

Hoy en día, los materiales accesibles al artista son ilimitados, la aparición de multitud de nuevas pinturas industriales, las cuales pueden ser modificadas con gran cantidad de aditivos y cargas, amplían sin límite las posibilidades expresivas de estos materiales. Esta situación provoca que los artistas se vean tentados a incorporar estas pinturas llamadas industriales a la creación de sus obras. Pero a pesar de esa realidad, también somos conscientes de la dificultad general que suele rodear el acceso a la información, y que de primera mano, pueda confirmarnos el material concreto empleado. En ese sentido, el presente artículo pretende arrojar un poco de luz en un territorio siempre complicado bajo el paradigma del secreto del artista, y que en esta ocasión, gracias a la generosidad de un importante pintor como Juan García Ripollés, hemos tenido ocasión de analizar.

PALABRAS CLAVE: RIPOLLÉS, PINTURA, NUEVOS MATERIALES, PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS

ANTONIO GARCÍA LÓPEZ

Universidad de Murcia

UTILIZACIÓN DE LA LACA DE POLIURETANO EN LA PINTURA DE RIPOLLÉS

Aportaciones técnicas y estéticas

CONTEXTUALIZACIÓN

Antes de comenzar a analizar el modo de proceder y las aportaciones estéticas que Juan García Ripollés encuentra en la laca y los barnices de Poliuretano, se hace necesario ubicar este material. En primer lugar entender que la Laca de poliuretano, forma parte de una interminable lista de nuevos materiales cuyo origen está en los avances de la industria química, y que no podemos desmarcar de los polímeros sintéticos cuyos productos finales adoptan infinidad de variantes como fibras, plásticos, siliconas, resinas, espumas, adhesivos y pinturas. En la actualidad, la gran variedad de productos finales en los que se han transformado los polímeros sintéticos permiten encontrar materiales que sin estar previamente pensados para la pintura artística, constituyen sin duda un referente de novedad estética dadas sus particularidades e infinidad de acabados. Así, el presente texto, se inscribe dentro de una línea de trabajo donde se aborda el empleo y utilización de los soportes plásticos en el alumbramiento creativo de gran parte de la pintura actual. En ese sentido, la experiencia como docente en la asignatura "Nuevos materiales, soportes y poéticas pictóricas" del Máster Oficial en Producción y Gestión Artística de la Facultad de Bellas Artes de Murcia, nos ha permitido indagar en la evolución y consolidación de este tipo de materiales en la creación pictórica contemporánea'. Por otra parte, no siempre es posible acceder al momento de la creación, nos referimos a ese instante en el que las obras nacen y se hacen, y donde verdaderamente es posible

asistir a la mágica manipulación y transformación de los materiales, en una obra de arte. De hecho sabemos de obras realizadas con pinturas de las llamadas industriales, pero a veces nos cuesta entender el porqué de su elección. En cierta medida, dichas dudas pueden disiparse cuando se tiene la oportunidad, como ha sido nuestro caso, de estar presente durante el proceso de elaboración. Durante la última semana y media de finales de agosto de 2012, el artista Juan García Ripollés, nos brindó la oportunidad de asistir a esos alumbramientos creativos. Nos habló de la importancia que para él tiene el oficio, no como virtuosismo en sí, si no como una necesidad para expresarse. También nos desveló sus secretos con la materia, hablando sin complejos ni tapujos de materiales en principio poco convencionales en el ámbito artístico como la laca y los barnices de poliuretano, las mezclas empleadas, tiempos de secado, y aspectos estéticos que pretendía alcanzar. Somos muy conscientes de que este artículo, nunca podrá reproducir la magia de esta singular experiencia, pero intentaremos hacer hincapié en la importancia que para Ripollés tiene la investigación con nuevos materiales, fruto de un instinto vinculado a su vital e irrenunciable necesidad de seguir creando.

CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LOS MATERIALES PICTÓRICOS

Es bien sabido, que la aparición de la pintura al óleo al final de la Edad Media y el principio del Renacimiento fue un secreto compartido entre holandeses e italianos que rápidamente se extendió por la versatilidad en su aplicación. Las principales razones de esta gran expansión estuvieron estrechamente unidas a las necesidades de una clase social emergente como la burguesía, demandante de otro tipo de pinturas y géneros. Así los brillantes resultados de los colores al óleo, su secado controlable, y la representación por veladuras de las encarnaciones, de la carne, la hicieron una técnica ideal para un género como el retrato. La democratización del óleo se producirá a finales del s. XIX cuando comienza a fabricarse de manera industrial y suministrada cómodamente en prácticos tubos de plomo. Al mismo tiempo, el óleo en tubo, facilitó el desarrollo de la pintura al aire libre generando nuevas corrientes estéticas como el impresionismo. Ese proceso de democratización de la pintura artística, todavía se hizo más evidente a mediados del pasado s. XX cuando se comenzó a incorporar la pintura plástica de origen industrial a la práctica artística. De este modo, los polímeros naturales procedentes de resinas naturales de plantas y animales como la celulosa, el almidón, la caseína, la lana, el caucho, o la seda fueron progresivamente sustituidos por nuevos polímeros sintéticos. Después de la Segunda Guerra Mundial, estos productos sintéticos, la mayoría procedentes del petróleo, transformaron notablemente el mundo de los materiales disponibles. Con el desarrollo industrial y tecnológico actual, estos materiales sintéticos formados mediante reacción química en laboratorios e industrias, se han convertido en los materiales más abundantes, y sus propiedades son comparables, e incluso superiores a los naturales. Pero ese proceso evolutivo de incorporación del plástico a la fabricación de pinturas y su posterior asimilación por el mundo artístico tiene su propia historia.

Así, los primeros intentos serios por conseguir una pintura sintética son de la década de 1830 y triunfan hacia 1860, se desarrollarán de forma especial después de la 1ª Guerra Mundial. Al finalizar la guerra, hubo de pronto un enorme excedente de celuloide o nitrocelulosa flexible, empleado como explosivo durante la contienda, y al que hubo que buscarle nuevas aplicaciones. Sometida a la acción de un disolvente orgánico y enriquecida con resina, la nitrocelulosa produce un barniz, una especie de laca sintética. Coloreada con pigmentos, es una pintura dura, brillante y de secado rápido que empezó a llamarse pintura de esmalte y que comenzó a generalizarse en la industria del automóvil.

Paralelamente, en el mundo artístico, nos encontramos con un grupo de pintores muralistas mexicanos, encabezados por José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros que deseaban pintar grandes murales para edificios públicos. Pero muchos de estos muros estaban al aire libre, y por tanto, se necesitaba un tipo de pintura que secase de forma rápida sin que se alterara por los cambios bruscos de temperatura. El material que ellos estaban buscando ya existía, pero se utilizaba únicamente en el plano industrial, nos referimos a las resinas plásticas. Así fue como se comenzó a buscar colores acrílicos de aplicación artística; los pigmentos eran los mismos que utilizaban los pintores, solo que ahora se agregaban los polimerizados para poder aglutinarlos. En los EE.UU se continuó investigando con polímeros, donde finalmente los pintores pudieron comprobar que las posibilidades del nuevo medio superaban con mucho las necesidades del mural exterior. A mediados de los años 30, el taller de Siqueiros en Nueva York estaba experimentando con nuevas fórmulas, estableciendo una

estrecha relación entre artistas y científicos. Se realizaron muchas pinturas y murales interesantes, entre ellos algunos para el proyecto WPA (Works Progress Administration). La llegada de las resinas sintéticas al mundo del arte tras la 2ª Guerra Mundial, supuso un desarrollo de la aplicación y aprovechamiento de algunas características específicas de ciertos polímeros. En 1945, nacía en Ciudad de México otro estudio: el Taller de Ensayo de Materiales Plásticos y Pintura, dependiente del Instituto Politécnico Nacional. En dicho taller, dirigido por José Gutiérrez, se comenzaron a producir pinturas de resinas sintéticas para fines artísticos: vinílicas, acrílicas y siliconas etílicas, donde artistas consagrados y estudiantes trabajaban con dichos materiales.

El desarrollo de las pinturas industriales, supuso un abaratamiento de los costes que permitió a los artistas ir incorporando en tiempos de posguerra nuevos materiales plásticos (en ocasiones comprados en grandes cantidades, ya no en tubos sino en botes, por litros o kilos). En ese contexto podemos entender las incorporaciones de esmaltes sintéticos e imprimaciones anti-óxido, en las obras de Jackson Pollock (1912-56), y su relación directa con el *dripping* como expresión gráfica característica, presente en obras como *Full Fathom Five* (1947)².

Por otra parte, también las soluciones acrílicas Magna aparecidas en los años 50, comienzan a ser empleadas por artistas como Mark Rothko (1903-70), Kenneth Noland (1929-2010), Robert Motherwell (1915-91), Barnett Newman (1905-70) o, especialmente, Morris Louis (1912-1962) y Roy Lichtenstein (1923-1997). Estos pintores aplicaban los colores de muy diversas formas, así Motherwell al igual que Pollock trabajaba en horizontal, pero empleando el pincel con un estilo directo de rasgos fuertes. Noland construye áreas uniformes de color con contornos definidos, mientras que Rothko manchaba enormes tableros con lavados delgados y transparentes. Algo similar lo encontramos en las últimas obras de Newman en las que experimentó con el impacto sobre el espectador de enormes superficies pintadas con colores puros y limpios. Por otra parte Morris Louis desde 1948 comenzó a experimentar con productos como el acrílico y el "duco" (una laca desarrollada por DuPont para automóviles). Posiblemente el contacto con estos materiales sea debido, en gran medida, a su amistad con dos artistas iniciados en las resinas sintéticas como David Alfaro Siqueiros y Pollock. En ese sentido, la pintura acrílica Magna utilizada por Morris Louis era diferente al óleo y también a la posterior pintura acrílica de base acuosa de Liquitex dado que a diferencia de ésta, era compatible con el óleo y era soluble en trementina³. Morris dejaba parte del lienzo sin imprimir lo cual permitía que el pigmento coloreado de la pintura Magna se extendiera fácilmente cuando eran diluidos. Por otra parte, estos efectos técnicos vinculados al método de tinción y goteo de artistas como Pollock y Helen Frankenthaler (1928) fueron aprovechados por Morris para explorar las posibilidades del cromatismo aplicado por transparencia sobre bases claras. No obstante, como señala Philip Ball, para los artistas de los cincuenta y sesenta:

(...) las nuevas formas materiales que dieron pie a las innovaciones en los estilos pictóricos no fueron tanto los colores como el medio aglutinante de los pigmentos. El color pasó a subordinarse no a la línea o a la forma, sino a la textura y la consistencia⁴.

Es más, en el caso de artistas como Frank Stella (1936), las pinturas acrílicas, plásticas e industriales se emplean también de manera industrial y con un elevado nivel de pureza, el propio Stella afirma



Ripollés en su estudio de Mas de Flors, en la última quincena de agosto de 2012

ba: “Y eso es lo que he intentado hacer. He intentado mantener la pintura con el mismo buen aspecto que tiene en el bote”¹⁵. En ese sentido, no podemos pasar por alto que posiblemente su predilección por este tipo de materiales algo tuvo que ver con su pasado como pintor de “brocha gorda”.

En Europa, la pintura con acrílicos comenzó más tarde. Durante los años 50 se llevaron a cabo numerosas investigaciones, pidiéndose a artistas como Michael Ayrton (1921-75), Peter Blake (1932) o Bridget Riley (1931) que probaran el nuevo material, lo cual hicieron durante varios años. A partir de 1953, evolucionan las soluciones acrílicas Magna hacia otras emulsiones acrílicas a base de plásticos (perspex o plexiglás) como Liquitex, con las que triunfará más tarde el Pop. Algunos de los experimentos parecen mapas de cuadrados con diferentes colores, para comprobar la velocidad de secado y los cambios de coloración al secarse. Pero la investigación y la experimentación son procesos lentos, y por tanto hasta mediados de los años 60 no se dispuso de acrílicos en Europa similares a los que actualmente se emplean para las Bellas Artes. Uno de los artistas que incorporó a su trabajo los nuevos acrílicos PVA al agua, fue el británico David Hockney (1937) que pudo beneficiarse de las cualidades específicas en cuanto a secados rápidos y uniformes. También aprovechó la diversidad de acabados desde el color opaco hasta su mayor grado de transparencia, cualidades que se aprecian en sus famosos cuadros de piscinas. La utilización en estas obras de pinturas Liquitex, las favoritas de Hockney comenzó en 1964, a raíz de su contacto con

la cultura americana. Al enfrentarse a las piscinas y palmeras de California, consideró que los pigmentos intensos del medio acrílico Liquitex, de base acuosa y soluble en agua, eran los más adecuados para representar la luz y luminosidad que caracteriza a esa zona de los EE.UU. Además, para conseguir el contraste entre partes del cuadro más opacas y otras más transparentes y luminosas, llegó a emplear herramientas claramente diferentes como la cinta de carroceros, los pinceles de pelo, y el rodillo de pintor industrial.

Es evidente que el acrílico revolucionó el panorama de la pintura artística desde mediados de los años 50, pero no ha sido el único material sintético al que se han aproximado los artistas contemporáneos. Así, las pinturas industriales a base de resinas de poliéster, epoxi, alquídicas, siliconas, o poliuretanos, han despertado el interés de grandes artistas por su funcionalidad, acabados y propiedades. Por ejemplo, Pierre Fernández Arman (1928-2005), trabajó con resinas de poliéster y Plexiglás, permitiéndole realizar obras por acumulación de objetos que eran literalmente aglutinados en grandes volúmenes transparentes. En obras de madurez como *Paint tubes* y *Paintbrushes* ambas de 1991, Arman ironiza con la idea del tiempo como reflexión de la propia actividad pictórica. Los útiles tradicionales del pintor (tubos de óleo y pinceles) son atrapados en bloques de resina sintética como metáfora de una actividad artística considerada por muchos a extinguir, y que se presenta atrapada para siempre como los insectos en ámbar que nos han llegado desde la época del jurásico. Del mismo modo,

la importancia del color en *Paintbrushes* nos permite anticipar una de las características formales más visibles de la pintura de las últimas décadas, nos referimos a la idea de pincelada tridimensional que apunta Ignacio Pérez:

Una resina plástica como el poliéster funciona como aglutinante cuando es teñido con concentrados de color apropiados, a la vez que sigue manteniendo su carácter escultórico de volumen. Funciona, de alguna manera, como una mancha o pincelada en tres dimensiones⁶.

Precisamente esa idea de “mancha tridimensional” entendida al mismo tiempo como soporte y cubriente, es a nuestro entender, fundamental para analizar el trabajo de muchos pintores que incorporan actualmente las resinas sintéticas y plásticos a sus obras. Gestos pictóricos contradictoriamente congelados mediante unos nuevos materiales asociados al brillo sofisticado del objeto de diseño industrial.

En los años 80 y 90 artistas como Frank Stella (1936) se mantuvieron atentos a todas las novedades de materiales y pinturas industriales que se iban produciendo. Ejemplo de ello son obras como *La Ciencia de la pereza*, 1984, perteneciente a la National Gallery of Art Washington DC y realizada con óleo, esmalte de poliuretano, alquídico fluorescente, acrílico y tinta / tela, grabado de magnesio, aluminio y fibra de vidrio. Sus cuadros-objetos han ocupado un papel fundamental en el desarrollo de la neovanguardia norteamericana, influyendo en infinidad de artistas, por su particular y ecléctica mezcla de materiales.

Otro norteamericano, Peter Halley (1953) también ha mantenido durante décadas, su fidelidad a la pintura industrial Roll-A-Text⁷. Así es, desde que en los 80 comenzará a emplear este material, no ha dejado de utilizarlo para su particular pintura geométrica. Ejemplo de ello son cuadros como el titulado *Cell with Smoketack & Underground Conduit*, 1985. A comienzos de los noventa con obras como 303, de la Colección Cooperfund, introduce también el Day-Glo (Acrílicos fluorescentes) y partir de 1995 además de pintar con Acrílico Day-Glo y Roll-A-Text emplea pintura acrílica metalizada. Los títulos se acortan y las imágenes pasan de parecer la geometría laberíntica de las calles de una gran ciudad, a simular los circuitos y microchips de un ordenador. A partir del 2000, las pinturas cubrientes anteriormente mencionadas son enriquecidas con los llamados “Pearlescent acrylic”, es decir acrílicos con efectos nacarados, tal y como podemos apreciar en *Anti –Trust*, 2000. Toda esta evolución de los materiales cubrientes empleados en el caso de Halley deja claro el nivel de popularidad alcanzado por las pinturas llamadas industriales dentro del ámbito de la pintura con mayúsculas.

Pero lejos de estar hablando de casos aislados, hemos de decir que cada vez es más frecuente esta continua incorporación de novedades industriales a la pintura. Precisamente en ese tipo de discurso podemos encontrar infinidad de autores contemporáneos como Peter Zimmermann (1956), Frank Piasta (1967), Etienne Boscut (1946), Markus Linnenbrink (1961), Harld Smightz-Schmelzer (1953). En algunos casos, sus obras pueden ofrecer un aspecto llamativamente decorativo, quizá debido a que los originales métodos acumulativos que adoptan, dotan de gran fuerza y espectacularidad a sus piezas. Se trata de pinturas hechas por capas de silicona, y de resina epoxi, que actúan como solución para tintes y pigmentos. Como resultado de este costoso y lento proceso, podemos llegar a interpretar unos discursos creativos conscien-

temente alejados de la expresión espontánea del individuo libre y visceral que hemos podido observar en otros autores como Pollock. En cierto modo, lo que se cuestiona es la propia actividad pictórica dado que el discurso afirma y niega al mismo tiempo.

Sea como sea, los pintores manejan los materiales sean antiguos o modernos, con una intencionalidad muy diversa, tal como hemos podido observar en este breve recorrido, la técnica puede oscilar entre un sistema controlado que exige un dominio experimentado de útiles y pinturas, hasta recursos donde el propio material lleva al artista al límite de lo controlable. Pero en todos ellos, la materia física empleada se autoafirma y revela como esencia misma de la creación pictórica. Cada uno de los nuevos materiales pictóricos empleados, han sido asumidos por los artistas como nuevos caminos de experimentación creativa, permitiéndoles seguir escribiendo la historia de la pintura como un ente vivo alejado de esa eterna muerte tantas veces anunciada por los críticos de arte.

Julián Irujo, en su libro titulado *La materia sensible* nos dice:

La exploración técnica permite indagar en los fundamentos del sistema o lenguaje específico de la pintura y sus diversas posibilidades expresivas⁸.

En las siguientes líneas nos adentraremos en esa materia sensible que se desprende de las continuas experimentaciones pictóricas de Juan García Ripollés. Sería erróneo por nuestra parte, analizar las exploraciones del artista como fórmulas a reproducir, dado que en su caso cada obra es una nueva experiencia irrepetible, sin embargo, el estudio de los materiales que emplea y su modo particular de aplicarlos, se nos antoja como una necesidad esencial para entender mejor su obra. Del mismo modo, intentaremos diseccionar su particular modo de actuar frente a los barnices y las lacas de poliuretano, y demostrar por qué se hace imposible separar la técnica novedosa que emplea de los objetivos expresivos del artista.

LACAS Y BARNICES DE POLIURETANO, DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS ESENCIALES

Antes de entrar de lleno en la aplicación que el artista castellonense hace de las pinturas a base de poliuretano, se hace necesario referenciar el origen y las características técnicas esenciales del material que utiliza. En ese sentido, podemos decir que entre los poliuretanos termoplásticos más habituales destacan los empleados en elastómeros, adhesivos selladores de alto rendimiento, fibras textiles, embalajes, juntas, componentes de automóvil, aislantes en la industria de la construcción, del mueble y múltiples aplicaciones más entre la que se encuentra la fabricación de pinturas.

Las pinturas elaboradas con el sistema Poliuretánico nacen dentro del ámbito de la automoción como solución al problema de secado de los tradicionales secados por evaporación de otros tipos de pinturas como los esmaltes sintéticos. A diferencia de los esmaltes sintéticos, los poliuretanos secan mediante una reacción química que oscila entre 3-4 horas, permitiendo su repintado en menos de 24 horas. Gracias a esa reacción química, aumenta significativamente su dureza contra el rayado y el roce, haciéndolas actas tanto para su uso exterior como interior.

Además de las pinturas de poliuretano empleadas en la automoción, las lacas y los barnices fabricados con poliuretano también

se han hecho muy populares en el tratamiento de muebles, pavimentos de madera, tarima o parquet. Este tipo de recubrimientos son impermeables, resistentes a la abrasión, y longevos. También es habitual su combinación con pigmentos que en su acabado satinado ofrece un rendimiento estético nada despreciable.

Las características compartidas por todos los recubrimientos poliuretánicos son las siguientes:

- Termo-rígido: secado por reacción química.
- Alta adherencia sobre superficies poco porosas.
- La calidad de sus sólidos economiza diluyente.
- Alta resistencia a golpes y ralladuras.
- Mayor resistencia a agentes químicos.
- Alto brillo y excelente transparencia.
- Terminación suave al tacto y gran poder de deslizamiento.

Todas estas características, hacen del poliuretano, un material potencialmente interesante para los artistas que pretendan trabajar sobre superficies poco porosas de metal, madera o plástico.

En ese sentido, ya dentro del terreno puramente artístico y alejándonos de las aplicaciones referenciadas en la industria del automóvil o del mueble, los poliuretanos, han adquirido sentido creativo en jóvenes pintores como Greg Bogin (New York, 1965), y su particular utilización expresiva de los barnices de poliuretano. Sus obras pueden leerse desde un punto de vista metafórico como crítica social a la aparente prosperidad de las sociedades modernas. Así trabajos como *Happy Place II*, 2009, o *Distopa*, 2007, esconden bajo una envoltura brillante, sofisticada y sin manchas, una realidad bien diferente, para lo que establece una curiosa relación entre los acabados de sus obras y los títulos de las mismas.

Por otra parte el artista alemán Helmut Dorner (GenhenbachBaden, 1952) también aplica laca de poliuretano, en esta ocasión sobre superficies de plexiglás. Este interés por las pinturas industriales, posiblemente tenga mucho que ver con su periodo de formación en la Escuela de Bellas Artes de Düsseldorf, entre 1976 y 1982, donde tuvo de profesor a Gerhard Richter. La autonomía de este corpus plástico es tan fuerte que, a veces, da la sensación de que el cuadro es un producto que se ha realizado por sí solo, excluyendo o “descontextualizando” al artista como autor.

Dentro del panorama nacional, tenemos constancia de aplicaciones artísticas de la pintura de poliuretano tanto de un componente como de dos. Así, artistas como Román Gil (Sevilla, 1940), emplea con regularidad lacas de poliuretano en la realización de sus libros de artista, actuado sobre materiales como plástico, cartón, y acetato. Precisamente sobre el acetato logra a partir de la reacción química generada en los procesos de secado de este material, y en función del grosor de la superficie tratada, una marca de agua muy interesante debida al reblandecimiento térmico del soporte.

En cuanto a lacas para madera destacamos la aportación de la artista catalana Gloria Cot (Reus, 1965) que generalmente trabaja con lacados en rojo intenso y su particular acabado satinado sobre superficies de DM. Contraste entre partes del DM tratadas a pincel y otras a pistola, así como las diferentes matizaciones de un mismo color debido a las alteraciones de texturas sufridas por los distintos acabados planteados con la laca.

Todos los artistas anteriormente mencionados, coinciden con Ripollés, al menos en un material, sea el barniz de poliuretano, los

colores fluorescentes, o los soportes de tela, ahora bien, la intencionalidad y el modo de aplicarlos cambia sustancialmente debido a la existencia de unos objetivos expresivos muy diferentes. Precisamente, esa singularidad del lenguaje pictórico del artista de Castellón, derivado de un tratamiento técnico y plástico a base del fijado de pigmentos en polvo, es lo que vamos a intentar explicar.

LA LACA DE POLIURETANO EN LA PINTURA DE JUAN GARCÍA RIPOLLÉS

El repertorio técnico de Juan García Ripollés, es amplio, y viene abalado por más de 50 años de trabajo continuado en disciplinas tan dispares como el grabado, la escultura o la pintura. Quizás, sus aportaciones más conocidas se encuentren en el ámbito del grabado, donde en 1977 realizó un encargo recibido en Holanda para la ilustración de un libro del escritor catalán Josep Pla. Pero fue a partir de 1989, cuando la técnica del grabado matérico alcanza su madurez, siendo singular por lo espectacular de los formatos, por el papel rugoso y grueso de lino sobre el que imprime, así como por el gran volumen y textura de materia incorporada. En esos grabados matéricos, podemos encontrarnos con la incorporación de elementos tan diversos como virutas metálicas, o recientemente materiales inertes como frita procedente de granilla y esmaltes cerámicos triturados. Tampoco debemos pasar por alto su interés por las resinas epoxi, la fibra de vidrio, el cristal de Murano y las pinturas de coche en su faceta como escultor. Sin embargo consideramos que no son tan conocidas las incorporaciones de Barnices y Lacas de Poliuretano en el resultado final de su particular lenguaje pictórico.

Como ya hemos anticipado, Ripollés, manifiesta un amplio conocimiento de los últimos materiales pictóricos proporcionados por la industria. Está familiarizado con las resinas epoxi y la fibra de vidrio que emplea para sus esculturas, las lacas y pintura para coches que aplica en sus recubrimientos, o los barnices de poliuretano que en la última década ha introducido en sus pinturas. Pero existe una premisa que le permite investigar con todos ellos sin perder de vista la necesidad interna de entender el arte como un verdadero espacio de libertad. En ese sentido sus últimas pinturas tensan al límite la siempre complicada relación entre el material empleado y la necesidad de expresar.

Por un lado un material industrial de última generación, con un brillo y acabado sedoso de gran espectacularidad; por otro, una acción gestual que lo posiciona ante el ancestral y mágico ritual de un antiguo chamán. Una sucesión de capas, que se suman diluyéndose y volviendo a aparecer en un diálogo constante entre el gesto y su anulación. Un verdadero flash-forward metafóricamente similar a la más brutal elipsis que se haya realizado jamás en la historia del cine y que al igual que Kubrick nos enlaza al mono y la nave espacial, en un discurso de carácter circular en el que lo más tecnológico se funde con lo más primitivo, en una especie de bucle sin fin. Ripollés, al igual que el astronauta de 2001, dispone de una tecnología que le ayuda, (pinturas de última generación, compresor) pero que a la hora de la verdad, pueden fallar y volverse en su contra. En ese preciso momento, donde la seguridad que nos otorga el mundo tecnológico que nos rodea, puede cuestionarse, surge un espacio para la libertad, un lugar de lo mágico, donde aflora el instinto de supervivencia, la curiosidad, y la capacidad creativa del hombre que por fortuna todavía no ha podido ser sustituida por la máquina.

Este posicionamiento de Ripollés, nos puede ayudar a entender el fuerte contraste existente entre los materiales que emplea y



Botes con los pigmentos más empleados por el artista. Principalmente pigmentos fabricados por la marca holandesa Peter van Ginkel y por la catalana Agroquímica del Vallés

su modo de utilizarlos. Para ello también es importante tener en cuenta la ubicación y disposición de su taller los utensilios empleados, así como su particular manera de trabajar a la intemperie durante todo el año, haga frío o calor, viento, lluvia o sol. Precisamente el autor, introduce premeditadamente estos agentes de la naturaleza haciéndoles participar en la creación de sus obras, de la misma manera que un diseñador biónico. Ripollés es muy consciente de que la naturaleza lleva millones de años perfeccionando sus formas, y adaptándose a las situaciones más extremas, siempre desde la premisa de la optimización de recursos. Con ese referente, aplica la fórmula infalible de que menos es más, por lo que se hace necesario saber cuando un cuadro pide su terminación, y eso es algo, que Juan García Ripollés ha logrado asimilar.

El interés constante por los materiales industriales en las distintas disciplinas cultivadas por el autor, tiene mucho que ver con su inicial profesión de pintor de “brocha gorda”, aspecto que le une a otros artistas de su generación como el norteamericano Frank Stella. Ese pasado le hace no rechazar de antemano nuevos materiales que a priori no son empleados en bellas artes pero que sin duda permiten desarrollar mucho mejor sus inquietudes artísticas. El propio artista comenta que “la democratización de los materiales es un fenómeno maravilloso, dado que si no fuese así, solo una minoría podría tener acceso a la pintura”⁹. Sin duda esa democratización facilita la labor de aquellos que independientemente de su posición económica, tienen algo que decir y expresar.

El gran Jean Dubuffet hablaba de que

*(...) el arte debe surgir de los materiales y, espiritualmente, debe tomar de ellos su lenguaje. Como cada material tiene su propio lenguaje, no es necesario obligarlos a servir a otro*¹⁰.

Una premisa que parece haber adoptado el propio Ripollés cuando nos revela que “no es posible trabajar en contra del material”¹¹, por lo que aclara muy bien hasta que punto existe un respeto hacia ellos y a lo que evocan por sí mismos. Los materiales con los que habi-

tualmente realiza sus obras pictóricas, tienen funciones y orígenes muy diversos.

Comenzando por los soportes, podemos decir que son de lienzo imprimado y montado en bastidor reforzado de madera de pino de Flandes. Son frecuentes los formatos comprendidos entre el 116 x 89 y el 100 x 81 cm. Se trata de formatos lo suficientemente grandes como para que el color pueda ser extendido con total libertad, y lo suficientemente manejables para que pueda manipularlos sin ayuda, indistintamente, tanto en vertical como en el plano horizontal. Del mismo modo, el lienzo empleado es de doble tela. La cara externa es de lino 100% y la cara interna es de mezcla 75 % de algodón y 25 % de Poliester. Ambas telas están unidas por un encolado de cola de conejo cuyo gramaje final alcanza los 260 grs/m², consiguiendo así una gran resistencia a los impactos y las agresiones a las que somete el lienzo.

En cuanto a los materiales de consolidación destacamos la laca empleada a modo de adhesivo para el fijado del pigmento sobre el lienzo. La laca empleada ha sido fabricada por Pinturas y barnices Industrias Omar, empresa principalmente especializada en el sector del mueble.

Pero además de las Lacas de Poliuretano, los grandes protagonistas de sus obras, son los pigmentos en estado puro. En este sentido la fuerza expresiva de su obra tiene mucho que ver con el lugar que ocupan unos pigmentos y colores que actúan como decía Dubuffet, por sí mismos, con todo su esplendor, dado que Ripollés los muestra sin aglutinante alguno.

DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE APLICACIÓN DE LAS LACAS

Seguidamente, vamos a proceder a analizar las principales fases del proceso creativo que podemos encontrar en la última etapa pictórica del autor. En cualquier caso, queremos adelantar que sería muy pretencioso por nuestra parte reducir su gran quehacer artístico al



PRIMERA FASE

Encaje y perfilado con la virola del pincel y rectificaciones con petróleo

proceso de trabajo que a continuación vamos a describir, dado que podría interpretarse como un modo de actuación susceptible de ser asociado a una fórmula cliché repetitiva y mecánica. Nada más lejos de la realidad, se trata de un proceso perfeccionado durante largos años donde el artista ha modificado continuamente tanto los materiales empleados como el sentido expresivo que les otorga. Por todo ello, anticipamos que no se trata de un proceder mecánico y artesanal, dado que está sujeto a variaciones que pueden depender tanto del estado de ánimo como de los propios agentes de la naturaleza que directamente también intervienen en la creación de las obras.

Primera Fase

En la primera fase correspondiente al encaje, el artista castellonense suele trabajar con la tela en posición vertical sobre un caballete de fabricación propia que a pesar de su gran funcionalidad, tiene más parecido a un banco o “perigallo” para coger fruta o podar árboles, que a un utensilio propio de las bellas artes.

Desde hace años, tiene costumbre de perfilar y dibujar con la virola o férula de metal de aquellos pinceles que han perdido el pelo. El metal que une el pelo con el mango del pincel, puede ser de hojalata, aluminio o un latón niquelado inoxidable. Estas diferencias también le proporcionan distintos tipos de trazo, de tal forma que los realizados con virola de aluminio, quedan más marcados que

los perfiles realizados con hojalata o latón. Cuando tiene que rectificar el encaje, emplea un trapo impregnado de gasolina. En épocas anteriores trabajaba con carboncillo y grafito, pero a raíz de un momento en el que necesitaba imperiosamente dibujar y no dispuso de dichos materiales, probó a dibujar con lo que tenía a mano, y en ese momento recurrió a un pincel que solo contaba con el palo y el metal. A partir de ese momento, se hizo habitual esbozar sus pinturas con la punta de metal, algo que le transporta accidentalmente a la antigua tradición de dibujar con punta de plata, tan en desuso hoy en día. Pero además de esa alusión directa al pasado de una tradición, se adivina su paso por el París de los nuevos realistas, y del legado conceptual que el arte póvera dejó en una generación que denunciaba el consumismo desmedido. Respecto a la particularidad que ofrecen los artistas que reciclan, compartimos la siguiente afirmación de Ignacio Pérez:

La posición del artista del reciclaje invita a contemplar el paso del tiempo sobre las cosas sin ansiedad, a apreciar sus señales en la piel de los objetos, a dirigir una mirada nueva a aquello que ha sido dado de lado, rechazado, consumido¹¹.

En el caso Ripollés, el reciclaje es funcional, dado que se convierte en un utillaje que proporciona un registro que no contamina la vibración cromática del resultado final. Esto es así, gracias a que el dibujo a punta de metal impide que, tanto la laca, como el pigmento que posteriormente aplica una vez realizado el trazo, pueda ensuciarse como ocurriría si emplease el grafito o el carboncillo.



SEGUNDA FASE
Aplicación a pincel de la laca de poliuretano de dos componentes

Segunda Fase

En la segunda fase del trabajo, aplica sobre la tela, esta vez ya colocada en el plano horizontal, una capa de pintura a base de Laca de Poliuretano. Dicho producto no seca por oxidación como el óleo o los esmaltes sintéticos alquídicos, sino que es de secado reactivo, es decir para su polimerización son necesarios dos componentes, que endurecen por la reacción química entre ambos.

La reacción de polimerización empieza una vez efectuada la mezcla, ésta deberá ser exacta. Es decir, si no se realiza como especifica el fabricante, el polímero resultante variará en cada caso.

A continuación mostramos la relación de productos y proporciones empleadas en la segunda fase del trabajo.

- **3 partes de ACRITER M-30.** Cod. 014182 (Contiene tolueno y xileno), envase de 5 litros.
- **1 parte de ENDURECEDOR NA.** Cod. 007308 (Contiene isocianato) envase de 1 litro.
- **1 parte de DISOLVENTE DE POLIURETANO.** Cod. 008005 (Contiene tolueno) envase de 5 litros.

El disolvente de poliuretano es opcional y depende mucho del tiempo de secado que el autor pretenda. Pero tanto el Acriter M-30 como el Endurecedor NA, son una constante en la mayor parte de

sus pinturas. Estos dos componentes son aplicados a brocha directamente sobre el lienzo, mediante una capa espesa que garantiza el primer fijado del pigmento vertido durante la tercera fase del trabajo. Del mismo modo, el Acriter M-30 y el Endurecedor NA puede ser alterado para acelerar o retrasar el tiempo de secado. Para ello, puede acortar el secado eliminando parte del disolvente de poliuretano. Este proceder es utilizado por Ripollés para crear una capa transparente que seca más rápido, y a la que no se fijará el pigmento vertido en la tercera fase del proceso, permitiéndole hacer una reserva controlada del blanco de la imprimación del lienzo.

- **DISOLVENTE RETARDANTE** Cod. 008009 (Contiene xileno) envase de 5 litros.

Por el contrario cuando necesita retrasar el secado de la Laca de Poliuretano, porque va a transcurrir más tiempo entre su aplicación y el espolvoreado del pigmento en polvo, o bien, porque quiere que se adhiera más cantidad de pigmento en relación a la laca, aplica Disolvente Retardante en lugar de Disolvente de Poliuretano.

Una vez realizadas las consultas con el fabricante, llegamos a la conclusión de que Ripollés fuerza mínimamente las recomendaciones del fabricante que para aplicaciones a pistola contempla proporciones del 10 % de Endurecedor NA. En el caso de Ripollés nos encontramos con un porcentaje que supera el 25 % para otras



TERCERA FASE

Espolvoreado de pigmento sobre la laca de poliuretano mordiente

aplicaciones indicadas por el fabricante y que están justificadas en la medida de que el artista aplica el material a pincel. Del mismo modo al aumentar este porcentaje consigue una mezcla más brillante, flexible y con mayor poder de adherencia, cuestión esta última fundamental en el sentido expresivo que ha de adquirir el posterior fijado del pigmento en polvo¹².

Tercera Fase

En la tercera fase del trabajo, Ripollés se transforma, desdoblado su manera de actuar. El rigor, la precisión y la minuciosidad que implica la aplicación de las capas de Laca lenta y rápida, contrasta con la espectacular y desinhibida acción de arrojar pigmento sobre la tela. En ese sentido, la acción de pintar requiere de un estado vital que sugiere la realización de un verdadero ritual. Como si de un primitivo Chaman se tratara, Ripollés comienza a lanzar pigmentos de diversos colores sobre la superficie de la tela. Para ello se sirve exclusivamente de sus manos, en una actitud de aproximación al gesto más primigenio con el que pudo actuar el pintor de la época de las cavernas. Contraste brutal, a modo de salto en el tiempo con lo tecnológico y lo industrial de las Lacas de Poliuretano aplicadas previamente a modo de fijador-aglutinante.

Pero incluso esta acción tan aparentemente visceral e irracional, está perfectamente calculada por los años de experimentación y experiencia del artista, no en vano, emplea dos grandes familias de pigmentos. Por un lado pigmentos de gran pureza y calidad como el lila, magenta, amarillo, cian, o el verde fluorescente fabricados por la marca holandesa Peter van Ginkel, pigmentos que permiten una gran solidez y luminosidad.



Por otra parte, pigmentos en polvo de la marca Incoral fabricados por la empresa catalana Agroquímica del Valles S. L. con una paleta de colores más tradicionales, como el negro, rojo cadmio, almagra, todo tipo de tierras, etc. Estas dos familias de pigmentos se comportan de un modo muy diferente al lanzarse sobre el lienzo. De hecho, los pigmentos más sólidos y luminosos de Peter van Ginkel al lanzarse sobre el lienzo, caen a plomo, dejando unos registros nítidos y contundentes a su paso, pero sin difuminarse con el resto, manteniendo su propia personalidad¹³. Salvando las distancias se trataría de una especie de *dripping* que a diferencia de Pollock, no emplea aglutinante alguno.



Por otra parte, los pigmentos más económicos manifiestan una menor luminosidad o pureza, y tienen la particularidad que al lanzarse sobre el lienzo, se volatilizan en gran medida, generando una especie de nube que cae lentamente sobre el lienzo, contaminando y en cierto modo, desaturando casi uniformemente, el conjunto de la superficie. Se trata de pigmentos que según el propio Ripollés “anulan la personalidad y contundencia de los pigmentos de mayor pureza”. En ese sentido el gesto es absorbido por otro efecto de espolvoreado más frío e impersonal, similar al de un aerógrafo o una pistola aplicada a cierta distancia de la superficie.

En cualquier caso, esta fase requiere de una gran rapidez y acción dado que las lacas de Poliuretano, secan superficialmente muy rá-



CUARTA FASE

Pigmento humedecido y compactado por aspersión de agua

pido y por tanto el artista dispondrá de un breve espacio de tiempo como máximo 15 o 20 minutos para incorporar el pigmento sobre la Laca. Ripollés, en cada uno de sus rituales de espolvoreado, asume decisiones, en las que participan por igual, tanto el propio estado de ánimo como los caprichos de la naturaleza de la que se rodea. Se establece así una lucha entre las dos familias de pigmentos descritas, cuyo resultado incierto e incontrolable hacen que el autor mantenga la tensión y la alerta necesaria para sentir la fuerza que se experimenta al enfrentarse solo ante la tela.

Cuarta Fase

En la cuarta fase del proceso, se procede a compactar y dejar reposar durante un breve periodo de tiempo el pigmento lanzado sobre la laca de poliuretano, la cual todavía no ha completado totalmente el proceso de secado. Para compactar el pigmento, Ripollés comienza a lanzar una lluvia suave sobre el lienzo que permanece en posición horizontal.

Esta fase del proceso, produce una particular textura mordida casi a modo de estampado, que se refleja en el resultado final de la obra. Esto es debido a la reacción provocada por el contacto entre la Laca de Poliuretano todavía sin secar, y la lluvia de agua. El pigmento hidratado de este particular modo, se consolida haciendo una especie de burbujas y motas. Para ello, es imprescindible mantener la obra en horizontal y reposando durante alrededor de 20 o 30 minutos a espera de un proceso posterior de lavado global que dejará al descubierto aquellas zonas del cuadro donde el pigmento ha quedado fijado casi por completo. Pero además se establecerán diferencias notables entre aquellas partes del cuadro donde se ha aplicado laca para fijar el pigmento, y aquellas otras

donde no se ha aplicado. En estas últimas el pigmento será levemente recordado en función de la capacidad de absorción de la imprimación del lienzo obteniéndose así un aspecto acuarelado mucho más suave. Por otra parte, existe un tercer registro correspondiente a aquellas partes del cuadro donde el poliuretano ha secado por completo por lo que se ha impedido la adherencia del pigmento, dejando así, una zona brillante y transparente en la que enmascarar el blanco de la imprimación.

Quinta Fase

En esta fase del proceso, como ya hemos adelantado, se produce el lavado de la obra, en dicho lavado se lanza ya con el lienzo en posición vertical, un importante chorro de agua a presión a través de una manguera.

Sin duda, se trata de la fase más espectacular de este singular ritual pictórico, donde en pocos segundos aparecen las formas condicionadas por aquellas partes del lienzo que han sido intervenidas por la laca de poliuretano inicial. En esta parte del proceso, que conceptualmente podríamos comparar también con los famosos decollages de Mimo Rotella, surgen aguadas espectaculares, reaparecen blancos desde la imprimación, y pigmentos de mayor pureza que parcialmente habían sido envueltos. Este proceso mágico de transformación nos hace percibir la importancia de una obra concebida a través de la lucha interna entre el dominio y control mental de los procedimientos grasos, magros, y mixtos, y lo incontrolable y azaroso de los registros y texturas resultantes de su aplicación.



QUINTA FASE

Lavado a chorro de agua



SEXTA FASE

Ajustes de color con difuminados, raspados y recuperaciones en pintura acrílica

Sexta Fase

Aquí, la superficie del lienzo es abordada tanto en vertical como en horizontal, y es donde el autor, aprovecha para ajustar el acabado gestual y cromático de la obra.

En esta parte del proceso el autor se toma su tiempo, adopta una mirada más reposada, toma distancia con el cuadro, sabe que todo depende de una intervención mínima pero fundamental en la que aplica la premisa de que “menos es más”. Aquí, Ripollés, es muy consciente de que se está jugando el desenlace, y de él se puede salir victorioso o derrotado¹⁴. Para ello refuerza puntualmente con colores más opacos, algunas zonas del cuadro, aplicando pintura acrílica con los dedos o con paletinas duras. Otro recursos consisten, en el difuminado y suavizado de registros y texturas, para ello se sirve de todo tipo de utillaje, dotando a la imagen de un mayor contraste entre las zonas donde el pigmento permanece tal y como se ha quedado después del espolvoreado y posterior lavado, y aquellas en las que mediante un trapo, los dedos, o un escobón, han sido rozados, extendidos, y ensuciados premeditadamente. Por otra parte, a veces tiene la necesidad de rascar la tela para recuperar la imprimación original, esto es posible en aquellas zonas donde la Laca se muestra menos elástica, dado, que ha sido tratada para un secado más rápido. Generalmente, en estas zonas no se ha fijado el pigmento, pero en caso de que sea necesario, es posible eliminar material con una espátula, gracias a la gran resistencia y elasticidad que ofrece el doble entelado del lienzo.

Séptima Fase

En esta última fase del trabajo, se hace necesario consolidar y fijar de un modo definitivo todo el material que todavía pueda quedar suelto. Para ello aplica un barniz final al agua de acabado satinado y especial para parquet de la Marca Hempel.

Se trata de un barniz de poliuretano más respetuoso con el medio ambiente y de un solo componente que además seca al tacto en unos 30 minutos¹⁵. Con dicho barniz final, se consolida el fijado, se realzan los colores y se cierra un proceso de técnica mixta singular donde una base de Laca preliminar soluble con disolvente y todavía sin secar a nivel viable, se une a los pigmentos y el barniz al agua, formando un cuerpo único estable y con gran elasticidad. El problema técnico que Ripollés tenía al aplicar el mismo material en la base y en el acabado final, estaba condicionado por la fuerza de tensión que se produce con las Lacas de poliuretano y su rápido secado en superficie. Esto le obligaba a esperar al menos 48 horas para evitar arrugas provocadas por una capa final que ponía en tensión la capa aplicada en la base, en un proceso similar al que se produce cuando aplicamos dos capas de conejo, una sobre otra en el mismo grado de concentración. Este problema técnico queda solucionado gracias a la aplicación final del Barniz al agua. Por otra parte, al no haberse producido un secado total de la laca de la base, se impide la “filmificación” del barniz final y se garantiza la adherencia. Para que este complejo proceso técnico sea posible, hemos de recordar que la ejecución global de las obras, no debe sobrepasar el tiempo de secado final de la Laca de Poliuretano. Así las obras son resueltas en un tiempo extremadamente corto comprendido generalmente en-



SÉPTIMA FASE

Pulverizado a pistola del barniz final satinado al agua

tre 4 y 5 horas, en ese tiempo se asumen todas las fases de trabajo anteriormente descritas. Ripollés, como buen conocedor del oficio, sabe que si se aplica el barniz final con la laca completamente seca (nos referimos no solo al secado superficial que puede producirse en 15 o 20 minutos, si no en un secado completo de al menos 48 horas), el riesgo de "filmificación" de la última capa, podría arruinar la consolidación estratigráfica de la obra. Por otra parte, es necesario destacar los matices y sutiles desenfocos que todavía presenta la aplicación en horizontal y a pistola de esa capa de barniz final, muy en especial en aquellas zonas donde el pigmento reposa sobre la imprimación de la tela sin intervenir. Para ello, el autor rebaja el barniz satinado con un 3% de agua. Aplicando el pulverizado a unos 40 o 50 cm de la superficie de un modo lo más uniforme posible primero en un sentido y luego en otro. Del mismo modo, durante el proceso aquí resumido, se ha trabajado a la intemperie y a unas temperaturas que rondan los 30 grados.

Una vez finalizada la descripción general de la técnica singular de Ripollés, sería fácil caer en una lectura meramente superficial de los pasos aquí explicados. Debemos de entender que las formulas entendidas como recetas no sirven, porque carecen de alma y no garantizan alcanzar el fin último que es la expresión, pero tampoco consideramos práctica una actitud de menosprecio tan presente hoy en día, hacia las técnicas y los procedimientos. La impagable vivencia de compartir los secretos de un artista como Ripollés, nos ha animado a escribir este artículo, con un principio didáctico ligado a nuestra propia actividad docente e investigadora, y a la necesidad de seguir atento a las técnicas y materiales propios del momento histórico que nos ha tocado vivir y que lógicamente modifica inevitablemente nuestra mirada. Quizás precisamente por ese sentido didáctico nos vemos en la necesidad de finalizar nuestro discurso con unas conclusiones que nos permitan aclarar mejor la relación existente entre su técnica pictórica y sus necesidades expresivas.

CONCLUSIONES

Las ventajas que encuentra Ripollés en la aplicación de Lacas de Poliuretano en la base de sus obras son la alta dureza, la excelente adherencia entre capas y la posibilidad de aplicar verdaderos procedimientos de técnica mixta contemporáneos superponiendo una capa final al agua que fija el pigmento y que al mismo tiempo consolida con la capa de Laca de dos componentes aplicada al principio del proceso. De este modo el pigmento queda encapsulado entre dos capas que acaban haciéndose una.

El no aglutinar el pigmento con las Lacas que emplea para fijarlo, le permite mantener gran parte de la vibración cromática del color crudo de los pigmentos. Por otra parte, logra así, un comportamiento gráfico del color entre orgánico y frío, dado que por un lado el pigmento en polvo juega su papel en un proceso donde es fijado, lavado, difuminado y vuelto a fijar. Produciéndose superposiciones de texturas y colores diversos en un juego al límite entre el azar y el control de los materiales empleados. Así consigue una gran riqueza de registros que asumen en parte, los efectos propios de otras técnicas como el pastel, el esgrafiado o el aerógrafo.

La laca de Poliuretano empleada no amarillea, tiene en origen un secado muy rápido y un aspecto sedoso, es muy estable siendo totalmente inalterable a la luz ultravioleta, por lo que la hace ideal para una capa inicial donde debe de fijar gran parte del pig-

mento en polvo esparcido durante el proceso creativo, incidiendo mínimamente en el comportamiento cromático del mismo.

La durabilidad de las obras realizadas con este proceder, pueden plantear en el futuro algunos interrogantes y como es lógico predecir lo que puede ocurrir con estas obras necesitaría de ensayos de laboratorio que acelerasen artificialmente el envejecimiento del proceso. Podemos afirmar que el modo de proceder de Ripollés supone una modificación de las recomendaciones del fabricante, plenamente justificada por el nuevo contexto de su aplicación. Unos soportes, y unos procesos que en el caso de Ripollés nada tienen que ver con las aplicaciones del diseño original del producto. Ahora bien, es cierto, que dichas modificaciones, y las proporciones habitualmente utilizadas por el artista (3 Acriter: 1 Endurecedor) supone dotar al producto de una flexibilidad considerablemente aumentada y una importante mejora en la resistencia. Del mismo modo, al haber más endurecedor, también se dilata el tiempo de secado inicial establecido en las proporciones recomendadas por el fabricante. En ese sentido, la mezcla permite disponer de alrededor de 1 hora y media como tiempo máximo desde que se empieza a aplicar la laca hasta que se acomete la fase de espolvoreado.

Por otra parte, las ventajas derivadas de aplicar el Barniz al agua para Parquet de la Marca Hempel, parten de un mejor comportamiento con el medio ambiente, un menor grado de oxidación que contribuye a mantener en el tiempo una mayor transparencia. Estas cuestiones, unidas a la idea de no aglutinar el pigmento, permiten al artista dotar a sus obras de un tratamiento cromático muy particular. Así mismo, este barniz final, acorta el tiempo entre capas, dado que a los 20 o 30 minutos de haber realizado el último lavado a chorro, e incluso antes de las 48 horas correspondientes al secado completo del Acriter M-30, permite aplicarlo sin que produzca las arrugas que ocasionalmente le provocaban la aplicación como barniz final del propio Acriter M-30 satinado.

No es nuevo el interés y grado de experimentalidad de Ripollés con todo tipo de materiales. Ya hemos mencionado sus conocidos grabados matéricos donde incorpora elementos de todo tipo. También tienen gran visibilidad los formidables materiales empleados en sus esculturas con fibra de vidrio o cristal de murano. Pero las innovaciones técnicas de su obra pictórica, quizás no son tan conocidas debido a que tienen un sentido expresivo más intimista y sutil. Los lavados al agua y posteriores barnizados transparentes, se articulan como una técnica novedosa de pintura por capas capaz de reunir aspectos de la acuarela, pero con un sentido donde los imprevistos, y la materia pigmento adoptan todo el protagonismo.

Podemos concluir que sus últimas obras pictóricas realizadas con bases de Laca de Poliuretano, además de aportar soluciones novedosas a nivel técnico, asumen un interés por los pigmentos como materiales esenciales e imprescindibles de la expresión pictórica. Un sentido expresivo que no cae en la monotonía, que es renovado a diario, y en el que intervienen elementos como el viento, la lluvia, el calor o el frío, convirtiéndose así, en el utilaje oculto que singulariza a cada una de sus vivencias pictóricas.

Por último debemos aclarar que el objetivo de este trabajo, no puede abarcar la infinidad de exploraciones pictóricas desarrolladas durante décadas por Ripollés. Ahora bien, consideráramos oportuno subrayar una faceta singular de su creatividad, que ha quedado parcialmente eclipsada por su más conocida faceta de grabador y escultor.

NOTAS

1. Se puede encontrar información detallada de la asignatura y de los resultados de las investigaciones realizadas en el contexto de los nuevos materiales pictóricos en García López, Antonio: *Nuevos materiales, soportes y poéticas pictóricas*, 2009 [<http://ocw.um.es/artes-1/nuevos-materiales-soportes-y-poeticas-pictoricas/material-de-clase>] [Consultado el 20/09/2012].
2. En dicha obra “se hizo un empleo generoso de la pintura de aluminio, de la que se ha aprovechado con maestría el contraste que su brillo forma con el blanco y otros colores más mates”. Véase Collins, Judith, et al.; *Técnicas de los artistas modernos*, Blume, Madrid, 1996, p. 127.
3. Magna es el nombre comercial de una pintura de base acrílica fabricada por Bocour Artist's Colors Inc., que contiene una resina sintética, un diluyente, un agente emulsionante y el pigmento coloreado. Respecto a la técnica de Morris Louis y Frank Stella Véase Collins, Judith, et al, *op. cit*, pp. 156 y 168.
4. Ball, Philip: *La invención del color*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, p. 405.
5. Declaraciones de Frank Stella en 1964, citadas en Batchelor, David: *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001, p. 119.
6. Pérez Jofre, Ignacio: “Polímeros y arte contemporáneo. Una reflexión sobre su significación cultural desde la contemporaneidad.” En AA.VV: *¿Qué es la escultura, hoy? 1º Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos*. Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos, UPV, Valencia, 2002, p. 359.
7. Se trata de un aditivo de textura para todo tipo de pintura, tanto exterior como interior y puede se aplicada con rodillo. Además, este tipo de pintura, disimula en una sola capa todo tipo de imperfecciones en los soportes donde se aplica además presenta tres niveles de textura que van desde la fina hasta la gruesa. [<http://www.painterstoolbox.com/finditem.cfm?itemid=2567>].
8. Irujo Andueza, Julián: *La materia sensible. Técnicas experimentales de pintura*, H. Blume, Madrid, 2008, p. 15.
9. Declaraciones realizadas en agosto de 2012 en su estudio de Mas de Flors.
10. Véase Collins, Judith, et al, *op. cit*, p. 127.
11. Declaraciones realizadas en agosto de 2012 en su estudio de Mas de Flors.
12. D. José Ángel Martínez, director técnico de I+D+I de Industrial Omar, nos proporcionó información detallada tanto de los productos como de sus fichas técnicas. Del mismo modo, nos anticipó que el endurecedor NA aplicado en la proporción 1 a 3 aumenta la flexibilidad, brillo y resistencia de la mezcla, al mismo tiempo que ralentiza el tiempo de secado final de la misma.
13. Para tener una información completa de las características técnicas, así como de la gama de colores de los pigmentos Peter Van Ginkel ver el enlace: [<http://www.petervanginkel.nl/index.php?id=78>] [Consultado el 20/09/2012].
14. El autor, nos habla de que “el cuadro puede echarse”, y si llega el caso, hay que asumirlo y comenzar de nuevo. Declaraciones realizadas en agosto de 2012 en su estudio de Mas de Flors.
15. Puede consultarse la ficha técnica del Barniz Parquet Satinado al Agua en la página web de la marca Hempel y en el enlace: [http://www.hempel-es.com/archivos/ficha_tec/09360_gs_Jun10.pdf] [Consultado el 20/09/2012].