

## VANGUARDIA Y TRADICION EN LA PINTURA DE MANUEL BARBADILLO,

M<sup>A</sup> DOLORES AGUILAR GARCIA  
ROSARIO CAMACHO MARTINEZ

### INTRODUCCION

"Mi obra no es un producto de la cibernética, mi obra es cibernética. Es cibernética como nuestro tiempo es cibernético. No porque estemos rodeados de máquinas, sino porque la cibernética (la realidad como información) es la visión del mundo más acorde con nuestros conocimientos actuales. No es sólo una técnica, es también una ciencia -una ciencia de las ciencias- una filosofía y un arte. La computadora es sólo una consecuencia". (M. Barbadillo) (1).

Con estas palabras define hoy Barbadillo su obra. Pero a ésta ha llegado tras una evolución completa que arranca de una pintura figurativa de corte clásico; su obra no surgió del ordenador electrónico, sino que ha llegado a confrontarla en él, tras un largo proceso.

Manuel Barbadillo nació en Cazalla de la Sierra (Sevilla) en 1929, y podemos considerarle autodidacta, porque aunque trabajó siendo niño en el estudio del pintor Arpa y, una vez que decidiera dedicarse totalmente a la pintura, en 1953, asistió a clases sueltas en la Escuela de Artes y Oficios o a sesiones nocturnas de dibujo del natural, la decisión familiar que terminase su licenciatura de Derecho, no le permitió una dedicación a aquella, aunque, por afición, la practicó a menudo.

La prestación del servicio militar en Melilla le puso en contaco

to con el mundo de Marruecos que le atrajo enormemente, su ambiente, su luz, los tipos, las artes tradicionales. Por eso, la que podemos considerar su primera etapa artística (hasta 1957) (2), se desarrolló en buena parte en este país y viajando por Europa. En estos años nos ofrece una pintura realista, de estudio del natural, de dibujo clásico pero con una captación de la luz que le lleva a un marcado impresionismo. Más tarde dejando pasar su propia emoción al lienzo desembocará en el expresionismo; pero a través de algunos murales, de una buena parte de la obra de esta etapa en su fase final, las búsquedas se concretan en un cierto esquematismo y una potenciación de los valores texturales.

Hacia 1957 ó 1958 hay un cambio notable en su obra que supone el abandono de la figuración; será únicamente la materia la que le sirva para expresar, integrándose en un modo de hacer informal que podemos considerar en la línea del expresionismo abstracto; pero partiendo de ahí, vemos que ha sido atraído por la materia, por sus variaciones texturales y al introducir una gama más amplia de materiales (resinas, cauchos, sintéticos, polivinilos, etc.) va trabajando en una línea aformal puramente matérica.

Es una etapa de profunda investigación. Estos materiales ofrecían posibilidades insospechadas: asimilación de sustancias variadas en las mezclas, diferentes tipos de secado que muestran a su vez texturas diferentes, acusados efectos de relieve, flexibilidad de la propia materia que permite desplazar la pasta por la superficie del soporte, interviniendo de este modo la propia voluntad artística que al ir estructurando la composición, desplaza al acto puramente gestual.

Con estas experiencias se relaciona su estancia de tres años en Nueva York a donde llegó en 1959. Allí, trabajando duramente, se desarrollaron estas investigaciones que, presentadas en diferentes lu-

gares del continente, despertarían una gran expectación y buena crítica.

Pronto, hacia 1960 vemos que se ha ido definiendo una tercera etapa que podemos definir como abstracta estructurada. Las posibilidades de aglutinación de la materia, de relieve, le han llevado a crear formas con las que juega reiterativa, rítmicamente, entonces al introducir ejes, reorganizar las superficies texturales, disponerlas según un ritmo, la obra de Barbadillo empieza a hacerse ordenada, a mostrar esquemas compositivos, a disponerse geométricamente, pero teniendo como base la propia materia.

Cuando Barbadillo vuelve de Nueva York se establece en Torremolinos, pero será Madrid quien conozca esta obra que expone en Neblí en 1963 (3), como epígono de una etapa y arranque de otra.

Desde esta última fecha ha ido abandonando la materia. Ha comprendido que más importante que aquello de que están hechas sus obras, es cómo, de qué forma están hechas (4) y retiene el esquema formal. Comprendiendo que perseguía composiciones con forma única llegará a la esquemización geométrica. Este proceso definirá una nueva etapa que dura aproximadamente dos años. Realiza ahora sus primeras obras modulares en las que compone de una forma más o menos arbitraria, caprichosa, llegando al movimiento mediante efectos óptimos.

Pero no era ésto lo que perseguía, aunque se confirmara en la idea de que en una obra abstracta el dinamismo es el verdadero determinante del contenido. Su objetivo era "dotar a la obra de dinamismo sin detrimento de su coordinación; de ser posible con composiciones totalmente sistematizadas" (5).

Durante este tiempo la experiencia del color ha sido abandonada,

la forma no necesita el complemento de las vibraciones coloristas, y sólo el blanco y el negro, en positivo y/o negativo, protagonizarán su composición.

Y se inicia una nueva fase, modular, porque es en este proceso de investigación cuando llega a encontrar el módulo que le ha servido de base, de sujeto en toda su obra posterior, hallazgo fundamental para él, porque a pesar de la introducción y/o rechazo de otros, éste se mantiene aun hoy.

El periodo de 1964-68 se caracteriza por el uso de un solo módulo, pero aunque existe una limitación óptica llama la atención la variedad compositiva dado que las posibilidades de combinación que se ofrecen son muchísimas. Este módulo, que tiene partes rectas y curvas con definición objetiva y generadas por la misma medida, se encaja en una cuadrícula y tiene cuatro posiciones determinadas por la simple rotación de aquella; al integrarse en una composición total, al conectarse unos con otros, al agruparse, da origen a una unidad modular mayor y todas estas combinaciones, evidentemente, nos ofrecen un sentido rítmico.

Al centrar sus investigaciones en el problema de la forma Barbaddillo no abandona el estudio del espacio, éste no es en su obra un elemento neutro sino equivalente a la forma. Descubrió que haciendo intervenir módulos negativos el espacio muerto se integraba en ellos convirtiéndose en la forma complementaria; él mismo lo considera como un "elemento jerárquico igual a la forma, como una forma complementaria o anti forma, de igual manera que el silencio -las pausas- en música, es un elemento modulador tan importante como los sonidos"(6).

Esta, obra, tanto en las composiciones más sencillas como en las complejas, está basada no sólo en la combinación complementaria (principio esencial de la composición), de módulos positivos (negro

sobre blanco) y negativos (blanco sobre negro), sino también en su oposición, ya de color como de orientación, dirección, movimiento, etc.

Estas experiencias le llevaron a ser invitado por el Centro de Cálculo de Madrid y, tras un curso de iniciación y otro de perfeccionamiento, participó en 1968 en el seminario "Generación automática de formas Plásticas". La posibilidad de conectar su obra con los ordenadores supondría una experiencia extraordinaria.

Por estas fechas sus composiciones modulares son ya bastante complejas trabajando con cuatro módulos diferentes en positivo y en negativo y cuatro posturas, además de las simétricas. Por otro lado, si la forma era asimétrica con respecto a los ejes de simetría del cuadrado, orientada en dirección opuesta y girada en dirección contraria operaba como otras cuatro (7).

Extraer del ordenador todas las posibilidades que permitiera el uso de aquellos elementos hubiese sido agotador, pues con inversiones y cambios de color, los giros que comporta la combinación entre sus elementos en una superficie dividida en cuatro cuadrículas son setenta y tantas mil combinaciones; si cada cuadrícula se divide en otras tantas, es decir un total de dieciseis, la cifra se eleva al orden de billones (8). Fueron más bien trabajos de comprobación, para ver si las combinaciones encontradas por medios totalmente intuitivos y asistemáticos (más bien inconscientes sistemáticos), restando pacientemente sobre un papel milimetrado, eran las óptimas, analizar el por qué de los rechazos, establecer comparaciones entre las buenas y las desechadas. La computadora como ayuda en la consolidación, más que en el descubrimiento. (9).

Con estos cuatro módulos Barbadillo ha seguido trabajando hasta hoy, ofreciéndonos en sucesivas exposiciones una obra rica y variadí

sima pese a su limitación formal y de color.

Cuando tropezamos con el título de estas obras una musicalidad se hace evidente (Aizenon, Azine, Daisolde, Idasolde), parece como si los módulos, sistema de signos, encontraran su equivalencia en un alfabeto y el juego rítmico de aquellos se tradujera en clave poética en esos títulos. Pero este alfabeto no es razón del módulo, surge para un cuadro, de forma arbitraria, libre, poética, en razón a su fonética, a su ritmo y de éste, siguiendo el método automático, intervendrá en la titulación de los otros cuadros de la serie.

Pero Barbadillo quiso plasmar en el lenguaje el ritmo y modulación de su pintura y lo hace muy sentidamente en la poesía que en la revista Litoral dedicó a Picasso en su 90 cumpleaños, poesía, aunque expresiva, totalmente abstracta ya que Barbadillo quiso brindar al pintor malagueño en estas líneas el método generativo de sus cuadros.

"paloma blanca  
paloma negra  
toro negro  
toro blanco  
  
toro blanco  
toro negro  
paloma negra  
paloma blanca  
  
paloma blanca y negra  
toro negro y blanco  
toro blanco y negro  
paloma negra y blanca  
  
palomatoro blanquinegro  
toropaloma negriblanca  
toropaloma - palomatoro blanquinegro-negriblanca"  
(10)

Desde hace escasamente dos años, concretamente desde la colectio

va celebrada en Palmo en junio de 1981, en que mostró sus primeras experiencias en este sentido, se puede observar un giro en la obra de Barbadillo, giro leve porque sigue integrada en el sistema modular, pero suficiente para ir configurando otra etapa, definida plenamente en las exposiciones celebradas en 1981-82 en Bruselas, Sevilla, Bilbao y de la que la muestra personal, que se celebró en octubre de 1982 en el Centro Cultural "Castillo de Bil-Bil" de Benalmádena, es un exponente completo.

Aún utilizando los mismos módulos lo hace de manera diferente; se basa no sólo en la combinación de aquellos (macromódulos) sino que introduce también las formas elementales que generan éstos, los cuales pueden aparecer en conjunción con alguno que no es ninguno de aquellos cuatro. Crea así una nueva estructuración espacial que parece más libre, más aérea, más dinámica, imponiendo un nuevo ritmo a los módulos, que, en la oposición blancos-negros, se manifiestan más que como complementarios, como otros protagonistas, estableciéndose un nuevo equilibrio de relaciones espaciales, que se mantiene en la presencia, cada vez mayor, de formas aisladas.

Barbadillo, que fue el primer pintor español en hacer uso del ordenador, no se ha limitado a plasmar sus investigaciones en el lienzo, sino que ha informado, ha divulgado sus experiencias en una serie de artículos, entrevistas, conferencias en centros especializados de investigación de informática, museos, universidades, entidades culturales de España y del Extranjero y es citado en las principales publicaciones nacionales e internacionales de Arte Contemporáneo y más concretamente de Arte Computable.

Su obra, totalmente racional y científica, pero, a la vez de gran belleza plástica en su rítmica disposición geométrica nos llevó a pensar en las armaduras mudéjares, en los alicatados de la Alhambra, en los paños de sebka, que, indudablemente responden también a

un principio modular. Ello nos ha llevado a establecer una serie de comparaciones e intentar buscar en su obra algunos principios que ya conocíamos en el arte musulmán y mudéjar.

#### ANALISIS MODULAR

Las obras de Barbadillo tienen un formato generalmente cuadrado, lo que sugiere la existencia de un módulo así mismo cuadrado, célula creadora y primigenia del conjunto. Si se descompone en cuadrados cualquiera de sus obras, se observa una red simétrica y equidistante (fig. 1).

El lenguaje de su obra es parco, sometido al rigor ascético de una bicromía de color que nos lleva al concepto mental, a la experiencia personal con cierto matiz lúdico e intelectual.

El mismo autor ha revelado (11) los componentes de su pintura basada en la existencia de cuatro módulos (fig. 2) de formato cuadrado y célula inicial a la que antes nos referíamos.

Para este trabajo, se ha tomado como base su obra titulada "Merata" expuesta en la sala de la Diputación Provincial de Málaga en Diciembre de 1980. Una vez descompuesta en los módulos generadores, se observa, que de su conjunción han surgido nuevos módulos de composición mayor por la combinación de los iniciales.

Un módulo grande (fig. 3) formado por 12 módulos: Forma nº 1

4 módulos d

4 módulos a

2 módulos b

2 módulos c

Otro (fig. 4) formado por 8 módulos: Forma nº 2

2 módulos a

1 módulo b



2 módulos c

1 módulo d

Otro de 4 módulos (fig. 5), Forma n° 3

2 módulos c

2 módulos d

Otro de 2 módulos (fig. 6), Forma n° 4

2 módulos a

Una lectura geométrica, basada en la teoría de las figuras dinámicas nos proporciona un valor cuantitativo para cada forma nueva así surgida, que proviene de dividir su lado mayor por el menor con los siguientes resultados:

$$\text{Forma n° 1: } \frac{\text{lado mayor 6 módulos}}{\text{lado menor 2 módulos}} = 3$$

$$\text{Forma n° 2: } \frac{\text{lado mayor 4 módulos}}{\text{lado menor 2 módulos}} = 2$$

$$\text{Forma n° 3: } \frac{\text{lado mayor 2 módulos}}{\text{lado menor 2 módulos}} = 1$$

$$\text{Forma n° 4: } \frac{\text{lado mayor 2 módulos}}{\text{lado menor 1 módulo}} = 2$$

Son formas progresivas desde la unidad al 3, en las que predomina el rectángulo, siendo una sola (la n° 3) un cuadrado. La geometría que ofrecen es predominantemente estática fruto de la presencia de cocientes enteros 1-2-3.

Sin embargo, estas formas entre sí, al combinarse, ofrecen gratas combinaciones en las que se aprecia una notable armonía. Para los pitagóricos los números y las figuras geométricas guardaban una relación de armonía comparable con la de los tonos musicales y remisible en último término a la "inaudible música de las esferas" (12). Así una relación de una magnitud con su mitad corresponde a una octa

va musical y es la relación que se da entre el cociente de la Forma nº 2 y la nº 1; y más concretamente entre la totalidad de la Forma nº 4 y su mitad.

Una relación de 3 a 2 equivale a una quinta musical, que es la relación de los cocientes de la Forma nº 1 y la nº 2. Puestas en contacto la quinta musical y la octava, provocan según la teoría pitagórica (13) uno de los acordes de más alta armonía, por eso resulta visualmente tan atractiva esta geometría modular basada en leyes eternas de armonía universal. Actualmente utiliza un quinto módulo que da formas de naturaleza esférica.

La visión de cualquiera de sus obras puede sugerir una serie susceptible de prolongarse indefinidamente. Su progresión es polar; arriba y abajo, a derecha y a izquierda, en giros de 90°, por ser una simetría que parte de un lado no del centro (simetría de infinitas posibilidades de expansión) por lo que la disposición diagonal es la que resulta de estos únicos giros de 90°.

Con el arte geométrico islámico presenta ciertos puntos de contacto con las naturales diferencias que median entre figuras geométricas y curvilíneas. El arte islámico está basado en el ritmo y la repetición de módulos, tamaños, "cuantos", de honda raíz filosófica entroncados con la misma Esencia Divina, único Ser indivisible frente a la contingencia de todos los demás y lo creado.

Sus líneas negras, más llamativas, parecen dar vida a la composición, en una función similar a la de la peñacera en el lazo.

Estos módulos curvos son comparables a las piezas de alicatado del Baño Real de la Alhambra, colocados también con un giro de 90° (fig. 7) que por su simetría dan la impresión de aparecer seriados.

Barbadillo utilizó en su primera etapa, módulos rectilíneos (fig. 8) con giros de 90° comparables a diversas composiciones hispano musulmanas, así, el

- pavimento del Salón de Comares (fig. 9)
- la techumbre de la mezquita de Qairuan (fig. 10)
- Puertas del Perdón de la Catedral de Sevilla (fig. 11)
- zócalos del Peinador bajo de la Alhambra (fig. 12)
- zócalos de dos camarines laterales del Salón de Comares (figs. 13 y 14)

todas ellas, combinaciones sencillas y elementales pero de indudable efecto estético.

Posteriormente esos módulos rectilíneos empleados en un primer momento en giro de 90° fueron sustituidos por los curvilíneos de la actualidad. Continúa moviendo las Formas en giros de 90°, pero son Formas ya formadas por la conjunción de los nuevos códigos de su lenguaje.

Pese a estos puntos de contacto, la obra de Barbadillo está separada de "el lazo", la composición geométrica islámica por excelencia, por su misma naturaleza simétrica: el lazo tiene una simetría centrífuga, radial, parte de un centro y se expande al infinito sin más control que el marco arquitectónico en que se instala.

Barbadillo usa una simetría con menos posibilidades de expansión (aunque no de combinación) con un indudable sentido críptico, lanzado al espectador que sea capaz de comprenderlo, como un geroglífico ingenioso.

Sus Formas son delimitaciones abstractas de espacio, que elige y combina en la antinomia blanco-negro una de las parejas de tonos-clave (14).

El blanco, el "no color", es símbolo de un mundo en el que han desaparecido los colores como cualidades de las cosas materiales: actúa sobre nuestra alma como un gran silencio lleno de posibilidades: es la nada anterior al comienzo. Quizá por eso llame módulos positivos los negros sobre blanco.

El negro es algo apagado, sin vida, símbolo de la muerte y la desesperanza, y sobre su negra sustancia resuena con espectacular precisión y fuerza la alegría pura del blanco.

La antinomia, el devenir de los "contrarios" de raíz neoplatónica muerte-vida, espíritu-materia, esperanza-desesperación, nos da una idea de las dimensiones de Barbadillo de orden metafísico, fruto de su mundo interior lleno de meditaciones.

Estas reflexiones sacadas del análisis y contemplación de una de sus obras, nos pone en condiciones de suponer, que en cada obra pueden encontrarse armonías y sugerencias similares, distintas en cada caso, lo que no deja de ser un atractivo para el espectador, que acepta el reto del artista y lo interpreta de forma personal, como el pianista al compositor.

#### NOTAS

1. La pintura contemporánea en Málaga. Publicación de la Diputación Provincial. Málaga. Exposiciones 1980-81-82, pág. 35.
2. Sigo para las etapas artísticas el "Resumen Esquemático de la evolución de su obra" "Barbadillo" Cuadernos de Arte del Instituto de la Excm. Diputación de Málaga. 1973.
3. BORJA, E. "Teoría y aspectos evolutivos en la obra de M. Barbadillo" Temas de Arquitectura n° 74 Madrid, pág. 33.
4. CABRA DE LUNA, J.M. "Barbadillo o la búsqueda de lo esencial" Jábega, n° 8, Málaga 1972, pág. 101.
5. BARBADILLO, M. "Materia y vida" en Generación automática de formas plásticas. Resumen seminarios curso 1968-69. Centro cálculo Universidad de Madrid, 1969. pág. 21.
6. Forma y medida en el arte español actual, Catálogo de la Exposición en las Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico. Madrid, 1977, pág. 69.
7. BARBADILLO, M. "Módulos, estructura y relaciones", Catálogo de la exposición Barbadillo celebrada en el centro cultural "Castillo de Bil-Bil", Benalmádena (Málaga), Octubre 1982.
8. BARBADILLO, M. "Módulos, estructura y relaciones".
9. La Pintura contemporánea en Málaga, pág. 35.
10. "Homenaje a Picasso", Litoral n° 23-24, Málaga, Diciembre 1971 - Enero, 1972.
11. Generación Automática de formas plásticas. Centro cálculo Universidad de Madrid. 1969. pág. 15.
12. GHYKA, Matila. El número de oro. 2 vols. Editorial Poseidon. Barcelona 1978. Según esta teoría, los astros guardan entre sí unos intervalos numéricos comparables a los intervalos de los tonos musicales, por lo que se puede establecer con ellos una particular armonía musical. La armonía musical entre los tonos se establece con una cuerda en tensión según los pitagóricos. Esta armonía de la línea y sus distintos intervalos (la mitad, la tercera parte etc...) es la que aplicamos aquí.
13. GHYKA, Matila. O.C.
14. KANDINSKY, W. De lo espiritual en el arte. Barral Editores, 1973, pág. 85.

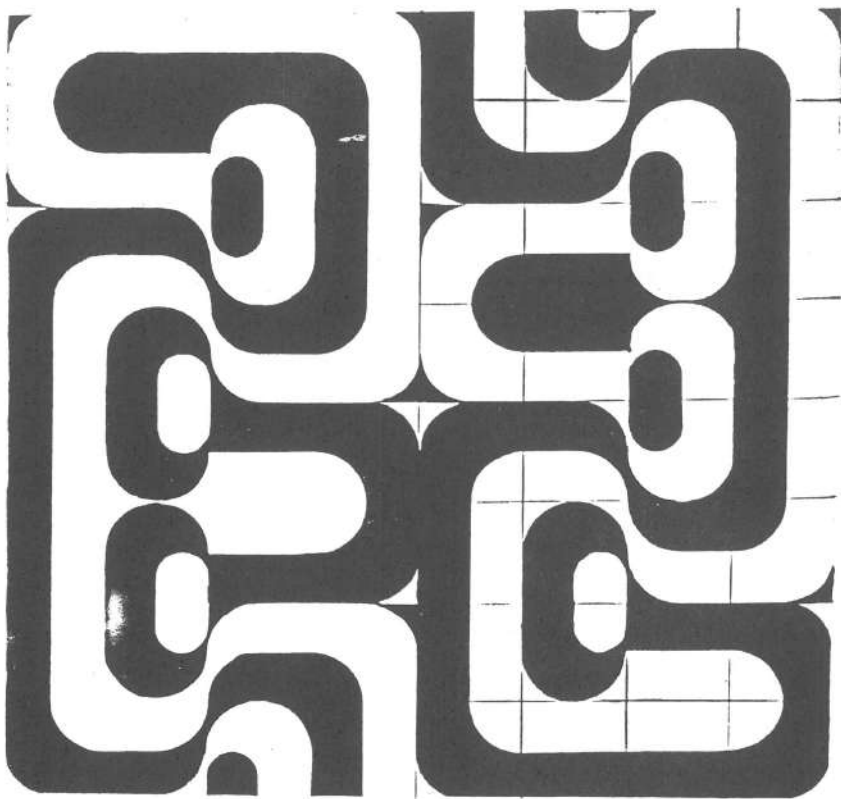


Fig. 1.— "Merata".



Fig. 2.— Módulos.



Fig. 3.— Forma núm. 1.

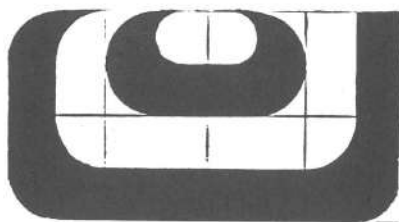


Fig. 4.— Forma núm. 2.



Fig. 5.— Forma núm. 3.



Fig. 6.— Forma núm. 4.



Fig. 7.— Alicatados Baño Real Alhambra.

Fig. 10.— Techumbre Mezquita Cairuan.

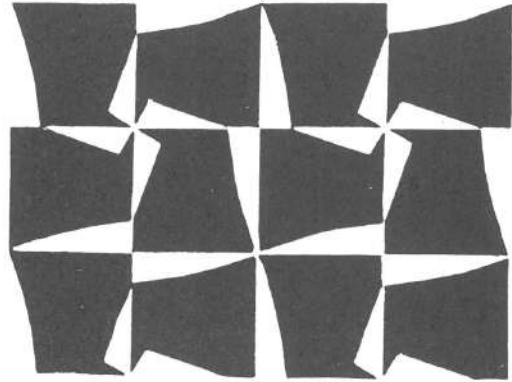
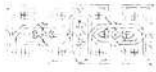


Fig. 8.— Barbadijo. Módulos iniciales.

Fig. 9.— Pavimentos Alhambra.

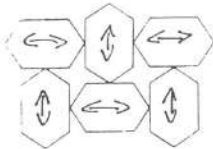
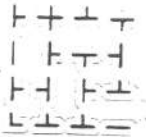


Fig. 11.— Mezquita Sevilla.

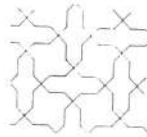


Fig. 12.— Zócalos.

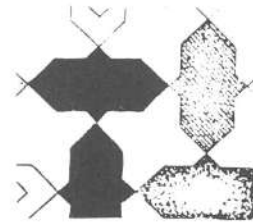


Fig. 13.— Zócalo Salón Comares.

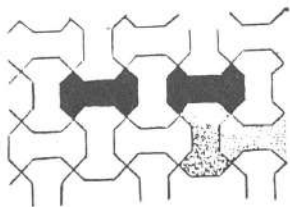
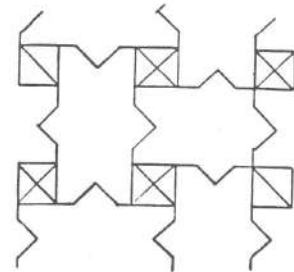


Fig. 14.— Zócalos Camerines Salón Comares.



Dibujos según Basilio Pabón.