

# El color com a subjecte

---

**Rafael Armengol**

Discurs llegit en l'acte de recepció pública  
com a acadèmic numerari de  
la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles  
el 13 de novembre de l'any 2012





# **El color com a subjecte**

---

**Rafael Armengol**

© Rafael Armengol, Romà de la Calle, 2012

Edita: Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles

Revisió ortogràfica, maquetació i il·lustració: Armengol

ISBN: 978-84-938788-6-3

Dipòsit legal: V3132-2012

Impressió:  **grupogràficoalzira**

Discurs llegit en l'acte de recepció pública  
com a acadèmic numerari de  
la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles  
el 13 de novembre de l'any 2012

<b>Índex</b>	pàg.
<b>Introducció</b>	10
<b>Preàmbul</b>	12
<b>1. Naturalesa del color</b>	13
1.1 Composició i descomposició de la llum	
1.2 Ones lumíniques	
1.3 Colors llum front a colors matèria	
<b>2. Percepció del color</b>	24
2.1 L'ull com a receptor d'ones lumíniques	
2.2 El cervell com a processador / integrador dels estímuls lumínics	
<b>3. Processos i efectes de l'aplicació del color</b>	27
3.1 Aplicació del color matèria: tècniques	
3.1.1 Les reserves	
3.1.2 El caixó i l'esborrat	
3.2 Com tractar el color llum	
3.2.1 El caixó i els colors llum	
3.2.2 Un nou prisma per a enfocar la mirada	
<b>Epíleg</b>	42
<b>Discurs de resposta, per Romà de la Calle</b>	45

**Nota:**

Per a poder seguir millor aquest discurs és necessari el suport d'imatges. Al llarg del text hi ha tota una sèrie de numeració que fa referència a cadascuna de les imatges que cal veure en cada instant i que es troben a la web [www.rafaarmengol.com](http://www.rafaarmengol.com)

## Introducció

Excm. Sr. President de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, Romà de la Calle, Excm. Acadèmic d'Honor, Joaquim Michavila, il·lustríssims acadèmics, digníssimes autoritats, amigues i amics.

És un honor, una gran satisfacció i un privilegi per a mi, ser nomenat acadèmic numerari, en reconeixement a la meua trajectòria dins de la professió, i entrar a formar part d'una institució bicentenària i de gran prestigi com és la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València. D'altra banda, ocupar el lloc del professor i amic Ximo Michavila Asensi, que passa a ser Acadèmic d'Honor, per proximitat a ell en molts aspectes de la nostra vida, fa que experimente una gran emoció d'agraïment.

Els primers contactes amb Michavila es produïren a principi dels anys seixanta, durant els meus inicis en els estudis de Belles Arts, on ell donava classe. Va ser aleshores quan li vaig demanar si tindria a bé que li ensenyara el que feia fora de l'àmbit acadèmic; vingué a la pensió on tenia els quadres, i després de veure'ls em donà la seua aprovació. Aquest fet fou crucial per a la meua vocació; em donà molt d'ànim i seguretat per a seguir per eixe camí.

La trajectòria de Ximo Michavila de tots és coneguda, no és necessari traure-la ara a relluir, ja que és molt llarga i intensa. Unes reflexions d'Aguilera Cerni al voltant de l'obra de Michavila, concretament referint-se a la sèrie *El Llac* em revelen com sent i viu la pintura: "*Michavila mantienne la estructura del cuadro en esta etapa, pero ahora las superficies están dramatizadas; y los campos de color, atormentados. Está intentando plasmar los símbolos de la tragedia padecida por una parcela de la naturaleza viviente*". En una de les entrevistes que li feren, se'm quedà gravada una frase que demostra la seua forma de ser i la seua actitud; li preguntaren si se sentia satisfet de la seua obra, i ell contestà que estava "tranquil", cosa que evidencia seguretat i equilibri en totes les activitats, tant artístiques o plàstiques com humanes.

Gràcies per tot Ximo (img. 1).

## Preàmbul

Aquest discurs l'he estructurat en tres parts, amb la finalitat de fer-lo més explícit.

En primer lloc, parlaré de la naturalesa del color, distingint entre color llum i color matèria.

En segon lloc, faré menció a la subjectivitat que acompanya la nostra percepció del color.

Finalment, tractaré d'endinsar-me en els processos i efectes de l'aplicació del color, concretament parlaré de la pròpia experiència:

- De com he treballat els pigments, tintes i pintures.
- De l'aplicació del color matèria amb distintes tècniques.
- Finalment, de la translació de la teoria del color llum aplicada materialment a un suport físic.

## 1 Naturalesa del color

### 1.1 Composició i descomposició de la llum

La llum blanca solar està composta d'ones amb distintes longituds que corresponen a un determinat color.

Newton fou el primer que el 1666 experimentà amb la llum blanca solar, quan va fer passar un raig de llum per un prisma de vidre (img. 2). Els raigs refractaris que dispersà el prisma mostraren una sèrie diversa de colors, set colors alineats tal com es veuen al fenomen de l'arc iris, i que Newton anomenà espectre o iris. Això el portà a definir el fenomen de la refracció, la curvatura o angulació dels diferents colors quan la llum passà a través del cristall. Però fou més tard quan Young i després Maxwell, parlarien de longitud d'ona i explicaren que les ones curtes experimenten una refracció o desviació major que les ones llargues, i d'això deriva una disposició fixa dels colors, que és la que percebem a l'arc iris. Si partim d'una desviació major cap a una altra menor observem: violeta, blau, cian, verd, groc, taronja i roig. Aquests colors poden ser individualitzats per la seua freqüència específica (img. 3):

- El violeta es concentra entre 400 i 450 nanòmetres (mida

de longitud d'ona equivalent a una mil·lionèsima part del metre).

- El verd en la zona central de l'espectre entre 505 i 570 nanòmetres.
- El roig entre 620 i 750 nanòmetres.
- Més enllà de la percepció humana, és a dir, a menys de 400 nanòmetres queden els rajos ultraviolats, i a més de 750 els rajos infrarojos.

Depenent d'aquesta freqüència, els tres receptors o tipus de conus de l'ull encarregats de la percepció cromàtica s'exciten de distinta manera, qüestió que desenvoluparé més endavant.

D'altra banda, la diversitat dels colors que percebem depèn de la diferent estructura molecular dels cossos receptors de la llum, que segons circumstàncies absorbeixen unes radiacions lumíniques i en difon d'altres. Amb l'absència de llum tot és fosc; amb la llum, un cos magenta es percep d'aquest color perquè rebutja la gamma de radiacions dels dos extrems de l'espectre, tant les ones curtes com les llargues (gamma del blau i del roig) i absorbeix les mitges (gamma del verd). Si un llimó es mostra

groc és perquè la corfa rebutja o repel·leix la gamma de radiacions que van des de 505 a 750 nanòmetres (gamma del verd i del roig) i absorbeix les freqüències restants, les ones curtes (zona espectral del blau al violeta). Una superfície és mostrarà blanca si té la propietat de reflectir totes les gammes de radiacions de la llum en idèntica proporció (img. 4).

En conseqüència, lluny de considerar el color com una característica física de l'objecte en si, cal tenir present que el color vindrà determinat per una sèrie de condicions físicoquímiques, a causa de la incidència de la llum en unes estructures moleculars transmissores d'algunes longitud d'ones, i es trobarà també vinculat al fenomen de la percepció. Per tot açò, podem deduir que la matèria no té un color objectiu i constant: el color varia no solament a causa de la constitució física de la llum, sinó que també depèn de l'especial disposició de les molècules en un entorn canviant i de les característiques de l'aparell receptor.



## 1.2 Ones lumíniques

Segons la teoria de Newton, la llum està conformada per partícules microscòpiques que es projecten en línia recta en un espai eteri. En canvi, Young pensava que la llum és un fenomen d'ones com les que es produeixen quan llancem una pedra a l'aigua d'un llac, però a diferència d'aquestes que són de dos dimensions, les ones de llum serien tridimensionals i s'expandirien en totes les direccions. Podem imaginar-nos un focus de llum com un globus inflat que explota i s'expandeix.

Totes les ones tenen certes propietats físiques, independentment de si són d'aigua, de so o de llum. Les ones, com les de la mar, tenen crestes, que són els punts alts i depressions que són els punts baixos. Aquestes característiques de les ones les podem definir en (img. 5):

- Longitud: distància entre les crestes o les depressions. Poden ser punts de referència per a prendre la mida, ja siga des dels punts més alts o des dels més baixos.
- Freqüència: nombre d'ones que passen per un punt en un temps determinat.
- Amplitud: distància entre la cresta i la depressió.

El roig té la major longitud d'ona i el violeta la menor (img. 6).

Amb la teoria de les ones de la llum, i amb les anteriors aportacions de Newton (descomposició de la llum blanca solar en l'espectre de l'arc iris), quedava explicada la procedència dels colors i el fenomen de la refracció. Cada color té una longitud d'ona, i es dobla o es refracta en un angle diferent respecte al prisma. Els colors purs són aquells que naixen d'un sol raig de llum blanca homogènia o monocromàtica, els anomenem colors purs perquè si invertim el prisma, els set colors tornen a donar-nos la llum blanca (img. 7).

Les indagacions de Newton en la seua publicació *Òptica* foren i són reconegudes com a fonamentals; altres aspectes com que la llum viatja a través de l'èter, foren rebutats per Young. A finals del segle XIX, Maxwell fou conclouent entre la comunitat científica amb les seues aportacions, dient que la llum és una forma d'ona electromagnètica. Einstein recollirà el resultat de les investigacions anteriors, i fent una síntesi molt esquemàtica, podem dir que passà a anomenar energia electromagnètica el que abans s'havia qualificat d'ona.

### 1.3 Colors llum front a colors matèria

Dintre d'aquest apartat de la naturalesa del color, m'agradaria fer una distinció que al llarg de la meua experiència plàstica he vingut utilitzant de forma més emotiva o intuïtiva inicialment, i posteriorment amb total obstinació o com un repte personal, amb ple coneixement i domini tècnic. La qüestió a què em referisc és la de marcar la diferència entre els colors llum o colors additius i colors matèria o síntesi sostractiva, que explica la teoria de la barreja de pigments i tintes per a crear un efecte visual de color.

Els tres colors primaris llum o colors additius són: roig, verd i blau. Els colors complementaris són aquells que es formen per addició de dos primaris llum (img. 8). Posem com a exemple:

- Si addicionem roig i verd obtindrem el groc, complementari del color que no intervé, el blau (img. 9).
- Si addicionem roig i blau obtenim el magenta, complementari del color que no intervé, el verd (img. 10).
- Si addicionem blau i verd obtenim el cian, complementari del color que no intervé, el roig (img. 11).

- Si finalment ajuntem tots els colors primaris llum, obtindrem el blanc (img. 12). L'absència de tots aquests colors correspon al negre.

En el llenguatge comú fem servir el terme color per a englobar dos significats totalment diferents:

- D'una banda, quan ens referim als materials o substàncies que utilitzem per a acolorir. En aquest cas caldria utilitzar els termes pigments cromàtics, tintes o pintures, materials que utilitzem per a pintar.
- D'altra banda, sols designaríem *color* per a les percepcions de l'ull quan aquest és estimulat per les ones lumíniques de diferents longituds.

En la foscor tots els objectes es mostren negres, qüestió que demostra que tan sols la llum desperta el color. Depenent de si l'objecte absorbeix una part de la llum i en reflecteix d'altra, donarà com a resultat la llum transmesa, que és la diferència entre l'absorció per la matèria i la llum incident (img. 13).

Si hem parlat del color llum com allò immaterial producte d'una sèrie d'incidències a partir d'un raig de llum blanca, ara farem menció a l'obtenció del color matèria mitjançant la barreja sostractiva.

Els colors primaris matèria són: el magenta, el cian i el groc (img. 14), i a diferència dels colors llum, la suma de tots tres, dóna el negre. Quan es barregen dos d'aquests colors, s'obté el complementari del que no intervé en la barreja. Com a colors complementaris matèria tenim: roig (img. 15), verd (img. 16) i blau (img. 17). Tant els primaris com els complementaris matèria s'anomenen colors elementals. També podem observar com els primaris matèria són els complementaris llum, i els primaris llum són els complementaris matèria (imags. 18, 19). Al cercle cromàtic podem veure com cada color primari, bé siga llum o matèria, té contraposat el corresponent complementari. La combinació dels tres colors matèria en distintes proporcions, pot donar-nos com a resultat l'espectre cromàtic. Les regles de la barreja sostractiva afecten a tots els processos que impliquen materials de color (img. 20), com pigments, tintes, pintures i altres (img. 21).

Totes les experiències cromàtiques es caracteritzen almenys per tres aspectes perceptius: la tonalitat, la claredat i la saturació, entesa aquesta com a puresa de color.

- Tonalitat o tinta és el color pròpiament dit, allò que diferencia un color d'un altre.

- Claredat és la qualitat que fa que un color es mostre més o menys lluminós.
- Saturació o densitat és la mida de contingut del color en si.

Cal referir-nos també als filtres, ja que de vegades aquest terme és usat com a sinònim de barreja sostractiva. La barreja sostractiva equival al fet de barrejar dos pigments per a aconseguir-ne un altre. Per exemple, si barregem cian i groc per a obtenir el verd (en realitat el que es barreja són substàncies i no colors, ja que els colors pel contrari són additius), el que queda es mostra verd perquè en la barreja els pigments es comporten com a filtres que acoten l'espectre des dels 500 al 600 nanòmetres i neutralitzen tota la resta. Per tant, si a través de la barreja dels pigments hem pintat una superfície inicialment blanca de verd, hem aconseguit, mitjançant la barreja de groc i cian, una mena de filtre que deté les ones amb longituds curtes i llargues i que projecta així les mitges.

Els filtres es denominen pel color de la llum que els travessa, i és per això que un filtre roig neutralitza el color roig i potencia els restants. En aquest quadre de la sèrie *Andrea Mantegna* en què se superposen dos retrats,

la imatge d'una dona realitzada en cian i la imatge d'un home treballada en magenta veurem la incidència de dos filtres de cristall, un de cada color (img. 22). Quan veiem el quadre a través del filtre roig es bloquegen les freqüències provinents d'aquest mateix color i s'aprecien solament les corresponents al cian, com a conseqüència veurem el que està pintat amb aquest color i el resultat és l'apreciació exclusiva del retrat de la dona (img. 23). D'altra banda, si situem davant del quadre el filtre blau, aquest bloquejarà les freqüències que corresponen al color blau, i permetrà la percepció del magenta emprat al quadre. Com a resultat final apreciarem exclusivament el retrat de l'home (img. 24).

Dins d'aquest apartat cal parlar també dels ingredients del color matèria, constituïts per pigments i aglutinants, i que depenent de la seua composició es poden classificar en: pintura a l'oli, aquarel·la, tinta, pastel, temple, acrílic, laques de *nitro*, etc. Els pigments, per a poder adherir-se deuen ser empastats amb líquids enllaçants o aglutinants, constituïts per olis vegetals, dessecants del lli, del noguer o del cascall, goma aràbiga, resina, cera, coles animals o vegetals, caseïna o rovell d'ou entre altres (img. 25).

La unió dels distints pigments amb un aglutinant és molt important, ja que provoca diversos efectes de reacció a la

llum. Aquests aglutinants segons la seua qualitat: forta, dèbil o elàstica, donen transparència, setinen, s'endinsen en l'opacitat, i per tant la seua quantitat pot determinar carències en l'absorció o refracció de les ones lumíniques i alterar la claredat del color.

Finalment, cal destacar la importància de la imprimació sobre distints suports (llenç, paper, cartró, taula de fusta, paret, cuir, etc.) ja que influeix en els nivells d'absorció de la matèria colorant que s'utilitza i per tant en el resultat final d'una obra.

## 2 Percepció del color

### 2.1 L'ull com a receptor d'ones lumíniques

L'ull humà sembla un globus d'aproximadament 25 mm de diàmetre. Està conformat per una lent o cristal·lí per a enfocar les imatges, cobert per una còrnia, dura i transparent per a protegir-lo, també per l'iris que funciona a l'igual que el diafragma d'una càmera fotogràfica i depenent de la seua obertura controla la quantitat de llum que entra a través de la pupil·la que hi és al centre. Per últim hem de fer menció a la retina, de superfície corba, formada per cèl·lules fotoreceptores sensibles a la llum (img. 26).

Hi ha dos tipus de cèl·lules fotoreceptores, els bastons i els conus:

- Els bastons (150 milions) són cèl·lules que detecten qualsevol intensitat de llum però no el color.
- Els conus (7 milions) són cèl·lules encarregades de detectar el color, són més abundants en la regió central de la part posterior de la retina, en un punt denominat fòvea. Tenim tres tipus de conus, cada un d'ells conté un pigment distint sensible al roig, al verd o al blau, que ens permeten percebre totes les tonalitats en la gradació dels colors (img. 27).

El cordó transmissor al cervell de tots els impulsos d'energia que provoca la llum és el nervi òptic (img. 28).

### 2.2 El cervell com a processador / integrador dels estímuls lumínics

La informació recollida per la retina aplega al cervell, on les seues cèl·lules monocromàtiques, a través de processos neuroquímics ens mostraran un món de colors. Per a tindre consciència del que veiem, la visió involucra a més dels ulls, el cervell. Com hem dit abans, l'ull recull la llum, que fa que els conus s'alteren i canvien la seua química. Mitjançant els neurotransmissors eixa diversitat arribarà al cervell, concretament al còrtex visual, on es processarà tota la informació que devindrà en imatge, a més a més, en color. Aquesta informació es remet a l'hipocamp, on se certifica la seua autenticitat, i l'hipocamp informa l'escorça cerebral o consciència. A partir d'ahí, l'estímul ja pot obtindre una resposta.

Mireu el punt blau del centre de la imatge 29 fixament durant 20 segons (img. 29) i després tanqueu els ulls o mireu una superfície blanca (imags. 30).

Des d'un punt de vista fisiològic, sense estímuls, a un nivell mitjà d'activitat nerviosa, gran part del sistema visual es manté en repòs. Quan li aplega la llum, amb aquest estímul, respon amb un augment d'activitat per a perce-

bre qualsevol color. Amb el manteniment de l'estímul, l'activitat torna a valors normals. Quan l'ull deixa de ser estimulat, dóna una resposta contrària, disminueix l'activitat nerviosa per sota del valor mitjà, i ocasiona que el color que percebem siga el complementari del que abans havíem vist.

### 3 Processos i efectes de l'aplicació del color

Fins ací he parlat de qüestions generals, ara tractaré d'explicar la rellevància del color en el meu treball (img. 31).

Vaja per davant un principi que sempre ha estat amb mi com un valor *a priori* al qual no puc renunciar: allò que vull dir i la forma de dir-ho, han de guardar una harmonia, un equilibri. El fet de dominar la tècnica per a mi és bàsic perquè en cap moment em veja impedit per a portar a terme el que em propose.

En segon lloc, he sigut fidel a un lema, desentranyar els diversos sistemes de reproducció de la imatge als distints mitjans de comunicació. Han aparegut molts subtemes, però sempre ha estat aquest com a substrat, i eixa preocupació és la que m'ha portat al fet que l'estudi i el comportament del color adquiriren al meu treball eixa rellevància, fins a convertir-se en el fil conductor que dóna sentit al conjunt de tot el que he produït.

### 3.1 Aplicació del color matèria: tècniques

#### 3.1.1 Les reserves

Paral·lelament als treballs acadèmics que realitzava en els primers cursos de Belles Arts, vaig experimentar amb l'informalisme (img. 32), però ben prompte ja vaig manifestar la meua devoció pels clàssics. Al parlar de les meues experiències tècniques, cal començar per les reserves; recorde que fou l'any 1965 quan vaig començar a utilitzar aquest procediment, concretament al quadre *A Van der Weyden*. Vaig concebre el quadre, pintat a l'oli, duplicant la figura central, que representa la imatge d'un orfebre, i damunt vaig pintar una repetició successiva d'aquesta mateixa imatge en format més menut, 25 en total. Per aconseguir-ho, vaig fer unes reserves de tot allò que havia de donar el positiu, amb una mescla de sucre i tinta xinesa que són solubles a l'aigua. Quan la superfície estava seca, vaig donar a tot el quadre una imprimació d'es-malt negre, i ja eixut, vaig procedir a rentar-lo perquè es dissolgueren les reserves i deixara veure les imatges en positiu que prèviament havia tapat (img. 33). Aquesta tècnica prové d'una forma de fer gravat denominada *al sucre*, també utilitzada en altres sèries com *A Sandro Botticelli*, on vaig substituir el *sucre* pel guaix o tremp (img. 34), també

en *Cant èpic*, on es representa la batalla de San Romano de Paolo Uccello (img. 35).

El 1967 comença la meua preocupació o fixació per analitzar com estava reproduïda la imatge als mitjans impresos com el periòdic. És en la sèrie *Torre de Babel* on mitjançant les reserves, vaig començar a intervindre en el quadre en successius moments o etapes. En aquest cas, primerament vaig treballar el cap de l'home, reservant amb guaix o tremp la trama de quadrets en negatiu. El clarobscur s'aconseguia depenent que aquests foren més grans o menuts. Després vaig polvoritzar a compressor el color, i ja seca la pintura, vaig rentar el quadre perquè es dissolguera el tremp i es veiera el positiu. Calia fer una altra reserva del cap per a intervindre el quadre per segona vegada i fer la torre de Babel (img. 36).

Els meus treballs vistos en el temps, estan relacionats amb la fotografia i el muntatge, sempre he disposat de laboratori de revelar a casa, i és per això que de vegades la meua voluntat era aconseguir un resultat semblant al que faria una càmera fotogràfica per damunt d'interpretar; en definitiva, tot estava en funció d'aconseguir els efectes desitjats i amb les qualitats que em pogueren deixar satisfet.

L'any següent, el 1968, amb *El Jardí de les Delícies* vaig començar a fixar-me en la tricromia (img. 37). Calia fer la mateixa operació que hem comentat anteriorment, però ara tres vegades en cada quadre, una per a cada color primari matèria, variant la direcció de cada trama. Vaig escollir la imatge d'una publicació, en la qual vaig fer de forma intuïtiva la separació de colors, i si en l'última rentada la imatge era coincident, quasi et sorprenies; d'altra banda tampoc pretenia l'objectivitat en si sense cap finalitat estètica. Els quadrets que anaven dibuixant la imatge en cada un dels quadres, es feien més grans fins a derivar en una abstracció (imags. 38 a 40). A la fi, allò important era el progrés en la indagació i el fet de dominar el mitjà.

En la dècada dels 70 es dona un punt d'inflexió, la temàtica adquireix protagonisme, són moments d'inconformisme i la ironia és una forma de manifestar eixa actitud. Del 70 al 75 vaig utilitzar les reserves amb tremp aplicant els colors sostractius barrejats o purs, dipositant-los allà on interessava, treballant cada un d'aquests de forma separada, com si es tractara de descodificar la imatge per a crear un nou context més provocador i propiciar nous significats. Podem fixar-nos en obres com: *Honors a la guerra* (imags. 41, 42), *Preneu i mengeu* (img. 43), *La matança*

*del porc* (imags. 44, 45), *Menjador I* (img. 46) i *Menjador II* (img. 47). En tots aquests treballs hi ha hibridacions: reserves, aerògraf i oli aplicat a pinzell. En la sèrie *La matança V* vaig utilitzar l'aerògraf per a representar el més objectivament possible allò que m'havia proposat (imags. 47, 48). Cal dir, que la imatge era el reflex d'una preocupació o d'una reacció, fou la meua etapa vinculada a un realisme crític i que derivà cap a l'hiperrealisme (img. 50).

### 3.1.2 El caixó i l'esborrat

L'any 75, vaig iniciar la sèrie *L'Horta* (img. 51), a partir d'ací, la utilització dels tres colors primaris matèria seran aplicats al quadre de manera uniforme però individualment i a la màxima saturació per a elaborar-los de més a menys, concretament amb la tècnica de l'esborrat. Buscava en aquell moment desvelar el procés de la tricromia, així com ho feien el mitjans impresos que reproduïen imatges a color (img. 52).

Pense que el caixó ha estat un dels elements que més ha influït en tota la meua producció plàstica, particularment en la qüestió tècnica. Consisteix en un simple cub de 2x2x2 metres, que en la part inferior d'un dels laterals té una tapa abatible per on s'introdueix el quadre (img. 53). En



la part frontal i a 30 centímetres d'alçada hi ha una tapa lliscant que entra en el caixó a través d'una ranura amb la finalitat d'establir una divisòria entre la zona on es disposa el quadre i la resta del caixó (img. 54); fa així de pantalla per a protegir el quadre d'una acumulació de pintura irregular. En la banda superior de la part frontal es troba el forat per on es dispara la pintura polvoritzada amb l'ajuda del compressor (img. 55). El caixó ha de ser hermètic per a evitar qualsevol fuga o dispersió. Quan el quadre es troba dins del caixó i es tira la pintura pel forat, la tapa lateral ha d'estar tancada i la tapa lliscant endinsada per a protegir el quadre (img. 56). Quan s'acaba de tirar la pintura, s'estira de la tapa lliscant (img. 57), perquè la pintura polvoritzada es diposita damunt del quadre uniformement (imags. 58,59).

El procés es pot iniciar en qualsevol dels tres colors sottractius, però generalment es comença pel color predominant en cada representació. Si per exemple aquest és el magenta, procedim a utilitzar el caixó tal com hem vist a les imatges, i una vegada la superfície queda impregnada d'aquest color (img. 60), es deixa secar. Després s'encaixa el dibuix d'allò que es vol representar, i mitjançant una goma d'esborrar es trauen els matisos fins a arribar al blanc (imags. 61 a 64). Quan s'acaba de valorar el magenta, cal

donar una capa de vernís per a protegir el quadre dels esborrats que es faran després de l'aplicació del següent color, tant el cian (imags. 65 a 76) com el groc (imags. 77 a 88). Així es procedirà amb els tres colors primaris matèria. Se solen utilitzar com a colorant tintes d'impresió per a jugar amb la seua transparència.

A finals dels anys 70, amb una imatge de l'horta vaig elaborar una sèrie de variacions seguint un producte cartesià que donava 27 combinacions (img. 89). La qüestió consistia a combinar entre si els tres colors primaris matèria, amb tres densitats de cada un, és a dir, vaig disposar de tres pantalles que es corresponien amb el magenta, cian i groc, i a cada una d'aquestes se li podia aplicar una, dos o tres densitats (en la imatge 90 es mostren 9 de les 27 combinacions possibles (img. 90)). En segon lloc, vaig introduir una altra forma d'expressió, amb trama de quadrets i més matisos, i les variacions es van ampliar a 72 llenços (img. 91).

No obstant el que hem dit fins ara, en la sèrie *L'Horta*, també vaig emprar el sistema de l'aerògraf, utilitzant-lo a baixa pressió per a donar a la representació una qualitat d'impresió fotomecànica (img. 92).

## 3.2 Com tractar el color llum

Si en la dècada dels 70 vaig treballar al voltant dels colors sostractius, utilitzant com a colorants principalment les tintes, en la dècada dels 80 em vaig centrar a indagar com es comporta el color llum als mitjans de comunicació, concretament i en primer lloc en allò que tenia més a l'abast, la pantalla del televisor (img. 93), i posteriorment analitzaria el pixelat de la pantalla de l'ordinador (img. 94). Els treballs inicials en què vaig utilitzar l'entramat de les tres ratlles verticals amb els colors primaris matèria com a base (magenta, cian i groc), foren un tant desil·lusionants, ja que el resultat obtingut era el contrari del que pretenia; si volia que allò que es percebera fóra l'efecte visual del roig, al donar densitat a les ratlles magenta ho feia amb més magenta, i això el que produïa és que s'enfosquia aquest color, potenciava el cian i el groc, i l'efecte visual que donava era el seu color complementari, el verd (img. 95). Inquiet per aquest resultat, em vaig posar a observar la pantalla de la televisió de prop utilitzant la càmera fotogràfica amb unes lents d'aproximació i em vaig adonar que els tres colors de les ratlletes que conformaven la imatge eren el roig, el verd i el blau (colors primaris llum) (img. 96), i que quan es veia un roig, era perquè s'enfosquia el blau i el verd, i si

l'efecte era verd, era perquè estaven enfosquits el roig i el blau, i si l'efecte era blau, era perquè estaven enfosquides les ratlles roges i verdes (img. 97). A partir d'aquesta observació i amb el mateix entramat de ratlles verticals comentat abans, vaig començar a utilitzar els colors llum en compte dels colors matèria, i per a enfosquir-los utilitzava el seu color complementari; el roig amb el cian, el verd amb el magenta i el blau amb el groc. Cada color llum s'ha d'enfosquir amb el seu complementari perquè aquest últim està compost dels altres dos colors llum i a més els resta vibració.

### 3.2.1 El caixó i els colors llum

Esmentats aquests preliminaris, podem explicar punt per punt les seqüències en l'elaboració d'una obra.

No es pot concebre aquesta mena de treball sense tindre previst el suport del caixó, element fonamental en aquest procediment d'aplicació del color.

Es diposita el quadre amb el llenç original a la base del caixó, que es desplaça a través de la tapa abatible lateral (img. 98). Damunt del quadre es fa coincidir un bastidor que porta enllistades unes tires de plàstic elàstic, l'ample

de les quals ha de ser el doble de l'espai que queda entre aquestes (img. 99). Aquest bastidor es fixa perquè deixi al descobert la ratlla que s'ha d'acolorir (img. 100). S'introdueix el quadre amb la trama dins del caixó (img. 101), es tanca la tapa lateral i s'endinsa la tapa lliscant protectora (img. 102). És aleshores quan es dispara la pintura pel forat destinat a aquesta tasca mitjançant la pistola del compressor (img. 103). Quan tota la pintura està en suspensió dins del caixó (img. 104), s'extrau la tapa lliscant (img. 105) i la pintura comença a dipositar-se damunt del quadre a través de la trama de tires (imags. 106, 107). Quan es retira la trama es podrà veure el color primari llum que hem polvoritzat (imags. 108, 109). Si inicialment hem començat amb el roig, farem el mateix amb les línies de color verd (imags. 110 a 119) i blau (imags. 120 a 129), però sempre desplaçant la trama de tires per a fer-la coincidir amb les referències que estan establides anticipadament (img. 130), i així s'obté el blanc òptic, que no s'ha de confondre amb el blanc matèric. El blanc òptic és la suma dels tres colors llum, però no en el sentit de superposició sinó com en el sistema evidenciat en la pantalla de la televisió, i que ja havíem comentat abans, les ratlles verticals alternades: roig-verd-blau; roig-verd-blau...

Mostrem en les imatges següents, de forma esquemàti-

ca el sistema de procedir per a valorar cada color. A partir del blanc òptic (img. 131), es comença per valorar el roig saturant-lo dos vegades en franges horitzontals amb densitats del seu color complementari, el cian, i es veu com el roig acaba perdent protagonisme (img. 132). En la següent imatge és el verd, en tres franges verticals, el que és enfosquit gradualment amb magenta i perd vibració (img. 133). Finalment, en la tercera imatge s'ha enfosquit el blau amb el seu complementari, el groc, en franges horitzontals alternades (img. 134). L'última imatge explica com hem obtingut les distintes gradacions (img. 135).

En l'elaboració d'un dels meus treballs amb aquesta tècnica faríem el següent procés: escollit un motiu i mitjançant processos informàtics, se selecciona la imatge en els tres colors primaris matèria, i a més es converteixen les imatges a color en escala de grisos, per a distingir millor les gradacions. La primera selecció correspon al cian (img. 136), complementari del roig, la segona al magenta (img. 137), complementari del verd, i la tercera al groc (img. 138), complementari del blau. Finalment veiem la imatge de color convertida en escala de grisos (img. 139). Servint-nos d'aquesta imatge per a destacar els clars dels foscos, es dibuixa damunt d'un paper en blanc el motiu

escollit (img. 140), i es perfora amb un cúter tot allò que està més il·luminat en la selecció de grisos (img. 141). Amb açò s'obté una trepa calada que es fa servir per a encaixar el dibuix damunt del quadre en cada color (img. 142).

Damunt del llenç amb el blanc òptic de base, es passa a fer les valoracions de cada color per separat, servint com a dibuix inicial la trepa retallada de paper (img. 143). Allò perforat en aquesta indica on són els clars i on es realitzaran diferents reserves amb tremp, en successives aplicacions per a aconseguir matisos i buscant sempre preservar una certa vibració en el color que estem treballant. Després de cada reserva, el quadre passa al caixó on es fa coincidir la trama de tires per a deixar destapat sols el color que s'està valorant (img. 144). Ja dins del caixó es polvoritzà en diverses etapes per a anar enfosquant i remarcant el dibuix. L'operació es repetirà tantes vegades com tonalitats s'aprecien en la selecció del color que s'està valorant. Després de polvoritzada la pintura, hi ha que deixar-la secar per a finalment rentar el quadre per a llevar el tremp i mostrar així el dibuix en les tonalitats del color que s'ha valorat, aquesta vegada amb colors llum, ja siga roig, verd o blau (img. 145). El resultat final s'aprecia després de repetir el procés en cada color, movent la trama de tires que sem-

pre tapparà aquells dos colors en els quals no s'intervé, i ens deixarà veure aquest quadre de la sèrie *A Piero della Francesca* del segle XV en una versió pròpia (img. 146).

Les primeres experiències amb aquesta tècnica les vaig iniciar l'any 1980 en la sèrie *Sobrealimentació* (img. 147), a la qual seguí la sèrie *Àngels* l'any 1986 (img. 148). Unes altres sèries foren *A Andy Warhol* (img. 149) o la de *Vermeer-Matisse* (img. 150).

### 3.2.2 Un nou prisma per a enfocar la mirada

L'any 1989 vaig començar a utilitzar les trames de punts o hexàgons, amb unes planxes metàl·liques perforades (img. 151). En aquestes trames, les perforacions poden tindre distintes grandàries, sempre amb la condició que aquestes mantinguen una proporció, que cada perforació ocupe una tercera part del total i que les altres dos corresponguen a la part opaca. També en aquest sistema cal desplaçar la trama metàl·lica un punt per a valorar el següent color i el tercer, en correspondència als tres colors primaris llum. La forma de procedir és molt similar a allò esmentat per a les línies, ja que en els dos casos s'utilitzen els colors llum, però el referent quotidià és ara el *pixelat* de la pantalla de l'ordinador, un nou llenguatge

que tothom utilitza com a substrat irrellevant, però que és el suport de la imatge que amb més assiduitat veiem. Aquest sistema és l'utilitzat en sèries com *A Piero della Francesca* de 1999 (img. 152), *Andrea Mantegna* de 2003 (img. 153), o *Giorgione-Tiziano* de 2006 (img. 154), entre altres.

En l'última exposició he tornat a endinsar-me en elements que em són familiars, allò que em trobe a ma casa o al mercat, del magraner del jardí a la safata de la cuina (img. 155). La seqüència de com es despulla una col té el seu erotisme, morfologia orgànica que et convida a establir un nou diàleg de la mà del color (imags. 156 a 161). Primer foren les tomaques les que casualment feren de reclam en un període d'incertesa i provocaren que novament enllaçara amb les sèries que feien referència a l'horta i la tècnica de l'esborrat i les reserves (img. 162), com en la sèrie *A Vicent Andrés Estellés* (imags. 163, 164), però aquesta vegada més a prop, com bodegons, en la intimitat. L'experiència dels treballs anteriors se sintetitzen en aquesta sèrie: l'esborrat, el caixó, les reserves, un hiperrealisme per a mi entre líric i rabiós (imags. 165).

## Epíleg

Personalment és un repte trobar la forma d'expressar-me utilitzant la tècnica que desitge i que a més esdevé un mitjà per a contextualitzar l'obra (img. 166). Més enllà estan les temàtiques escollides (img. 167), els meus homenatges (img. 168), gaudir fent (img. 169). La revisió del clàssics (img. 170), visualitzar-los a través d'aquests sistemes, ha estat una doble gratificació (imgs. 171, 172).

Apropiar-me de certes obres reconegudes i adquirir coneixement d'aquestes mitjançant l'experimentació, és per a mi una forma de conquerir un estat de satisfacció (img. 173). Itineraris (img. 174), viatges (img. 175), passejos (img. 176), recorreguts fets amb els companys escollits (img. 177), que m'han proporcionat eixe diàleg (img. 178), que a una persona com jo, que li agrada la intimitat, l'han farcit de serenitat i amor pel meu treball (img. 179). He treballat molt i això és la prova que allò que he fet (img. 180), ho he fet a gust (img. 181).

D'altra banda, pense que aquesta relectura m'ha permès mantenir un compromís que jo mateix havia assumit, fer una obra vinculada al temps que m'ha tocat viure, mirar cap a enrere, però no des de la mimesi, més bé com una dialèctica personal, afí a les meues inquietuds, sense cap preocupació per les corrents o les modes (img. 182).

He fet allò que he pogut, amb intensitat i convenciment, i alguna que altra complicitat he trobat pel camí. Entre vosaltes es troben gran part de les persones que m'heu ajudat i donat suport.

Moltes gràcies.

# Discurs de resposta

---

**Romà de la Calle**

Pronunciat per l'Excm. Sr. En Romà de la Calle,  
President de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles,  
el 13 de novembre de l'any 2012,  
en l'acte d'ingrés del nou acadèmic electe Il·lm.

En Rafael Armengol Machí.

Excel·lentíssims i il·lustríssims senyores i senyors acadèmics, il·lustríssim Acadèmic Numerari En Rafael Armengol Machí –que hui pren possessió en aquest solemne acte–, il·lustríssims representants d’institucions, digníssimes autoritats, senyores i senyors, amics i amigues.

Sempre és per a mi entranyable i satisfactori donar la benvinguda a un nou membre en aquesta històrica Reial Acadèmia de Belles Arts, que compleix ja ni més ni menys que 244 anys d’existència oficial, des d’aquell 14 de febrer de l’any de gràcia de 1768, en què Carles III tingué a bé reconèixer i patrocinar les nostres activitats, dirigides al desenvolupament, supervisió i estudi de les arts. S’obria així tot un arc històric, replet de memòria comú, compartida amb la nostra ciutat i amb la nostra terra, molt en concret des de la perspectiva citada de la cultura artística, la seua conservació i decisiu foment. Difícilment podria ser entés el desenvolupament de la història de l’art valencià, des de mitjans del XVIII fins a l’actualitat, sense conèixer i valorar degudament el periple apassionant, actiu, fecund però també difícil i desigual d’aquesta Il·lustrada institució. *Libertas artium restituta* fou el *dictum* que des del context francès s’estengué pel món de les Reials Acadèmies de Belles Arts europees. *Libertas artium restituta*, amb tot

el pòsit de manament i utopia que l’eslògan podia i pot històricament suposar. Se’ns encarregava una mena de tasca rellevant: la llibertat de l’art, quelcom certament no sempre assegurat, ni ahir ni hui, com és ben sabut.

Acollim hui, en aquesta històrica circumstància, l’ingrés formal –en la nostra entitat– del professor (amb extraordinària capacitat pedagògica, com hem pogut experimentar en la seua intervenció) i sobretot pintor Il·lm. En Rafael Armengol Machí (Benimodo, la Ribera Alta, 1940), Acadèmic Numerari electe.

De fet, els seus nombrosos mèrits són els que han possibilitat, al cap i a la fi, aquest just reconeixement, que sens dubte, ens satisfà de ple a tots, com ha quedat provat pels resultats de les votacions efectuades, primer des de la Secció de Pintura, Dibuix i Gravat, que va fer concretament la proposta, i després en la convocatòria de la Junta General Extraordinària, que vingué, en el seu moment, a corroborar també la seua unànime elecció.

Des d’aquest concret punt de vista, és molt important destacar que les seues activitats professionals s’han centrat, al llarg del seu itinerari artístic, especialment en tres vessants, que han estat tant característiques com fona-



mentals en la seua existència personal. Tenim així, d'una banda, primerament la docència en ensenyament mitjà, exercida durant tota una sèrie d'anys de profundes experiències formatives entorn del dibuix i les arts plàstiques, fins que ell mateix –després de quinze anys de lliurament docent– en una decisió llargament meditada, es plantejà la necessitat de restringir la dedicació atorgada al domini pedagògic, per a poder precisament consagrar-se millor i incrementar al màxim el seu quefer personal, centrat ja en les altres dues facetes constituents de la seua vocacional activitat: és a dir *la investigació* i *l'expressió artístiques*, principalment articulades entorn del cultiu de l'apassionant *exercici de la pintura*, sempre vehementment sostingudes -investigació i creativitat- dècada a dècada, al llarg de més de mig segle d'entrega satisfactòria, compromesa, intensa i eficient.

Rafael Armengol Machí, pintor i gravador, estudià en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles de València entre els anys 1959 i 1964. Des dels seus inicis manifestà en la seua obra una voluntat clara i sostinguda d'anar, en cada moment, més enllà d'allò après i també una necessitat radical d'experimentar a fons i de manera sistemàtica. Heus ací les dues palanques que han mo-

delat l'allargada i suggerent ombra del seu genuí perfil artístic.

En iniciar-se la dècada dels seixanta, és quan Armengol comença a tindre consciència decidida que la seua obra ha d'adquirir un caràcter innovador, d'ahí doncs les seues primeres incursions en l'abstracció, tot experimentant amb pigments, terres, resines i imatges fotogràfiques. Paga la pena recordar, per a embastar un poc d'història compartida, que justament en eixe marc diacrònic s'enquadra l'obra que aporta a la *Trilogia Monoteïsta* junt als seus companys Manuel Boix i Artur Heras, presentada el 1964; tríptic en què cada peça estava realitzada per un d'ells. Armengol comença a compartir amb aquests amics punts de vista i projectes expositius. Les seues incursions conjuntes per distintes ciutats espanyoles, els porta a ser considerats entre els renovadors del panorama artístic valencià dels anys seixanta / setanta, tot adaptant fórmules de les noves corrents artístiques internacionals a la realitat social i política del seu entorn. Disposaren certament per a això del recolzament d'Alexandre Cirici Pellicer, de Vicent Aguilera Cerni i de Joan Fuster, entre altres representants destacats de la cultura de l'època. No podem parlar d'un grup pròpiament dit, ja que es tractava més

bé, de llenguatges distints que caminaven en una mateixa i complexa direcció. Realitzaren exposicions conjuntes fins a ben entrats els anys setanta. Després d'aquells començaments, els seus treballs respectius seguiren trajectòries diferents i personals.

En l'obra de Rafael Armengol, ja ho hem apuntat, podem constatar una decisiva tendència experimental, sent un dels artistes que més ha investigat tant en qüestions tècniques com formals, des de les estratègies representatives del *pop art*, passant per un realisme crític social fins a arribar a un destacat hiperrealisme. Quelcom succeeix en la dècada dels setanta quan en la seua obra, de clars tints realistes, ens presenta, per exemple, la seua particular visió de la matança del porc, resolta en cinc sèries (1972-73-74). Moltes són les preguntes que l'espectador pogué formular-se aleshores sobre els seus treballs. Eren sèries de tens contingut social, amb trets polítics, sarcàstics i fins i tot amb jocs conceptuals en els quals es donava una recerca persistent i també un afany transgressor per a provocar en el receptor, reflexió rere reflexió, una cadena de plurals i intenses contrastacions. Tanmateix, a mitjans dels setanta i principi dels huitanta les preocupacions d'Armengol pel tema de

la subsistència i de la *Sobrealimentació* (sèrie del 1981) s'amplien selectivament, de bell nou, al món visual dels vegetals i en particular cap al context de l'horta, sens dubte tot propiciant una clara densitat ecologista i un determinant compromís. El mateix havia succeït també ja, per exemple, en les tres sèries dedicades a *L'Horta* (1976-77-78) on els llenços s'inunden de colors intensos, vius i expressius vitalment, assistint de nou a eixes associacions entre elements comestibles i el context polític i social d'aquells anys de la transició. Es tracta d'experiències que sempre semblen voler retornar intermitentment a l'ampli i minuciós repertori de les seues sèries (*Preneu i mengeu*, 1970; *Mercats*, 1982; *Dels menjars*, 1993) per no insistir en les seues més recents preocupacions, com si fos un altre pas de rosca sobre el sempre seductor i íntim espai reservat als productes de l'horta... *encore une fois*, en els quals la realitat quotidiana redescobreix, una i altra vegada, nous motius plàstics, metafòrics, identitaris i fins i tot metalingüístics.

És ben clar que la lectura d'una imatge ens parla sempre, per exigència interna --en les poètiques enllaçades de Rafael Armengol--, d'altres i d'altres imatges; les pot així reinterpretar, rellegir, reconstruir sistemàticament, amb la seua acció d'intercanvi, i ser tanmateix reinterpretades i

transformades, a la seua volta, per aquestes, en un intens diàleg. Sens dubte, aquest ha estat el joc intens i seductor que el nostre acadèmic ha exercitat, dècada rere dècada, sèrie rere sèrie, estratègia metodològica rere estratègia metodològica... estructurant la seua obra, a través del persistent i rigorós busseig en el *principi de la transvisualitat*. Al meu parer, bàsic.

Tampoc han faltat, al llarg de la trajectòria de la seua pintura, el cultiu de sèries de profund contingut històric, ideològic i polític, entre les influències de sarcasmes, sàtires i ironies, però també entre l'humor i la *boutade*, ben filats sempre en la seua persistent medicació i càlcul, com han estat, per exemple, les titulades *Cant èpic* (1966), *Torre de Babel* (1967), *Honors a la guerra* (1971), *Recepcions oficials* (1991), *Com del cel a la terra* (1993), *Barres i Estrelles - Popeie a Pompeia* (1997), sèries emblemàtiques, ben presents totes, enmig de la nostra exercitada memòria visual.

A manera de resum, podem afirmar que, en realitat, des de les darreries dels setanta la seua obra comença a prendre una direcció ben definida i marcada per tres aspectes inherents a aquesta i que a la vegada podem subratllar esquemàticament com trets i constants distintives de la seua revulsiva poètica de creació. Primer, descobrim el

seu afany i persistència per indagar entorn dels *sistemes de la reproducció de les imatges en els mitjans de comunicació de masses*. En segon lloc, constatem la seua inclinació pautada per *reinterpretar / rellegir el món dels clàssics*; això sí, tenint per a aquesta tasca el recolzament que suposen els nous llenguatges i estratègies hermenèutiques actuals. Finalment, ens topem que és capaç d'englobar, de manera programàtica, aquestes qüestions iconogràfiques i lingüístiques a través de l'accentuat interès investigador que focalitza *el protagonisme del color i els seus diàlegs amb les maneres d'activar els procediments del dibuix*, en la reproducció sistemàtica de les imatges que aborda en els seus repertoris iconogràfics.

La revisió dels clàssics, potenciada per Rafael Armengol a través de distints llenguatges presents en el seu haver, pren així prestades, més enllà de tota mimesi (de tota funció mimètica), nombroses imatges, adscrites a plurals repertoris, per exemple, cites, referències, relectures i homenatges a Van der Weyden (1965), a Sandro Botticelli (1966), a Vermeer (1989), a Piero della Francesca (1999), a Giovanna Tornabuoni de Ghirlandaio (2004), a Mantenga (2003), o a Paolo de San Leocadio i als àngels (2009) entre altres. Però també sèries dedicades a Warhol (1988),

a Matisse (1989), a Velázquez-Vil·la Mèdici (1994) o In memoriam Joseph Beuys (1992), com si volguera anar rastrejant apassionadament llavors d'identitat cultural en aquests viatges iconogràfics exercitats, amb diacronia, per la història.

En una espècie de concisa glossa propedèutica, cal exposar que la seua producció artística s'ha caracteritzat clarament pel compromís social i per l'experimentació plàstica, mitjançant la utilització estratègica d'imatges seriades, fotografies i procediments opticocinètics, amb la finalitat de configurar minuciosament el seu llenguatge visual, de forma normalitzada i resolutiva. De fet, és clar que juga, a tot plaer, amb la pintura, la canvia i la desmitifica, que mira reflexivament cap a la història, però sempre des de l'actualitat, intentant analitzar a fons les claus determinants dels llenguatges visuals contemporanis.

La seua obra, sempre connectada a projectes i a conceptualitzacions, és un clar exemple de tècnica treballada, de profund i viu coneixement del comportament i de *les possibilitats del color*, així com també del seu ple *domini del dibuix* (un bon exemple el tenim en l'elaboració pausada i minuciosa de les seues "trepes", de vegades realment gegants i immenses, sempre però sorprenents en la seua

minuciositat). El dibuix, doncs, es converteix en el *punctum saltans* de les estructures compositives pictòriques, on poder acollir els seus amplis requeriments i múltiples recursos cromàtics, de cara a la generació dels espais pictòrics, com àmbits de representacions sorprenents, tot apel·lant sempre al "més difícil encara".

En efecte, els seus treballs han estat exhibits en nombroses exposicions celebrades en les més destacades ciutats espanyoles i en distints països com Argentina, Bèlgica, Itàlia, Polònia, Suècia o USA. Es conserven obres seues en el Museu de Belles Arts de València, en l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM); en les col·leccions de l'Ajuntament de València, del Museu d'Art Contemporani d'Elx (Alacant), del Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés (Castelló), del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, del Museo de Lanzarote, del Museu Nacional de Wroclaw (Polònia); Colección del Museo de la Resistencia Salvador Allende, Santiago de Chile, en les col·leccions de la Universitat de València, Col·lecció Martínez Guerricabeitia; de la Universitat Politècnica de València; de la Universidad Pública de Navarra; en la Generalitat Valenciana, en el Centre d'Art Contemporani (Perpinyà), en la Fundació Chirivella-Soriano (València); Col·lecció Bassat Museu

d'Art Contemporani de Mataró (Barcelona); Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla; Fons Xarxa Cultural, Barcelona, i altres col·leccions.

En 2004 fou guardonat amb el Premi Alfons Roig d'Art Contemporani, en reconeixement a les seues aportacions al camp artístic i a l'abril de 2011 és triat Acadèmic Numerari de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles per la Secció de Pintura, Gravat i Dibuix.

Com ja hem apuntat, creiem que existeixen diversos plantejaments però una sola línia mestra en la base que impregna totes les sèries -citades- de Rafael Armengol: es tracta, comptat i debatut, de la seua potència investigadora entorn de la construcció de la imatge, en eixe entre el dibuix i el color, així com del compromís creatiu –rotundament social i a la vegada també, absolutament plàstic– els resultats del qual s'han pogut contemplar assíduament en nombroses exposicions individuals i col·lectives.

Els qui coneixem bé Rafael Armengol, apreciem en la seua personalitat l'extraordinària capacitat d'entrega, generositat, bonhomia i dedicació que es manifesta en la seua manera compromesa de ser, en la seua forma minuciosa i depurada de fer les coses, amb el que aconseguix

que qualsevol de les activitats artístiques en què intervé, comporten, en conjunt, un paral·lel rigor, un íntim interès i una riquesa estètica i comunicativa, sobre el suport constant de les seues investigacions artístiques encadenades.

Hem pogut atendre, amb fruïció, en el seu discurs –acabat de pronunciar– el plantejament d'una particular i efectiva didàctica del fet cromàtic, metodologia explicativa i directament operativa, en la qual ha cregut absolutament i en la qual ha treballat amb afany, en cada moment de la seua trajectòria com a pintor. Rere aquesta esforçada aventura, s'ha forjat a si mateix; amb aquesta ha destacat la seua obra i en aquesta segueix aprofundint i fent viables les seues experiències. És –tal com m'ha agradat repetir en més d'una ocasió– com si el *principi del palimpsest* prenera plenament sentit en el seu quefer: escriure i reescriure, pintar i repintar, descobrir i redescobrir, sempre sobre les mateixes bases de la història, amb el pes i el protagonisme de les imatges, dels seus programes iconogràfics i també dels seus estudiats principis iconològics.

Però allò sorprenent, enmig d'eixa obsessió investigadora, és el constant fet d'ubicar-se, de manera peremptòria, més enllà de tota estricta mimesi. No és, doncs, la imitació el que li atrau ni allò que l'obliga, sinó més bé les

sempre complexes claus versàtils dels seus diversos llenguatges, que després dels seus procediments, li ocupen i sedueixen. És eixe joc, perpètuament en acció, el que l'ha capturat, aquell que s'estableix entre la percepció visual, la sofisticada execució plàstica i la modelització dels recursos tecnològics, assumits dels llenguatges visuals i extrapolats minuciosament al seu univers pictòric. Eixos són realment els seus poders.

De qualsevol manera, és evident que, en esta línia de qüestions, el text del seu discurs, rigorosament analític en el seu contingut i apassionat en la seua articulada exposició per cert, com no podia ser d'una altra manera, ens ha seduït i interessat, a la vegada que ha sabut submergir-nos directament en l'explicitació clara i puntual d'aquelles claus teòriques i operatives que també podem precisament buscar, encarnades en les seues propostes pictòriques, mentre som capaços (o perquè ho som) de sentir-nos també activament pròxims i entregats al context de les experiències estètiques que tanmateix ens ha vingut proposant, des de fa mig segle, amb les seues obres i en les seues obres.

Pertany, senyores i senyors, el pintor Rafael Armengol a eixa generació d'artistes valencians, nascuts en la post-

guerra i que tant han tingut, per obligació compartida, d'autodidactes, en la vida i en el context artístic. Una generació que entre la història i la quotidianitat, entre la pintura i el compromís, entre l'estètica i l'ètica ha hagut d'assumir (perquè no ha hagut cap altre remei, donades les seues aspiracions i exigències) les pròpies responsabilitats i exercitar les seues apostes, conscientment, en cada instant.

Benvingut, doncs, a la nostra Institució, en la qual tantes coses ens queden, afortunadament, per fer, de cara a la investigació del nostre dilatat i ric passat i front a la gestió del nostre complex, crític i inestable futur. No dubtem que la dedicació a nous compromisos –ja com a acadèmic numerari– serà fecunda i que l'efectivitat, com sempre, seguirà manifestant-se generosament en aquests pròxims quefers, que afegiran un nou repte i una baula més si cap, a una vida dedicada plenament a l'art, a la investigació i a la creativitat.

Moltes gràcies i benvingut, amb ple dret i provats mèrits, a aquesta Reial Acadèmia de Belles Arts, que et fa costat, pintor i amic, Il·lustríssim En Rafael Armengol.

He dit. Moltes gràcies.





REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES  
DE SAN CARLOS  
• VALNCIA •





*De D. N. S. Carlos III. Rey.*

REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES  
DE SAN CARLOS  
+ VALNCIA +