a París, retorna a la figuració i permaneix uns anys sense exposar fins a una col.lectiva en Berlín, en 1964. Ja resident en Marsella, exposa individualment en Nova York a la Morton Gallery: *La meilleuse preuve, cést que Gumbau, espagnol "sang pour sang" aprés avoir iluminé París des feux de sa peinture, transfére á Marseille tous ses sortiléges ibériques"* (15).

Josep Gumbau suposa en l´art del seu temps una finestra oberta cap al futur; un aire de llibertat en temps d´intransigència. Fou un home inquiet que no vulgué encasellar-se. Per a ell, la seua pintura devia evolucionar amb els temps. L´aïllament de París tingué de positiu una major concentració i la creació d´un obra personal i sentida. D´un cop de pinzell expressarà el món en tota s´ambigüitat.

En 1986 realitza una exposició antològica, en reconeixement a la seua investigació pictòrica. Des de les sales de la Caixa Rural de Vila-real continua per la Diputació de Castelló i el Museu González Martí de València. Els últims anys no pugué treballar al mateix ritme per la seua salut. Tot i amb això efectua dues mostres, una dels bocinets del gran mural de la "Santa Cena", que pinta per a l´Església de Santa Isabel de Vila-real. Mort a Marsella en febrer del 1989, es traslladat a Vila-real com era la seua voluntat.



# CAPÍTOL II

# COMPONENTS FORMALS I TÈCNICS

## II. 1. LA LÍNIA I EL CLAROBSCUR

Un detallat examen d´aquests elements artístics ens permetrà conèixer l´artista en la seua interioritat i el ple sentit de la seua obra. La línia és l´element primordial de l´obra de Josep Gumbau, tant en pintura com en dibuix. Amb la línia dibuixa, amb el dibuix construeix la imatge i dóna forma a la matèria. En el procés formatiu aspira a vore nàixer la seua obra. Mitjançant la línia pretén atrapar les formes i potenciar-les.

> "La línia és l´encarregada d´escriure una forma". Significa que per mig d´una línia que escriu (que dibuixa, diríem en termes plàstics) queda visualitzada i per tant concretada la realitat de la forma (LOPEZ, 1975, pàg. 43).

La línia és com l´escriptura, està col.locada en el paper o en la tela perque té quelcom que indicar. La línia és a qui encomana Josep Gumbau que escriga les imatges que resulten significants perque transmeten un sentiment vital.

El dibuix i la pintura són l´art que proposa una concepció ideativa de la realitat circumdant i, és la línia, el "medium" més eficient per a elaborar allò que es proposa. Amb la línia evoca una naturalesa més sentida que no vista, accentua la idea de desfassament entre l´observació i la imaginació.

La línia, a l´estar afectada per diferents influències, donarà diferents tractaments però sempre connectats baix una mateixa intencionalitat. La línia constitueix en la seua tensió la forma més simple d´una infinita possibilitat de moviment. Anomenem "tensió" a la força present en l´interior de l´element, que aporta tant sols una part del "moviment" actiu; l´altra part està constituida per la "direcció" que a la vegada està determinada també pel "moviment". Si tan sols prenguessem en compte la seua tensió, no podríem diferenciar una horitzontal d´una vertical.

En la línia podem distinguir tres classes de rectes. L´horitzontal és la forma més simple de recta. En la percepció humana correspon a la línia sobre la que l´home es desplaça. "La seua frigidesa i atxatament constitueixen el toò bàsic d´aquesta línia, a la que podem definir com la forma més neta de la infinita i freda possibilitat de moviment" (KANDINSKY, 1986, pàg. 59) encara que es

tracte moltes vegades d´un moviment latent.

Un altre tipus de recta és la diagonal que posseeix una tendència equivalent fins a ambdues, vertical i horitzontal. En l´anàlisi de la línia i els canvis que experimenta farem una distinció. La línia es muta en l´espai que genera, en diverses formes i grossàries. Veurem a continuació com la seua expressió resideix en com se´ns presenta i ens comunica sensacions.

## II.1.1. LA LÍNIA COM A REFORÇ DEL CLAROBSCUR

En el desenrrollament de la seua obra, Josep Gumbau aplegarà a una depuració extraordinària de la línia, prescindint de l´ombra com a suport. Les influències que rep les sap reciclar i al mateix temps li amplien el seu còdig. Ell sempre torna al seu treball on el deixà, però amb noves experiències.

Utilitza la línia per al contorn de les coses, per a definir el contrast entre dos colors i entre dos tons. La línia s´intercala entre les parts clares i obscures per a donar major realç a les formes (fig. 5). A la vegada, el clarobscur es veu accentuat per la línia. Es tracta d´una línia discontinua per estar en funció de la llum i que es perd en quan apareixen els clars.

És una línia modulada per la llum i va evolucionant cap a una línia lliure sense estar supeditada a l´ombra, tornant-se una línia més nítida i concisa. En els dibuixos i pintures d´aquest període, la seua línia ens transmet les sensacions de tendresa, fragilitat, dolçor i suavitat. Les formes resalten amb major lluminositat i nitidesa per la puresa linial assolida. Ací és on Josep Gumbau aconsegueix plasmar la seua personalitat amb plena sinceritat.

La valoració que efectua Lubos Hlavacek sobre l´ús de la línia en el pintor Martin Schongauer és molt semblant a la utilitzada per Josep Gumbau: "El caràcter decoratiu de la seua línia, sentida i realitzada com a ornament, que conservava molt de l´elegància gòtica i la seua concepció abstracta de la forma, en quant que, dins d´aquesta, subratllava el contorn amb ajuda d´ombres allargades, atentes sempre a una perfecta modelació plàstica" (HLAVACEK, 1982, pàg. 8).

Ens sembla observar aquestes característiques en Josep Gumbau, com s´entreten en detalls com els tocats, vestits, etc.. i la concepció abstracta de la forma que vol aconseguir.

Figura 5: "Manifestación".
Sanguina i sèpia.
50 x 65
Paper
1975, Marsella

## II.1.2. LÍNIA EXPRESSIONISTA

La línia apareix amb major notorietat definint les formes que tenen en ocasions un traç uniforme. Contorneja les formes amb major rotunditat, d´una manera hermètica i continua (fig. 6). Encara continua acompanyant l´ombra a la línia, però aquesta destaca. En un principi, la línia es suavitza i es torna discontinua a l´estar en funció de la llum. Posteriorment, aquesta línia s´anirà fent continua, uniforme i sense variacions al prescindir de la llum.

La línia, aleshores, es basa en taques esparcides per l´espai per a donar volum i determinar la textura de les formes (cossos, teixits, etc...). Ens transmet unes sensacions més fortes i es torna més agressiva. Són rostres sense gesticular, amb

mirada frontal i estan sols i incomunicats. Ho transmet a través d´unes línies estructurals potents, no se´n fuig ninguna a l´atzar, enèrgiques i ordenades. Contorneja les formes, les tanca i ompli tota la superfície. La línia corba la combina amb la línia recta, donant-li major robustesa.

Les línies d´aquest període es fan greus, pesades i grosses (fig. 7). Ens porta a l´essència de les coses mostrant-nos-en la seua aparència. Els elements decoratius són suprimits, les figures tenen un tractament en el seu esquematisme que ens recorda a la tradició medieval. Delimita el perfil de les figures per mig de la línia i separa així l´objecte de l´ambient que el rodeja.

Figura 6: "Cabeza de Cristo".
Oli
46 x 38
Tela d´arpillera
¡960. París.

Figura 7: "El Talismán". Fragment.

## II. 1. 3. LÍNIA ESQUEMÀTICA

En el més allunyat passat, en les cavernes, encontrem signes abstractes i figures humanes. Captaven el seu entorn amb un sentit realista i màgic.

> El milacre de l´art naixent es basa en l´al.lucinadora justesa de línies, en la seua subtil facilitat, en l´espontaneitat d´una visió identificadora, encara no alcançada pels esquemes conceptuals i geometritzats de les societats agràries (LEYMARIE, 1979, pàg. 7).

Josep Gumbau té una aproximació a l´home de les cavernes després d´haver-hi adquirit una tècnica depurada, vol ser més lliure en la representació de la forma (fig. 8). En aquests dibuixos i pintures ens pareix recordar a Dubuffet. Es una línia lliure que aconsegueix desprendre´s de l´ombra i deixa d´ésser alterada per la llum. A mesura que va evolucionant va prescindint d´allò que no és important per a ell. Les formes es sintetitzen desprenent-se´n dels detalls.

En aquests dibuixos i pintures l´ombra ja no acompanya a la línia en busca de donar una corporeitat volumètrica. La línia gaudeix d´identitat pròpia i assoleix el volum per si mateixa (fig. 9). La línia té un caràcter uniforme, enllaçant amb el final de l´etapa anterior, a l´igual que ja no està en interacció amb la llum.

Les formes delimitades mitjançant la línia accentuen el caràcter ingenu dels dibuixos. Es planteja el volum i la corporeitat amb la línia pura, sense cap suport, suggerint aquestes formes tancades per la línia de calidesa i ingenuitat. Tenen un tractament més àgil i en el seu traç són més fines (fig. 10). No són línies texturades com les anteriors, el que contribueix a un major dinamisme.

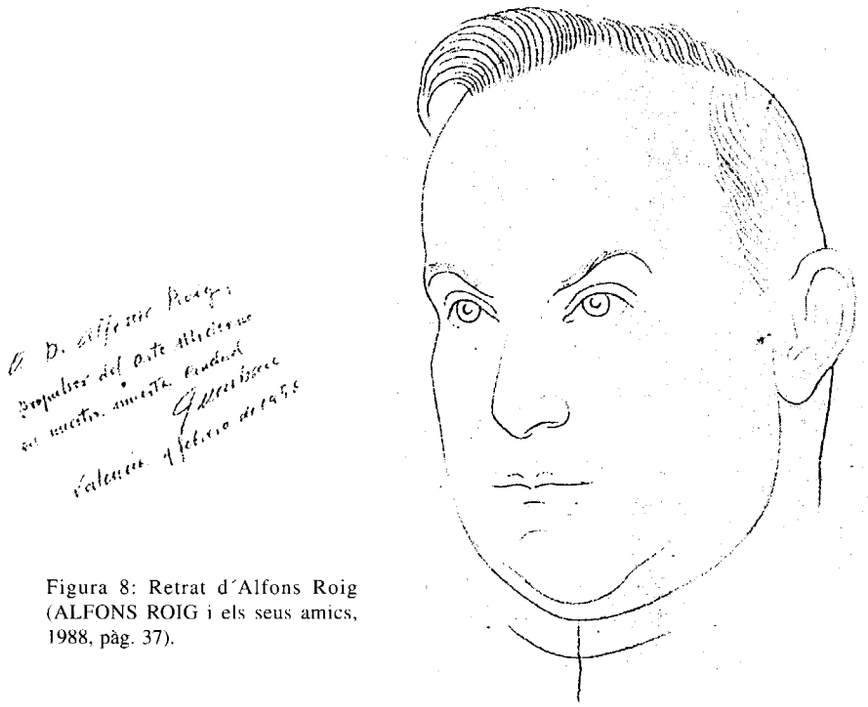


Figura 8: Retrat d´Alfons Roig (ALFONS ROIG i els seus amics, 1988, pàg. 37).

Figura 9: "Milicianos". (PÉREZ CONTEL, 1986).

Figura 10: "Fantasía".
Llapis
30 x 21
Paper
1979, París.

## II.1. 4 LÍNIA FOSA

La línia s´hi troba continguda i disimulada en el clarobscur de les formes en el període surrealista. La línia es perd, ja no té la identitat anterior, es transforma en forma i color. Torna a buscar la corporeitat basada en el clarobscur (fig. 11).

En el seu moment de maduresa continuarà basant-se en el clarobscur però serà la línia la que tindrà major vigor i prevaleixerà sobre aquest.

> La visió de Botticelli està centrada en el disseny dels contorns. La preferència que té per la línia més que pel clarobscur i el color és un límit de la seua personalitat, però en aquest límit està la seua força (BOTTICELLI, 1966, pàg. 7).



Obté així, una característica pròpia, una sensació de volumetria plana que ens apropa a l´home de l´Edat Mitjana. Li condueix a una depuració de la línia. Evelyne Pansu recull d´Ingrés: "quan més sencilles són les línies i la forma, més bellesa i més força reuneixen" (PANSU, 1989, pàg. 23).

No aplega a rompre amb la tradició del clarobscur d´una manera absoluta. Acompanya l´ombra i el color a la línia per a modelar i crear espais. En totes les seues incursions en altres estils artístics, mai no s´endinsa en ningún d´ells. Sempre va saber quedar-se en un cert nivell, aguaitant sempre la seua imprompta personal.

En totes les etapes de la seua obra, les diferents situacions engendraran distints tipus de línies, essent les línies rectes i corbes les més emprades. La sinuositat de la corba produeix la sensació de monumentalitat, d´un viure permanent. La vida que transmet la seua obra conté una tensió i apassionament amb tints dramàtics.

Aconsegueix en la seua evolució un tractament personal de la línia. Cada línia, en la seua col.locació, exigeix un ordenament, que és el pensar i no la conseqüència d´un gest espontani. La línia es veu afectada per diferents influències, donant diferents tractaments però sempre connectats baix una mateixa intencionalitat.

L´energia realista la supera per la inspiració sentimental i el moviment el domina per la gràcia que extrau amb la línia. Per acabar, direm en el seu repertori gràfic, és la línia i el seu poder d´expressió la clau del seu llenguatge. Eligeix la línia definitiva que respon a la idea plantejada del dibuixant. La línia s´obri camí en la superfície blanca o de color per la que corre i s´uneix per a donar les formes.

El canvi de línia que veiem en la seua obra està supeditat a la idea que es proposa. Subjectivament, la línia obeeix a l´impuls creador de l´artista. Ella li serveix per a crear, omplir i unir espais que d´altra manera quedarien inconnexos. Ella és el vincle d´unió de les formes que aparèixen en el dibuix.

La intencionalitat de la línia és expressar el sentiment que eixa realitat interior li ha suggerit. És quan ens fa partíceps d´unes emocions i sensacions com de tendresa, amor, tristesa, solitud, impotència, etc.., difícils de definir.

Figura 11: "Maternitat", nº 1.
Sanguina i carbó.50 x 32
Paper
1974, París.

## II. 2. GRAFISME

El grafisme és el més depurat i concret aspecte que pot prendre la línia. Sorgeix quan es busca arropar a la línia en la seua nuesa essencial i rompre la continuitat mecànica. Busca donar-li expressivitat recurrint al seu repertori gràfic, al fragmentar la línia creant nous signes gràfics.

El grafisme en Josep Gumbau el podem apreciar millor en els seus dibuixos.



És un ratllat pràcticament uniforme i es basa en la línia que´l delimita. La col.locació d´una línia al costat d´un altra, ens determina de fet un plànol o superfície sensibilitzada i, aleshores, el grafisme de la línia passa al del plànol (fig. 12). Per mig d´aquest grafisme construeix les formes. Al temps, canvia de direccions creant movilitat en contraposició a tots els demés elements que s´hi troben estructurats d´una manera estàtica (fig. 13).

El grafisme guanya més importància en els dibuixos, però sempre està controlat pel difumí. En uns el veiem més lliure, en altres es combina amb parts difuminades i en altres s´hi troba reduit en alguns concrets per a donar major solidesa.

Josep Gumbau, tant en la pintura com en el dibuix, concreta, defineix i traça per a que cada element adopte la seua personalitat. Les formes rodones, caps, braços, cosos, etc.. els tracta amb un grafisme circular. És un grafisme constructor del clarobscur.

En el grafisme podem observar l´ús tant diferent entre Delacroix i Ingres. En Delacroix es tracta de traços en totes direccions i corbes desgarrades. En canvi, Ingres treballa el grafisme igual que Josep Gumbau.

> Contorns nítids i continus, moltes reserves, relativa escassetat de signes gràfics, limitats a traços oblicus i paral.lels, a arcs concèntrics i entrecreuats per a representar les ombres, cada vegada més difuminades a mesura que s´elabora el dibuix (PANSU, 1981, pàg. 23).

En la pintura, el grafisme es perd, es transformat en taques de color, i podríem dir que és tant contundent la textura que actua de grafisme a la vegada. Aquest no té un protagonisme per ell mateix i actua de forma molt condicionada.

Figura 12: "Serenata".
Carbó
50 x 65
Paper
s.d., París.

Figura 13: "Pasaron los aviones" (fragment).

## II.2.1. GEST I TRAÇ

El gest és l´acció, el moviment que fan el cos, braç, mà i dits per a ratllar; el traç és la petjada que produeix el gest. Qualsevol petjada deixada per un llapis, pinzell o carbó és un traç (fig. 14). Per tant, el gest dóna origen al traç i aquest comporta un ritme. El seu ritme és vivent i vital. La seua font és l´home, dibuixa la seua estructura interna, les seues línies subjectives. Aprofundint en el coneixement de la línia, ens trobem amb el traç.

> El traç és línia amb "dues dimensions". Parlant en plàstica, és un plànol que dibuixa, obeint als mateixos dictamens als quals està sotmesa la línia. Si és un plànol té una superfície i, lògicament, una matèria que conta i actua (LÓPEZ, 1975, pàg. 48).

Aquests són els caràcters que diferencien a la línia del traç, però tenen en comú que dibuixen assenyalant els perfils i definint els límits del cos de la imatge. Així, doncs, en la línia trobem uns altres valors expressius que podríem denominar sensibilitat de traç i ho constitueixen els grafismes ja mencionats i els traços.

El traç és tot sensibilitat. Les emocions les tradueix Josep Gumbau en una major o menor pressió sobre el paper o el llenç i d´aquest mode la línia es fa càlida i altament expressiva (fig. 15). Josep Gumbau busca una manera de dibuixar, un traç ferm i essencial.

En Xina, la pintura i el dibuix es diferencien poc en el seu aspecte tècnic. Es realitzen sempre amb el mateix instrument, el pinzell, i el traç és l´element essencial. La caligrafia xinesa, així com la pintura, tenen una regla de suprema exigència. Ninguna línia pot ser corregida i repassada. Això confereix al traç, a la pinzellada, un valor gestual. La regla principal és no corregir el fet en aquestes condicions. El grau de concentració té que ser extrem, el traç escuet i vigorós. Un gest porta emoció, precissió i naturalitat. El que importa no és la tècnica sinó el concepte. Nosaltres podem aplicar aquest terme de traç a les seues obres, en la manera que procedeix directament a formats grans sense elaborar en la majoria dels casos bocets previs. Eixa imprompta queda reflectida en les seues obres malgrat de ser molt treballades. Amb el traç modela la llum i ja no es pot afegir ni traure res.

En el període figuratiu, Josep Gumbau comença dibuixant amb un traç suau en els dibuixos d´acadèmia on normalment es va a eliminar el traç passant un difumí. No deixa traços vius que tinguen un protagonisme en les seues obres.

Matisse segueix un mètode d´anàlisi i elaboració per a aplegar finalment a un dibuix sintètic i de traç definit. Els dibuixos d´ejecució ràpida segueixen un procés oposat als altres. Josep Gumbau treballa amb el carbó o llàpis, borra, dibuixa i torna a traure les formes fins a que dóna per acabat el treball. Resten les petjades en el paper d´eixa lluita. Sempre compta amb el suport del clarobscur i amb un traç molt delicat i subtil. Hi ha un marcat subratllat linial, basat en les corbes i veiem una declarada recerca del decorativisme en els vestits i tocats.

Figura 14: "En campaña".
Nogalina.
22´5 x 17
Paper
1938, València.

Figura 15: "La riña" (fragment).

És un traç subtil i harmoniós, en sintonia amb l´elegància linial prerrafaelista. "Un toc perfectament llis, un model marmori, sense accident, un cult de la línia judiciosa rara vegada interrompuda" (PANSU, 1981, pàg. 23). En quant més sencilles són les línies i la forma, més bellesa i més força envolten, deia Ingres. I així és com també ho entén Josep Gumbau.

En el període expressionista, al no insistir-hi en l´ombra, potenciarà el traç, en el seu anhel per captar tot el que veu el seu interior. Es fa cada vegada més sintètic, desprendent-se el traç i prenent més autonomia. El traç vincula estretament el fet constructiu amb l´emocional degut a la presència de la matèria. Es un plaer entrar-hi en el plànol ideàtic i sensual. El traç adquireix una forma de major grossària. Aquí el traç és enèrgic i de vegades violent. Això és degut a que cada vegada que es dibuixa o pinta, està marcat per un sentiment diferent.



Una dona abandonada, un home en una manifestació, etc.., és normal que el gest de la mà siga diferent.

És important resaltar el que representa el traç en quant és superfície. "Al participar de la forma, ofereix a l´artista la possibilitat de descàrrega de la seua interioritat emotiva, a través de la matèria que porta en la seua pròpia estructura natural" (LÓPEZ, 1975, pàg. 48). Els expressionistes eligiren, precisament, el traç, perque els permitia la descàrrega del seu romanticisme sobrecarregat.

PERÍODE INGENU

Figura 16: "El primer pitillo".
Oli.
60 x 73
Tela d´arpillera.
1959, París.

És el període en el que més destaca el traç. Aquest es fa cada vegada més lliure, amb tocs que diríem impressionistes i esquemàtics (fig. 16). Aplega a una síntesi en els dibuixos i pintures de traços després de llargs i meditats estudis. Aquests nous conceptes li amplien la ment per a aplicar-los posteriorment a la seua obra més personal i sentida. El traç es llibera del clarobscur, es torna àgil i cobra movilitat. Tot queda envoltat amb el traç uniforme que en moments perd nitidesa com si coresponguera a la llum. Són dibuixades amb suavitat traçant línies ordenades que defineixen amb claredat les formes.

## PERÍODE SURREALISTA

Figura 17: "Sueño".
Llapis, carbó i sèpia.
21 x 30
Paper.
1980, Marsella.



El traç torna a estar contingut en el clarobscur. Perd el protagonisme que havia adquirit anteriorment, i és suavitzat amb el difuminat fins a desaparèixer en el cas del dibuix, així com en la pintura. El traç s´assembla en importància al de l´època figurativa. En canvi, en l´evolució dins d´aquest període trobem en el dibuix traços vigorosos que prenen rumbs diferents i que no han estat suavitzats pel difumí (fig. 17). Reforçen, junt al tractament formal, una actitud d´inquietud.

## PERÍODE DE MADURESA

També ací, el traç es sotmet novament al clarobscur, però aquesta vegada aconsegueix un accent individual. El traç torna a estar minimitzat pel difumí (fig. 18) o bé el fundit del pinzell. No es deixa portar totalment pel "jo" que dibuixa

Figura 18: "Premio" (fragment).

i serveix a les exigències de l´objecte elegit que en aquest cas pertany a la pròpia naturalesa interior de l´artista. "La línia resultarà ferma, segura, constructiva. Serà l´objectivitat que està en coincidència formal amb l´estructura interna del sentiment de l´artista" (LOPEZ, 1975, pàg. 50).

La línia i el traç posats al servei de la realitat van més enllà de l´home i de la naturalesa, creen i organitzen la il.lusió d´un espai de dimensions còsmiques. Veiem en les seues obres un horitzó que s´engrandeix perdent-se en l´infinit.

## II. 3. COMPOSICIÓ

Composició deriva de "com-posar" els elements segons un ordre, els quals com-posen l´escena pictòrica. La composició és la que ens ordena i distribueix els medis plàstics. Extableix les relacions fonamentals d´una obra. Aquestes són:

- La distribució espacial.
- La disposició de les formes i les seues proporcions.

Al composar organitzem amb sentit d´unitat i ordre els diferents factors d´un conjunt per a aconseguir d´aquest el major poder d´atracció, bellesa i emoció.

> Ningún métode conegut de càlcul racional pot reemplaçar al sentit intuitiu d´equilibri de l´ull. Del nostre supost previ es segueix que el sentit de la vista experimenta l´equilibri quan les correspondents forces fisiològiques del sistema nerviós es distribueixen de tal mode que queden compensades entre sí (ARNHEIM, 1983, pàg. 33).

En el moment de composar, Josep Gumbau es va composant ell també, com a organisme vital que fa les seues pròpies estructures i les posa de manifest en el resultat que obté, que és l´obra d´art. En cada obra que realitza, cada component és un valor. Comprenem per valor una energia que es manifesta, on l´ordenament de les energies serà la vida mateixa de la composició. L´organització respon a un equilibri i a una harmonia que depen de la mà que treballa i organitza. Serà coneixedor de diverses regles d´ordenació, permitint-li desenrrotllar un sentit d´anàlisi dels jocs rítmics de les línies, tons, formes i colors.

La nostra visió del món no és tan sols una distorsió de la realitat, sino que posseeix un ordre propi, és l´ordre més sencill que pot buscar la ment humana. Es tracta del paral.lelisme i la perpendicularitat que constitueixen el sistema de



referència més convenient per a l´organització espacial.

El món el podem representar amb una quadrícula de verticals i horitzontals, però al mancar-li el centre no es pot definir una posició determinada. Descartes, en el seu sistema espacial de la quadrícula cartesiana, tingué que forçar la implantació d´un centre, el punt en que es creuen un parell de coordenades, en la seua anàlisi geomètrica. A l´obrar així s´estava inspirant en l´altre sistema d´organització espacial, el centrat i còsmic. El sistema concèntric, per definició, s´organitza en torn a un centre. El sistema concèntric no és suficient per a organitzar el nostre espai vital que s´ajusta a una quadrícula cartesiana. Per a satisfer les nostres necessitats tenim que combinar els dos sistemes.

> El sistema centrat aporta el punt mitjà, el punt de referència de totes les distàncies i lloc d´encreuament de la vertical i l´horitzontal centrals de la quadrícula. I el sistema cartesià aporta les dimensions de l´amunt i l´abaix, l´esquerra i la dreta, indispensable en tota descripció de l´experiència humana baix l´imperi de la gravetat, (ARNHEIM, 1988, pàg. 11).

Les estructures perfectament esfèriques són rares en l´existència terrestre, i ho són també en les obres d´art que retraten l´existència. El que si que es dóna és la configuració dels objectes en torn a un centre, la centralitat és una propietat estructural en qualsevol composició tant del dibuix com de la pintura. La interacció entre ambdós sistemes espacials genera formalment a la nostra vista la complexitat de forma, color, moviment, etc.. I per una altra banda, representa simbòlicament la relació entre la perfecció còsmica de la que tot objecte participa i la lluita entre l´atracció cap a abaix i l´impuls cap a dalt que carcateritza el drama de la nostra conducta humana. Es una clau de l´organització espacial en la pintura i dibuix. Les formes que va col.locant sobre la tela van arquitecturant un esquema que podem anomenar imatge.

> El procés arquitectural s´acompleix respetant lleis d´equilibri harmònic, perque equilibri "és el punt on les forces s´hi troben i resolven"; i la vitalitat d´aqueix equilibri depen de les forces oponents (LÓPEZ, 1976, pàg. 136).

En els seues anys d´aprenentatge, tant en els dibuixos com en les pintures,

trascendeix la seua formació acadèmica a l´hora de composar les seues obres. Posteriorment, alcançarà els seus propis criteris compositius.

> En una composició equilibrada, tots els factors del tipus de la forma, la direcció i ubicació es determinen mutuament, de tal mode que no pareix possible ningún canvi, i el tot asumeix un caràcter de "necessitat" en cada una de les seues parts (ARNHEIM, 1983, pàg. 35).

La trajectòria de Josep Gumbau el portarà a prescindir de tota regla. Busca un centre en les seues composicions, que actue com a focus del que imane energia vers a l´entorn. Del centre sorgeixen les forces que capgiren al seu voltant, allò que anomenarem el camp visual del centre. Quan el jo contempla el món amb certa objectivitat madura, el més freqüent és que eixe entorn estiga dominat per altres centres que obligen al jo a situar-se en una posició subordinada.

Podriem dir que, en general, en tot cap visual hi ha distints centres i cadascú tracta de sotmetre als demés. El jo de l´espectador no és més que un d´aquests centres. L´equilibri global de totes aquestes forces contraposades determinen l´estructura del tot i eixa estructura total s´organitza en torn al que anomenem centre d´equilibri.

De vegades, veiem en les seues obres dos centres d´igual força ancorats a certa distància un de l´altre. Al produir-se la seua interacció resulta un centre d´equilibri comú, ubicat entre els dos. Succeirà el mateix en una configuració triangular, s´equilibra en un centre que podem localitzar intuitivament amb precissió. Així, veiem que tota configuració visual per molt complexa que siga, posseeix un centre d´equilibri global. Entre dos centres qualsevulla es desenrotlla una forta atracció dinàmica. I en aquestes connexions induides podem veure en dos punts una línia o en tres un triangle.

No preten ordenar l´espai sino expressar-se, buscar la seua realitat interior. Com a conseqüència apareixen uns espais molt ordenats, com si partira d´uns plantejaments compositius previs. Aplegava a una organització amb un esquema molt primari i simple: el de la simetria. En ell, les formes s´alternen a un costat i a un altre de l´eix central de la superfície del seu dibuix o pintura, de manera que el "pes" d´un costat equilibre el "pes" de l´altre. Entenem per composició simètrica aquella que no requereix ser una absoluta i rigorosa simetria geomètrica.

Josep Gumbau s´hi troba a prop del pensament medieval al considerar també



allò més simètric i més expressiu (fig. 19). Amb l´ordenació de "balança" assegura la seua harmonia. Amb la simetria preten també aplegar a la perfecció.

No sempre realitzava bocets, i en cas de fer-los, els efectuava d´una manera molt primària. En molts casos, passaba immediatament a engegar els dibuixos tot i tractar-se de formats grans. Tant en els dibuixos com en les pintures improvisava segons apareixien els elements. "La idea m´ha impulsat a una manera de fer que no conserva res del començ". Veiem com de vegades ha ordenat en la seua ment tot el dibuix, el color, etc.. i ho resol directament sobre el paper o el llenç. Els seus bocets es converteixen, en la majoria dels casos, en dibuixos molt elaborats.

Josep Gumbau adquireix una manera peculiar de composar, a l´igual que en les línies i traços. Com Botticelli, prefereix la presentació a la representació. La presentació de la imatge o grups d´imatges realitzades amb gran autoritat de la línia, provoca una intensitat en la seua aparició de manera que queda supeditat l´interés del relat.

Tota obra d´art és una estructura, un organisme, en la que tots els seus integrants són essencials i res no sobra. En la manera de composar sap que estableix un "ritme". "El ritme pot inicar-se a partir d´una línia, una forma, un color" (LÓPEZ, 1975, pàg. 138). Amb els ritmes linials plasma totes les combinacions probables amb rectes i corbes; en l´aspecte formal busca les semblances i en el cromàtic recorreix al grau de saturació dels tons i a la facultat de diferenciar-los entre freds i càlids.

Igualtats i semblances òptiques dicten el ritme. El ritme ens porta per un camí fàcil i enllaçat que recorreix la vista per una succesió ordenada de línies, formes o taques de color. En aquest camí coexisteixen dos elements oposats: la unitat que relaciona les parts amb el tot i la varietat, qualitat que contribueix a donar vigor i llibertat a les parts. L´art exigeix com a condició primera la presència de Josep Gumbau com a home-creador i l´obra és testimoni d´una "necessitat" que es manifesta en el quadre i deixa les seues energies. La transposició energètica dóna vida al composar els distints elements plàstics a una imatge pictòrica.

Un altre element molt important en la seua obra és l´agent plàstic, la tensió. La reacció del nostre ser davant el moviment i la calma absoluta ens porta a l´apatia. Per a que ens fem sensibles, és precís que el nostre equilibri parega que vaja a rompre´s i en aqueix cas que es restablesca immediatament. La sensiblitat plàstica apel.la a la tensió per a manifestar-se. La tensió es manifesta i no deixarà de descobrir-se i de renovar la seua qualitat estimulant.

> La tensió provoca, doncs, en nosaltres una mirada activa. L´artista l´obté per un cert tractament de la superfície que ens porta a prendre consciència de les formes, no ja en relació amb els objectes que hi figuren, sino en relació amb les condicions plàstiques que constitueixen la seua existència en el quadre (BERGER, 1976, tom II, pàg. 181).

Josep Gumbau sap aconseguir la tensió. A més a més de la manera de disposar les figures, ho pot aconseguir mitjançant el color, la llum, etc.. Josep Gumbau, en ocasions, crea tensió al col.locar-nos les figures frontals, en elles hi ha un lloc plàstic, "que suscita l´atenció més forta i ens proposem anomenar-lo << nus de tensió>>" (BERGER, 1976, pàg. 167). Aquest nus de tensió actua en nosaltres a la manera d´un pol magnètic. A ell ens condueix i d´ell pareix sorgir la corrent que alimenta l´obra. No es tracta de coincidir en un punt, en el sentit geomètric de la paraula. Es un lloc que- al ser en Josep Gumbau els ulls- posseeix una xicoteta superfície.

Des de l´època de l´home primitiu s´han succeit les experiències dels distints ordenadors de les imatges plàstiques. Els resultats d´eixe quefer de l´esperit ens introdueixen en el camp de l´expressió. Podem establir una sèrie de grups que contenen la major part de la seua obra en quant a la seua experiència compositiva i que analitzem seguidament.

## II. 3. 1. LA TRADICIÓ EN LA VALORACIÓ DE L´ ESPAI

Un problema que deu solucionar tant en el dibuix com en la pintura, és la creació d´un espai, que Josep Gumbau envolta en la superfície de la fulla de paper o bé en la tela. Amb el procés d´articulació de les taques colorejades aconsegueix la profunditat, sense la qual no eix la imatge pintada. La tercera dimensió es manifestada a través d´una "il.lusió".

Hi ha un element plàstic a tenir en compte en la valoració de l´espai, com és la perspectiva, que ens fa visualitzar d´una forma sensorial l´espai pictòric; podríem dir que és el dibuix de l´espai. La història de l´espai, en quant sorgeix en el dibuix i pintura, coincideix amb la història de la perspectiva. López recull d´Antonio Palomino, del segle XVII, el següent:

Figura 19: "la familia", nº 3.
Oli
61 x 50
Tela d´arpillera.
1959, París.

**-En la figura 19, les diferents altures rompen la monotonia. La simetria és perfecta i s´equilibren els elements dos a dos.**

> La perspectiva o pintura, matemàticament entesa, és una ciència que considera els objectes visibles no com ells són en el seu ser físic i real, sino com a la vista s´ens representen en la superfície de la secció imaginària de la piràmide visual, per mig dels radis i angles òptics (LÓPEZ, 1975, pàg. 121).

La perspectiva té les seues lleis. Josep Gumbau empra formulacions apriorístiques que resolen l´experiència racional, com en el Renaixement. Seria en els seus començaments artístics, especialment, però que en realitat mai no oblidà en tota la seua obra. En el Renaixement, l´home s´en orgulleix de ser l´epicentre del món, tot gira al seu voltant. Implica que és l´amo d´una perspectiva del món i d´una perspectiva de la seua situació existencial. Concibeix un espai finit, d´ahí la claretat del dibuix que el construeix.

Busca la manera d´explicar l´espai, elabora una fòrmula detenent la seua mirada en una xicoteta part de la naturalesa, del particular s´aplega al general per mig d´una deducció lògico-matemàtica. El resultat és una imatge plàstica nascuda en la superfície d´una tela, una fulla de paper, etc... La imatge mental de l´espai com una idea expressiva que es pot transmetre. La perspectiva del Renaixement admet la suggerència de que l´espai continue, però no posa a l´espectador en contacte amb la il.lusió de l´infinit.

En l´època d´aprenentatge, com en qualsevol trajectòria de tants altres pintors, es recullen el moment i el passat històric. Això afecta a la manera d´ubicar tots els elements integrants de la composició. Al principi, el dibuix respon a una concepció totalment acadèmica i, per tant, la forma de composar es sujecta a ella. La figura està més o menys centrada i els espais són valorats amb la finalitat de resaltar la imatge central (fig. 20).

Estableix la profunditat al destacar en un primer plànol la forma principal en tots els seus detalls, resaltant d´un segon plànol concebut d´una manera difusa. Realitza bocets preparatoris, fets precisament per a ordenar les formes que apareixen en l´obra final. En algunes de les seues parts ha requerit separar-les del total per tal d´efectuar un estudi més detallat. Malgrat tot, el bocet podem dir que deixa de ser-ho perque queda perfilat fins els seus últims detalls.

No abandona en els començaments la formació acadèmica i els valors de la composició tradicional, però no suposa per a Josep Gumbau ningún concepte inamovible.

Figura 20: "La guitarra. Homenatge a García Lorca".
Oli.
80 x 65.
Tela d´arpillera.
s.d., París.

**Composició simètrica, dues figures es contrarresten amb la verticalitat de la finestra i el ciri, enllaçats ambdues per la diagonal de la guitarra.**

No abandona en els començaments la formació acadèmica i els valors de la composició tradicional, però no suposa per a Josep Gumbau ningún concepte inamovible.

## II.3.2. L´EXPRESSIÓ COM A ELEMENT ESSENCIAL EN L´OBRA DE JOSEP GUMBAU.

L´home primitiu, no aplega a concretar l´espai en una forma inventada per ell. No té en el seu objectiu una visió perspectiva capaç d´abastar-lo. L´ésser humà vivia en l´espai, però era una cosa més per a ell. En el dibuix i la pintura, l´espai va sorgint com una conseqüència al col.locar les imatges d´una manera determinada. Ell no és conscient de l´existència de l´espai. L´home primitiu no té una concepció de l´univers on viu, ni tampoc on es desenvolupa la seua existència. per tant, no es deté a pensar en el "dibuix" de l´espai. L´home primitiu disposa les coses tal com les observa en la naturalesa. Va trobar el seu espai expressiu sense adonar-s´en, perque volia que les imatges tingueren la funció de les paraules, idees que ell reflectia en una superfície.

> Per a parlar de certes i determinades coses amb claredat i amb la intenció d´atorgar-les una significació directa i efectiva, convé disposar-les en un mateix plànol, el més a prop possible de l´ull de l´espectador (LÓPEZ, 1975, pàg. 123).

Josep Gumbau utilitza en ocasions aqueix mateix llenguatge de l´home primitiu. Front al problema de l´espai, tracta de definir i modelar la intuició que té d´aquest, per tal de subordinar-lo a allò que ens vol comunicar.

Va aconseguint l´alliberar-se dels canons tradicionals i podrà formar així el seu espai expressiu. En ocasions, quan l´interessa estar més a prop de l´espectador, recurrirà, com l´home pre-històric, a situar les formes en primer terme. Insertarà l´espai dintre d´un contexte complexe, on deurà d´atendre a les manifestacions culturals i a les intencionalitats que li demanen l´expressió artística.

L´home medieval, té molt en compte l´espai i el vincula estretament amb les seues creències religioses. les formes plàstiques del cel, terra i infern, van a provocar una relació inèdita amb l´espai i també afectaran a la funció de la perspectiva. El dibuix de l´espai és més conceptual que sensible. La seua organització espacial respon a la necessitat d´ubicar en un lloc a cadascún dels elements



figuratius. Construeix un espai amb un volum que està molt pròxim a la bidimensionalitat perque busca indicar que no hi ha distàncies, que l´home viu en contacte amb la divinitat.

També segueixen la llei de la frontalitat, però respon a una concepció diferent a la que regia la distribució de les imatges realitzades per l´home primitiu. Realitza una nova aportació, com és la perspectiva jeràrquica. "La imatge total <<jeràrquica>>, la figura més important, concedint-li una dimensió especial: és més gran" (LÓPEZ, 1975, pàg. 124). Esta valoració que fa l´home medieval de l´espai, no és aliena a Josep Gumbau, que també apel.la en nombroses ocasions quan vol que tinga una potència major i una forma determinada pel que representa.

Va sorgint en ell una llibertat a l´hora de composar i d´ordenar l´espai, responent a un sincer impuls vital que direm expressiu. Vorem també les diferents maneres que adopta en el tractament espacial:

### - ESPAI HERMÈTIC.

Al període expressionista de Josep Gumbau li manca l´espai, fins i tot de forma sofocant, donant la sensació d´amontonament (fig. 21). A més a més, el caràcter de frontalitat que adopten les figures actuen a mode de barrera humana. Això el porta a definir l´espai, al que intueix i li dóna forma. Nosaltres considerem que l´espai és infinit. Josep Gumbau tracta de copsar l´espai a l´establir els límits de la seua extensió. En ordenar les figures, constitueix un bloc, on el recorregut visual resta detingut. Ací, el seu traç es torna violent i és l´organitzador principal de la composició. Són figures de gran tamany que abasten tot l´espai, donant la sensació de monumentalitat. Per aquestes característiques ens recorda als muralistes mexicans.

La profunditat la creen l´ordre de les figures, establint diferents plànols que ocasionalment es compacten com si es tractara d´un plànol destacant de l´espai envoltant. Podríem parlar d´un plànol únic, deixant aparèixer un espai molt reduit foradat per àrees que recurten les figures i resulta inexistent el diàleg amb les formes. Dóna un tractament per igual dels diferents plànols, si n´hi ha, en quant als factors que intervenen com el color, la llum, la posició de les figures, etc...

Aquest període té les característiques de no aparèixer quasi mai les figures de cos sencer, sino que semblen suggerir parts ocultes. Això contribueix a donar la sensació de pes, d´una intensitat amb la que hi tiren les figures cap abaix, en

direcció a la força de gravetat, com si buscara destacar les arrels de l´home en la terra. Al relegar l´espai a la mínima expressió, busca la sensació d´opressió i empresonament. Aconsegueix un espai tensionat, una atmòsfera immòbil com si l´aire restara estàtic. Ens trasllada a un lloc i a un temps indeterminat. Com Arnheim, ens diu que, a més a més de les tres dimensions de l´espai, es té que comptar amb la dimensió del temps.

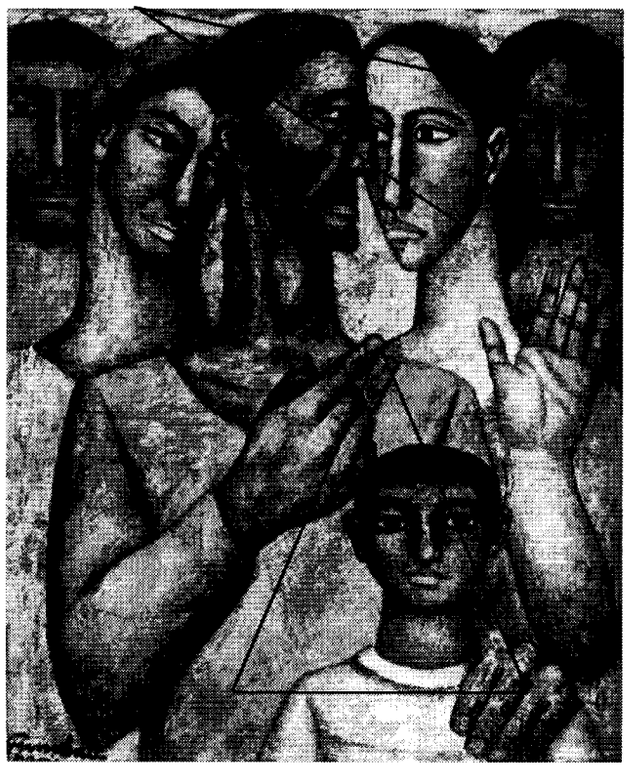


Figura 21:
"Esperando la barca".
Oli
73 x 60
Tela d´arpillera
1961, París.

**Disposició triangular en dos triàngles semblants. Produeix la unitat, un efecte d´estabilitat i potència.**



- ESPAI OBERT

En aquest període, l´espai cobra protagonisme (fig. 22). Es converteix en un espai vital, enèrgic i dialogant amb les formes. L´espai s´obri, a l´igual que les figures es separen, deixant transitar entre elles l´aire, l´atmòsfera. El traç és l´element definidor de la creació d´espais d´una manera més notòria que en el període anterior. Aquest es torna més fí, àgil i independent.

Adquereix en aquest període un ús de la línia que el fa netejar i depurar el seu còdig de signes per a quedar-se amb la seua essencialitat expressiva.

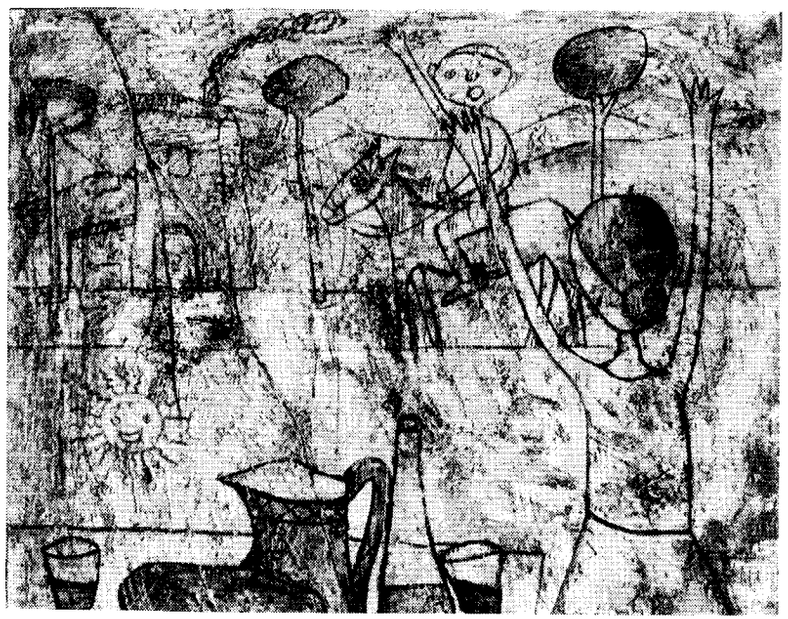


Figura 22: "El adiós" (fragment).

En ocasions, estableix un primer plànol al que defineix amb major detall i destaca dels altres espais creats. Li dóna un tractament distint tant en el tonal i cromàtic com en el linial.

Crea un ritme al viatgar la vista al llarg de les formes. El ritme és conseqüència de la repetició linial i formal i de la fluidesa, acció i moviment que aconsegueix. Desenrotlla un moviment de línia de fàcil continuitat i facilita el recorregut vi-

sual sobre tota l´extensió espacial. La seua força emotiva es deriva en gran part de la significació rítmica del seu teixit esquemàtic.

Aconsegueix crear la profunditat espacial amb l´espai buit, indicador de llunyania, essent la profunditat espacial un altre factor d´equilibri. "Ethel Puffer ha assenyalat que les <<vistes>> que porten la mirada a l´espai llunyà, tenen un gran poder contrapesant" (ARTHEIM, 1983, pàg. 37).

A Josep Gumbau, la idea, en ocasions, el porta a començar a dibuixar i va omplint la superfície amb figures o elements. Unes vegades apareix amb rotunditat l´espai emmarcat, en altres es perd amb l´espai envoltant. Amb les línies enronda l´escena, quedant espais latents en ambòs costats de l´acotat. Amb una línia és suficient per a separar el primer plànol dels successius espais imaginats.

- ESPAI NEUTRE.

En el període surrealista, després d´haver-hi valorat l´espai, passa, quasi, a no condedir-li importància, com ocurria en els seus primers períodes. I en moltes ocasions tan sols l´utilitza com a auxiliar i d´una manera anecdòtica per a destacar les formes que composen l´escena (fig. 23). La línia que recorre els contorns de les figures torna a estar difuminada, busca novament la corporeitat mitjançant el clarobscur. Desapareix l´expressivitat per ella mateixa de la línia, com apreciarem anteriorment. Podríem dir que des d´aquest angle hi ha un retorn al tractament de l´acadèmia, però des d´una concepció surrealista.

Situa les figures en un fons a mode d´escenari, les formes s´integren tal vegada més que en el seu període expressionista. En els espais recull interiors, paisatges urbans (fig. 24) i marins. Resulten espais anecdòtics i un tant decoratius. Les formes estableixen un moviment rítmic per la seua semblança.

Continua en aquest període plantejant-se la frontalitat de les figures i la seua formació en grups com en el període anterior, però d´una manera més lliure i més àgil. Les figures les presenta senceres i de peu, a l´igual que en el període ingenu, més pròximes a la realitat tot i que prescendesca de certs elements. Podríem dir que la verticalitat és una constant en tota la seua obra però en aquest període s´accentua aconseguint una atmòsfera flotant. També li ajuda a suggerir eixe espai de somniació unes figures amb una depuració formal, com les seus cames acabades en punta i els rostres sense empemta d´expressió.

Figura 23: "Sueño".
Sèpia i sanguina.
21 x 30
Paper.
1982, Marsella.

Figura 24: "Sueño".
Sèpia.
30 x 21
Paper.
1980, Marsella.



- ESPAI VIU.

Totes les experiències anteriors en la seua manera de plasmar l´espai, el condueixen a sentir-lo de la manera més personal. Li concedeix a l´espai un valor més important, les formes ja no són avassalladores sino que descansen en ell (fig. 25). Segueix donant una importància major a les figures, que col.loca en primer terme resaltant d´un espai més ampli però que continua d´espatlles al que el vivencia.

> Les àrees materialment ubicades en el mateix plànol pictòric es separen en profunditat i adopten una configuració de figura-fons perque la simplicitat augmenta quan la unilateralitat del contorn és indisputada, i quan es pot veure el fons com quelcom que continua per davall de la figura sense interrupció (ARNHEIM, 1983, pàg. 273).

No abandona elements anteriors com a recuperació de paisatges urbans, segueix retallant els paisatges a mode de quadre contemplat sense penetrar en ell. Pareix com si l´espai actuara d´una manera més vital que anteriorment. Correspon a l´època més madura de la seua obra.

> És la unitat del ritme linial el que justifica i exalta la composició i col.locació, que revela les formes i expressa els estats de l´ànima (VENTURI, 1966, pàg. 8).

Correspon a l´època més madura de la seua obra, a la que aplega després d´una llarga experiència d´ordenacions espacials, essencials en la seua trajectòria per correspondre a exigències del seu món interior.

Per altra banda, com una persona de gran inquietud que era, realitzà incursions en l´art abstracte. Aquest interés per l´art abstracte ja el va sentir quan estudiava a València. Sobre els vuitanta torna a realitzar una sèrie d´obres. En elles, les formes responen a una composició molt estructurada. Tradueix en imatges no figuratives quan recorreix en el seu llenguatge a signes esquemàtics.

L´esquematisme sintetitza, pel camí de l´abstracció, l´estructura visual de l´infinit. La concepció d´espai ilimitat el porta a una mancança total de perspectiva; hi ha una absència d´una profunditat determinativa i qualsevol indicatiu que

suggeresca horitzontalitat. Açò porta una aproximació de la imatge. Es un espai que no dibuixa perque ho concep en termes de continuitat ininterrompuda i la continuitat la identifica amb una superfície sense referències. Realitza una marxa enrrere al tornar a la bidimensionalitat planística. L´espai actua com a continent de les dites formes, no entra a dialogar amb elles. Careix de profunditat, és com una superfície plana que continua darrere de les formes. Ens recorda aquest comportament espacial a un altre moment de la seua evolució: l´expressionista. Sobre aqueix espai fa discurrir unes formes connectades i compactes entre sí en un moviment continu.

Figura 25:
"Tomando el fresco" (fragment).



## II.4. VALORACIÓ TONAL

La llum és la causa de la nostra visió, també de les nostres sensacions en la naturalesa. Sense llum no hi ha sensació i els ulls no poden apreciar-hi ninguna forma, ningún color, ningún espai ni moviment. La llum, a més a més de la causa per la que veiem, és també des del punt psicològic, un instrument poderós dels nostres sentiments.

L´art en els seus començaments representa els objectes per els seus contorns, la seua lluminositat i el color local. Més tard es planteja la necessitat de comunicar la il.lusió d´arrodoniment dels cossos; es quan sorgeix l´ombrejat i l´ús de les llums altes. Josep Gumbau, en la seua trajectòria, utilitza totes aquestes maneres de representar per a poder aplegar a una manera personal de comunicar.

> Puix que la lluminositat de l´enllumenament significa que una superfície està voltada fins a la font lluminosa, mentre que l´obscuritat significa que està voltada cap al costat contrari, la distribució de lluminositat ajuda a definir l´orientació dels objectes en l´espai (ARNHEIM, 1983, pàg. 348).

La distribució de llum és fonamental per als efectes d´enllumenament que van a afectar al conjunt espacial. Josep Gumbau distribueix la llum i ombra de manera que el porten a percebre la forma de les coses baix la seua òptica personal. El clarobscur és la valoració de tons amb els quals defineix els seus volums. Segons la intensitat de llum que posa i la seua procedència fa canviar els seus volums.

### II.4.1. VALORACIÓ TONAL COM A DEFINICIO DE LA FORMA I LA SEUA POSICIÓ ESPACIAL.

Durant el Renaixement, la llum segueix essent essencialment un mitja de modelació del volum. Josep Gumbau situa les seues figures o models més o menys centrats. Enllumenades per un únic focus de llum o bé per distints en altres ocasions. Coneix bé quan la llum prové d´un únic focus, siga aquest artificial o natural, i es produeixen ombres ben definides i contrastades.

En l´Acadèmia, la llum s´utilitzava com a recurs de l´anàlisi formal. El contrast de la llum i de l´ombra actua com a definidor de la forma (fig. 26) en les seues

obres de concepció acadèmica i en el període posterior que acompanya. En aquests anys utilitza el toc de llum amb la màxima claredat com a indicador de forma i de la seua textura.

Masaccio fou un precursor en aquest aspecte. Les figures rodones i sòlides dels seus quadres estaven enèrgicament modelades en llum i ombra. Però, no ningú va veure la inmensitat d´aquestes noves possibilitats més clarament que Piero della Francesca. En els seus quadres, la llum no solament ajuda a modelar les formes de les figures, sino que s´equipara amb la perspectiva per tal de donar la il.lusió de profunditat.

Figura 26: "Después".
Oli.
73 x 92.
Tela d´arpillera.
1937, València.



En el seu període surrealista, Josep Gumbau, busca la lluminositat que fins ara no havia assolit uns valors tonals tan alts, ni tan sols en el període anterior, que per la seua temàtica podia haver-hi estat suggerit. Crea una atmòsfera imaginària i són les figures les que novament invadeixen l´espai, però ja no tenen la importància del període expressionista.

La llum sembla sortir de les figures i expandir-se per tot el quadre. El fons, en general, té el tractament d´un plànol; tot i que en ocasions sostinga un paisatge, aquest resulta anecdòtic i molt pla. Torna novament a cercar la corporeitat, el relleu. Podríem afirmar que retorna a la concepció acadèmica en l´ombrejat, però introdueix unes variants ja que es torna més lluminós i les ombres s´aclaren. Els fons tornen a utilitzar-se com a resalt de les formes.

Les noves variants que introdueix en la seua obra són les ombres projectades. Són unes constants en aquest període i, a més a més, quasi sempre en la mateixa direcció de dreta a esquerra, com si vullguera reforçar la idea de la procedència de la llum. En realitat, es tracta més d´una i.luminació personal que d´una percepció visual de la realitat.

## II.4.2. VALORACIÓ TONAL EN SI MATEIX

Josep Gumbau, ja en l´Acadèmia, era coneixedor del valor expressiu de la llum per ella mateixa. Així ho reflecteixen les seues incursions en el fauvisme (fig. 27).

L´ombra seria redefinida com a modificació del matís al llarg d´un procés que des de Tiziano, i passant per Rubens, aplegaria a Delacroix i Cezanne. "La llum no existeix per al pintor", escrivia Cezanne a Emile Bonnard. Ja en el nostre segle, l´estil cromàtic dels "fauves" eliminà sovint el problema omitint tot ombrejat i composant amb matissos saturats (ARNHEIM, 1983, pàg. 353).

Josep Gumbau, a l´igual que li passà a Delacroix, aplegà a un moment en el que no admet les crítiques ni tolerava la imitació dels models clàsics. Sentí cansament pels temes cults de l´Acadèmia, com els nus, tractats per degradats de tons de llum i ombra.

> En lloc de pretendre distraure a la Humanitat amb l´exactitud minuciosa de les seues imitacions, el veritable pintor, escrigué Reynolds en el seu tercer discurs, deu tractar d´edificar-la amb la grandesa de les seues idees (GOMBRICH, 1985, pàg. 391).

Figura 27: "Gitana" (fragment).

També en el període ingenu desapareix el concepte de l´ombrejat com a modelador dels volums i passa a utilitzar la llum per si mateixa il.luminant les escenes. Es una llum que actua salpicant tota la composició, contrastant amb altres valors més obscurs.

Josep Gumbau, al treballar amb els mitjans com el contorn linial i les superfícies de color homogeni va a incorporar diversos recursos expressius. Aquestes noves conquestes li porten a una preocupació plàstica no centrada en la representació de la realitat visual, sinó en la comunicació sensible a través de la llum, ombra i color. Cezanne, a l´igual que els impressionistes, pensava que els procediments de l´art acadèmic eren contraris a la Naturalesa. Josep Gumbau s´abandona als seus sentiments, i això el condueix a pintar tal i com veia i no com sabia o havia aprés que eren.



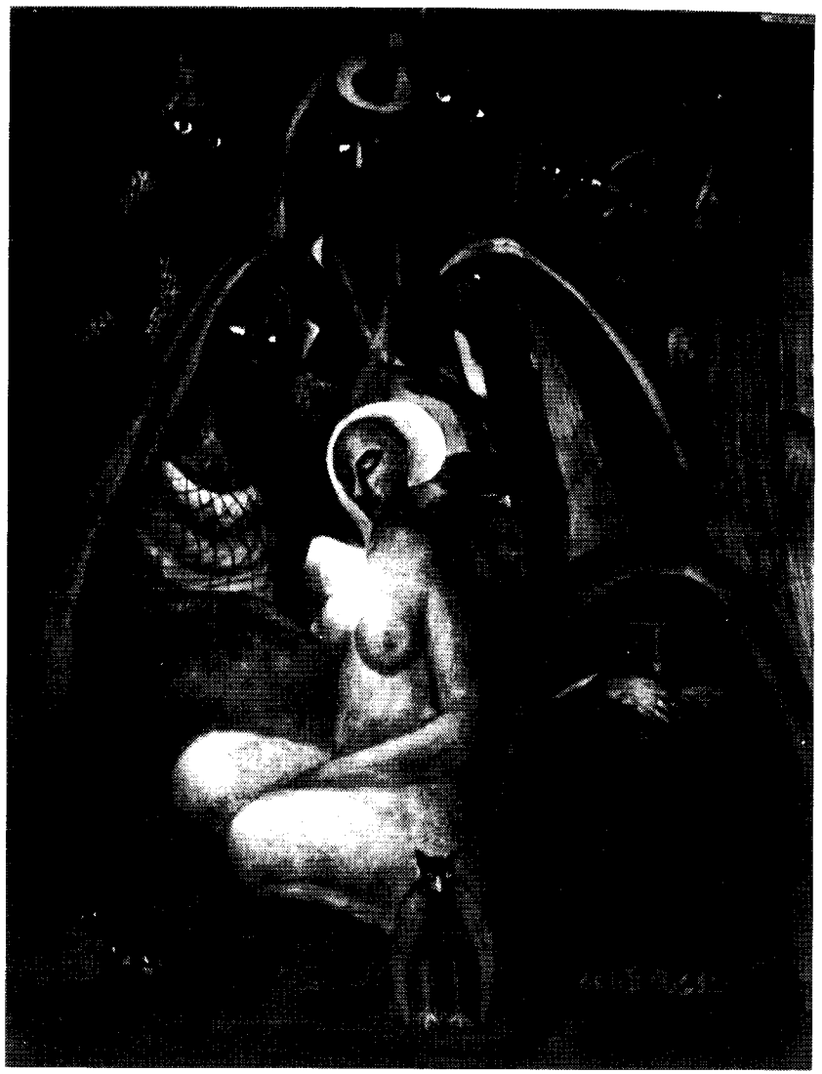


Figura 28: "Brujería".
Nogalina
65 x 50
Paper
s.d., París.

> No és fàcil desempallegar-se d´eixes idees preconcebudes, però els artistes que millor ho aconsegueixen produeixen amb freqüència les obres més interessants. Ells són els que ens ensenyen a contemplar nous atractius en la Naturalesa, l´existència dels quals mai no puguerem imaginar (GOMBRICH, 1985, pàg. 21).

Incorpora diversos recursos expressius de la llum que tenen un valor trascendental en la seua obra i són els següents:

- DISTRIBUCIÓ DESIGUAL DE LA LLUMINOSITAT

Josep Gumbau va enfosquint, de sobte, unes formes més que altres. En el seu període expressionista aplega a una radicalització extrema del contrast tonal. Obté proximitat/llunyania segons la disposició que fa de la llum (fig. 28). Amb l´ombrejat fosc aconsegueix que les superfícies de les coses s´allunyen cap al fons i, amb les llums altes, les fa sobreeixir.

Aquestes variacions també les utilitza per a crear rodonesa u oquetat i sense guardar relació amb la font lluminosa que els enllumena, i, d´altra banda, vol transmetre els seus sentiments; per això, de manera intencional, fa un contrast zonal molt obscur.

- PUNTS DE LLUM FORMALS.

Els seus quadres van fent-se cada vegada més obscurs, fins a aplegar a deixar tan sols el blanc dels ulls com el valor més alt de la llum, donant un efecte fantasmagòric.

Els ulls són l´element al que Josep Gumbau dóna prioritat sobre tots els demés. Són el focus de llum i actuen com a tal a l´il.luminar les formes colindants. Josep Gumbau porta la valoració tonal als seus extrems. Ens podria recordar del passat al Tenebrisme, que convertia també l´element llum com a forma d´expressió.

Les figures s´il.luminen de forma molt directa apareixent entre fons molt obscurs. Eixe blanc potent dels ulls el contrasta amb la resta dels negres del quadre, convertint-los en tocs de llum (fig. 29). Gombrich recull un texte de l´Antiguitat remota i l´anomena la regla de Filopo: "Si apliquem blanc i negre sobre la mateixa superfície i després ho contemplem des de lluny, el blanc



pareixerà sempre molt més pròxim i el negre més llunyà" (1985, pàg. 20). Aquests blancs no responen a tocs de llum, com els que havia treballat en les seues obres més acadèmiques. No respon al pas del negre al blanc, sino al màxim poder expressiu que vol aconseguir.

La llum la converteix en expressió pura i la centra en els ulls en tot el curs de la seua obra, per ser la part més important del reflexe interior de l´home. Per aquesta raó, Josep Gumbau s´apropa a l´expressionisme incorporant diversos recursos en la seua obra.

La tensió que transmet depén, per un costat, de l´ènfasi i dramatisme dels gestos i, d´altra banda, de l´ús del clarobscur. En algunes ocasions s´apodera aquest últim sobre el primer. Les parts que vol resaltar queden contundenment revel.lades, mentre que altres parts del quadre permaneixen envoltes en profundes ombres.

Munch podria replicar que un crit d´angoixa no és bell, i que seria poc sincer no mirar més que la part agradable de la vida. Els expressionistes sentiren tant intensament el sofriment humà, la pobresa, la violència i la pasió, que pensaren que la insistència en l´harmonia i la bellesa en l´art tan sols podria venir d´una renúncia a ser honorat (GOMBRICH, 1985, pàg. 475). Així ho sentí també Josep Gumbau després d´haver-hi viscut una guerra i veure´s part de les seus obres esgarrapades.

### II.4.3. FONS NEUTRE

En general, podem dir que la seua obra concedeix poca importància als fons. En el període expressionista, l´espai envoltant és neutre i es redueix a un plànol sense profunditat i són les figures les que ocupen tota la seua extensió. Les parts de baixa energia o contrast feble se fonen i constitueixen el que anomenem fons. Les parts d´energia més alta i major contrast s´organitzen en el que en deiem figura, que conforma l´eix central, però el fons és igualment important perqué ambdós elements són necessaris per a la percepció de la forma.

L´espai aplega en ocasions al negre quasi absolut, deixant un fil de llum que il.lumina tan sols a una figura central i enfosquint les que estan immediatament al seu costat. Rembrandt és el màxim representant en aquest tractament tonal.

Figura 29: "Amantes".
Oli.
46 x 38
Tela d´arpillera.
1962, París.



## II.4.4. VALORACIÓ TONAL NO MODELADORA FORMAL.

En el període ingenu la llum té la particularitat que no arranca de les formes sino del fons (fig. 30) i aquest, a la vegada, es veu més alliberat. Es ací on concedeix major importància a l´atmòsfera envoltant. Les figures de Josep Gumbau pareixen com dibuixades damunt i sols per la seua col.locació aconsegueix certa perspectiva. Situa les figures pel seu tamany, les grans en primer terme i les menudes en els últims plànols. La llum sorgeix de totes les parts com si esquitxara tot el quadre i no està subordinada a un modelat formal. Valora la llum com a expressió en sí mateixa. Josep Gumbau ja tenia consciència d´això quan realitza obres fauvistes.

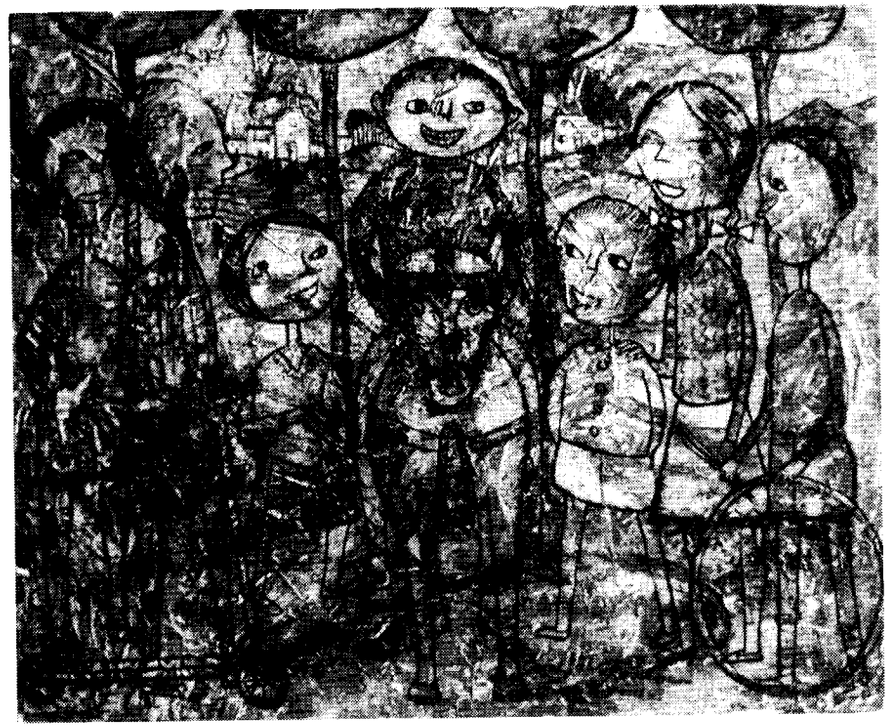


Figura 30: "Tiene un caballo".
Oli.
50 x 61
Tela d´arpillera.
1959, París.

El tó que dóna a la línia és el valor tonal més baix de la composició, destacant les formes i contrastant-les amb els cops de llum i de color esparcits per tota l´extensió del quadre. Ací, els fluxes tonals els percep més com a masses clares i obscures.

## II.4.5. VALORACIÓ TONAL DE MAJOR LLUMINOSITAT

Josep Gumbau abandona aquest camí que havia començat però no ho oblida i sap transmetre-ho de forma subjacent en l´obra de maduresa.

Deixa definitivament el contrast tonal fort. Utilitza la llum com a modeladora de la forma però d´una manera molt personal (fig. 31), i això condueix a una valoració tonal suau en la que desapareixen els canvis sobtats. Busca l´expressar-hi delicadesa, suavitat i tranquilitat d´una forma natural. En la majoria dels casos, la procedència de la llum ve de l´esquerra com en períodes anteriors. Continua contrastant les formes més clares en primer terme, destacant d´un fons que alcança major autonomia però de forma moderada i estant subordinada al resalt de les figures.

Es interessant veure com ha evolucionat des dels seus començaments, buscant un contrast tonal agressiu fins a aplegar a perdre totalment aquest contrast i volcar-se en una ternura i delicadesa sense límits (fig. 32).

Figura 31: "Maternidad".
Sanguina i llapis carbó.
23 x 17´5
Paper
1938, València.

Figura 32: "Retrato".
Llapis carbó i sanguina.
41 x 36
Paper.
1938, ("En campanya").



## II.5. COLOR

El color deu la seua existència a la presència del ser humà, i en quant a ent que existeix, és una sensació. En la sensació entren els sentits i això comporta la imatge de l´home. El ser humà es comunica amb el món per mig dels sentits; en aquest cas s´exercita el sentit de la vista. Dir que el color està en nosaltres significa que l´home entra en connexió amb eixe element físic, s´apodera d´ell per a transformar-lo en un mitjà de la seua expressivitat.

El color pictòric res no té a veure amb el que s´observa en la naturalesa. El color que empra Josep Gumbau en els seus quadres s´hi troba en tota la seua plenitud, ja que li serveix per a expressar-se per ell mateix. Una vegada feta l´elecció, eixe element plàstic és un agent amb un valor específic, posat al servei de la unitat de l´obra. El color és vehicle portador de l´emoció que experimenta i sofreix.

En la pintura ens trobem front a una imatge feta de color, exposada als canvis que li confereix la llum que la fa visible i a les variants que li proposen els tons que l´acompanyen. Aquesta imatge de color que realitza Josep Gumbau no està sola, respira plenament mercés al seu propi alé i a la seua articulació amb les altres imatges del quadre. Organitza i estructura la imatge final, col.locant simultàniament tots els colors. És una sincronia que exigeix un ajust compositiu específic per a cada cas.

### II.5.1. PERÍODE ACADÈMIC

En l´Acadèmia, Josep Gumbau resolvia els models amb colors terrosos destacant d´un fons ombriu. Interessava la màxima fidelitat al model i la il.luminació que aquest rebia; això ho aconseguia per mig de nombroses mescles i obtenia multitud de tons. Ens sembla observar en aquests treballs un cert acartonament en general i una excessiva tonalitat grogenca, deguda, tal vegada, a la llum artificial de les aules.

Dels seus antecessors Castell i Puig Roda, Josep Gumbau rep el Naturalisme i moments de la vida quotidiana, com ho veiem en "El ciego" (fig. 33), i continua amb la utilització de marrons foscos, però, fora de les aules, assoleix un colorit i una llum més naturals.

El seu mode de pintar respecte a la gradació en l´ús de la pasta ens pareix que s´aproxima al que Corrado recull sobre Rubens: "treballà amb ombres

transparents i llums d´empast dens". Josep Gumbau utilitza per a les ombres un color diluit i per a les llums, contràriament, usa un empast dens. A l´igual que reparteix el color, el relacionat amb la petjada del pinzell, deixant veure´s la pinzellada en les llums i ocultant-les en les ombres.

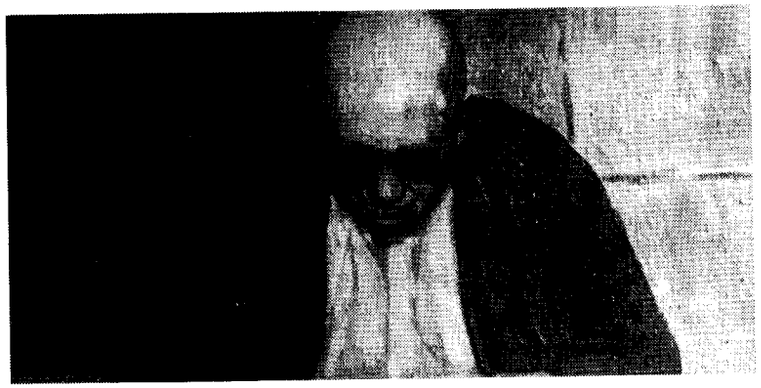


Figura 33: "El ciego" (fragment).

El color s´hi troba totalment subordinat a l´estudi analític de la llum i com a modelador de les formes plàstiques. Respecta el color local, és a dir, no altera ni mínimament la coloració que té el model en el moment en que ell l´observa mentre treballa. S´hi pot veure com gran part de les obres d´aquesta època estan realitzades amb llum artificial, transmitint un matís grogenc. Tindrà que seguir pintant paisatge perque això neteja la paleta, front al rigorisme de la interpretació per la contraposició de les llums front al monocromisme de la llum cenital dels estudis. Per supost, la característica de Josep Gumbau és decidir-se per l´estudi de la figura. Podríem dir que, en aquests moments, la seua preocupació resideix únicament en com la llum modela les formes i com per a aconseguir-la plasma els convencionalismes de tons locals amb ombres modelades (fig. 34).

Figura 34:
"Las dos amigas" (fragment).

> Quan els mitjans d´expressió s´han refinat de tal manera que el seu poder expressiu s´extingueix, és necessari tornar als principis essencials que conformaren el llenguatge humà. Són aquests principis els que, aleshores, recuperen vida i ens la donen. Els quadres que no són més que refinaments, degradacions sutils, difuminats sense energia, clamen pels blaus purs, els rojos purs, els grocs purs, pels elements que removen els rarefons sensual de tot home. Aquest fou el punt de partida del fauvisme: l´ànim de redescubrir la puresa dels medis (MATISSE, 1978, pàg. 77).

Josep Gumbau sent molt prompte la necessitat d´alliberar-se´n dels lligams convencionals per tal de poder expressar-s´hi lliurement; això ho podem veure en l´obra "El monaguillo" (fig. 35), realitzada als vint i tres anys. Ací s´observen unes clares connotacions fauvistes. Veiem de forma molt notòria com construeix el pinzell: mai no serà tan clara la petjada del pinzell com ara, i també seran les zones clares les que rebran major quantitat d´empast.

Figura 35: "El monaguillo".
Oli
100 x 80
Tela d´arpillera.
1932, Vila-real.



També ho senten així els coetanis valencians E. Varela i Manuela Ballester i en Castelló, el pintor Porcar estudiarà a Barcelona perque ja havia entrat l´Impressionisme en l´Acadèmia. Foren els fauvistes qui portaren el color fins els últims extrems, per tal d´alcançar el "clímax" de la intensitat cromàtica, utilitzant colors complementaris i de valor molt paregut.

Josep Gumbau construeix amb plànols de colors vius, empra el roig i el verd, com Matisse, per a assolir el màxim d´intensitat i, com Ernst Kircher, opta pel taronja contra el blau per a aconseguir també el màxim impacte cromàtic. Tanmateix, no abasta el fauvisme en tota la seua complexitat, perque no aplegava a afectar a tota la composició el fort contrast de complementaris, sinó parts d´aquesta que escollia per a destacar. La seua trajectòria abandona aquesta tendència, però mai no deixarà d´emprar els colors vius.

## II.5.2. PERÍODE POSTACADÈMIC

En aquest període rep influències de la pintura regionalista, especialment de la vasca, com en "Fin de la jornada" (fig. 86). Aquesta pintura es consolida a partir de 1910 i té com a màxims representants a Zuloaga, Romero de Torres i els germans Zubiaurre, entre altres.

Utilitza colors terrosos i grisencs amb un fons ombriu, destacant alguna nota de color viu (fig. 36), com ara taronjes o blaus que sobresurten del conjunt. També existeix una afinitat important pel tamany de les figures i la temàtica social. En algunes obres, com "La gitana" (fig. 27), ens sembla apreciar influències de Romero de Torres, pel seu cromatisme contrastat i retallat.

En aquest període prescindeix quasi totalment dels models, però la concepció acadèmica encara continua amb gran força. També en la interpretació de les línies corbes s´assembla al seu coetani José Pinazo Martínez.

Figura 36: "Ciego con bandurria".
Oli
80 x 64´5
Tela d´arpillera.
1935, València.



> Dins el marc cronològic que va de 1900 a 1914, la sensibilitat o el matís modernista, que hi sorgeixen, de diferents maneres, com a expressió d´una voluntat renovadora i més refinada, es deixa sentir en moltes de les creacions. El modernisme espanyol no és una cosa tan delimitada com l´Art Nouveau; és generalment, un producte un poc més tardà i híbrid, però que impregna gran part de les creacions realitzades entre 1900 i 1914 (PÉREZ ROJAS, 1994).

A la vegada, Josep Gumbau entra en una etapa que podríem anomenar post-Gauguin, on elimina els detalls del cos. Hi hagué un moment en el que convergiren molts dels seus contemporanis en un sincretisme cromàtic i formal, com ara Fernando Escrivà, Antonio Vercher, etc.., amb colors purs i lluminosos, als que aplegarà més tard el nostre pintor i també ho farà després el seu paisà Gimeno Barón. Es tracta d´una supressió de multituds de tons i d´una depuració formal per a passar a colors que hi ocupen superfícies més homogènies de color que en Josep Gumbau encara s´hi troben molt matisades.

Incorpora una textura que li ajuda a crear una espècie de boira que s´estén per tota l´obra. Torna a emprar el to més que el color per a modelar les formes. Els grisos negrencs els condensa en les ombres per a modelar les formes, amb un fort contrast en els colors més lluminosos de l´obra.

En els quadres predomina un gris fosc que enterbola la superfície i pensem que això ho busca intencionadament per tal d´accentuar el dramatisme en les actituds humanes. Aquest moment coincideix amb el seu trasllat a París, el que podria afectar-li en la seua investigació. Un altre convencionalisme acadèmic que encara arrossega és la direcció de la llum mentre que les formes les il.lumina d´acord amb aquesta llum que quasi sempre la situa en un costat. En el seu camí, veiem com Josep Gumbau neteja les ombres d´aqueixes masses de grisos negrencs. Tot el quadre sembla més lluminós i els colors, com ara els taronjes, grocs, etc.. sorgeixen amb major nitidesa. Dóna un pas important quan rebutja un focus de llum únic, creant la sensació de no saber d´on procedeix aquesta.

> El color contribueix a expressar la llum, no el seu fenomen físic sino l´única llum que existeix de fet, la del cervell de l´artista (MATISSE, 1978, pàg. 130).

Josep Gumbau incorpora un recurs cromàtic nou, que bé podríem anomenar-lo acromàtic. Col.loca els colors més lluminosos en un lloc central del quadre i intercala formes de quasi un negre absolut, bé al fons o en una banda, la qual cosa produeix un fort contrast que fa resaltar els colors vius del quadre. Els colors que utilitza són els mateixos però sembla que hi siguen més clars al destacar sobre unes taques tan fosques. Veiem com derivarà cap a un expressionisme, com també li succeí al valencià Pedro de València. Aquestes taques estan carregades de significat, són símbols com la mort, la injustícia, la humil.liació, etc... i ho accentua amb el negre per a donar-hi major dramatisme.

## II.5.3. PERÍODE EXPRESSIONISTA

Cap als anys vint i trenta apareixen noves formes de fer oposades als models estilístics del sorollisme, com és l´expressionisme. Josep Gumbau, al llarg de la seua vida, derivarà per alguna d´aquestes corrents.

Es preocupa en aquest període per l´expressió directa dels sentiments, el que mai no havia deixat de fer, però ara ho resalta amb la incorporació d´altres recursos cromàtics. El fundador d´aquest pensament filosòfic és Kierkegard, qui es concentra en l´àmbit de l´existència humana i les estructures convencionals de la societat. Aquest és l´aspecte que més li interessa al nostre artista.

Josep Gumbau, a l´igual que Edward Munch, influit pel clima espiritual de la seua pàtria, creu que la seua tasca com a pintor és defensar la llibertat de pensament i costums per mig de la representació específica de l´ésser humà. Així ho afirmava Munch.

> Vull representar uns sers que respiren, senten, estimen i sofrisquen. L´observador deu adonar-s´en d´allò sagrat que hi ha en ells, de manera que es tragui el barret al mirar-los, com si fos a l´església (KARIN, 1988, pàg. 29).

Aquests pensaments sap transcriure´ls per mig del color, quan en els seus quadres s´estenen els negres per a expressar el sofriment humà. Vol destacar-los, si més no, al situar-los entre notes de color. Ens recorda a Modigliani, perque, a l´igual que Josep Gumbau, emprava el recurs formal d´allargassar les figures humanes. També confereix uns contorns precisos i uns colors pàlids i transparents. És en aquest període i en el següent quan el colorit de Josep Gumbau es decolora i perd intensitat cromàtica. En aquest període podríem distingir dues etapes:



ETAPA DESCRIPTIVA

Ara hi ha una modelació de les formes, atenent al clarobscur per a donar-hi volum (fig. 37). El colorit és més intens i les figures apareixen generalment senceres.

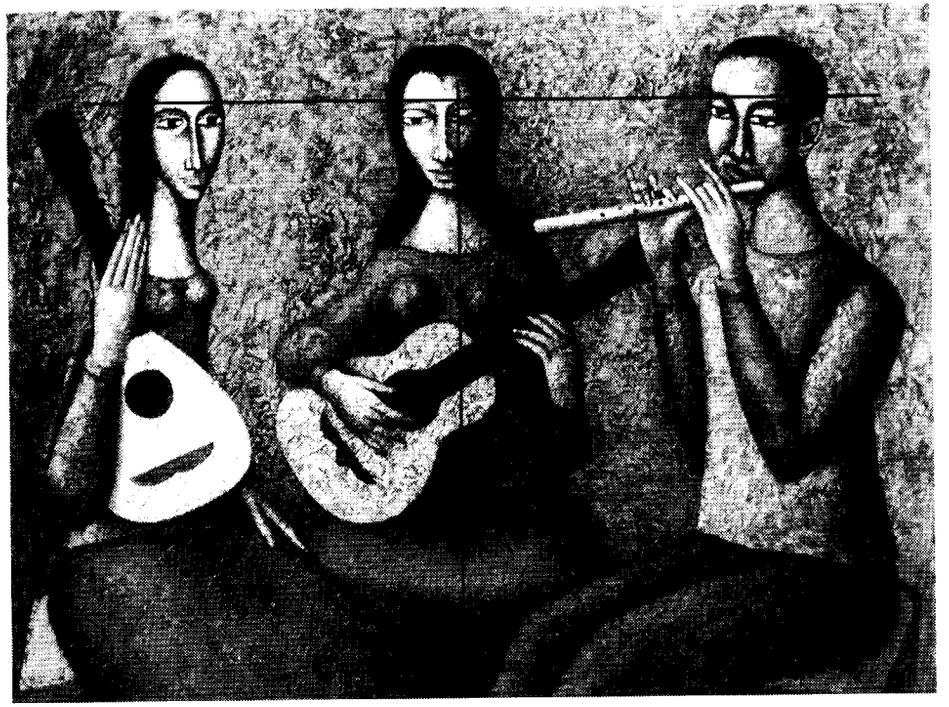


Figura 37: "Solo de flauta".
Oli
50 x 65
Tela d´arpillera
s.d., París.

**Composició simètrica**

## ETAPA ESQUEMÀTICA

Veiem, de vegades, un expressionisme d´origen fauvista (fig. 38), on el blanc i el negre actuen com a complementaris, contrastant al mateix temps amb colors molt vius. Encontra un vincle, especialment amb els artistes llatinoamericans que s´inspiren en la base mítico-artística dels cultes indígenes. Ribera crea una síntesi (influit per Modigliani) de les idees fauvisto-expressionistes amb els mites de l´art maia i azteca. Utilitza la tècnica de pintura al fresc, amb un contingut temàtic de crítica social. Els colors són terrosos, amb gran vivesa fauvista. D´ahi que pugam percebre en aquest període de Josep Gumbau certes afinitats amb l´obra d´aquests pintors americans als que també s´assembla en la col.locació mural de les figures i en el que sempre fou una obsessió: la pintura mural.

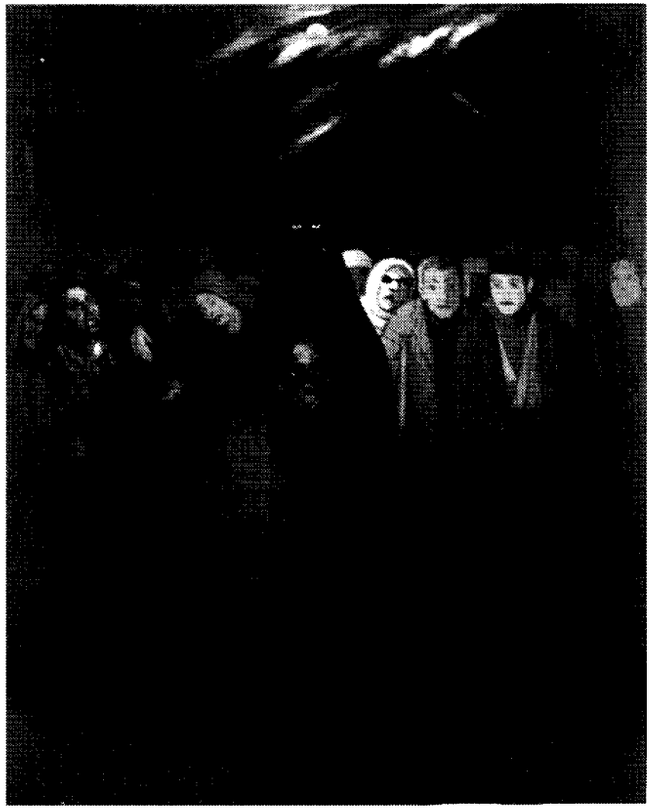


Figura 38:
"Fruto de la guerra".
Oli
117 x 100
Tela d´arpillera.
1940. València.

Figura 39: "Piedad".
Oli
41 x 33
Tela d´arpillera
s.d., París.

En alguns moments quasi desaparcix la modelació de les formes per mig del clarobscur. Els colors dominants perden saturació i es tornen més suaus (fig. 39) i, de vegades, el color del fons és el mateix que el de les figures. El pas d´un color a un altre és molt suau, no hi ha brusquetat. Tanca les formes amb un traç gros i les figures apareixen generalment seccionades per a destacar els rostres.

### II.5.4. PERÍODE INGENU

El color, com ja hem vist en el període anterior, començava a separar-se, podríem dir que l´aspecte cromàtic es separa de l´aspecte formal, un altre recurs del que disposa Josep Gumbau. El color es redueix a colorejar el fons i sobre ell es disposen unes línies molt esquemàtiques que es tanquen per a configurar les formes i així és com atrapen el color d´una manera indirecta. El color el disposa esquitxan tot el quadre i refregant-lo (fig. 40). Es el període en el que concedeix menor importància al color; són colors terrosos però més blanquinosos i sol combinar-los amb algun color que envolta, fent-lo destacar de la resta a mode de detall. La llibertat de la línia, a l´igual que el color, s´allibera llevant rigidesa i hermetisme.

> Aspire a un art que estiga connectat directament amb la nostra vida corrent (DUBUFFET, 1975, pàg. 82).

La temàtica de la infantesa vol reflectir-la Josep Gumbau amb major llibertat, fins a l´extrem de recurrir a una perspectiva molt personal per a ubicar-hi així els elements plàstics. Dubuffet diu: "el primitiu estima i admira l´arbre i el riu, li agrada parèixer´s a ells, creu en una similitud real entre l´home, l´arbre i el riu". Podem observar en aquest període unes influències de Dubuffet però el nostre pintor no entrarà en una abstracció tan gran com ara Dubuffet i tampoc aplega als grisos obscurs tan tenebrosos. Ja ha començat la il.luminació de la seua paleta.

Figura 40: "La gallinita ciega" (fragment).

### II.5.5. PERÍODE SURREALISTA

El manifest del Surrealisme (1924) vincula aquest concepte amb l´esfera del somni, de l´inconscient i de l´espontani i impulsiu.

En aquest període, les figures tornen a separar-se de l´espai, com si s´independitzaren d´aquest. Les àrees de color són delimitades amb precisió. En el seu tractament cromàtic i formal podríem fer dues etapes:

#### ETAPA POSTACADÈMICA

Considerem que és al principi d´aquest període surrealista quan connecta novament amb el període postacadèmic. L´obra torna a semblar tèrbola amb uns grisos grogencs, verdosos i blavosos (fig. 41). Els colors són més saturats i fa

servir tintes diferents amb un valor tonal paregut, el que pot aplegar a ser fins i tot molest. Josep Gumbau és conscient d´això i ho planteja amb intencionalitat. En tots els períodes hem pogut observar com en un moment donat enllaça amb uns començaments que mai no abandonarà del tot.

El quadre l´il.lumina amb una llum ambiental fictícia, perque després les formes les enllumena d´una manera personal, contrastant amb les ombres expulsades sobre l´espai sustentant de les formes. Es un recurs que utilitza tan sols en aquest període. Les variants de color són gastades, novament, per tal d´aconseguir els efectes de llum i ombra. Guanya els colors reflectits per altres cossos pròxims per mig de grisos boirosos.

Figura 41: "El huevo de Colón" (fragment)



En el tractament formal assoleix una síntesi en la que elimina elements plàstics, però amb una concepció acadèmica a la que retorna després d´haver viatjat per un gran esquematisme, com s´ha pogut apreciar en el període anterior. Ara, incorpora tan sols certs elements: per exemple, els arbres.

ETAPA LLUMINOSA

Hi ha en aquesta una constant de l´etapa anterior, una llum ambiental que no coincideix amb la modelació plàstica de les figures i les ombres que projecten les figures sobre el sòl; tan sols respon a la llum imaginària d´en Josep Gumbau. Els colors cobren una lluminositat de bell nou (fig. 42); distribueix el color local de forma homogènia i sense apenes variació tonal. Col.loca els colors primaris, com el roig i el blau, amb la mateixa saturació i separats, que contrasten fortament amb la resta del color terròs que pareix un tant decolorat.

En línies generals diríem que els colors purs normalment els separa per grisos. En alguns casos utilitza els colors complementaris per a realçar alguna forma, però no els usa en tota la seua intensitat i amb coneixement d´això, opta més per matisar agrisant vers a clars i obscurs, buscant transmetre alguna sensació.

> El món irreal dels somnis es formula conscientment com a possibilitat d´imaginar la fugida del món real i remet per això indirectament en la seua aversió interior a la realitat present, a l´aïllament i la divisió de la identitat de la *psiqué* humana dins de l´estructura vital i social d´orientació racional (KARIN, 1988, pàg, 154).

Josep Gumbau era sensible a tot allò que respirara, necessitava atrapar-ho i investigar-ho. Ens sembla que té unes certes influències de De Chirico, màxim representant del Surrealisme, que es el nou punt de partida per a una temàtica artística que aplega al seu ple desenvolupament durant el surrealisme. Construeix mitjançant la pintura una nova psicologia metafísica de les coses.

Els surrealistes creuen en la fantasia com a potència essencial de creativitat i originalitat i com a expressió de l´alliberament psíquica (KARIN, 1988, pàg. 157).

Josep Gumbau tampoc aprofundeix en aquest període. No aplega a trascendir a eixe món irreal perque continua situant les formes en la realitat quotidiana o en un paisatge. I per altra banda, les figures humanes conserven en les seues

actituds nombrosos detalls descriptius, com ara una resistència a la fugida del món real, tal vegada perque en la seua obra hem pogut comprovar com una de les seues màximes és precisament el compromís amb la realitat humana. Però en aqueix moment, per al nostre artista, pareixen acomplir-se les paraules de Karin: "La representació plàstica es converteix en un impuls suggestiu per associacions simbòliques subjectives" (KARIN, 1988, pàg. 153).

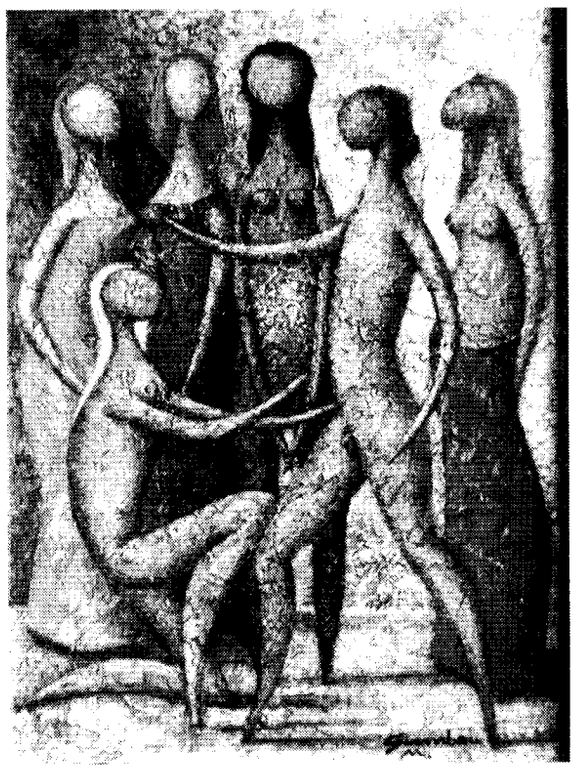


Figura 42: "Sin título".
Oli.
60 x 44.
Tela d´arpillera.
s.d., Marsella.



## II.5.6. PERÍODE FINAL

Observem com, de nou, Josep Gumbau envolta per mig de línies totes les àrees de color, tots els elements plàstics que intervenen en la composició. Tal vegada, l´emoció que li produia l´art gòtic era deguda a la seua acusada sensibilitat per la línia. Panofsky observà com Durero "treballa amb la ment fixada en la línia"; de la mateixa manera ens sembla que el nostre pintor precisa d´eixa línia per a expressar-se. La llum la planteja amb l´harmonia d´unes superfícies colorejades.

Pensem que Josep Gumbau troba en aquest moment el de la màxima maduresa. El color alcança uns matissos i una lluminositat que fins ara mai no havia aconseguit i no tan sols afecta a una part del quadre sino que s´estén a tota l´obra. Els colors primaris i secundaris que utilitza, passen de ser en ocasions excessivament vius a tornar-s´hi suaus i delicats (fig. 43). La finura que transmet l´obra es deu també a l´eliminació tan accentuada de la textura, que es torna, alhora, molt més suau. Els tons els enrriqueix amb un sense fi de matitzacions, assolint una frescor exquisida. El color no és una qüestió de quantitat sinó d´elecció. Un goleró de colors els fa perdre tota la seua força.

> El color alcança tota la seua potència expressiva només quan està organitzat, és a dir, quan respon a la intensitat de l´emoció de l´artista (MATISSE, 1978, pàg. 128).

Veiem en cada període la seua llum particular, però encadenades amb el seu peculiar sentiment de l´espai, fruit d´una necessitat. Aconsegueix per mig del color, la llum i el moviment. En aquest període, el hieratisme i la rigidesa es desfan i les figures es veuen àgils; no és un moviment vingut de l´exterior, sino que es tracta d´un moviment diferent que s´engendra en l´interior i s´irràdia a l´exterior com alguna cosa latent.

D´altra banda, el color continua subordinat a les exigències de la forma. El to el segueix emprant per a modelar les formes i generar una sensació de màxima plasticitat. Les tintes i matisos estan influits també per la il.luminació i per les qualitats de l´ambient. Al contrast del to, que és molt més suau que anteriorment, li acompanya el contrast cromàtic. Josep Gumbau separa amb gran nitidesa les distintes àrees de colors diferents. El caràcter gòtic es manifesta precisament en l´aferrament a un àmbit tancat i en la modelació plàstica. Podem veure el caràcter

decoratiu d´una línia sentida a l´igual que el tractament de les robes, realitzats amb un acurament ornamental que ens recorda a Durero.

> Eixa elegància gòtica i la seua concepció abstracta de la forma, en quant que, dins d´aquesta, subratlla el contorn amb ajuda d´ombres allargades, atentes sempre a una perfecta modelació plàstica (HLAVACEK, 1981, pàg. 8).

El color contribueix a expressar la llum, no el seu fenomen físic sino l´única llum que exigeix de fet, la del cervell de l´artista.

En aquesta evolució de la seua obra es pot copsar un sentit genealògic, que deu ser interpretat no com res fixe sino com un moviment. La vida de les formes busca de sovint uns altres camins en l´ ínterior d´un mateix art i en l´obra d´un mateix artista, que hi troba la seua plena harmonia i equilibri. Però aquest equilibri tendeix a un trencament total aparent, duient a Josep Gumbau a efectuar noves experiències i cercar com extraure noves forces vives i no forces vitrificades sota un vernís, com ens deia Focillon (1943).

Josep Gumbau sabrà encontrar la seua plena maduresa i la mesura justa per tal de no caure en un virtuosisme. Les formes i els colors alcançen un equilibri i serenitat com mai fins ara, reflexe d´una calma a la que s´aplega al final d´una vida.

Figura 43: "Peinando a la enferma" (fragment).

# CAPÍTOL III

# JOSEP GUMBAU, DIBUIXANT

## III.1. MITJANS UTILITZATS EN EL DIBUIX

En aquest capítol s´analitzen els procediments tècnics que Josep Gumbau va desenvolupar al llarg de la seua vida, tant en el dibuix com en la pintura. Començarem reflexionant sobre concepte de dibuix, però ara enfocat baix l´aspecte del mitjans emprats. Podem definir-lo com un conjunt de signes, punts, traços de diverses densitats disposats en una superfície plana.

> Es un medi de representar o de suggerir objectes, paisatges, éssers vius, sentiments, pensaments i conceptes per mig de procediments gràfics, una manera d´interpretar la realitat en un espai bidimensional (TEISSIG, 1990, pàg. 7).

No resulta fàcil representar en el paper una imatge visual o mental per molt nítida que siga aquesta. En termes generals, pensem que el dibuixar no és tan sols transmetre un misatge, sino, d´alguna manera, és proclamar una filosofia.

Es tracta d´un fenomen caracteritzat per una contradicció intrínseca a meitat de camí entre el concepte i la seua representació material. Considerem que hom sap dibuixar quan la mà obeeix als impulsos provocats per la percepció visual intel.lectual i es descobreix l´angoixa lligada a tota activitat creadora. Es requereix una gran constància abans de ser capaç de coordinar el moviment de la mà amb les seues idees, amb el que es percep i que alhora sia un dibuix espontani. Abans d´adinsar-nos en els mitjans que utilitza, debem conèixer la seua postura front al món objectiu per a després veure com ho expressa.

En el dibuix, en els períodes acadèmics, postacadèmics, ingenu i surrealista, la seua percepció per a captar el món és visual, ho resol amb taques. Aquestes taques les difumina de manera que no existesquen contorns entre elles i borra tots els traços de l´instrument emprat.

El traç és la base del dibuix, tanmateix no existeix en la naturalesa ninguna línia definitiva. La nostra facultat d´abstracció visual ens dóna una visió sintètica que ens defineix objectes amb línies i ens dota per a representar-los sobre la superfície plana del paper, és a dir, reflectir un tema en les seues dimensions espacials. S´implica per a obtenir l´essència de les coses i es fa perceptible mitjançant uns traços sobre el paper, alhora que evoca el color tan sols recurrint a procediments monòcroms.

En el període postacadèmic introdueix la variant de deixar veure les direccions

que prenen els diferents ratllats, creant així àrees texturades. I sempre responen fins ara a un clarobscur, en aquest cas a una llum fictícia i no real com en el període anterior.

En el període ingenu, els seus dibuixos no tenen un predomini de la línia sobre la taca com ocurreix en la pintura. Continua, també en el període surrealista, el sotmetiment de la taca al clarobscur i segueix deixant visibles àrees texturades per al ratllat de l´instrument. Però en el període surrealista, als inicis, les taques produides pel ratllat estan molt controlades i no destaquen les unes més que les altres. Estan més organitzades, tal vegada, per a respondre a un clarobscur més real que en el període anterior i per el que vol expressar. En els últims dibuixos d´aquest període torna a resaltar les diverses àrees texturades, però creiem que d´una forma més notòria i així aconsegueix un dinamisme contrari a l´estabilitat anterior.

En el període de maduresa, apareix quelcom distint fins ara, com és l´ajuntar en un sol dibuix les dues maneres de percebre el món objectiu. Insisteix en l´aspecte visual però el combina, aquesta vegada, amb una percepció mental que el porta a expressar-ho per mig de la línia. Els dos camins estan subordinats a un clarobscur que tampoc no abandona en l´etapa de maduresa. El clarobscur respon a la llum personal de l´interior de Josep Gumbau. Mai la seua obra havia reunit tanta varietat de textures, on s´aprecia la direcció del traçat, però, novament, baix un control del conjunt per a que ninguna gaudesca de la primacia sobre les altres. Es com si vullgués expresar que ha aconseguit l´equilibri buscat del seu món interior i això es reflecteix com el més sincer i bell de la seua obra.

La naturalesa del dibuix és més delicada, es pot esbossar en un moment i, per tant, materialitzar la visió d´un mode ràpid que serveix com a exploració del món. Les coses es representen més viscudament que el que ordinàriament veiem en la naturalesa. Així, doncs, en la Història de l´Art, tot nou dibuixant ha descobert un nou sentit de la forma, com a expressió de la forma que és, de les coses corrents, i ha oferit al món una visió també nova. Ha representat les seues qualitats sota l´estímul de l´emoció que el va inspirar, amb calor i personalitat, afegint un esglaó més a la història del dibuix universal, llibre mai no acabat.

Els materials que utilitza l´artista són sumament importants per a determinar les complexes qualitats de la naturalesa que tria per a expressar-se. Tots ells posseeixen certes qualitats pròpies que ha de saber descobrir i utilitzar en benefici del seu dibuix. Mai no aconseguirem una interpretació viva de la naturalesa sense ajuda de la vitalitat particular que posseeix el medi del que ens servim.



> L´art no és un substitutiu de la naturalesa, sino una interpretació de les sensacions produides en la consciència de l´artista i íntimament associades al material per mig del qual s´expressa en la seua obra (SPEED, s.d., pàg. 261).

Els mestres primitius no necessitaven insistir sobre les limitacions que ens imposen els diferents instruments, degut a la falta de coneixements dels fenomens de la visió, però en l´actualitat s´han fet grans avanços en el camp de la visió i és possible copsar els efectes més subtils de la llum i de l´ambient. I, d´altra banda, es pot perdre la particular vitalitat del nostre instrument i tota la força expressiva que es capaç de prestar a l´insistir en una completa il.lusió de representació.

Sabem que fins a aplegar al segle XX es tractava de copiar la naturalesa, subordinant l´instrument a aquest intent de donar la sensació de coses reals. No buscaven amb el llàpis o bé el carbonet més del que aquests eren capaços d´expressar-hi. En canvi, en aquest segle veiem constanment anar-hi més enllà amb els instruments i buscar interpretar efectes de color i de to que estan fora del que s´havia acostumat a anomenar dibuix.

En el dibuix, Josep Gumbau no experimenta amb la incorporació de nous instruments i tampoc en el mode d´emprar-los, ja que segueix les vies acadèmiques en el seu maneig. Però, ell és sabedor de que cada material té unes característiques que li són pròpies i coneix com elegir aquell que més li convinga a la seua manera de fer. I, per tant, la seua elecció no pot ser arbitrària i depén de la seua capacitat creativa i de l´objectiu estètic, del tema i del significat que vullga donar-li. A continuació veurem els mitjans que més utilitza i el mode de treballar amb ells, per a la consecució dels seus dibuixos.

Així, farem una clasificació d´aquests materials i els dividirem en dues categories:

a) Materials de traç gros.
b) Materials de traç fí.
c) Procediments líquids.

## III.1.1. MATERIALS DE TRAÇ GROS

Dins d´aquest mitjà de traç gros, el més emprat per Josep Gumbau és el carbonet.

### CARBÓ

Es el mitjà més antic, conegut per la humanitat. L´home prehistòric ja utilitzà paveses de foguera per a dibuixar figures d´animals en les parets de les cavernes. El carbonet que usa el nostre pintor difereix poc d´aquell. Avui, aquests són principalment de sarments i de salze i es calcinen en forns especials. Tingué gran difusió en l´aprenentatge de les acadèmies perque les seues partícules no es fixen en la superfície del paper, facilitant el poder esborrar-les i difuminar-les. Totes aquestes característiques fan que Josep Gumbau l´escollisca, per facilitar-li el seu mode de treballar.

#### Tractament del carbó en el període acadèmic.

També en l´ús del carbó, existien convencionalismes en l´Acadèmia. A l´educació artística l´interessava el perfeccionament dels mitjans d´expressió i mai no li semblarà excessiu el temps consagrat a ella (fig. 44). En aquests anys, Josep Gumbau s´entrega al domini de la tècnica per a poder reproduir el model que té en front amb la màxima fidelitat. Però ell sap que el veritable art està per damunt d´ell, pel que, paral.lelament, el condueix a investigar deixant de costat molts convencionalismes.

Entre els nombrosos obstacles amb els que s´hi troba està el concepte de representació, dificultat per tenir un domini imperfecte de les tècniques, per la ignorància de mitjans que permitesquen transformar la inspiració en acte creador i, al mateix temps, pel desconeixement de les seues pròpies possibilitats.

Al començament del treball acadèmic amb la tècnica del carbó, és conscient del que està fent i després pren unes quantes mesures per a realitzar l´encaix.

Figura 44: Retrat de "Lolita".
Llapis carbó.
(Desaparegut)
Paper.
1930, València.

> Pren, de bell nou, el carbó i agrisa´l amb una pluma o un llapis; i la primera mesura que prengues al dibuixar sia una de les tres que té el cap, que en total són tres, ço és: el crani, la cara i la barbeta amb la boca. I una d´aquestes mesures serà la teua guia per a tota la figura, i les cases i d´una figura a l´altra: serà perfecta guia si acomodes la teua intel.ligència i la guies per les susdites mesures.
> I si de primera intenció no se t´alcança la mesura de la història o figura, tin a mà una pluma i amb les barbes d´ella, sia de gallina o d´ànega, refrega i espargeix el carbonet amb el que has dibuixat; després serà esborrat així el dibuix. I torna a començar de manera que tú veigues que concorda la mesura del que fas amb la del model; i després quan veigues que està quasi bé, pren el llapis d´argent i ves repassant els contorns i traços del teu dibuix i els seus plecs principals. Una vegada fet això, pren de nou la pluma i espolsa bé tot el carbonet i així permaneixerà el teu dibuix assegurat en els seus traços de llapis. (CENNINO, 1950, pàg. 134).

En un principi, Josep Gumbau, al col.locar el carbó per a difuminar-lo està totalment sujecte a aconseguir el clarobscur. I resulta molt idoni per a estudiar els models del natural, ja que difumina tota la superfície del dibuix en busca de la llum i de l´ombra.

Després d´extendre el carbó, combina el difumí amb una fregada amb els dits. Quan es tracta de xicotets detalls afila amb paper d´estrassa o tallaplomes el carbó. Quan preten donar-hi llum o bé netejar, empra miquetes de pà o un drap.

I en la majoria dels seus treballs, com explica Cennino, s´esmerça amb la tècnica mixta composta de carbó i llapis de carbó compost per tal de fixar les línies més obscures i les ombres més intenses.

Tracta de sentir una emoció per a que allò dibuixat tinga un interés i ho representa mentalment abans de tocar el paper. Mai cap altra forma de dibuix es pareixerà tant a la pintura.



L´ús del carbó en el període postacadèmic.

Passats els anys de l´Acadèmia, Josep Gumbau ja no s´interessa per les coses des del punt de vista de l´ejecució mecànica. Passa, ara, a una expressió adequada que comunique als altres els seus sentiments, aquesta vegada més lliures, prescindint de certes regles imposades. Josep Gumbau, creiem, que coneix bé que la veritable essència de l´art està per damunt d´ell. I l´art és "el miija d´expressar la part emocional d´eixa activitat mental, tant profundament relacionada amb la purament intel.lectual" (SPEED, s.d., pàg. 13). Els fenomens de l´existència són transmesos pels sentits a la nostra consciència interior, on serveixen d´estímul al món de les idees i sentiments que conformen la nostra veritable vida. L´intel.lecte pur tracta de construir amb els fets que trauen a la nostra consciència els sentits, un món mesurat i no colorejat per la nostra eqüació humana. Intenta crear un punt de vista fora del subjectiu més estable i exacte que no estiga afectat pel curs sempre variable de la nostra vida.

El pensament i el sentiment estan íntimament units. Poques de les nostres percepcions mentals, sobretot en el primer moment de la seua aparició, deixen d´anar-hi acompanyades d´alguna emoció. Josep Gumbau buscarà tota la seua vida l´equilibri entre aquests dos extrems: l´intel.lecte pur i el sentiment pur o emoció.

Entra en l´expressió rítmica del sentiment i per ritme entenem aquella ordenació d´elements artístics (forma i color) dirigida a posar-los d´acord amb el nostre sentit innat de l´acció, que li dóna el seu poder expressiu.

L´avanç que experimenta en aquest període és el deixar la imprompta del traç del carbó (fig. 45). Sols difumina algunes parts, deixant percebre la textura i direcció del carbó. I copsem eixa calidesa que li és pròpia, com a element orgànic que és, aconseguint així donar major vitalitat als seus dibuixos.

A l´hora de dibuixar, atany al significat emocional d´una manera més compromesa que abans, que pren de la forma externa de tots els objectes tant animats con inanimats. En l´elecció del significat, suprimeix allò no essencial i ho tradueix per mig d´unes quantes línies, de vegades, amb només una llunyana relació amb el complex aspecte de l´objecte real, la resultant és més activa i més veritat que la que puga encontrar-s´hi en un dibuix acurat i molt treballat.

La soltura en el coneixement de la tècnica li permet una major llibertat i realitzar l´ombrejat mitjançant les ratlles.

Figura 45: "Y se tomó por Jesús".
Carbó.
65 x 50
Paper.
1960. París.



> La llum, l´ombra i les diferències de color local (com la dels llavis, de les selles i dels ulls d´un cap) es consideren totes com a tintes de variable grau de lluminositat o obscuritat, i s´indica per mitja de ratlles traçades paral.lelament a través del dibuix d´esquerra a dreta i de baix a dalt, o a l´inrrevés, més obscures i pretes quan es demana la profunditat i més tènues i separades quan es vol delicadesa, variant el gruixut si es necessita una gradació. (SPEED, s.d., pàg. 92).

Aquesta regla d´ombrejat per mitjançant de paral.leles es romp en el moment en que apareixen línies ondulants molt vives. Aquestes ratlles, en quan segueixen la direcció de la llum a través de l´objecte més que la forma, manquen totalment de corbatures i tan sols comuniquen una suggestió de les formes.

Josep Gumbau, quan incorpora la corbatura de les ratlles en l´ombrejat, augmenta la força del relleu i soggereix un modelat més vigorós.

Les ratlles traçades seguint la direcció de les formes donen a aquestes un aspecte de força i rigidesa i un efecte de tensió. Resulta molt convenient quan tracta de plasmar detalls, com ara articulacions, tendons, etc..

Quan vol fer notar l´efecte de l´atmòsfera, utilitza les ratlles de l´ombrejat traçades en tots els sentits, creuant-se entre sí i creant al mateix temps diferents tons. I en el modelat de les figures combina, de vegades, les ratlles que segueixen a les formes amb el sistema d´ombrejat transversal a les formes, per a indicar una diferència d´estructura o un efecte de tensió d´aquestes.

> En general, les ratlles de l´ombrejat transversal a les formes donen la impressió de suavitat; les corbes, exuberància de formes; les que segueixen el traçat de les formes, duresa, i les creuades en totes les direccions de manera que tan sols resulte un to esfumat, atmòsfera.. (SPEED, s.d., pàg. 93).

En el dibuixos, Josep Gumbau aprofita aquestes qualitats de les ratlles i així aconsegueix augmentar la força expressiva del seu ombrejat, sense mai no perdre la unitat de la seua obra.

Com a mig preparatori utilitza el carbó per a la realització d´apunts (fig. 46) i bocets previs per a pintar a l´oli. També per a esbosar la composició sobre el llenç. Es tracta, en general, de concretar de manera immediata la composició per mig d´uns simples traços.

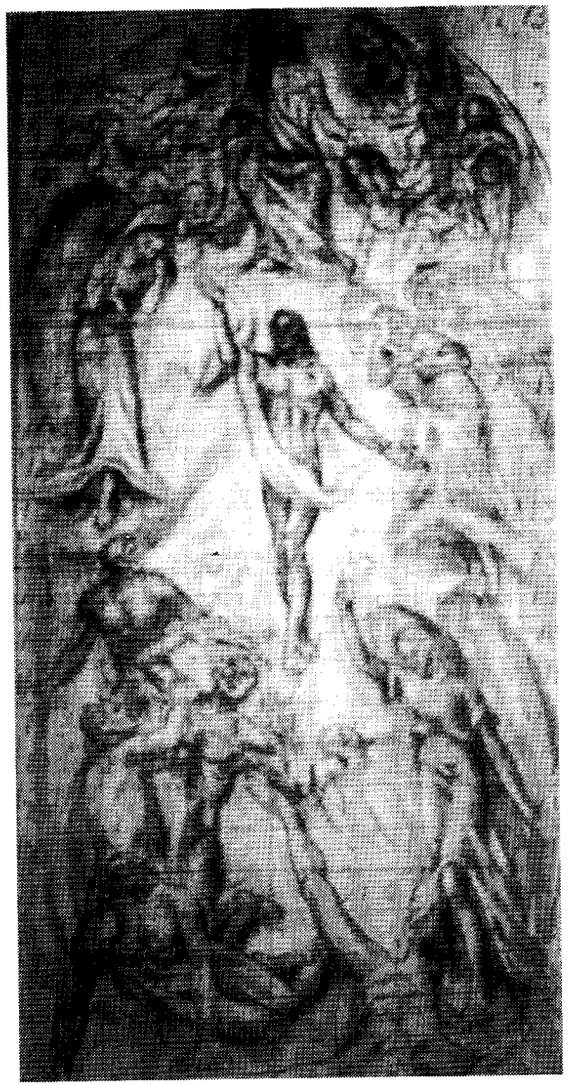


Figura 46: "La Resurrección"
(bocet).
Carbó.
100 x 60
Paper
s.d., València.



Com a obra definitiva també usa el carbó. A un dibuix li dedica tantes sessions i temps com si es tractés d´una pintura. Majoritàriament, el que deuria ser un bocet es converteix en una composició acabada. Aplega en el seu recorregut amb aquest mitjà a fer dibuixos amb un caràcter pictòric en el que hi ha un treball minucios i un acabat molt fí.. Però, malgrat del detallisme, coneix com destacar els elements vitals i essencials.

El carbó en el període expressionista.

Mai no tornarà Josep Gumbau a tractar la tècnica del carbó com ho feu en el període acadèmic. El nexe d´unió d´aquestes corrents artístiques per les que passa, està en com deixa respirar la textura produida pel carbó sobre el paper.

En el període expressionista creiem que no existeix una correspondència igual com en la pintura. En aquesta domina la línia de manera quasi total, en canvi, en el dibuix ho tradueix per mig del to i s´esmerça en la tècnica de l´aigüada que veurem més endavant.

A mesura que evoluciona, la seua obra va adquirint majors coneixements tècnis i ho fa amb més llibertat. Els seus dibuixos experimenten un canvi, passant d´ésser monocroms a tindre color amb una tècnica més depurada, on el color apareix amb major lluminositat i més integrat amb els demés materials, com són el carbó i el llapis.

El carbó en el període ingenu.

Apreciam, ara, la direcció de les ratlles de l´ombrejat (fig. 47). S´esmerça amb el difumí en quan vol embolcar les parts corbes i donar la sensació de rodonesa. Les formes responen a una llum imaginària i incorpora parts més enfosquides quan l'interessa i això li permet el contrast amb les zones clares per tal de donar-hi vitalitat al dibuix. Ho aconsegueix al densificar el ratllat i al crear més obscuritat.

Busca la veritat interior i això el condueix a la bellesa. La visió comú de les coses, no la veritable veritat sino la més superficial, s´hi troba darrere de l´aparència sensible. Coneix com descobrir i posar de relleu en la seua obra els elements de l´aspecte visual que expressen aqueixes coses profundes. Els coneixements, per molts que hi siguen, mai no podran suplir a la sensibilitat.

Figura 47:
"A la salida de la escuela"
(fragment).

El carbó en el període surrealista.

En aquest període incorpora d´una manera més decidida el color, utilitzant la tècnica mixta on tenen cabuda els següents materials: carbó, llapis, sèpia, sanguina, clarió, llapissos de colors i pastell. Tots els mescla i aplega a fondre´ls creant una gran unitat. Ara, la direcció de les ratlles està més difuminada però segueix deixant la textura produida al refregar el difumí sobre el paper, veient-se les xicotetes partícules del paper blanc. Torna a buscar el clarobscur en funció de la llum i el relleu de les formes les resol en atenció a aquesta llum fictícia.



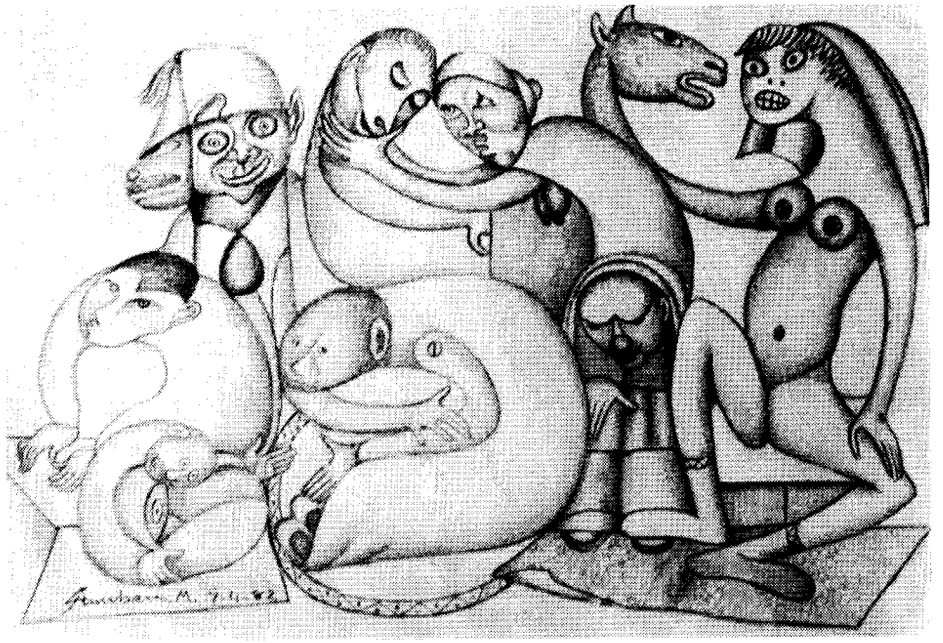


Figura 48: "Sueño".
Llapis
30 x 21
Paper
1982, Marsella.

El carbó en el període de maduresa

Josep Gumbau conjuga amb la màxima harmonia la línia amb un caràcter notori i amb el to per a aconseguir la valoració tonal. Segueix emprant la tècnica mixta, però en aquest període utilitza, sobretot, la sanguina i també la sèpia, combinant aquesta, generalment, en tècnica mixta. Fins ara, mai no havia aconseguit una depuració tant exquisida. Aquesta tècnica la incorpora ja amb tota llibertat, sense combinar-la amb altres materials. En el període surrealista també l´empra, però, tal vegada, amb excés de color, resultant una composició excessivament roja.

No abandona l´ús del difumí però deixa entreveure els diferents tractaments

que dóna a les superfícies del paper. Aporta una gran riquesa en les diferents direccions que prenen les ratlles del clarobscur. Desapareixen els valors baixos, el que fa que emergesca una extraordinària lluminositat.

Aconsegueix donar a les seues obres per mig d´una tècnica tan senzilla, una expressió formal de grandiositat. Ens fa sentir-nos enlairats en l´observació, recordant, en la levitat, les obres de Botticelli. Figures que no posseeixen pes (fig. 49) i es mouen en l´atmòsfera com si res no les empentara, produint la delicada impressió de coses d´un altre món. Cap idea expressa sosteniment, sino que sap donar-hi una lleugeresa vaporosa als vestits com moguts per l´aire.

No hi ha una fòrmula artística absoluta per la qual es puga jutjar la correcció d´un dibuix, ja que aquest varia segons la finalitat estètica de cada individualitat. Però, en la tècnica que s´empra, ahí si que pot entrar-hi l´educació. La força estructural d´una obra d´art depén de la facultat que posseesca l´artista d´expressar-se a sí mateix per mig de representacions que sorprenguen a tothom per sa veritat.



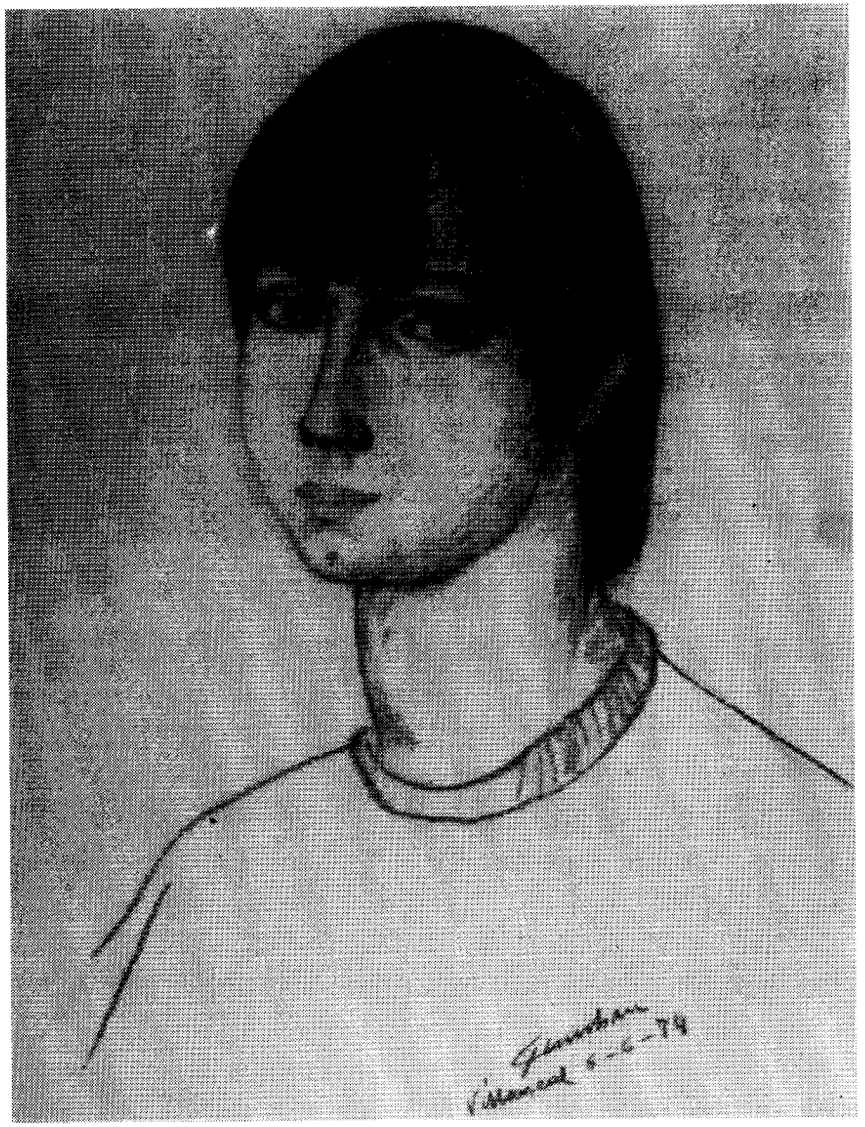


Figura 49: "Retrato de joven".
Carbó.
38 x 21
Paper
1979, Vila-real.

- PASTELL

El pastell s´usava en els segles XV i XVI i servia per donar-hi el toc final de color als retrats realitzats amb altres tècniques (punta d´argent, sanguina,...). Holbein el Jove l´emprà sistemàticament en el segle XVIII, quan assolí la seua màxima difusió, essent preferit per als retrats. La rapidesa d´ejecució portava que s´utilitzara per a l´apunt, ja que permitia captar la fugacitat de l´instant.

Figura 50: "Pasaron los aviones".
Llapis de color
50 x 65
Paper
1979, Marsella.



Un altra característica del pastell és la possibilitat de cobrir amb color grans superfícies. Seria més tard, durant el segle XIX amb Degàs, quan es romp la tradició de la seua superficial delicadesa i lluminositat, que el pastell havia heretat del segle anterior. Degàs renovà la temàtica, traient el pastell del reduit àmbit del retrat, i també va adoptar una nova tècnica. Col.locava el pigment en capes successives i el mesclava amb llàpissos, superant així els limitats efectes del pastell.

També Josep Gumbau utilitza el pastell especialment per al retrat (fig. 50), tot i que també apareix en altres temes. Generalment, sol acompanyar a uns altres materials, com el carbó, la sanguina, colorins, etc.. En ocasions, li serveix com a mig preparatori per als olis de grans dimensions. Els colors que gasta són colors purs i no segueix la coloració delicada del segle XVIII. Exten el color en àrees grans d´una manera no uniforme i no segueix exactament el mètode de Degàs d´aplicar el pigment en capes successives sino que ho aplica, de vegades, directament, deixant veure el ratllat de les barres del pastell.

- CLARIÓ BLANC.

El material blanc més antic utilitzat per a dibuixar va estar el clarió de sastre, que era, segurament, esteatita. Se n´empraven també fragments de guix moldejat i endorit al foc.

> Francesco Imparato menciona el clarió blanc en 1599: "L´argila blanca es talla en llenques que poden servir per a dibuixar com la tisa negra. Es una matèria que es disol fàcilment en l´aigua, que no s´endoreix amb el foc, que té un fort gust a calcina i que pot emprar-se com el pastell de guix per a dibuixar sobre la pissarra" (TEISSIG, 1990, pàg. 99).

El clarió usat per Josep Gumbau s´obté a partir del talc mineral. L´empra per a obtenir les notes més lluminoses del quadre. Es gastat en tècnica mixta amb el carbó, sanguina i sèpia. Li ajuda a aconseguir el clarobscur per a que les formes alcançen el màxim relleu.

## III.1.2. MATERIALS DE TRAÇ FI

Dins d´aquests, els que més utilitza són la sanguina, la sèpia i el llapis.

### SANGUINA

La sanguina, anomenada clarió roig, era una mescla de caolí i d´hematites d´una gamma de color que anava des de l´ocre obscur fins a la *terra cotta* . Té un colorit càlid i agradable que recorda els de la pell, la qual cosa el converteix en el material predilecte per als nus i el retrat. Es coneixia ja en el Paleolític. En la història del dibuix apareix en 1500.

En el Renaixement va estar emprada especialment per Leonardo da Vinci, qui inventà amb ella el que serà famós efecte del *sfumato.* Per a aconseguir el color de la carn del rostre, s´utilitzà la tècnica mixta de la sanguina amb la tisa negra sobre paper blanc. En el segle XVI es feia servir molt per al retrat la tècnica composta de tisa negra, tisa blanca i sanguina. Aquest recorregut històric ens porta a comprendre perqué també s´empren aquestes tècniques mixtes en els retrats i quan es tracta de nuets.

Pensem que, també Josep Gumbau, buscava amb aquest mitjà apropar-s´hi al color de la carn. En un principi, la mescla amb el carbó, pastell, sèpia, etc.. Més endavant, adquireix un domini cada vegada major, emprant el roig en excés en algunes ocasions, mentre que en altres obté una coloració rogenca de gran delicadesa. La sanguina la gasta en forma de llapis i en barretes.

#### El període acadèmic.

Josep Gumbau utilitza la sanguina, pràcticament, tan sols en els retrats. Tenim proves d´això ja en 1930. La usava amb la tècnica mixta junt al carbó i al llapis carbó. La sanguina la col.locava en les zones més lluminoses i la integrava amb el carbó i junts eren difuminats. No deixa veure ningun rastre de ratllat (fig. 51), tot el conjunt és difuminat i tan sols es nota lleugerament la textura del paper sobre el que es difumina. D´altra banda, vol donar-hi més sensació de verisme- recordant-nos al Barroc- al buscar la semblança amb el color carn i donar així un caràcter de naturalitat. També l´empra no sols en les formes sino en el fons.

Figura 51: "Apolonio, el panadero".
s.d., Vila-real (desaparegut).

Període postacadèmic

Ara ja efectua dibuixos amb unes composicions atapeides de personatges, donant un pas més enllà del retrat pròpiament dit. La sanguina, al principi d´aquest període, continua emprant-la amb tècnica mixta, com ocorria en el període anterior, però després serà un mitjà protagonista, tret d´algun traç de carbó que serveix per a reforçar alguna línia. En aquest moment també abasta gran espais colorejats (fig. 52), donant-li un caràcter totalment pictòric. Introdueix elements per a contribuir a l´ambientació.

Tot el conjunt està difuminat, però la direcció del ratllat de la sanguina ho deixa veure més que anteriorment. Es pot aplegar a entreveure, en ocasions, com el traçat linial segueix el modelat dels volums subordinats a una llum fictícia. La llum no la reparteix d´un igual per tot el conjunt, sino que en algunes parts més fosques densifica el traçat per a que resulte més obscura.

S´aprecia un canvi en el mode d´aplicació i ja no l´interessa resaltar el paregut del color carn o el color dels llavis sino que els col.loca en funció de la llum. Quan aborda grans superfícies de paper, en un principi, la integració del carbó i de la sanguina és un tant tosca i inclús, de vegades, pot parèixer un tant embrutida. Però, en quan practica i li guanya terreny al carbó, la sanguina es presenta en tota la seua lluminositat; i , ací, el difuminat encara és més notori.

Període ingenu

Hem deixat el període expressionista perque els dibuixos que realitza en aquesta època els resol amb la tècnica de l´aigüada.

En el període ingenu, efectua unes composicions que s´ubiquen en l´exterior, al contrari que en el període anterior en que dominaven els ambients d´interior. Torna a recurrir a la tècnica mixta, però aquesta vegada ja no amb excesos de contrast. Continua difuminant tot el conjunt, sobretot, com ocurria amb el carbó, per a aconseguir els volums rodons (fig. 53). La tonalitat obtesa mai no ha estat tan natural com ara, tal vegada per a subratllar l´aire lliure. Però, ja deixa clar que vol que s´aprecie la direcció del ratllat, sobretot el situat en primer terme i així obtenir la proximitat per mig de la textura.

Figura 52: "Se creyó mamá".
Sèpia, sanguina i carbó.
65 x 50
Paper.
s.d., París.

Fig. 53: "A la salida de la escuela" (fragment).

Període surrealista

Els primers dibuixos d´aquest període, tornen a regir-se per un concepte més acadèmic si el comparem amb l´anterior. Es retorna al tractament formal més realista i també està subordinat al clarobscur per a donar-hi el relleu de les formes. Utilitzà el mitjà de la sanguina sola (fig. 54) i també amb tècnica mixta. Podríem dir, en general, que de nou amaga la textura per mig del difumí. Els fons els aclara quasi fins al blanc del paper, i això repercuteix sobre la composició que mai no ha estat tant lluminosa.



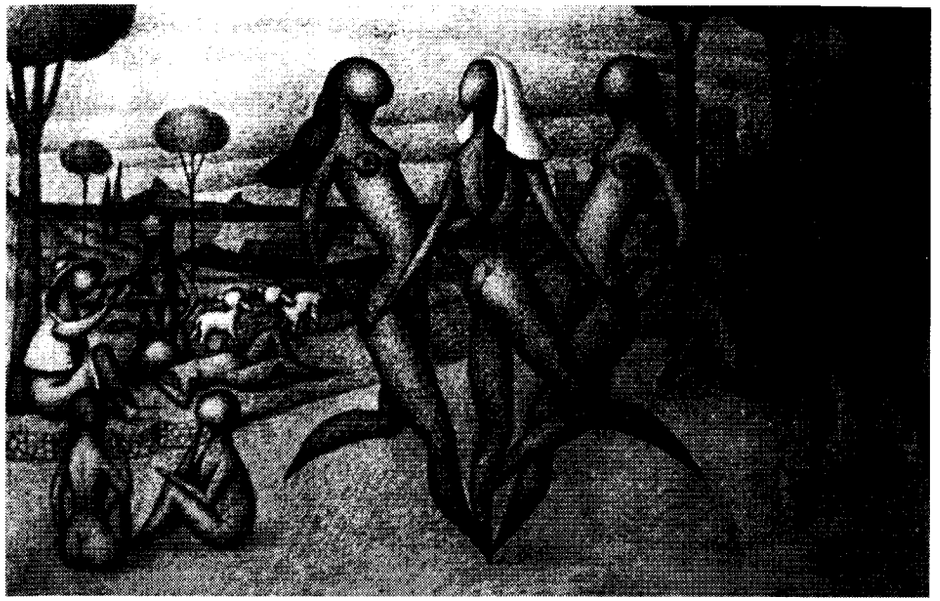


Figura 54: "Primavera".
Sanguina.
41 x 65
Paper
1975, Marsella.

En el darrers dibuixos elaborats dins d´aquesta corrent, fa ús de la sanguina tota sola i també mesclada amb el carbó i la sèpia (fig. 55). En aquests dibuixos, d´acord amb el que volia expressar, deixa l´empempta dels traços aportant una inestabilitat i inquietud als dibuixos. Tot el contrari als primers, on es respirava una certa tranquilitat. Però, el que uneix a tots és l´ús del difumí.

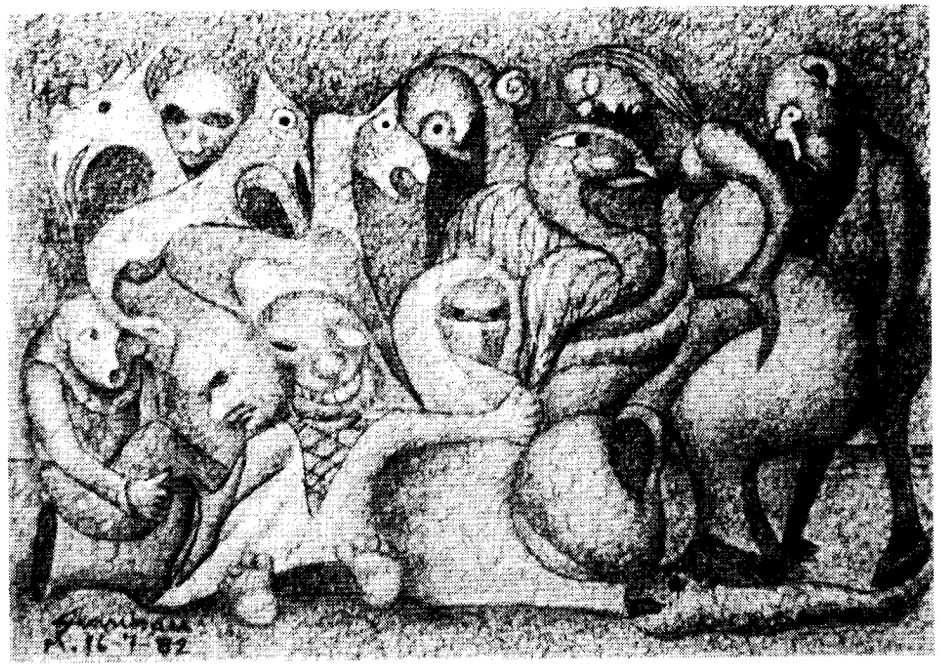


Figura 55: "Sueño".
Sanguina.
30 x 21
Paper.
1982, Marsella.

## Període de maduresa

Aquests dibuixos, a l'igual que la pintura de maduresa, creiem que formen un bloc únic on Josep Gumbau fa la seua principal aportació a l'art.

La tècnica de la sanguina assoleix la plenitud, després d'un llarg recorregut i d'alguns daltabaixos tècnics. Alcança el màxim esplendor a soles, sense necessitat de ser matisada per un altre mitjà. Combina el difuminat amb les diferents textures, veient-se (fig. 56) la direcció del ratllat de la sanguina.



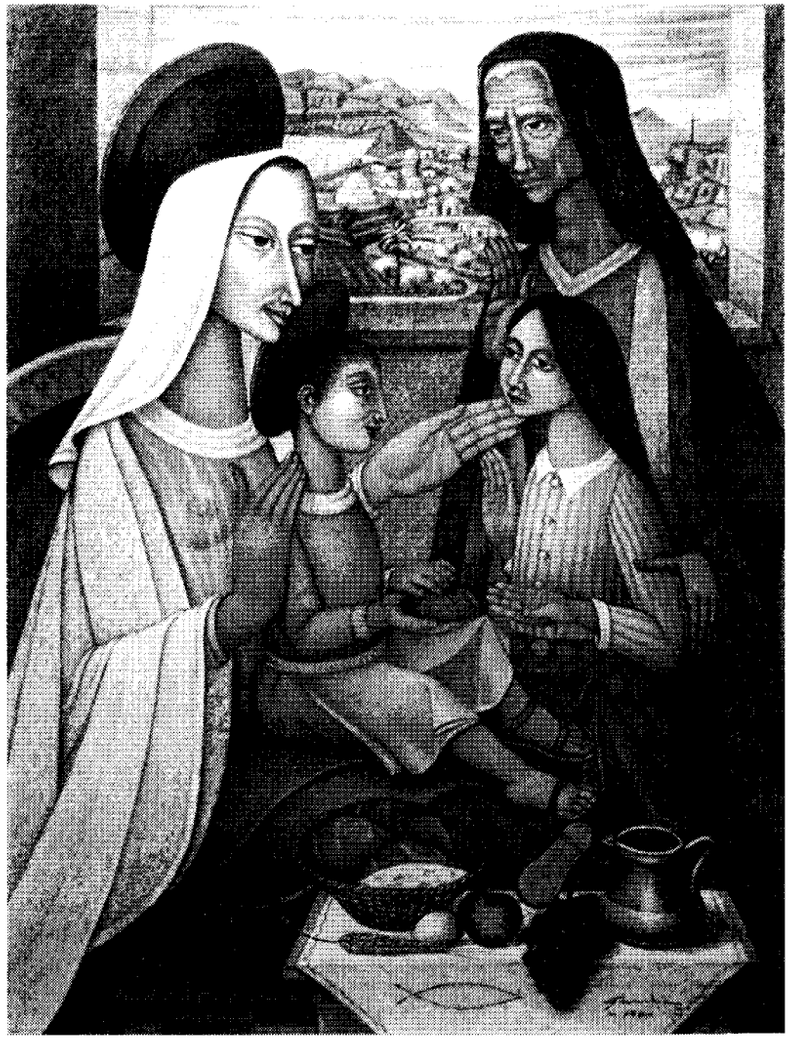


Figura 56: "Virgen del Perpetuo Socorro".
Sanguina i sèpia.
85 x 60
Paper.
1980, Marsella.

Les composicions les abarrota d´elements, creant una atmòsfera i, alhora, una grandiositat inexplicable que envaeix tot el quadre. Torna a donar a les formes un caràcter de més realitat que en els períodes anteriors i també afegeix elements que haviem vist en el període postacadèmic. El tractament de la vestimenta mai no l´havia estudiada tant acuradament com ara. No abandona la subordinació al clarobscur per a realçar les formes. Podríem dir que recomposa totes les peces que havia anat estudiant anteriorment i, així, donar-lis la màxima força expressiva buscada des de molt de temps ençà.

SÈPIA

Recorda a la sanguina, amb un color terròs obscur que li atorga la borsa de tinta de la sèpia. S´utilitzava seguint la mateixa tècnica que la sanguina. Té també la ventaja de poder-se difuminar amb els dits. Josep Gumbau la utilitza, de vegades, sola, però normalment l´aclareix amb la sanguina.

Període acadèmic

En mixtura amb el carbó, la gastava en els inicis. La sèpia intervé en la composició de forma passiva (fig. 57), quedant relegada a cobrir els fons i així contrastar amb el negre del carbó. Més tard, passa a intervindre de forma activa en la composició junt al carbó i la sanguina. L´usa per a crear el clarobscur. Elimina del tot el ratllat del traç i tot el conjunt és difuminat.

Fig. 57: "Retrato de mujer".
Carbó i sèpia.
(desaparegut)
Paper.
1929, València.

Període postacadèmic

El seu ús passa del retrat a omplir àrees majors en composicions de major format. Continua emprant-la en tècnica mixta (fig. 58), amb el carbó principalment.

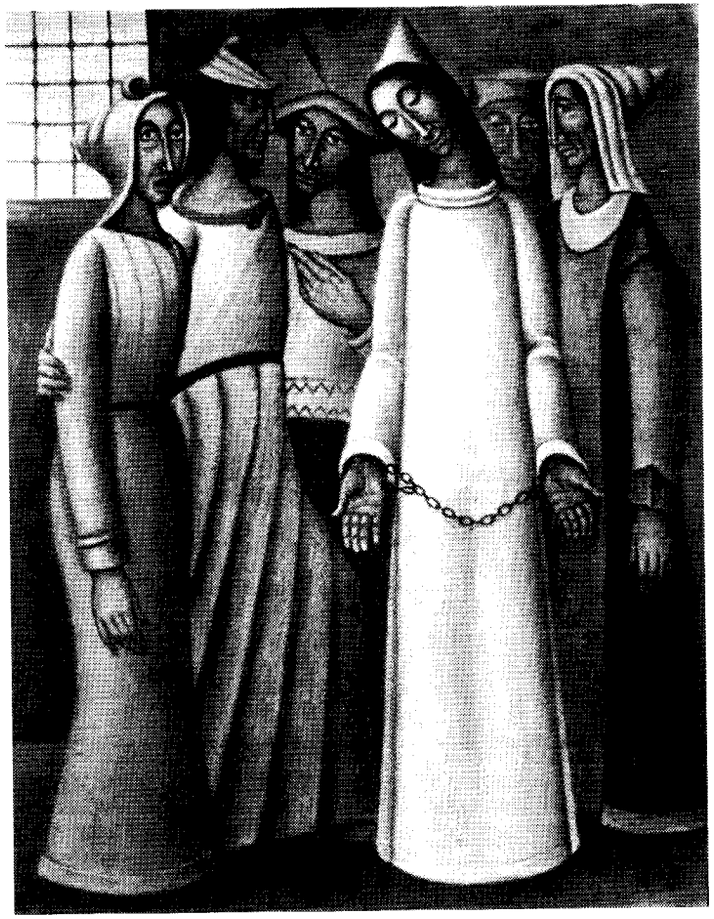


Figura 58: "¿Y lo encadenaron?".
Carbó i sanguina.
65 x 50
Paper.
s. f., París.



Aporta un nou element, com és la textura. Per a això deixa que el ratllat del traç es veja, combinant-se amb altres àrees difuminades. Li segueix interessant de forma rotunda la modelació de les formes per mig del clarobscur, baix una llum imaginària. Quan la utilitza junt al carbó i la sanguina, la sèpia adopta el comportament del valor tonal mitjà, el carbó el valor tonal més baix i la sanguina el valor tonal més alt.

Període ingenu

També l´empra en tècnica mixta i en funció del clarobscur, però aquesta vegada d´una manera molt rudimentària i ja no juga un paper tan important. L'interessa resaltar els traços del ratllat, sobretot els situats en primer lloc.

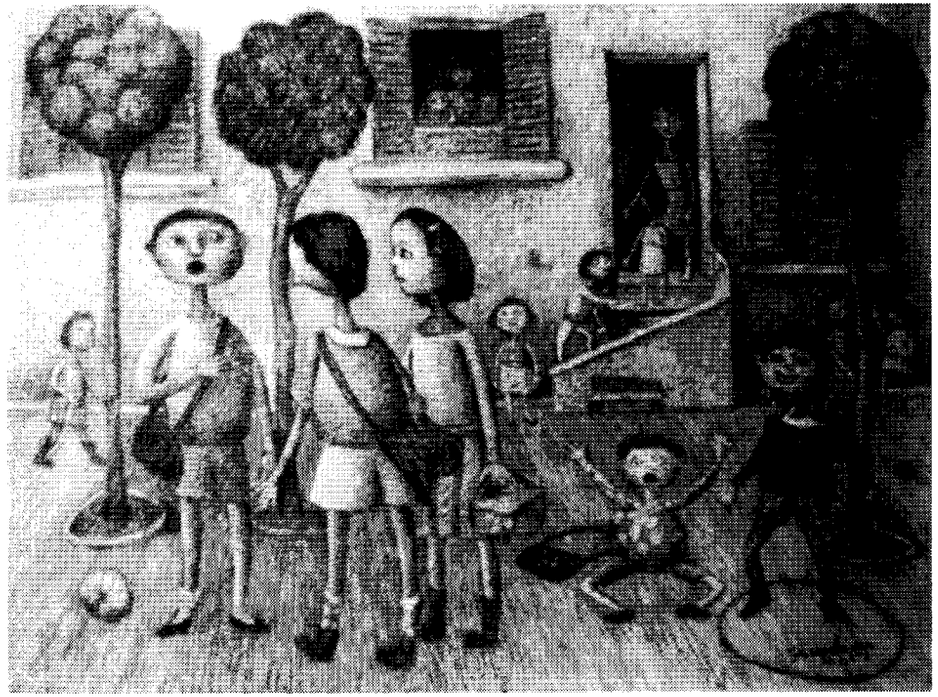


Figura 59: "A la salida de la escuela".
Sèpia i carbó.
50 x 65
Paper.
1978, Marsella.

Així ho veiem en el ratllat del sòl (fig. 59). La sèpia la gasta en tècnica mixta amb el carbó, sanguina, etc.. Conserva pocs treballs d´aquest període.

Període surrealista

Es en aquest període quan més utilitza la sèpia. En un principi, en tècnica mixta, però, de volta en volta, va guanyant majors espais en la composició, fina a aplegar a la plena autonomia.

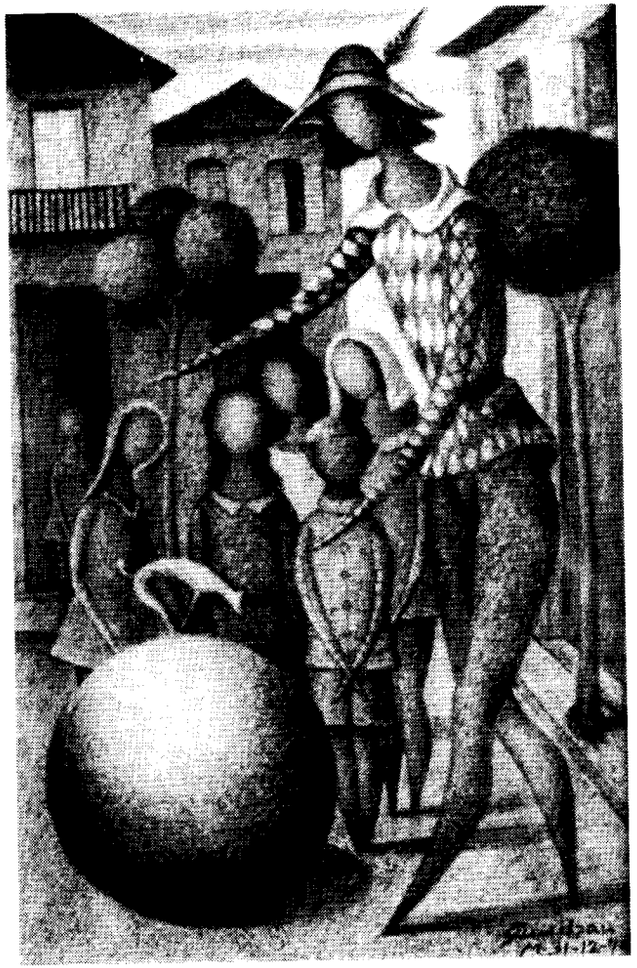


Figura 60: "Perro equilibrista".
Sèpia, sanguina i carbó.
60 x 32.
Paper.
1970. Marsella.



En un principi, la utilitza per a aconseguir el clarobscur amb una gran varietat tonal (fig. 60) en la que ja no necessita d´un altre mitjà per a assolir la màxima força emotiva. Més tard, s´allibera d´aquesta subordinació per a poder aplegar a una expressió lliure i emocional. Al començament d´aquest període no li interessen les textures ja que tota la superfície és difuminada, deixant com a única petjada la trama del paper. Però, al final, prescindeix quasi del difumí per a que el ratllat del traç passe a ser un element important (fig. 61) de la composició.

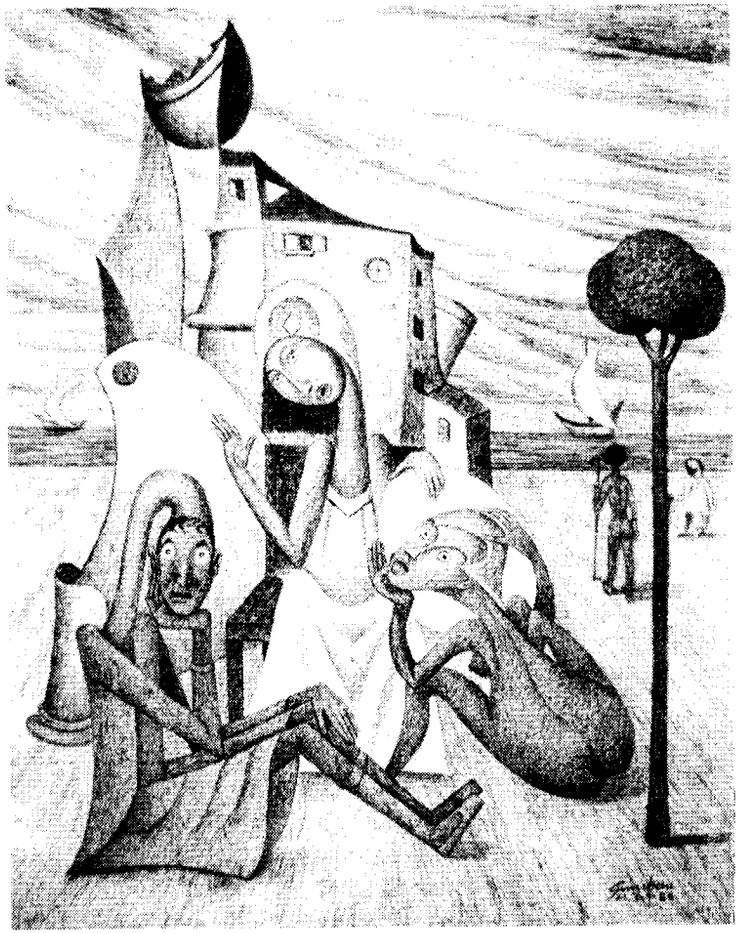


Fig. 61: "Sueño".
Sèpia
50 x 21
Paper
1982, Marsella

Període de maduresa

Lògicament, és ara el moment de màxima experiència, tal i com ocorria amb la sanguina. Passa, novament, a realitzar composicions plenes de gom a gom de figures (fig. 62), com ho feia en el període postacadèmic.

Continua, a l´igual que en el període anterior, subordinat al clarobscur, però ara el combina amb un traçat linial. La linialitat es conjuga amb els volums arrodonits en una total harmonia. Aquesta característica serà comuna en tots els mitjans que empra en el període de maduresa.

## LLAPIS DE GRAFIT

Es un mitjà relativament nou en la llarga història de l´art ja que es va descobrir en 1662. L´utilitzaven amb predilecció els artistes dels segles XVI i XVII per als estudis preparatoris. La mina és d´origen natural, es tracta d´una mescla de grafit. Fou Ingres el primer en elevar-la a la categoria d´obra d´art, fent-la servir, a més a més dels apunts, en obres acabades. Josep Gumbau, l´usava en apunts, però no ens consta el mateix per a les obres finals.

Anterior al llapis estava la punta d´argent que encantava per l´extrema delicadesa de les línies. És semblant al llapis però de major finura. Es el procediment més antic i consisteix en dibuixar amb un instrument de punta d´argent sobre un suport previament tractat amb una capa de blanc de la Xina, ja que, sense aquesta, no deixaria ninguna emprempta. Josep Gumbau conegué aquesta tècnica més per curiositat que amb un plantejament seriós.

## LLAPIS DE CARBÓ COMPOST

Es tracta d´un material esquistós-argilós que conté partícules de carbono. Al mesclar-lo amb cola dóna un negre brillant. Josep Gumbau el treballa amb el carbó i el pot difuminar bé amb els dits o el difumí.

> La primera menció sobre la utilització de la tisa negra s´hi troba en els escrits de Cennino Cennini: "He descobert una pedra negra que pot servir per a dibuixar, s´importa del Piamonte i és excepcionalment blana. Es pot tallar amb un ganivet i el seu color és d´un negre ric i profund. Pot reemplaçar excel.lenment al carbonet" (TEISSING, 1990, pàg. 99).



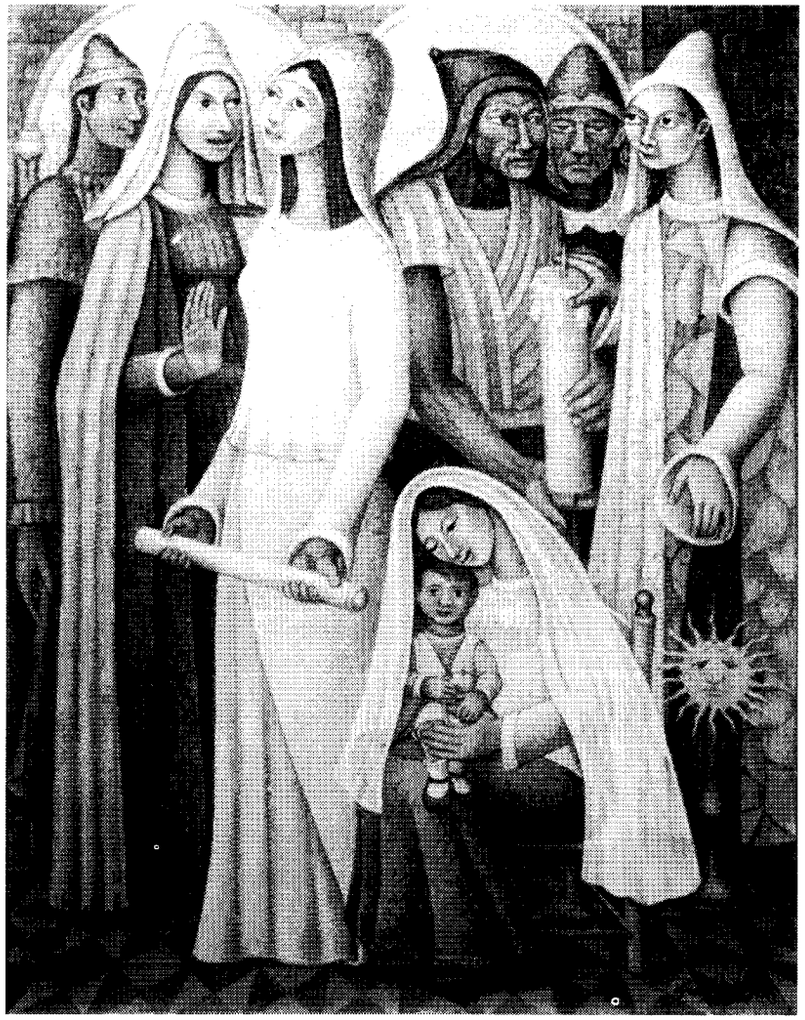


Fig. 62: "Premio"
Sèpia i llapis carbó.
65 x 50.
Paper.
1984. Marsella.

Josep Gumbau, quasi sempre l´empra amb el carbó per a matisar, ja que aquell té major fixesa que aquest i així obtenia negres més intensos (fig. 63). Li facilitava l´expressió de la llum i de l´ombra. La utilitzava més freqüentment en forma de llapis perque en els retrats entrava millor en les àrees més menudes i per a poder definir amb major nitidesa la línia.

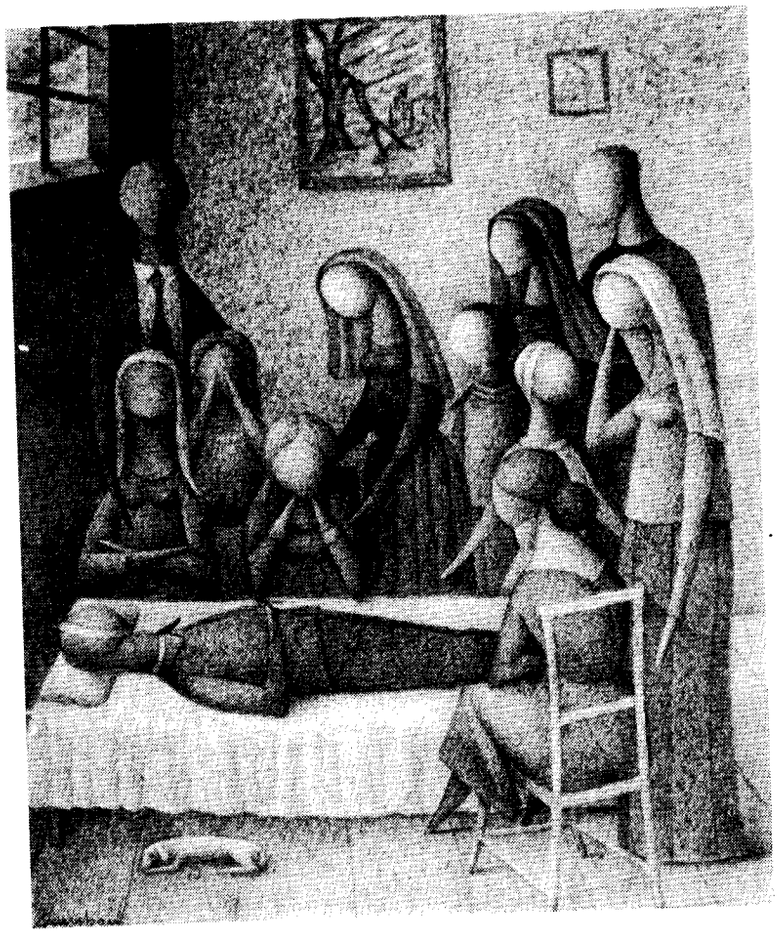


Figura 63: "Velando al muerto".
Carbó, sanguina i sèpia.
65 x 50
Paper.
1979, Marsella.



## LLÀPISSOS DE COLORS

Aquest material no té la mateixa importància que altres utilitzats pel nostre artista en el dibuix. Els llàpissos de colors han suposat un avanç en qualitat respecte a altres materials com la tisa, etc..

Els colorins estan fets amb una mescla d´argila i substàncies colorants. Fabricats industrialment cap a finals del segle XIX, posseeixen una matèria més dura i fina que el pastell. Precisament, per comptar amb aquesta característica li va servir en moltes ocasions per a perfilar aquelles parts que el pastell no ho permetia. A l´igual que aquest, pot obtenir infinitat de matisos. Gràcies a ells, tant Toulouse-Lautrec com Klimt podien dibuixar nus i exagerar enormement els maquillatges de les dones, que tant els fascinava.

Els colorins captivaren per la raresa dels colorits que accentuava el desfassament amb el món real. Josep Gumbau els usa en tècnica mixta (fig. 64) amb altres materials com el carbó, sèpia, etc.. per a il.luminar els seus dibuixos. De vegades, fa servir els traços fins dels colorins per a donar lloc a transparències. Per a crear les diferències tonals empra el ratllats i tramats creuats, punts, ratlles i diferents marques en totes les direccions, sobretot verticals i horitzontals. També raspa amb el dit o una goma per a obtindre tons diferents i els tocs de llum els realitza amb una goma. Junt al pastell, també el gasta per a perfilar i intensificar aquelles zones concretes que vol que tinguen major rellevància.

En altres ocasions desenvolupa el mètode emprat per Durero i Leonardo da Vinci per a reproduir el to a base de línies. Consisteix en dibuixar línies paral.leles molt juntes; les ombres les indica amb línies fortes i obscures i les zones clares amb línies fines.

A més a més de la seua manera d´emprar els llàpissos de colors per a crear-hi textures, usa paper amb un poc de grà que li ajuda per a aconseguir textures.

Figura 64: "Al pie de la Cruz".
Pastell i llàpissos de colors.
63 x 47
Paper.
s.d., Marsella.



## II.1.3. ELS PROCEDIMENTS LIQUIDS.

### L´AIGUADA

Podríem dir que l´aiguada ve a completar totes les tècniques de dibuix descrites abans per posseir un caràcter netament linial. Encontrem indicacions sobre aquesta tècnica en el conegut tractat sobre la pintura de Cennino Cennini, en 1437.

> Recobriu els llocs amagats amb una aiguada molt disolta (dues gotes de tinta en una corfa de nou d´aigüa), de manera que les vores no siguen ni massa tallants, ni massa intenses. Afegiu lentament la tinta, gota a gota. Quan treballeu amb un paper preparat, exprimiu parcialment el líquid del pinzell, que tan sols deu estar humit a mitjes, amb objecte de no danyar la capa inferior. Continue fins a que obtingau ombres que floten com el fum (TEISSIG, 1990, pàg. 142).

En el segle XVI, destaca Guercino, qui fou un gran mestre de l´aiguada, però, és Rembrandt qui l´enlaira a la perfecció. Sap col.locar els tocs d´aiguada en el lloc escaient i gradua la seua aplicació fins a que, lentament, alcança el grau de saturació. Durant els segles XVI i XVII, l´aiguada continuà essent apreciada per les seues qualitats llumíniques. En el segle XIX, també s´utilitzà l´aiguada, però més per a representar el modelat que com a mitjà d´expressió.

En l´actualitat, les seues qualitats han permés que siga una tècnica molt difundida i viva. La clau d´una bona tècnica de l´aiguada resideix en una distribució adeqüada de la llum en el dibuix, que deu ser enseguida plasmada amb una aiguada més o menys diluida.

Josep Gumbau fa servir l´aiguada en el període expressionista, i és ara quan més la utilitza. L´obté de nogalina (fig. 65) exclusivament i aporta noves qualitats llumíniques i cromàtiques. L´aigüada li permet traduir de manera directa i relativament ràpida la reacció espontània, la idea, la inspiració del moment. Comença a emprar-la per a completar la representació linial a l´afegir el joc de llums i ombres que resultava millor per al modelat. I també li donava veracitat i vida al dibuix.

Figura 65: "Familia de locos".
Nogalina.
65 x 50
Paper.
s.d., París.



El seu mode de procedir amb aquesta tècnica era el següent: mullar el pinzell en una solució d´aigua i nogalina. Actua prudenment i va augmentant la intensitat tonal de tal o qual part, després d´una sèrie de reflexions. Coneix que és una tècnica acumulativa en la que aplica una capa primer transparent i després va afegint capa sobre capa sense perdre de vista el conjunt fins a obtenir els tons més obscurs desitjats. Les capes successives que hi aplica són gradualment més fosques, però, sempre transparents.

Les seues composicions tenen una valoració tonal molt baixa, que contrasta fortament amb alguna àrea reduida de valoració molt alta. Josep Gumbau vol, així, reflexar el dramatisme humà.

Distribuia els tons sobre el paper i anava pujant cada vegada més el color, reservant les àrees més clares per a matisar-les al final. Reforçava l´efecte de les seues aiguades o augmentava el seu atractiu repassant el pinzell tenyit sobre algunes parts del dibuix seques o eixutes. Aconsegueix, així, nombroses possibilitats per a estructurar la composició.

Modela les formes humanes i obté una àmplia gamma de tons. Busca transmetre unes reflexions molt intenses de desesperació i abandonament, com ho veiem en el període expressionista. Tendeix a fer una continua avaluació i una comparació dels seus matisos per a que s´adequen al que vol aconseguir.

Per a evocar-hi una atmòsfera, la redueix a l´essencialitat d´un plànol que aplega en ocasions al negre més absolut. Aqueix entorn mínim dóna sensació d´opressió a les formes humanes, com si es tractara d´un forat negre. Matisa les ombres fins a tornar-les opaques.

El dibuix a pinzell, a l´igual que la pintura, tenen en común una mateixa recerca dels valors llumínics i espacials del tema. Tal vegada, empentat per aquesta nova tècnica, el seu dibuix experimenta la major llibertat d´expressió alcançada fins ara.

## AQUAREL.LA

L´aquarel.la és essencialment un dibuix realçat per una aportació de color, pel que fa que s´allunye de l´expressió gràfica i plàstica per a apropar-s´hi a l´expressió pictòrica.

Som sabedors que ja els egipcis coneixien la tècnica de l´aquarel.la, però quan es reconeix d´una manera universal és en el segle XVIII, en Anglaterra. Naix, ací, una escola d´aquarel.listes que fa que s´haja considerat, fins i tot, com una

especialitat britànica. I ben prompte aconsegueix independitzar-se del dibuix per a convertir-se en un gènere autònom.

En el segle XIX es difon des d´Anglaterra a Europa. La seua tècnica guarda una estreta relació amb la de l´aigüada, tot i que existeix una característica pròpia de l´aquarel.la com és la lluminositat i transparència que, a més a més, augmenten i s´estabilitzen a l´eixugar-se. Malgrat d´aquestes propietats de l´aquarel.la, Josep Gumbau la va practicar molt poc i d´una forma esporàdica (fig. 66).

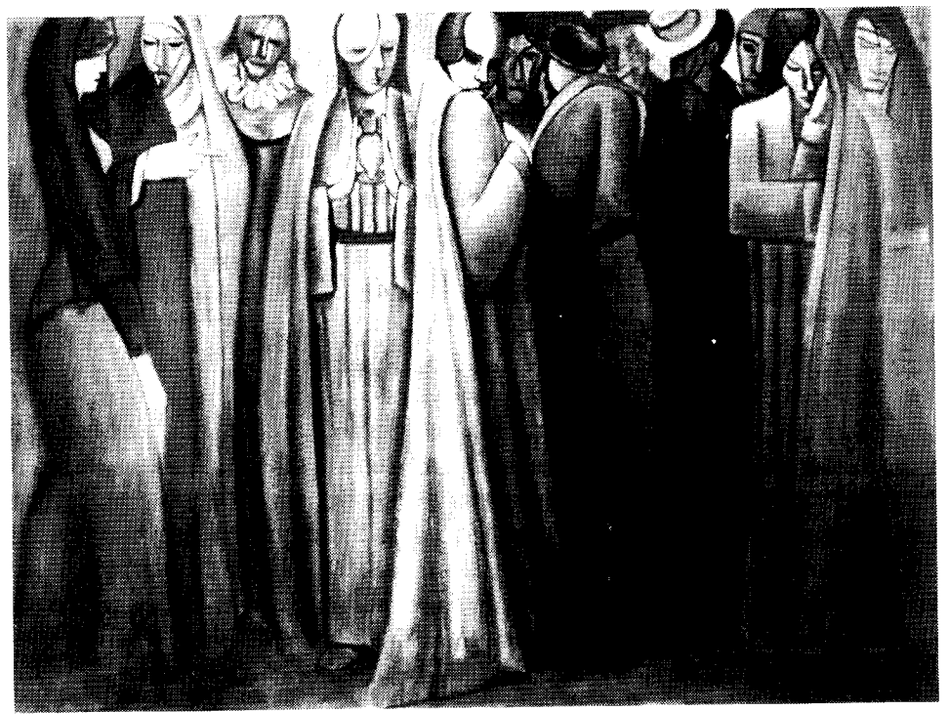


Figura 66: "La vuelta de Colón".
Aquarel.la.
70 x 98.
Paper.
s.d., París.



La gran virtud de l´aquarel.la és la seua transparència i, tal vegada, resulta curiós el fet que, en la seua pintura, el nostre artista busca una certa transparència respecte al suport. L´aplica amb un pinzell totalment de solució i determina la intensitat del color buscant la proporció del pigment i de l´aigua. La tonalitat la gradua des de la més clara a la més fosca. Diposita sobre la superfície una capa fina de pigment diluit, el que fa que es pareixca a l´aiguada.

Josep Gumbau seguia, en el mode d´emprar, la forma tradicional, és a dir, començava per esbossar amb una sèpia molt clara els contorns i el modelat. De seguides, afegeix a l´esbós tonalitats més intenses, amb cura de no atenuar la lluminositat. En altres ocasions esbossa amb un pinzell fi i una aquarel.la molt clara, de color neutre o del color que és dominant en l´obra o inclus amb un llapis blanós o d´un carbonet.

"L´aquarel.la deu ser sempre simple, airejada, lleugera i transparent. Tota addicció de blanc, de *gouache* o inclus de pastell era considerada pels anglesos com una impuresa estilística" (TEISSIG, 1990, pàg. 161). Inclus un retoc amb una aquarel.la blanca es considerava com un pas en fals. Josep Gumbau coneix que l´aquarel.la es deu de treballar amb la mà ferma i precisa, sense tornar-hi enrera per a que la seua obra no li perda la frescura i espontaneitat que caracteritza aquesta tècnica.

Josep Gumbau, pràcticament, no utilitzà l´aquarel.la en tècnica mixta. Aquest mitjà, el poc que l´usà, ho feu en solitari. En el seu mode d´utilitzar-la destaca el tractament del suport que en aquest cas és el paper. Treballa sobre el paper sec quan li interessa reflexar els detalls. En canvi, prefereix el paper humit, el qual humeeix amb una esponja, quan el seu objectiu no està en incidir-hi en els detalls, sino més bé en crear atmòsferes vaporoses sense uns contorns molt delimitats.

D´aquesta manera, es servirà per a modelar les formes treballant sobre les parts humides i aquelles que s´han eixugat s´humedeixen de nou i torna a pintar sobre elles. Carrega el pinzell amb el líquid colorejat i l´escampa lliurement i també ejecuta un traç saturat segons la intencionalitat que vol donar-li en aqueix moment al dibuix. Reserva sempre els blancs del paper per a la tonalitat més alta. Aprofita, d´aquesta manera, per a suavitzar els segons plànols, representar els tons més elevats i matisar els trets de les figures. També busca donar-hi lleugeresa al contorn dels objectes que es retatllen sobre un fons obscur i donar en ocasions un aspecte vaporós per a expressar el que està fora de la realitat, allò idealitzat. Gasta els colors fonamentals i així podrà obtindre una varietat infinita de tonalitats.

Figura 67: "Cristo".
Aquarel.la.
50 x 32
Paper.
1954, València.



Els colors estan compostos per pigments pulveritzats i un aglutinant, goma aràbiga, dextrina, cua de peix o goma amb mel que donen suavitat i soltura. El disolvent és l´aigua, destil.lada o bollida, a la que es pot afegir una gota de vinagre que aportarà un suplement de frescura a la tonalitat. Precisa d´una paleta de color blanc, una superfície no absorvent per a poder mesclar els colors.

Els colors d´aquarel.la, segons l'interessa per a les seues mescles, els escolleix secs, en pastilles o bé humits, presentats en tubs. En les seues composicions combina dues maneres de fer: per un costat busca el modelat de les formes i així aconsegueix en alguns moments definir molt nítidament els contorns. D´altra banda, en la mateixa composició contrasta amb altres parts difuses, fundides i subordinades també al clarobscur.

Les seues aquarel.les no les podem agrupar en períodes com veníem fent fins ara, per ser realitzacions esporàdiques i algunes difícils d´enquadrar. Els treballs figuratius, tot i que, al nostre parer, s´en van una mica de la seua evolució artística, sí que observem en elles unes constants que ens resulten familiars. El cromatisme que utilitza ve a ser el mateix que en la pintura: colors vius purs, com el groc, taronja, blau, etc..

Altres aquarel.les estan dins d´una línia cubista (fig. 67) en la que també fa aquesta combinació. En aquests dibuixos, el cromatisme varia i es torna delicat i suau, en el que dominen els blaus, grocs i roses pàlids. Segurament, pensem que es deixa portar per la qualitat expressiva de l´aquarel.la, com és la transparència. Per això deriva a un cromatisme apagat i suau en contraposició a tota la seua obra pictòrica. Es fa servir, creiem, de l´aquarel.la, quan li interessa una expressió espontània, essent aquest el mitjà més apropiat per a aquesta finalitat.

## III.2. LA TEMÀTICA EN EL DIBUIX DE JOSEP GUMBAU

Els dibuixos realitzats en les aules desaparegueren quasi totalment al ser assaltat el seu estudi. Aleshores, interessava que l´alumne aprofondira abans que res en el coneixement del món visible. Aquest postulat és tan vàlid avui com ahir, tot i que l´evolució dels estils i dels ideals estètics i intel.lectuals hagen provocat, amb el pas del anys, una modificació dels conceptes artístics.

> En l´època medieval, el principiant seguia un llarg aprenentatge - de dos a set anys- en un taller en el que realitzava les tasques

més modestes. El temps que li sobrava el consagrava a dibuixar a prop del mestre (TEISSIG, 1981, pàg. 11).

Les primeres acadèmies, conegudes com a escoles d´art, tenen lloc en el Renaixement. Foren fundades en Florència per Lorenzo el Magnífico i en Milà per Leonardo da Vinci vers a l´any 1490. En Florència, on els Médici havien acumulat una col.lecció d´obres antigues autèntiques, nasqué la tradició acadèmica de copiar les obres d´art clàssic. Els membres de l´acadèmia florentina, de la que formava part el jove Michelangelo, s´autoanomenaven *Accademici del Disegno* i rebien una formació definida originàriament per Leonardo. En 1563, Vasari fundà en Florència un altra companyia d´artistes, l´*Accademia del Disegno* , que no sols exercia una funció pedagògica, sino també social, ja que assegurava als seus membres una posició independent de les corporacions.

Poc després de la de Vasari, apareix en Roma, en 1593, l´*Accademia de Saint-Luc* . El seu programa seguia essent, fins al segle XIX, un model per a totes les acadèmies d´art. El primer nivell de l´ensenyança, estava consagrat a l´estudi de la perspectiva, el segon al dibuix, que imitava les obres d´antics mestres. Així, l´estudiant assimilava l´escala de les proporcions i exercitava la seua visió en models d´innegable qualitat.

El nivell més elevat, es dedicava al dibuix al natural, que permitia a l´alumne posar a prova els coneixements adquirits prèviament. Posteriorment, les acadèmies s´estengueren per tota Europa. En el segle XVIII existien en França unes 37 institucions per a l´ensenyament de l´art. Una de les acadèmies de major renom fou creada per Carraci, en 1582. Els Carraci posaren en marxa un programa d´estudis que dividia determinades disciplines en temes més detallats. Posava a disposició dels seus alumnes estatues i models vius de gran qualitat, i els ensenyava l´anatomia a través de la dissecció, sense descuidar la formació teòrica que consideraven indispensable. Més tard, les acadèmies es desenvoluparen més encara, incidint en la geometria, la perspectiva, l´anatomia, l´arquitectura i més tard la història, l´estudi de la llum, dels colors, etc..

Sabem que en el segle XIX, l´objectiu final de l´ensenyança era la reproducció, el més fidel possible al model, i s´estimava que la cimera de la perfecció era la reproducció fidel dels models antics. En les acadèmies, es respetaven, més que mai, els principis pedagògics de Leonardo. Els estudiants copiaven continuament els models de les obres d´art clàsiques. Josep Gumbau, en les primeries d´estudiant també copiava obres antigues.



Els pintors del segle XIX eren uns excel.lents dibuixants, gràcies a la formació que havien rebut en les acadèmies. Se´ls acusa de carèixer de personalitat per no posseir un caràcter íntim i espontani. La revolució que esclata més tard va dirigida contra l´aridesa, la insensibilitat i l´objectivisme acadèmics, el que portarà una valoració del talent personal de l´alumne.

Malgrat tot, el dibuix segueix essent avui la base dels primers anys d´estudi i encara es considera com a una etapa essencial de la formació de l´artista. Es dibuixen objectes innanimats, models vius disposats arbitràriament davant de l´alumne. Tot i haver-s´hi introduït nombroses innovacions, la pedagogia continua estant basada en els principis definits per les primeres acadèmies: "L´adquisició d´una tècnica quasi perfecta i l´estudi de la perspectiva, de les proporcions i de la composició de la imatge són encara fonamentals". (TEISSIG, 1981, pàg. 12).

## III.2.1. PERIODE ACADÈMIC.

La reproducció d´objectes inanimats data ja de l´antiguitat greco-llatina. Els motius de l´art clàssic, flors, fruites, jarrons, etc.. estan presents en l´art cristià primitiu en frescos, il.lustracions de textes, etc.. Més endavant, s´encontren en manuscrits gòtics i en la pintura sobre taula de fusta. "El bodegó pròpiament dit apareix a principis del segle XVI. D´aquesta època daten els prodigiosos estudis de flors i plantes de Durero (TEISSIG, 1981, pàg. 21). El tornar a interessar-se per la naturalesa, dóna lloc al naixement dels bodegons, que són reproduccions del que veiem. En el segle XVI, amb el Manierisme, se li donà tanta importància que l´art del bodegó es declarà independent. En el segle XIX, el bodegó es converteix en tema de quadres de cavallet. En l´art modern, les diferents tendències li donaran un tractament i una intencionalitat diferent.

### TEMÀTICA DEL RETRAT

#### Autorretrat

Quan el dibuix encara no gaudia d´un valor propi, el voler fer un autorretrat, segurament, era per la facilitat de trobar el model sempre disponible. Ben prompte, l´autorretrat pren un caràcter més utilitari, ja que un retrat junt a una descripció escrita formava part integrant d´un salconduit. En el segle XVI, acostumaven els

artistes a intercanviar els seus dibuixos.

En el desenvolupament de l´autorretrat, els artistes d´Itàlia aportaren una gran importància a la claredat plàstica dels contorns. De sovint, empraven un fons obscur per a augmentar la il.lusió del relleu. "La principal preocupació seua era la puresa i la perfecció formal, no la representació dels caràcters distintius propis del model" (TEISSIG, 1981, pàg. 33). Josep Gumbau, en l´autorretrat que es feu en l´època acadèmica, ens sembla que segueix aquests mateixos dictamens. Tanmateix, d´altra banda, hi ha artistes en el segle XVII, com Rembrandt, que no ignoren la *psique* del model. Destacava en la reproducció realista, tot i sacrificar la bellesa formal de l´obra.

En l´època moderna, l´autorretrat ha continuat evolucionant com un camp essencial de l´activitat de l´artista. Tenim els de Van Gogh, Kirchner, Kollwitz, Rouault, etc.. Una série d´autorretrats constitueixen una autèntica biografia. Molts artistes, sobretot "Durero, Rembrandt i Van Gogh, han aprofitat aquesta forma artística, una de les més reveladores, per a conservar el testimoni de la seua evolució psíquica i psicològica" (TEISSIG, 1981, pàg. 33). Josep Gumbau, efectuà molts autorretrats en el període acadèmic, on els centra quasi tots, però en els que es veuen uns canvis fonamentals, com passar d´un dibuix amb influències fauvistes (fig. 68) encara que amb intencionalitat de perfecció formal, a un dibuix on apareix el reflexe psicològic per al que recorreix a la síntesi linial.

Retrat

En l´Antiguitat, els primers retrats eren perfils gravats en les monedes. Els artistes, prompte vegueren que resultava impersonal, i per això passaren al retrat de cara que també els permetia captar l´aparència formal i el fons psicològic del model. Però, el que s´imposà finalment fou el retrat de tres quarts com el més expressiu.

Josep Gumbau, en el període acadèmic i part del postacadèmic, es dedicà amb força al retrat. Al principi resolvia els rostres repartint la llum sobre la cara a mode de taques en diferent grau de valor tonal i, d´altra part, prompte sorgeix en ell la preocupació intrínseca per allò formal, l´expressió psicològica del retratat.

Seguidament, la manera de modelar els rostres experimentà un canvi, com ho feu Holbein, qui concedí més importància al traç. Josep Gumbau, a mesura que s´endinsa en el retrat, va restringint els clars i els obscurs. En els seus últims estudis hi ha un predomini de la línia i "tanmateix havia plasmat bé el modelat,



el que prova que el joc de llums i ombres no és l´únic mode de crear la il.lusió del volum" (TEISSIG, 1981, pàg. 29). Josep Gumbau, aconsegueix, a més a més, en el plànol expressiu, una major naturalitat i espontaneitat.

Figura 68: Autorretrat (fragment).

## TEMÀTICA DELS NUS

Els primers nus apareixen en les obres pintades o esculpides, que no en el dibuix. El poder representar lliurement el cos nu és una conseqüència indirecta del reconeixement de la igualtat entre la pintura, l´escultura i les demés arts i ciències. En l´Antiguitat, el cos nu no estava absent de l´art, com ho veiem en els temes religiosos, però mai no s´havia elegit com a tema principal d´una obra. El dibuix no era fruit d´una observació directa, tot i que els artistes, probablement, acudien als banys públics, els llocs on es podien observar-hi els cossos nus.

Els nus anteriors al Renaixement es tractaven com a tabús religiosos i socials. No mostraven cap interés per a revelar detalls anatòmics o físics del model. Però, ja a finals del període medieval, els artistes comprengueren que es necessitava d´una observació directa per a progressar en la representació del cos humà. Les prohibicions anaren desapareguent i es va aconseguir una descripció més exacta i més atractiva de la nuesa.

En Itàlia, en el segle XV, els nus es feren més freqüents i apareixen els primers models professionals. Aleshores, el dibuix del nu es reaferma en les acadèmies com una autèntica disciplina. "Leonardo da Vinci, va establir una série de regles per al dibuix del nu que encaran són vigents avui" (TEISSIG, 1981, pàg. 54). Els models tenien que respondre a criteris estètics severs. Rafael s´inspirava en vàrios models per a compondre una imatge amb unes proporcions perfectes del cos humà. L´estètica del nu ha variat amb el pas del temps. El model de proporcions ideals de Leonardo és diferent al de Michelangelo.

Els primers models són de sexe masculí, degut a les reserves contra la nuesa femenina que encara hi havia. I també es considerava el bust masculí l´únic proporcionat harmònicament. En el segle XVIII, especialment en França, el dibuix del nu femení es posa de moda i continua al llarg dels segles XIX i XX. Aquesta temàtica, en un principi, tenia la finalitat d´estudiar la conformació del cos humà, les seues característiques anatòmiques, el pas de les diferents parts i la juxtaposició.

A principis del Renaixement, hi havia una concepció estàtica, se´ls demana als models que adopten posicions estàtiques, per a que les puguen mantenir durant molt de temps i per això, se´ls col.loquen punts de suport com vaixelles, pals, etc.. que, de vegades, resulten anacrònics.

Més tard, es vol que el model adopte posicions que evoquen moviments harmoniosos. "L´artista es veu obligat a fer croquis ràpids per a captar els elements característics del moviment" (TEISSIG, 1981, pàg. 60). S´estudia el moviment i les maneres de suggerir-lo; la descripció dels músculs, tensos o en repós, li aportarà a l´artista la possibilitat d´aprofundir en el coneixement del cos humà i de la seua dinàmica. El nu, s´implanta com un gènere independent.

Dels dibuixos que Josep Gumbau va realitzar de manera obligatòria en l´acadèmia de "San Carlos", no se conserva ningun en l´actualitat degut al saqueig del seu taller, situat a València. La disciplina de l´estudi del moviment constituia, per la importància assolida, una matèria independent. Sabem que, precisament en aquesta matèria, fou el guanyador del premi que s´atorgava al finalitzar el curs.



## TEMÀTICA SOCIAL

Els dibuixos més representatius que han pogut conservar-se són els que va fer sobre la guerra, d´una temàtica escollida per ell i molt compromesa amb els temps que vivia. Realitzà una serie de dibuixos durant la guerra que foren publicats en la revista "Senyera" de València. Per això tindria després seriosos problemes, que el portaren a l´exili quasi la resta de sa vida. En aquests dibuixos, el tractament formal segueix els passos apuntats en l´autorretrate. Al principi, tracta les formes amb taques, després combina el clarobscur amb la línia per a buscar el volum i altres són també de línia i atents al modelat del volum. En ells veiem que té unes connexions molt clares amb els seus coetanis per haver sortit tots ells del mateix tronc, l´escola de "San Carlos".

En el dibuix de la "Matrona republicana" (fig. 69), datat en 1938, apareixen uns elements en els que s´adivina alguna cosa del que serà el seu futur estil. Ho veiem en el rostre de la dona i la posició de les mans, amb caràcter simbòlic.

Figura 69: "Matrona republicana" (PÉREZ CONTEL, pàg. 124).



## III.2.2. PERÍODE POSTACADÈMIC

### TEMÀTICA SOCIAL

En la distribució de les figures d´ "El trovador" (fig. 70) veiem que n´hi ha una concepció acadèmica, amb la finestra del fons, on es veu l´ús d´una perspectiva personal. En el modelat de les formes gasta el clarobscur, però ara s´hi tornen més nítids els volums al ser delimitats per la línia, buscant un ritme connectant de les formes. Es produeix un equilibri entre els volums rodons i les rectes de la finestra, dels plecs dels vestits, en l´espatllera de la cadira, etc.. Tal vegada, domine el rodó sobre el rectilini.

La composició crea un triangle i ens dirigeix la mirada a la figura que posseeix un tractament formal diferent. Degut a la seua concepció plana ens anuncia el període expressionista. Aquesta convivència formal la veurem també en el quadre de "La deshonrada", on crea una inquietud i molèstia en la intimitat, en aquest cas de la parella, que interfereix en el que pertany al ser humà.

"El trovador" recrea el moviment a l´estar tocant un instrument en una part del quadre, en canvi, l´altra part resta estàtica. Això reforça el contrast i l´ambigüitat. La textura que empra és diferent segons la zona del quadre, a l´igual que la manera de fer-la. Unes parts estan difuminades, com el cos de la dona jove, en altres s´aprecia el ratllat vertical, com en la part posterior de la finestra, i en la guitarra i el tors de l´home segueix la direcció del volum, en sentit inclinat. Realitza una esquematització molt gran en els ulls i en el rostre de l´anciana, donant-li com una irrealitat. De fet, l´esquematització alcança tot el quadre i ho podriem reduir en les seues formes geomètriques bàsiques, com els tons dels colls i del tronc, etc..

La llum es dispersa; la part més il.luminada és la superior, on l´entramat de línies està separat per a crear tons lluminosos i en algunes zones no li interessa la petjada del traç i, per tant, el difumina. Quan vol obtenir els tons obscurs concentra les línies i certes àrees del quadre, a més a més, les difumina, com el ropatge de la vella.

Figura 70: "El trovador".
Oli.
50 x 32
Tela d´arpillera.
s.d., Marsella.



## III.2.3. PERÍODE EXPRESSIONISTA

### TEMÀTICA SOCIAL

"Fiesta en el manicomio" (fig. 71). Les figures s´hi troben amontonades, sobre un fons espacial negre. Això dóna encara més sensació d´enpresonament de les formes. En el modelat de les formes, els rostres els distorsiona fins a aplegar en alguns d´ells a la caricatura. La llum, la reparteix de manera que il.lumina una figura i les colindants les enfosqueix per a que resalte així el que considera més important. També l´empra per a indicar uns altres plànols d´allunyament, com veiem en les dues últimes figures. Destaca el moviment que té la composició, alternant diverses posicions, essent la central l´eix del moviment. Un altre element que crida l´atenció és la total verticalitat del conjunt, en la que tot element té algun indicatiu d´ascendència. En tot el quadre encontrem elements simbòlics de l´absurd i les mesquineries del món en el que es desenvol l´existència.

La manera de col.locar la nogalina és a base de taques, unes les difumina i en altres, en canvi, es percep la direcció de la pinzellada un tant grotesca. El tractament formal i cromàtic està compromés en la temàtica d´humor a la que recorreix. Josep Gumbau, en aquesta obra, s´esmerça amb la risa sardònica per a alliberar-se dels entrebancs i les etiquetes socials. Ho veiem reflexat en la dona que va eleganment vestida. Se separa de la vida per a considerar-la com a espectadora.

> Subratllar la ridiculesa i fer bufa dels convencionalismes condueix inevitablement a la rebeldia contra l´ordre establert. Des de Freud, l´humor apareix clarament com a una metamorfosi de l´esperit d´insumissió, una negativa a acomodar-se als perjudicis socials (DUPLESSIS, 1972, pàg. 22).

Pareix com si Josep Gumbau vullguera dir-nos que la risa és la millor arma. Això ho reflexa en la custòdia, per a espolsar el jou de la hipocresia.

Figura 71: "Fiesta en el manicomio".
Nogalina.
65 x 50.
Paper.
s.d., París.



## III.2.4. PERÍODE INGENU

Pensem que Josep Gumbau, en l´expressió de les formes a la que aplega en aquests moments, es deu a que continua els passos de Dubuffet, Tots dos aconsegueixen una síntesi formal que s´aparta de manera deliberada de qualsevol academicisme del passat i del present. Amb línies esquemàtiques a mode de joc ens expressa les figures com si es tractase de garavats infantils.

Creuen que és necessari oblidar qualsevol preconcepte sublimador, començant pel mateix art. Volen apropar-s´hi al que sempre ha estat junt a l´home, l´art dels xiquets en el cas del nostre pintor. Dubuffet aplega a ser totalment radical; porta als extrems el seu anticonvencionalisme estètic, i aborda també l´art dels bojos i els *grafiti* anònims.

Josep Gumbau feia de xiquet, sense ser-ne coneixedor, el que més endavant es coneixerà com a *grafitis*. En el quadre "Las Lavanderas" veiem, en el plànol del fons, aqueix tipus de *grafiti* que més tard, en el període ingenu, desenvoluparà amb més profunditat. No obstant, no assolirà la consciència de Dubuffet de considerar els *grafiti* anònims de qualsevulla tàpia, la petjada del desconxat i tot el que puguera significar desarrelament.

Mentre Dubuffet s´entrega a una pintura de bojos, dels marginats socials, agressiva i dramàtica, Josep Gumbau, tan sols atén a la temàtica dels infants i ho fa fora de tot dramatisme i volen resaltar el seu món d´il.lusions.

Podríem dir de tot això que la bellesa no té objectivitat sino que es crea.

### TEMÀTICA DE PAISATGE AMB FIGURES

En aquest període realitzà molts pocs dibuixos. En el quadre que conserva d´aquest període, recupera l´ambient en l´escola. Pensem que aquestes manifestacions de la infantesa, les fa amb estima i optimisme per mig de la cura i protecció de les mestres amb els xiquets. Organitza les figures mitjançant una perspectiva per a obtindre els distints espais on les col.loca.

En el modelat de les formes està més definit que en la pintura. El clarobscur està reforçat per la línia. Els tons estan difuminats, buscant el volum de les formes. En això pensem que existeix una clara diferència amb la pintura.

La distribució de la llum, equilibra els tons clars de l´esquerra amb els obscurs de la dreta i els negres de l´últim plànol del quadre els compensa amb l´obscur de la dreta i els caps situats a l´esquerra, aconseguint, així, una atmòsfera de

tranquilitat. El ritme formal l´estableix igual que en la pintura, amb un predomini de la corba i relaciona tots els elements que apareixen en el quadre sense distinció entre el paisatge i les figures en l´aspecte formal, com els caps i els arbres.

## III.2.5. PERÍODE SURREALISTA

El Surrealisme com a tendència artística es manifesta en contra del racionalisme de les convencions artístiques formals. Sabem que el Surrealisme és l´automatisme pur, psíquic, que intenta expressar per mig del dibuix, en aquest cas, el procés real del pensament. "Transcripció del pensament sense cap tipus de control de la raó i fora de tot plantejament estètic o ètic" (THOMAS, 1988, pàg. 124). Josep Gumbau, també en els seus dibuixos, es veu inmers en les influències formals i temàtiques d´aquest moviment.

### TEMÀTICA MATERNITAT

Disposa les figures de manera que tenen una continuitat entre elles. Aconsegueix un ritme de les formes per mig de la corba, que és la unificadora del conjunt. Estableix un entrellaçat rítmic entre la mare i el fill en diferents direccions que conflueixen, al mateix temps, en una gran unitat al connectar el gir de la mare (fig. 72) amb la xiqueta que tanca el ritme. Queda la composició compensada al repartir el pes en les dues parts, dreta i esquerra. Tot això condueix a crear un moviment en potència. Tota la composició és vertical, la qual cosa li confereix estilització.

En el modelat de les figures veiem una esquematització en les formes ja que ha eliminat els ulls i altres detalls de menor importància.

> Els surrealistes s´allunyen així del món real per a penetrar en el de les aparències i els fantasmes, perque solament en la proximitat d´allò fantàstic, en aqueix punt on la raó humana perd el seu domini, és on existeixen totes les possibilitats de traduir l´emoció més profunda del ser (DUPLESSIS, 1972, pàg. 30).

A la delicadesa formal acompanya el tractament que li dóna al mode d´emprar la sèpia , tot el dibuix és difuminat adquirint una gran suavitat.



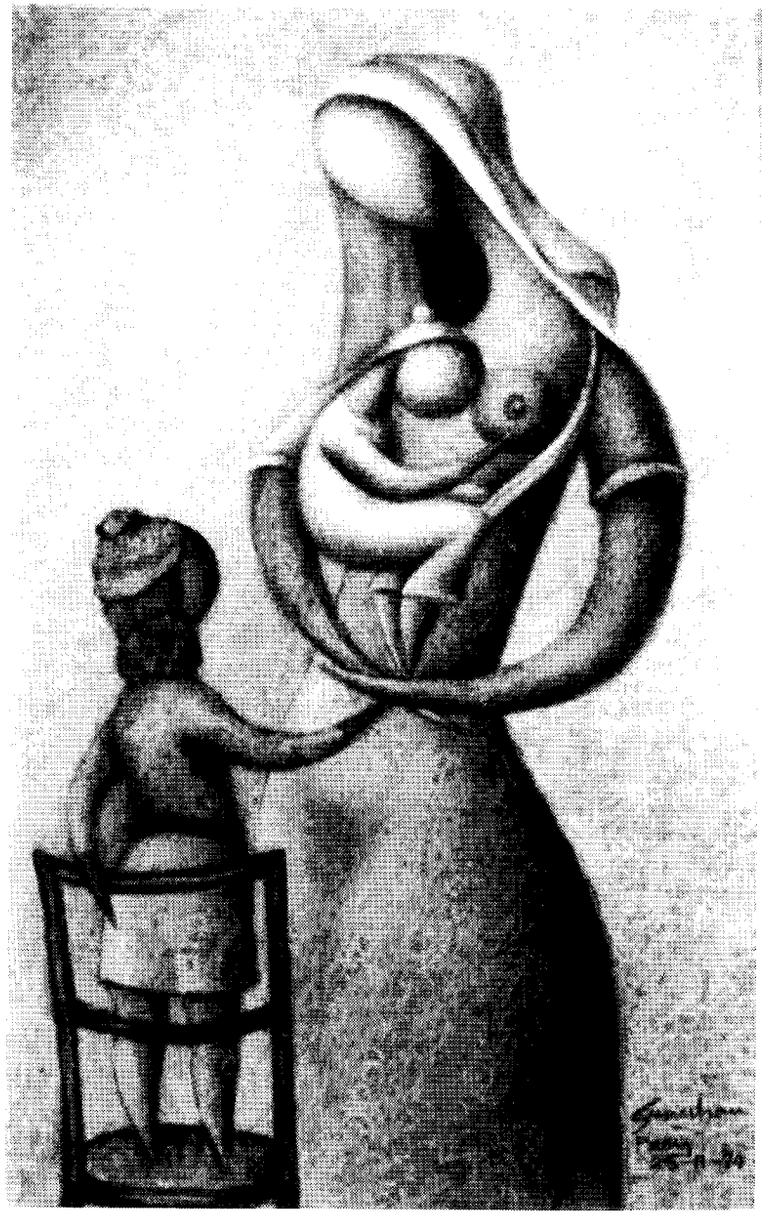


Figura 72:
"Maternidad" (2).
Sèpia i carbó.
50 x 32.
Paper.
1974, Marsella.

## TEMÀTICA DELS SOMNIS

Josep Gumbau treballa bastants dibuixos amb aqueixa temàtica, totes les intitula "Sueños". Aquesta nova temàtica que aborda, va a suposar-li uns canvis en el seu tractament formal. Hi ha una major abstracció i esquematisme formal amb una marcada diferència respecte a unes altres obres del mateix període, com ara les maternitats. En "Sueño" (fig. 73) fa una distribució de l´espai, de manera que les figures l´omplin de gom a gom. Al col.locar les figures sobre un fons, dóna la sensació de que les empresona.

Totes elles estan connectades entre sí, produint-se pocs buits entre les mateixes. Estableix un ritme amb les torsions enllaçades dels cosos. Domina en tots ells la línia corba, el que accentua el ritme i les formes adquireixen un moviment en acció.

En quant al modelat de les formes, realitza unes distorsions, però aquesta vegada més allunyat de la realitat. "Altera les nostres costums per les mudances, la sorpresa, les aproximacions inesperades; allibera l´esperit i li permet apropiar-se del seu impuls" (DUPLESSIS, 1972, pàg. 23).

Els volums, els busca per mig del clarobscur i se basa, en ocasions, en la línia per a definir-los. Els tons més clars els col.loca, normalment, davant, per a apropar-nos al que vol resaltar. En la composició resalta una part central il.luminada i en els dos extrems situa els tons més obscurs, de manera que divideix el quadre pels extrems, que, a més a més, reforça aquesta separació pel diferent tractament formal que reben les formes. Les dels extrems són poc abstretes i, tanmateix, les altres ja són molt esquemàtiques i deformades.

> Eixe món s´oposa- com havia notat Bergson- al de la realitat pràctica, on, moguts per impulsos utilitaris, veiem destacar-se tan sols els fets que ens reporten utilitat. Si ens separem d´això i tanquem els ulls, ens trobarem transportats immediatament a un univers d´imatges i de records rebutjats que ens arrastra fora de tota llògica i de tot raonament (DUPLESSIS, 1972, pàg.33).

Figura 73: "Sueño".
Sèpia i carbó.
21 x 30
Paper.
1983, Marsella.

En el somni, entrem en l´esfera d´allò surreal (fig. 74). S´està lluny del món de les idees clares i de les dades conegudes. En aquests quadres, tot pareix fàcil i natural, és passiu davant les aventures més extraordinàries, l´esperit no les jutja contradictòries, tan sols al despertar i en nom de la nostra lògica ilimitada. L´hetereogeneitat que veiem en les seues imatges i la seua incoherència són vistes des d´aquest angle quan són considerades des del punt de vista dels nostres hàbits de clasificació, orientats vers la utilitat.

En uns altres dibuixos anomenats "Sueños" (fig. 75) ens arrastra al món surreal però el tradueix amb un altre tractament formal.

Josep Gumbau treballa les formes amb la línia que domina quasi absolutament sobre el volum. Només li preocupa delimitar l´espai. En aquest cas, les formes ja no deixen espais buits entre elles, totes s´agrupen formant un tot.

Figura 74: "Sueño".
Sèpia.
30 x 21.
Paper.
1980, París.

Ja Leonardo da Vinci havia insistit sobre la importància de la imaginació creadora, per a la que la síntesi de les sensacions no es sino un trampolí per a saltar cap a l´irreal. "Si observeu- aconsella als seus deixebles- les taques d´alguns vells murs o les qualitats de certes pedres jaspiades, us serà possible encontrar-hi diverses invencions i representacions de batalles, actituds espirituals, aparicions de caps o de figures extranyes, trajes capriciosos i tota una multitud de coses, perque l´esperit s´excita en mig d´eixa confusió en la que descobreix moltes imatges (DUPLESSIS, 1972, pàg. 66).



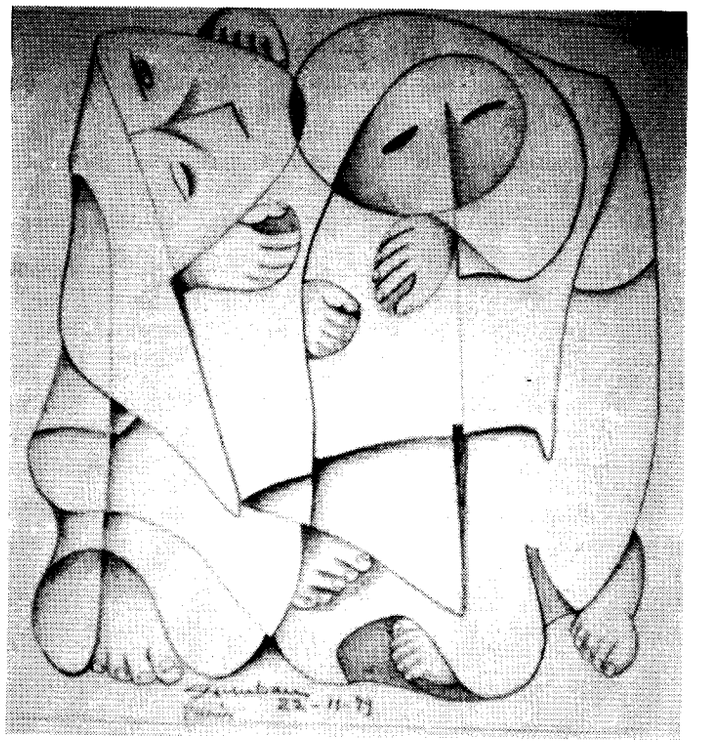


Figura 75: "Sueño".
Llapis carbó.
21 x 30
Paper.
1982, Marsella.

A més a més de tot el que ens apunta Leonardo da Vinci, de tot allò del que s´alimenta el nostre subconscient, Josep Gumbau comença la realització d´aquests dibuixos arran d´una llarga i greu malaltia. Tal vegada, en moltes ocasions, es refereix al despegament de la terra, en aquest trànsit de la subjectivitat a l´objectivitat.

## III.2.6. PERÍODE DE MADURESA.

### TEMÀTICA RELIGIOSA

Malgrat tornar-hi a la temàtica religiosa (fig. 76), la seua obra dóna un gran canvi. En el tractament de les formes, pareix com si vullguera retrotraure´s en el temps i buscar en el passat, concretament en el gòtic, el que desitja encontrar.

En el modelat de les formes, es percep que transpiren una calma interior i una delicadesa que fins a aquests moments no ho reflexava la seua obra. Utilitza, al mateix temps i en un equilibri que considerem total, la línia i la taca. "Giotto va traure l´art del terreny de les abastraccions bisantines i introdueix els sentiments humans en les representacions sagrades" (MARANGONI, 1962, pàg. 185). Pensem que Josep Gumbau es veu igualment motivat que Giotto i ho veiem en els rostres carregats d´humanitat, sobretot en les figures del fons. També en el tractament dels plecs va més enllà de la influència bisantina i es tornen més vaporosos, com en el segle XIV. Situa les figures en un marc arquitectònic, com en el gòtic, a l´igual que les robes.

> Em meravella que ni tan sols el revolucionari Giotto hagués pensat en suprimir aquelles tradicionals, lleiges i pesades orioles en relleu, tan en pugna amb la composició, i que, essent tan plàstic i sintètic, faja quasi sempre, en aquesta i en altres pintures, els cabells i les barbes tan meticulosament qualigràfiques i d´ejecució tan minuciosa (MARANGONI, 1962, pàg. 31).

Podríem aplicar-ho a Josep Gumbau, quan en aquest període de major sinceritat, junt a la síntesi formal amb la que ens explica el valor il.lustratiu, al mateix temps, es recrea en els detalls, dotant al seu dibuix d´una ornamentació.

Figura 76: "San José".
Oli.
65 x 50.
Tela d´arpillera.
1952, Vila-real.

# CAPÍTOL IV

## JOSEP GUMBAU, PINTOR

## IV. 1. MITJANS UTILITZATS EN LA PINTURA

Cal començar definint el terme de pintura des del punt de vista de la tècnica. Pacheco recull del seu mestre Francisco de Medina que la pintura "ensenya a imitar amb línies i colors totes les coses imitables de l´art i de la imaginació, i principalment les obres de la naturalesa; i això en totes les superfícies, però més d´ordinari en superfície plana" (PACHECO, 1982, pàg. 7). En un moment donat tots ens sentim atrets per imitar la naturalesa, tal vegada moguts per eixa mateixa necessitat de l´home primitiu d´aprehendre la naturalesa.

Corrado ens diu que el descobriment de la pintura a l´oli és anterior a Van Eyck i ja es coneixia en l´antiguitat. A més a més, ho havia mencionat Teòfil en el segle XII i Cernini a finals del segle XIV. Tanmateix, Pacheco situa en Flandes la invenció o, al menys, la trobada de l´oli més adient. Els estudiosos d´aquesta problemàtica van estar els pintors Van Eyck i el seu germà Hubertus. Van fer moltes obres al temple amb ou o engrut, perque no se coneixia aleshores un altre mode de pintar i en Itàlia s´usava la pintura al fresc.

Van Eyck era un home curiós en buscar secrets i experiències per a fer colors; gastava destil.lacions i proves d´alquímia. Investigà en profunditat i trobà diferents tipus de vernisos, fets d´olis que servien per a vernisar i donar llustre a la pintura al temple, però necessitaven ser exposades al sòl per al seu secat. Degut a que se li obria el suport que era de fusta, va seguir buscant un vernís que s´eixugara en qualsevulla part sense insolellar-lo. Encontrà l´oli de llinassa i de nous com als més secants de tots i al mesclar-los trobà el millor vernís dels coneguts fins ara.

Van Eyck continuà la recerca observant que els colors mesclats i molts amb aquests olis s´eixugaven de manera que podíen resistir a l´aigua. També el mateix oli donava més llum i alegria als colors i ja no requeríen ser vernisats. El que més l´alegrà fou que els colors a l´oli es deixaven unir entre sí millor que els colors al temple. I així és com naix una nova manera de pintar que se situa al voltant de 1410. Escriu Vasari, a meitat del segle XVI:

> El descobriment del color a l´oli fou una bellíssima invenció i una gran comoditat per a l´art de la pintura. Aquesta forma de pintar encén més els colors i no requereix més que diligència i amor, perque l´oli en sí torna el color més mòrbid, més dolç i

> delicat i d´unions i esfumats més fàcils que de les altres formes, i mentre se treballa, els colors es mesclen i uneixen uns amb els altres amb més facilitat; i en suma, els artistes donen d´aquest mode a les seues figures una bellíssima gràcia, vivacitat i gallardia, de tal forma que moltes vegades les seues figures pareixen tenir relleu i separar-se del llenç (CORRADO, 1973, pàg.309).

Ticiano resolvia les seues composicions en un to monòcrom i després pintava les zones clares amb color opac i espés i, en canvi, les ombres eren més espeses. Posteriorment, Rubens (1577-1640) estableix un mètode de pintar que suposa un avanç en la història de la pintura. Treballava sobre una base blanca, aplicava el disseny linial i tonal amb ombra daurada. Continuava amb l´aplicació de llavats grisos, damunt dels quals pintava semitons freds translúcids, de manera que deixava veure part del prepintat. Les ombres més obscures i els tons més clars consistien en capes fines, rematades parcialment per vetlladures transparents. Alguns pintors els semblava molt treballosa aquesta tècnica de superposició de capes, perque segons ells, donava la impressió de pesadesa i restava emoció i espontaneitat.

Entre els artistes que buscaven un estil més lliure, s´hi troba Geinsborough (1727-1788) i Goya (1746-1828). La varietat i commoditat dels colors preparats provocaren l´aparició de tècniques més directes i de nous criteris. Com a exponent de la visió directa a l´aire lliure, amb els seus anàlisi sobre la descomposició de la llum, Turner (1775-1851) es converteix en el precursor directe dels impressionistes. El perfeccionament en la pintura es tradueix en una major fidelitat de l´aspecte real de les coses, donat que fins al segle XIX es tenien pocs coneixements òptics.

A principis del segle XX, s´enrriqueix la pintura amb la incorporació de tot el material òptic per una banda i, d´altra part, de tots els coneixements que posseim de les arts orientals de Xina, el Japó i la India. "L´artista modern té que seleccionar aquelles coses que millor responen a la seua íntima necessitat d´expressar-s´hi en la seua condició d´artista" (SPEED, s.d., pàg. 50).

El problema que se li presenta a l´artista mai no ha estat tan complexe. L´estudi dels impressionistes i de les tècniques tan personals i inconformistes de Van Gogh (1853-1890) i Gauguin (1848-1903) dugué a molts artistes a la conclusió de que no hi ha una forma "correcta" de pintar.



## IV.1.1. EL PROCÉS PICTÒRIC.

Una vegada que hem conegut el mitjà en que Josep Gumbau desenvolupa tota la seua obra pictòrica, farem una anàlisi del seu mode de pintar i la raó que el porta a fer-ho d´una manera determinada. Creiem que hi ha que plantejar-se abans de pintar, les paraules de Paulo Lomazo, milanés, que diuen així:

> La pintura es divideix en teoria i pràctica. La teòrica dóna preceptes generals, que deuen observar qualsevol que vullga ser excel.lent i famós en aquesta facultat. La pràctica dóna regles de prudència i d´ofici, ensenyant com s´ha de posar en obra el que s´ha dit o imaginat generalment (PACHECO, 1982, pàg. 44).

Front la pintura, Josep Gumbau deu atendre els aspectes més excel.lents, els que extrau a l´observar la naturalesa. Busca l´espai, allò que veu en el seu interior i ho plasma per mig del dibuix. Seguidament selecciona els colors que millor li aniran.

> Aquest discurs el tractà el Pare Diego Meléndez, de la Companyia de Jesús. Que no és la pintura una cosa feta, sino per elecció i art del mestre. Que per a moure la mà a l´ejecució es necessita d´exemplar o idea anterior, la qual resideix en la imaginació i l´enteniment. De l´exemplar exterior i objectiu que s´ofereix als seus ulls; puix ninguna cosa passa a l´enteniment que primer no es registre en els sentits, o una cosa semblant que done motius a que la imaginació imagine i l´enteniment entenga (PACHECO, 1982, pàg. 45).

A Plató se li deu el nom d´idea. Anomena exterior a la imatge que es posa a la vista; interior, a la imatge construida per la imaginació i concepte a allò que forma l´enteniment. Ambdues coses fan encaminar el seu pinzell a que imite el que està en la imaginació o en la imatge exterior. Les imatges que rep l´ull les passa a l´enteniment, formada la seua idea elegeix com va a treballar-la amb el pinzell. Després de la invenció continua el dibuix; mitjançant ell, delimita els contorns amb vàries línies.

> Leonardo da Vinci explica que la pintura es divideix en dues parts principals: la primera s´anomena figura, ço és, les línies que distingeixen els cossos i el particular d´ells. La segona és el color contingut en aquells contorns (PACHECO, 1982, pàg. 56).

La figura o forma és un principi natural que dóna ser a les coses i la realitza el dibuix. El dibuix és la forma que dóna Josep Gumbau a les coses que va imitant de la naturalesa o de la imaginació i és un retornar de línies per diversos camins amb els quals forma les figures.

Un altra dada que recull de la naturalesa és el color, que té una gran potència d´expressió. Els colors, per a que tinguen acció, té en compte de situar els clars junt als obscurs. Els colors tenen la propietat de la relativitat. Un taronja no es comporta igual si es situa junt al blau o al verd. Els atorga un nou llustre. La clau del color està en la seua elecció, perque els colors són bonics de per sí sense que es posen en l´obra. Consisteix en saber-los emprar convenienment. Pacheco recull de Leonardo da Vinci:

> Jo he observat aquest document amb atenció en els colors de l´iris, i els posaré ací per a qui els vullga imitar amb puntualitat, que estan meravellosament compartits. Comença amb un morat alegre, apega-li el carmí i el blanc, que fa un graciós rosat; se´n junta amb el bermelló i blanc mesclats entre sí, i a aquest el formós groc gualdat, el groc, el verd clar, després el joliu blau, que remata amb un altre morat, com va començar; es junten amb tanta suavitat un color amb l´altre que es perd en tocant al seu company, competint cadascú en avantajar vivesa i formosura (PACHECO, 1982, pàg. 80).

Les línies, tons i colors adopten una disposició i tenen una relació directa amb la naturalesa. La seua missió està en relacionar la forma, color i to de les figures. Amb el nexe d´unió del ritme adquereixen el seu poder expressiu i apleguen a ser instruments per a la interpretació viva del que es sent.

Ja des del primer moment en que l´home primitiu començà a expressar per mitjà de l´arquitectura, de l´escultura o pintura, encontrà certa correspondència entre les línies i colors i la vida emotiva que en ell despertava. En tot quadre hi ha una estructura de línies i masses i sempre s´hi trobarà com a esquema bàsic



en tota pintura. "Tota la força emotiva d´un quadre es deurà en gran part a la significació rítmica d´eixe esquema original" (SPEED, s.d., pàg.122).

En el ritme hi ha dos elements, que són, la unitat i varietat; qualitats que en cert mode s´oposen una a l´altra com l´harmonia i el contrast en el domini del color. Busca en la seua obra un equilibri entre aquestes qualitats oposades. Essent la varietat el secret de la gràcia, de l´animació. El joc que s´estableix entre les parts lliures contribueix a donar-hi vida i caràcter, pel que Josep Gumbau investigarà amb gran força.

És l´art modern el que trau noves formes i noves simplificacions. Desitja trobar convencions més senzilles fundades en la base de dos mitjans d´expressió distints i que responen a dos punts de vista també distints. Per aquests dos aspectes es pot percebre el món objectiu.

Creiem que seria convenient el dividir l´obra de Josep Gumbau baix dos grans grups on desenvolupa dues concepcions distintes:

- El primer grup, format pel període acadèmic, postacadèmic, surrealista i de maduresa.
- El segon grup format pel període expressionista i l´ingenu.

## PERÍODE ACADÈMIC

El món objectiu que veu Josep Gumbau en aquests períodes, existeix sota l´aspecte visual i al traduir-lo a la matèria el converteix en taca. Hi ha una connexió íntimament relacionada entre el mode d´afrontar-se a la realitat i a la manera de reflectir-se en la matèria. Precisament per això, hi ha que reflexionar sobre aquest concepte perceptiu. Existeix el que anomenem la percepció visual relacionada amb l´aspecte òptic dels objectes tal com apareixen en la retina; un compost de taques de color, un mosaic de colors i aquest aspecte ens condueix a un punt de vista diferent.

L´agrupació d´aquests períodes es deu al punt de vista que regeix la percepció visual. Ticiano és el que estigué més a prop del descobriment del clarobscur en l´art occidental a l´atenuar els límits de les taques i pintar amb un poc de llum difusa. No s´aplega a considerar-se les imatges com a un conjunt visual, fins a Velázquez. Es prescindeix de la base objectiva del contorn, reemplaçant-la per una estructura objectiva de taques.

Velázquez sembla haver-ho considerat com una impressió visual plana, és la primera vegada en que tota la gamma dels elements de la visió natural, to, color,

forma, clarobscur, atmòsfera, etc.. són considerats com una sola impressió, a diferència de la fòrmula primitiva que mai no podia desprendre's de la idea dels objectes com a coses sòlides. I fou el moviment impressionista el que dugué més lluny aquesta posició. Considerava la naturalesa des del punt de vista visual sense ninguna classe d'associacions.

Així naix una nova visió de la naturalesa des d'un punt de vista purament òptic i que fins ara estava acostumbrat a percebre "el tàctil de les coses".

Es dedicaren a estudiar l'anatomia de la llum que aquesta enviava als seus ulls i es trobà que estava composta pels colors de l'arc de Sant Martí, tal i com apareixen en l'espectre solar i que tots els efectes lluminosos produits per la naturalesa es devien a la seua distinta proporció i per això introduiren en la seua paleta els colors de l'arc de Sant Martí.

Aquest nou punt de l'aparència visual, se'l considera com un esquema de sensacions de color que entra en la retina, que contempla el seu valor rítmic o emocional. Es la necessitat que sent el pintor de reduir una imatge complicada a unes quantes taques sencilles. L'art de la Xina i del Japó pareix que fou més influit per aquest mode de veure les formes de la naturalesa que el d'Occident.

L'esperit dels orientals no sembla tan obsessionat pel caràcter corpori de les coses com el dels occidentals. Nosaltres tenim més arrelat el sentit del tacte. Per a ells, l'essència espiritual de les coses és la més real. La impressió de lleugeresa estructural i la seua tendència a evitar la sensació de corporeitat és el que veiem en la pintura oriental. Té el seu origen en la contemplació de la naturalesa considerada com una imatge plana i no com una colecció d'objectes sòlids. Utilitzen la línia no per a accentuar el relleu de les coses sino per a indicar els contorns de les taques i expressar el detall. El seu clarobscur no busca la sensació de corporeitat sino que estén una ampla llum sense ombra.

En quant a la manera de procedir en el moment d'extendre els diferents tons, pareix ser que fou Turner el que començà per la part obscura, observant la seua gradació de tons i deixant que les llums es disposen per sí mateix.

> Es comença pel to més intens de l'extrem obscur de l'escala, i successivament es va passant als immediats amb la més fina percepció de l'afinitat entre ells existent fins a alcançar els matisos clars (SPEED, s.d., pàg. 194).



Les composicions treballades amb tons de fort contrast entre una llum viva i una ombra obscuríssima fou la fòrmula en moltes escoles i Leonardo da Vinci la introdueix en els seus dibuixos aconseguint major vida i esplendor. Reynolds i uns altres pintors del segle XVIII es serviren d'aquest esquema en quasi totes les seues obres. Aquest fort clarobscur l'alcancen a l'eliminar les mitjes tintes, quant més allunyats estan els tons més forts, més dramàtic serà el seu efecte. A Reynolds li agradaven els contrasts forts de valor tonal i de color. Per a això necessitava buscar un equilibri entre ambdós.

En el període acadèmic, Josep Gumbau es dedica a estudiar la realitat que té davant i això el vincula amb l'impressionisme. Té gran dependència amb el model, sense el qual, la seua percepció mental no pot pintar fins a que aquest existeix com quelcom vist per ell. Aleshores, assoleix una impressió visual del model en el seu esperit. Redueix les seues complicades imatges visuals en taques fundides entre elles i busca crear un clarobscur per a donar la major sensació de corporeitat. Veiem com entra en la mateixa mentalitat d'Occident, com abans apuntavem. Pacheco recull de Giorgo Vasari:

> El dibuix no pot tindre bon origen si no s'ha fet l'artífex continuament a retratar coses naturals i estudiant en pintura d'excel.lents mestres, i d'estàtues antigues, de relleu; més, sobretot, són els nus d'homes i dones vius. I de recollir això en la memòria, pel continuat ús, els músculs del cos, de l'espatlla, de les cames i braços i tindre certesa pel molt estudi, de poder-los formar sense tindre davant el natural de la seua fantasia en diferents accions i per tots els perfils. Perque qui estudia la pintura d'aqueixa manera, veient i entenent el viu, necessàriament ha d'haver fet bona manera en l'art (PACHECO, 1982, pàg. 57).

El color té una gran força en l'obra de Josep Gumbau i quan imita les carns i la propietat de qualsevol altra cosa, les seues pintures pareixen més vives (fig. 77) i presenta dificultat buscar la varietat de les seues tintes. Comença a saber imitar els colors dels panys, sedes i de totes les qualitats. Té en compte la variació de la coloració de la carn. Aquesta és més carnosa i tendra si el retrat és de xiquets, mentre que en els ancians la reflexa arrugada.

El procediment que empra Josep Gumbau sempre té que estar considerat com un tot, els detalls resten considerats a una ordenació general. Una de les coses més difícils que té que solucionar és determinar la quantitat de varietat i força

expressiva que concedeix als detalls per a que no desentonen dins d´eixa unitat que busca que impressione.

> Sempre que examinem una escena com a pintors, ço és: sempre que ho considerem com un tot i no permetam que els nostres ulls, amb una vaga consciència del conjunt, vaja enfocant successivament els distints objectes que´l constitueixen (SPEED, s.d., pàg. 185).

Distribueix d´una manera ordenada els valors tonals sujectes als convencionalismes acadèmics i així obté un ritme compositiu molt rigorós. D´eixa manera, s´aplega al principi de la unitat molt manida i basada en la disposició rítmica i ben ordenada dels distints valors tonals.

L´estudi de taca el porta a l´estudi del to, que a la vegada està lligat al color, element en íntima connexió. Els principis que havia adoptat en l´escola era estudiar primer el contorn dels models de guix o models naturals i gradualment va afegint-hi les llums i les ombres.

Recull Pacheco de Leonardo da Vinci:

> Els cossos són quadres de llum i ombra, tú, pintor, acomoda que aquella part que és il.luminada acabe en cosa obscura, i, així mateix, per la part del cos ombrós, acabe en cosa clara. I aquesta regla ajudarà granment a relevar la teua figura (PACHECO, 1982, pàg. 81).

Amb les llums i ombres Josep Gumbau busca una gradació de tons i amb això aconsegueix la rodonesa de les figures i donar-lis el relleu que vol.

Redueix les imatges a una estructura de tons i no simplement a una estructura de taques. Per to entenem les taques que formen part d´una escala de valors. El valor és la relació de cadascuna de les taques o tons respecte a eixa escala. Al treballar en l´estudi amb llum artificial es produeixen uns contrasts forts en el clarobscur. Utilitza en aquests moments la manera que es feia en l´Acadèmia, rebaixant el to llumínic i cromàtic del fons i augmentant-lo en les formes en les que vol concentrar l´atenció, però té l´inconvenient de donar un aspecte pesat i dens. D´aquesta manera, tampoc aconsegueix una fidelitat de les aparències naturals sino més bé una teatralitat. En els seus treballs fauvistes no sols plasma un fort contrast de claritat i obscuritat de tons sino també de color.

Figura 77:
Model de BBAA.
Oli.
52 x 43.
Tela d´arpillera.
1929, València.

## PERÍODE POSTACADÈMIC

Ací, prescindeix de tot model, contràriament al període acadèmic. Continua resolvent amb taques i busca un clarobscur imaginari (fig. 78) que no pot deixar de representar els volums.

En l´art primitiu, la impressió visual és el resultat de la percepció mental. Ací és on es trobaria tota la seua obra, que continuà a l´acadèmica on ja no vol estar-hi subordinat a cap tipus de model. Al principi d´aquest no aplega a rompre l´ordenació centrada en un sol punt de llum. Més tard aconsegueix que la llum se disperse per tot el quadre. Dóna major realitat, per una banda, però, tanmateix, s´allunya de la realitat formal.

L´ordenació general dels distints valors tonals ja no estan subordinats a la llum objectiva sino que passa a una i.luminació subjectiva i revisteix les formes a una personal il.luminació i colorit. En els seus inicis gasta una tonalitat clara, mitja i obscura sense grans canvis bruscos. Il.lumina i coloreja amb els blaus, ataronjats, verds, etc.. preferenment matisats amb un gris negrós que no els deixa eixir amb tota la seua lluminositat.

A final d´aquest període es produeix un trencament en l´ordenació tonal anterior, llumínica i cromàtica. El negre tindrà una gran importància compositiva ja que passa a convertir-se en una forma massissa, densa i negra, contrastant fortament amb els colors. Deixa guaitar per primera vegada un color pur sense matisar com a màxima llum del quadre. Així aconsegueix una força expressiva basada en el desequilibri. Junt a aquestes formes quasi negres col.loca les formes més lluminoses creant un fort contrast. "Tinga´s gravíssima advertència de posar-hi sempre els colors més alegres, deleitables i formosos, en les figures principals i que justament són senceres i no mitjes i les més vistes i considerades" (PACHECO, 1982, pàg. 79).

Comença a tindre importància per a Josep Gumbau les textures. Ja no l´interessen els plànols llisos i vol que aquests comencen a vibrar. Això el du a assolir qualitats rítmiques per mig de textures, depenent de la varietat dels instruments i de la superfície del paper. Obtenen qualitats rítmiques quan tracta les vores de les taques. D´això depén la suavitat o duresa de les seues composicions i l´equilibri al llarg de la seua obra.

Figura 78: "El descargador de muelles".
Oli.
178 x 140.
Tela d´arpillera.
1959, París.

## PERÍODE SURREALISTA

En aquest període, Josep Gumbau redueix les formes a masses colorejades, subordinades a la vegada a un clarobscur per a aconseguir el relleu. L´ordenació dels valors tonals és molt personal. Al principi d´aquest període accentua els valors tonals baixos que els fa constrastar amb els valors mitjos de l´escala tonal. Deixa molt pocs espais per als valors més alts que de vegades són d´un color pur al que no ha agrisat. També l'interessa resaltar la textura repartida per tot el quadre amb un caràcter homogeni. Pareix que la resol refregant amb un color obscur tota la composició, penetrant en tota la superfície irregular del quadre. Es possible que enterbole excessivament el conjunt, la qual cosa resta vitalitat al distribuir per igual la textura.

Els colors són anulats llevat d´algunes parts reduides del quadre, on vol que siga el color pur el màxim punt lluminós de la composició.

En la seua evolució, el color va cobrant més valor de per sí i ja no està tant supeditat al clarobscur. Utilitza els colors purs continuant amb els taronges, blaus i els verds, essent molt usat aquest últim color, aplegant a impregnar tota l´atmòsfera d´una tonalitat verdosa. Incorpora uns altres colors com el violeta i el marró.

Aquestes masses colorejades en general (fig. 79) no reben la llum d´una manera uniforme sino que unes parts les aclara més que altres. Malgrat de rompre amb la uniformitat del color, dóna una sensació de pes. Vol que es realcen tots els colors, però més que utilitzar els colors complementaris recorreix a enfosquir o aclarar segons s´hi trobe una àrea clara o una obscura.

La textura cromàtica continua essent important, però aquesta vegada independitza les distintes superfícies de color amb la seua textura, donant així major varietat i riquesa al conjunt. Busca traduir una força expressiva al color amb colors d´igual valor tonal en l´escala cromàtica, els quals rivalitzen entre ells unes vegades col.locats uns al costat d´altres i també separats. Les ombres llençades, únic moment que les incorpora unides a les masses massisses de color, pareixen voler reafirmar l´arrelament terrenal. Pot contradir-se, de vegades, per l´esveltesa de les figures i la seua temàtica.

D´altra banda, en les darreres composicions d´aquest període, prescindeix de distints colors purs i els redueix a dos o tres, com el roig-ataronjat i el blau. Josep Gumbau estableix una forta diferència cromàtica entre les diverses parts del cos de les figures, apropant-se, tal vegada, al límit del que podria ser exagerat.

Figura 79:
"Sin título".
Oli.
80 x 64.
Tela d´arpillera.
s.d., Marsella.

> No es deuen vestir els nus de colors tan carregats i de tant de cos, que dividesquen la carn del pany quan el pany travessa el nu, més el color de les llums del pany sia clar i semblant a la carn, o groc, o rosat, o violat, cambiant els fons obscurs amb verd, blau o morat. Que units s´acompanyen en el guiar de les figures en sa mateixa ombra, de la sort que veiem en el viu, que les parts que s´aveinen més a la vista tenen més de llum, i les altres perden d´ella i del color (PACHECO, 1982, pàg. 79).

En la resta del quadre utilitza colors neutres i quan vol que es tornen més lluminosos, els colors purs els col.loca al costat d´altres tons més obscurs. Il.lumina la composició a l´emprar els valors tonals més alts de l´escala, tornant-s´hi àgils les formes i la força expressiva canvia a més suau.

## PERÍODE EXPRESSIONISTA INGENU

Aquests períodes els agrupem perque és la línia on basa les seues composicions i, per tant, percebrà el món objectiu de d´un altre punt de vista. La seua percepció es torna purament mental i el porta a buscar l´essencialitat de la vida. Eixa tendència instintiva de línia podria procedir més del sentit del tacte. Quan es palpa un objecte, eixa fusió en les masses circumdants no existeix, sinó, pel contrari, es produeix una ferma definició dels seus límits que instintivament concebeix el nostre esperit com a línies.

Al principi d´aquest període veiem com la línia apareix ja creuant la superfície del quadre. Es tracta ja d´una línia esquemàtica, redueix el rostre humà a un oval i les arrugues a una simple línia (fig. 80). Li acompanya en ocasions un clarobscur que és molt contrastat i fins i tot violent. L´ordenació dels valors tonals mai no havia estat fins ara tan personal, establint un contrast brutal entre el blanc i el negre. Insisteix en centrar l´expressió en una part del cos humà més que en la resta, destacant especialment els ulls. En aquest període, els ulls assoleixen la màxima expressió, essent el punt més important de la composició.

La percepció és purament mental, basada en els coneixements derivats del nostre sentit del tacte en associació amb la vista, que tendeix primordialment a traçar al voltant dels objectes una línia de contorn representativa dels seus límits en l´espai. Veiem que l´art, es desenrotlla en la història sobre la base del dibuix de línia. Ho veiem en l´art prehistòric i en la cultura egípcia, amb els seus contorns colorejats.

Figura 80: "El talismán".
Oli.
65 x 50.
Tela d´arpillera.
1959, París.

> La línia s´alça independent i no està subordinada com en els períodes anterios al clarobscur. Busca precisament eixa força primitiva que depén molt de la línia. La facultat que posseeixen aquestes d´arrastrar la vista al llarg del seu curs és també d´altíssim valor en quant dóna mitjans a l´artista per a concentrar-hi l´atenció de l´espectador on desitja (SPEED, s.d., pàg. 44).

Ara no insisteix, com en els altres períodes, en donar-hi a un plànol l´aparièncía de relleu, tal vegada en algun moment introdueix un poc d´ombrejat per a suavitzar la mancança de relleu que produeix la línia sola i així insinuar un poc el modelat. Creiem que Josep Gumbau va més enllà i busca l´essencialitat de la línia. Vol centrar la força expressiva de les seues formes per mig d´aqueix contorn que sembla, de vegades, desprendre´s del plànol com una cosa independent.

Malgrat el contrast que existeix entre Michelangelo i Degàs, ambdós contenen línies. En el cas del primer constitueixen el contorn de formes palpables i en el de Degàs són els límits de la massa visual.

En les línies de Josep Gumbau, en els períodes acadèmic, postacadèmic, surrealista i de maduresa, estaria més a prop de Michelangelo en quant que busca formes palpables, mentre que en els altres períodes, la proximitat seria major amb Degàs, en quant a considerar les línies com a límits de la massa visual.

Michelangelo ens recorda en la seua búsqueda del relleu, com Josep Gumbau, una concepció mental com una cosa sòlida i el dibuix és expressió d´eixa idea. El ritme de les línies, les seues corbes sinuoses, donen sensació d´energia i moviment. En Degàs, la seua actitud mental és diferent, al que també s´assembla Josep Gumbau quan atén en tot moment a la silueta en el dibuix, en lloc de ser el contorn el resultat de formes sentides com a coses sòlides i la seua sensació plàstica no és tan gran com en Michelangelo.

Josep Gumbau, tant en l´observació del model pla de formes o masses de Degàs com en el ritme atent a les línies, transmet una concepció ideal de l´home com a tipus de força espiritual. Fora de tot caràcter individual, com ocorreix en Degàs, es centra en l´observació de les formes de les masses. En canvi, rivalitza amb la línia a l´idealitzar aquesta la realitat que es proposa la taca.

En la concepció formal i cromàtica mai no va estar la seua obra tan allunyada de la realitat. Es per això que recorreix amb tota la força a la línia per a aconseguir la percepció mental aludida anteriorment. Les seues obres parlen a la imaginació i per això alcança un gran coneixement del seu valor expressiu.

Figura 81: "La espera".
Oli.
81 x 65.
Tela d´arpillera.
s.d., París.

En quant al cromatisme, a l´igual que el tractament llumínic, l´afronta amb tota cruesa. En ocasions, contrasta bruscament els obscurs amb els clars i els acompanya amb un color pur que tan sols cobreix una zona del quadre sense aplegar a mesclar-se, donant, per tant, una duresa cromàtica. Segueix utilitzant els colors taronges i blaus amb la mateixa intensitat del període postacadèmic. El color, més tard, el neutralitza i ja no l'interessen els colors saturats.

La textura està sempre present (fig. 81). En ocasions la fa resaltar més en unes parts que en altres. Realitza una série d´obres en les que la textura quarteja, quebra les formes i fa que perden nitidesa. Possiblement són els moments en que la textura ve a prendre major relleu. Després torna a ser menys visible i passa a subordinar-se a l´igual que el color a un sol element, la línia.

Les formes, les va diluint cada vegada en un menor nombre de línies, fins a fer-hi una selecció molt sencilla d´elles. Es un moment important, puix que esten sobre la superfície una sèrie de taques cromàtiques texturades, que ja no es correspon en cap tipus de modelat de formes.

Preten que la línia travesse la superfície del llenç i no vol que es moga d´una manera uniforme sino que la modela en el seu recorregut potenciant-la i augmentant-la de gruixut en els punts que ell considera més importants.

La varietat del traçat linial al que recorreix, li serveix per a equilibrar la rectitud linial i aconseguir major vitalitat en el conjunt. El color es subordina totalment a la línia per a que aquesta destaque amb tot el seu caràcter. Li permet per a no contrastar excessivament el color negre de la línia amb el fons i per això fa ús de colors neutralitzats aconseguint que la línia s´alce amb tot el seu caràcter.

## PERÍODE INGENU

En l´ús dels elements plàstics principals, aquest període és una continuació de l´anterior. Fins ara, mai no s´havia sentit tan lliure i deslligat dels convencionalismes. Existeix un clarobscur de línia, però no busca el relleu sino que vol que queden plans sense cap realç. Degut al traçat linial molt més fi que realitza ara, necessita fer un canvi del gruixut del pinzell. La línia realitzada amb el pinzell carregat de pintura, per a que siga més vital (fig. 82) la modela segons el seu recorregut. La línia, en general, no respon al clarobscur, la fon, l´emborrona i en altres ocasions la reforça amb una taca obscura que fa coincidir com si s´estenguera per debaix.

Figura 82: "La riña".
Oli.
61 x 50.
Tela d´arpillera.
s.d., París.

Mai no havia donat com ara tanta importància a l´ambientació on es mouen les figures. Aquestes les situa en el paisatge, les fa deambular lliurement per ell i fins i tot perdre´s entre els arbres. El nombre de figures ja no es pot comptar, s´en fugen a la vista. Amb això transmet major llibertat i naturalitat. Considera el paisatge suficienment important per a donar-li cada vegada més extensió en el quadre, fins al punt de prescindir de les figures humanes, el més important de la seua obra, per a deixar tan sols el paisatge.

En quant al color, a l´igual que en el període anterior, l´extén pel plànol del quadre a mode de taques i amb unes coloracions un poc més vives, però subordinades a la línia. En algunes ocasions, tanca aquestes taques i eleva la situació del color que passa a convertir-se en forma. Així fa resaltar el conjunt, en el que el color apareix com un ens dispers.

En aquest període, llevat d´algunes excepcions, s´aproxima a un tacat cromàtic quasi negre, resultant formes molt agressives ja en l´òrbita de l´Expressionisme. Utilitza tons mitjos de llum i de color que combina amb els tons clars evitant així crear contrasts. Per això fa desaparèixer els tons obscurs. Així pot expressar, tal vegada, les il.lusions de l´home abans que puguen ser segrestades per circumstàncies alienes al mateix.

## PERÍODE DE MADURESA

Josep Gumbau integra la taca amb la línia en una gran harmonia. En el dibuix és més contundent la línia i més esquemàtica. En l´ús de la línia recta, sobretot, transmet un primitivisme al dibuix tant en allò imaginatiu com en aspectes psicològics.

En la seua pintura, la línia no és tan esquemàtica i està més en funció de les masses de color. En ocasions, ve determinada per a definir més concretament aquestes masses de color. En la pintura passa a dominar la línia corba però no la utilitza per a aconseguir moviment sino per a expressar la idea de repós i meditació. Obté el ritme, que depén de la forma de les línies i de la relació que guarden entre sí i en harmonia amb el que expressa en el seu quadre. Busca la variació en les línies per a que no siguen d´igual grossària i tinguen major valor expressiu. "Observarem que les vores mai no són continuament dures, sino que van canviant sense parar al llarg del seu curs, fonent-se unes vegades en les taques veines i acusant-se més vigoroses que altres" (SPEED, s.d., pàg. 185).

Figura 83: "Tomando el fresco".
Oli.
65 x 50.
Tela d´arpillera.
1978. Marsella.

Josep Gumbau sap que els contorns en la naturalesa de les coses, en unes parts es destaquen més que en altres i per a traduir-lo a la seua pintura, unes línies es fan més obscures i vives, mentre que quan aqueixos contorns apareixen difusos les línies són suaus i borroses. Aconsegueix una vitalitat en les seues pintures al plasmar les qualitats de línies.

L´equilibri de color l´assoleix a l´emprar notes mitjes de l´escala i recurrir a colors obtenint unes qualitats pròpies de la tècnica a l´oli. Usa, sobretot, tons càlids i a algun color calent li dóna un matís fred per a contrastar i fer que els colors al justaposar-s´hi es resalten entre ells (fig. 83). Busca en aquest període un refinament i suavitat dels sentiments més que la seua força i per això utilitza una part mitja de l´escala, formada per colors neutralitzats en part pels seus opostos.

Per una banda, la taca difuminada amb altres deixa visible la seua textura sempre subordinada al clarobscur per a aconseguir el major relleu. D´altra part, rivalitza amb la línia a l´idealitzar aquesta la realitat que es proposa la taca. Obté l´efecte més harmoniós i agradable dels tons i això és possible a l´utilitzar únicament els valors mitjos de l´escala tonal. A més a més, vol que els seus colors adopten força i brillantesa i, per tant, pinta dividint i separant els colors que d´aquest mode recullem més llum i augmenta la seua força expressiva. Es el període on Josep Gumbau incorpora més detalls a la seua obra, però això no li impedeix alcançar sempre la unitat amb una gran bellesa.

> Un quadre que tan sols fora un catàleg d´una série de menuts detalls vistos aïlladament, careixeria de la unitat d'impressió visual (SPEED, s.d., pàg. 185).

En el període surrealista és quan adquereix més destresa en la imitació de les diverses qualitats de les teles i també transmet una gran ternura i dolçor.

## IV.1.2. MATERIALS DE LA PINTURA A L´OLI.

### SUPORTS

La invenció de pintar a l´oli sobre llenç fou molt útil, per la facilitat d´obrir-se les tables i la lleugeresa per a ser transportades. El terme llenç s´aplica a qualsevol tela tensada.



> Del mode de pintar sobre tela o cedal, ço és, tela de llí. Ho faràs d´aquesta manera: primer, extent-la bé en un bastidor i clàva-la al fil, i seguidament, amb clauets, atirantant-la per igual amb perfecció. Quan ho hages fet així, pren guix fi i un poc d´almidó, o un poc de sucre, i molt-los junt amb cola, d´aquella manera que t´ensenye a moldre el guix per a imprimir la tabla, i dona-li una mà a la tela. I si la cola no estigués tan forta com s´usa per al guix, no importa. Que estiga molt calenta i dóna-li per ambdós costats amb un pinzell de cerdes gros i suau, si és que per ambdós costats l´has de pintar. Quan està seca la tela, amb un ganivet de fil plà com una regla, posa-li guix per sobre, anant i venint posant i traent per igual, com si ratllares; i quan menys guix hi deixes tant millor allisant el grà de la tela, amb que li dones una mà de guix, és prou (CENNINI, 1979, pàg. 122).

El llí es considera el millor teixit per a llenços; l´arpillera és útil quan es desitja una superfície basta, que és la tela que emprava Josep Gumbau. La base que se li aplica proporciona una superfície adequada per a pintar, a més a més de protegir el suport de l´oli de la pintura. Les bases solen ser blanques per a reduir l´enfosquiment de la pintura amb el temps i per a que els colors siguen lluminosos. Abans es procedeix a imprimir amb una solució diluida de cola. La imprimació és la capa de fons que cobreix i protegeix al suport i que situa a aquest en condicions de rebre i sostenir la pintura.

El material emprat per a la imprimació és la cola, essent les millors la cola de peix i la cola de cuiro. Aquesta última, es fa de retalls de pells i també és usada la cola d´ossos. "Cola de penques, la qual es fa de ratlladures i retalls de cabreta, peus i mans, nervis i altres rebutjalls de pell" (CENNINI, 1979, pàg. 83).

S´afegeix la cola en pols a l´aigua freda, després es calenta la mescla fins a que es disol tota la cola. S´aplica al llenç mentre està calent, donant broxades en totes les direccions per a que la cola penetre bé en el teixit. Una vegada seca s´aplica una segona capa. Les capes d´imprimació a la cola, són conegudes com a capes magres.

La base que rebia el fons encolat s´anomena fons al *gesso* i té com a base la creta o blanc d´Espanya. S´aplica sobre la capa aïllant de cola i d´aquesta manera el fons conserva la seua lluminositat i reflexa normalment la llum. Després, a aquesta s´afegeix aigua de cola molt fluida, calentant la mescla al bany de Maria.

Es mesclen a parts iguals de blanc d´Espanya, blanc de cinc i cola calenta. Per separat es barrejen un poc de cada ingredient fins a formar una pasta i després s´afegeix la resta a poc a poc remenant fins a que la mescla adquiresca consistència cremosa.

Els fons al *gesso* realitzats amb pinzell queden, generalment, rugosos. Aplicant l´espàtula es pot obtenir una superfície allisada. El polit s´obté rascant amb el cantell de l´espàtula quan el fons està eixut. En les realitzades amb blanc d´Espanya, es pot fer indistintament en sec o en humit emprant paper de fregar, pedra pomes o rascant amb una esponja mullada, etc..

Quan el fons conté oli, passem a una base oliosa, que ja era usada en l´Edat Mitjana. A continuació, descrivim, si fa no fa, el mètode utilitzat per Josep Gumbau:

Una vegada imprimit, es col.loquen les bases olioses, que s´apliquen en dues capes. Una base adequada es forma amb els components següents: sis parts d´essència de trementina o aiguarràs, una part d´oli de llinassa, mesclats amb blanc d´Espanya fins a formar una mescla espessa i cremosa. La segona capa es deu aplicar unes dotze hores després de la primera. Si en quatre o sis setmanes la base encara no està seca i es necessita el llenç per a pintar, se li pot donar una capa de vernís de goma laca i pintar a sobre quan aquesta s´eixuge. Quan el fons porta oli, pot tenir una tendència grogenca.

Es pot tenyir, si es desitja, una base de color. Es mescla una part de blanc d´Espanya amb una d´òxid de zinc i una de cola calenta. Amb aquests components es fa una pasta i a aquesta mescla se li afegeix mitja part d´oli de llinassa, gota a gota, batint a poc a poc fins a que es dispersa per complet. Després s´agrega la resta de la cola calenta.

En el període postacadèmic, quan la seua obra comença a vibrar amb connotacions molt personals, el llenç també transmet la seua personalitat i així el prepara per a donar-li una grossària variable segons els períodes, obtenint textures al fregar el pinzell carregat amb poca pintura sobre aquesta imprimmació.

Aquesta imprimmació consisteix en mesclar blanc d´Espanya amb oli de llinassa, que és una tècnica que aprengué d´un pintor mural abans d´entrar-hi en Belles Arts. En un principi, reparteix la imprimmació de manera equilibrada però, més endavant, en el període expressionista i en el surrealista, és quan textura més la superfície del quadre. En la preparació de la base augmenta les quantitats dels elements per a poder jugar amb majors grossàries i comença a distribuir-ho de forma molt irregular per la superfície de la tela.



Al dibuixar les formes sobre el llenç, ordenava les masses per a rebre major quantitat d´impastament per a després col.locar el cap o les mans que tingueren una superfície més accidentada, on volia realçar donar major relleu a les formes.

En el període surrealista la grossària del suport es suavitza prou, fins a aplegar-hi al període de maduresa en el que assoleix l´equilibri al desaparèixer les superfícies molt accidentades. Això li permet la distribució del color d´una manera més homogènia.

De totes les mencionades és, tal vegada, la base oliosa la que més s´aproxima a les bases que treballà Josep Gumbau, i assumeix una part fonamental en la seua obra, perque en ocasions potser el condicionant fonamental d´aquesta. La base que gasta també l´aprengué en la joventut. Dels components que empra no hi ha ningun desconegut, però si que introdueix la seua aportació personal en les proporcions i els efectes aconseguits. En els colors a l´oli, al treballar-los sobre aquest suport preparat, capta una textura brillant semblant a l´esmalt i quasi mai no empra el vernís.

## ELS COLORS

Són l´element principal i bàsic de tota pintura i els correspon ocupar el primer lloc. Es pluralitzen perque amb un sol es dibuixa però no s´efectua pintura.

Els pigments són materials colorants de substàncies orgàniques i minerals, que en forma de polsims s´amalgamen amb vehícles líquids i serveixen per a totes les tècniques de pintura. Els pigments orgànics es divideixen en animals i vegetals.

> De que mode fer-hi distints negres. Conten que hi ha vàries classes de negre. El negre és una pedra negra, blana, de matèria crassa. I et prevenc que de qualsevol color és millor el fi que el cras. També hi ha un negre que es fa de rabasses, les quals hi ha que cremar-les i quan estan cremades, tiral´s aigua i espolsa-les i després tritural´s a la manera de qualsevol altre negre. I aquest és un negre fi i lleuger i dels millors que emprem. Un altre negre cal fer de corfes d´ametlla o d´ossos de préssec carbonitzats i aquest és un perfecte negre molt fi (CERNINI, 1979, pàg. 39).

Entre els animals hi ha la sèpia, cotxinilla, etc.. Entre els vegetals s´hi troba l´índigo, gamboge, etc.. i entre els artificials tenim l´anilina, el blau de Prússia, etc..

Els pigments minerals es divideixen en naturals, com les terres, ultramar, etc.. i artificials, com els càdmis, viridià, cobalt, etc..

Antigament, eren preparats pels propis artistes, o més exactament pels aprenents sota la direcció dels mestres, que actuaven no sols com a pintors sino també en tot allò referent a la preparació dels materials i eines necessàries per al seu art. La trituració dels materials variava. Hi havia colors fins, normals i uns altres difícils per a la seua trituració i a més a més també variava en el seu temple, pel que l´aplicació de calor era diferent.

Tota matèria colorant ha de ser reduida a un estat molecular uniforme que facilite el seu ús en la paleta del pintor. La uniformitat obtesa en la constitució íntima del pigment depén de que la llum actue de manera igual sobre cadascuna de les seues partícules. El color necessita, a més a més, d´altres qualitats específiques que afavorisquen l´ús pictòric.

> La màxima intensitat cap als colors de l´espectre constituents de la llum; en el major grau de resistència a l´acció dels agents químics i físics que poden actuar en dany de la conservació de la pintura i en la seua inalterabilitat al posar-s´hi en contacte amb un vehicle constituent o en les múltiples mescles que hi haurà que suportar (SPEED, s.d., pàg. 25).

Bàsicament, les pintures a l´oli es componen de tints o pigments mixturats amb aglutinants, com ara l´oli de llinassa. La trituració facilita la regulació de la mescla del pigment amb els diversos disolvents o vehícles líquids. El trànsit de la matèria colorant del seu estat original en pols seca a un líquid, generalment pastós i transparent, determina un augment d´intensitat per la incorporació d´un nou cos que es comporta front a la llum de manera diferent.

Els colors derivats de matèries orgàniques vegetals, generalment molt porosos, s´alteren per l´addicció del medi líquid, i quan és gras com l´oli difon poc la llum blanca.

Els colors pictòrics posseeixen unes altres qualitats, com són el poder de cobertura, la densitat del pigment per ell mateix o aconseguir-ho per la mescla amb el blanc o un altre color del cos. El poder cobrent li dóna la qualitat de l´opacitat, quan impideix el pas de la llum i depén del grau d´espessor de la capa de pigment.

Els colors opacs són el blanc de plom, el bermelló, color de terres, etc.. Pel



seu poder de transparència, aquests colors al ser estesos sobre uns altres canvien o reforcen el colorit. Generalment, tenen una consistència pigmentària fina i no deurien ser usats de manera pastosa perque perden la seua qualitat cromàtica. Els colors per a vetlladures deuen ser translúcids o transparents. Els colors transparents són el verd esmeralda, la laca de granza, etc..

El poder secatiu és la qualitat pròpia del pigment per a absorbir amb major rapidesa l´oxígen de l´atmòsfera. Cada pigment posseeix una capacitat secativa diferent.

Els pintors han anat aportant distintes experiències al llarg de la història. És important conèixer les qualitats bàsiques dels colors per a poder-los col.locar en els llocs més escaients. En general, la pintura es compon de tintes o colors en el seu grau pur i de matissos, el qual exigeix mescles dels uns i dels altres. Pintar no vol dir extendre els colors sobre un llenç sino fer-ho d´un mode convenient per a expressar apropiadament les idees pictòrico- estètiques de cadascú i per a això és imprescindible no sols conèixer sino dominar la tècnica.

Les ciències químiques, físiques i mecàniques s´han desenvolupat vertiginosament i es produeixen materials i utensilis de gran qualitat front als rudimentaris que els antics mestres feien empíricament. En quant a l´elecció dels colors és convenient que s´assemblen a l´espectre de l´arc de Sant Martí i fins i tot col.locar-los en el mateix ordre.

> Anomene colors simples a aquells que no són compostos, ni es poden compondre amb la mixtió del negre i blanc, bé que aquests no es conten en el número dels colors; perque l´un és obscuritat, l´altre llum, ço és, l´un privació de llum i l´altre generatiu d´ella: però no obstant jo sempre conte amb això, perque són els principals per a la Pintura, la qual es compon d´ombres i llums que és el que deiem clar i obscur (DA VINCI, 1981, pàg. 58).

Aquesta série és la que constitueix la paleta bàsica, en la que recull el pintor la seua predilecció per uns determinats colors. L´home sempre ha buscat l´imitar la naturalesa mitjançant els colors.

> Has de saber que són set els colors naturals: ço és, quatre de naturalesa térrea, com el negre, el roig, el groc i el verd; tres colors hi ha també naturals, però que requereixen ajuda d´artifici,

com el blanc, blau d´ultramar, o d´Alemanya, i groc clar (CERNINI, 1979, pàg. 37).

El nombre de colors emprat pels pintors varia molt en la història de l´art. Els més grans coloristes no han tingut paletes de gamma molt àmplia. En la paleta no és necessari situar tots els colors, sino tan sols aquells que es consideren necessaris per a l´obra. Els colors, barrejant-los lleugerament o associant-los íntimament, quan més número es mesclen més es dividiran les seues partícules conglomerades i més prendrà el color resultant un aspecte apagat.

Tiziano deia que tan sols eren necessaris tres colors i la seua paleta es formava de blanc de plom, ultramar, laca carmí, siena tostada, verd malaquita, ocre groc, ocre roig, negre d´ívori i oripebre per a traure el verd. L´oripebre és sulfur d´arsénic, si predomina el sulfur és un groc clar i si ho fa l´arsènic s´enrrogeix i es coneix com rejalgar. El rejalgar fou emprat fins al segle XVIII i desestimat posteriorment perque es descompon i ennegreix al combinar-s´hi amb el blanc de plom. És l´exemple de màxima restricció del color.

La potència cromàtica de Rubens era el resultat d´utilitzar: blanc de plom, oripebre, or groc, laca groga, laca carmí, bermelló, ocre roig, ultramar, cobalt, terra verda, verd malaquita, siena tostada i negre d´ívori. Ingres també tenia una paleta reduida i tanmateix emprà setze colors.

> Tot i que la mescla dels colors s´estén fins a l´infinit, no obstant diré quelcom sobre l´assumpte. Posant primer en la paleta alguns colors simples, es mesclaran un amb l´altre: després dos a dos, tres a tres, i fins concloure el nombre d´ells. Després es tornaran a mesclar els colors dos amb dos, tres amb tres, quatre amb quatre fins a acabar; i últimament a cada dos colors simples se´ls mesclaran tres, i després uns altres tres, després sis, seguint la mescla en totes les proporcions (DA VINCI, 1981, pàg. 57).

La paleta de Josep Gumbau estava formada d´uns setze colors i la mostra en l´autorretrat que es fa en el període acadèmic, amb unes claras connotacions fauvistes. Els colors que tenen col.locats en la seua paleta són els següents (fig. 84): Blanc, càdmis grocs, bermelló, carmí, blaus, verds, siena natural i ombra tostada. I també els colors acromàtics com són el blanc i el negre.

Figura 84: Autorretrat.
Oli.
70 x 55.
Tela d´arpillera
1945. València.

Procés del color en el període acadèmic

En aquest període l´interessa la mímesi amb la Naturalesa, i per això utilitza colors del natural, emprant una tècnica molt clàssica. El procés més antic de la pintura a l´oli és l´obra cuidadosament considerada, que s´elabora lentament durant setmanes, mesos i fins i tot anys.

El partir de dibuixos previs es remonta a Van Eyck i més tard Rubens, Turner, Dalí, etc.. Alguna vegada emprà aquesta forma de procedir, dibuixar el bocet per separat i després transferir-lo al llenç usant quadrícules, però tan sols ho feu així en composicions complexes. La majoria de les vegades preferia esbossar directament sobre la tela amb carbó.

> El cos format de plànols. Així és com procedeix la representació dels objectes. Perque de fet, la pintura, és per la seua superfície com és representat el cos de qualsevol objecte visible (DA VINCI, 1981, pàg. 30).

Una vegada aplicat al dibuix Leonardo da Vinci ens diu el mode de donar-hi el colorit en el llenç:

> Pinte´s després les carns amb pinzells de seda, i estant fresc el color, s´aniran esfumant o desfén les ombres segons l´estil de cadascú. L´encarnació es farà amb albaiald, laca i ocre, les ombres amb negre i maiòrica i un poc de laca o llapis roig. Desfetes les ombres es deixaran secar i després es retocaran en sec amb laca i goma, que haja estat molt de temps en infusió amb aigua engommada, de mode que sia líquida, ja que és molt millor; perque fa el mateix ofici, i no dóna llustre. Per a apretar més les ombres, prenga´s de la dita laca i tinta de la Xina, i amb aquesta ombra es poden ombrejar molts colors; perque és transparent, com són el blau, la laca i altres vàries ombres: perque diversos clars s´ombrejen amb laca simple engommada sobre la laca destemplada, o sobre el bermelló templat i sec (DA VINCI, 1981, pàg. 165).

La corrent impressionista aporta una teoria i uns conceptes pictòrics nous. El



seu procediment s´inicia pel que en termes generals es coneix com "tacar". Pensen que la forma no existeix, no hi ha més que taques de colors i que eixes masses no són uniformes, sino acumulació de taques de colors. Hi ha que pintar amb taques i cops de pinzell, els quals, acumulats en la retina, produiran la mateixa impressió de la naturalesa.

Josep Gumbau és coneixedor de que el color en el natural desapareix per a convertir-se en matís. Aquest color és alterat perque rep l´addicció d´un altre color o colors. En el matís, a més a més del grau de color o colors entra el grau de llum. Les taques les col.loca en atenció a la creació del clarobscur per a aconseguir el relleu de les figures com si es tractassen d´organismes vius.

> Tota superfície de cos opac participa del color del seu objecte amb més o menys impressió, segons el remot o pròxim que s´hi trobe el dit objecte, o segons la major o menor força del seu color. Els objectes vistos entre la llum i l´ombra pareixeran de molt més relleu que no en la llum o en l´ombra (DA VINCI, 1985, pàg. 151).

Josep Gumbau, per a obtenir el relleu contrasta fortament els clars i els obscurs (fig. 85). En el retrat, sobretot, obscureix tot el conjunt per a resaltar la zona lluminosa.

El mode d´aplicar la pintura a capes, rebent les posteriors més quantitat d´oli que la primera, s´anomena "gras sobre magre". Consisteix en cobrir la totalitat del llenç amb colors addicionats d´aigua-ras o, si es vol, amb una mescla d´aquesta i d´oli en bastant quantitat per a que tinga una consistència pareguda a l´aquarel.la o lleugerament més espesa. L´addició la fa en el moment de treballar els colors en la paleta. Les coloracions s´han d´ajustar a la de les coses i sers que es van a pintar, tal i com es veuen en el natural, però d´un mode simplificat.

> Entre les parts dels cossos que s´aparten de la vista, les primeres que es confundeixen són les de menor tamany: de la qual cosa es segueix que la part més voluminosa és l´última que es perd de vista. Per això no deu el pintor concloure en excés les parts menudes d´aquells objectes que estan molt remots. Quants hi ha que pintant una ciutat o una altra cosa llunyana de la vista, assenyalen tant els contorns dels edificis, com si estiguesen

arrimats als ulls?. Això és absolutament impossible; perque no hi ha vista tan perspicaç que puga distingir totes les parts dels edificis perfectament en una distància tan gran (DA VINCI, 1985, pàg. 137).

Els colors, tons i matisos s´estenen a grans pinzellades, en el sentit de la forma i atenent més a la seua entonació llumínica que cromàtica, sense descuidar aquesta, al mateix temps.

En l´entonació general hi ha que observar quins són els dos tons extrems, el més clar i el més obscur, per a atendir al clarobscur i servint-se de guia per a valorar els intermedis. Una vegada acabada i seca la taca, es procedeix al pintat definitiu, accentuant les llums i les ombres, matisant i modelant totes les parts, destacant o suprimint els detalls si es considera convenient.

La norma general que segueix Josep Gumbau és la d´empastar les parts lluminoses i cobrir lleugerament les ombries u obscures, per al que és suficient un refregat. Més endavant vol aconseguir la màxima fidelitat amb el natural i per això, igual que feia Leonardo, "mescla els colors dos amb dos, tres amb tres, quatre amb quatre fins a acabar; i últimament a cada dos colors simples se´ls mesclaran tres, i després uns altres tres, després sis, seguint la mescla en totes les proporcions" (DA VINCI, 1985, pàg. 57). Així, pot copsar les matisacions que necessita la seua obra. Els colors resultants de les seues mescles, com el roig, taronja, grocs, terres, etc.. són colors matisats i tendents a la gamma freda.

En aquest període fa ús de les vetlladures, les empra per a entonar el conjunt de l´obra i per a reforçar en quant a to un àrea o un detall d´aquesta. Busca modificar els colors per a donar-los un valor, riquesa i visualitat que rarament és possible obtindre per un altre procediment.

La característica de les vetlladures és el no formar cos amb la massa de color a la que se superposen. Les vetlladures són tintes transparents que és donen sobre el pintat quan està totalment sec. Josep Gumbau les prepara amb oli de llinassa o d´adormidera, essència de trementina i vernís copal, mesclats amb el color, la qual cosa dóna una solució transparent. La seua aplicació a base de vernisat o llavat, ha de fer-se amb bastant rapidesa i evitar en tot moment la reiteració.

En aquest període realitza obres amb un marcat accent fauvista, on es llibera prou de matisar el color i fa ús de colors purs com el groc, taronja, rosa, etc.. i la paleta s´inclina vers una gamma totalment càlida.

Figura 85: Autorretrat.
Oli.
61 x 50.
Tela d´arpillera.
1946, València.

El color en el període postacadèmic.

En aquest període, la seua paleta cromàtica es manté en un equilibri entre els dos camins oberts en el període anterior. En la mateixa obra efectua matisasions del color, que aplega, fins i tot, a abastar tota la superfície del quadre i tan sols deixa una part mínima per a reservar-la a l´ús d´un color pur, el qual s´eregeix com al valor més alt de la composició.

Els colors que més utilitza i que en termes generals mai no abandonarà en la seua trajectòria artística són els blaus i taronges. D´altra banda, l´ús, tal vegada excessiu, dels marrons, pot enterbolar lleugerament el colorit, preocupat, com està, més del volum que del color.

- El blau.

Josep Gumbau, normalment, fa ús de dues classes de blau, un obscur i un altre més clar. El blau de cobalt era conegut en l´antiguitat. Molts dels vasos egipcis estan colorejats en incrustacions per aquest òxid. En la naturalesa és un metall de color gris rogenc i es fon difícilment. Al ser calcinat, forma un pols negre que unit a unes altres matèries produeix el blau. S´obté artificialment per calcinació d´una mescla d´alúmina, fosfat de cobalt i carbonat de potassa. El precipitat de la potassa calcinat produeix el permanent blau cobalt que, llevat de la seua tendència al violeta, pot substituir al més fi ultramar.

El blau de lapislàzuli és l´ultramar natural. Es un mineral opac compost de silicat d´alúmina, òxid de ferro i sals calcàries. La seua coloració blava s´atribueix a una menudeta quantitat d´òxid de cobalt. També era conegut en l´antiguitat i és superior al que s´obté químicament, però resulta més econòmic calcinant sílice, sosa, alúmina i sofre. Consta en la seua paleta perque és impossible d´obtindre per combinació de qualsevol altre blau amb altres colors.

Josep Gumbau aconsegueix els blaus celestes amb l´ultramar, cobalt i no usa el celeste perque aquest és similar al cobalt però difereix en el seu matís, tendent a un color verdós.

Utilitza el color blau en funció de la seua relació amb els altres colors de l´obra. Per exemple, el col.loca entre marrons neutralitzats sense buscar una vibració cromàtica, sino, més bé, subratllar l´aspecte llumínic. Ací podríem buscar la semblança amb el valor real que sap que tenen els colors i que consisteix en el color propi de les coses a plena llum diurna vistes independenment. En aquest període, tant l´aspecte lluminós com el cromàtic, són ficticis.

Figura 83: "Tomando el fresco".
Oli.
65 x 50.
Tela d´arpillera.
1978, Marsella.

En altres ocasions potencia més el color utilitzant colors complementaris (fig. 86) per a que s´ajuden mutuament a destacar. A l´intimar els colors, aquests coneixen el seu valor relatiu, el color canvia a la vista per l´efecte dels que el rodejen i això fa que modifique el seu matís.

> Si volem que la proximitat d´un color faja atractiu a un altre que ratlla amb ell, sigam la norma que s´observa en els raigs del sol que formen l´arc del Sant Martí. Els seus colors són produits pel moviment de la pluja, ja que cada goteta canvia en el trajecte del seu descens en cadascú dels colors d´aquell (DA VINCI, 1985, pàg. 44).

A Josep Gumbau encara li preocupa el modelat i per això no deixa al color que actue sol i, així, les parts colindants les contrasta en el seu valor llumínic. Un altra manera d´utilitzar el color blau és neutralitzant tota la composició i destacant una àrea colorejada de blau portadora del valor tonal més alt de l´obra; però aquest blau es manté en una saturació elevada i això fa que el quadre no tinga llums altes, transmitint, d´aqueixa manera, una expressió dramàtica.

Empra el blau per a indicar la distància, unes vegades per a aproximar-s´hi a l´espectador, i en altres l´obscureix, coincidint amb Leonardo, qui afirmava que "la part del cos opac que estiga més pròxima a la llum que la il.lumina, estarà més clara; i la que s´hi trobe més propera a l´ombra que l´obscureix, més obscura" (DA VINCI, 1985, pàg. 151). En altres ocasions, el color perd saturació per a indicar llunyania.

- El color taronja.

El taronja, a l´igual que el blau, conformen els dos colors principals de l´obra del nostre pintor. Els colors, clasificats com a rojos i grocs, poden ésser considerats entre uns i altres dins dels matisos del taronja. Es tracta d´un color secundari, obtingut per mig dels primaris roig i groc. El siena tostada posseeix una qualitat roig-taronja. El comportament que adopta el taronja sempre és el d´apropar les formes (fig. 87) a l´espectador en primer terme i a diferència del blau mai no l´usa de fons.

Figura 87: "Carnaval".
Oli.
65 x 54.
Tela d´arpillera.
1960, París.

> Si les coses llunyanes es pinten molt concluides i decidides, pareixerà que estan a prop; pel que procurarà el pintor que els objectes es distingueixen a proporció de la distància que representen. I si l´objecte que còpia té el contorn confús i dubtós, el mateix el deu d´imitar en la pintura (DA VINCI, 1985, pàg. 151).

Aquest acostament el reforça amb un contorn obscur si les àrees colindants són clares. En ocasions l´empra en el seu grau màxim de saturació com a element aillat, essent el valor tonal més alt de la composició. Unes altres vegades el fa destacar amb el seu complementari que fa que aquest es recurte i tinga major vigor. I altres vegades, apareix més matisat i dispers, contrastant junt als marrons que el neutralitzen i per això el seu comportament s´hi troba esmorteit. Al relacionar-se amb altres colors, com ara el verd o el groc, estableix una jerarquia de valors tonals.

- El Negre.

El negre l´empra en traç fi per a contornejar les formes i així apropar-les. Més tard gaudirà d´un paper més important, convertint-se en massa de color. La característica d´aquest negre és de subordinació als colors dominants de l´obra, contrastant amb força per ser l´absència de color. Unes vegades el gasta de fons per a indicar distància, en altres estableix amb taques negres distints nivells de profunditat, comptabilitzant-se fins a quatre. El negre més intens sol col.locar-lo en els primers i segons plànols i pròxim a les parts més vives del quadre. El negre es mou lliurement i deixa de ser esclau del clarobscur; per ell mateix assoleix un valor propi (fig. 88). Més endavant guanyarà protagonisme.

El color en el període expressionista.

Al principi d´aquest període, el comportament dels blaus i dels taronges és el mateix, el que si que experimenta un canvi és l´aspecte formal, esquematitzant-se les formes. Això farà que el color també s´esquematitze juntament amb la forma. Ací, es colpeix sobtadament sobre la superfície del suport per mig de les textures que estructura, perque li dóna tanta potència que el color queda subordinat a ella.

El color segueix una evolució i passen a tindre gran importància el negre i els marrons.

Figura 88: "El carnaval de todos los días".
Oli.
178 x 140.
Tela d´arpillera.
s.d., París.

- El negre.

Josep Gumbau coneix que en la seu paleta no és absolutament imprescindible el negre ja que pot estar substituit pels tres colors primaris: groc, roig i blau. Els negres que fa ús són: negre de fum, provenent del carbó vegetal; negre de présec que s´obté de la calcinació del pinyol d´aquest fruit; el negre de rabassa; el negre d´ossos d´animals, també per calcinació i el negre d´ívori o de banyes del cérvol.

En la paleta, el color negre s´allibera de tot condicionant per a erigir-se amb un color que s´expressa per si mateix. Es el suport, quasi total, de tot el contingut expressiu. Redueix l´extensió de negres, però els llocs on els col.loca estan triats especialment. Els situa junt al blanc per a crear el màxim contrast i els dóna un tracte com si foren colors complementaris.

D´altra banda, el negre el gasta per a agrisar tots els demés colors que intervenen en la composició, de manera que pareix impedir que els colors respiren de propi, o, tal vegada, dóna la sensació que els colors s´hi troben entrampats per una coloració negrosa que l´emmascara. Ell, coneix que amb el negre de vinya i el groc s´obtenen verds amb tendència freda al situar-los prop del blau i per això els posa al costat del negre com una tinta mitja.

El negre l´empra, principalment, perque vol reflectir en aquests moments el drama humà. El negre es relaciona amb els marrons (fig. 89, veure en color al final), el segon color més usat en aquests anys, i també amb un color pur com el blau que ajuda a crear, amb el seu grau de saturació, una atmòsfera trista. Després, a l´esquematització formal se suma la cromàtica; els colors perden la seua saturació i es tornen pàlids i apagats. El negre s´agrisa i perd saturació, queda restringit i passa a ser com un traç amb el que contorneja i delimita les àrees de color.

- El blanc.

Un altre color acromàtic, normalment, col.locat al costat del negre per a contrastar amb ell i extraure el màxim poder expressiu, tot i que mai fins ara li havia donat aqueixa intencionalitat.

> El blanc en sí no és color, més està en potència de rebre qualsevol color. La superfície de tot cos opac participa del color del seu objecte i com s´hi troba el blanc privat de la llum del sol per la interposició d´algún objecte, queda tota aquella part que està de cara al sol i a l´aire banyada del color d´aquest i d´aquell; i l´altra que no la veu el sol resta enfosquida i banyada del color de l´aire. I si aquest blanc no veguesse el verd del camp fins a l´horitzó, ni la blancura d´aquest, sens dubte apareixeria a la nostra vista amb el mateix color de l´aire (DA VINCI, 1985, pàg. 70).

El blanc de plom, fou l´únic blanc a l´oli dels antics. La seua obtenció es remonta a dos mil anys. El plom el partien en troços xicotets i els posaven sobre un got de vinagre fortíssim per a que el destil.lara. El que caia en el vinagre s´eixugava, molia i tamisava. Després s´empastava de nou amb el vinagre, dividint-lo en pastilles i es posava a secar al sol.

Actualment, existeixen uns altres procediments de fabricació més accelerada, com la reacció química directa, però no ningú és tan efectiu com el procediment clàssic, que crea un gran cos en el blanc i facilita una cohesió major de l´oli amb el pigment. El blanc d´argent o de Chemnitz- per aquesta ciutat xeca- es considera com el millor carbonat de plom bàsic per a l´oli. S´obté per l´acció dels vapors de l´àcid acètic i anhídrid carbònic sobre el litargiri.

El blanc de zinc, fou introduit a principis del segle passat i s´obtenia de la següent manera: " fent fundir el zinc en un cresol fins a l´ebullició i replegant després uns cops de consistència anàloga a la llana i d´un bellíssim blanc que els vapors del zinc eleven a l´aire" (SPEED, s.d., pàg. 27).

El blanc de titani és un pigment relativament nou, és inert i no exerceix acció alguna sobre les essències, vernisos i olis. S´obté per la precipitació i recristal.lització de l´òxid de titani i sals de bari i calci. El producte nou que sorgeix és distint en les seues propietats i qualitats. El blanc d´Espanya és un producte natural com el guix i aquest s´hi torna transparent al ser mesclat.

En el període postacadèmic, Josep Gumbau també l´empra però el deixa reduit a indicar el valor llumínic més alt (fig. 90) del quadre i centrar el focus més important d´aquest. En aquests moments, dóna un pas més compromés, pensem nosaltres, al considerar-lo com si d´un color es tractara i mira en quin altre color se sosté per a que tinga major vigor.

Figura 90: "¿Por qué?".
Oli.
100 x 100.
Tela d´arpillera.
1961, París.



- Terres.

Les terres van dels grocs als rojos. Existeixen dues varietats: la natural, que s´obté directament de jaciments naturals, i la tostada, que es produida per la calcinació de l´anterior.

Les ocres són les més clares i grogenques i segons el to formen l´ocre groc, daurat i obscur. Es un dels colors més clàssics de la pintura i ja intervenia en les antigues obres de l´art egipci. Procedeix de l´extracció d´argiles ferruginoses que s´hi troben a certa profunditat del sòl.

Els sienes i ombres són tons més terrosos i obscurs, els quals, segons el seu matís s´anomenen siena natural, siena tostada i ombra natural. El terra siena natural és originari de Siena (Itàlia) i és molt més transparent que els ocres. El terra de siena tostada, és una argila ferro-silícea. Si s´usa d´una forma ténue és molt bona per a vetlladures. Les terres ferro-silícies poden ser produides artificialment per la precipitació de l´òxid de ferro i àcid salicílic i són molt variades.

En aquest període, per a aconseguir diversos tons des dels més clars als més obscurs, els utilitza tots. En general, els deixa més espontanis tot i que segueix matisant-los (fig. 91) d´una manera més suau. Els marrons, concretament el siena natural, van guanyant més terreny i és per primera vegada com sorgeix un apropament en quan a la valoració llumínica i cromàtica entre les formes i el fons.

Figura 91: "Crist".
Oli.
65 x 45.
Tela d´arpillera.
s.d., París.



El color en el període ingenu.

Es la continuació del període expressionista, però ara canvia de temàtica i això afectarà principalment en el seu tractament cromàtic. L´ús del negre continua amb un paper expressiu fonamental, malgrat de que queda reduit a un traç fi i amb una fluctuació tonal continua. En algunes parts molt reduides, a mode de taca, també l´empra i li serveix per a matisar alguns marrons.

El traçat linial apareix com superposat a la superfície colorejada. Les taques de que consta aquesta superfície colorejada se´n fugen al tancament de línies, llevat en algunes àrees de color en les que es deixen envoltar, com els ulls, els arbres, etc.. La superfície colorejada amb una tonalitat apagada la fa vibrar a l´introduir alguna nota de color com el blau, el taronja i especialment el verd. Aquest, amb una tendència càlida (fig. 92), és la primera vegada que l´usa. Fins ara eren verds que anaven fins a una gamma freda.

A banda del verd, que l´obté amb el blau i el groc, utilitza el verd cadmi, el verd esmeralda, que és hidròxid de crom, i el verd de cobalt, que són els més comuns.

En aquest període, la seua paleta experimenta un gir fins als colors càlids (fig. 93, veure en color al final) i augmenta l´ús del groc i del roig, donant-los una calidesa que fins ara mai no havia obtingut.

Figura 92: "Gigante".
Oli.
50 x 61.
Tela d´arpillera.
1969, París.



El color en el període surrealista.

Les figures ja no envaeixen tot el quadre; els fons perden importància i es produeix un diàleg entre el cromatisme del fons i les formes que es desenvolten per ell. En general, es tracta d´un fons amb un color matisat o bé un gris neutre. Sobre ell, col.loca unes figures amb uns colors en la seua saturació màxima, que, amb igual valoració llumínica, es realcen mutuament. Tots ells són punts importants a la vista i els recorre amb inquietud. Tan sols deixa unes parts més lluminoses per on l´ull aconsegueix eixir.

Els colors no són taques lleugeres, vaporoses i transparents, sino tot el contrari. Es converteixen en masses de color que donen sensació de pes, reforçat amb la inclusió d´ombres rebutjades per les figures, cosa que mai no havia plantejat abans. Les masses de color queden clarament definides entre elles i el fons, a diferència del període anterior.

Fa ús, en ocasions, dels colors complementaris per a reforçar uns altres com el roig i el verd, el violeta i el groc, etc.. Aquest període, tal vegada resulta molt carregat de color per l´ús de colors purs diversos i reunits tots en el mateix quadre. De vegades, existeix una integració de les figures amb el fons, però gastant també els colors purs.

Els colors que més destaquen en el període surrealista són el violeta, verd, roig, groc i també el blau i el taronja. Pareix ser que el violeta, fins a principis del segle XX, no s´havia emprat com a color independent. En la pintura antiga és escassíssim. S´obté per la mescla del blau i del roig. Destaquen el violeta de cobalt i el de manganés. Anteriorment, Josep Gumbau l´havia emprat d´una manera aillada, però ara apareix de forma constant i el situa en un lloc privilegiat de la composició.

El color roig, que abans tenia escassa importància, s´ens presenta sempre condicionat més al detall ocasional de la composició, llevat del període acadèmic en el que l´usa, però molt mesclat amb altres colors. Ara rau de major importància i el gasta en el màxim grau de saturació. Quan l´utilitza, quasi sempre li col.loca el seu complementari, el verd, per a que aquest tinga major vivacitat. En ocasions, li dóna un paper central (fig. 94), i bé el situa al fons o bé a un costat, on rep quasi totalment la lluminositat més alta de la composició. El tractament nítid que gaudeix el roig contrasta amb la resta del quadre, on els demés colors es veuen vetllats per a que aquest tinga major potència.

Figura 94: "Sin título".
Oli.
92 x 70.
Tela d´arpillera.
s.d., Marsella.



- El color roig.

Els egipcis gastaven aquests colors en les pintures murals i en la decoració de cases i tombes. Es un producte natural que el crea una combinació química del sofre amb el mercuri. Artificialment es produeix fent caure el mercuri pulveritzat sobre el sofre fos, per a obtenir una matèria negra que es calenta en recipients tancats; aquesta es volatilitza i produeix al temps una altra matèria d´un bell color roig. El grau de color depén de la temperatura que alcança el compost.

Al final d´aquest període, pensem, continua la investigació que havia començat i per això neteja la paleta. No tornarà a col.locar tots els colors fonamentals en el seu estat pur. Pel contrari, ara selecciona els colors purs que utilitzarà i els combina amb altres colors neutres. D´aquesta manera, s´assegura que aquests cobren tota la seua importància i no perguen protagonisme amb la inclusió d´uns altres colors d´igual importància.

Quan inclou dos colors purs, estableix una diferència en la seua valoració llumínica i d´aqueixa manera l´ull veu la jerarquia que es forma i capta amb més facilitat el misatge que es vol comunicar. Delimita l´àrea del color amb tota nitidesa i no hi ha cap color que envaesca (fig. 96, veure en color al final) o que emmascare el color col.lindant restant-li lluminositat. Els colors que usa són els blaus, taronges, grocs, grisos, blancs, etc.. Amb els blaus, taronges i marrons aconsegueix una modulació i una lluminositat mai no assolida en la seua obra.

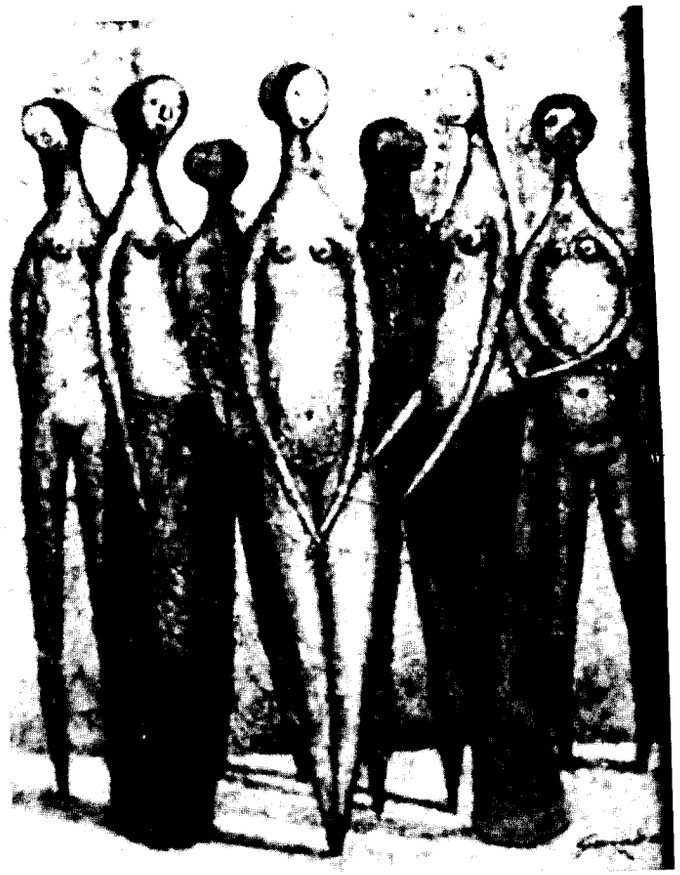


Figura 95: "Sin título".
Oli.
90 x 70.
Tela d´arpillera.
s.d., Marsella.



- El color groc.

És un dels colors més antics. Se suposa que fou extret d´un pigment trobat en el Vesubi. Actualment, es produeix calcinant òxid de plom, antimoni, sal i allumbre; l´alteració en les proporcions d´aquestes substàncies dóna lloc a una gran varietat de gradacions. El groc de cadmi és un precipitat groc ataronjat que es forma al fer passar una corrent d´hidrògen sulfurat a través d´una sal de cadmi en disolució; s´obté en vàries gradacions de groc que es classifiquen com a clar, mitjà i obscur.

El groc que utilitza Josep Gumbau és suau, està matisat i ja no l´interessa aconseguir els contrasts tan forts d´altres períodes. Aplega a l´equilibri cromàtic malgrat de conviure colors fonamentals, però, aquesta vegada, evitant que dialoguen en la seua màxima saturació, busca establir un contrast llumínic entre les formes i el fons. Una nota important és el suport d´un color a un altre i el pas a una gradació tonal suau.

- El gris.

Tots els grisos que ofereix la indústria procedeixen de mescles que l´artista pot realitzar per ell mateix. La indústria proporciona productes com cendra d´ultramar, la tinta neutra i el gris de Payne; tots ells són grisos obtinguts per associació de diferents pigments. Per exemple, el gris de Payne el formen generalment l´ocre, blau d´ultramar i negre d´ívori.

El gris tan personal que obté Josep Gumbau alcança una riquesa tal que sorgeix amb el mateix vigor que un color. En ocasions li dóna una matisació verdosa però de manera molt dossificada i amb una gran delicadesa.

Segueix emprant els colors complementaris però d´una manera molt gradual, com donant un pas cap a endavant i sabent que també aquest aspecte hi ha que modul.lar-lo per a obtenir la suavitat.

> La tècnica deu conèixer´s i dominar-se per a poder expressar íntegrament el sentiment, l´emoció estètica, però l´artista mai no ha de caure en l´error de recrear-se en ella, puix quan l´art es converteix en virtuosisme, l´obra perd qualitat i deriva vers el camí de la trivialitat.
> Igualment es cau en la trivialitat quan es desconeix o es desdenya l´ofici (LARRAYA, 1974, pàg. 11).

L´habilitat màxima d´un artista és fer en cada cas tan sols allò més just, les coses precises i no aquelles que la tècnica permet fer. Quan s´admira la tècnica és que l´art hi és absent.

Altres materials.

- Aglutinant.

Les pintures a l´oli es componen de tintes o pigments mesclats amb aglutinants com l´oli de llinassa o d´adormideres, que s´oxiden en contacte amb l´aire i formen pel.lícules sòlides en les que les partícules de color estan distribuides uniformement.

> El procés químic d´oxidació fa que es formen gasos baix l´oli, que tracten d´eixir mentre aquest s´eixuga, obrint pors i fent entrar oxígen en les capes inferiors, fins a que es forme una pel.lícula sòlida (SMITH-TEN, 1982, pàg. 27).

Josep Gumbau treballa l´oli de llinassa refinat, que s´obté decolorant i purificant l´oli cru amb àcid sulfúric i aigua que després s´elimina. El resultat és un oli que varia des del groc clar fins al daurat obscur. El millor, al nostre parer, és l´oli de tonalitat intermitja, ja que els més clars poden enfosquir-se amb el temps.

Per a obtindre aquest efecte d´esmalt tan personal de Josep Gumbau, creiem que gastava un oli condensat, espés i viscós com la mel. Aquest es produeix calentant al buit l´oli de llinassa per a alterar la seua estructura mol.lecular. S´eixuga amb un acabat llis, sense marques de pinzellada i no s´obscureix tant com altres olis amb el pas del temps. Se´l pot rebaixar amb trementina i és molt adequat per a vetlladures. És aquest el mateix oli que usava Rubens. Era un tipus d´oli condensat que el refinava deixant-lo al sol durant vàries setmanes amb gerros de cristall per a oxidar-lo, decolorar-lo i espessar-lo.

En el segle XVIII, degut a que aparèixen nous olis d´essències, es poden ja usar empastos molt lleugers que a l´eixugar-se prenen una apariència brillant. Ho veiem en les tonalitats de Fragonard i de Boucher, entre altres. Són, precisament, aquestes qualitats tècniques, les que persegueix Josep Gumbau.



- Disolvent.

Els flamencs ja empraven disolvents per a fer la pintura molt dil.luida. També els gastaven els venecians en els segles XV i XVI, juntament amb resines blanes. Obtenien una pinzellada ràpida i solta amb olis d´essències. Josep Gumbau, també se serveix de disolvents quan vol tenir vetlladures i efectes de transparència i matisar els colors per a atenuar-los o fer-los resaltar. Així, en el període fauvista, les pinzellades són més carregades de color.

- Vernís.

Els vernissos, bàsicament, són resines mesclades amb disolvents. S´utilitzaven com a mitjà en el que es mesclen els pigments per a pintar vetlladures, però Josep Gumbau mai no els necessità per a l´acabat de les obres.

El vernís es pot aplicar a l´oli recent secat i actua com a adhesiu entre les capes, permitint corregir i pintar damunt sense afectar al pintat anteriorment. La resina més adequada és la de Damar, disolta en trementina. Com aquesta no conté impureses, es manté incolora durant molt més de temps que els altres vernissos. Es pot preparar en l´estudi i per a això hi ha que partir la resina en troços menuts, envoltar-la en cotó i suspendre el paquet en un recipient amb trementina, tenint cura de que l´envoltori no toque les pareds del recipient, que deu estar cobert per a evitar la pols. La solució es pot usar al cap de dos o tres dies i la seua conservació és excel.lent.

El mal estat de conservació de molts quadres dels segles XVIII i XIX s´atribueixen a l´ús de la resina d´almàcig o el màstic i l´oli de llinassa. Els pintors primitius, a més a més del màstic, empraven un altra resina, la sandàraca. Aquesta s´extrau d´un arbre nordamericà i és molt dura; tan sols es disol en disolvents forts com l´alcohol, però dóna lloc a superfícies que s´esquarteren fàcilment.

Pinzells

El pinzell més corrent és el de pel de cerda i són el que gastava Josep Gumbau. Es fabriquen en dues formes: rodons i plans. Els primers, en punta i tallats i els segons amb el tall rectangular, rodonejats, en llengüeta i en ventall.

> Pren de primeres cerdes de porc blanc, que són millors que les negres (però que siguen de porc domèstic) i fes un pinzell gros en el que hi haja com una lliura d´aquestes cerdes, i nígales a un mànec sòlid, amb nusos ben encolats. Després desfaràs aquest pinzell i de les seues cerdes fes els pinzells que vulgues, i fes-los d´aquells que tenen les puntes ben iguals, que s´anomenen roms, i d´aquells que són puntiaguts, de tota forma i grossària. Després fes els mànecs d´aquella fusta dita abans i niga els massos amb un fil fort i encerat. Met dins (del maç de cerdes) la punta del mànec i ves nigant fins a la meitat del maç i per damunt del canut. I així faràs amb totes (CERNINI, 1979, pàg. 56).

En totes les formes, el pèl és de vàries longituds i grossària. Els pinzells es monten amb cerdes naturals i de manera que les del centre són rectes i les del costat es corben cap al centre, d´aquest mode conserven sempre la seua forma. Els pinzells rodons els usa Josep Gumbau per a perfilar i també per a fosos i aplicacions de color en xicotetes extensions.

En quant a la longitud del pèl, els de pèl curt li serveixen per a donar capes grosses i fermes però exhaureixen de seguida la càrrega de pintura. Les de pèl llarg li valen per pendre més color i ho pot extendre en capes subtils.

Els pinzells que més gasta són els plans, que a més a més podem comprovar-ho en un autorretrat del seu període d´estudis. Aquests pinzells li valen per a aplicar i modelar la pintura en xicotetes i grans extensions. Amb aqueixos també realitza perfils i tocs estrets.

Precisament, escolleix el pèl de cerda per la seua propietat d´asperesa, al contrari de la suavitat del pèl de marta, utilitzat en el refregat. La pinzellada de pèl de cerda, a més a més de la seua tosquetat, és poc uniforme, desunida i tendeix sempre a rascar la capa inferior del suport. Aquesta última propietat, pensem que és molt important per a ell, perque en ella es basa el seu mode de fer, concretament en el refregat fort del pinzell amb molt poca càrrega de pintura sobre el llenç.



## IV. 2. LA TEMÀTICA EN LA PINTURA DE JOSEP GUMBAU.

La crítica de l´art figuratiu adoptà la mateixa direcció imperant en la crítica literària; s´havia desinteressat dels elements del llenguatge o siga de la forma en benefici dels valors morals, és a dir, del contingut de l´obra. La direcció a aqueixa directriu és la que va a favor del tecnicisme formalista exclusivament. Pensem que resultaria més adequat una fusió d´aquests amb els valors morals, una síntesi del contingut i de la forma.

> No obstant, bastaria examinar desapassionadament l´art dels temps passats per a comprovar que els artistes aspiraren sempre més bé a la "forma" que al "contingut", que el que han procurat sempre és fer "pintura", "escultura", "música", "literatura", i no com es creu avui, el contingut "a priori" (MARANGONI, 1962, pàg. 12).

Josep Gumbau, pensem, també ho va entendre així. El contingut moral, qualsevulla que siga, s´exterioritza sempre en la pintura quasi de manera involuntària, com a directa emmanació de la seua ànima. La seua emoció la condensa en la tècnica que a la vegada resideix en el seu llenguatge formal que desemboca en el seu estil personal. La seua ànima, la veiem reflectida en el tractament formal.

> Temps i països ens demostren que el que els importa per damunt de tot és la forma, i que el contingut el descobreixen a la seua manera certs crítics. Però res no podrà persuadir a tants que avui van tan sols en búsqueda de l´"home", que de sovint això els serveix per a consol de no saber veure l´"art" (MARANGONI, 1962, pàg. 13).

Pensem que no estan en l´essencialitat aquells que proclamen que es deu encaminar el desenvolupament artístic al descobriment i l´exaltació de l´ésser humà. De vegades, el potenciar el contingut es veu afavorit perque resulta més fàcil atribuir valor a una obra d´art "moralment" que no estilística, perque aquesta última requereix no tan sols sensibilitat natural, sinò també experiència en l´art.

Podríem dir de Josep Gumbau, tal vegada, que tota la seua obra té una

inclinació major vers la forma que no sobre el color. La forma i el color són dos aspectes diferents de l´art. El color és més inexplicable, més intuitiu; la forma s´explica més pel seu sentit, és més racional. "A través de l´estudi <estilístic>, o siga, formal, obtindrien també el retrat moral de l´artista" (MARANGONI, 1962, pàg. 13).

L´ideal de la coherència i unitat del llenguatge varia en el passat segons els seus períodes. Des del romanticisme fins als nostres dies, s´ha anat conquerint una major llibertat de llenguatge, el que no ocorria en els temps passats, en el que els artistes eren molt respectuosos amb la perfecció i coherència formal. Resulta molt coherent l´art greco-romà fins a aplegar a l´art paleocristià que inicià un llenguatge més lliure i cuidà més l´expressió moral que la perfecció i connexió formal. També foren molt coherents en les formes de rigidesa fins a aplegar, pràcticament, a Giotto. En el Renaixement també s´atén a la perfecció formal, culminant en Michelangelo.

Tot això ens du a reflexionar a l´hora d´emetre un judici sobre si l´obra d´art és bella o és dolenta, pel fet de que "bell" i "dolent" són convencionalismes, mentre que el "gust" és un concepte relatiu i empíric.

Avui, la crítica ja no es debat entre l´estètica moralista i intel.lectual, s´ha alliberat d´aqueixos prejudicis i estem d´acord sobre l´autonomia de l´art i sobre el valor de la forma com a expressió. L´estètica moderna fa un altra distinció, que representa un gran descobriment entre els dos valors "l´il.lustratiu", referent a l´assumpte i el "formal", referent al llenguatge. Aquesta distinció és paral.lela a la que anteriorment fa De Sanctis (MARANGONI, 1962, pàg. 24) entre "poesia" i "art". Estableix la mateixa relació entre "poesia" i "art" que entre "contingut" i "forma".

Els valors "il.lustratius" són superficials i poden percebre´s per qualsevol persona (assumpte, psicologia, etc..). Es redueixen a les especificacions dels elements empírics de l´assumpte. Els valors "formals" són subtils i requereixen una mentalitat i un esperit adestrats per un continuat tractament amb l´obra d´art.

> L´art a diferència de la poesia, està a l´alcanç dels que han aprés el seu llenguatge; llenguatge que té la seua gramàtica i la seua sintaxi, o siga, una tècnica que és necessari saber desxifrar per a captar i comprendre la mateixa obra d´art (MARANGONI, 1962, pàg. 19).



En Espanya dominava una pintura artística conservadora, que obeia al dictat de les Acadèmies de Belles Arts "sancionadores d´una pintura d´ofici que encontrava la seua màxima plasmació en els quadres d´història, ratificada amb tots els plaers de les Exposicions Nacionals" (GASCÓ, 1973, pàg. 22). L´historicisme és la temàtica de l´època, després s´inclina pel nu al natural, que és el tema que presentà Josep Gumbau. És destacable que en les Exposicions Nacionals es premiaven els llenços grans.

En les aules, encara visqué Josep Gumbau restes de l´academicisme neoclàssic, que imposa sobretot el domini de l´ofici i que es plasma en formes narratives per la influència del romanticisme que busca la identificació del poble amb els seus origens, la qual cosa portarà al reviscolament del folclor i al subsegüent costumbrisme, successor de l´historicisme. Realitza "*Preparándose para la fiesta*" obra costumbrista, però li preocupà al llarg de la seua trajectòria no caure en el folclor. Això comporta la successió de l´historicisme, però sense perdre la tècnica. Els components del costumbrisme calaran entre els alumnes de "San Carlos" i poc a poc es va imposant el paisatge dins de la línia de Corot.

La pintura del segle XIX té gran predilecció per la figura, si més no quan la moda imperant són els quadres d´història i costumbrisme. En la seua obra, Josep Gumbau continuarà amb el retrat del cos humà, essent l´objecte primordial del seu treball artístic.

Des dels primers anys, l´artista recull de la contemplació de la naturalesa les seues impressions, que han entrat en el camp de la visió. La memòria es comporta com un magatzem on es produeixen associacions, il.luminant-se part dels seus obscurs racons. I és d´aquest magatzem d´on la imaginació trau els seus materials, per molt fantàstics i allunyats de l´aspecte natural que siguen les formes de les que es revisteix.

La memòria té l´avantatge sobre la visió de retenir més vivament les coses essencials i perdre les secundàries. Desconeixem fins a quin punt el nostre record coloreja les impressions que rebem de la naturalesa. Els raigs de llum fereixen la nostra retina i eixes impressions que produeix la visió directa de la naturalesa es comuniquen al nostre cervell. En aquest habita la consciència en un nivell superior. Per això, de vegades, es produeix una harmonia entre l´interior i l´exterior. Les lleis de l´univers que regulen les formes i colors ens impressionen.

## IV.2.1. PERÍODE ACADÈMIC

En l´Acadèmia, es demanava fidelitat a la impressió que produeix el model, però en lloc de convertir-se en un simple instrument mecànic de copiar, Josep Gumbau busca de la pintura una expressió de la realitat. Al llarg d´aquest període es donaran una série de constants, com la disposició espacial, on li preocupa la perspectiva per a aconseguir major realisme i crear una atmòsfera tancada reduida a un color pla. En aquesta es percep una absència d´aire, característica pròpia de l´art acadèmic.

En l´Acadèmia es començava pel mètode tradicional, que en termes pictòrics se´l coneix com "Naturalesa morta", és a dir, per la pròpia transcripció i interpretació d´objectes inanimats: de fang cuit, terrissa, metall, teixits, etc.., que per al que comença té els avantatges de la seua immovilitat, duració, diverses matèries mates, brillants i de variades coloracions, tons i matisos.

El següent pas són les "Natures mortes", quan s´afegueixen alguns objectes com fruites, flors, peixos, aus, etc.., els quals animen la naturalesa morta. Té l´avantatge de treballar amb una il.luminació constant i sense variació alguna durant hores, i amb això es pot pintar sense interrupcions.

En el quadre *"Los claveles"* (fig. 97) es recrea una temàtica inusual en la seua obra artística. Li serveix únicament de pretexte per a exercitar la tècnica. Les flors i el gerro són l´objecte d´estudi, interessant-li la perspectiva per a apropar-nos uns i produir allunyament d´altres i donar-li així una aparièncía més real. L´acabat dels clavells més pròxims ens reforça la impressió d´acostament. La llum ve de front, i il.lumina els que estan davant i col.loca els tons més obscurs a mesura que s´allunya de la llum.

La relació de l´objecte amb l´espai està molt integrada, aplegant-se a fondre al matisar els colors colindants com el roig i el marró. El roig s´extén a mode de taca i no el representa en la seua màxima saturació. En les ombres participen el marró del fons, fent que es produesca una harmonia dins d´una gamma càlida. El roig és un color que, quan més ús es fa d´ell és, precisament, en el període d´aprenentatge.

El pas més important és el canvi a pintar nus ja que ofereix noves i desconegudes possibilitats però també li serveix com a pretexte per a millorar la tècnica que va adquirint. Els pintors noucentistes estaven acostumbrats a treballar directament del natural i per això eren indispensables els models.

Figura 97: "Los claveles".
Oli.
30 x 50.
Tela d´arpillera.
s.d., València.

En les classes del nu, en les acadèmies espanyoles i les de Roma, realitzen estudis del carbó per a dominar la figura. Els seus moviments i la inflexió de la llum en les diverses parts del cos, cas de *"Desnudos (las dos amigas)"* (fig. 98), li permeten definir músculs, arrugues, etc.. Aquest nu realitzat en l´aula, té una disposició espacial de les figures, una horitzontal i una altra sedent, formant un angle recte. Hi ha una preocupació de la perspectiva en tot aquest període de tradició renaixentista. Col.loca elements per a reforçar la idea de profunditat, com el quadre penjat en la paret, la tauleta de nit amb una natura morta que indica un altre espai intermig.

La llum, com un llam, la dirigueix al nu femení que apareix en primer lloc acostant-lo encara més a l´espectador. El segon nu apareix en tons lluminosos més obscurs però d´una manera sobtada, ja que no existeixen uns tons intermitjos entre els dos nus al rebre la llum. La llum, apenes aplega a la tauleta, on situa els tons mitjos mentre que els més obscurs els col.loca en el gerro i en el fons.

Li interessa la major perfecció fotogràfica, i per això estudia la vestimenta amb els plecs i la tovallola de la cadira. L´atmòsfera creada en un espai tancat, sense el pas de l´aire, així com les figures desenganxant-se del fons quasi negre, contrastant amb ell com si estigueren retallades, són elements propis del tractament acadèmic.

En els gestos de les figures, una llegint i l´altra en actitud pensativa, es transmet un moviment estudiat però no sentit. El color, molt matisat, està orientat més a un coneixement profund de la problemàtica en la mescla del color, per a obtenir així la major quantitat de tonalitats. En segon lloc queda el poder expressar-se per mig del color, dominant, en aquests moments, els marrons i grisos. Els ocres busquen imitar el color de la carn per a reforçar la idea de realitat. Les masses de color es distribueixen entre la llum i l´ombra.

En el treball acadèmic, que assumeix Josep Gumbau, es donen dues fasses:

- En la primera es tracen les línies directrius, prendre mesures i encaixar l´obra. Es treballen les formes provocant-se emocions per allò que sentim de bell i interessant del dibuix i també es procura representar mentalment la classe de dibuix que desitgem fer abans de tocar el paper.

- En segon lloc, Josep Gumbau tracta d´apoderar-se ràpidament de les línies i moviments més significatius del tema. Des dels primers trets que traça sobre el paper va amb cura perque es decideix de sovint la qualitat del dibuix.

En aquest període l´interessa el retrat de l´home en les més diverses actituds. Requereix d´un dibuixisme anatòmic molt sever, on els detalls els tracta amb realisme i adequació a la veritat del model. Els seus olis són treballs de gran format corresponents a les exigències del seu temps, en els que es realitzaven figures a tamany natural o de tres quarts.

Podem veure aquests treballs en els pensionats per la Diputació de Castelló. Els temes que empra pertanyen a l´herència pictòrica, degut a que els seus antecessors, com Puig Roda i Castell, també havien seguit el mateix camí temàtic. La diferència d´edat amb Castell és de trenta-sis anys i amb Puig Roda de trenta-un, però en ambdós es reconeix l´haver estudiat en la mateixa escola. Quan aquests pintors estan estudiant comença a conèixer´s l´Impressionisme, malgrat que

Figura 98: "Las dos amigas".
Oli.
90 x 129.
Tela d´arpillera.
1946, València.

Espanya guardava obediència al dictat de les acadèmies, amb l´herència d´un romanticisme caduc. Les seues obres són costumbristes i històriques, com ho veiem per la decoració islàmica. En Castell, la pintura camina cap a un Impressionisme inicial en el que hi ha major compromís que en l´obra de Puig Roda.

En general, podem dir que les seues pintures són clars retrats d´aspectes reals de la vida. Busquen la realitat però sense afegir-lis ni traure´ls res. No són creadors, són reproductors, són incapaços de col.locar una línia o un color que no existesca o que no quadre anatòmicament. Són grans dibuixants als que segueixen amb eixes mateixes dots Sanchis Yago i Josep Gumbau.

> Sanchis Yago, creiem, és per damunt de pintor un gran dibuixant i és aquesta la seua principal característica, que desenvolupa en els seus quadres, siguen aquests del tipus que siguen, fins a l´extrem, que el dibuix de base de vegades aplega a anul.lar, els restants valors del quadre donada la perfecció del traçat d´aquell. Sobre el dibuix, construeix Sanchis Yago el demés, ja pròpies ja d´imitació (GASCÓ, 1973, pàg. 158).

La pincellada de Sanchis Yago és més solta que la de Castell, acusant l´Impressionisme mentre que Porcar abraça ja decididament aquest. Porcar, que nasqué divuit anys abans que Josep Gumbau, perd la linialitat de les formes i passa a un contorn de traços més suaus i a un valor pictòric més notori. Es diferencia dels seus antecessors perque no té res de folclor i localisme.

En quant a la temàtica emprada, tots els pintors recorreixen, sobretot en els seus inicis, als mateixos temes. Així ho observem també en Josep Gumbau, que compta en el seu repertori amb els obligats nus realitzats en les aules, i coincideix en altres temes amb Castell i Puig Roda: M*onaguillo, Gitana, Lavanderas, Maternidad, Mendigo,* etc..

En el moment en que comença els seus estudis del natural realitza infinitat de retrats, *Anciana* (fig. 99), i aprofundeix en l´estudi de les faccions. El retrat de l´*Anciana* és un bust, amb el cap de tres quarts i té en compte la perspectiva en la seua disposició per a donar-li tot el realisme del que és capaç. La llum li ve del costat esquerre per la part superior, il.luminant aquest costat mentre que el costat contigu permaneix en penombra. El fons obscur fa resaltar amb força els tons més clars. En el gest, amb una actitud físicament estàtica, reflexa un món espiritual. En aquest estudi, pensem que Josep Gumbau trascendeix el seu compromís espiritual amb el retratat.

En quant al color, s´hi troben matisats els més clars, que són els grocs i rosats, buscant el paregut amb la carn. En les ombres hi ha un marró verdós, complementari del roig, que utilitza en els tons mitjans lluminosos.

En la seua manera de donar la pinzellada a mode de toc, observem una variant amb el tractament anterior, com si tinguera una influència impressionista en la forma de deixar la pinzellada. El toc sabem que és l´art de manejar el pinzell i de posar el color sobre el suport; és una característica de tots els temps i de tots els artistes. S´acomoda a l´esperit de l´època i especialment al caràcter individual. Es la resposta tècnica més immediata a la sensibilitat, perque és el més



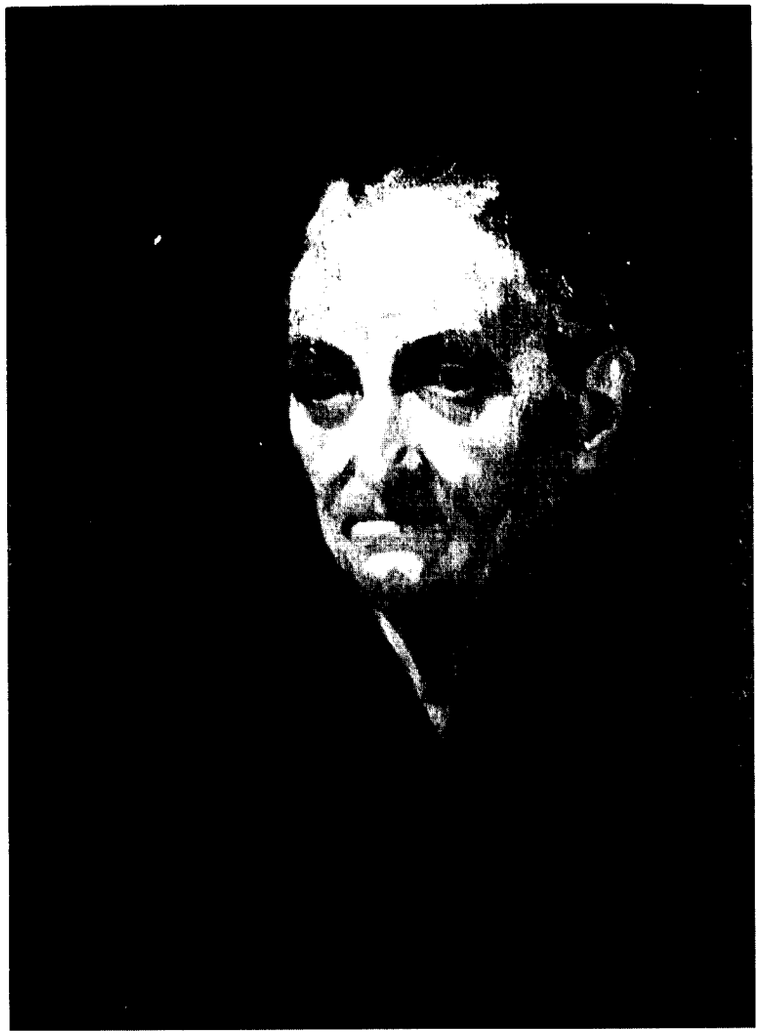


Figura 99: "Anciana".
Oli.
64 x 50.
Tela d´arpillera.
s.d., València.

espontani i ràpid mitjà que condueix la mà a pintar. I precisament en aquesta anciana ha volgut donar-li un caràcter d´espontaneitat per a oferir-nos d´ella una imatge viva i fresca.

D´altra banda, segueix el mètode tradicional en quant a la distribució del color, carrega més de color en les parts més clares i, tanmateix, en les parts obscures són més fines i ens pareix que aplega a emprar vetlladures. Més tard, l´interessa situar la figura en un ambient natural, el carrer, on situa *El ciego* (fig. 100). La seua posició front al model canvia, perque experimenta una emoció que abans es perdia en l´anàlisi purament tècnic i això sap transmetre´ho a la seua obra. Es una obra costumbrista, en la que busca el verisme amb tints tràgics. S´ha recreat en traure bellesa en la seua búsqueda, en les seues qualitats tàctils i assenyala un domini de l´ofici sense perdre expressió.

Quan eix al natural es torna més personal, els seus recursos mecànics s´uneixen per a produir efectes espirituals. La seua disposició espacial és una figura central de gran tamany que ocupa tot el llenç, és l´anunci d´una de les constants de la seua obra. La perspectiva la veiem palesa en la col.locació de les cames i en la posició de la guitarra. L´actitud és quasi frontal i encorbada.

La llum procedeix de front, per el costat esquerre, essent la mà la part més il.luminada. L´atmòsfera que aconsegueix experimenta un canvi més natural. Se respira l´aire que circula a l´estar en el carrer. El fons de la figura ja no és obscur: s´aclara i és el color del mantó el que obscureix per a resaltar el fons. Li segueix preocupant la realitat i per això fa un estudi de la fesomia i de la vestimenta. Tampoc varia els colors, l´ocre per a obtindre el color carn. Tal vegada resulten més naturals que en obres anteriors els marrons i negres que obté.

En la segona meitat del segle XIX s´havien posat de moda els retrats de tipus moruns com a conseqüència de la guerra d´Africa -cas de l´Autorretrat (fig. 101)- que apropà aquell ambient colorista i exòtic als pintors espanyols, obres en les que pretén fer estudis de les robes, sense que hi manquen delicadeses de l´ambient. Veiem en aquesta obra com col.loca elements exòtics, com el turbant, capes, etc.. i al llarg de la seua obra no deixarà de vestir els caps amb mocadors, etc.. En aquest autorretrat es veu clarament com respon a aqueixa circumstància històrica. També obscureix el rostre en tons ocres tostats. El blanc del tocat actua com a element molt contrastat. El blanc també l´utilitza molt en aquests moments i més endavant quan el gaste li donarà unes connotacions especials (duresa, cel, simbolisme...).

Figura 100: "El ciego".
Oli.
100 x 80.
Tela d´arpillera.
s.d.. València

Figura 101: "Autorretrato".
Oli.
40 x 33.
Tela d´arpillera.
s.d., València



## IV.2.2. PERÍODE POSTACADÈMIC

En aquest període, Josep Gumbau pren una decisió molt important: prescindir del model. Això el convertirà en un pintor amb una personalitat clarament definida, a diferència d´altres pintors castellonencs coetanis. La inspiració inicial que Josep Gumbau veu en les coses, no és el necessari resultat d´una escena vista en la naturalesa, sino que pot ser obra de la imaginació, és a dir, partir d´una idea que volem plasmar sobre el paper i que la mà li porta a la realitat.

Les seues formes són el resultat del concepte global dels elements múltiples que se donen en la naturalesa. Sap la importància de l´aprenentatge anterior i de la mà en la representació (que no és d´una cosa concreta sino de la idea o forma d´un objecte empíric). "L´absoluta correspondència entre el *disegno* creador del concepte global i el *disegno* manifestació plàstica d´aquell" (BOZAL, 1987, pàg. 128).

La idea s´alcança a partir de l´observació de la naturalesa i una vegada alcançada és possible "deduir" plàsticament els objectes. En l´horitzó del coneixement i de l´abstracció veu la capacitat intel.lectual d´aprendre idees i formes i la capacitat de traslladar-les en la seua presència sensible al quadre.

La temàtica d´aquest període, en el seu valor il.lustratiu, cobra major importància perque ja no és un pretexte per a aprendre les tècniques pictòriques, sino que escull allò que´l preocupa. Junt al valor il.lustratiu apareix el valor "formal". Això significa una maduració, i també que s´està forjant l´estil a l´incorporar característiques personals i abandonar aquelles altres que tenen un caràcter purament acadèmic. A partir d´ara anirà ampliant el seu repertori estilístic en cada època.

### LA MATERNITAT

El tema de la maternitat és un dels que té més present al llarg de la seua obra (fig. 102). La disposició espacial de les formes és encara acadèmia. Les figures principals, en les que existeix una depuració formal ja personal, les centra en primer terme. No rebutja d´una manera absoluta la perspectiva; ho veiem en la distància de les mans i la disposició un tant personal del paisatge. Aquest no el representa amb la nitidesa de les figures sino que fa que es veja vetllat per a accentuar la seua llunyania. Al veure´s des d´un nivell inferior contribueix a donar alegria i airositat al conjunt. Un altra data singular és l´estar el paisatge recurat

a mode de quadre, penjat en la paret, contribuint a idealitzar i llevar, per tant, realisme al quadre.

En el modelat de les formes, les que estan en primer terme les planteja amb major nitidesa per a donar-lis més proximitat. Per a diferenciar els volums i augmentar la seua potència, utilitza la línia com a reforç. Els gestos, com la mirada i la posició de les mans, estableixen un nexe d´unió entre les figures. Per exemple, la mare alça al fill i a la vegada li extén la mà per a alcançar la poma que li ofereix la xiqueta. Això crea un diàleg gestual, al temps que estableix un lligam d´unió i un espai afectiu.

La màxima llum està en l´espai exterior, el que no havia fet fins ara, alcançant la part superior de les figures, sobretot cara i tors. Els tons més obscurs van apareixen a mesura que s´allunya de les parts més il.luminades. Incorporar el paisatge i les figures juntes és propi d´aquest període. Les figures, les col.loca en un espai de transició entre l´exterior i l´interior, conferint airositat al conjunt.

En la composició, la disposició vertical de la figura central, malgrat de que és la més menuda, té una gran potència que contrasta amb la resta de les figures sedents que són de major tamany. La verticalitat es reforça amb les rectes dels seients. Domina la línia corbilínia, que contrasta amb les línies rectes de la finestra que es repenjen, així mateix, amb les línies, també rectes, de la casa. Observem com col.loca detalls amb la intenció de reforçar la idea de crear nous espais, cas de la canterilla i els tests. En canvi, uns altres detalls com ara el mocadoret en el cap de la dona, són purament decoratius.

La posició dels caps és de tres quarts, per a apreciar millor la seua expressió suau i idealitzada. Les figures estan entrellaçades sense a penes tocar-se. Les accions o gestos tenen una mesura, el que fa que apleguen més a l´esperit. En el color, el fons es podria sintetitzar en un blau verdós sobre el que col.loca uns taronges, grocs i verds. Tots els colors estan més matisats que en el període anterior, però encara no apareixen en tota la seua lluminositat.

Figura 102: "Maternidad, nº 2".
Oli.
92 x 73.
Tela d´arpillera.
s.d., París.

## TEMES COSTUMBRISTES

*"Las lavanderas"* (fig. 103, veure en color al final) ve a representar el començament de la seua manera de fer. En la disposició espacial de les figures, desapareix la concepció acadèmica i es cobreix tota la superfície del quadre amb figures de caràcter monumental. Conserva les mateixes característiques que en el quadre *"La maternitat "*, malgrat que el paisatge col.locat en el fons és substituit i passa a primer terme el llavador, que és l´objecte de reunió de les dones.

En el modelat de les figures conserva el caràcter acadèmic, però ja ens ofereix la seua inclinació als rostres estilitzats. Busca més el volum de les figures de primer terme mentre que a les situades en darrer terme els dóna un tractament més descuidat, resultant per això més planes. És important el recorregut al que ens porten les mirades de les figures per a sentir el magnetisme que envolta aquesta obra. Estableix una composició de forces al repetir l´alçament del braç en alt reforçant així la verticalitat, que contrasta amb la figura encorbada en direcció contrària.

La llum és grisenca i es dispersa amb bastant homogeneitat. Els tons més clars s´hi troben en el costat inferior dret i en la part esquerra estan els més obscurs. L´atmòsfera és un espai tancat, resolt amb un plànol. Pareix un espai hermètic on no entra l´aire.

La composició té un ritme corbilini que tan sols es romp amb el traçat recte del llavador, la qual cosa li dóna el contrast general. La monumentalitat de les figures ens recorda als muralistes mexicans, especialment a Rivera. Pot ser que la temàtica s´origine en la seua infantesa, ja que era company habitual de sa mare en les visites als llavadors municipals de Vila-real. Les figures abarroten el quadre, sense deixar a penes espais lliures. Pareix voler aconseguir el moviment amb les diferents posicions dels caps; frontal, de perfil, de tres quarts i d´espatlles. El moviment que crea en el quadre pareix més d´acció, però l´idealitza de tal manera que pareix un moviment en potència. La forma de deixar la pinzellada és fundida i no deixa veure la seua petjada, quedant difuminada.



## TEMÀTICA SOCIAL

*"Deshonrrada"* (fig. 104) és una obra en la que desapareix quasi totalment el fons. La perspectiva encara la manté entre la forma asseguda respecte a les que estan dempeus i la relació de tamany amb la xiqueta. En el modelat de les formes, veiem com desenvolupa dos tractaments distints en quant a l´aspecte formal. Per una banda, la distorsió formal de l´anciana, figura asseguda a la dreta, ens anuncia el nou període que seguirà Josep Gumbau degut al tractament expressionista que rep. Aquesta és el símbol de la "justícia", amb plànols severs, resaltant la vellesa amb la duresa dels gestos. Les altres formes continuen amb un tractament postacadèmic, conservant gestos amb certa deformació però sense aplegar a la distorsió tan extrema de l´anciana. Veiem que coexisteixen en el mateix quadre dos llenguatges formals, en el moment en que canvia de temàtica i incorpora a les seues formes unes connotacions simbòliques que fins ara no havia emprat. A la figura desemparada i nua li dóna un tractament suau. Un detall que va encaminat a reforçar el conjunt, és que totes les figures van vestides i l´única que va nua és objecte central de la temàtica.

Aconsegueix una atmòsfera tancada en l´abarrotament total de l´espai per les formes. Fins ara encara hi havien espais lliures, però a partir d´aquests moments les seues figures prenen major importància i l´espai el redueix quasi totalment.

La llum és del tot personal, i romp amb la forma acadèmica. Distribueix la llum de manera que crea nous espais. La utilitza amb la mateixa finalitat que la perspectiva, per a indicar espais més pròxims, intermitjos i llunyans. Gasta els tons clars per a realçar allò que considera el més important i ho situa en la part central, com és la figura nua del centre i la xiqueta ubicada a la seua esquerra. Aquesta, bé a esquerra o dreta, es repeteix en moltes obres. Els tons obscurs, de vegades, els empra amb sentit expressiu i també per a representar diferents plànols que ocupen les figures i per a contrastar amb els clars i realçar-los.

La composició és quasi totalment vertical, i tan sols contrasta amb un element que és sedent. Ací té gran importància el ritme linial, el qual es va apoderant de les figures; en el cos nu de la dòna hi ha un tractament linial, amb una continuitat de línies de gran bellesa, que juga amb l´altra figura que la sosté amb gran delicadesa. És tracta més d´un conjunt tàctil que visual.

Figura 104: "Deshonrrada".
Oli.
99 x 77.
Tela d´arpillera.
s.d., París.



> Tota la secular tradició dels poetes de la línia, des del mateix Simone, a Castagno, o Pollaiolo, conflueix en aquest milacre de la bellesa. I és propiament en virtud de la línia marginal, incisa més que pintada, fluient i al mateix temps vibrant, analítica i juntament sintètica: línia que condensa en sí la mateixa plasticitat; és pròpiament en aquesta meravellosa potència d´expressió linial on especialment apareix entés i sentit tot el moviment i el valor de l´originalitat d´aquestes i d´altres figures de Botticelli (MARANGONI, 1962, pàg. 36).

Les demés figures no estan tractades amb aqueixa sinuositat linial, per a realçar allò que considera el nus temàtic, és a dir, la dona "deshonrrada".

> És una veritable genialitat de Tintoretto aquesta síntesi del dinamisme del cos en una sola línia ondulant des de l´espatlla fins al genoll, un veritable descobriment quasi únic, on l´intel.lectualisme florentí es compenetra i enardeix amb la llum de Venèzia (MARANGONI, 1962, pàg. 75).

En aquesta obra de Josep Gumbau s´aprecia com sintetitza en una sola línia, la qual recorreix des de la cama dreta fins al coll de la figura principal, i accentua així el dinamisme del cos.

Les teles que col.loca en les dones, pareix voler-les situar fora del temps i donar-lis una nota d´irrealitat. Els gestos estan envoltats d´un ritme linial. Utilitza totes les posicions dels caps. La posició frontal del cap l´usa per a buscar una comunicació amb l´espectador, de vegades molt enèrgica, com en aquest cas.

En quant al color, en aquest període apareix el simbolisme i ho transmet al quadre mitjançant tons obscurs convertits en massa de color negre. Aquest és el cas del símbol de la "justícia" que pren la forma de persona humana - una anciana, símbol de l´experiència-, situada en primer lloc amb el llibre de la veritat.

Sintetitza el fons amb un color marró verdós; col.loca els tons més alts en la part superior quasi al mateix nivell de saturació i en la part inferior els tons més baixos. Amb la saturació que li dóna al taronja aconsegueix el punt més lluminós que equilibra al col.locar la massa negra de la dreta.

Figura 105: "Todavía esclavos".
Oli.
81 x 64.
Tela d´arpillera.
s.d., París.



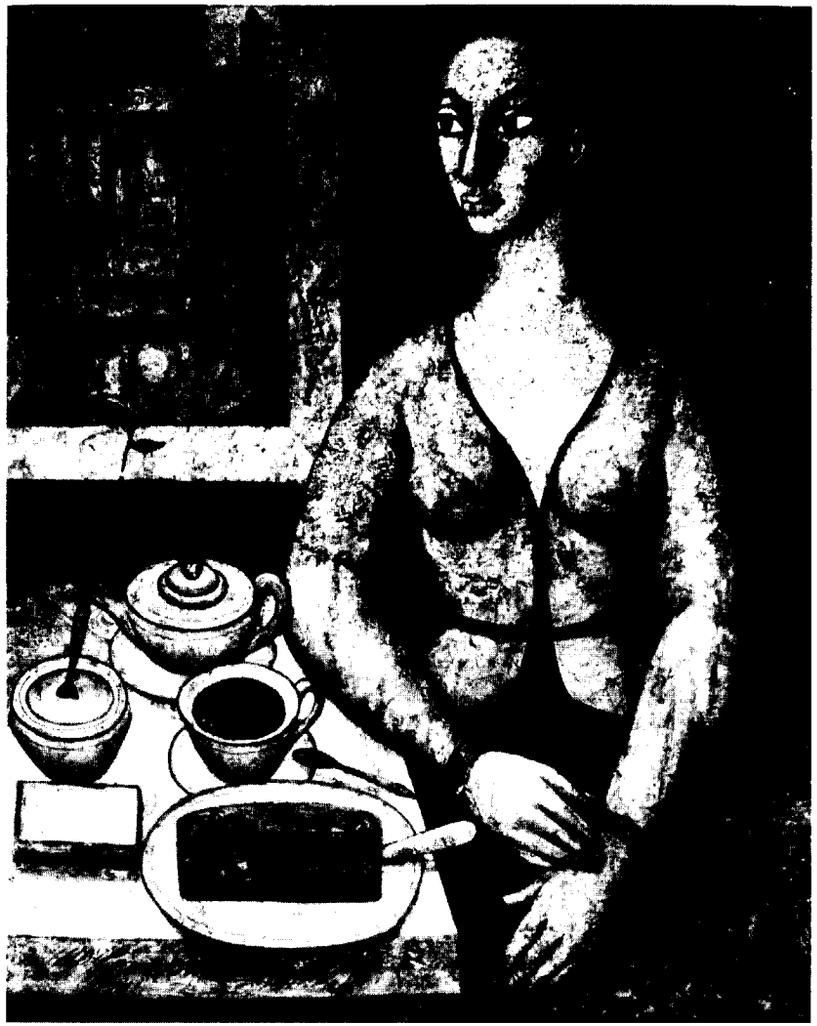


Figura 106: "Desayuno".
Oli.
55 x 38.
Tela d´arpillera.
s.d., París.

L´obra de temàtica social "*¿Todavía esclavos?*" (fig. 105), correspon a la transició entre el final del període postacadèmic i el principi de la maduresa. En aquest quadre és fonamental la uniformitat fesonòmica a la que aplega. En l´obra de Josep Gumbau la uniformitat es torna conscient i voluntària i es deriva de la rígida coherència del llenguatge (fig. 106). "Constitueix un perssuasiu coeficient d´unitària abstracció d´estil" (MARANGONI, 1962, pàg. 44). Leonardo da Vinci ens indicava en el seu tractat de pintura: "el principal pecat del pintor consisteix en fer les cares paregudes unes a les altres" (MARANGONI, 1962, pàg. 44).

## IV. 2. 3. PERÍODE EXPRESSIONISTA

L´artista expressionista es preocupa de la possibilitat de l´expressió directa dels sentiments. L´estil expressionista es concreta en la rebelió contra la injustícia social, lluitar contra la guerra i el poder i creure en un món nou que òbriga a l´individu les possibilitats d´una formació personal sense coaccions.

Josep Gumbau mai no havia deixat de preocupar-se´n per aquestes questions tan vives en ell, però aquesta vegada necessita ser més contundent i per a aconseguir-ho el seu llenguatge formal experimenta uns canvis fonamentals a l´incorporar al seu repertori estilístic elements que estan dins d´aquest moviment. En aquests moments, el seu llenguatge formal el tradueix en formes gegantesques, resoltes en primers plànols i és, com afirma Gascó (1973): " l´escultura traslladada al quadre amb una grandesa apassionada, influit per Picasso i per la pintura mexicana de Rivera".

La línia es torna grossa, rècia i pesada com en el "*Desayuno*" (fig. 106). Elimina l´anatomia i sols recull les expressions fonamentals, sense entrar-hi en el detallisme del cos en una etapa post-Gauguin.

### TEMÀTICA SOCIAL

"*¿Quién nos hará caso?*" (fig. 107), és una obra en la que s´aprecia en els gestos de les figures el pas encara moderat a l´Expressionisme. En aquest quadre, les figures continuen estan apilotonades com en el període anterior, però mai no havia aplegat a l´extrem d´anul.lar l´espai, el qual és suprimit en aquesta ocasió. Tan sols l´importa el mur humà que està compromés en el contingut. En el modelat de les formes, ens aproxima o ens allunya les figures per a aconseguir la perspectiva. Les que estan més a prop són més nítides i més desdibuixades les que estan més allunyades.

Figura 107: "¿Quién nos hará caso?".
Oli.
145 x 114.
Tela d´arpillera.
1961, París.

Figura 108: "La vuelta del hijo pródigo" (fragment).

En la composició domina totalment la verticalitat i és reforçada per les verticals dels pals de la pancarta. No hi ha ningun element que trenque i suavitze la rigidesa de la vertical, tal vegada perque el misatge és molt rotund. Un altre element, com la posició dels caps de manera frontal i repetitiva, va encaminada a forçar a l´espectador a comprometre´s. Josep Gumbau pensava que hi havia que lluitar per allò que hom considerara just, malgrat pagar-ho amb la pròpia vida.

La llum no la distribueix per igual, els tons iguals els col.loca en primer terme i a mesura que s´allunya, es va obscurint per a indicar així la distància. Resulta cridaner, com aplega, per una banda, a una depuració formal en la que suprimeix els detalls del rostre per a quedar-se amb els més expressius com són els ulls. Per altra part, ens fa una descripció detallada de la roba, en aquest cas dels xiquets i la coloma de la pau.

En quant al color, el blanc ocupa el lloc central; la seua elecció és intencional, carregada de simbolisme, en aquest cas de lluita i d´inconformisme. En el contrast del blanc i del negre és on resideix la major càrrega expressiva. *"La vuelta del hijo pródigo"* (fig. 108) és una de les obres que entren més profundament en l´Expressionisme, on hi ha major deformació formal.



> En el seu rebuig radical de la figura humana elevada i idealista del segle XIX, els expressionistes pinten la llegor, la vulgaritat i els tabús a l´igual que la bellesa original d´allò natural, il.lustrant així, mitjançant els contrasts, la seua participació psíquica i impulsiva en l´horitzó negatiu de les experiències de la vida i l´ordre dels valors equivocats dels perjudicis reinants (THOMAS, 1988, pàg. 30).

Les figures que recull en aquest grup Josep Gumbau, s´hi troben en un estat d´extrem dramatisme, quasi aplegant a la desesperació, com si vullgueren comunicar, a l´igual que l´expressionista James Ensor.

> Un abisme fins i tot major entre el jo i l´entorn, una aversió vers la vida, que impideix tota mediació a través de la naturalesa. La desesperació front a la immovilitat de les estructures socials es transforma en psicosi i esquizofrènia (THOMAS, 1988, pàg. 30).

Josep Gumbau ho expressa amb un cap amb la boca oberta i inclinada, els ulls que s´en eixen de les òrbites i uns rostres de pedra, creuats per les arrugues. Tan sols vol mostrar els caps per a que l´espectador puga entrar en un estat anguniós. El color va encaminat a reforçar les mateixes idees de desesperança a l´emprar un fort clarobscur amb marrons negrencs i el fort blau que sobresurt en el fons.

> Cap el 1890, una tonalitat de fons blau determina els quadres de Munch; el color es converteix en expressió de malaltia, misèria, aïllament i mort, i en espill transparent de la vida sense esperança dels obrers (THOMAS, 1988, pàg. 29).

Crea Josep Gumbau, una atmòsfera terrorífica al col.locar un blau molt intens, acompanyat de colors molt obscurs. És un espai monstruós d´alienació inhumana i expressa la seua protesta i el seu dolor pel món. Ho fa amb una ràbia impotent i desesperada per creure que no hi ha solució. En les formes, s´aprecia una rememoració picassiana.

En aquest període també ubica moltes figures però no sol fer-ho de tamany sencer sinó en tors o com en *"Temor"* (fig. 109), uns homes i dones que estan asseguts. L´actitud dels gests d´impotència i els cossos massissos com si foren pedres, recordant als muralistes mexicans. La llum, la dispersa i eligeix els tons més obscurs col.locant-los davant, en els rostres i en els peus, donant així major dramatisme a les expressions. El fons es converteix en un plànol clar sobre el que es desapeguen les formes. Tampoc oblida el simbolisme, començant en el seu període acadèmic, representant en aquest cas per un gat negre i un petitet ninot.

En el color, també experimenta un canvi al final d´aquest període; els colors es decoloren i es tornen pàlids, s´aclaren i anuncien el següent període.

Figura 109: "Temor".
Oli.
70 x 90.
Tela d´arpillera.
s.d., París.



## TEMA MATERNITAT

Les figures ocupen tot el quadre. Continua col.locant-les en un pas intermedi entre l´espai interior i l´espai exterior, amb la diferència de que les figures han augmentat de tamany i l´espai ha perdut importància i no l´interessa allò exterior al contexte humà. En les figures busca el volum de les formes i reforça el relleu amb la línia sobre la que descansa un clarobscur molt obscur, com si retrocedira al començament del període postacadèmic.

Tot el conjunt és vertical, tan sols el marc horitzontal suavitza la verticalitat. Les figures tenen una corpulència i estan entrellaçades com si es tractara d´un grup escultòric com ja ens ho recordà en el quadre *"Deshonrrada"* però aquell era molt més delicat de formes, mentre que en aquest quadre tenen gran rotunditat, com si fossen de pedra. El ritme linial enllaça el conjunt amb una unitat.

En aquest període, la llum, com en l´anterior, és fictícia, i la distribueix de manera desigual; els tons més clars els situa en la part central i en l´esquerra, contrastant amb els forts tons de la dreta. També, la dualitat tonal entre l´home i la dona posseeix un clar compromís temàtic (fig. 110). La posició de les dos cares de 3/4 no contrarresten el cap, que està frontal.

En el color, la seua paleta és obscura i, tanmateix, de colors intensos, com els d´Edward Munch. La textura rovellada busca transmetre una inseguretat front al futur; en aquest període expressionista, és un element molt important de la seua obra. El blanc és el que té major poder expressiu, és el punt més cridaner. En el mateix quadre, dóna un tractament tonal i cromàtic distint per vol expressar-nos els seus temors: "Es converteix en filtre de l´esperit humà, en àmbit d´expressió dels reflexos conceptuals tals com la por i el buit" (THOMAS, 1988, pàg. 29). Empra tres colors primaris d´igual saturació que s´hi troben ennegrits per a frenar la seua lluminositat i alegria.

Figura 110: "La familia, nº 3".
Oli.
61 x 50.
Tela d´arpillera.
1959, París.



## NATURES MORTES

En l´Expressionisme realitzà nombrosos bodegons, però sense continuitat.

Disposa els diferents elements del bodegó (fig. 111) sobre un fons que el redueix a un simple plànol. Utilitza colors purs un poc matisats i els situa junts amb igual grau de saturació, aconseguint una sensació de pes, tal vegada excessiu en la composició, al rivalitzar colors d´igual grau de lluminositat.

Figura 111: "Frutas y pescados".
Oli.
50 x 65.
Tela d´arpillera.
s.d., París.

## IV.2.4. PERÍODE INGENU

De vegades, al realitzar un dibuix, pot començar com un joc movent descuidadament el seu llapis o carbonet d´un costat a un altre a veure si troba algun camí per mig dels garavats. Aplega amb la línia a un primitivisme relacionat amb "l´*art brut*" de Dubuffet.

Pensem en la influència ejercida per Dubuffet en el nostre artista, en aquest nou gir que experimenta la seua obra, però que estava latent en ell des de molt abans i ho podem comprovar en *"Las lavanderas"*, on en la paret del fons apareixen figures esquemàtiques.

> Que el quadre es faja en bloc i d´un sol impuls. Res de pedaços, puix, ni més retocs que en una ceràmica enfredada. Hi ha que deixar totes les carències i els defectes (DUBUFFET, 1975, pàg. 45).

En aquet nou plantejament formal era tot un repte per a Josep Gumbau, perque suposava situar-s´hi en el lloc més extrem del que és la seua manera de fer, en la que sobreeixen com a característica fonamental la seua pulcritud en l´acabat.

### PAISATGE AMB FIGURES

Continua col.locant multitud de figures, però aquesta vegada reben un tractament formal d´una gran síntesi, que mai no havia assolit fins ara. Les formes, que eren massisses en el període expressionista, va deixant que la línia grossa s´apodere d´elles, delimitant-les però perdent-se la sensació de relleu tàctil. Ara, les seues formes les expressa amb línies que han perdut grossària i s´han tornat fines, però han guanyat en agilitat i dinamisme. En l´espai, les distribueix però deixant veure a través d´elles el fons. No té la importància que abans tenien.

Les figures, per primera vegada, les introdueix en el paisatge i es relaciona amb elles d´una manera més viscuda que anteriorment, quan el paisatge pareixia un quadre penjat en la paret alié a la persona. En ocasions, pot tindre més importància que les figures, que apenes s´identifiquen.

> Aqueixes societat "primitives" senten segurament un respecte molt major que l´occidental cap a tots els sers del món. No contemplen l´home com l´amo de tots ells, sino únicament com a un d´ells (DUBUFFET, 1975, pàg. 82).



Ara, l´obra de Josep Gumbau no sols experimenta el canvi en el seu llenguatge formal i cromàtic sino que també canvia la filosofia que el mou. L´home queda subordinat al seu entorn.

El modelat de les formes queda reduit a un esquematisme tal, que amb una línia defineix el cos i els ulls queden reduits a simples punts. Aconsegueix un ritme linial que malgrat interrompre´s per a passar d´una forma a l´altra, aconsegueix una unitat per la similitud del traç.

La llum es dispersa per l´espai del quadre de forma desigual i a mode de cops alternen continuament zones clares i obscures.

En el *"Juego de la gallineta"* (fig. 112) disposa cinc figures davant i altres darrere, adoptant una forma d´elipsi. Recorreix novament a la perspectiva al rduir el tamany de les figures per a indicar-nos que estan darrere i que l´espectador puga veure com estan col.locades en el joc. Josep Gumbau ens indica les figures centrals- el xiquet del cap envenat i la xiqueta que li dóna voltes- del joc, al matisar i ampliar el to obscur que contrasta amb els tons més clars colindants. La direcció de la mirada dels xiquets també concurreix en la figura central.

Té la composició un ritme de línia que es discontinu però forma una unitat per la semblança en el traçat formal que existeix en el conjunt. Podem observar la similitud dels ovoides dels caps i els dels arbres, els punts dels ulls amb les finestres de les cases, els rectangles dels troncs dels arbres i les cames i braços dels xiquests. La relació que estableix entre el cercle del xiquet i els cercles que envolten els arbres, el traçat dels torsos amb el de les cases i el barret triangular del xiquet amb l´església de l´esquerra.

Es tracta de formes geomètriques delimitades amb la línia, en la que existeix, podríem dir, una fesomia semblant entre les figures i el paisatge. En la composició, tots els elements són verticals excepte en les cases. Totes les figures pareixen buscar una relació amb la pròpia vida, establint-se una versemblança entre aqueix inocent joc i el propi joc de la vida.

El moviment en acció el plasma al col.locar totes les posicions del cap que són possibles. En aquest cas situa els caps de les figures principals d´espatlla, cosa poc freqüent, ja que sempre les potencia més ubicant-les de qualsevol manera, pero mai de lloms. Ací, es tracta d´un joc de xiquets i no precisa col.locar-lo d´altra manera. L´acció dels gests de les mans de les primeres figures van de dalt avall alternativament, resaltant més al contrastar amb la resta de figures que estan amb els braços estàtics. Els diferents plànols que col.loca als xiquets també ajuden a crear dinamisme i donar acció al conjunt.

Figura 112: "Juego de la gallineta".
Oli.
73 x 60.
Tela d´arpillera.
1959, París.

En quant al color, els xiquets estan envoltats en una atmòsfera vaporosa de colors marrons i rojos, que els fon entre sí amb refregats, essent les parts més obscures del conjunt. Els verds esmeralda, emplaçats en la part superior, pesen més per estar més saturat el color, però s´obrin per dalt i això aireja l´espai. Els colors molt pàlids els situa en el mig. Existeix una compenetració a més a més de formal, cromàtica. Per exemple, el barret blau del xiquet és igual que la cúpula del campanar i el barret roig es relaciona amb el sostre de les cases.



## PAISATGES NATURALS

Fins ara, mai no s´havia plantejat abordar el paisatge exempte d´altres elements. En aquest períodevalora tant el paisatge que acaba eliminant les figures, com passa en *"Paisaje"* (fig. 113). Aquest és un paisatge com si fora vist per un nen, amb un encant especial per l´ingenuitat que inspira.

Ens crida l´atenció per la tendresa que transmet, en contrast amb la crudesa violenta del període expressionista. Es com si vullguera dir-nos que hi ha que tornar i no perdre la il.lusió i la bellesa del que ens envolta i que aqueixes qualitats s´hi troben en els infants. Ara, ens acosta el paisatge per a que tingam més consciència de la seua presència. Pensem que sent en aquests moments els mateixos ideals que mogueren a Dubuffet.

> El "primitiu" ama i admira a l´arbre i el riu; li agrada molt parèixer´s a ells. Creu en una similitud real entre l´home, l´arbre i el riu. Té un sentit molt profund de la continuitat de totes les coses i especialment de l´home a la resta del món (DUBUFFET, 1975, pàg. 82).

En aquesta etapa és quan més aprecia que som part de la naturalesa i per a entendre millor a l´home hi ha que situar-lo en el seu entorn.

Ens fa una descripció del tema emprant una perspectiva personal. Situa els distints elements en diferents plànols, com les cases i arbres per a aconseguir la llunyania.

Ens dóna una profunditat idealitzada, amb un sol que pareix pintat per un xiquet. El nostre artista sembla que vol tornar a la infantesa i es recrea en col.locar la basseta amb els ànecs i un tractament molt elemental dels arbres. En la composició, la vertical és novament la que domina, tan sols contrarrestada per l´horitzontal de les cases. Té un ritme linial, però la línia actua com a delimitadora de les àrees de color i les individualitza per a fer-les destacar. La unitat del conjunt resideix en la similitud i síntesi formal, com l´ovòide de l´estany i els arbres i els rectangles de les cases.

En el color, veiem de nou, un comportament com si hagués eixit de la mà d´un xiquet. Està més compartimentat i a penes es fonen els colors, com es pot observa en la part dreta, que ens recorda el *"Juego de la gallineta"*. En les demés parts del quadre, les diferents àrees de color estan delimitades i no es fonen. Ho podem observar en el color verd dels arbres i el color blau. El conjunt també està unit pel color, com ho veiem en l´ús del color blau, tant per al cel com en l´estany.

Figura 113: "Paisaje".
Oli.
57 x 46.
Tela d´arpillera.
s.d., París.

## IV.2.5. PERÍODE SURREALISTA

En la temàtica d´aquest període introdueix unes relacions poc lògiques amb el seu art. En aquest període, pensem que per la influència d´aquest moviment, necessita evadir-se de la realitat. Necessita alliberar-se de la realitat que l´envolta i tal vegada per això recull una temàtica onírica, que resulta difícil donar-li una coherència real, ja que pensem que en ella juga amb una irrealitat a mode de somnis. Experimenta un gran canvi en la seua temàtica, ja que passa d´estar



compromés amb la realitat en que hi viu, potser que aclaparadora, a plantejar-se la necessitat d´alliberar-se de l´entorn que l´oprimeix. "Els principis surrealistes deriven la seua activitat creadora del moviment dialèctic de la imaginació entre somni i realitat" (THOMAS, 1988, pàg. 124).

En *"El huevo de Colón"* (fig. 114), la disposició espacial de les figures és coherent i manté una perspectiva, en la que estableix els diferents plànols per a aconseguir la profunditat. Es veuen clarament els primers plànols, els segons i tercers i per últim el paisatge d´arbres que, malgrat tot, deixen veure el poble.

En el modelat de les formes és on s´accentua la irrealitat, degut a que elimina la part més expressiva del seu estil, que són els ulls i els peus, com reforçant la idea de no tenir connexió amb la realitat. Els detalls dels vestits i els mocadors del cap també ajuden a situar les figures en un altre lloc, contrastant amb el guarniment de l´home que apareix en traje de feina. L´agrupació de les figures en torn a una d´elles ens ve a recordar unes altres obres del període ingenu però que ara tenen unes connotacions irreals malgrat de contar amb elements formals més connectats amb la realitat.

El ritme linial desapareix per a convertir-se en un ritme de massa de color reforçat per la similitud formal. En la síntesi formal ens recorda una influència cubista a l´atendre més al plànol. Hi ha un moviment en acció exagerat de la figura de l´esquerra, en la que tal vegada busque involucrar a totes les persones allí presents i fer-les partíceps de l´objecte que els ensenya, que s´assembla a un ou.

> A l´eximir a l´objecte de la lògica d´una integració funcional de l´entorn i col.locar-lo en un aïllament màgic i reposat. L´aïllament provoca una fantàstica experiència i dóna lloc a l´enigma, al mite de les coses, que s´articula a mode de metafísica plàstica, com en la pintura metafísica, i que pot alcançar una intensitat patètica precisament en l´objecte banal, aïllat, com a manifestació d´autonomia lírico-poètica (THOMAS, 1988, pàg. 125).

Per una part apareix l´enigma metafísic, en aquest cas l´ou, però al mateix temps la pintura sembla que continue en una concepció tradicional de l´art.

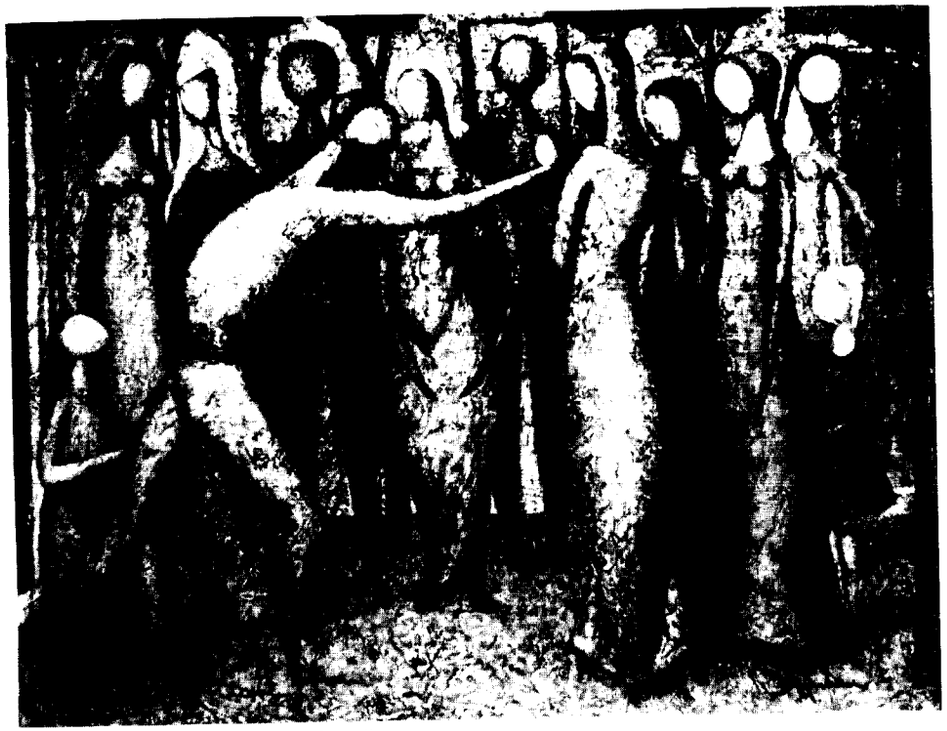


Figura 114: "El huevo de Colón".
Oli.
60 x 84.
Tela d´arpillera.
s.d., Marsella.

> La preocupació de De Chirico per l´enigma metafísic de les coses està necessàriament lligada al seu aparenment antiquat respecte pel virtuosisme artesanal tradicional de la tècnica pictòrica que, malgrat tot, per a l´artista significa el requisit indispensable per a desenvolupar el contingut material del sentit, més enllà de la fenomenalitat figurativa (THOMAS, 1988, pàg. 125).

Això ens pot aclarar perqué Josep Gumbau reprén elements formals que ja havia eliminat. El paisatge conserva les mateixes característiques i està més a prop d´un ritme linial, al mateix temps que els arbres a l´entrellaçar-se semblen més un element arquitectònic.



En el color que usa també ens pareix que retrocedeix en aquests primers passos d´influència surrealista fins als començaments del període postacadèmic, quan tot el conjunt cromàtic agrisava per igual tots els colors i contrastava més fortament amb aquells que eren més saturats. Això provocava un contrast brusc i, potser, poc agradable. Més tard controlarà el nombre de colors i deixarà que siguen més lluminosos.

*"Sin título"* (fig. 115). En aquesta obra tornen a repetir-se la majoria de les constants, com agrupar-se les figures al voltant d´algun objecte, en aquest cas una taula, on pareix reposar una poma. Les figures sembla que estan situades en un interior i no es percep bé el que volen expressar. Al fons, es veu una finestra per la que tot es veu roig, com l´objecte central al que les figures observen.

Es una composició on el ritme formal és molt dinàmic i els gests dels braços aconsegueixen un moviment en acció. S´aprecia una maduració i els colors són molt lluminosos sense aplegar a neutralitzar-los.

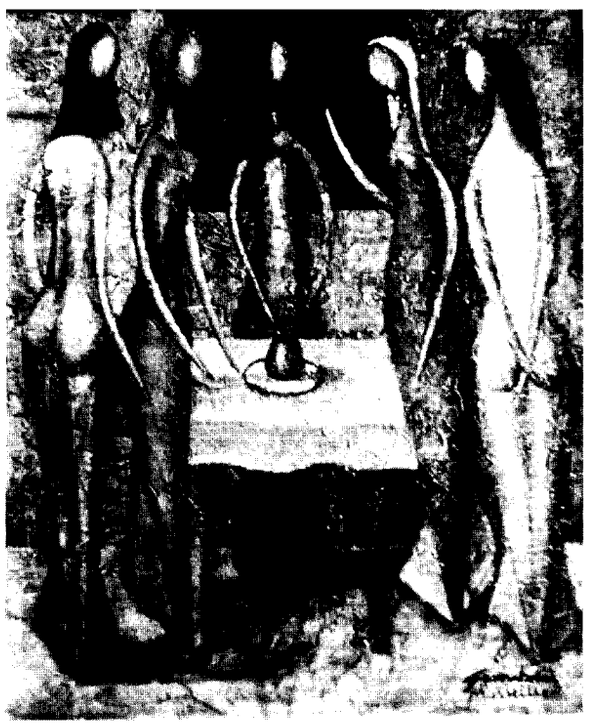


Figura 115: "Sin título".
Oli.
60 x 44.
Tela d´arpillera.
s.d., Marsella.

Figura 116: "Sueño".
Sanguina.
21 x 30.
Paper.
1983, Marsella.

La incoherència temàtica (fig. 116) a la que Josep Gumbau recurreix, la formula, tal vegada, conscienment, com a possibilitat imaginària de fugida del món real i per això deixa sentir una aversió interior a la realitat present i busca l´aïllament i la divisió de la identitat de la *psiqué* humana dins d´una estructura vital i social d´orientació racional.

> De Chirico aconsegueix amb la seua indicació pictòrica sobre la qualitat alucinatòria de l´esperit una psicologització de l´expressió artística: la tendència cap a la pròpia intimitat (THOMAS, 1988, pàg. 125).



Dins d´aquesta altra via d´expressió trobem en *"Sueño"* (fig. 117) un grup de figures en un contexte que es redueix a un plànol neutre com si es moguessen en una atmòsfera tancada i buida, circulen dialogants i alienes al que el seu destí els pot deparar; unes altres resten quietes, expectants al que s´esdevé o van i venen sense saber molt bé on.

Figura 117: "Sueño".
Sèpia.
21 x 30.
Paper.
1982, Marsella.

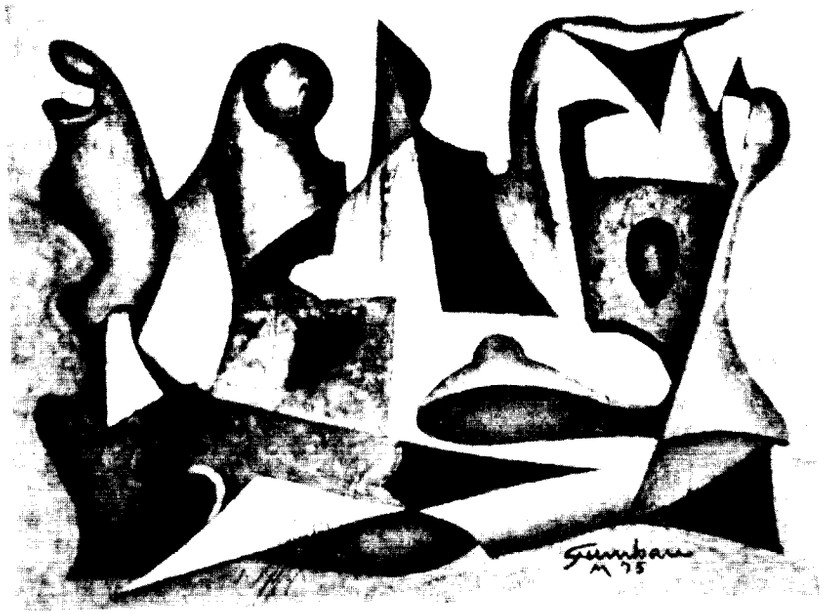


Figura 118: "Formas i colores, nº 2".
Oli.
25 x 32.
Tela d´arpillera.
1975, Marsella.

Les figures, al no tenir gests expressius, s´accentua en elles un comportament d´autòmates. Pensem que, com De Chirico, vol mostrar l´aspecte suggestiu i ilògic d´una situació metafísica com l´amenaça, el buit, la por, etc.. Però es manté a meitat de camí i no entra en profunditat en el surrealisme.

En aquest període realitzà una incursió prou curta en l´art abstracte, on de vegades es veu alguna influència cubista (fig. 118, 119).



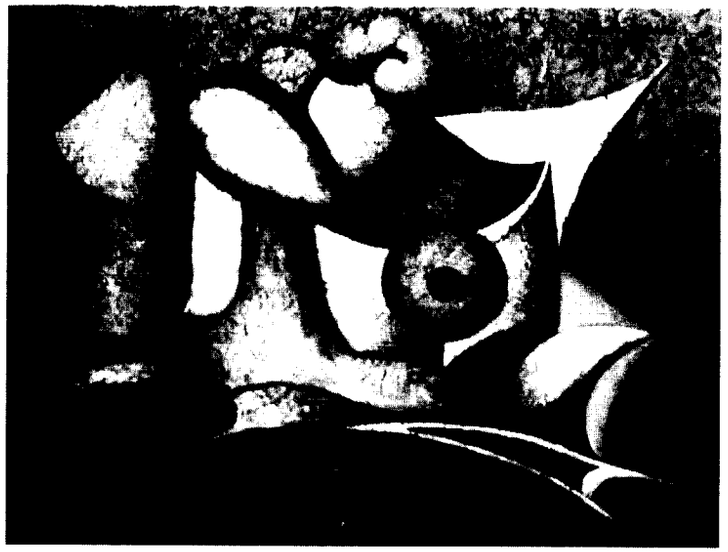


Figura 119: "Formas y colores, nº 6".
Oli.
25 x 32
Tela d´arpillera.
1975, Marsella.

## IV.2.6. PERÍODE DE MADURESA

Una vegada passat el període surrealista, torna a rependre el camí que deixà a final del període postacadèmic abans d´entrar en l´expressionista.

### TEMES COSTUMBRISTES

El quadre *"Velando al muerto"* (fig. 120) mostra un grup de persones en perspectiva. L´acabat de les formes és igual i no té en compte la proximitat o llunyania, el que li dóna un caràcter especial. Empra distints detalls que ens descriuen el motiu, com ara el vel o la corbata negra. Un element simbòlic és la caiguda d´un tronc d´un arbre. Observem un ritme de línia suportat en masses de color. El moviment el veiem en els gests dels braços.

Figura 120: "Velando al muerto (2)".
Oli.
50 x 65.
Tela d´arpillera.
s.d., Marsella.

La llum es dispersa d´una manera homogènia que costa saber d´on ve. Ho podem veure per l´ombra que apareix davall de la finestra. Trobem una paleta lluminosa com en les acaballes del període anterior i separa els colors amb una línia reforçada pel clarobscur. Són colors homogenis que cobreixen les diferents superfícies de color. El blanc que utilitza li dóna el simbolisme del cel, del més enllà; els colors negres recorden la mort. Els colors purs els col.loca en els xiquets. El fons clar és més propi d´aquest període. Als marrons els dóna un caràcter tàctil que no havia aconseguit fins ara.



## MATERNITAT

*"El niño dormido"* (fig. 121) mostra una temàtica latent en tota la seua obra i per a ell concebre un fill era la cosa més gran que podia fer el ser humà.

La disposició espacial de les figures ens recorda totalment al començament del període postacadèmic, concretament a l´obra *"Esperando la barca"*. Entre les dues obres es veu una gran correspondència en quant a la disposició espacial dels elements, en la que mai no abandona la composició acadèmica malgrat el temps transcorregut. En el modelat de les formes, realment, ni ha un gran camí fet. Els volums apareixen en tot el seu relleu, definits per una línia delicada i neta sense apenes el suport del clarobscur. Ens parla d´un llenguatge formal concís i clar, on ja no existeixen colzades fosques i faltes d´identitat. En els detalls, veiem que no rebutja elements i això contrasta amb la investigació formal que ha assolit.

> Em meravella que ni tan sols el revolucionari Giotto hagués pensat en suprimir aquelles tradicions, fastigoses i pesades aurèoles en relleu tan en pugna amb la composició, i que, essent tan plàstic i sintètic, faja quasi sempre, en aquesta i en altres pintures, els cabells i les barbes tan meticulosament caligràfics i d´ejecució tan minuciosa (MARANGONI, 1962, pàg. 31).

En l´obra de Josep Gumbau ho aplicaríem als detalls del mocador al cap, els atifells del xiquet, etc.. Ha tingut que passar tota una vida per a aplegar a aqueixa puresa formal. La llum prové d´una sola direcció, la finestra. Ens pareix que busca potenciar el relleu de la dona i el xiquet. Per això aplica el mode que li proporciona major realitat.

En la composició domina la vertical, majestuosa i reforçada per l´espatller de la cadira i tan sols es romp amb l´horitzontal del marc de la finestra. El ritme linial apareix amb la major delicadesa: el gest de les mans al sostenir al xiquet dormint que al mateix temps s´estenen per damunt com si fora un mantell protector.

"A Botticelli l'importava el gest vagorós de la mà dreta del sant, encaminan sobretot un fi rítmic en perfecta harmonia amb el cap" (MARANGONI, 1962, pàg. 25).

Figura 121: "El niño dormido".
Oli.
65 x 50.
Tela d´arpillera.
1974, Marsella.



Les formes s´enllacen d´una manera continua, formant un conjunt escultòric més que pictòric. Allarga les figures, especialment el coll, per a donar-hi més estilització. Junta a la mare i al fill amb un ritme curvilini dels braços, mans i caps. Ens recorda la fluient movilitat gòtica.

D´una manera definitiva, prevaleix la importància de l´home sobre el paisatge, al que torna a donar-li el valor del quadre penjat en la paret. L´atmòsfera penetra a l´obrir la finestra. Marangoni recull del "San Jerónimo" de Carpaccio:

> Circula l´atmòsfera lluminosa i brilla tranquila i discreta sobre el més insignificant objecte, individualitzant-lo de mode precís, però coordinant-lo al mateix temps amb l´ambient per virtut de la preponderant acció lluminosa (MARANGONI, 1962, pàg. 25).

La finestra oberta a la mar, expressa les il.lusions. La barca en la vora, tal vegada siga indicativa de que aquesta vegada haja aplegat a terra, on volia aplegar.

En el cromatisme, en l´ús dels colors purs sense matisacions veiem l´esplendor amb que tracta a la maternitat.

# CAPÍTOL V

# EL RETRAT

## V. EL RETRAT.

En el ser humà hi ha alguna cosa que es resisteix a ser analitzada baix un aspecte científic. Es tracta de l´efecte de la personalitat del retratat sobre la forma externa i la connexió de les faccions i de la resta del cos sobre aquesta, és el que interesa al retratista. "El seu fi és sorprendre i interpretar vigorosament el caràcter individual del model en quan es reflecteix en el seu aspecte extern" (SPEED, s.d., pàg. 229).

La bellesa s´assoleix quan es marca el caràcter per mig de la forma. L´objectiu de l´artista és l´estudi atent de les diferències individuals i tracta d´expressar l´encant.

Hi ha uns altres punts de vista que es tenen que atendre també i són els punts de vista mentals. El valor de l´obra dependrà del talent i documentació de l´artista o escriptor. Una biografia, a l´igual que un retrat, tan sols pot escriure-la un home capaç de comprendre al seu biografiat i de tenir una perfecta visió de la seua posició entre els demés, separant allò trivial d´allò essencial, el que és comú a tothom, del que és particular a ell tan sols. Així, també el pintor és a més a més retratista si posseeix la facultat instintiva d´apoderar-se del que hi ha de més significatiu en els gestos expressius del seu model. L´interessa l´efecte que sobre l´aspecte exterior exerceix el ser humà que portem dins i a més a més sap transmetre´ho al que contempla el seu llenç amb vigor.

> Necessita, sí, aquella facultat intuitiva que sorprén instintivament els canvis de forma expressius del nostre jo íntim. La modalitat mental pròpia de cada individu afecta a la seua figura en general, moldeja la forma dels seus gestos i fa que el seu cap s´expresse, per al que sap veure-la, tota la seua personalitat (SPEED, s.d., pàg. 234).

En el retrat es recull el que té més valor i es subordina allò de menor importància. Es busca la impressió essencial que sobre l´esperit de l´artista feu el model, és a dir, quan el retrat té "ànima". També es pot observar el model baix una òptica diferent, com una sinfonia de formes i colors i subordinar-ho tot a aquesta consideració artística. Josep Gumbau tenia presents totes les reflexions

apuntades abans amb un caràcter general en el moment de començar un retrat. Al llarg de la seua vida abordarà el retrat amb certs plantejaments diferents però subratllant en ells allò essencial.

Josep Gumbau, des del començament dels seus estudis, s´inclinà pel retrat. En l´acadèmia el practicà amb molta dedicació i prompte rebé mencions honorífiques, com en 1932 en l´Ateneu Regional de València, pel retrat de *"Don Víctor Fenollosa"*. En aqueixos moments ens pareix veure en els retrats de Josep Gumbau una connexió amb els seus contemporanis, com els pintors Vicente Ferrer i Ricardo Verde. El retrat individual és una de les activitats artístiques més universalment present de tots els temps.

Des dels més antics impulsos de la humanitat, el ser humà pareix haver sentit el desig de contemplar-se per mig de la interpretació de la seua pròpia imatge. Galienne-Francastel (1988) recull de l´*Encyclopaedia Britannica* : "és una evocació de certs aspectes d´un ser humà particular, vist per un altre", però el terme de retrat després de les experiències de la primera meitat del segle XX ja no es tracta d´una imatge fidel sino d´un record. En ell es destaquen certs aspectes sotmesos a la visió d´un altre, pel que immediatament es pensa que es tracta d´alguna cosa subjectiva.

A la noció tradicional del retrat se li associen dues corrents ja elaborades en les últimes dècades del segle XIX; la imitació del món exterior és substituida per la representació de l´esperit generador de signes (sense connexió aparent amb la realitat) i, d´altra banda, el tema concebut per endavant és substituit per les estructures pròpies de l´obra d´art. L´artista s´interessa pel desenvolupament de l´expressió subjectiva de l´esperit.

El retrat és, a més a més, producte de les civilitzacions evolucionades, perque és el resultat d´una meditació elevada. Farem una distinció en l´obra de Josep Gumbau, entre quan fa retrat i quan va més enllà del concepte de retrat, prenent com a referència el concepte tradicional del retrat.

> Pot haver retrat tan sols quan d´una manera conscient l´artista distingueix entre l´interés que experimenta per les seues pròpies percepcions i una intenció completament deliberada de fer-nos sensible l´aparièncía d´un altra individualitat diferent a la seua. Quan un artista fa aparèixer figures, entre uns altres signes, en el domini de les formes capricioses de la seua imaginació no fa un retrat (GALIANNE-FRANCASTEL, 1988, pàg. 230).



Josep Gumbau reflexa la vida per la forma i aquesta està centrada en l´estudi del ser humà. La vida és forma i la seua activitat actua com a creadora de formes que es desenvolupen en l´espai i el temps. "L´home del que es tracta, forma aquesta naturalesa, abans d´apoderar-se d´ella, la pensa, la sent, la veu com a forma" (FOCILLON, 1943, pàg. 50). Tota organització sensible desperta en Josep Gumbau un desig de posada en ordre del camp canviant de les percepcions. Aquest ordre l´aplica per mig del dibuix a llapis o bé a pinzell; observa, reconeix, defineix i fent això crea la forma que és la fixació que reuneix baix un únic signe, resultant d´una quantitat d´observacions successives (fig. 122).

En Giacometti, també és el dibuix el més important, i busca un còdig tan estricte com l´egipci o de Bizanci, lligats els dos a la unió de l´aparièncía. A Josep Gumbau, fou aquesta direcció la que l´acompanyà en tota la seua evolució en el retrat. La figura humana constitueix per a ell un conjunt de superfícies i de línies situades en l´espai. I fa retrat "quan en el seu esperit la finalitat real de l´obra realitzada és la d´interessar-nos per la figura del model per sí mateix". Veurem seguidament la seua evolució.

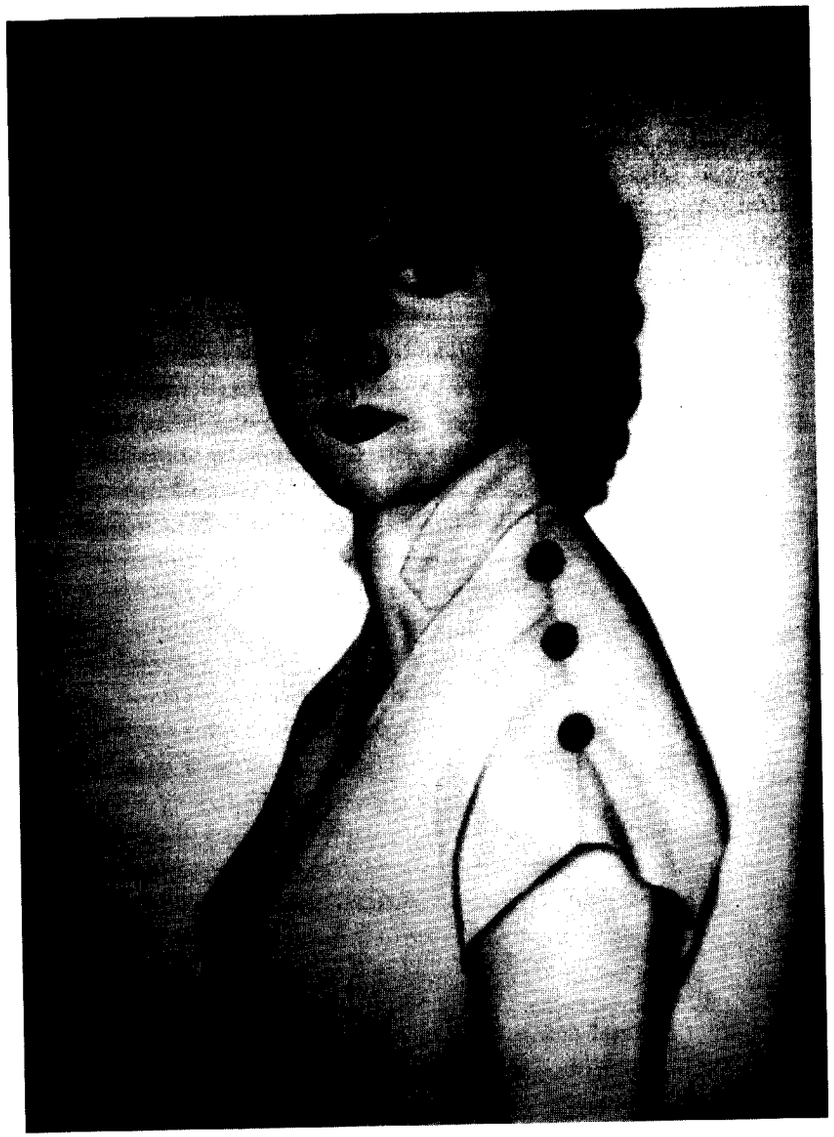


Figura 122: "Retrato de mujer".
Llapis de carbó.
70 x 58.
Paper.
s.d., Vila-real.



## V.1. EL RETRAT ACADÈMIC

A les Escoles d´Art se´ls atribueix l´haver-se dedicat excessivament a ensenyar als alumnes a observar i reproduir mecànicament els models posats davant d´ells: objectes, figures antigues, models del natural col.locats de manera inexpressiva. Aquests treballs acostumen a l´ull a observar i la mà a reproduir fidelment l´aspecte de les coses.

Es parlava durant algun temps que en les Escoles d´Art tan sols eixien alumnes impregnats d´academicisme. Eren treballs d´un acabat perfecte però freds i falts de vida. Diu Flaubert que la "fòrmula trau vida" (SPEED, s.d., pàg. 61). Aquests formulismes dels estudis donats en les Escoles afectaven sobre la sensibilitat dels alumnes i deixaven sense descobrir elements importants per al desenvolupament de l´artista.

L´Acadèmia donava premis i beques per aquests treballs i no per obres realment artístiques, per tant, de simples mitjans passaven a convertir-se en fins. Pensem que es podria fer una distinció entre les obres acadèmiques, que des del punt de vista mecànic fossen el més perfectament correctes, en les que es veu l´habilitat, el treball, etc.. i, d´altra banda, les obres artístiques en que l´alumne es sent estimulat segons la seua inclinació, s´esforça en expressar aquelles qualitats que li agraden i es preocupa menys de la correcció mecànica.

L´ús del dibuix i de la pintura com a mitjà d´expressió d´alguna cosa sentida, queda pendent per a després de finalitzada l´ensenyança. Aqueixa qualitat imprecisa, eixe marge sostret a l´exactitud mecànica que existeix en tot art viu. "Es aquesta qualitat de vitalitat la que encara no ha estat ben atesa en l´ensenyança artística" (SPEED, s.d., pàg. 65).

Les obres pictòriques acusades de convencionals ho són per patir d´eixa mancança de vida. Si la convenció adoptada no ha estat animada per l´emoció, que és la raó de ser de la pintura i del dibuix, serà naturalment alguna cosa morta i, al contrari, si ha seguit un procediment distint per a expressar la seua idea emocional, tindrà vida i no podrà ser anomenat convencional en el sentit comunment admés.

L´artista ha de descobrir per sí mateix les convencions que millor s´adapten a la seua particular individualitat i deu fer-ho d´una manera natural sense despreciar sistemàticament totes les convencions tradicionals ni, pel contrari, aceptant-les totes també per principi, sino seguint-les i eligint el que li atrau en totes i en cadascuna de les coses que estan en el seu camp visual. El resultat serà

una originalitat que té que veure amb la sinceritat i no amb un afany de singularitat produida amb violència.

Hem considerat important fer aquest recorregut general en el que també s´hi troba involucrat Josep Gumbau i on s´encontrarien les seues obres primerenques que combinava amb altres obres en les que ja no acceptava tots els convencionalismes a ceges sino que comença a atendre als seus plantejaments propis.

Josep Gumbau, des dels seus inicis, busca reflexar els rostres humans com una necessitat per a comunicar-se amb ells. S´interessa per aprofundir en els procediments tècnics. Fa estudis d´anàlisi prenent el rostre humà com a model. L´interessa agafar la realitat i per a allò estudia la valoració llumínica i com la llum incideix sobre el retratat. Intenta reproduir tot detall amb una valoració tonal replena de matissos, mentre que la valoració cromàtica queda subordinada a ella.

En aquests moments, la paleta de Josep Gumbau és una paleta obscura, amb una tonalitat grisenca on es veu la mescladissa del color. També gastava el difuminat per a fondre i eliminar el pas de llum-ombra. "El clarobscur rep la seua força modeladora com a llum i ombra tan sols per la seua posició lateral, a partir del qual reconeixem la forma d´un objecte" (HILDEBRAY, 1988, pàg. 53).

Estudia la forma baix l´autoritat de la llum, la part més propera a la llum serà la que s´apreciarà en major detall.

Els retrats ens sembla que resulten quelcom ombrius, apagats, dominant en ells els grisos-terrosos i oferint cert acartonament, tal vegada perque es veia excessivament sujecte a les normes acadèmiques.

Manet, en els seus començaments, buscant temes, pinta als seus pares sense una altra intenció que representar-los baix la seua aparència quotidiana a fí de provar sobretot les seues capacitats de pintor en el sentit correcte de l´època (GALIANNE-FRANCASTEL, 1988, pàg. 214).

Pensem que també a Josep Gumbau el mogué el mateix esperit a l´hora de fer els estudis del natural i veure l´anatomia en el seu màxim detall. I, com a la vegada Josep Gumbau vegué el propi en els seus primers mestres Castells i Puig Roda. Veiem en els seus retrats un caligrafisme en la pincellada, reposada i amb gran pulcritud. Aconsegueix un ventall amplíssim en la valoració tonal per a representar l´anatomia amb tota fidelitat (les arrugues de la pell, etc..). Ho veiem en *"El mendigo"*, en el seu tractament del clarobscur i en el desenvolupament volumètric de les figures.

La diferència que mantindrà sempre Josep Gumbau amb els seus mestres serà



la de mantenir la dignitat que implica la noció de retrat i no deixar que aquest gènere tinga de vegades un aspecte folclòric i anecdòtic.

En l´autorretrat pot expressar-se amb tota llibertat ja que únicament té que autosatisfer-se. Alguns artistes com Durero, Rembrandt i Van Gogh han aprofitat aquesta forma artística per a conservar el testimoni de la seua evolució psíquica i constitueixen una autèntica biografia.

En el passat es tenia una preocupació per la puresa i la perfecció formal. De sovint, utilitzaven un fons obscur, com observem també en els autorretrats acadèmics de Josep Gumbau, per a augmentar la il.lusió de relleu. En la seua evolució, pot alliberar-se de les obligacions medievals i augmenta la importància de la interpretació psicològica del model com ho veiem en l´època moderna amb Van Gogh. Mai no s´aconseguirà una reproducció gràfica rigorosa fidel de l´ésser humà ja que cada individu posseeix una personalitat no sols revelada per la seua aparièncía carnal, sino també per la seua ànima, amb un retrat que intenta amb força penetrar en el misteri. Així ho anirem veient en el desenvolupament de la seua obra.

> En l´home, qualsevol sentiment, qualsevol emoció, ja es tracte de tristor, de terror, de dolor, d´odi, d´embriaguesa, de satisfacció, d´alegria o de serenitat es tradueix en expressió mitjançant el joc dels músculs facials. Aquests donen al rostre el seu modelat, revelat pel contrast de llums i ombres. La justa distribució en el dibuix de les parts clares i obscures permet plasmar aquest reflexe de l´ànima (TEISSIG, 1981, pàg. 42).

Els retratistes de l´època clàssica i barroca reproduien l éxpressió del rostre mitjançant un judiciós repartiment de la llum sobre el mateix, mentre que Hans Holbein el Jove concedeix més importància al traç. El mètode que utilitza per a crear la il.lusió de relleu consisteix generalment en un fons de mig to. En el passat, els convencionalismes exigien per a un retrat de tres quarts que el segon plànol correspondent al de la galta il.luminada fora obscur mentre el correspondent a la part del cap i del coll situat en l´obscuritat fora més clar. Josep Gumbau es sentia atret per aquestes experiències del passat i les experimentava en els seus començaments.

## V.2. L´EVOLUCIÓ DEL RETRAT EN JOSEP GUMBAU.

Succeeix a una actitud freda i mecànica de l´etapa anterior, la reproducció amb absoluta fidelitat però a partir d´una impressió viscuda i sota la direcció d´una actitud mental intensa. Pensem que entra en el retrat viu que crida l´atenció i produeix una sensació d´energia. Expressa vida amb només unes quantes ratlles i garavats en un pedaç de paper.

Josep Gumbau, en els seus retrats, dirigeix l´atenció a la impressió de conjunt i no en la forma particular dels seus gestos que tenen un aspecte canviant. És, precisament, la resultant de tots ells combinats, l´acord que dóna la impressió de personalitat. Atén al seu moviment, element que hi ha que tenir-lo present des del començament com a component importantíssim de l´expressió del rostre.

El retrat l´orienta cap a allò diferencial (fig. 123), busca els aspectes en que el model difereix per la seua disposició general i per les seues proporcions i deixa pel moment relegades les que són comuns a tots. Quan passa del general al particular no busca reproduir tots els detalls. Per exemple, en la cara suggereix les seues principals característiques. El cabell també el simplifica i realitza traços fins i ben definits. Imitant als artistes del gòtic, tracta de plasmar bé la seua textura i suggerir la seua massa. Així, doncs, queden subordinats els detalls a l´aspecte general per a donar a la seua obra un valor intrínsec.

Figura 123: "Autorretrato" (en campanya) (PÉREZ CONTEL, P. 124).

## V.2.1. RETRAT FAUVISTA

El seu retrat explora en aquesta corrent artística i no es troba sol. També en València, treballen en el retrat la seua companya d´estudis i amiga Manuela Ballester i Emili Varela.

Ens sembla que la retina de Josep Gumbau sap analitzar matissos i encontrar els modes tècnics adequats per a la millor expressió del seu sentir. Paral.lelament als seus treballs acadèmics busca introduir en el retrat elements nous. La seua paleta s´il.lumina del cromatisme fauvista (fig. 124) i els grisos-terrosos passen a ser colors vius. Suposa un pas important en la seua evolució. Utilitza colors rojos, verds, taronges, etc.. però aquesta vivesa cromàtica mai no alcançarà a la dels fauvistes perque continua sujecta a un tractament constructiu formal i acadèmic.

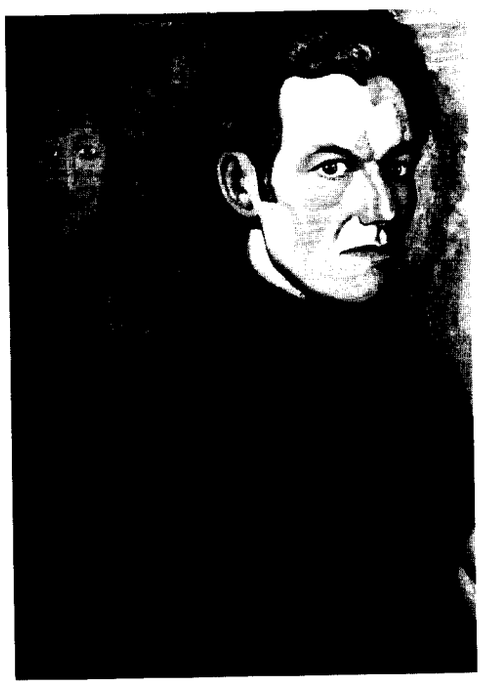


Figura 124: "Autorretrato" (fragment).



A diferència del que succeeix amb el retrat acadèmic, en quant al mode de treballar, la construcció dels rostres per plànols ja no els difumina sino que es perceben clarament al juxtaposar els colors primaris i de vegades juga amb els complementaris. Josep Gumbau discrepa encara més dels fauvistes a l´utilitzar al ser humà com a un element més, com ho és una ampolla o una guitarra, com a simple accident de la sensiblitat sense atorgar ninguna atenció al caràcter individual d´aquest objecte. Gasta els procediments fauvistes per a continuar resaltant a l´individu que representa. Continua la concepció formal tradicional amb tints fauvistes en el tractament de la forma i del color.

Veiem com va desenrollant una familiaritat humana entre la mà i l´utensili. Aquest ja no és mecànic, la mà necessita aquesta perllongació de sí mateix en la matèria. Així traça Josep Gumbau els seus plànols i construeix per mig d´ells els rostres humans per a donar-los vida.

## V.2.2. RETRAT DE LÍNIA

En la seua evolució, Josep Gumbau acompanyarà al tractament formal amb variacions tonals d´una línia incisiva i aquesta línia ja no la deixarà d´ara endavant. En els inicis acadèmics, la valoració tonal és la que domina, després s´anirà imposant la línia sobre la valoració tonal, fins a aplegar a una essencialitat de la línia i finalment obtindrà un diàleg i equilibri entre ambdues. Creiem que extrau el màxim profit artístic amb la línia de contorn, vista d´una manera definida en la construcció del cos humà (fig. 125), en funció del relleu, per a suggerir moviment, com a accent i com a impuls.

Botticelli tenia una línia incisiva amb la que realitzava l´estructura anatòmica dels cossos, de la seua energia plàstica, del seu moviment físic apte per a traduir els moviments de l´ànima. Josep Gumbau, coneixedor de l´obra d´aquest gran mestre de la línia, ens sembla que també obté la comprensió de la línia constructiva. I aconsegueix imprimir un ritme i sensibilitat, als seus coneixements i a la seua voluntat, per a donar al seu univers un aspecte únic.

En ocasió de l´exposició col.lectiva de 1948, que realitza junt a Francisco Carreño, Aleixandre, Estellés, Bosch, Raga, Sabina i Urios, Josep Gumbau comenta el següent respecte als seus retrats: "són nascuts més que d´un raonament precís, d´una inspiració adequada entre l´exterior presència del model i l´espiritualitat que del mateix es desprén". I en Castelló, Porcar s´inclina totalment per l´Impressionisme. No existeix un límit nítid entre la naturalesa i la vida, perque

la idea està en la naturalesa i sorgeix de la seua contemplació i perfeccionament. "La linialitat contribueix a la idealització i intemporalitat d´eixe món que per una part ens remiteix a l´antiguitat" (BOZAL, 1972, pàg. 181).

A mesura que ha anat progresant, ha restringit els clars i els obscurs. Els seus treballs es tornen linials i mantenen el modelat dels rostres. Per tant, ell observa que el plec de llums i ombres no és l´únic mode de crear la il.lusió del volum. Emprén una tasca més complicada, la de traslladar al paper blanc, simplificant les formes, el contorn, els gestos principals i el modelat del rostre humà utilizant procediments linials i, d´altra banda, conservant en la seua interpretació tot el seu valor expressiu. Aquesta nova ambició li exigeix voluntat, disciplina i perseverància.

Josep Gumbau experimenta un altre canvi fonamental. En la seua obra del retrat trenca amb la valoració llumínica procedent d´un punt per a passar a plasmar la seua pròpia llum personal.

> Afrontem la naturalesa, no tan sols com a una creació visual sujecta a un punt de vista, sino en transformació i moviments incesants junt amb tots els nostres sentits, vivim amb una consciència especial d´una naturalesa que ens envolta (HILDEBRAND, 1988, pàg. 43).

En el segle XX es pot dir que, a nivell general, i malgrat la gran producció de retrats i de la seua qualitat, no es constitueix un estil, sino tan sols s´aporten nous elements. No s´observa ací ninguna investigació que puga considerar-se com una renovació en el sentit de segles precedents.

> És a finals del segle XIX quan la problemàtica del retrat s´encamina a la realització d´un nou tipus humà. Sorgeixen elements originals que anuncien el questionament no sols de la forma aparent de la imatge de l´home, sino molt més profundament una revalorització de la seua situació en l´univers (GALIENNE-FRANCASTEL, 1988, pàg. 214).



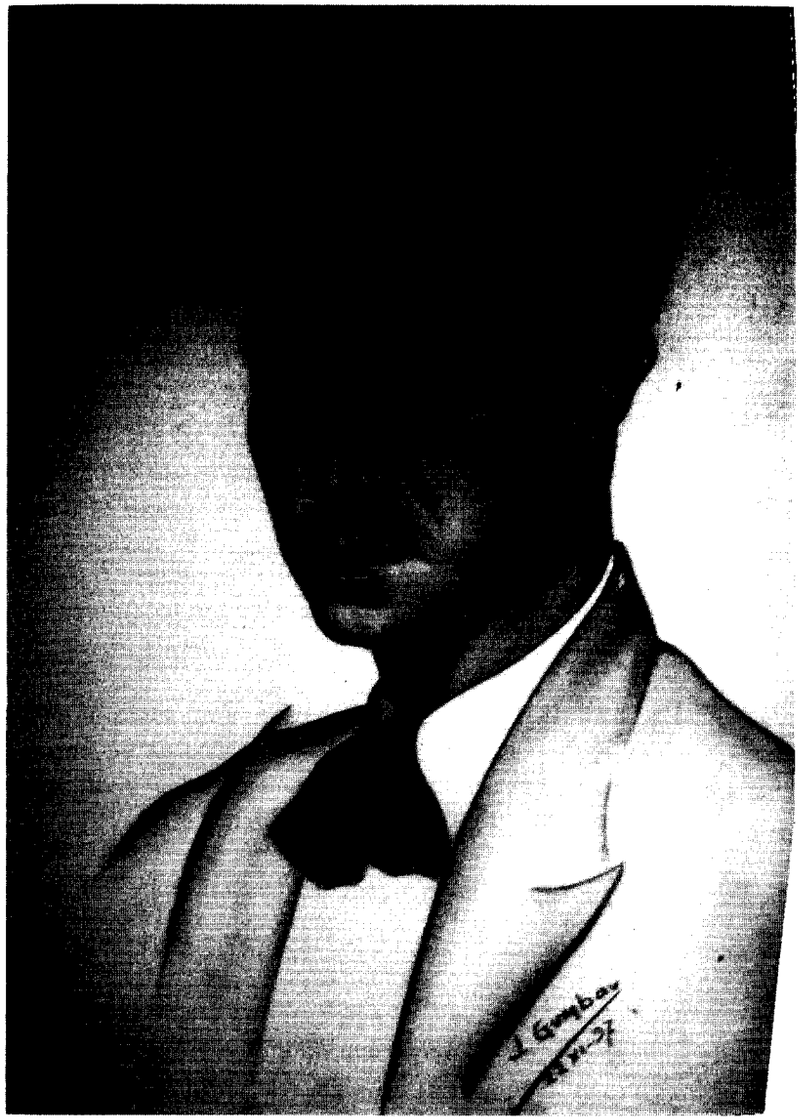


Figura 125: "Autorretrato".
Carbó i sanguina.
61 x 47.
Paper.
1937, València.

Aquesta nova adaptació a crear nous centres d´atenció condueix a Josep Gumbau a pintar els retrats més amb l´esperit que amb els sentits. Gauguin introdueix els colors llisos, que és un procediment de l´art modern a l´igual que la representació figurativa de la línia i plànol de la superfície pintada. És una renovació dels procediments més que la profundització de les relacions entre l´home i univers. Gauguin ens recorda a Josep Gumbau perque ell, també, investigà en aquests procediments pictòrics, concretament en l´ús de colors llisos veiem una connexió important amb l´obra "La treva" del valencià Fernando Escribà. En la seua obra va introduint elements procedents de les corrents artístiques imperants en aqueix moment històric, que veurem a continuació.

V.2.3. RETRAT EXPRESSIONISTA

És a partir de Cezanne i Gauguin quan es passa a l´abstracció moderna i és amb Modigliani quan en la tradició linial triomfa la "deformació". En els rostres de Josep Gumbau també apareixen aquestes deformacions que ens recorden a Modigliani. Existeix una estilització en els rostres i cossos que és herència de l´Edat Mitjana: s´allarguen, s´arquegen les mans, s´estiren les figures humanes, etc...

> En la forma d´una mà es fa una flor viva, sobre un coll llarg i flexible es plantegen caps on l´artista busca un únic gest rar dominant, l´elegància, el refinament, la joventut, el misteri (GALIANNE-FRANCASTEL, 1988,pàg. 94).

En aquesta època Josep Gumbau aconsegueix desprendre la valoració tonal i la línia. La valoració tonal es redueix a una superfície pintada i texturada, inclús la rebaixa tan sols a una taca tènue i difuminada. Dibuixa sobre ella, sense atendre a ningún modelat apenes, amb línies grosses i essent l´element més destacat de la composició. Això podria recordar-nos l´art xinés amb la modulació del traç, que en Josep Gumbau també existeix modulació i el seu matís tonal. La paleta de color puja un poc però al mateix temps no són tan cridaners com en el període anterior.

La manera de treballar el retrat experimenta un canvi fort tant de concepte com de tècnica. La línia podríem dir que aplega a ser pràcticament l´element plàstic més important del quadre. La superfície la tracta amb una gran taca sobre la que contrasta el negre de la línia (fig. 126). Utilitza una línia grossa amb la que imprimeix rudesa als rostres. En el tractament formal i cromàtic que li dóna al retrat, fa que tot el conjunt trascendesca un món, el propi de Josep Gumbau.

> Com l´artista treballa en la Naturalesa amb les dades que la vida física li llança de l´interior, i no cessa d´elaborar-los per a fer d´ells la seua matèria pròpia, per a formar-los. La vida de les formes en l´esperit, ho presentim, no és un calc de la vida de les imatges i dels records (FOCILLON, 1943, pàg. 49).

En aquesta investigació expressionista a més a més de Josep Gumbau en València es senten atrets per ella Balbino Giner i Pedro de València. Per a saber si Josep Gumbau s´ha apartat del que és el retrat, veiem que Picasso i uns altres pintors, en aqueixos moments, prenen la figura humana com a suport per a una especulació plàstica. En Josep Gumbau, la finalitat real de la seua obra és la d´interessar-nos per les figures per sí mateix i no per a que responguen a unes altres finalitats estètiques.

Figura 126: "Dibujo de una joven".
Llàpissos de colors. sanguina.
65´5 x 50.
Paper.
1955, València.



## V.2.4. RETRAT INGENU I SURREALISTA

Josep Gumbau experimenta un canvi profund en el gènere del retrat, hi ha un canvi d´atenció i una modificació de la sensibilitat dels artistes i del seu medi. A Josep Gumbau ja no l´interessen les situacions estables i busca captar la movilitat. Li preocupa l´essencialitat, buscar un anàlisi cada vegada més afinat de la percepció sensible en lloc de veure un registre d´espectacles, costums, etc...

> La seua atenció no es dirigeix vers a un retall dels objectes, es fixa sobre les seues percepcions, és a dir, sobre el registre en el cervell de les dades que li aporten els seus sentits (GALIANNE-FRANCASTEL, 1988, pàg. 220).

Matisse i Picasso no s´esforcen per a vincular-nos a la realitat d´un model, no fan més que inserir-lo en la complexa xarxa de les seues activitats imaginàries. Josep Gumbau veu com ells que en l´univers existeixen éssers vius, entre ells l´humà, i l´artista no veu ninguna raó per a eliminar-nos del seu camp d´observació. Els atribueix un caràcter de generalitat que els tracta com a episodis de la seua aventura visual. Fa una reflexió sobre la situació del ser humà en la societat.

Com hem mencionat anteriorment pot ser que siguen els dos períodes en que exploren més els procediments plàstics; especialment el període ingenu, en el que aplega quasi a no percebre´s una forma reconeixible i s´aparta del concepte de retrat que abans aludíem. L´interessa buscar el caràcter de generalitat i aquesta s´hi troba més accentuada en el que anomemen retrat surrealista, perque rebutja la part del rostre com són els ulls, els quals resulten imprescindibles per ser la part més influent per a poder concebre un retrat tradicional. Podríem dir que aquest període és l´antirretrat i representa l´oposició més contundent amb la resta de la seua obra, en quan atany al retrat.

> Afrontem la naturalesa, no sols com una creació sujecta a un punt de vista, sinó en transformació i moviment incessants junt a tots els nostres sentits, vivim amb una consciència espacial d´una naturalesa que ens envolta (HILDEBRAND, 1988, pàg. 43).

Josep Gumbau posa en ordre el camp canviant de les percepcions mitjançant

una organització sensible. Ací més que mai la figura humana constitueix un conjunt de superfícies i de línies situades en l´espai. L´individu ja no el considera com una cosa estàtica sino com a suport d´allò imaginari, en vista de l´expressió d´una activitat desbordant de tota personalitat individual. Josep Gumbau ja no s´esforça per expressar la figura de l´individu, sino certes qualitats molt més generals de l´acció. A l´igual que Dubuffet tracta a la figura individual com el camp de la seua imaginació i no com a objecte que es transfereix directament a la tela.

L´essencialitat de l´observació estètica ja no té per objecte captar un aspecte del món exterior, sino l´anàlisi cada vegada més subtil de les sensacions sorgides en l´interior de l´esperit. Des de fa milenis el retrat ha anat renovant-se fins a aplegar a l´art modern.

## V.2.5. RETRAT CUBISTA

Hi ha pintors que practicaren una geometrització de les formes que podríem comparar a la dels cubistes. Ja en el segle XIII, el francés Villard de Honnecourt, arquitecte i dibuixant, concebeix en els seus dibuixos a sujectes realistes com ara caps, animals basats en figures geomètriques, triangles, cercles, rectangles, etc...

> Aquesta geometrització de formes confereix als dibuixos ritme i harmonia plàstiques, a la par que l´esquematització de les línies dóna a aquests xicotets croquis un caràcter monumental que lluny de disminuir una viva realitat, entre ambdues l´accentuen (DE CHIRICO, 1990, pàg. 30).

Villard de Honnecourt buscà la geometrització com a un objecte d´estudi sense buscar-li una finalitat veritablement artística. Josep Gumbau si vol que tinga una finalitat artística i poder inferir a les formes la monumentalitat que més tard el portarà a aprofundir en el pensament cubista.

El florentí Paollo Uccello, en 1450, vol crear en les seues experiències el ser en allò més profund de la seua essència; per això expressa l´estructura per mitjà de formes gemètriques. Homes i cavalls, en *"La bataglia de San Romano"*, els tracta a base d´amplis plànols esquematitzats que defineixen el volum en l´espai. Piero della Francesca (1410-1492), desenrotlla aquesta estètica basada en la



geometrització de les formes com veiem també en Josep Gumbau, amb masses estrictes que s´ordenen rítmicament en la composició i que segueixen al mateix temps una harmonia molt rigorosa.

Josep Gumbau, molt prompte, des de que es desprén de models, té una tendència geometritzant en l´arquitectura general dels cossos (fig. 127), com els colls que són cons, les cares, triangles, etc.. Observem també en les obres del francés Fouquet (1420?-1480?), com les seues verges amb el jesuset presenten un aspecte geomètric. Josep Gumbau, en el període de maduresa, els caps, cossos i vestits queden esquemàtics al màxim i tenen un aspecte quasi escultòric.

Leonardo da Vinci (1452-1519), malgrat que de primeres no tinga res a veure amb el Cubisme, el seu concepte intel.lectual es dedica a estudis del cos humà, basant-se en cubs paral.lelepípeds, que podem comparar-los amb les obres cubistes. També Durero (1471-1528), en relació al Cubisme, és semblant a Leonardo da Vinci. Es dedica a profundes investigacions sobre l´estructura del cos humà i de l´univers que el condueix a especulacions geomètriques.

En el segle XVII, Georges de la Tour (1593-1652) i Poussin (1594-1665) ambdós deixen transparentar en les seues pintures el que podríem qualificar com a obres pre-cubistes. Georges de la Tour s´expressa per mitjà d´un enèrgic clarobscur, principi que anulen els cubistes, però això l´impideix geometritzar les formes en amplis plànols com a Josep Gumbau i d´aquesta forma dóna considerable relleu a les seues figures. Poussin sap que hi ha dues formes de veure els objectes. La primera, simplement veient-los i l´altra, considerant-los amb atenció. Es tracta d´idees paregudes a les que proclamen posteriorment els cubistes.

Tots aquests pintors, tot i que guarden una analogia amb el Cubisme, tots continuaren dins de la tradició heredada del Renaixement. El precursor més directe del Cubisme fou Cezanne (1839-1906) que emprà el mitjà que després repetiran els cubistes però desenvolupant-lo fins l´extrem en la geometrització de les formes. Es dedica sobretot a l´estructura, a veure els plànols. El que separa a Cezanne dels cubistes és l´ús tradicional de la perspectiva, les vibracions de llum que les expressa per modulacions de color.

L´època negra de Picasso (1906-1907) va en busca d´un art conceptual, influenciada per l´escultura negra, de la que rep el nom. La geometrització de les formes li permet evocar i no representar l´estructura en la seua veritable identitat. En algunes obres dels períodes postacadèmic i expressionista de Josep Gumbau veiem una clara influència d´aquesta època picassiana. Durant aquest

període Picasso busca i imagina amb la finalitat de recrear en la seua essència un nou univers, el seu. Concebeix un munt de noves formes germen del cubisme, que assimilarà Josep Gumbau.

> El problema espacial queda a la vegada plantejat i resolt per Picasso, al traduir simultàniament una cara de front i repetir el nas de perfil, adaptant amb originalitat a la seua nova visió del món la llei de frontalitat dels egipcis, o al descobrir el principi del desdoblament de plànols geomètrics que li permet expressar el volum sobre la superfície plana de la seua tela (DE CHIRICO, 1990, pàg. 64).

L´estilització de les formes, l'anàlisi dels plànols reduits a purs elements geomètrics, el ritme i l´harmonia estan en funció del conjunt compositiu. Totes les característiques del període negre de Picasso confereixen a l´obra una amplitud monumental hereva dels egipcis i dels escultors romànics.

En la realització tècnica del cubisme hi ha una primacia de la línia i de la forma. No volen representar una atmòsfera sino evocar sobre una superfície plana, els volums, la tercera dimensió per mig d´una superposició de plànols. L´espai torna a ser com en el pintor medieval, un simple lloc on es reuneixen els cossos.

Josep Gumbau ja no es planteja modelar els volums en la llum pel procediment del clarobscur - que consisteix en il.luminar un costat de la figura i deixar en penombra l´altre- sino que els construeix en amplis plànols simples que s´apropen al cubisme cezannià (1908-1909). En aquests moments no abandona els nostre artista els principis acadèmics de la perspectiva. Reflexava el volum i l´espai sobre una superfície plana, la tela, tan sols dues dimensions per a expressar-ne tres. La pinzellada és imperceptible.

El Cubisme anirà evolucionant, malgrat que la vigència del Cubisme entre 1907 i 1914 pot semblar curta per a establir períodes. El propi Gris aconsella la divisió del Cubisme analític i sintètic per a la seua millor comprensió.

Figura 127: "La vuelta de Colón".
Gouatx.
65 x 50.
Tela d´arpillera.
1958, París.

## EL CUBISME ANALÍTIC (1910-1912).

Les formes són més analitzades i es fa més evident la geometrització. Josep Gumbau elimina la profunditat i limita la temàtica de les seues obres a retrats, especialment, com també ho feu Picasso. El mètode analític crea objectes geometritzats, quebrats en facetes i gradacions tonals, desplegats per tota la superfície del quadre, també trencada en múltiples i priets plànols (fig. 128). La preocupació de Picasso, a l´igual que el nostre pintor en la volumetria dels objectes, és agrupar-los i concentrar-los. En canvi, Braque, els desplega per tot el quadre.

Picasso, Braque i Juan Gris, empren els estudis de color i formes dels impresionistes tardans, descomposen l´espai i objectes, al temps, en unitats estructurals.

> Amb aquests elements de construcció compositiva organitzen un sistema de disposició artificial i propi de la superfície, que no està dominada per les lleis de la visió espacial perspectiva, sino que pot presentar un objecte simultàniament en diferents relacions de proporció sobre la superfície del quadre (THOMAS, 1988, pàg. 60).

Josep Gumbau no perd una de les característiques fonamentals del retrat, el paregut. Descompon la figura, estructurant-la en base a línies verticals, horitzontals i diagonals, fugint de la corba. Juxtaposa sobre la tela, per desdoblament de plànols, els diversos aspectes de l´objecte (de front, de costat, des de l´alt, des de l´interior, etc...) en formes discontínues i trencades, deliniades per a ser vistes simultàniament i reconstruir un objecte únic. Romp totalment els volums i els fragmenta en inumerables plànols identificats per reflexos lluminosos que donen a les seues obres la sensació polièdrica que ens recorda al cristall tallat, característica del Cubisme analític. Abandona el procediment artificial de la perspectiva, considerada pels cubistes com una falsificació. Per a aconseguir el volum i l´espai sobre la superfície plana es serveix de la superposició dels plànols geomètrics, i busca representar no la figura vista sino la pensada, enfocada en tots els seus aspectes, fins i tot en els invisibles.



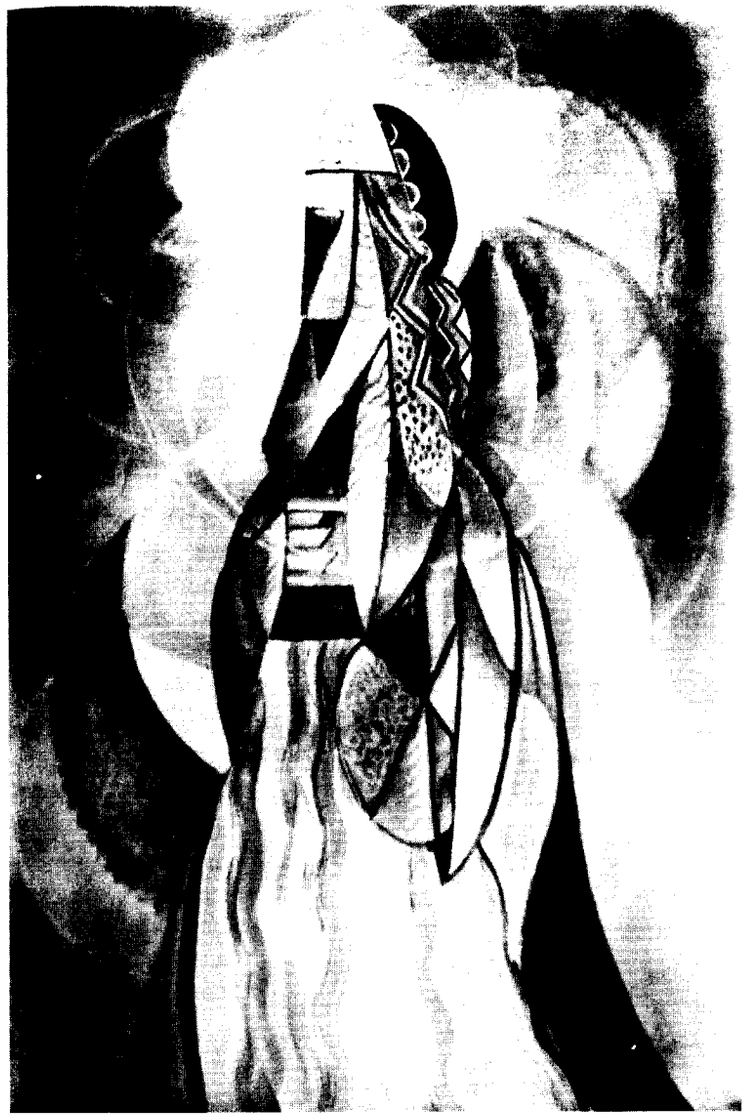


Figura 128: "El Rajá".
Aquarel.la.
50 x 32.
Paper.
1959, París.

Desfà, d´altra banda, la profunditat a l´avançar i retrocedir alternativament amb diversos punts de llum que propicíen una il.luminació antinaturalista. Empra en aquest període grisos, ocres, colors neutres i suaus. L´efecte cromàtic es mou sobre un fons uniforme que´l limita a tons grisos, verds, marrons, etc.. Això és per a expressar amb major ènfasi el seu anàlisi temàtic de l´estructura corpòrea fixada en l´espai. Limita la seua paleta a una monocromia.

La multiplicitat d´angles de visió la utilitza per a alcançar una visió el més àmplia possible. Són obres que desconcerten per no tindre una realització objectiva del món tal i com el veiem.

CUBISME SINTÈTIC (1913-1914).

El seu mètode de representació és una concepció lliure de l´artista, en el que els objectes ja no es diseccionen sino que es construeixen amb plànols que s´eixamplen. Aparèixen els *collages* i els papers pintats. El seu ús buscava la sensació de realitat i així evitava l´abstracció. La pintura intenta fer oblidar la seua qualitat de pintura i pretén ser un troç de realitat, per això gasten imitacions d´altres materials.

Aquest pensament del Cubisme sintètic no l´abordà Josep Gumbau. És el moment que s´abandona aquesta sed de realisme integral per a acabar en la irrealitat i en l´abstracció. L´objecte ja no queda representat en la tela, sino que es deixa sol, indicat amb línies i colors que únicament poden entendre els iniciats. Josep Gumbau, parteix en ocasions no de la naturalesa sino de la forma imaginària a priori, per a aplegar a la realització d´una figura, d´un objecte, etc...

En la sèrie de *"Formas y colores"* ho redueix a formes no identificades. Va de deformació en deformació en la representació de la figura i la transforma en pintura pura amb una resonància poètica (fig. 129). Suposa una ruptura amb l´anterior per l´ús exclusiu de la corba. Rebutja la servitud del color local i li dóna a aquest una total independència de la forma. En aquestes obres assoleix un gran equilibri.

> La tècnica cubista marca també un retorn a la composició i a la construcció; cada tela té les seues lleis internes, el seu propi ritme, la seua estructura, el seu equilibri (DE CHIRICO, 1990, pàg. 20).

Figura 129: "La paz".
Aquarel.la.
50 x 32.
Paper.
1959, París.

Vol que cadascú dels seus elements connecte amb el tot, creant una harmonia de relacions. D´altra banda, deixa la monocromia i fa servir colors vius. Les formes no ocupen tota la superfície del quadre com en el cubisme analític, les concentra separant-les de l´espai envoltant. En quant a la temàtica, és inexistent.

Josep Gumbau adopta, fins i tot, una concepció abstracta on l´espai és una realitat sentida com a pura intuició. En aquest recorregut que fa en el Cubisme va des de formes geometritzants, però reconeixibles, a formes irreconeixibles. Veu en el Cubisme un mitjà d´expressar el que percep la seua vista i el seu esperit amb les possibilitats del dibuix i del color.

## V.2.6. RETRAT PERSONAL

Des de l´època dels faraons, el problema del retrat mai no ha estat una simple questió d´habilitats més o menys grans dels artistes per a aconseguir el paregut. En Egipte, el retrat no reunia les característiques pròpies d´aquest, degut a les seues creences religioses. Aquestes exigien que la imatge del difunt fora ideal i que es trobara lliure de tota característica temporal. L´esperit del retrat egipci està més a prop del moment actual que´l dels grans períodes del retrat procedent del Renaixement i seran aquests procediments els que exploraran els cubistes, Matisse, Gauguin o Rouault i el pintor Josep Gumbau, sens dubte amb un esperit diferent. Pensem que recull de l´art egipci aqueix idealisme que transmeten els seus retrats.

Ell vol que el retrat parle per sí mateix i que supere un realisme inadequat i investigar efectes visuals. A Pisanello, en el segle XIV, li preocupaven elements decoratius com el vestit i el pentinat i es rodejava d´un fons imaginari. El costat visible del rostre està matisat per un modelat d´ombres fines en plànols diferenciats i que es mouen suaument. Els trets i el caràcter del rostre apareixen esbargits fugint d´una reproducció naturalista detallada. Ens sembla veure en Josep Gumbau un acostament a la intenció de Pisanello.

Aquesta nova adaptació crea nous centres d´interés, que en els retrats és el reflexe de les seues imatges en contacte amb els sentits que atravessen l´esperit. Aqueixa activitat sensible és la que expressa el seu caràcter modern, que va en contra de la forma tradicional. Es ací on radica el caràcter més innovador del seu retrat, ja que en quant als procediments són clàssics amb algunes aportacions. Una nova visió de la realitat li porta a adoptar una nova manera plàstica.



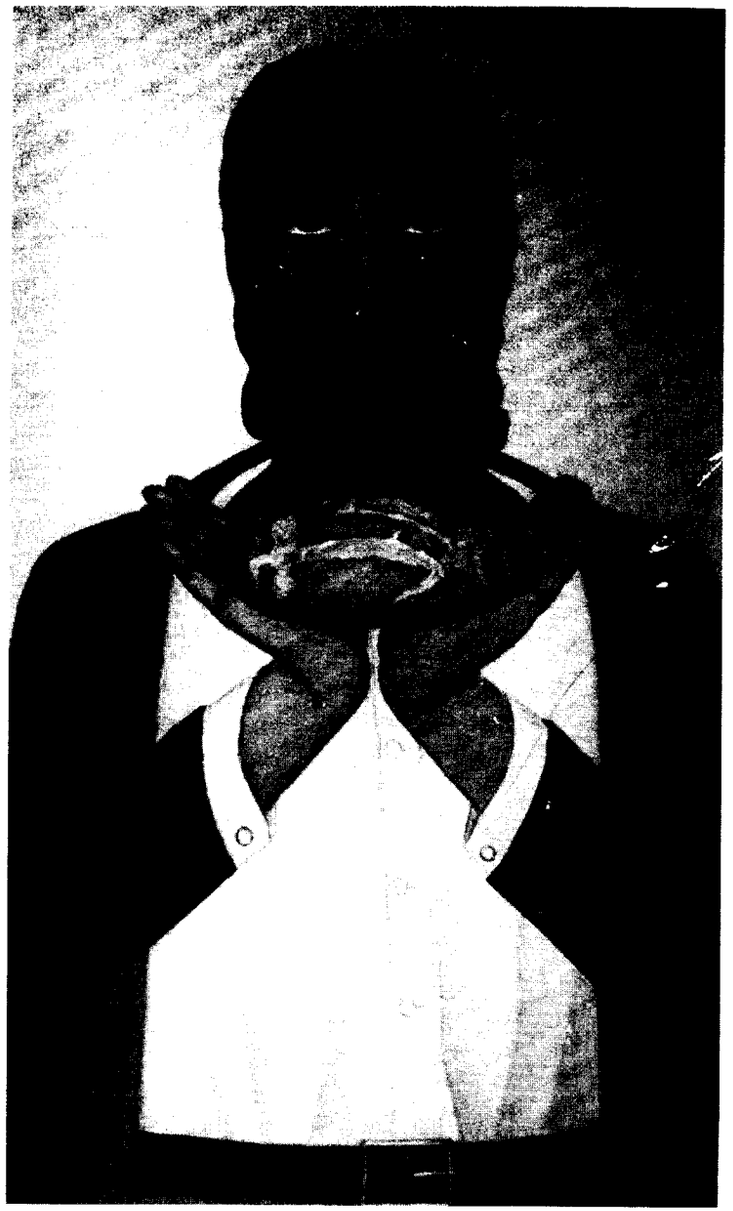


Figura 130: Crist del mural de l´església de Santa Isabel de Vila-real (bocet).

> En el segle XX s´abandona la naturalesa en quant aparença tangible de les coses que ens rodegen; es deixa l´espai com una experiència que es pot expressar en la forma d´una realitat observada o com una "idea d´espai" que es concreta en la imatge de la naturalesa (LÓPEZ, 1975, pàg. 87).

El que ens atrau de Josep Gumbau no és la descripció d´un món de fenomens, sino l´anàlisi de les activitats sensibles que aquest univers desperta en el seu esperit. Li veiem una espontaneitat en els seus retrats, en la manera de traduir simultàniament les faccions d´un rostre, l´expressió d´una mirada i la movilitat d´un cap tornant-se cap a l´espectador. Els rostres els col.loca generalment de front i de molt a prop, amb una actitud de mirada dialogant amb el dibuixant. La novetat en Josep Gumbau no resideix en els procediments tècnics sino en l´expressió de vida (fig. 130), de presència i de moviment.

> El ritme del detall troba la seua justificació en la mateixa intensitat amb la qual està sentint el detall (BOTICELLI, 1966, pàg. 7).

Utilitza de nou la valoració tonal per a modelar les formes, però mai no ho havia fet amb tanta suavitat i amb tonalitats més clares. El contrast no ho fa de colors complementaris malgrat que és coneixedor d´això, sino que és un contrast de matissos que expressen de propi força i dolçor. A la valoració tonal l´acompanya aquesta vegada d´una línia fina. Ingres deia que quant més senzilles són les línies i les formes més bellesa i força guarden.

Així, doncs, en aquest període el retrat torna a resorgir i l´estructura novament, enrriquit amb elements recollits de les corrents artístiques anteriors junt amb les noves aportacions que elabora. Combina de nou la valoració tonal amb la línia, les dos les fa conviure en harmonia i equilibri, mai no assolit fins ara. En quant al cromatisme, desapareixen els excessos de colors purs llançats amb massa violència, resultant fins i tot feridors. Conserva, en general, la mateixa paleta de colors però més suau i amb una dosificació molt estudiada. El color difuminat s´estén en un dibuix clar i fluit que suggereix un efecte fresc i vital. Per a donar-li al retrat una entitat pròpia, introdueix com a fons un paisatge.

> Fixa sobre la tela eixa delació, eixe no res, eixe tot que és l´ànima humana.... aquesta atmòsfera vetllada, màgica, aquesta manera



> de tractar les òrbites que dóna als ulls de les seues dones una expressió tan voluptuosa i tan tendra (GALIENNE-FRANCASTEL, 1988, pàg. 200).

Josep Gumbau calcula el valor expressiu del seu treball i intenta augmentar posant la tècnica i els mitjans elegits al servei del que veu. L´art del retrat és subjectiu i es basa en una estilització i en una hàbil deformació de la veritat objectiva. Veiem com aquest art combina dues categories d´expressió. En els seus inicis es dedicà essencialment a la primera, la gràfica. I la segona, que és la psicològica, transmet quelcom especial que aquest ha descifrat del rostre del seu model i que ha enregistrat en el seu dibuix. Per a aconseguir indagar en aquesta última s´aplega a una "deformació" que és un dels mitjans d´expressió més característics de l´art modern. Es especialment interessant en el retrat ja que permet alcançar el paregut psíquic i físic.

> La deformació en la representació artística afecta a la reproducció de les formes, dels volums i dels colors, a la seua organització sobre el paper que és a la vegada una deformació de la realitat espacial (TEISSIG, 1981, pàg. 48).

Es tracta de la transposició de les relacions espacials en un univers bidimensional. La deformació gràfica constitueix una violència a l´encontre de la veritat objectiva. Així, l´exerceix també deliberadament en un estat de tensió emocional per a poder transmetre un misatge més exacte, més personal, més profund i sense ambigüitats. També les pintures rupestres descobertes en les coves d´Altamira subratllen mitjançant un altra deformació els aspectes característics dels animals en repós, en plena carrera o en actituds que havien observat quan caçaven.

No sols es tracta d´una deformació en el sentit de l´estilització psicològica, sino també d´una deformació de la vista que permet l´harmonització dels objectes descrits en el caràcter de la seua obra, el seu ritme i estructura artística.

Podríem dir que la nostra època assisteix a la decadència d´un gènere en la que mai no es tornarà a concebre el retrat com antany, al considerar el retrat com una imatge fixa, que ha viscut des dels començaments de la història. I aquesta decadència com a gènere, testimonia que l´home, en aquest cas Josep Gumbau, dotat amb nous mitjans d´acció sobre el seu entorn no permaneix encara d´una manera estable, sino com a persona en relació amb l´univers.

# CAPÍTOL VI

# INTERACCIÓ ENTRE EL DIBUIX I LA PINTURA DE JOSEP GUMBAU

## VI. INTERACCIÓ ENTRE EL DIBUIX I LA PINTURA DE JOSEP GUMBAU.

Quan Josep Gumbau es col.loca front a un paper o sobre la nua tela amb la intenció de tacar, s´inicia un diàleg sobre aquestes superfícies. Deixa, al descarregar la força per mig de la incisió, la marca del seu ser. Aquesta descàrrega respón a raons conscients i inconscients que fan que genere el món dels seus dibuixos i dels seus quadre. La inconsciència, en quant a la necessitat que'l guia la persecució del fenòmen artístic i consciència en quant a la seua ejecució.

La seua actitud, per la que realitza aqueixa incisió, respón a una necessitat interior que´l presiona i de vegades l´angòixa. En la recerca de l´autèntic rostre del seu ser, treballa afirmant-se i negant-se, en un joc que no li anuncia amb certesa la solució final. En aquest inconformisme, del que ell mateix no s´adona, els seus dibuixos i pintures naixen uns després dels altres. L´obra representa, aleshores, la resposta a un moment de búsqueda que procura aconseguir el "ser en l´obra", "ser en el món" (LÓPEZ, 1975, pàg. 16). Per a ell, aquesta és la manera d´existir, a través de la seua obra. L´obra és l´expressió del ser però que al mateix temps exigeix un lloc en el món.

### VI.1. L´INFLUXE DEL FET MATÈRIC.

L´impuls de la voluntat creadora de Josep Gumbau, sent que deu donar forma a alguna cosa, i que és el paper i la tela l´element de sostén. Des del moment que comença, van apareixent unes imatges que sorgeixen del paper i la tela, són els seus interlocutors. És, aleshores, quan s´enfronta amb un altre ser. El diàleg entre el seu "jo" i l´"altre", la imatge que està sortint en el paper i la tela, es va transformant en una lluita i la imatge naixent corporitza el seu sentiment. S´encontra front al seu jo i al seu no-jo i va adquirint una independència amb respecte al ser que li donà vida. Les seues imatges són fruit de la seua creació, però, a la vegada, a mesura que van prenent cos, va adquirint una fesomia pròpia amb expressivitat autosuficient.

> Quan l´artista es llança a l´aventura de la creació procura donar forma a una energia que vibra en ell, però que reclama eixir d´ell. L´energia que sent vibrar l´artista és, llavors, "sentiment", la forma que construeix un pinzell (espàtula, llapis) és la corporització formal d´aqueix estat vital (LÓPEZ, 1975, pàg. 18).

La matèria és el primer element plàstic, sense el qual és impossible concebre l´existència d´una obra artística. La imatge la construeix, en el cas del dibuix, per mig del carbó, sanguina, etc..i en el cas de la pintura mitjançant l´oli. Això reporta uns canvis perceptuals a l´igual que la matèria receptora, com és el paper en el dibuix i la tela en la pintura.

La matèria, eixa substància primordial, receptiva a totes les determinacions formals, li permet concretar el seu sentiment vital en la creació d´una realitat anomenada dibuix o pintura. La matèria no és la mateixa però en el moment de construir la seua imatge significant la transforma en una estructura plàsticament expressiva dirigida baix la mateixa idea motivadora. La matèria la sotmet a la seua voluntat i en el moment de ser assimilada per l´esperit passa de constituir un mitjà a conformar-se en pròpia expressió. Fa que la matèria, amb les seues característiques pròpies i sense deixar de ser-ho, es convertesca en l´expressió dels continguts.

## VI.2. L´ENERGIA FETA MATÈRIA: INCISIÓ I PINZELLADA.

En quant a la manera d´incorporar la matèria d´aport, com és el mode de realitzar les incisions amb el carbó i la pinzellada, delata immediatament la seua intimitat. Cada toc és un fragment que forma part del sistema que ordena les forces energètiques de la seua imatge. Es el moment de transferència d´una energia subjectiva a l´objectiva energia que comença a vibrar en l´obra que va sorgint. La incisió o pinzellada és la marca d´un sentiment vital, però no és l´expressió de tot sentiment.

Josep Gumbau, en un o altre mitjà, estructura pas a pas la imatge que busca. De vegades, la quantitat de matèria és el testimoni de la marcada intenció d´una protesta social (fig. 131) que en la pintura el tradueix amb un llenç preparat amb molta càrrega matèrica per a obtindre fortes textures i busca en el paper per uns altres camins, assolir la mateixa intencionalitat per mig de bruscos refregons i major densitat en els tons obscurs.

Figura 131: "Los payasos".
Oli.
70 x 63.
Tela d´arpillera.
s.d., París.

## VI.3. L´ESTRUCTURACIÓ NO POT PRESCINDIR D´ ALLÒ FORMAL.

Quan ens col.loquem front als seus dibuixos i pintures veiem un conjunt de formes. Sabem que tot quant és, és una forma. Res no pot existir sense una forma. L´ésser humà, peça clau en l´univers de les seues formes plàstiques, és un ens, per tant deu presentar-se amb una forma. La imatge que fa d´ell és canviant, degut a que l´home és una existència que s´està manifestant permanenment. Per a representar l´existència, que és un acte en permanent acció, utilitza les moltes estructures formals que s´originen al passar el temps.

Al llarg del dibuix i la pintura, i d´una manera parella, extrau que el ser humà mai no coneixerà la forma de la seua pròpia existència. El ser humà va sent en un continu fluir sense forma definitiva. Amb això estem dient que la forma deu ser un tot concret, acabat, amb aspiració a la permanència; tan sols així s´aconsegueix tenir consciència del que ella és. Aquest acostament a la concepció formal es produeix en el període de maduresa, com si perseguira una necessitat de permanència.

Establim una diferència entre les coses de la naturalesa que s´ofereixen a la persona d´una manera espontània i, d´altra banda, el procés d´elaboració de la imatge plàstica, que podem considerar-la com a forma artificial. En eixa forma inventada (fig. 132), Josep Gumbau recull i manté la seua energia i eixa vibració energètica és la que provoca l´encontre obra-espectador.

La imatge que dibuixa i pinta al.ludeix al món que ens rodeja. Usa imatges figuratives per a expressar-se i són imatges en les que reconeixem objectes. Tan sols en algún moment de la seua vida però de curta duració, feu una incursió en les imatges no figuratives. En elles, la forma es basta a sí mateixa, desprovista del seu valor circumstancial.

En un primer moment s´enfrontà al model, plantejant-se el problema a l´hora de col.locar en la superfície de la fulla de paper o de la tela la forma que participa de la naturalesa. Coneix que no es tracta de copiar sino que amb la pasta i el color, l´objectiu és encontrar la forma expressiva i significant a partir d´aqueixa primera estructura que li provoca. La forma sorgida en el paper i en la tela té la configuració del model en la seua aparièncía formal i de vegades també el color, però entre elles existeix una gran diferència, perque la vibració energètica de cadascú respón a naturaleses distintes.

Figura 132: "Sin título".
Oli.
62 x 46.
Tela d´arpillera.
s.d., Marsella.

Més endavant, en el període postacadèmic, quan les formes dels models que el rodegen experimenten una metamorfosi, es passa a un altre món en el que tenim que intuir i experimentar la respiració energètica de les formes significants. Convivim amb noves naturaleses que són produides per ell i reclamen un ritme vital distint del que vivim quotidianament.

> Quan l´artista trasposa la naturalesa, no ho fa per a donar-nos d´ella una visió distinta; enfronta el problema, el resol amb la seua obra, per a dir alguna cosa més "original", allò que no està en la naturalesa com a intencionalitat (tan sols la consciència és intencional i trascendent (LOPEZ, 1975, pàg. 37).

És l´home qui s´enfronta a l´Univers, la cosa que inicia el fenomen de la creació en el terreny figuratiu, és el mitjà que fa possible donar una resposta al problema que crea la relació cosmos-home.

## VI.4. NECESSITAT DE FIXAR UN LLOC PER A CADASCÚ DELS SEUS ELEMENTS FORMALS.

L´element plàstic de la perspectiva fa possible la visualització de l´espai en el dibuix i en la tela. Josep Gumbau comença a alliberar-se d´ella des d´un punt de vista racional, com en el Renaixement que apel.lava a la geometria per a aconseguir-la.

Més tard, ja iniciat el seu període postacadèmic, s´aproxima més a una visió de l´espai com l´home primitiu. Per a ell, la construcció intencional de l´espai és desconeguda. Recull en els seus dibuixos i pintures les formes com les disposa la naturalesa "més prop" i "més lluny", no sujecte a una intencionalitat condicionada per endavant. El prop i el lluny, a l´igual que els primitius, els resol segons la llei de "frontalitat" (fig. 133). Als pintors primitius els interessava la claretat i la intenció d´atorgar als dibuixos una significació directa i efectiva, per això els convé disposar les formes en un mateix plànol, el més a prop possible de l´ull de l´espectador.

Josep Gumbau té molt en compte l´espai, com en l´Edat Mitjana, i també li confereix una voluntat trascendent. De vegades, deliberadament, elimina l´espai de forma conscient per a crear una atmòsfera d´opressió. Té una gran preocupació, com l´home medieval, que ha de tindre sempre present el lloc on culminarà el



seu destí. Ho veiem en el tema recurrent de la mort. També està en contacte, a la seua manera, amb les esferes on habiten el Bé i el Mal, que ell els trasllada a la justícia i injustícia.

En ocasions, a l´igual que l´home medieval, el tamany de les imatges està en relació directa amb el personatge que elles representen. La jerarquia estableix normes per les quals és possible fer una lectura dels valors "individuals" de cada estructura plàstica. Quan representa a la Verge, és una imatge humanitzada que ocupa el centre del quadre i el seu tamany serà major al de qualsevol altre personatge.

Figura 133: "En el manicomio".
Nogalina.
65 x 50.
Paper.
s.d., París.

**DISTRIBUCIO COMPOSITIVA EN DIAGONAL**

## VI.5. LA LÍNIA APROFUNDEIX EN EL SER DE LA IMATGE

En un principi, la creació de les formes les estructura per a obtenir el relleu amb l´ús de la valoració tonal, però, poc a poc, tant en el dibuix com en la pintura, va destacant l´element plàstic de la línia, tot i que es suporta en el clarobscur però aquest pot ser molt dèbil i, fins i tot, desaparèixer.

Josep Gumbau veu que en la naturalesa cada cosa té una forma i un volum que li són propis per a dur-los a la fulla de paper o a la tela. Així, la línia li permet concretar el seu sentiment en una imatge. De sovint, fa servir una línia dura i tancada per a organitzar l´estructura d´una forma concisa, incisiva i penetrant (fig. 134). Aleshores, la imatge es tanca amb un pensament conclòs. Podríem dir que és una construcció antiespontània perque presuposa l´existència d´una realitat immanent que s´acaba en sí mateix.

Amb la línia va més enllà i busca que tinga personalitat pròpia; no vol que represente sino que signifique. "Es posa de manifest la seua pròpia i positiva expressivitat, a l´estar desprovista de tot distintiu particularitzador que li és alié i atenent únicament a la seua real naturalesa" (LÓPEZ, 1975, pàg. 51). La línia també crea espai, com ho podem apreciar en el període ingenu.

Figura 134: "Caballas".
Oli.
50 x 65.
Tela d´arpillera.
1961, París.

## VI.6. EL PLÀNOL COM A ARQUITECTURA DE LA IMATGE

L´altre element que li serveix per a estructurar les imatges plàstiques és el plànol. Aquest ja comença la seua activitat en la superfície del paper o de la tela com a suport imprescindible per a que apareguen les imatges. Dins d´aquests límits, el dibuix i la pintura presentarien una inclinació des del principi pel món de les formes bidimensionals. Malgrat això, a Josep Gumbau l´interessen els objectes amb volum llevat en alguns moments de la seua trajectòria artística, en els que s´animarà la temàtica, destruint-se així la forma plana.

La manera de manifestació del plànol en general no respón a una estructura rigorosa regida per la raó, però tampoc és una taca carregada de matèria que pren una forma aconseguida per casualitat. Estaria, creiem, en un punt mitjà. La seua estructuració té una gran pulcritud i res no deixa a la casualitat.

Amb el plànol amassa les imatges que constitueixen els seus continguts i al mateix temps estructura l´espai on les formes es comuniquen. En el període de maduresa observem com si vullguera tornar a la bidimensionalitat.

## VI.7. L´ESPAI ES UNA EXPERIÈNCIA HUMANA.

Josep Gumbau, coneix que l´espai pictòric és un fet visual que el concreta i per tant és finit. Aquest espai ens el presenta, sovint, com un escenari cinematogràfic. Al llarg de tot el període postacadèmic, repeteix una série de constants com col.locar un seguit de persones dempeus, tancades en una cambra i acompanyades per un altra figura normalment de genolls. Pareix construit a la manera de l´espai real de la naturalesa. A l´observar l´espai que realitza ens dóna la sensació d´estar col.locades les figures com en el retrat, on estudia els llocs per a situar als protagonistes, d´ahí que l´anomenem "escenogràfic" (fig. 135).

Josep Gumbau, al llarg de la seua obra, ens demostra que coneix una doble experiència de l´espai. Una, com la que acabem de mencionar, és la que viu en contacte amb l´espai de la realitat, que és la naturalesa. D´altra banda, té un altra experiència que al.ludeix a un espai centrat en les dues dimensions de la fulla de paper o de tela. Sorgeix l´espai, aquesta vegada d´una intuició que naix en forma d´una vivència interior. Aleshores és quan estableix un diàleg entre ell i la seua pròpia realitat interior. En ell, sempre en queda una vinculació amb la naturalesa perque no pot intuir espai si no sap que aquest existeix, si no l´ha viscut ni el viu.

La configuració que ens dóna de l´espai "és un conjunt emergent de formes i volums visibles" (LÓPEZ, 1975, pàg. 64). Sembla que les imatges que ens presenta destaquen del paper o de la tela. Fa aparèixer una altra realitat que és la imatge dibuixada o pintada on ni l´espai ni els objectes estaven abans. L´espai que sorgeix és creat pel seu sentiment vital que ha pres una forma definida. El paper, carbó, color i tela són els instruments necessaris per a plasmar el dit sentiment.

Figura 135: "Esperando la barca".
Oli.
73 x 60.
Tela d´arpillera.
s.d., París.

L´espai que crea no és real sino que el podríem anomenar virtual. Per tant, un dibuix o un quadre és l´aflorament d´objectes virtuals es un espai virtual. No són reals sino inventats, tenen realitat plàstica però són artificials si ho comparem amb la veritat de la naturalesa. Ho podem contemplar en les modificacions que va realitzant en la representació de l´home. En definitiva, podem dir que quan expressa la idea del seu sentiment, té que valdre´s sempre d´un espai inventat.

En l´Edat Mitjana, la relació que existeix en el ser humà i Deu provoca una sèrie de qüestions a propòsit de l´espai i la seua representació. La càrrega religiosa que porta en sí cada pintura obliga a al.ludir la presència de l´espai ideal que no té relació amb l´entorn de l´home. Això ens recorda a Josep Gumbau en les solucions que dóna a l´espai, on respon a allò que, possiblement, siga el que domine en la seua obra, és a dir, la càrrega social que l´identifica amb el fet religiós en moltes ocasions.

La diferència amb l´Edat Mitjana radica en que manifesta clarament l´apropament entre l´home i Deu al situar-los en el mateix espai. Per això, la intuició de l´espai tridimensional de la naturalesa el contraposa a un espai multidimensional. Proba d´això és com situa a les figures entre formes arquitectòniques. Aquestes característiques fan que s´aproxime més al Renaixement. L´espai ja no és la infinitud mateixa, tot pensament sobre alguna cosa implica una limitació. En aquesta limitació també col.loca els sers del més enllà vestits amb el traje humà.

La seua obra mostra un clar respecte per la divinitat, però els deixa conviure amb el seu entorn i el seu món. En el període medieval es mostra l´espai emparentat amb el plànol, el que resol amb la geometria plana. Com ell vol destacar la idea contrària a Deu com a principi i raó de ser de tot l´existent, per això passa a un concepte espacial tridimensional.

Mitjançant allò terrenal també participa en les relacions sobrehumanes. De vegades, fa conviure els dos mons al donar a les formes un tractament tendent al plànol. Conviuen així els dos mons, movent-se en un espai real i un altre inventat per obra de la seua intuició.

En el període ingenu s´aproparia a una concepció espacial postimpressionista perque manifesta el seu desig de pérdua de la tridimensionalitat. L´espai i les figures s´encontren més properes fins a l´extrem de passar l´espai a través d´elles. És com si es plantejara que no desitja que l´espai siga el receptacle de les figures que representa i atén més al valor dels elements plàstics.

Gauguin, Van Gogh, etc.. eren molt personals en la seua expressió. Per a ells,



l´espai perdrà d´una forma notòria el seu volum en benefici de l´expressió del plànol. Els *fauves* són els més representatius en quant al compromís de la visió d´un espai que apunta a la bidimensionalitat. La lectura del dibuix o quadre es produeix sense aplegar a penetrar molt en la seua superfície i fou Gauguin el que assenyalà el camí i al que Josep Gumbau pareix, en ocasions, aproximar-se. També fa una breu incursió en el Cubisme.

Es una manera plàstica de donar una nova visió de la realitat, s´abandona l´espai com una experiència que es pot transmitir en la forma d´una realitat observada. Josep Gumbau no entra decididament en la pintura abstracta, sino que l´espai l´experimenta com una realitat sentida com a pura intuició. Va, d´una manera progressiva, de les formes amb clars signes plànols a la geometria que ajuda al món abstracte que es situa fora dels llindars de la naturalesa.

Es busca una nova visió de l´Univers que és una realitat experimentada pel ser humà d´aquest segle que s´atreveix a penetrar en el Cosmos per a descobrir-lo i interpretar-lo. Vol experimentar el ser un element de la realitat còsmica, que aspira a conèixer-la a través d´una experiència que es defineix a mesura que es va vivint. Això s´enfronta al succés, que és l´esdevenir que delata un espai i un temps. En aquests moments, l´espai i sols ell l´enlaira com a element expressiu tant en el dibuix com en la pintura.

En els dibuixos i pintures de Josep Gumbau distinguim zones més clares i zones més obscures que són les que corresponen a les taques carregades de llum i d´ombra. Podem observar que en el món es dóna el mateix fenomen. Distribueix les llums i les ombres d´acord amb l´ordre lògic de la naturalesa que és propi de qualsevol època. La solució que dóna no respon a un període específic de la història de l´art, sino a l´actitud que assumeix en el moment de traslladar al paper o tela l´assumpte que es proposa.

## VI. 8. LA LLUM ENS FA VISIBLE L´ESPAI.

Un moment veritablement important és quan es planteja l´element plàstic de la llum, quan crea el seu univers en la superfície del paper o de la tela. Podríem dir, en general, que es suporta en l´agent físic, que és la llum en el que té d´inestable, en la seua actitud subjectiva al emprar-la segons la seua intuició i intenció. L´objectivitat pura que és la llum, passa a convertir-la en pura subjectivitat a l´entrar en contacte amb el seu esperit creador (fig. 136).

Figura 136: "Hombre con estufa".
Oli.
61 x 50.
Tela d´arpillera.
s.d., París.



Com ocorreix per exemple en el teatre, la il.lusió del clarobscur es superposa a la realitat de la naturalesa, una segona realitat que és la que recull el seu "sentiment vital". Per aquest camí entra en el seu món individual, on el seu jo creador es fa present il.luminat per la seua llum que a l'incorporar-s´hi a les formes provoca un xoc amb les estructures establides i es trastoca la visió clara i concreta dels objectes amb volum.

> Rembrandt és el pintor clarobscurista per al que l´ombra és una protagonista dominant. Les seus teles ens diuen que la llum "sorgeix de l´ombra"; en la majoria dels cassos, la zona de penombra conté els elements que més importen a l´acció temàtica (LOPEZ, 1975, pàg. 115).

Això ho podem veure ja des del seu període postacadèmic i aplega a extremar al màxim els pols de la llum i ombra en el període expressionista.

Unes altres vegades organitza el seu espai plàstic com a una successió alternada de plànols clars i obscurs obligant a l´ull de l´espectador a fer un recorregut en profunditat.

L´alternància de les llums i les ombres que fa, les dirigeix vers a un fons imaginat, establint-se així camps espacials. De vegades, en escenes realistes modifica el seu significat a l´incorporar taques de llum i d´ombra, que es suporten en les imatges dibuixades i pintades. La seua distribució, en algunes ocasions, pareix que és un tant arbitrària, obtenint un ritme que aconsegueix per l´apropament i allunyament de clars i obscurs, dinamitzant l´escena.

Crea, en general, una misteriosa ambientació i coloreja l´aire i els cossos que viuen en ell. La llum pròpia de cada element la modifica a l´intervenir un altra llum que aplega des de l´exterior que sol ser una finestra situada a les seues espatlles. Segurament, la nitidesa que caracteritza a les seues imatges i la mútua asimilació lluminosa, li dóna als seus treballs una indefinició atmosfèrica.

## VI.9. ORDENAMENT PLÀSTIC.

En el moment que composa sap que la vitalitat de les imatges està sostinguda per la lluita d´un conjunt d´energies que s´atrauen i es rebutgen. El que podríem anomenar àrbitre d´aquesta situació és Josep Gumbau, disposat en qualsevol moment a establir una lluita amb la superfície blanca del paper o de la tela que el desafia.

Veiem que l´experiència plàstica és l´encontre de forces que lluiten i això queda enrregistrat en l´exercici d´una composició. Es l´element plàstic que estableix l´ordre formal que interessa a la imatge desitjada i és fonamental per a aconseguir la seua expressivitat.

Es poden analitzar aquestes relacions plàstico-conceptuals al veure algun quadre seu, com *"El premio"*, on apareixen una Verge amb un xiquet en les faldes, junt a unes altres figures, asseguda en una cadira i en el fons es divisa una forma arquitectònica. Es planteja en el dibuix i pintura una qüestió delicada. Per a entendre-ho dividim l´anàlisi en dos moments:

- el que al.ludeix a l´aspecte aparent de l´obra.
- el que es refereix als seus valors intrínsecs.

Podem dir que aquesta diferència és allò anecdòtic del tema i la composició plàstica d´eixa anècdota.

En aparièncía, en el que és el tema, intervenen valors extrapictòrics. La Verge i el Xiquet són fonamentals en quant a símbols religiosos; important és la reunió de figures que rodegen i acompanyen com si es tractara dels apóstols i els altres objectes que porten: el calze, ciri i pergamí sagrat, tots ells símbols per a il.luminar el nostre camí en la terra.

Amb la vestimenta d´un altra època busca aconseguir a través d´ells una atmòsfera d´idealitat. Hem descrit el tema amb els seus significats i els seus valors, però per baix de l´aparièncía que ha pres forma la Verge i el Xiquet, etc.. respiren uns altres valors que són els plàstics que infondeixen vida als personatges dibuixats o pintats. Aqueixos valors són els que importen, i per mig d´ells podem veure les figures significants connectades en una unitat. En aquesta integració que no coneix jerarquies a l´hora de resoldre l´harmonia ni l´equilibri, s´amaga la seua veritat que és l´obra d´art.

Eixa veritat és la que espera un desocultament de l´espectador que inicia el diàleg amb el conjunt de taques i colors que és el dibuix i pintura, ordenats pels raonaments i proporcions donades per la composició.

> L´articulació d´eixes raons i proporcions vinculades amb la matèria, la forma, el color i la llum - per a inventar un espai pictòric- és l´antecedent desencadenant d´una sèrie de "conseqüents" (LÓPEZ, 1975, pàg. 138).

Figura 137: "Por dinero".
Oli.
92 x 73.
Tela d´arpillera.
1960. París.

**COMPOSICIÓ SIMÈTRICA**

Josep Gumbau sap bé que la composició d´un obra es sustenta pels ritmes que es van creant a mesura que es disposen les taques sobre la superfície del paper o tela. En alguns moments, la intuició guia els seus passos compositius de manera aparenment inconscient. Com li ocorreix quan pinta sense dibuixos previs i va incorporant les figures i més concretament en l´esquematisme del període ingenu que treballa amb els xiquets i els primitius però sols en la pintura ja que en el dibuix no és tan lliure en el moviment linial ni en l´ús de la taca.

Quan disposa així les formes, a l´igual que un primitiu denuncia l´absència d´un criteri compositiu intencional, domina un criteri lògico-vital per a obtindre una necessitat distributiva que agrupe les figures d´una forma natural. Podríem dir un ordenament mecànic. "El que importa és un contingut existencial, que es justifica amb la simple presència de les imatges que constitueixen el tema" (L´OPEZ, 1975, pàg. 141).

En tota la seua obra, tant dibuixística com pictòrica, veiem un ordenament intencional (fig. 137) i es deixa aconsellar per una voluntat intencional de la qual és conscient. En eixa ordenació no persegueix un simple entreteniment de la raó sino que a l´ordenar les parts busca revelar una voluntat expressiva. Col.locava les figures, animals i coses segons un ordre valoratiu i la composició sorgia de forma espontània.

L´home del romànic tendia a obtenir la perfecta harmonia. Li influeixen diferents factors com el pensament de l´època: el ser humà és física i espiritualment simètric, per això es prestaven les figures a dibuixar-se de front o de perfil. La creença medieval que les coses que són iguals són més expressives, que s´equilibren per mitjà d´un eix que les separa, condiciona el tipus de composició que practicaven. Disposen les parts com una regla de càlcul per a aconseguir l´harmonia.

Josep Gumbau ens sembla recordar en les seues composicions l´esperit medieval. Té composicions en les que reflecteix una ordenació totalment simètrica perque, tal vegada, estara en el seu ànim l´alcançar la perfecció.

## VI.10. RECORREGUT VISUAL

Tot i que en la naturalesa sols veiem masses de llum i ombres, plànols entrants i eIxents, estan latents unes línies que podríem anomenar-les virtuals perque no són visibles, però la seua carència desencadenaria el caos en les llums, masses, espais i colors. Tot el seu dibuix i pintura conté una estructura de línies i masses.



Malgrat no veure-la ben definida, és fàcil trobar-la com a un esquema bàsic de tota composició que realitza.

> Les línies formen l´esquelet del que depen tota l´anatomia del quadre i són els que fan reaccionar, inconscienment, front a la seua potent influència; cada línia és una espècie de gest permanent, que indueix, desperta i suggereix sensacions (ARGON, 1984, pàg. 12).

La força emotiva d´aquestes línies es deu en gran part a la significació rítmica de la seua estructura. Per la disposició que fa de les línies, determina el caràcter general de la composició. Sap com destacar la línia, intensificar un eIxent, reduir una sinuositat i fondre una corba amb un altra, fins a que el ritme dels seus contorns transmeta la seua emoció.

La varietat o expressió del joc linial que obté depén de la relació que guarden les línies entre sí i també amb els costats del marc rectangular o el contorn envoltant del quadre o dibuix. Aquesta actua com una forma imposada i condiciona a tota la composició.

Aquesta línia que diríem virtual té un gran poder d´expressió per ella mateixa. A través d´ella portem la vista a un determinat lloc del quadre, controlant el sentit direccional general de la composició. Coneix molt bé com la línia arrastra enrradera d´ella i d´un mode instintiu a la vista i la condueix al punt de major interés del quadre.

En l´òrgan de la vista, un dels seus atributs és la variabilitat. L´ull es mou constanment, quan mira és per espai d´un segon o menys. La vista s´esvara en un viatge inquiet i ràpid sobre les coses i per això és necessari que aquesta facultat fisiològica siga estudiada per a poder orientar-la en el seu camí, fent que es detinga front al nostre contingut temàtic i el capte íntegrament.

Josep Gumbau obté el control del moviment dels ulls sobre la seua obra; aquest control és mantenir l´atenció de l´observador dins dels límits del quadre per a obligar de forma inconscient tot el conjunt de l´obra.

> La vista, com l´aigua, pren el camí més fàcil, i si no encontra canals de forma, línia, to o color, al llarg dels quals puga còrrer, es relliscarà cap a fora (ARGON, 1984, pàg. 27).

En aquesta composició poden existir fins a tres punts d´interés però hi ha una dominant que té un realç no igualat pels altres punts. Els demés punts estan subordinats a aquells en potència i en mesura. Pel punt d´invitació major és pel que s´entra al quadre. Aquest accés deu ser còmode sense cap tipus d´obstacle. En aquesta pintura, el punt principal s´hi troba en les mans articulant l´arpa (fig. 138). L´interessa que el recorregut fins a aplegar al punt principal no siga interceptat per ningún element. Tenim que saber que l´ull és impacient i no accepta obstacles que molesten la seua trajectòria. Tot aquell que l´estorbe sols serveix per a que l´interés s´anul.le.

Una vegada alcançat el punt d´interés es deu guiar a l´ull per a que recòrrega els altres punts d´interés secundari per a no deixar-lo eixir del quadre. Ens porta la mirada fora de l´espai tancat en busca de la claretat del paisatge i del que està llunyà front al que està pròxim.

> La vista segueix sempre el seu curs per l´hàbil ús de la línia i de les formes, fent-la entrar en el quadre, entretenint-la en un punt d´interés i, després, deixant-la que continue el seu recorregut (ARGON, 1984, pàg. 29).

El camí deu ser fàcil, natural i les línies que deriven del punt focal deuen quedar detingudes per alguna forma o línia, com en aquest cas el ciri. La composició pot marcar una eixida, però sols una, ja que dues eixides desconcentrarien a l´espectador.

Figura 138: "Tocando el arpa".
Oli.
65 x 56.
Tela d´arpillera.
1963, París.

## VI.11. EL VALOR DEL SIMBOLISME EN EL DIBUIX I PINTURA DE JOSEP GUMBAU.

Situem entre el món de les idees i el de les coses un lloc equidistant: el món atractiu dels símbols. El principi del pensar simbolista es situa en una època anterior a la història. A finals del Paleolític, hi ha indicis d´això com l´empolvar amb ocre i roig els cadàvers. Veiem que és tan antic i divers com la pròpia vida. Suposa la facultat del ser humà de veure en el cosmos, en les creències, en les relacions humanes i en les coses, un contingut espiritual.

La humanitat s´ha entregat a un joc de l´esperit a través dels símbols al crear representacions de les idees, de sers i dels objectes que els utilitza per a explicar el món circumdant. Podríem dir que la primera paraula és el primer mite, el qual és l´antesala del símbol. El símbol és un idioma universal perque és el llenguatge de l´ànima. El nostre pintor ens ofereix a la nostra intel.ligència i als nostres sentits un seguit d´objectes en un principi i, més endavant, són figures més abstractes que ens condueixen a comprendre la idea que es converteix en símbol.

El símbol i el mite són les formes expressives de l´esperit humà, també dipòsit d´antigues creences. El seu punt de partida són la naturalesa i les accions humanes. El símbol és a la vegada un vehicle particular i universal. Universal perque trascendeix la història i particular per pertànyer a una època determinada. Les coses simbòliques són producte de la reacció de l'ésser primitiu front a la vida i s´expressa a través de la imatge de les seues pròpies creences.

En l´Antiguitat s´entenia per símbol la representació d´un objecte per mig d´una imatge. En Egipte, va alcançar gran difusió el símbol, com era l´escriptura jeroglífica, que expressava idees concretes per mig de signes convencionals, simbòlics i nombroses representacions plàstiques. En les religions semítiques, la caldeoasíria, la fenícia, etc.., hi ha un gran nombre de valors simbòlics. Els grecs, personificaven per mig de sers invisibles els fenòmens de la naturalesa. Les divinitats del paganisme helènic, transformades després pels romans, són símbols que s´oculten baix cada mite. Entenem per mite una série de representacions expressives de distintes facetes de la vida i del cosmos. En elles entren ficcions de fets religiosos o al.lusius a successos humans, sentiments, etc.. D´altra banda, molts mites greco-llatins passaran més tard al simbolisme cristià.

La Bíblia, a l´igual que les antigues religions, naix de símbols. La litúrgia i l´art cristià estan plens de símbols. L´Edat Mitjana reposa sobre símbols. Josep Gumbau, amb el símbol, pulsa al mateix temps totes les cordes de l´esperit humà.



En canvi, la llengua està obligada a no ocupar-se més que en un únic pensament. Amb el símbol dóna cos a la seua *psiqué* , la converteix en vida que discorreix per un altre camí.

Distinguirem aquells símbols que són naturals i per això s´entén quan el símbol i la cosa simbolitzada coincideixen en un punt, tenen un aspecte comú que els relaciona. "Degut a això, l´un pot representar i substituir a l´altre; com si el suplantara. Són símbols fundats en la mateixa naturalesa de les coses" (FERRANDO, 1958, pàg. 16). Per exemple, quan ens col.loca a un gos és símbol de la fidelitat.

Altres vegades, el simbolisme s´assoleix per mig d´una comparació entre el món material i el món de les idees, per exemple quan recorreix al color blanc per a comparar-lo amb la puresa.

Hi ha uns altres símbols on el punt de comparació entre el símbol i allò simbolitzat no és real sino que respon a una llegenda, però que solen ser molt poètics. Podríem al.ludir ací quan fa ús d´una espècie d´animal que podria ser un corb, com a avís d´un cataclisme. De vegades, passa que el símbol és "bell" o "lleig" depenent de l´apreciació comú i de la predisposició per a significar coses bones o dolentes: com la coloma, la rosa, el blanc, etc.. que en la seua obra simbolitzen sistemàticament les coses bones. En canvi, n´hi ha animals que, sense cap maldat de la seua part, només pel fet de ser llegos, simbolitzen la maldat, com ara l´òliba i el rat penat, versemblança del diable.

> Els símbols són sempre els mateixos, però la plasmació ha de ser nova. Convé traure´ls tot el sabor arqueològic, i donar-lis una interpretació actual. La veritat permaneix, més les formes d´excepció canvien (FERRANDO, 1958, pàg. 23).

Devem de tenir en compte que alhora que apareix l´impressionisme naixen una série d´artistes per als que la resposta antiacademicista no era fonamental. Es tracta de gent frustrada pel creixent materialisme de l´època que buscaven un significat a la vida per mig d´una recerca de la veritat universal i personal. Les seues explosions del món dels somnis i la seua dedicació a les emocions humanes no anaven sempre a la búsqueda de solucions, però produiren un art amb temes i símbols que expressaven la preocupació de l´època per qüestions com la mort, l´espiritualitat, etc..

Josep Gumbau rebutja totes les investigacions impressionistes, com

l´adscripció a un realisme academicista. Vol profunditzar un poc en el misteri de les coses, en la seua estructura, i per a això parteix de l´observació entrant poc a poc en un joc d´indubtable capacitat imaginativa. Reconeix com a base, la necessitat d´una realitat vista, però l´art autèntic consisteix en la realitat sentida.

Moreau i Redon són els màxims exponents del moviment artístic del Simbolisme. Hem vist que al llarg de la història, l´home mai no ha mantingut una simple relació de semblança amb la realitat sino, més bé, una relació simbòlica.

> El símbol suposa una interpretació psicològica de la realitat i implica una formalització entre el que es coneix i allò desconegut. Per a Cassier, l´home viu inmers en un univers simbòlic del que formen part el llenguatge, el mite, l´art i la religió: aquestes manifestacions són les que constitueixen la xarxa simbòlica de l´experiència humana (SUREDA-GUASCH, 1987, pàg. 28).

Aqueixa xarxa com a estil es comença a teixir en Europa al llarg de la segona meitat del segle XIX. Moreau té un caràcter decorativista molt complexe, en canvi Redon és més simple i a ell s´aproparà més Josep Gumbau. Es tracta d´una pintura ideista al representar una idea i simbolista per expressar-la en formes i sintètica per donar a aqueixes formes una significació general.

L´obra de Redon potencia les inquietuts i obsessions d´un món molt proper a l´inconscient, on habita la màgia i el misteri junt a formes molt reals. Josep Gumbau empra els símbols amb les directrius que marca el moviment simbolista en el període postacadèmic. Transmet el misteri i la màgia, com Redon, però amb elements que no s´aparten del conscient, és a dir, de la realitat. Moreau obrirà camins al surrealisme i en la gestació del fauvisme que dècades després irromprà en Europa. El nostre pintor experimentarà abans una expressió fauvista, però d´una forma no tan plena com la simbolista.

El món bell dels símbols s´encontra entre el món de les idees i el de les coses. El simbolisme és tan antic i divers com la pròpia vida. Josep Gumbau posseeix la facultat per a veure en el cosmos, en les creences, en les relacions humanes, en els sers inanimats i en les coses, un contingut espiritual.

En el repertori simbòlic de Josep Gumbau, farem la següent clasificació:



## VI.11.1. SIMBOLOGIA BÍBLICA

Es tracta d´un grup important de símbols en la seua obra i s´inspiren en les comparacions i figures de la Bíblia (fig. 139), sobretot del Nou Testament, com la figura de Crist i la Verge, etc.. La figura de Crist està molt latent en la seua obra per ser el centre de la vida cristiana i formar part de la seua cultura. Podríem dir que, a l´igual que la simbologia medieval, es refereix quasi tota, de lluny o de prop, a Jesús, però el nostre pintor l´utilitza com a termòmetre de la societat per a denunciar amb la seua presència les injustícies produides per la humanitat. D´ahí que el represente de jove, amb molta naturalitat, resaltant la seua condició d´home i de xiquet.

La Verge apareix més a sovint en la seua obra i la representa quasi sempre amb el xiquet. Porta el Nen en braços, puix la seua major grandesa ha estat ser Mare de Deu i ens fa resaltar continuament la importància de la dona al poder donar vida. És un tema iconogràfic tradicional, millor que un símbol però en Josep Gumbau no deixa de tenir un sentit simbòlic per la relació mare-naturalesa tant en la seua forma profana com en la sagrada, tot i que en aquesta mare s´al.ludeix a l´arrel de totes les coses.

La representa amb molts detalls, com els cabells recollits, el cos cenyit per una xicoteta corda, de vegades amb la cabellera solta, perque així el portaven les fadrines en unes altres èpoques, a diferència de les dones desposades que duien el monyo replegat.

L´aureola que rodeja el cap de la Verge, ve de l´aura que circumda els cossos gloriosos que es representen en forma circular. Es el culte al Sol, que expressa l´energia sobrenatural o visualització de la lluminositat espiritual.

Figura 139: "Adán y Eva".
Oli.
61 x 49.
Tela d´arpillera.
1959, París.



## VI.11.2. SIMBOLOGIA DE LA NATURALESA ANIMADA I INANIMADA.

Els animals que utilitza són el gos, el colom, el corb, els peixos, etc.. Tot ser alat és un símbol d´espiritualització. Ja els egipcis i la tradició hindú diuen que els pardals representen l´estat superior del ser. Amb el pardal, és com si es vullguera donar una elevació representant les coses espirituals sobre les coses mundanes. La coloma, concretament, la utilitza com a símbol de la pau, amb la rameta d´olivera. Sabem que és l´al.lusió a la coloma que es presentà a Noé estant en l´arca, per a indicar que el diluvi havia acabat. Això mateix es representa continuament en les catacumbes. Apareixen també elements vegetals, com ara arbres, fruits, flors, etc..

En la naturalesa inanimada representa l´aire, la mar, etc.. Aquesta apareix constanment des del principi de les seues obres i li dóna el sentit d´una mar interior, agent transmisor entre allò formal, terra, sòlid i el que no és formal, aire gaseós, establint-se un paral.lelisme entre la vida i la mort. La mar i els oceans són la font de la vida i al mateix temps el final, retornar a la mare, el morir...

## VI.11.3. SIMBOLOGIA DELS OBJECTES CREATS PER L´HOME.

Els símbols litúrgics apareixen a través d´objectes com les eines del culte cristià, com la custòdia, que és un tant especial perque cobra vida al col.locar-li ulls. Aqueixos ulls són canviants: unes vegades expressen tristor i unes altres alegria que podríem anomenar-la espiritual. De vegades, tanca les figures en un espai arquitectònic com si es tractara d´un temple. Hi ha objectes creats pels homes i les dones que tenen un origen pagà.

> Es tracta de símbols que, pel seu caràcter, es presten a significar idees religioses. L´església no s´oposà a la cultura pagana sino que la cristianitzà en allò que pugué (FERRANDO, 1958, pàg. 4).

El manoll de claus que veiem en la seua obra és atribut de Sant Pere, símbol d´autoritat, poder, purificació, etc.. Pot referir-se a l´umbral entre la consciència i l´inconscient. Les espelmes com a símbols de la fe i ajuntar a Deu i als Sants. El ciri es repeteix de sovint en l´obra de Josep Gumbau, com a al.lusió a la seua cultura cristiana a la vegada que és símbol del Ciri Pasqual.

> Representa a Crist resucitat i gloriós. La cera, el seu cos humà format de la Verge (la cera és producte de les abelles verges); la metxa, la seua ànima; la flama, la seua divinitat. El ciri pasqual està relacionat amb el baptisme, ja que se l´usa en la bendició de les aigües baptismals en el disabte sant (FERRANDO, 1958, pàg. 55).

El ciri pasqual també és figura de la columna de foc que enllumena als israelians en la fugida d´Egipte. No ens resulta difícil d´imaginar que Josep Gumbau empre aquestes expressions després d´haver viscut una guerra.

Les cadenes representen l´esclavitud. En les Sagrades Escriptures es passà de pagà a litúrgic, com l´encadenament de Jesús.

Encontrem uns altres elements pagans, com una pilota o un riscle, etc.. Tant en els seus dibuixos com pintures apareix quasi sempre un element rodó, que recorda la idea de perfecció. També un emblema de la vida humana consisteix en una roda amb una figura humana en cada radi, des de la infantesa fins a la vellesa.

La finestra la gasta molt a sovint, un buit amb el que expressa la idea de penetració i possibilitat. Al ser de forma quadrangular, el seu sentit es fa terrestre i racional.

El rodell de paper, aparegut de bell nou en el segle V, "va envoltat amb el pal.li al mode dels filòsofs, i porta en la mà un rodell ( que més endavant serà en llibre) símbol de la doctrina" (FERRANDO, 1958, pàg. 104).

Veiem que representa instruments musicals. En una melodia, podem encontrar la transició de l´expressiu al simbòlic i trobem que expressa sentiments coherents i simbòlicament corresponen a formes coherents. En la Sagrada Escriptura, l´oració és simbolitzada per instruments musicals. També l´arpa, usada amb freqüència, simbolitza l´oració i és un instrument que deixa un pont entre el món terrestre i el celestial. Podria ser l´arpa el símbol de la tensió de sobrenaturalitat i d´amor que crucifica a l´home en el seu dolor per l´espera al llarg de l´existència terrena. L´arpa, amb el seu sò, com a portadora de tensió i sofriment.

El llibre de la veritat, el llibre de la vida és representat per un llibre obert en mans de Crist. La màscara o cares màscara, que utilitza per a transformar, tenen alguna cosa de misteri i vergonya, degut a que l´ambigüitat es produeix en el moment en que quelcom es modifica per a ser una altra cosa però segueix sent



el que era. Per això oculta la metamorfosi a través de la màscara. L´ocultació tendeix a la transfiguració, a facilitar el traspàs al que es vol ser, aquest és el seu caràcter màgic. Això ho podem veure també en la màscara teatral grega així com en la màscara religiosa africana i oceànica.

Els vestits són els objectes que serveixen per a cobrir el cos humà, la indumentària resultant de l´aparièncía exterior regida per la costum. En l´evolució de les formes del traje hi ha dues maneres de vestir-se: una és drapejar-se amb una peça de tela ajustada al cos amb fermalls o cinturons (jugant simplement amb la caiguda dels plecs); la segona és posar-se un traje ajustat, amb peces tallades i unides mitjançant costures, de manera que s´ajuste a cada part del cos. Aquestes dues formes de vestir-se les recull Josep Gumbau, segons els diferents objectius que es vol aconseguir. Dos exemples d´aquests, dos tipus de roba són la túnica grega per una part i el traje europeu de principis del segle XX.

El vestit dels romans és herència dels etruscs i dels grecs. "Dels etruscs deriva el mantell de forma semicircular que en Roma republicana donà la toga" (DESLANDRES, 1987, pàg. 109). Era un drapejat incòmode que embolcava per tres vegades al cos i feia necessari l´ajuda d´esclaus. Els romans, viatgers i conqueridors, gastaren moltes i variades robes, que de vegades eren còpies dels pobles que colonitzaven com el *bardocucullus*, que és un mantell amb caputxa. Un altra indumentària que adoptaren era la *caracalla* que era una túnica provista igualment de caputxa.

> La túnica de mànegues llargues és la *dalmàtica*, amb un ús que es perpetuarà en un dels trajes litúrgics de la religió catòlica. La *stola*, peça habitual de les dones, és també una túnica de mànegues llargues (DESLANDRES, 1987, pàg. 109).

En els quadres amb temàtica religiosa, Josep Gumbau ens aproxima als temps de Jesucrist i de l´Edat Mitjana a través de la roba consistent, de sovint, en un simple drapejat. Les dones cristianes acostumaven a velar-se el cap, amb un plec del mantell; era una costum que existia en el món antic, però passa a tenir un caràcter quasi obligatori amb les instruccions donades per l´apóstol Sant Pau que recomanava a les dones el mantenir el cap cobert durant la cerimònia del culte. No és que durant l´Edat Mitjana, la dona casada deguera presentar-se en públic amb els cabells ben guardats per una toca de llenceria blanca.

El tocat a mode de vel que oculta part del cap, vol representar la metafísica

de la feminitat i també l´humiltat. Totes les formes elevades de la vida femenina, presenten la figura de la dona velada. Per a Josep Gumbau sembla com si traure el tocat a la dona significara la caiguda del seu misteri i el representar-la sense ell és com voler connectar-la més amb la realitat i simbolitzar una crítica social, com ho veiem en l´obra *"¿Aun quedan esclavos?"*. Amb el tocat pareix expressar la modèstia i la castitat.

D´altra banda, quan en els seus quadres busca una temàtica làica fa ús d´una indumentària del segle XX. Mitjançant el traje posa de manifest la jerarquia social, de vegades de manera extrema. Per això, en un mateix quadre representa figures nues i figures amb vestit i corbata. En Egipte, tan sols les classes lliures estaven autoritzades per a portar robes mentre que la resta anaven despullats.

Utilitza el vestit com a encobridor de les deficiències humanes, quan envolta a dones en les seues indumentàries luxoses. També l´indument li serveix com a diferenciador dels dos sexes, de l´ofici, l´uniforme militar, com a signe ètnic, etc..

En la *"Santa Cena"*, l´última gran obra de Josep Gumbau, vullgué mesclar els vestits actuals amb la temàtica religiosa, per a aproximar el fet al públic d´avui. Les robes són de treball, reflectint la modèstia i humiltat.

## VI.11.4. SIMBOLOGIA DEL COS HUMÀ

La posició hieràtica del cos humà la gasta moltes voltes com a símbol de la impotència. Les parts del cos humà: les mans, el cabell, ulls, peus, etc.., solen representar en el mateix dibuix o pintura les distintes edats per les que passa l´home i cadascuna d´elles té un contingut; l´anciana representa l´experiència, el saber; els joves representen la lluita per a millorar el present i els xiquets són l´esperança d´aqueixa renovació. En la iconografia cristiana sorgeixen els xiquets amb freqüència, així com els àngels. Es somnia amb aqueix xiquet quan es té que produir una metamorfosi espiritual favorable. Es tracta d´un nen místic que ensenya la sabiduria i resol enigmes.

Els cabells són un element important per donar-li una presència molt notòria en algunes ocasions quan els descobreix, alliberant-los del tocat. En un sentit general, els cabells són una manifestació energètica i per trobar-se en el cap simbolitzen forces superiors. Per a l´hindú, els cabells són com els fils d´un teixit, simbolitzen les línies de força de l´univers. De vegades, Josep Gumbau representa una cabellera opulenta com si vullguera expressar força vital i l´alegria de viure que tant el caracteritzava. Els cabells abundants signifiquen, tant per a



l´home com per a la dona, l´evolució espiritual. Els cabells castanys o negres ratifiquen un sentit d´energia obscura, terrestre; els daurats s´identifiquen amb el sol i els cabells rogencs tenen connotacions demoníaques.

Ulls desplaçats del seu lloc anatòmic i traslladats a diverses parts del cos per a aconseguir figuracions fantàstiques, angèliques (fig. 140), etc.. Esmenta al nivell espiritual de la visió, és a dir a la clarividència.

En quant a la gesticulació de les mans, li concedeix a la mà un paper extraordinari per ser la manifestació de l´estat interior del ser humà. Degut a que aquesta indica l´actitud de l´esperit quan aquest no ho manifesta per la via acústica. El gest de beneir es representa amb la mà alçada tenint el dit anul.lar junt al polze. La creació la representa alçant els dits de la mà que recorden al Pare Etern representat per la mà creadora.

La posició de genolls és gest d´humiliació, reforçat algunes vegades amb una corda al coll.

Figura 140: "Premi". (fragment)

## VI.11.5. SIMBOLOGIA DE L´ARQUITECTURA

Per a l´home, el sentit arquitectònic ha representat una idea artística elevada. En els grecs era gran el culte a l´arquitectura i a la disposició dels llocs on es tenien que reunir poetes, filòsofs, polítics, etc.., individus amb facultats intel.lectuals que superaven les dels homes comuns.

> El paisatge, envoltat en les arcades del pòrtic, com en el quadrat o en el rectangle de la finestra, adquereix major valor metafísic ja que guanya solidesa i roman aïllat en l´espai que el rodeja (CHIRICO, 1990, pàg. 66).

L´arquitectura completa a la naturalesa i significa un progrés de la intel.ligència humana respecte a allò metafísic. Els pintors primitius, aborden el sentit arquitectònic directament, situant a les figures enquadrades en portes i finestres, sota els arcs i les voltes. Representaven als sants en els seus moments solemnes de pregàries, en els temples o en les vivendes humanes.

L´esperit cristià de Josep Gumbau està més a prop que el pagà del sentit constructiu i arquitectònic, perque aqueix sentit cristià rebutja la poesia de la naturalesa en el seu aspecte canviant i etern. El misticisme i la metafísica es desenvolupen en ambients nus i geomètrics (fig. 141) on el sentit arquitectònic es desenvolupa amb major facilitat que en la naturalesa lliure. Per això, el pintor primitiu veu la naturalesa amb ulls d´arquitecte, veuen el cel semblant a una gran volta.

En Giotto, el sentit arquitectònic alcança alts espais metafísics. Totes les obertures, com són les portes, arcades i finestres que acompanyen a les figures, deixen sentir el misteri còsmic.

> Un quadrat de cel limitat per les línies d´una finestra és un segon drama que s´insereix en el que representen les figures. En efecte, més d´una pregunta turbadora sorgeix quan la mirada encontra aqueixes superfícies blaves o verdoses, envoltades en les línies de la pedra geometritzada: Qué n´hi haurà més enllà? (CHIRICO, 1990, pàg. 67).

Figura 141: "La duda".
Oli.
92 x 73.
Tela d´arpillera.
1960, París.

Les perspectives que, de vegades, usa, les ompli de misteri i les escenes ja no es limiten als actes de les persones representades, sino tot el drama còsmic i vital que envolta a la persona, on expressa els enigmes de l´existència. Josep Gumbau estimava els ports de mar i representà en la seua arquitectura tota la poesia de la distància i melangia. Deixava presentir en les veles esteses o plegades que apareixen en segon terme, l´obertura a un altre món d´horitzons llunyans i provoca en l´observador una sensació misteriosa que constitueix una de les senyals més autèntiques de les seues obres.

En el segle XV, en particular els lombards i els toscans van veure la importància que té l´arquitectura en un quadre i sobretot en l´expressió metafísica de la seua composició. Harmonitzaren molt bé les línies de les construccions a les línies de les figures, infundint-les estabilitat. Josep Gumbau observa que l´home abandonat en el no-res, sempre té alguna cosa d´inestable i la seua imatge careix de la força espiritual que vol donar-li. Per això en les seues figures, que apareixen en llocs tancats, després de l´esclat de llum dels objectes de primer terme, fuig de l´obscuritat a l´igual que pintors com Velázquez, Ribera, etc.., el subsistuiex per la perspectiva d´una habitació, el paviment, etc..

En les seues composicions veiem una porta, moltes finestres, arcades que donen solidesa a les figures de primer terme. La utilització de la finestra oberta, tan present en la seua obra, és un element profundament líric. Al mostrar-nos una porció del món junt a l´home representat, indueix la ment al pensament i aquests dos mons s´hi troben separats per una tanca de considerable grossària. L´ús dels elements arquitectònics li aporten una extraordinària força a la composició, donant-lis equilibri.

Té preferència per les portuàries, els pobles mariners amb les barques ancorades. Es veu un traçat linial i uns efectes de tons i colors. Els que estan més lluny a l´espectador estan envoltats en una boirina lluminosa; a mesura que s´aproxima a l´espectador apareixen els contorns més definits. "I d´aquesta manera, les figures en primer plànol són d´una duresa i d´una solidesa quasi escultòriques" (CHIRICO, 1990, pàg. 77).

## VI.11.6. SÍMBOLS ABSTRACTES

La maldat la simbolitza per l´obscuritat, en altres ocasions amb una mena de boirina i amb el color negre- per representar el no-res-, ja que el mal com a entitat no existeix sino que és l´absència de bondat.



> El Simbolisme intenta unificar i condensar l´experiència total de l´home sintetitzant els seus tres plànols, l´inferior o el de la subconsciència, el de la consciència o temporal i el plànol celest, allò del que depén la raó del propi home (SUREDA-GUASCH, 1987, pàg.28).

Així ho veiem en l´ús que fa del blanc com a símbol de la pau. La blancor representa l´estat celestial i el blanc és la voluntat d´apropament a aqueix estat.

# CAPÍTOL VII

# EL TRANSFONS SOCIAL EN L´OBRA DE JOSEP GUMBAU

## VII. EL TRANSFONS SOCIAL EN L´OBRA DE JOSEP GUMBAU

En la història de l´art veiem com la societat ha fet de l´artista un exponent de les emanacions ideals i morals del super-jo i ha aplegat en ocasions fins a extrems de ser esclaus de la religió, moralitat o d´una determinada ideologia social. En aquest procés, en l´art prima sobretot el misatge i apareix com a més urgent que el mode de comunicar-lo. Per a comprendre els fenomens socials tenim que saber que la forma d´un objecte social sorgeix com a un producte del treball i està directament lligada a la seua funció.

> L´home primitiu donava forma a una pedra, a un pedaç de fusta o a un òs per a posar-lo al servei dels seus fins; dit d´una altra manera: la forma és l´expressió d´un fi social. Inumerables experiències i inumerables intents d´imitació acabaren produint algunes formes permanents que encarnaven expressament tota experiència basada en un domini determinat (FISCHER, 1985, pàg. 181).

Les formes sorgides del procés de treball col.lectiu, formes que són una experiència social solidificada, tendeixen a ser extremadament conservadores. Això es degut a que són una expressió de la tendència de totes les col.lectivitats a aferrar-se a la seua experiència social que ha adquirit d´una manera molt dura, transmesa de generació en generació com una formidable eina.

L´art ha estat una activitat productiva comuna al ser humà. És una activitat que participa del món del treball, dels modes de producció i que tanca el cicle econòmic a través dels mitjans de distribució i consum. Es desenrotlla la seua representació en un llenguatge d´imatges per a expressar la realitat social amb totes les contradiccions derivades de la societat com les del propi artista. El seu contingut ideològic fa referència a intencions religioses, polítiques, educatives, etc..

Una forma elaborada per la col.lectivitat es considerava com a una cosa sagrada; introduir algun canvi en aqueixes formes era impiu i podia carrejar perilloses conseqüències. De les creences màgico-religioses de l´home primitiu, com ho veiem en el totemisme, ha eixit un gran nombre de formes i pot ser que

siguen les primeres fonts de l´art. Però com a expressió imaginativa i creadora es resisteix a respondre a uns interessos del grup dominant. Així mateix, conjuga aspectes conscients i inconscients i és una via de coneixements que trascendeix els condicionaments que l´imposa el seu moment històric.

Sabem que en l´Edat Mitjana es considerava a Deu com al centre del món i el sistema de producció artística era gremial. Aquests factors conduien a que l´art estara al servei de l´educació religiosa. En canvi, en el Renaixement, el ser humà és situat en el centre de l´Univers i s´abandona el sistema gremial anterior. És un moment important per a l´art, perque s´inicia la separació de l´art respecte al món del treball. L´art s´eleva a un rang més intel.lectual quan se li atribueixen poders divins a l´artista. Sorgeix la idea de geni, dotat d´inspiració.

Front al taller medieval, en el Renaixement emergeixen les acadèmies d´art, centres escolars on exigeixen un coneixement intel.lectual de diverses disciplines, a més a més de l´activitat manual. L´art continua al servei de la institució eclesiàstica però alhora apareixen nous patrons, reis, nobles i comerciants que requereixen el concurs de l´artista per als retrats i la decoració dels palaus. Es novetat en l´art d´aquest temps l´establir signes individuals, la signatura de l´autoria per a respondre a la idea d´obra única i original.

Si tenim en compte la seua valorització en termes mercantils, el quadre de cavallet influirà també en l´aspecte social per la divulgació de que va a ser objecte, però tardarà en generalitzar-se. En la segona meitat del segle XVIII, és quan es separa l´art de l´artesania i a l´artista se´l considera un geni. Leonardo és l´artista del Renaixement que fa que l´art participe en la vida social des d´un altre angle, a través de la ciència. Fou un investigador de la realitat i projectà màquines que s´anticiparen al seu temps.

Entre 1661 i 1715, baix el regnat de Lluis XIV en França, es marca un canvi radical en les relacions entre artista i societat. En aquest període l´art es col.loca al servei de l´Estat i passa a ser un instrument de domini polític. L´art es transforma en una eina propagandística encaminada a resaltar la figura del rei i destacar les seues gestes. El gènere més celebrat fou el dels temes històrics que tindrà una gran repercusió posterior.

La monarquia absoluta domina la totalitat de la vida política i també el sobirà a través dels dictats de l´Acadèmia. Regula les normes que deu seguir l´artista, el qual es sotmet a la voluntat del poder. Estableix la superioritat del dibuix sobre la pintura i concedeix major importància a l´expressió racional sobre els elements emocionals. A més a més, atorga premis i condecoracions i el dret



d´exhibir en els salons les obres considerades més importants. Tota aquesta organització continuarà en la història, i ho podem observar en la trajectòria artística de Castell i Puig Roda entre altres, on encara es senten obligats a realitzar temes històrics, ja siga en forma alegòrica o disfressats d´antiguitat.

Es produirà un nou canvi fonamental en l´aspecte social de l´art. A la mort de Lluis XIV, durant la regència de Felip d´Orleans, la Cort es trasllada a la ciutat de París. La ciutat és el centre de residència de la burguesia, on la noblesa encontra noves diversions: teatre, balls, etc.. S´aplega a una classe social en decadència que busca una evasió nostàlgica amb una producció artística més decorativa: temes eròtics, bucòlics, etc.. En la segona meitat del segle XVIII aconteix el procés final de la desintegració de la noblesa.

Per a l´artista suposarà enfrontar-se a un mercat obert de compradors i no de protectors com anteriorment havien tingut en la noblesa.

La burguesia, amb el seu poder econòmic, imposa la seua visió del món i contraposa a l´art de la noblesa un art privat, de principis morals i de severitat formal. El que la noblesa havia desdenyat com a gènere artístic inferior- el retrat, la naturalesa morta, el paisatge i els quadres de misatge educatiu- , per al públic burgés, en canvi, es converteixen en expressions bàsiques. Els frescos monumentals són substituits per llenços de dimensions modestes. La pintura s´independitza de l´arquitectura i adquireix major importància de propi.

La burgesia, sense una cultura pròpia, es suporta en els vells motlles clasicistes, estudis de les grans cultures de l´antiguitat que suposaven principis d´organització social.

> Es considera al Baró Claude Henry de Saint-Simon (1760-1825), teòric francés, com a fundador del moviment de l´art social. Segons aquest moviment l´art deu exercir una acció educativa de caràcter moral per al progrés de les classes necessitades. La idea d´un art educatiu, moral, s´encontra ja en els escrits de Diderot, en el segle XVIII, i fou seguida molt de prop pels reformadors liberals, republicans i socialistes del segle XIX (REYES, 1982, pàg. 39).

És un moment crucial per a l´art, perqué estarà més que mai a prop de la realitat humana. Però, d´altra banda, el literat Gautier és un reflexe de malestar existent al veure establida una monarquia burgesa.

> Publica en 1835 la novel.la *"Mademoiselle de Maupin"*, i en el seu pròleg confirma la seua teoria de l´art per l´art. Aquest pròleg és un veritable manifest d´agitació en favor de l´autonomia artística, en que l"Art" és considerat com a un producte espiritual (REYES, 1982, pàg. 40).

Mai fins ara se li havia donat un tractament tan absolut a l´art, separant-lo de l´art utilitari. En això, observem com s´aparta de la seua concepció original que formava part d´una funció. Pensaven que tot el que és útil és lleig per ser expressió d´una necessitat. Tanmateix, en 1848, l´alçament popular dugué en França a molts artistes a abandonar els principis de l´"art per l´art" i contribuir en la lluita política per a la formació d´una nova societat. Pareix ser que fou Saint-Simon el que, a més a més de fundar el moviment d´art social, va estar el primer en asignar el concepte d´avantguarda a l´artista.

L´avantguarda té el seu origen en el vocable militar i es refereix a l´exercit d´avançada que obri camí a la tropa i ultrapassa el front de combat. Aplicat a l´art és el grup d´artistes que facilita el trencament vers a un nou tipus d´art. Saint-Simon adjudica a l´artista "el paper d´avantguarda social, pel seu doble caràcter de mestre moral i de propagador, a través de la seua obra, dels nous conceptes socials que tendeixen al progrés" (REYES, 1982, pàg. 101). L´artista, l´eina que gastarà per a l´acció, serà el poder de la imaginació.

Courbet és el representant més destacat d´aquest moviment realista. Els seus quadres recullen camperols en les labors del camp i això es considerà com un afront a les bones costums i al gust burgés. Courbet i Daumier foren uns revolucionaris en el seu temps i influirien més endavant en el decurs de la història. El muralista Rivera, en el seu pas per París, es veurà intensament influit per aquests. També en Espanya es va sentir la seua influència en els moments en que es planteja que la societat canvie les seues estructures socials per unes altres que abracen a la majoria popular.

D´una manera més concreta, es considera l´avantguarda artística a partir de l´Impressionisme i naix a principis del segle XX. El que caracteritza a l´avantguarda és el seu allunyament de la noció tradicional de l´art, que venia donada pel Renaixement. Les primeres avantguardes artístiques són el Fauvisme, l´Expressionisme, el Cubisme, el Surrealisme, etc.. A través de les seues obres es transmeten conceptes comuns i renovadors malgrat que manquen d´una doctrina elaborada que ajude a afirmar-se en les seues activitats. Tots aquests moviments



influeixen en l´obra de Josep Gumbau i sempre acompanyen al rarefons social que subjau en la seua obra. El signe que Josep Gumbau escull en la naturalesa per a expressar el seu contingut social, és el ser humà. "L´expressió o accció d´expressar significa bàsicament, la manifestació amb qualsevol signe extern, d´allò que hom pensa o sent" (PLASENCIA-RODRIGUEZ, 1988, pàg. 17).

Sabem que l´estudi al voltant de l´expressivitat humana arranca en el segle IV a.C. amb Aristòtil. Des d´aleshores, mai no deixà d´interessar a la història del pensament. Estudia les relacions que es poden establir entre l´essència i l´aparència de l´individu i com actuen en la seua representació plàstica.

La figura humana sempre ha estat present i encara significa alguna cosa important, malgrat de l´alliberament plàstic modern. És l´element d´expressió bàsic en l´obra de Josep Gumbau. Ell va més enllà de la simple captació de les aparències, les observa com a explicació dels moviments interiors de l´home.

El mode d´abordar el contingut social, sofreix canvis sobtats en les seues diferents etapes per les que va passant. El mode d´expressar-se influeix directament en el seu contingut social, a l´oferir-lo des d´angles de visió diferents.

## VII.1. LA URGÈNCIA DEL MISATGE EN EL PERÍODE ACADÈMIC

En els dibuixos que realitzà durant la contesa civil primà sobretot la urgència del misatge més que no el mode de comunicar-lo.

Des del primer moment que Josep Gumbau prescindeix del model, excusa per al seu aprenentatge, d´una manera instintiva fixa l´atenció en les persones més castigades socialment. Ho expressa amb un arronsiment de tot el cos i els caps inclinats indicant submissió i també empra la figura dels ancians per a expressar la seua problemàtica. Solen tractar-se quasi sempre de figures úniques, com si observara la problemàtica social en un punt concret, tal vegada com a indicatiu de que fa poc que abandonà el seu estudi amb el model.

Un altra característica és que ocupen la totalitat del quadre i es tracta de figures monumentals. Molt prompte observem aqueixa tendència a donar-hi gran tamany a les seues figures, amagant-se endarrera la ideologia d´engrandir a l´home i de dignificar-lo. En l´art egipci, per a representar la jerarquia social, els artistes tenien que recurrir a un simbolisme social. El personatge important es representava amb major tamany i amb elements com el cetre, insígnies, etc.. En aquest període es deixa sentir la influència fauvista.

El Fauvisme, representa un esforç més per a rompre amb la tendència a la

representació naturalista i aplegar a una pintura que no siga una altra cosa que pintura. L´ús dels colors purs, com defensava Seurat. I la distribució del color per zones delimitades amb una visió de síntesi com proposava Gauguin. "El seu principi es fer girar la pintura en torn al valor expressiu dels colors" (REYES, 1982, pàg. 106). Matisse, el representant d´aquest moviment, no volia que la pintura fora una descripció del món extern sino la búsqueda de l´expressió interior. Josep Gumbau contacta amb aquest moviment pel mode de treballar, però ell no es deixa portar pel color sino que aquest està subordinat a la temàtica social (fig. 142) i això l´impideix deslligar-se de la representació naturalista. Podríem dir que són experiències que va tenint i li van enrriquint el seu vocabulari pictòric.

Figura 142: "Sin título".
Oli.
92 x 73.
Tela d´arpillera.
s.d., Marsella.



## VII. 2. PERÍODE POSTACADÈMIC: LA REALITAT COM A DEPENDÈNCIA DEL SER HUMÀ.

El concepte de realitat experimenta una transformació decissiva en quant al seu significat. Allò que designem realitat fou vist per primera vegada des del punt de vista de la seua dependència d´allò humà. Josep Gumbau comença a donar-se compte que no pot oferir una imatge objectiva i compromesa del món. Ho podem veure en els títols de les seues obres, on ja identifica el conjunt de coses representades, com *"Fin de la jornada"*, *"La deshonrrada"*, etc.. L´home que ens ofereix, és l´home que registra el seu interior. La seua presència ens la vol fer sentir a l´ocupar pràcticament tot l´espai pictòric amb la figura humana.

De vegades situa les figures en una atmòsfera determinada, com pot ser l´interior d´una casa, d´una mina, etc.. En altres ocasions crea un espai propi, podríem dir que la mateixa figura humana, en ocasions, és generadora d´espais, com a capes profundes que s´en fugen a la percepció sensorial directa. Recorreix molt a sovint a una composició simètrica, com si vullguera indicar-nos la mancança de llibertat en la rigidesa d´ordenació de les formes.

En quant a la disposició, és a dir, la manera en que els personatges i els objectes estan agrupats, disposa les figures en grup, reforçant la idea social de suport. Utilitza en vàries ocasions la figura d´un xiquet que col.loca en primer lloc simbolitzant l´esperança (fig. 143). Junt a això, la forma i el color comencen a lliurar-se del fort abraç de l´objectivitat directa.

En quant a la postura de les figures, cos i mans gesticulen, expressant en el seu moviment un arropament davant la injustícia social imperant, a l´igual que ho expressen les seues mirades. L´examen detallat del que està pintant és la condició necessària de la lectura plàstica, que és a la seua vegada la condició necessària de la intuició estètica (HUYGUE, 1968, pàg. 219). La mímica dels gestos de les cares comunica un esgotament interior que es manifesta en els solcs de les arrugues. El gest l´utilitza per a designar signes visibles. Els síntomes físics de les emocions, estan subordinats de vegades a un control conscient i són suficienment plàstics per a ser moldejats per les tradicions culturals. L´ús del gest adquireix gran significat en les relacions humanes.

Figura 143: "Mendigo".
Oli.
100 x 92.
Tela d´arpillera.
s.d., València.

> Vull proposar, com a hipòtesi principal, que en allò que respecta al gest, l´esquema utilitzat pels artistes està en general pre-format en el ritual i que en açò, com en altres coses, l´art i el ritual, utilitzant aquest terme en el seu sentit restringit, no poden separar-se fàcilment (GOMBRICH, 1991, pàg. 66).

Josep Gumbau utilitza el gest de les mans creuades, les mans juntes, etc.. El significat d´aquest gest entronca amb l´Edat Mitjana, ja que respon a la influència



del ritual feudal. En els estils artístics de representació conceptual o primitius, per a obtenir aqueix fi amb gran claretat i llegibilitat, tingueren que emprar un mecanisme que interferia en la representació lúcida del moviment expressiu, com ocorreix en l´art egipci. La figura humana mostra una silueta clara que a nosaltres ens sembla un poc distorsionada. "És ben sabut que totes les civilitzacions han creat gestos simbòlics normalitzats que s´aproximen al vocabulari d´un llenguatge de gestos" (GOMBRICH, 1991, pàg. 79).

Els gestos ritualitzats d´oració, salutació, dol en els rites funeraris, ensenyança, triomf, submissió, etc.., s´encontren entre els primers que es representen en art. S´ajusten millor a les convencions d´un estil conceptual com l´egipci, que els moviments espontanis de l´home. Quan Josep Gumbau pren aquests gestos representacionals, són accions que s´expliquen per elles mateix, que creen un contexte clar i són alienes al pas del temps. Altres vegades, la seua lectura no és tan senzilla; ho veiem en l´obra escultòrica de Rodin *"La catedral"*, on només figuren dues mans corbades i unides pels dits que formen una mena de volta, explicant el principi tècnic de la catedral gòtica, l´edifici que es sosté pel mutu suport de les seues parts però, a més a més, un contingut moral d´aqueix principi arquitectònic.

> Transformant en relació humana pel gest d´eixes mans lleugerament suportades una contra l´altra i que formen una espècie d´abrig pel mode que tenen d´adosar-se mutuament (GUICHARD, 1968, pàg. 94).

Podria haver tingut una lectura més senzilla com a gest de pregària, però no s´haguera comprés el seu significat. Pensem que en Josep Gumbau una primera lectura ens pot resultar molt senzilla però ell profunditza i ens porta a un transfons social. Un exemple seria la col.locació d´un xiquet en un lloc rellevant en les seues composicions. Amb això ens vol indicar l´esperança, la seguretat de que sempre hi ha una renovació.

En l´us del color i del to, la crudesa amb que els tracta, també està encaminada a transmetre el seu misatge. En la composició, ja no segueix la concepció de la realitat, agrupa generalment a les figures apretades sense apenes disposar d´espais buits i quasi totes permaneixen dempeus. Malgrat que comença a manifestar els seus primers símptomes d´allunyament de la realitat, encara manté una relació molt estreta amb la naturalesa. "Ocorreix de sovint que el simple

desciframent de les connexions sintàctiques és capaç d´oferir-nos indicacions i conclusions sobre la temàtica d´un quadre" (WEDEWER, 1973, pàg. 12).

Nosaltres pensem que Josep Gumbau, en l´estructura formal dels seus quadres, està impregnat de les particularitats específiques de les idees que té sobre la realitat. La persona és un ser social que necessita comunicar tot allò que li preocupa. En cada quadre i dibuix es concentra un camp de percepció molt ampli, " la diversitat i profunditat del qual es substrau a la descripció directa, i que tan sols es poden representar de forma simbòlica" (WEDEWER, 1973, pàg. 9). En el dibuix, junt a la figura humana representa un seguit d´objectes: uns formen part de les figures i uns altres tenen plena autonomia. No succeeix així en la pintura, en la que la figura humana ocupa tots els punts d´atenció. En ells, observem que no estan col.locats amb un valor ornamental sino que cadascú d´ells ens està comunicant un misatge i ens resulta difícil el copsar-lo en tota la seua integritat. Per això, el que descrivim de forma objectiva mai no recull en la seua integritat tot el que ens vol transmetre.

## VII.3. LA FORÇA DE LA FIGURA EN EL PERÍODE EXPRESSIONISTA.

L´Expressionisme, és un terme que fa veure a l´artista la necessitat d´expressar de forma violenta i desesperada el seu món interior. Josep Gumbau no entrà en l´Impressionisme, perque la seua aspiració era una objectivitat científica que es basava en la captació de la realitat exterior. El basar-se en l´efecte emotiu de la pintura, trau amb ell una distorsió de la forma i del color. Aleshores, l´Expressionisme produí una separació major de la representació naturalista del món circumdant.

Munch fou un pintor que va exercir una gran influència entre els seus contemporanis expressionistes, cas de Nolde, qui desenvolupà temes bíblics, l´exaltació mística de la naturalesa i l´atracció per allò primitiu. En Munch, el món es va convertir en una cosa trascendent. Aplega a les capes més profundes de la psiqué, que adquereixen un destí amenaçador i com a conseqüència sorgeix una sensació de temor. "El crit" de Munch és un document de temor existencial que esclata alié a tota raó comprensible. Josep Gumbau, recull en alguns quadres i dibuixos eixe crit, però no aplega a la profunditat d´allò psíquic sino que queda més en contacte amb la terra, és una por a les coses que poc tocar com és el propi home.

Aquest moviment té la preocupació per transmetre d´una manera interioritzada



els estats psíquics i emotius de l´individu i les tendències més irracionals de la vida social.

Els títols, més que mai en l´obra de Josep Gumbau, són indicadors d´aquest transfons social, com són: *"¿Por qué?"; "Manifestación"; "Todavía esclavos"; "Por dinero"*, etc..

Josep Gumbau, a l´hora de plasmar un contingut social, ho fa de forma indirecta perque de no ser així, la seua sociologia podria convertir-se en un exercici trivial i frívol.

Destaca en aquest període la forma de col.locar a les figures, creant una atmòsfera humana i tan sols ella com a centre del misatge que ens ofereix (fig. 144). Les figures ofeguen l´espai pictòric, ocupant-lo tot. Continua utilitzant la composició simètrica per a transmetre una contenció per falta de llibertat. Les figures apareixen de vegades com si estiguessen soldades entre sí. Amb les barreres humanes, intenta aconseguir força suficient per a poder fer canvis socials. També la postura que adopten les seues figures amb els braços ferms, la mà en el pit, mans entrecreuades, etc.. i la posició dels caps i els ulls frontals, són tots ells notes de màxim simbolisme.

Ara bé, debem recordar que, realment, el que importa en l´art és el mode. "Però amb aquest terme entenem alguna cosa més que les manifestacions externes de la bellesa; abans que res, ens referim a l´energia que ens impulsa, a la vitalitat de les forces que brollen de l´inconscient" (READ, 1969). L´artista té unes facultats excepcionals, com la capacitat de materialitzar la vida instintiva dels nivells més profunds de la ment. En aquests nivells, la ment és col.lectiva en quant a les seues manifestacions.

L´artista difereix perque sap donar forma a eixos fantasmes invisibles i té un poder que nosaltres l´anomenaríem màgic i és el poder d´emocionar-nos profundament. Tan sols la forma converteix un producte en obra d´art. Les lleis i les convencions de la forma representen el domini de l´home sobre la matèria i en elles es conserva l´experiència transmitida.

A més a més, té que tindre certa habilitat per a que la veritat nua no ens repel.le. Per això pensem que Josep Gumbau, cobreix la seua creació amb encantaments superficials: coherència, perfecció, proporcions justes o harmonia. Aquests factors són obra de la seua ment conscient, del seu "ego".

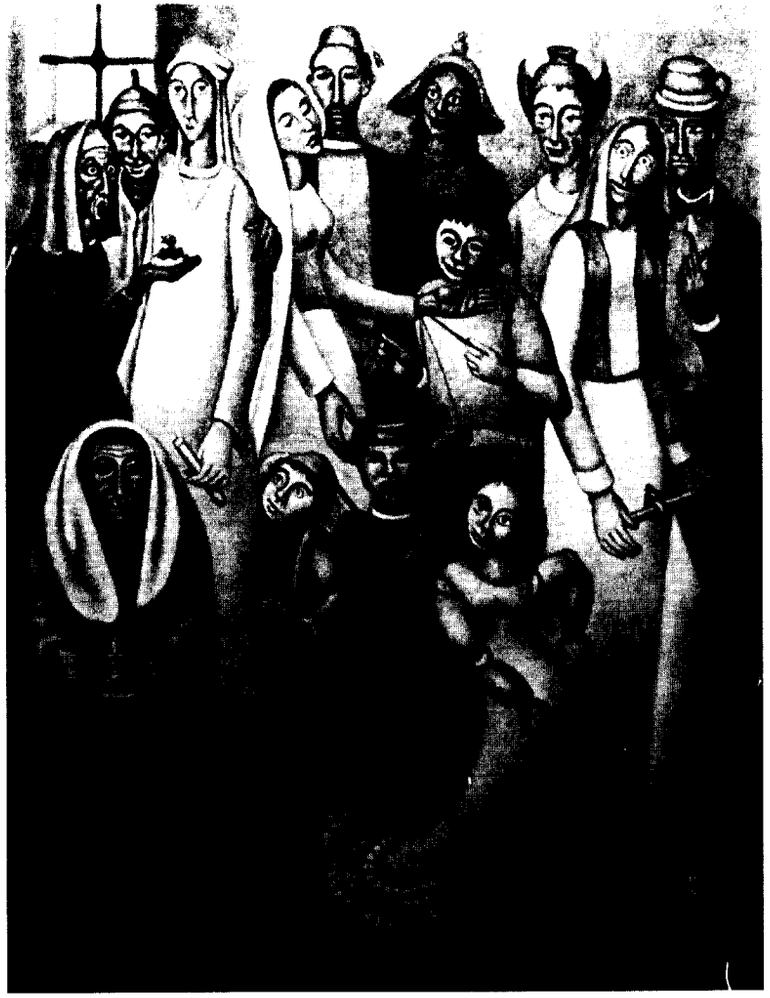


Fig. 144: "Tragicomedia".
Sanguina i carbó.
65 x 50.
Paper.
s.d., París.



Les intuicions més profundes de la ment exerceixen una influència immutable i perpètua sobre les successives generacions dels homes i tan sols són accessibles a l´artista i sols aquest pot donar-lis una representació exterior del que hom pensa.

La seua pintura recull les aparències dels sers, imatges que sorgeixen de l´anàlisi de les aparències, " i que és en la varietat de les seues solucions formals on l´artista situa els <<camins>> d´introspecció psicològica"(READ, 1969). Elabora els seus rostres amb tant de sentiment que aconsegueix mostrar el món exterior com a reflexe de l´interior. Crea uns modes físics que els relaciona amb la naturalesa - es pareixen en ocasions a l´art africà-, per a explicar la interioritat. Són formes d´interpretació de caràcter universal que no exigeixen associacions metafísiques o poètiques difícils de compartir.

Reflexa com l´home està inserit en la complexitat del món en que habita i és sensible per a determinats esdeveniments i en canvi s´encontra indefens per a altres. Per això fa que no puga dominar l´aparència externa de les seues emocions i vivències. Josep Gumbau ens ho transmet a través dels signes anímics de les seues figures, com és el cos i els seus moviments. Perque el veritable poder de comunicació del ser humà està en factors expressius, factors que sorgeixen d´un comportament no verbal.

> L´anàlisi de la imatge, com a resultat de l´expressió d´una idea o emoció, constitueix un important suport conceptual, de cara a l´ús del potencial comunicatiu de la figura humana.
> El cos, per sí sol, sense la presència de la "metàfora" expressiva, seria un cos "mort" com a emisor de misatges; diríem que sols ens donaria idea del seu suport, però no de la seua situació i relació amb el món circumdant" (PLASENCIA-RODRIGUEZ, 1988, pàg. 92).

Josep Gumbau observa que el seu món interior guarda una estreta relació amb la biologia del seu cos (fig. 145). Es lleig en les seues figures les expressions de tristor, angoixa, etc.., com a resultat d´un moviment, però no produit per una série de contraccions i distensions musculars sino pel tamany i ubicació que els concedeix als signes expressius que ell pensa que tenen més importància, com són els ulls, parpelles, mans, etc.. L´alteració a la que recorreix en la disposició espacial d´aquests, altera el seu significat expressiu, el connota, i, fins i tot, pot ser expressiu per ell mateix.

Figura 145: "La família".
Oli.
195 x 151.
Tela d´arpillera.
1960. París.



Els ulls els utilitza com a factors que integren la mímica facial i Josep Gumbau diposita en ells una gran càrrega expressiva. Destaca el valor de l´iris al remarcar-lo per a accentuar la seua expressió. D´una forma poètica podem fer una lectura expressiva dels ulls pel color de l´iris i el tractament de la pupil.la en el seu procés artístic.

En l´art clàssic grec, l´iris no es representava en les escultures, sino que era pintat. En l´escultura, l´iris modelat o pintat és més expressiu i terrenal per aproximar-se d´una manera més patent a la realitat física. En canvi, en algunes obres de Josep Gumbau encontrem que els ulls de les seues figures manquen de l´iris, buscant clarament que siguen més suggerents i misteriosos. Josep Gumbau, vol trascendir el fet terrenal, que siga més espiritual per a evidenciar una presència més simbòlica que real.

Un altra característica important és atendre al tamany i sabem que l´art ha donat sempre un gran valor expressiu al tamany en general. Les esglésies s´han construit sempre atenent a la idea que les genera, la grandesa de la seua funció. Els faraons eren representats a un tamany molt major que els seus súbdits. El sentit de la vista, és el principal vincle amb el món extern, el camí per on entra la llum. Les cultures primitives han utilitzat el tamany dels ulls, al relacionar-lo amb el nivell supra-humà, amb la guàrdia de la vigília, amb l´espiritual.

La direcció de la mirada que empra Josep Gumbau té un clar valor de comunicació. La mirada instaura relacions i comunica actituds interpersonals.

Un altre factor expressiu al marge de la mímica facial, és el moviment de cap i del cos en general. La posició a la que més recorreix és la vertical i mirant de front. Es tracta d´un moviment bàsic i dels de major significació expressiva. Les metàfores que recorden són la fermesa, dignitat, seguretat, etc.. i amb la mímica del rostre matisa el significat del gest.

En altres quadres, utilitza la inclinació cap a endavant. Amb aquest gest vol que es desprenguen actituds com la submissió, esgotament, etc.. Les seues figures sembla que abandonen el cos i no encontren forces necessàries per a suportar-ho per l´esgotament i la tristor. Pel contrari, amb la inclinació cap a endavant vol transmetre una expressió d´afecte i tendresa.

Tots aquests moviments gestuals que encontrem en la seua obra no són en absolut gratuits i no responen a raons estrictament tècniques, sino que els dota de plena significació per a fer-nos aplegar el seu misatge.

## VII.4. EL MISTERI DEL PERÍODE INGENU.

També en aquest període, les obres de Josep Gumbau transpiren un transfons social. Però aquesta vegada vol fer una anàlisi del ser humà des dels començaments en la seua relació social, envoltat tant ell com el món en general en un misteri inabastable.

> Puix que les intencions de l´artista- a l´igual que els seus mitjans- estan condicionades per altres voluntats i circumstàncies externes, quan no supeditades a elles, el concepte d´intencionalitat i de significat deu ampliar-se del plànol personal al social, o millor dit, deu considerar-se la seua interrelació (FURIO, 1991, pàg. 191).

Amb aquestes obres hi ha una constant com és el resaltar la idea de grup, com si ens vullguera comunicar que el ser humà des de menut busca la seua relació social. Ho expressa creant el grup en cercle, situant sempre en el centre a una figura com a dominant, ja siga en el joc, ja siga en l´osadia de cruixir certes normes, etc.. D´altra banda, ens crida l´atenció la col.locació de les mans juntes. És una actitud que en els xiquets crida l´atenció i pot referir-se amb aquest gest a que en la infantesa la persona ja té lligams. Es planteja les figures amb gran esquematisme, allunyant-se de la realitat al distorsionar també els ulls.

> L´obra és el fruit d´una doble invenció, de les quals una porta al concepte, al misteri expressat per l´artista, misteri ell, també lligat al conjunt del misteri del ser, i l´altra al llenguatge, al conjunt de mitjans de que disposa per a comunicar amb l´espectador (FURIÓ, 1991, pàg. 55).

Hi ha que tenir en compte que la realitat no es redueix al que està aparent en l´obra, al que ens ofereix quan la percibim a la manera d´un objecte. La realitat, el nostre artista, ens la fa aplegar en una mescla en que s´uneixen les coses percebudes i les imaginàries. En art, doncs, la realitat s´atén a la vegada al món dels objectes i al de la consciència, i es manifesta per mitjà de "figures-signes". Situa les figures en el carrer, a l´aire lliure, fora del tancament anterior. Això implica al tractament formal, a la seua valoració tonal i cromàtica. Vol analitzar



a l´home des dels seus començaments i per a això retorna a la infantesa, moment en que el xiquet necessita comunicar-se. Es com si vullguera dir-nos que el ser humà per naturalesa és social i reflecteix també la jerarquia de poder. Per això col.loca una figura central rodejada d´unes altres.

Tot això ens ho comunica introduint el moviment, adoptant diferents posicions i col.locant en diferents plànols les figures. Les figures es tornen àgils a l´esquematitzar-les, i al perdre grossària el valor de la línia, element que construeix l´espai pictòric que en ocasions tendeix a disoldre´s

> Seria fàcil mostrar que si el traç fou el primer procediment que s´emprà per a caçar com a un llaç, allò real, ràpidament accedí a la dignitat de la línia; i, d´aquesta línia, els recursos i possibilitats foren tan buscats des del principi com a la seua capacitat per a imitar (HUYGUE, 1968, pàg. 33).

## VII.5. POÈTICA SURREALISTA

En la primera part del període no perd el contacte amb la realitat. En les seues obres, les coses poden aparèixer com a un conjunt en una relació lògica que tan sols és interrompuda per un element perturbador. Sempre apareixen gran nombre de figures i ens ocullen part de les seues formes materials. Les figures i objectes narren coses poètiques que estan molt llunyanes d´ells. "L´home o la seua imatge ja no penetra per sí mateix en aquest camp, sino que percep figuretes de fusta, ninots i figures de pedra" (WEDEWER, 1973, pàg. 41). El ser humà no aplega a perdre la seua supremacia, però la vol resaltar com a un component del món de les coses.

El Surrealisme recull un dels descobriments del Dadaisme. Es tracta del paper que representa la casualitat en el desplaçament de l´ordre visible. És el descobriment per part dels surrealistes, segons el qual, l´apropament de dos o més elements que són de naturalesa aparenment extranya entre ells, provoca una forta ignició poètica, que es torna aliena als components que els integren.

El pensament bàsic de la teoria surrealista és el de les combinacions; el donar un altre significat a les coses i que s´aprofondirà més quan més s´arranque cadascuna de les parts components del seu ambient natural i se posen de nou en relació entre sí. Josep Gumbau realitza també combinacions de formes de naturalesa diferent, com és el ser humà, que sempre és una constant, amb elements

com l´ou, la poma, etc.. S´aconsegueix que l´objecte exterior trenque la seua relació amb el camp acostumbrat.

> Els seus components s´han emancipat, però han establert noves connexions amb parts components d´altres objectes, de tipus irreal, tot i que mantenint-se encara en l´esfera de la realitat (WEDEWER, 1973. pàg. 44).

D´aquest mode, Josep Gumbau assoleix una aproximació major entre el jo i la realitat, entre el jo i el món. Això li feu desenvolupar la més elevada sensibilitat. En el desenrollament temàtic d´aquest període, destaquen dos camins: l´antropologia i la pertanyença a l´objecte. Ambdós tracten d´obtenir una imatge més àmplia de la realitat, de l´absolut. Segueix el camí de l´experiència d´expressió subjectiva i de la sensibilitat i el camí del món de les coses, aconseguint quelcom enigmàtic.

No abandona les formes identificables malgrat que pateixen certes modificacions (fig. 145). Els dos camins els empra per a encontrar noves possibilitats d´expressió, de la realitat, de la "psiqué" i noves sensacions humanes. Es produeix una amplitud desconeguda fins ara en la seua trajectòria sobre la indagació social de l´home. En el somni i en la seua connexió amb allò identificable, el desprendiment dels lligams l´uneixen a la realitat convencional.

Josep Gumbau realitza uns dibuixos on analitza les parts obscures d´allò psíquic i apareix allò demoniac, que sorgeix per primera vegada en l´obra d´Ensor (1860-1949).

> Els rostres dels éssers humans es transformen, perden la seua individualitat per a convertir-se en màscares surcades per ganyotes satàniques, conscients de la invevitabilitat de la nocturnitat (WEDEWER, 1973, pàg. 24).

Trasllada al paper amb tota claretat la irrealitat i temporalitat del món, en la que les formes es van desdibuixant com disolvent-se per l´actuació de la mort. La persona estableix una lluita amb la intrusió en la vida terrenal.

> L´home tracta amb desesperació de posar un mur de contenció, intentant oposar-se a la mort en eixa esfera que li permet un camí d´accés vers el més enllà, cap al món al.lucinatori (WEDEWER, 1973, pàg. 25).



Els dimonis acaben per dominar tot el paper, ja no existeix cap enllaç, a excepció d´allò il.lògic. Entra per primera vegada en un món on les persones es senten abandonades i no troba ninguna referència on acollir-se. El temor es manifesta en aquest món hostil que té unes estructures que li són alienes. L´ésser intenta desesperadament agafar-se a la realitat que es desfà en les seues mans.

Una altra lectura que extraem d´aquest període que ens crida especialment l´atenció és la dominació de les formes rodones. Aquestes no tenen restriccions, al ser iguals en tots els seus diàmetres i no és possible singularitzar-ne cap. No coneix ni la verticalitat ni l´horitzontalitat, no té ni angles ni vores, no assenyalen a ningun costat i manca de punts febles. Podem veure en els objectes com la rodonesa és pròpia d´aquells que pertanyen a totes parts i a ninguna, com els taçons, els plats, etc.. que són rodons perque així es poden desplaçar amb suavitat per l´espai.

El paper d´extranys que Josep Gumbau vol donar a les figures i objectes li ve donat per la rodonesa. Comprenem en ells la seua analogia amb símbols visuals i objectes artístics. El cercle ha tingut una acceptació universal com a imatge religiosa de la perfecció. S´entén que la forma circular en la història de l´art ha complit dues funcions molt distintes. Representa allò sobrehumà, que s´oposa a allò terrenal, però al mateix temps evoca un món flotant reforçat per suport de les figures en un sol punt, lliure de les dificultats de l´existència humana.

## VII.6. LA PAU DEL PERÍODE DE MADURESA.

El ser humà i el món ja no s´encontren enfrontats amb tensió, com ocorreix en Munch i Ensor. Josep Gumbau, entra en un moment de pau, en que el ser humà i el món s´uneixen en l´harmonia de la sensibilitat anímica (fig. 146). Expressa signes directes de la naturalesa humana en els que la realitat es troba relacionada amb el jo. Observa que la naturalesa està impregnada d´un ritme que resulta impossible d´aprehendre per la seua diversitat.

Ell, amb el seu art, imita novament la naturalesa per a aplegar a la mateixa sublimitat. En cada quadre aplega a una excitació subjectiva motivada sempre pel ser humà, eix del seu sentiment. Fa una transformació espiritual dels seus models en les formes del llenguatge pictòric i ho converteix en obra d´art. Josep

Gumbau reacciona front a aqueix model que és la persona i la fa reaccionar amb un caràcter emocional subjectiu que condiciona el conjunt de les formes de cada quadre dins d´un esquema lingüístic concret. En un sentit particular, entenem per això el descobriment del món de les seues formes pròpies, però en un sentit superior ho anomenem estil.

La paraula contingut de l´obra "designa el que està figurat en el quadre i simultàniament el que està significat, el que es veu amb els ulls, l´aparència, i el que aquests no veuen, constituint un i l´altre la realitat essencial de l´obra" (HUYGHE, 1968, pàg. 58). Ara, quan estem en front de la seua obra, penetrem en ella. L´ull no aplega d´un cop al cor de l´obra, sino que penetra per una sèrie d´elements que ens inviten, com són les formes, colors, llums de l´obra i així és com prenem consciència d´ella.

Col.loca les figures en espais tancats, cambres tancades. Malgrat que, ocasionalment, es vislumbren panoràmiques que permeten que vejam un paisatge llunyà, el centre del quadre ens porta al centre del món representat. La imatge d´aquest espai ens indica un reflexe d´una concepció egocèntrica. L´observació de les pintures japoneses, en especial els gravats del segle XVIII, ens recorda que és possible un món sense tal centre: en les seues escenes de la vida popular no apareixen interiors tancats, cúbics i no hi ha sostres. El món és obert, tot i que estiga subdividit i l´espai en primer terme és un més entre molts altres, sense més raó que ser el que està més a prop de nosaltres.

> Ja s´adivina que el resultat és que la realitat del contingut i per tant el seu valor en el terreny de l´art no depén ni de pretengudes intencions de l´artista, ni de la seua submissió a qualsevol imperatiu religiós, moral, filosòfic o d´una altra espécie, ni de la seua obediència a algún ideal, programa o escola, ni d´una referència a alguna <<naturalesa>>, sobrenaturalesa o ficció, sino de la veritat de la forma (HUYGUE, 1968, pàg. 68).

El secret de la bellesa no pot ser definit, ni buscar-lo en ningún tipus d´obra, ni en tal criteri, ni en tal teoria, hi ha que veure-ho en la indisoluble unió establida per l´artista entre el que expressa i la manera de com ho expressa. Es l´únic objecte de descobriment per a nosaltres en que podem participar a l´entrar en un llenguatge amb uns recursos i significacions que podem compartir.

Figura 146: "Habla la experiencia".
Oli.
41 x 33.
Tela d´arpillera.
1959, París.

Hi ha un element que té un paper rellevant i que en el període expressionista també ho tenia, malgrat que amb una significació diferenciada: les mans. La importància que tenen les extremitats per al cos, ho té el rostre per al cap i els dits amb respecte a les mans.

> Pot afirmar-se que les mans són els nodes d´acció dinàmica més expressius amb que compta l´artista. En l´estructura de la mà, la proporció entre el volum del palmell i els dits vectorials és favorable a aquests últims. El palmell de la mà és inferior al tors en forma i en flexibilitat, però la versatilitat de moviments dels dits compensa aquest desavantatge (ARNHEIM, 1988, pàg. 171).

Entenem per nodes, els centres de la interrelació de forces dirigides. En l´obra de Josep Gumbau, apleguen a ser quasi el centre d´atenció més important; els potencia augmentant-los de tamany i sol estilitzar més els dits que la mà. Els dits estan baix el control total dels músculs de la mà, quasi són independents de l´atracció gravitatòria, que tant cohibeix les accions dels braços i les cames. Això fa que l´acció dels dits gaudesca d´una llibertat que el conjunt del cos no disfruta, diferència que Josep Gumbau sap molt bé que influeix en el tipus de representació simbòlica a que es presten el cos i les mans.

La mà, en la seua condició de part del tot més ampli del braç i el cos, es beneficia del significat afegit del contexte global, actuant com a part del cos (fig. 147). El joc de mans del que fan gala les seues composicions per sí soles, són a més a més un duet bessó. Amb un parell de mans, aconsegueix una infinita riquesa de composicions. En general, podem distinguir les següents formes de representació de les seues mans:

- Comunicatiu, com el fer signes o assenyalant amb un sol dit.
- Simbòlic, com juntar les mans per a pregar, donar la benedicció.
- Funcional, com sostenir, apretar, amb un fí pràctic.
- Expressiu, com els dits que transmeten l´espiritualitat del misatge.

Quasi sempre representa la mà amb un bloc en el que els dits junts són la perllongació del palmell, el que fa que siga més estilitzada.

Figura 147: "Sueño".
Sépia i carbó.
21 x 30.
Paper.
1982, Marsella.

> Amb tan extens repertori les mans es presten formidablement a ser seient de "microtemes", ço és, representacions simbòliques del tema global d´un obra pròxims al centre de la composició (ARNHEIM, 1988, pàg. 171).

Les mans estan anatòmicament predisposades i les fa prendre posicions sense problemes en meitat de les figures, bé assegudes o bé dempeus o servir d´enllaç entre figures. Té molt en compte el considerar l´acció expressiva del conjunt de la figura i les mans en la seua conjucció i reciprocitat, puix determinen mutuament el seu significat. Quan la seua figura està atenta a alguna cosa que està fent amb les mans, la figura està controlada pels nuclis o nodes principals, el rostre i les mans. Però les forces i vectors, com les anomena Arnheim, dels ulls, es dirigeixen a les mans i per això el que aquestes fagen es converteixen en centre de la dinàmica de tota la figura (fig. 148).

> L´objecte de la composició és distribuir el pes visual, l´equilibri del qual en torn al centre de l´obra hi ha que aconseguir. Però la d´equilibrar és una funció secundària de la composició. L´equilibri és indispensable perque determina el lloc de cada element en el sí del tot; però tal ordre visual de res no serveix si la constel.lació així equilibrada no representa un "tema". El tema és l´esquema formal que ens diu sobre que versa l´obra, convertint l´esquema visual en un enunciat semàntic sobre la condició humana (ARNHEIM, 1988, pàg. 159).

Fent un recorregut per tota la seua obra, veiem que tot està en funció d´un transfons social, tant pels títols que dóna a les seues obres, com per la tendència a les obres monumentals, de les que sent atracció només es veu lliure en la seua creació.

Figura 148: "La inválida".
Llapis carbó, sèpia i sanguina.
65 x 50.
Paper.
1973, Marsella.

Figura 149: "Esperando la barca" (fragment).

En el període postacadèmic, utilitza la gesticulació de tot el cos en busca de la seua necessitat de comunicar. Més tard, en el període expressionista, les figures, més que mai, ofeguen l´espai i recorreix a la mirada frontal, buscant la resposta a les seues interrogacions. Per a aplegar a comprendre al ser humà amb major claretat el situa en la infantesa, lliure de parets.

En el període surrealista vol anar-hi més enllà i es desprén de la realitat immediata en la seua observació del món. Entra en una poètica per a explicar-nos l´entorn humà i els objectes que ens rodegen.

En el període de maduresa aplega a una reconciliació entre el jo i el món i podem observar-ho en la gesticulació de les mans i dits i ho fa amb un llenguatge poètic madur.



# CAPÍTOL VIII

# CONCLUSIONS

## VIII. 1. LA LÍNIA, ELEMENT PRIMORDIAL EN L´OBRA DE JOSEP GUMBAU.

En els components formals i tècnics de l´obra de Josep Gumbau, és la línia l´element primordial en el dibuix i pintura i per mig d´ella treballa les formes i les potencia. Observem que és en la pintura on aprofondeix més en la línia i aplega a una valoració d´aquesta per sí mateixa sense necessitat de suports en uns altres elements plàstics.

Es una línia que es veu afectada per les diferents influències que rep en el seu quefer artístic i va des d´una línia molt elaborada i minuciosa a una altra d´un gran esquematisme.

Unes vegades, el seu propòsit últim és el volum; per a això es suporta en el clarobscur i pren la línia com a reforç. En altres ocasions pensa que aquest fi no és el més important, per això esquematitza buscant formes en un gest més espontani. Amb la línia esquemàtica descobreix uns altres recursos gràfics per a representar la forma i busca una línia lliure que pot despendre´s de l´ombra i deixa de ser alterada per la llum.

En el moment de major maduresa introdueix la línia fosa i al mateix temps esquemàtica i serà la línia la que prevaleix sobre el clarobscur. Amb això, s´esdevé una sensació plana del volum, apropant-se al període medieval.

## VIII.2. IMPORTÀNCIA DEL GRAFISME, GEST i TRAÇ

El grafisme, gest i traç són uns altres elements formals importants. El grafisme li sorgeix quan busca arropar la línia en la seua nuesa essencial i rompre amb la seua continuitat mecànica. Fragmenta la línia creant nous signes gràfics. El grafisme guanya més importància en els dibuixos però quasi sempre està controlat pel difumí, constructor del clarobscur.

En la pintura, el grafisme el transforma en taques de color no uniforme i en altres ocasions és tan contundent que actua també com a grafisme. En general, és un grafisme que no té un protagonisme de propi i actua de forma molt condicionada.

El gest dóna origen al traç que comporta un ritme. Al gest el modela la seua emoció i naturalitat que queden impreses en el traç. Malgrat que les seues obres

són laborioses, queda reflectida la seua imprompta emocional. En els seus començaments, el traç l´oculta per mig del difumí; més endavant deixa d´insistir en l´ombra i potencia el traç que es torna gros prenent plena autonomia. Al final, el traç perd el tamany de la seua superfície resultant una línia ferma, segura i constructiva. Assoleix l´objectivitat formal en corcondància amb l´estructura interna del seu sentiment.

## VIII.3. IL.LUMINACIÓ TONAL.

Un altre factor important és la il.luminació tonal. Busca imitar la naturalesa, vol representar el món circumdant, com es percep aquest en la realitat. Vol obtenir el volum de les coses i per això recorreix a l´ombrejat.

En els seues primers passos controla fins i tot la procedència del focus de llum per a observar com il.luminava els objectes d´estudi i la seua posició espacial. Aplega un moment en el que prescindeix de la llum objectiva i passa a una il.luminació personal. Incorpora diversos mètodes expressius de la llum que té un valor trascendental en la seua obra, com són:

- Distribució desigual de la lluminositat per a obtenir els resultats que marca el seu interior.
- Concreta i defineix de manera que s´assembla al tenebrisme que converteix l´element llum com a forma d´expressió.
- Els punts de llum que vol realçar els concreta en formes i ens apropa i ens allunya les figures estant en el mateix plànol.

Tot això succeeix perque vol que s´expresse per si mateixa, fa que la llum entre, invaent el quadre. La tensió que desprén en la seua obra es deguda, en ocasions, a l´ús que fa de la llum. Mai no abandonarà la llum com a modeladora, però d´una manera personal, oblidant-se del contrast tonal fort. Podem dir que, en general, situa els tons més clars davant i obscureix els últims plànols. Unes vegades existeix una diferència molt gran entre els tons clars i obscurs i altres vegades és molt suau.

Figura 149: Josep Gumbau junt a "La Santa Cena", obra inconclusa instal.lada en bocet en l´església de Santa Isabel de Vila-real.

## VIII.4. LA SIMETRIA DE LA COMPOSICIÓ

En la composició coneix diverses regles d´ordenació que li permitiran desenvolupar un sentit d´anàlisi dels jocs rítmics de les línies, tons, formes i colors. En els anys d´aprenentatge trascendeix a la seua formació acadèmica a l´hora de compondre les obres. Anirà sorgint en ell un criteri compositiu propi, en el que veiem una reincidència absoluta en elegir una composició simètrica i que, de vegades, és una simetria perfecta. També es caracteritza la seua composició per l´elecció de la verticalitat.

Les seues composicions tenen per regla general un gran nombre de figures i cadascuna d´elles està realitzant en algunes ocasions diverses accions dins del grup. Es produeix un recorregut visual per ells fins a aplegar a l´acció principal o nucli del quadre. És com si a la vegada creara subtemes. Per això tarda, de vegades, més temps en comprendre-ho en tota la seua complexitat i, tanmateix, en altres ocasions és més directe, com en el període expressionista, ingenu i surrealista, essent més indirecte en el període postacadèmic i de maduresa.

La seua disposició en les figures, en alguns moments aplega a la saturació total del quadre sense deixar buits entre elles com ocorreix en el període expressionista, resultant com un escenari. En el període ingenu les disposa quasi sempre formant un cercle.

Les figures apareixen en els quadres tant de cos sencer com parcial en el període postacadèmic, expressionista i de maduresa; en canvi, apareixen parcials en el període ingenu i surrealista.

La posició dels caps que més domina en tota la seua obra és la de tres quarts, llevat del període expressionista en el que la posició de les figures és frontal. Els menys freqüents són els caps de perfil.

A l´hora de compondre i d´ordenar l´espai respon a un sincer impuls vital que anomenem expressiu. Aconsegueix donar diferents tractaments espacials:

Com a espai de transició, la comunicació de l´espai interior amb l´espai exterior, ho fa per mig de la finestra, que és l´intermediari entre el ser humà i el món que el circumda. En el període postacadèmic, a través de la finestra oberta es vislumbra, per exemple, una marina, i la situa tant a la dreta com a l´esquerra. En els seus dibuixos, la finestra la tanca amb barrots i la situa quasi sempre a l´esquerra.

L´espai és hermètic, quan romp tota relació amb l´espai exterior. Elimina totes les finestres en el període expressionista, tant en el dibuix com en la pintura, llevat



d´alguna excepció en aquesta darrera. Relega l´espai a la mínima expressió, busca la sensació d´opressió i apresonament. Assoleix una atmòsfera immòvil com si l´aire restara estàtic.

Espai obert, l´espai cobra protagonisme, és de major tamany i dialogant amb les formes però no sempre serà així. La comunicació amb l´exterior és total, desapareixen les finestres i també les figures de transició entre l´espai interior i exterior.

L´espai neutre, el veiem en el període surrealista. Comunica amb l´exterior, en ocasions, amb un indefinit espai d´ensomniament i per a aconseguir-ho crea una atmòsfera flotant, situa les figures en un fons a mode d´escenari.

Un espai viu, l´encontrem en el període de maduresa. Ara concedeix a l´espai un valor més important i les figures es senten més pròximes al món que les envolta. Continua l´ús de finestres amb barrots i finestres obertes que s´engrandeixen com deixant entrar l´espai exterior en l´interior. Deixa veure, a través seu, la naturalesa en tot el seu esplendor. Continua col.locant les figures de transició. Després d´una llerga experiència de les diferents ordenacions espacials, aplega a plasmar un espai que és el més vital per ser el més sentit.

En les incursions que fa en l´art abstracte, l´espai actua de continent d´aqueixes formes, no entra a dialogar amb elles. Es una superfície plana que continua darrera de les formes.

## VIII.5. EL COLOR, SUBORDINAT AL DIBUIX

El color s´hi troba empresonat per les línies. El color el subordina a l´estudi analític de la llum i també com a modelador de les formes plàstiques. Es preocupa per plasmar els convencionalismes dels tons locals i les ombres. Els colors s´encontren agrisats i dominen els terrosos.

Prompte sent la necessitat d´alliberar-se de tots els lligams convencionals i nota en la seua paleta la influència fauvista. Poc a poc, va netejant el color dels abussos de les ombres i es tornen més lluminosos els colors que ja utilitzava, mostrant-los en tota la seua puresa, com el blau, taronja, etc.. Fa ús dels colors complementaris per a aconseguir major intensitat cromàtica.

Deixa subordinar el color al to quan entra en el període expressionista en l´etapa esquemàtica. Desapareix pràcticament el modelat de les formes i els colors es tornen més suaus però continuen sent els mateixos. En el període ingenu, l´aspecte cromàtic es separa de l´aspecte formal, com ja feia en el període

expressionista. El color es redueix a colorejar el fons i sobre ell disposa les línies molt esquemàtiques que es tanquen per a configurar les formes. El color el disposa esquitxant tot el quadre, refregant-lo. Es tracta de colors més pàlids que contrarresten amb alguna nota reduida de color pur.

En el període surrealista torna a delimitar les àrees de color i separar-les del fons com a entitats totalment autònomes. Al principi connecta amb el període postacadèmic, l´obra de nou s´enterbola amb grisos engrogits i verds blavencs. Els colors són saturats i empra diferents tintes amb un valor tonal paregut. El color el subordina novament al clarobscur. Més tard entra en una etapa més lluminosa, els colors passen a ser més lluminosos i deixen d´estar enterbolats. Distingueix el color local de forma homogènia sense apenes variació tonal. Els colors purs els separa per grisos per a evitar la brusquedat de l´etapa anterior.

En el període final, les obres transmeten a través del seu color una delicadesa i una finura desconegudes fins ara. És com si concluira que el color no és questió de quantitat sino d´elecció, un goleró de colors rivalitzen entre ells creant desori. Aplega a un munt de colors sense emprar-ne molts, aconseguint una gran frescura. El color segueix subordinat a la valoració tonal. Sap encontrar la mesura justa, reflexe de la calma a la que aplega al final de la seua vida.

## VIII.6. EL DIBUIX, CLAU DE LA SEUA OBRA

Pel que fa a Josep Gumbau dibuixant, els mitjans que utilitza en el dibuix són sumament importants per a determinar les complexes qualitats de la naturalesa que eligeix per a expressar-se. Tots ells posseeixen característiques pròpies que ha de saber descobrir i emprar en benefici del seu dibuix. Coneix que cada material és diferent i tria aquell que més s´adecua a la seua manera de fer en cada moment.

La seua elecció no és arbitrària i depén del tema i del significat que vullga donar-li. Per això, gasta materials de traç gros, com el carbó, i uns altres com el pastell, tisa, etc.. En altres ocasions utilitza materials de traç fí com la sanguina, sèpia, llapis compost, llapis de colors i grafit. En els procediments líquids, usà la nogalina i aquarel.la.

La temàtica del seu dibuix, en els seus inicis, la conformen molts retrats, autorretrats i nus. Molt prompte, quan s´allunya dels models imposats, dirigeix la seua temàtica a questions socials i aplega a un compromís molt estret en els dibuixos de la guerra. En els períodes que seguiran continua amb la temàtica social



i la maternitat. En el període ingenu domina una temàtica de paisatge amb figures. En el període surrealista continua amb la maternitat, tema social i els somnis, que són la temàtica nova que incorpora.

En el període de maduresa, es centra en una temàtica religiosa de transfons social, retrocedint al passat, concretament al gòtic, per a trobar allò que desitga.

## VIII.7. LA PINTURA A L´OLI.

Josep Gumbau pintor, l´únic mitjà que empra és l´oli. Es molt important la preparació que fa de la tela, per a poder aconseguir les textures. Al llarg de la seua trajectòria va de superfícies més fines, amb superfícies de color més homogènies, a superfícies més accidentades on el color es trenca. En general, gasta molt poca pintura i el mode d´aplicar-la és per mig del refregat. Per això usa pinzells forts per a refregar-los sobre la superfície del quadre.

En el període acadèmic, els colors, tons i matisos els extén amb grans pinzellades en el sentit de la forma, atenent més a l´entonació llumínica que a la cromàtica. En el període postacadèmic, al principi, il.lumina i colora amb blaus, taronges, verds, etc.., tot i que estiguen matisats. En unes altres ocasions, fa contrastar els colors agrisats per a combinar-los amb xicotetes àrees de color pur sense matisar, per a aconseguir una força expressiva basada en el desequilibri.

El negre passa a tenir una gran importància compositiva i ho fa contrastar fortament amb els colors. En el període expressionista continua gastant el negre, terres i xicotetes àrees de color pur. En el període ingenu els colors són els mateixos però perden saturació i es tornen suaus. En el període surrealista utilitza uns altres colors que anteriorment mai no n´havia fet quasi ús, com el violeta, verd, roig, etc.. En el període de maduresa continua col.locant alguns colors en estat pur però d´una forma molt controlada, com són els blaus, taronges, grocs, etc.., amb una modulació i lluminositat molt estudiada.

La temàtica en la pintura no difereix pràcticament de la del dibuix. Coincideix amb els seus contemporanis inicialment, contant en el repertori amb els obligats nus de les aules i altres temes costumbristes en l´estil de Puig Roda i Castell: *"Monaguillo"*, *"Gitana"*, *"Las lavanderas"*, etc.. Va introduint característiques personals i abandona unes altres que tenen caràcter purament acadèmic; amplia el seu repertori estilístic amb les maternitats, temes costumbristes, socials, etc.. Realitza bodegons i quadres amb concepció abstracta, d´una manera esporàdica, sense aprofondir. Pel demés, continua amb els mateixos temes que en el dibuix, llevat del període de maduresa on insisteix en la temàtica religiosa.

## VIII.8. LA COMUNICACIÓ EN EL RETRAT.

En el retrat, Josep Gumbau des dels inicis busca reflectir els rostres humans com una necessitat de comunicar-se amb ells. Dins del retrat distinguim entre l´acadèmic i el personal. En el retrat acadèmic intenta reproduir tot detall, subordinant la valoració cromàtica a la valoració tonal. En els seus començaments resol els retrats amb una paleta obagosa. Més endavant ja comença una depuració formal i cromàtica.

Deixa d´interesar-li el reproduir tots els detalls i busca suggerir les principals característiques. Subordina els detalls a l´aspecte general per a donar a la seua obra un valor intrínsec. Dins d´ell, encontrem el retrat fauvista. Vol introduir en els seus retrats elements nous, per això busca el cromatisme fauvista. La seua paleta s´il.lumina i passa de colors grisos-terrosos a colors vius. En el mode de treballar hi ha una gran diferència amb el retrat acadèmic, ja que construeix els rostres per plànols sense difuminar, juxtaposant-los.

En el retrat personal, ens trobem amb els retrats de línia, en els que imposa la línia sobre la valoració tonal, fins a aplegar a una essencialitat d´aqueixa. L´evolució condueix a Josep Gumbau a pintar els retrats més amb l´esperit que amb els sentits.

En el retrat expressionista existeix una estilització dels rostres i cossos, herència de l´Edat Mitjana, s´allarguen, s´arquejen les mans, s´estiren les figures humanes, etc.. Aconsegueix desprendre´s de la valoració tonal i la línia. Dibuixa sobre la superfície pintada i texturada amb línies grosses.

En el retrat ingenu i surrealista, ara més que mai, la figura humana constitueix un conjunt de superfícies i de línies situades en l´espai. L´individu ja no el considera com una cosa estàtica sino com a suport d´allò imaginari, vist des de l´expressió que abarca tota la personalitat individual amb el seu entorn. En aquests dos períodes l´interessa buscar el caràcter de generalitat i aquesta s´encontra més accentuada en el retrat surrealista perque rebutga certes parts del rostre, com són els ulls, essent la part més influent en la concepció tradicional del retrat.

En el període de maduresa, estableix un equilibri entre la valoració tonal i la línia, ambdues les fa conviure en una harmonia mai no alcançada anteriorment. Conserva, en general, la mateixa paleta de colors, però aquesta es torna més suau i amb una dosificació en quant al número de colors, molt estudiada. No vol el contrast amb colors complementaris sino que és un contrast de matisos que expressen per ells força i dolçor. S´entrega essencialment a la psicologia d´allò que observa.



## VIII.9. LA FIGURA HUMANA, BÀSICA EN EL TRANSFONS SOCIAL DE L´OBRA DE JOSEP GUMBAU.

En el transfons social de l´obra de Josep Gumbau és bàsica la figura humana com a element d´expressió. Sap que les formes sorgides d´una experiència sòlida tendeixen a ser extremadament conservadores; això es deu a que totes les col.lectivitats intenten aferrar-se a l´experiència social que han adquirit. Però ell observa aqueixa realitat social com a explicació dels moviments interiors de l´home.

El seu contingut ideològic fa referència a intencions religioses, polítiques, educatives, etc.. En el recorregut per tota la seua obra, veiem que tot està en funció d´un transfons social, tant pels títols que dóna a les seues obres com per la tendència a les figures monumentals, de les que sent atracció només es sent lliure en el seu procés creatiu.

En el període postacadèmic, utilitza la gesticulació de tot el cos en busca de la seua necessitat de comunicar, que més tard es tornarà més rígida i recurrirà a altres parts del cos per a expressar-se, com són els ulls, mans, etc.. En el període expressionista, les figures miren de front, buscant la resposta a les seues interrogacions. Per a aplegar a comprendre a l´home amb major claredat, el situa en la infantesa, lliure de parets.

Els ulls són un factor important en la comunicació que ens vol fer aplegar; cada vegada els dóna major potència i els engrandeix. En el període expressionista els eleva al màxim, aplegant a ser el més significat del quadre. En el període ingenu són de diferent caràcter, els disminueix de tamany, els esquematitza i les pupil.les no són tan pesades. Els ulls es tornen àgils i es traslladen del lloc que els correspon en el rostre per a aconseguir expressivitat. En l´etapa de maduresa, l´únic canvi que experimenten es que es tornen més lluminosos. En el període surrealista els elimina, però persegueix una altra finalitat, és a dir, la desconnexió terrenal, pol oposat del que ha pretengut en tota la seua obra.

En el període surrealista es despren de la realitat immediata per a anar-hi més lluny en l´observació del món. El que ens crida més l´atenció és l´eliminació que fa d´algunes parts del cos. Entra en una poètica per a explicar-nos l´entorn de l´home i els objectes que el rodegen.

En el període de maduresa aplega a una reconciliació entre el jo i el món; podem observar-ho en la gesticulació de les mans i dits i ho fa amb un llenguatge poètic madur. El llenguatge de les mans és molt important al llarg de la seua obra.

Es tracta en algunes ocasions d´un còdig no natural sino aprés, extret de l´educació cristiana, essent la mà en alt amb els dits junts com un bloc, el més utilitzat. També empra molt la senyalització amb un sol dit, mans creuades, i l´abraç de les mans com a sostén. Sembla que, amb la gesticulació de les mans, anara més enllà de l´existència terrenal, sobretot si ho comparem amb el període ingenu, en el que les mans no es sujecten a ningun còdig preestablert sino que es tornen lliures, adoptant moviments naturals.

## VIII.10. LA SIMBIOSI ENTRE EL DIBUIX I LA PINTURA.

En la interacció del dibuix i pintura, es produeix una simbiosi entre els dos. La matèria no és la mateixa, però en el moment de construir la seua imatge significant, la transforma en una estructura plàsticament expressiva dirigida baix la mateixa idea motivadora.

Aborda, tant en el dibuix com en la pintura, les mateixes constants, com ara la línia, valoració tonal, perspectiva, l´espai i el valor d´allò simbòlic. Amb la línia va més enllà, i busca que tinga personalitat pròpia, no vol que represente sino que signifique. Amb el plànol, amassa les imatges que constitueixen els seus continguts i al mateix temps estructura l´espai on les formes es comuniquen.

En l´espai, recull la doble experiència de l´espai "escenogràfic" i l´espai fruit d´una vivència interior. Es veu un ordenament intencional i es deixa aconsellar per una intenció conscient. En aqueix ordenament no persegueix un simple entreteniment de la raó sino que a l´ordenar les parts busca revelar una voluntat expressiva.

En quant al valor simbòlic de la seua obra, posseeix la facultat per a veure en el cosmos, en les creences, en les relacions humanes, en els sers inanimats i en les coses amb un contingut espiritual. Recorreix a una simbologia bíblica, de la naturalesa animal i dels sers inanimats, dels objectes creats per l´home, del cos humà i de símbols abstractes.

S´entrega a un joc de l´esperit a través dels símbols per a representar les idees i els utilitza per a explicar el món circumdant. Gasta el símbol com a reacció de l´home front a la vida i s´expressa a través de la imatge de les seues pròpies creences.

Hem pogut veure en l´estudi de la seua obra que Josep Gumbau és molt obert a les diferents tendències de cada moment i que és permeable als seus diversos còdigs i influències. També com es succeixen en la seua trajectòria artística una



curiositat per conèixer en la pràctica i entrar en les múltiples poètiques vigents en l´entorn cronològic de la seua vida.

L´hem seguit en les seues diferents i nombroses incursions estilístiques per a apropar-nos més a les seues inestabilitats, preocupacions i apasionaments, els quals han anat definint els diversos processos creatius viscuts per ell. Després d´aquesta multitud d´etapes i tempteigos, ha aconseguit a través del temps i de l´espai de la seua existència, la construcció d´un llenguatge artístic propi. Finalment, es caracteritza el seu llenguatge, per la rotunditat de les seues figures, preses de la vida quotidiana, dotades d´una solidesa i densitat muralista, i sempre enrriquides amb recursos texturals que son variables en densitat. Mai no aplega a violències expressives, però transmet una marcada serenitat a les distintes composicions. L´haver-nos enfrontat al conjunt de la seua producció artística ens ha dut al més evident sismògraf de la seua personalitat.

Finalment, hem de dir que Josep Gumbau (Vila-real, 1907; Marcella, 1989) va nàixer i va viure per a l´art i tota la seua vida estigué marcada per aquesta vocació. A la vegada, representa el coratge de molts artistes espanyols del segle XX que tingueren que desenvolupar el seu treball lluny dels seus llocs d´origen, per mantenir les seues idees i també la pròpia personalitat artística. Per tot això, amb aquest treball, a més a més d´intentar estudiar la seua obra amb rigor científic, volem deixar constància del nostre respecte i admiració personal.

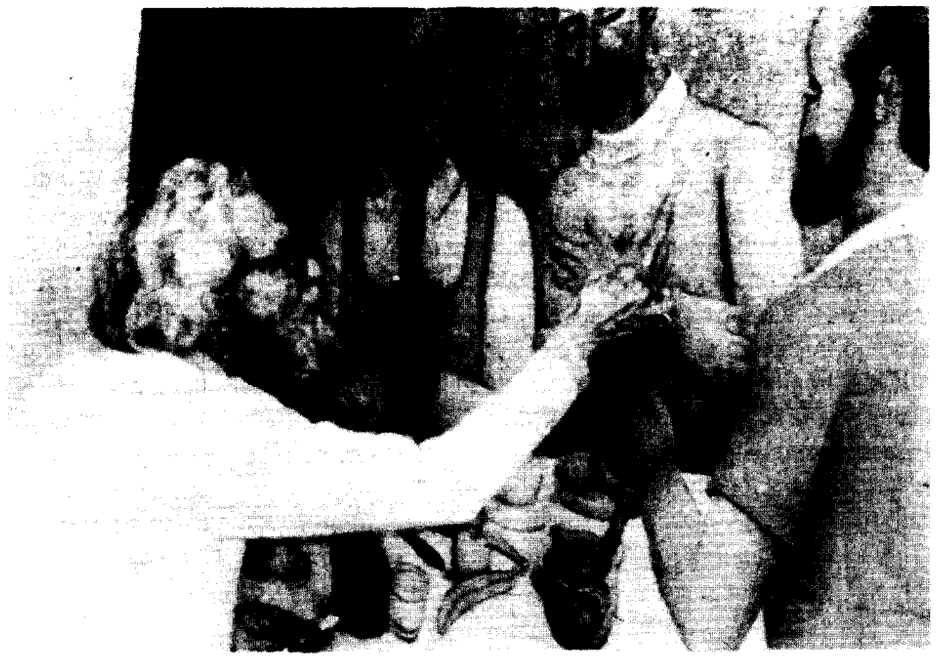


Figura 150: Fragment de l'última obra de Josep Gumbau, "La Santa Cena" (església de Santa Isabel, Vila-real).



# NOTES

## CAPÍTOL I

1.- Conversació privada amb Josep Gumbau, en sa casa de Vila-real.

2.- Escrit de Josep Gumbau recollit per Agramunt en "El humanismo del arte" (1985). Els escrits de Josep Gumbau estan dispersos en fulles soltes, en llibretes, intercalats entre els dibuixos i en els més dispars troços de paper. El seu fill, Helios Gumbau, ha seleccionat i transcrit un bon nombre, dels que ens hem servit nosaltres. En les nostres cites apareixeran com (Josep Gumbau, s.d.).

3.- Conversació privada amb Josep Gumbau.

4.- Entrevista de Josep Gumbau en el periòdic "Las Provincias" (1935)..

5.- Entrevista en "Las Provincias" (1935).

6.- Entrevista en la revista "Rella" (Vila-real, 1980).

7.- Conversació privada amb Josep Gumbau.

8.- Escrits de Josep Gumbau.

9.- Escrits que apareixen en la revista "Senyera" (1960).

10.- Per a més informació sobre el tema consultar: BLASCO CARRASCOSA, J.A.: **Escultura valenciana.** op. cit.

11.- Escrit que apareix en el periòdic "El Mercantil Valenciano" (1934).

12 i 13.- Article "El destino del arte en la guerra", op. cit., p. 85.

14.- Per a més informació consultar BLASCO CARRASCOSA, J.A., op. cit.

15.- Crítica publicada en el periòdic marsellés "Les Nouvelles Affiches de Marseille" (1975).

## CAPÍTOL II

1.- Crítica de l´obra de Josep Gumbau apareguda en el periòdic "Castellón Diario" (1983).

2.- Crítica en el diari "Las Provincias" (1935).

3.- Conversació particular amb Josep Gumbau.



# BIBLIOGRAFIA GENERAL

AGRAMUNT, F. *Gumbau. La rehumanización del arte.*
1985 Col. Temes vila-realencs, nº 6, Ayuntamiento de Vila-real, 85 pg.

ALBERS, Josef. *Interacction of Color* (tr. cast. M. Luisa Balseiro,
1980 *La interacción del color.*
Madrid, Alianza Editorial, 115 pg.).

ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye,*
1979 Ed. Alianza Forma (tr. cast. de María Luisa Balseiro,
*Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, 1981, Madrid,
Ed. Alianza Editorial, 553 pg.).

1984 *The Power of Center-A study of Composition in the Visual Arts*, Ed. Alianza Forma (tr. cast. Remigio Gómez Díaz, *El poder del centro*, 1988, Madrid, Alianza editorial, 251 pg.).

BERGER, René. Déc*ouverte de la peinture*, ed. Spes (tr. cast. Luis Monreal y Tejada,
1968 *El conocimiento e la pintura* 1976, Barcelona, Ed. Noguer,
250 pg., tomo II).
1968 Tomo III, 261 pg.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel.
1988 *La escultura valenciana en la segunda república,*
Ed. Ayuntamiento de València, 159 pg.

BONTCE, J.*Técnicas y secretos de la pintura,*
1980 Barcelona, Ed. L.E.D.A, 176 pg.

BOZAL, Valeriano. *Historia del arte en España,* Madrid,
1973 Ed. Istmo, 292 pg.

1987 *Mímesis: las imágenes y las cosas. La balsa de la Medusa 3.*
Madrid, ***Ed***. Visor, 231 pg.

CASALS, Josep.
1982 *El expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad.*
Barcelona, Ed. Montesinos, 167 pg.

CORRADO MALTESE. Le *Tecniche artistiche.*
1973 Ed. Ugo Mursia, Milano (tr. cast. José Miguel Morán y María de los Santos García, *Las técnicas artísticas,* 1980, Madrid, Ed. Caátedra, 479 pg.).

De AGARO, J. *Composición artística,* Barcelona, Ed. L.E.D.A, 94 pg.
1980

CENNINI, Cenino. *Tratado de la pintura. El libro del Arte.*
1950 (prol. y notas de Pérez Dolz, 1979 Barcelona, Ed. Sucesor de E. Messeguer, 152 pg.).

COLIN, Hayes.*Picture and dessign.*
1978 (tr. cast. Juan Manuel Ibeas, *Pintura y dibujo,* 1985, Madrid, Ed. Blume, 223 pg.).

COR BLOK. *Geschichte der Abstrakten Kunst, 1900-1960.*
1982 (tr. cast. Blanca Sánchez *Historia del arte Abstracto, (1900-1960),* Madrid, Ed. Caátedra, 289 pg.).

DAUCHER, HANS.*Künstlerisches und rationalisiertes Sehen .*
1960 *Gesetze des Wahrehmens und Gestaltens,* Munich (tr. cast. Michael Faber-Kaiser, Franz Ehrenwirth Verlag, *Visión artística y visión racionalizada,* 1978, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 186 pg.).

DE CHIRICO, Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos,*
1990 (tr. cast. Jordi Pinós, 1990, Murcia, Ed. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos,135 pg.)

DESLANDRES, Yvonne. *Le costume, image de l' homme.*
1976 Ed. 1976 Albin Michel (tra. cast. Lola Gavarrón, *El traje, imagen del hombre,* 1987, Barcelona, Ed. Tusquets, 327 pg.).

DUBUFFET, Jean. *Prospectus et tonts écrits suivants.*
1967 Ed.Gallimard, (tr. cast. M. Bustamante, *Escritos sobre Arte.* 1975, Barcelona, Ed. Barral, 354 pg.).

DUPLESSIS, Yvonne. *Le surrealisme,*
1972 (tr. cast. Alexandre Ferrer, *El Surrealismo,* Barcelona Ed.Oikos-Tau, 123 pg.)



ELDERFIELD, John. *The Wild Beats: Fauvism and its Affinities,*
1983 Alianza Forma (tra. cast. Juan Díaz de Atauri *El fauvismo,* 1993, Madrid, Alianza Editorial, 183 pg.).

FERRANDO ROIG, J.*Simbología cristiana,* Barcelona, Ed. Juan Flors, 198 pg.
1958

FISCHER, Ernst.*The necessity of Art* (tr. cast. J. Solé-Tura,
1967 *La necesidad del arte,* 1985, Barcelona, Ed. Nexos, 270 pg.).

FRANCASTEL, Pierre.*La réalité figurative*
1988 (tr. cast.*La realidad figurativa,* Barcelona, Ed. Paidos, 253 pg.)

FREEDBERG,David.*The power of images*
1992 (tr. cast. Purificación Jimenez y Jerónima G. Bonafé, *El poder de las imágenes,* Madrid, Ed. Cátedra, 496 pg.)

FOCILLON, Henri.Vies *des formes,* Ed. Presses Universitaires de France, París.
1943 (tr. cast. Jean-Claude del Agua, *La vida de las formas y elogio de la mano,* 1983, Madrid, Ed. Xarait, 85 pg).

FURIO, Vicenç.*Ideas y formas en la representación,*
1991 Barcelona, Ed. Anthropos, 381 pg.

GASCO i SIDRO, Antonio. *Dos siglos de pintura castellonense.*
1973 Tesis Doctoral inédita, Universidad de Valencia, 1.100 pg.
1978 *Puig Roda,* Caja de Ahorros de Castellón, 238 pg.

GALIENNE-FRANCASTEL, Pierre. *Le portrait,* (tr. cast. Esther Alperín,
1978 *El retrato,* Madrid, 233 pg.).

GARIN ORTIZ, Felipe. *Historia del Arte de Valencia.,*
1978 Valencia, Ed. Caja de Ahorros de Valencia, 433 pg.

GARIN, F; PATUEL, P. H*istoria del arte de Valencia.*
1992 Ed. Bancaixa, 635 pg.

GAUGUIN, Paul.*Escritos de un salvaje*
1989 (tr. cast. M. Latorre, Madrid, Ed. Debate, 266 pg.).

GHYKA, Matila.*Le nombre d´or: I. Les rythmes,*
1968 (tr.cast. J. Bosch Bousquet, *El número de oro*, 1978, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 210 pg.).

GOMBRICH, E. H. *The Image and the Eye,*
1987 *Further Studies in the Psychology of Pictorial Representational,* Ed. Alianza Forma (tr. cast. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, *La imagen y el ojo*, 1991, Madrid, Alianza Editorial, 279 pg.).

1976 *The Heritage of Apelles*, Ed. Phaidon Press, Oxford (tr. cast. Antón Dieterich, *El legado de Apeles*, 1985, Madrid, Alianza Forma , 257 pg.).

GUICHARD-MEILI, Jean. *Regarder la peinture,*
1966 (tr. cast., *Como mirar la pintura*, 1968, Barcelona, Ed. Labor, 221 pg.).

HILDEBRAND, A.Das *Problem der Form in der bildenden* Kunst
1893 (tr. cast. Mª Isabel Peña Aguado. *El problema de la forma en la obra de arte,* Madrid, Ed. Visor, 109 pg.).

HLAVACEK, Lubos. *Dessigns, Alberto Durero,* Praga,
1981 (tr. cast. Ramón Ibero, Ed. Polígrafa 1982, Barcelona, 64 pg.)

HUYGUE, René.*Les puissances de l´image,*
1968 (tr. cast Juan-Eduardo Cirlot, *Los poderes de la imagen,* Barcelona, Ed. Labor, 304 pg).

IINSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO.
1994 *Un siglo de pintura valenciana, 1880-1980. Intuicions i propostes*, Valencia, 584 pg.

JAXTEIMER, Bodo. *Knaurs Malund Zeichebuch,*
1961 (tra.cast. Angel Sabrino, *Dibujar y Pintar,* Barcelona, Plaza y Janés, 431 pg.).

KNOBLER, Nathan.*The visual dialogue*. London,
1969 Ed. Holt. (tr. cast. Juan García Puente, *El dialogo visual*, 1970, Madrid, Ed. Aguilar, 341 pg.).

LAMBERT, Susan. *Drawing Technique,*
1985 (tr. cast. María Teresa Valcárcel Labrador, *El dibujo, técnica y utilidad,* Madrid, Ed. Hermann Blume, 141 pg.).



LARRAYA, Tomás G.*La pintura al óleo*, 1974, Barcelona, Ed. Meseguer, 101 pg.
1960

LEYMARIE, J. *Le dessin*
1979 (tr. cast. Juan Castelló, *El dibujo,* Barcelona, Ed. Skira/Carragio, 267 pg.).

LOPEZ CHUHURRA, Osvaldo. *Estética de los elementos plásticos*, 1971,
1954 Barcelona, Ed. Labor, 154 pg.

MARANGONI, Matteo. *Saper vedere. Come si guarda un´opera d´arte.*
1962 (tra. cast. Angel Apraiz, *Para saber ver,* Madrid, Ed. Espasa Calpe, 287 pg.

MATISSE, Henri. *Ecrits et. Propos sur l´art*, Ed. Hermann, Paris
1978 (tr. cast. Mercedes Casanovas, *Sobre el Arte*, 1974, Barcelona, Ed. Barral, 206 pg.).

OCAMPO, Estela. *El impresionismo, Barcelona, Ed.* Montesinos,121 pg.
1981

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura.* 1956. Madrid,
1638 Ed. Instituto de Valencia de D. Juan. Preliminar, notas e índices Sánchez Cantón. Edición del manuscrito original de 1638. 2 vol., 982 pg.

PANOFSKY, Erwin. *Ein Beitracq Zur Begriffses chichte der alteren Kunstheorie.*
1924 (tr. cast. M. Teresa Pumarega, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, 1989, Madrid, Ed. Cátedra. Ensayos Arte, 136 pg.)

PANSU, Evelyne. *Ingres. Dessins*, París, Ste. Nlle des Ed. du Chenes.
1977 (tr.cast. Elías, *Ingres. Dibujos.* 1981. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 220 pg.)

PAVEL, Preiss. *Miguel Angel, Dessing,*
1976 Praga (tr. cast. Ramón Ibero, *Miguel Angel, dibujos* 1982, Barcelona, 187 pg.).

PLASENCIA, Carlos; RODRIGUEZ, Santiago.
1988 *El rostro humano, observación expresiva de la representación facial.* Ed. Universidad Politécnica de Valencia, Reproval, 44 pg.).

PÉREZ CONTEL. *Artistas en Valencia 1936- 1939*, Valencia,
1986 Generalitat Valenciana, 366 pg.

PÉREZ SANCHEZ, A. *Historia del dibujo de España. De la Edad Media a Goya*,
1986 Ed. Cátedra, 510 pg.

PIGNATTI, Terisio. *Dessins*, Milano
1981 (tr. María Luisa Rodríguez Tapia y José Manuel Calvo, *Dibujos*,
Ed. Cátedra, Madrid, 397 pg.).

READ, Herbert. *Art and Society*.
1970 (tr. cast. Manuel Carbonell, *Arte y Sociedad*, 1977, Barcelona,
Ed. 62 , 215 pg.).

1965 *The origin of Form in Art* . Ed. Thames (trad. cast. Alicia Gómez, *El origen de la forma en el arte*, Buenos Aires, Ed. Proyección, 224 pg.).

REYES, PALMA, F. *El arte en la vida social ( 1775-1913)*, México,
1982 Ed. Trillas,127 pg.

ROIG, Alfons. *Alfons Roig i els seus amics*, València,
1988 Ed. Diputación de València, 217 pg.

SCHAPIRO. *Modern Art* (tra. cast. Aurelio Martínez Benito y M. Luisa Balseiro,
1968 *Arte Moderno*, Madrid, 1988, Ed. Alianza Editorial, 208 pg.).

SERULLAZ, Maurice.*Le cubisme*.
1976 (tr. cast. Francesc Decanet *El cubismo*, Barcelona, Ed. Oikos-Tau,125 pg.).

SPEED, Harold. *Practice Science of drawing*,
s. d. (tr.cast. Miguel López y Atocha, *La práctica y la ciencia del Dibujo*, Madrid,
Ed. J. Pueyo-Luna, 286 pg.)

STANGOS Nikos.*Concepts of Modern art*, Ed. Alianza forma
1986 (tr. cast. Joaquín Sánchez Blanco,*Conceptos del arte Moderno*, 1991 Madrid,
Ed. Alianza Forma, 222 pg.).

SUREDA, J.; GUASCH, A. M. *La trama de lo moderno*, Madrid, Ed. Akal, 248 pg.
1987



TEISSIG, Karel. *Les tecniches del dessins*.
1981 Ed. Spadem, París, (tr. cast. Isabel Jiménez Rayo,
*Las técnicas del dibujo*, 1990, Ed. Libsa, Madrid,191 pg.).

THOMAS, Karin. *Bis heute: Stilgeschichte der bildende Kunst im 20. Jahrhundert*,
1971 Ed. Du Mont Buchverlag, Colonia (tr. cast. Sybille Hunzinger,
*Hasta hoy , estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, 1988, Barcelona,
Ed. del Serbal, 333 pg.).

VALERY, Paul.*Introduction a le méthode de Leonard da Vinci*, París,
Ed. Gallimard (tr. cast. Encarna Castejón y Rafael Conte
*Escritos sobre Leonardo de Vinci*, Madrid, Ed. Visor, 141 pg.).

VINCI, Leonardo da.*Tratado de la Pintura*. (tr. cast. Diego Antonio Rejón de Silva.
1651 Introducción Valeriano Bozal. 1980 Murcia.
Ed. Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 266 pg.).

*El tratado de la pintura*, 1985, Murcia, Ed. Yerba, 266 pg.

*Leonardo da Vinci, cuaderno de notas*. Ed. Felmar (tr. cast. José Luís Velaz, 1982, Madrid, Ed. Busma, 276 pg.).

Diario *privado de Leonardo da Vinci*, 1984 Madrid, Editora Nacional, 195 pg.

WALTER W. S.; COOK, A. *La pintura mural románica en Cataluña*, Madrid,
1976 Ed. Instituto Diego Velázquez,
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 132 pg.

WEDEWER, Rolf. *Bildbegriffe* (tr. cast. José M. Pomares,
1973 *El concepto del cuadro*, Barcelona, Ed. Labor, 154 pg.).

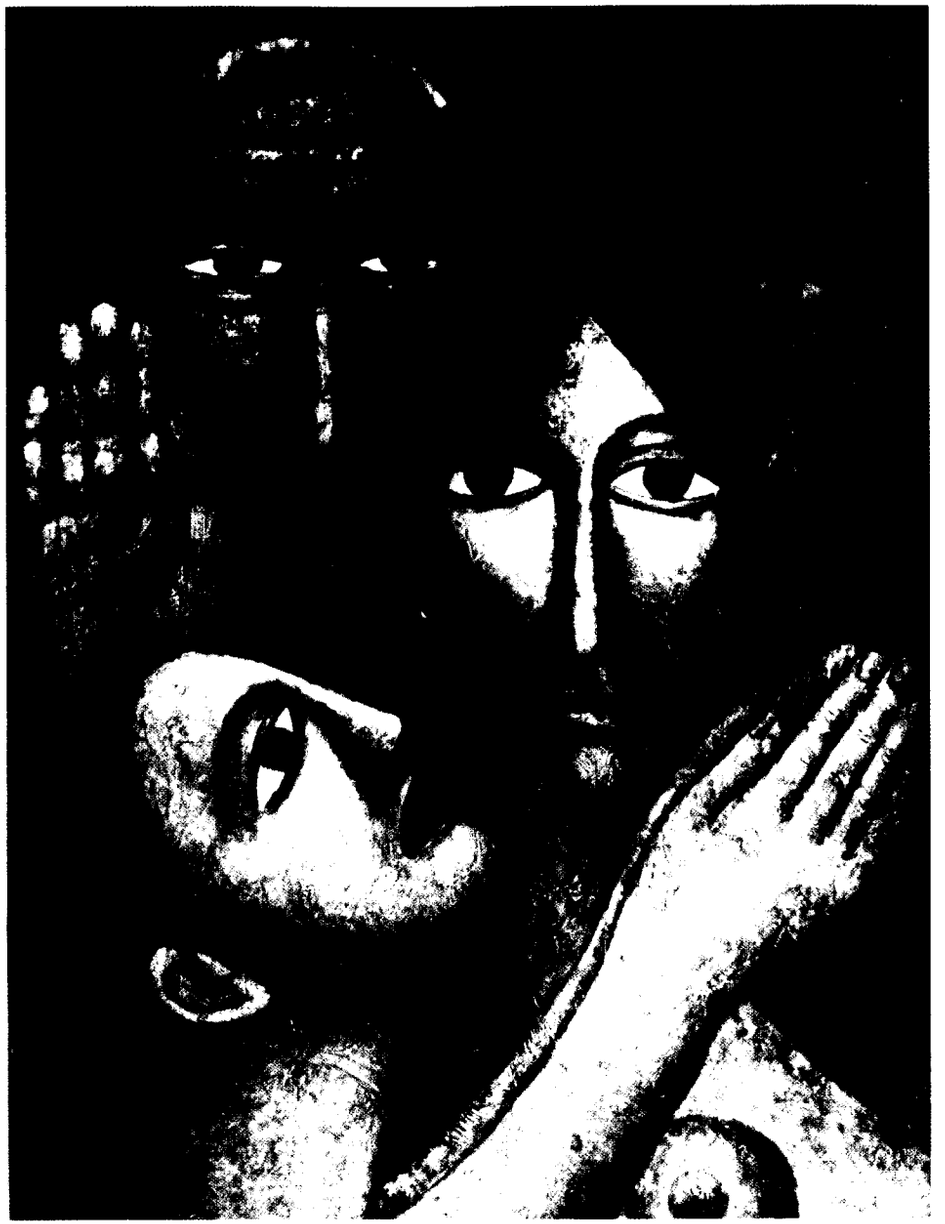


Figura 89: "Vuelta del hijo pródigo".
Oli.
65 x 50.
Tela d'arpillera.
s.d., París.

Figura 93: "El adiós".
Oli.
92 x 73.
Tela d´arpillera.
1959. París.

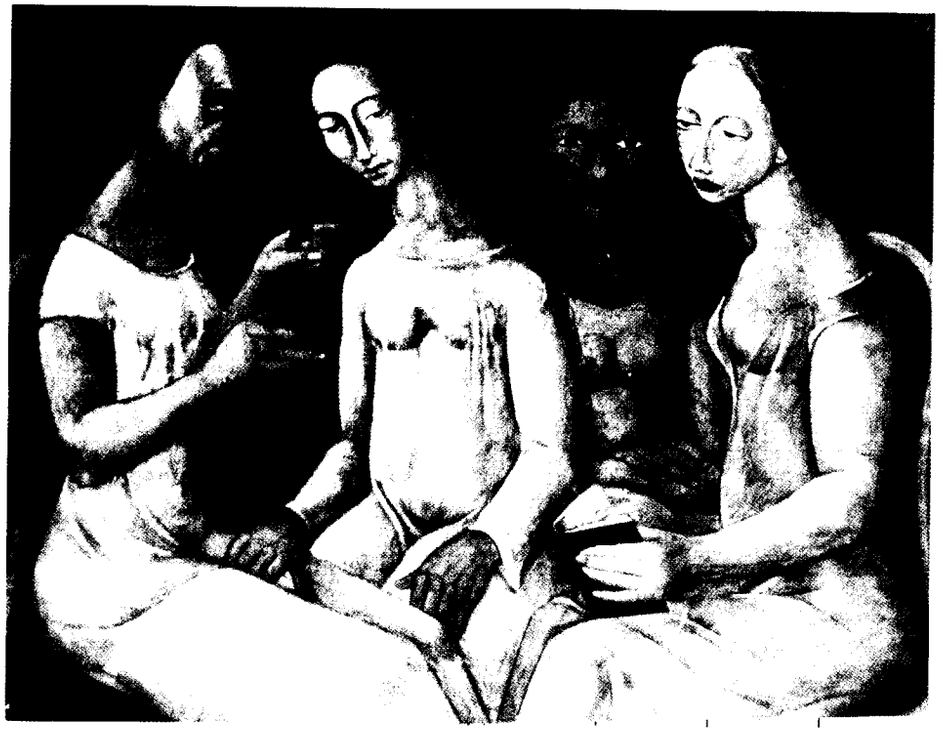


Figura 96: "Peinando a la enferma".
Oleo.
50 x 65.
Papel.
1984. Marsella.

Figura 103: "Las lavanderas".
Oli.
184 x 144.
Tela d´arpillera.
1958. París.

AQUEST LLIBRE S'ACABÀ D'IMPRIMIR
EL DIA 20 DE FEBRER DE 1997,
723 ANIVERSARI DE LA FUNDACIÓ
DE VILA-REAL PEL REI JAUME I,
ALS OBRADORS DE LA IMPREMTA SICHET, S.L.