

Son numerosos los pintores representados en la colección que aprovechan, de modo más o menos habitual, obras artísticas ajenas para componer las propias. En el caso de Rafael Armengol, este uso retórico de la historia del arte es una constante desde los inicios de su ya larga trayectoria, un recurso del que se sirve casi ininterrumpidamente para contraponer esas imágenes históricas a otras contemporáneas y lograr así insólitas paradojas críticas. Hasta tal punto ha destacado este rasgo en la difusión de su obra, que se la ha llegado a presentar exclusivamente bajo él, tal como hace toscamente un diccionario que por única información sobre Armengol contiene: “Cultiva un arte basado en obras del barroco para conseguir una especie de ‘pastiche’ contemporáneo de agudo sentido crítico.”(1)

Armengol se da a conocer en 1964 –un año clave en la plástica valenciana contemporánea– cuando presenta en el V Salón de Marzo de Valencia, junto a Manuel Boix y Artur Heras, la pintura *Tríptico monoteísta* (1964) que fue considerada por Alexandre Cirici como una obra pionera del nuevo realismo en nuestro país.(2) La parte del tríptico realizada por Armengol estaba formada por una sucesión de contactos fotográficos obtenidos directamente de un fragmento de rejilla, dispuestos en una retícula que evidenciaba su inicial interés por el constructivismo. Pero ya al final del año siguiente, Armengol emprende unas series en las que los “materiales” no proceden de la realidad inmediata sino de la pintura renacentista (Van der Weyden, Boticelli, Cranach, Uccello...); y desde entonces muchas de sus obras son una confluencia antitética entre las imágenes pertenecientes a la cultura popular más próxima y las que integran el museo de la alta cultura artística.

Pero ni unas ni otras imágenes aparecen en los cuadros como imitaciones naturalistas de la realidad o copias literales de los clásicos. Armengol no se interesa por nuestra percepción directa de las cosas, sino por la percepción de las reproducciones fotográficas de las cosas que nos suministran los distintos medios de difusión. Porque, como señala Román de la Calle, “Rafael Armengol [...] siempre optó –casi desde los primeros planteamientos de su quehacer plástico–, por asumir conscientemente el peso avasallador que el lenguaje de los *mass media* ejercía sobre cualesquiera otras modalidades iconográficas.” De lo que deduce el profesor De la Calle que “esa postura claramente perentoria ha venido condicionando en tal grado su producción artística que posiblemente sea el punto clave de todo intento de aproximación analítica a su obra”.(3)

Por lo tanto, para comprender la obra de Armengol no sólo debemos atender al significado y origen de las imágenes que emplea, sino que será también fundamental percatarse del tratamiento técnico que reciben, encaminado a evidenciar los modernos procedimientos tecnológicos, valiéndose de los tradicionales medios pictóricos. Las pinturas renacentistas de las primeras series parecen haber sido trasladadas al lienzo por procedimientos serigráficos. En las series de 1967-68, afloran las tramas de puntos propias de la impresión en huecograbado y offset. En la década de los setenta Armengol sigue investigando las técnicas fotomecánicas de impresión basadas en la cuatricomía, extrapolando la superposición de los colores de las artes gráficas (cyan, amarillo y magenta) para obtener todas las variantes de una misma fotografía con brillantes resultados hiperrealistas. Finalmente, con el inicio de la década de los ochenta, el trabajo de Armengol pasa del interés por la imagen impresa a la imagen virtual, trasladando a sus pinturas el efecto vibrante de la pantalla del televisor mediante un minucioso rayado vertical con los colores primarios-luz (azul, rojo y verde).

El cuadro *Ascensió*, pintado para la “Exposición homenaje a las víctimas del franquismo”, reúne los dos rasgos apuntados que singularizan el quehacer de Armengol. Su confesado interés obsesivo por los sistemas de reproducción (“Yo estoy obsesionado por la técnica. ¿Cómo se

hace la imagen? ¿Cómo se reproduce?”)(4) y la contraposición pinturas clásicas *versus* fotografías contemporáneas.

El resultado es una obra que sorprende por la confluencia de paradojas tales como el dispar origen de sus imágenes (un fotograma cinematográfico sobrepuesto a unos ángeles procedentes de *La matanza de los justinianos en Quíos* de Francesco Solimena),(5) el tratamiento de apariencia tecnológica aunque realizado con un paciente proceso de elaboración manual, y la irreverente ironía contenida en el título. Su amigo Josep Palàcios lo definió acertadamente al decir que “Armengol es un ‘pintor’ [...] paradójico, en las búsquedas, en las soluciones, en el lenguaje, con plena conciencia de serlo.”(6)

NOTAS

- 1 J.I. de Blas, dir., *Diccionario: pintores españoles contemporáneos*, Madrid, Estiarte, 1972, p. 26.
- 2 “La nova pintura catalana: La generació de Jordi Galí”, *Serra d’Or*, 7, Barcelona, julio 1964, pp. 27-28; y otros textos posteriores.
- 3 “Del lenguaje de los ‘mass media’ a la clave del ‘d’après’”, en *Estética & crítica*, Valencia, Edivart, 1983, p. 165.
- 4 En Enzo Mondino [seud. Josep Gandia Casimiro], *Cartelera Turia*, 1421, Valencia, 29 abril-5 mayo 1991, p. 23.
- 5 El impresionante cuadro de Solimena (1657-1747) se conserva en el Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles.
- 6 “Noticia de la pintura de Rafael Armengol”, en *Rafael Armengol: pintures 1965-1986* [cat. exp.], Valencia, Sala Parpalló / Edicions Alfons el Magnànim, 1987, p. 127. Antes en opúsculo editado por la Galería Lucas con ocasión de la individual de abril-mayo de 1981.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 71-73.