

Sin disminuir la importancia del resto de su obra, es el trabajo con los tapices la faceta que más destaca en la polifacética dedicación artística de Grau-Garriga, su actividad más conocida internacionalmente. Y lo es porque ha conseguido devolver al tapiz su condición de *arte* en el siglo XX, superando el retraso de esta manifestación plástica respecto a las artes visuales contemporáneas. En este sentido, como explicó en su momento el mismo Grau-Garriga, su trabajo con el textil supuso una ruptura, una actitud de innovación radical, pero que fue posible, precisamente “por haber tenido a mis espaldas una formación en el campo específico de la pintura [...] aunque posteriormente el textil influyó, a su vez, en mi pintura y en mis dibujos”.(1)

En efecto, Grau-Garriga se había iniciado como pintor partiendo de una figuración tradicional con resonancias neoclásicas o, por mejor decir, *noucentistes*. Entre 1956 y 1963 acomete varios proyectos de pintura mural de carácter religioso de inspiración románica en la línea de la renovación del arte sacro surgida poco antes en Francia. Su pintura evoluciona desde entonces y, tras una etapa de cierto expresionismo, en el cambio de década de los cincuenta a los sesenta llega a las fronteras de la abstracción informalista. Pero un poco antes se produce precisamente su descubrimiento del arte textil, con motivo de la dirección artística que se le encarga, en 1957, en la fábrica Alfombras y Tapices Aymat (con la que colaborará hasta 1971) al objeto de renovar tal tradición. En 1958, merced a este trabajo, se desplaza a París donde trabaja en los talleres de los “cartoniers” de la nueva escuela francesa como Jean Lurçat. Pero allí queda impresionado al conocer directamente las obras de Dubuffet, Fautrier o Hartung. El descubrimiento del informalismo y de las posibilidades expresivas de elementos matéricos que encuentra en el textil le lleva asimismo al rechazo de la anécdota, de la descripción o de cualquier iconografía extemporánea. Desde estos valores, Grau-Garriga se decide a buscar su propio lenguaje que es, al mismo tiempo, una búsqueda encaminada a reivindicar la autonomía del arte del tapiz.(2) Otra estancia en Estados Unidos, en 1969, origina el impacto sobre su obra posterior (sobre todo en la técnica del *collage*) del *pop art* americano, particularmente de artistas como Jasper Johns o Robert Rauschenberg. Su pintura a partir de los setenta refleja esta fascinación tanto por la *combine-painting* como por la reflexión de la presencia del objeto en la vida o rutina diarias. De los primeros años setenta (cuando ya es un artista consagrado por su trabajo con los tapices) provienen asimismo sus primeros *environments*, mientras que durante los ochenta realiza fundamentalmente esculturas de inspiración ecológica. Los dos dibujos que integran la colección pertenecen ya a un momento de pleno reconocimiento internacional.

El dibujo es la faceta menos conocida del artista. Y se trata, sin embargo, de una producción que posee características singulares. Sin duda, el dibujo es un medio de expresión más espontáneo y libre, al no estar mediatizado ni por una consciente investigación ni por el seguimiento o ruptura con la tradición pictórica. En consecuencia, al ser un medio menos reflexivo, refleja de modo más inmediato las emociones, es “la taquigrafía nerviosa y rápida de la mente plástica”, en la feliz expresión de José M.ª Valverde.(3) El dibujo será también el medio de expresión más inmaterial de su obra y, desde luego, supone, en el conjunto de la misma, un discurso autónomo, forjado a partir de sus inquietudes humanas y artísticas, casi como un calendario autobiográfico.(4) Discurso que no ha escatimado recursos técnicos y en los que pueden convivir manchas y pinceladas con rayas automáticas ejecutadas a bolígrafo, acuarela, aguada, tinta china o carboncillo. Amalgama de técnicas que son consecuencia de un lenguaje, derivado de la práctica pictórica, enriquecido con la abstracción, la gestualidad, la escritura, pero también el dibujo entre realista y expresionista de la presencia humana de rostros, retratos o huellas de las manos; y, además, con la presencia frecuente del *collage*

(papeles con rasgos o textos previos a veces referidos a circunstancias autobiográficas, incorporados como fondo o soporte).

Esta integración de técnicas está presente de manera notable en *La por*, donde la figuración expresionista de la parte superior del dibujo contrasta con las pinceladas informes de la mancha de la parte inferior. Además se advierte asimismo el procedimiento del *collage*. Obsérvese que la figura de rasgos expresionistas del clérigo ha sido dibujado previamente sobre un folio e integrado en el conjunto mediante unos retoques de aguada. La composición del dibujo ofrece un patrón frecuente en la obra de Grau-Garriga: el elemento central (añadido mediante el *collage*) de un retrato o cabeza que adopta la forma de un cuadro dentro del cuadro. En la figura del inquisidor se ha empleado, para resaltar las sombras de su cuerpo y del entorno, una técnica propia del grabado que consiste en crear dichas zonas oscuras mediante incisiones en malla. En la parte superior, por el contrario, la profusa presencia de flechas comunican un extraño dinamismo al dibujo. El cromatismo contrastado del negro con toques rojos acaban de comunicar a la obra un neto dramatismo, eco del sentimiento trágico del individuo o colectivo al que el dibujo hace referencia. Algo que tampoco es ajeno al resto de la obra de Grau-Garriga, quien siempre ha manifestado su admiración por el arte barroco, y que, de modo general, ha contaminado sus dibujos con el componente estilístico no sólo del claroscuro sino también de una representación regida por la escenificación teatral del infinito para dar cauce a la expresión de la convivencia del dolor y la tortura con la ironía crítica. Bajo el gesto amenazante del inquisidor, la masa informe de un reo o penitenciado del que apenas se aprecia la silueta del puño derecho. El simbolismo de la iconografía es, por tanto, evidente: “L’esperit de l’inquisidor, de l’absolutista, és una de les coses més denunciables. És un tema que utilitzo molt sovint perquè a la meva pintura no hi ha una complaença estètica ni una descripció d’un món ideal”.(5) Ciertamente es que en la obra de Grau-Garriga no se produce la ilustración de ningún mensaje explícitamente codificado de modo lógico, y que en sus dibujos hay un fuerte componente subjetivo e irracional (al que habremos de referirnos inmediatamente); pero este mismo componente de exploración del subconsciente le conduce, como es el caso de *La por*, a un reflejo de su relación con los otros, con el mundo real. Desde esta perspectiva, y no desde una explícita militancia política, el artista comunica a su obra lo que podríamos llamar el ingrediente significativo de una responsabilidad o solidaridad con los problemas de la sociedad que habita.

En *Tots a callar* la pulsión al margen de la racionalidad consciente de nuestros actos, que ya advertíamos en algunos rasgos de la obra anterior, gana protagonismo. El artista insiste en que se trata de dibujos automáticos, de expresión directa, realizados sobre hojas de papel previamente utilizadas para trazar dibujos de manera espontánea mientras atiende al teléfono.(6) Una especie, por tanto, de diario personal en el que se acentúan los valores psicológicos, emocionales y afectivos próximos al surrealismo y a la apertura al subconsciente (visible en la presencia, por ejemplo, de algunos órganos sexuales). Vemos en este dibujo una serie de cabezas realizadas en diferentes técnicas y estilos bajo el procedimiento inconsciente que hemos explicado. En él hay dos folios pegados (uno, vertical, a la derecha; otro, horizontal, a la izquierda) que evidencian huellas de haber sido usados para anotar rápidamente nombres, teléfonos, citas o datos; apuntes que han sido tapados posteriormente con gruesas pinceladas de tinta negra. Pero, además, el autor no queda satisfecho con el dibujo inicial y, en consecuencia, realiza un trabajo posterior de complementación o corrección de sus rasgos automáticos primarios, a la vez que integra los papeles sueltos en el dibujo de conjunto mediante la técnica del *collage*.

El trazo surrealista del dibujo lleva a una ambivalente legibilidad del mismo: por ejemplo, la mancha de la parte derecha, obtenida mediante pequeñísimas rayas, como en el grabado, sugieren el cuerpo de un hombre, pero también las evidentes siluetas de la cabeza de un toro y de una oveja. Digamos por último que el título del dibujo es producto, evidentemente, de una apreciación voluntaria posterior y no de una formulación previa que provoque su plasmación plástica.

NOTAS

- 1 Román de la Calle, "La alfombra mágica de Grau-Garriga", *Cimal*, 37, Gandía, octubre 1989, p. 98.
- 2 Pilar Parcerisas, *Grau-Garriga*, Barcelona, Polígrafa, 1987, p. 11.
- 3 En *Grau-Garriga. Dibuxos del 1957 al 1978* [cat. exp.], Sant Cugat del Vallès, Galeria Febo, p. [5].
- 4 Pilar Parcerisas, "El dibuix, un reflex de l'inconscient", en *Grau-Garriga al Palau Robert* [cat. exp.], Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1988, p. 23.
- 5 "Grau-Garriga entrevistat per Imma Julián", en *Grau-Garriga al Palau Robert* [cat. exp.], Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1988, p. 67. En efecto, este dibujo guarda relación temática con varias pinturas del artista. En primer lugar con la pintura y *collage* sobre tela del mismo título y año, en la que aparece un inquisidor revestido con casulla en el lado derecho. A la misma temática pertenecen varias obras tituladas *Inquisidor*, de los años setenta y ochenta, así como la pintura y *collage* *La luna mala del indio*, de 1986.
- 6 Conversación telefónica con el artista, 21 agosto 2000. Agradecemos, asimismo, las atenciones recibidas de Jordi Grau, hijo del artista.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 218-221.