

REFLEXIONES ANTE LA OBRA DE UN PROFESIONAL DEL ARTE Y LA DOCENCIA

I

Si nos asomamos a la historia, no tardaremos en descubrir, que desde el fondo de las edades hasta nosotros, la función del artista sigue siendo la misma: expresar la realidad invisible que, más allá de nuestro ser físico, constituye al hombre en cuanto hombre y, para lograr este ideal, hace frente al sistema de vigencias establecidas en el contorno donde se halla. El ser humano es capaz de producir formas de vida que son nuevas en el arte, en la conducta o en cualquier otro orden de la existencia humana.

Desde los primeros albores culturales, el hombre ha creado cosas para su uso, ocupaciones necesarias para la lucha por la existencia, lenguajes y símbolos, y ha acumulado una impresionante cantidad de saber en el transcurso de la historia.

En el arte, que es un medio de expresión, el menor trazo de almagre sobre una pared rupestre, la menor forma, es un medio capaz de transmitir un significado, y el artista pretende en todas sus actividades esenciales, decirnos algo acerca de sí mismo, del ser humano y de su universo.

El hombre primitivo de la Alta Edad de Piedra, contempló en las paredes de sus cavernas unos relieves sugerentes por su parecido con animales que ha cazado, los cuales le incitaron a rellenar la superficie con unas manchas y fijar su contorno, y pudo creer que, con esta representación del animal, adquiría sobre él un poder mágico y animista. Con la misma intención mágica pudieron estar representadas las escenas humanas en diferentes tipos de actividades, o tener otro sentido utilitario o social.

La imagen de un toro de estilo naturalista del Cingle del Mas d'en Salvador (descubierta a finales de 1981), la Cierva del abrigo de Cabra de Freixet (Perelló, Tarragona), la figura femenina en Cinto de las Letras (Dos Aguas, Valencia)... pinturas, éstas, de seres vivos y objetos naturales, que en este período fueron logradas, con tal expresionismo realista unas veces, y otras con tan asombrosa naturalidad, que nos muestran una capacidad de goce estético y una energía creadora que nos lleva a encajar, las obras plásticas de este período, en un estilo naturalista o figurativo.

En la Baja Edad de Piedra no se encuentra ningún rastro de naturalismo. La decoración de la cerámica consiste sobre todo, en franjas de dibujos lineales de diversas clases: círculos, trazos, ángulos y puntos, por lo que se le ha calificado de arte geométrico, pero también se le puede denominar arte abstracto.

En los primitivos actuales se pueden observar los dos tipos de expresión artística, anteriormente expuestos, en una misma cultura.

Estos dos hechos históricos, que se dan en el arte primitivo, podrían servir de base para considerar todo un proceso histórico, en el que la evolución conceptual del arte está anclada en dos principios: uno de ellos, vitalista y de signo naturalista o figurativo, y el otro de signo geométrico o abstracto. Ambos principios estéticos serán las dos constantes, que a través de los hechos históricos, han discurrido unas veces paralelamente, en función de unas culturas como la cristiana y la árabe, y otras veces en una misma cultura y época histórica común, como ocurre a partir de la mitad del siglo XIX. No obstante, estos principios se han ido enriqueciendo y complementado con las constantes corrientes ideológicas, científicas y técnicas, que fueron surgiendo, con mayor o menor rapidez, en cada una de las etapas históricas.

Courbet, que a mediados del siglo XIX desarrolló un vigoroso estilo realista, buscando lo más sórdido y deprimente como medio de realzar la vida, y rechazando el realismo ideal, dio paso al impresionismo, cuya verdadera meta era lograr un naturalismo cada vez mayor, a través de un análisis exacto del color. El interés de los impresionistas por el color y la luz era debido, al menos en parte, a las investigaciones en la física del color llevadas a cabo por científicos como Chevreul.

En la pintura figurativa, el carácter de la obra va siempre unido, por una parte a la figuración y por otra al estilo del artista. Dicho de otro modo, es una doble aportación: la del mundo exterior y la del mundo interior.

Nuevas modalidades artísticas aparecen en el área plástica, y entre ellas el posimpresionismo, el fauvismo, el cubismo, y una larga serie de «ismos» que olvidaremos, para detenernos en el arte abstracto.

Desde Cézanne hasta los comienzos del cubismo analítico, la evolución de la pintura se fue encaminando

hacia un concepto más abstracto. A partir de 1912, surgió en Europa una modalidad artística que excluía todo pensamiento derivado de la naturaleza. Dicho arte ambicionaba descifrar las formas arquetípicas en que se sostienen todas las figuras, como se advierte en las cristalizaciones minerales, y en la arquitectura vegetal, y excluía toda referencia o evocación de la realidad, sea o no ésta el punto de partida del artista.

Los pintores abstractos se manifestaron por una depuración progresiva de la realidad y a la primera etapa se la denominó «arte abstracto», y a la segunda «arte no figurativo». Ambas aspiraban a un mismo fin: «la expresión con exclusión de toda referencia de realidad», y puede llamarse esta nueva forma: «abstracta» o «no figurativa».

En esta época del XIX se presente el clima propicio para que el arte pueda desarrollarse dentro de un ambiente de facilidades sociales y de aspiraciones culturales. Roto el cerco oficial del arte «académico-realista», los artistas pueden manifestar su capacidad creadora y posibilitar la floración constante, de variados y numerosos «ismos», unas veces originales en sus creaciones y otras veces seguidores de alguna «escuela» o «ismo» según el nivel creativo de cada artista, y su concepto de la estética, del mundo y de la vida.

Nuevas concepciones estéticas siguen apareciendo en el siglo XX, cargadas de innovaciones técnicas, pero sin desarraigarse del todo de las que consideramos raíces históricas fundamentales. Una de las constantes es la figuración de la naturaleza, y la otra la no figuración o abstracción.

Entre las tendencias de no figuración está el informalismo que, partiendo de la abstracción, agrupa a una serie de tendencias, más o menos afines: el Expresionismo Abstracto, el Arte Informal y el Arte Matérico, entre otros.

Pero inmediatamente surge, contra el informalismo, la Nueva Figuración en la que sus artistas innovadores presentan distintas características en sus temas; destrucción del objeto, figuras distorsionadas en el realismo descarnado del expresionismo, como reacción emotiva ante los desastres provocados por la segunda guerra mundial.

El Pop-art, movimiento artístico nacido en la década de los sesenta en Estados Unidos, aparece como reacción al expresionismo abstracto. Su técnica consiste en el empleo de artefactos de toda clase de productos de la vida moderna, objetos de uso cotidiano como muebles, lavabos, y animales disecados. Todos estos productos pueden ser dejados tal cual son o bien pintados realísticamente.

El Hiperrealismo aparece en la década de los sesenta, quizás con la pretensión de dignificar al Pop-art (Arte popular) mediante un exacerbado realismo, unas veces de tipo fotográfico y otras, enraizado en el academicismo pictórico occidental. Bajo la denominación de Realismo Mágico dieron a conocer esta tendencia en Francfort, en 1970, cinco artistas españoles, entre ellos, Antonio López.

La nueva abstracción de la década de los sesenta presente como rasgos más notorios: abstracción fría, contornos netos o bordes duros, economía de elementos y nitidez formales. El arte será considerado más puro cuanto más libre esté de usos, relaciones y suplementos. Cuantas más cosas encierre y más ocupada quede la obra, peor será. Cuanto menos piense un artista en términos no artísticos y cuanto menos explote las habilidades fáciles y comunes, más artista será. Los soportes de grandes dimensiones, usados por los artistas de esta nueva tendencia, tienen como objetivo envolver físicamente al espectador.

Si, en el proceso de esta relación de hechos, se ha podido observar la permanencia de las dos constantes detectadas en el hombre primitivo, no es menos cierto que nunca cerraron las puertas a sus dotes de percepción frente a los estímulos de la naturaleza, ni a las reflexiones creativas del ser humano. No podrá ya extrañarnos que, en la actualidad, puedan existir tantas variedades de tendencias artísticas y artistas capaces de manifestar, a través de sus obras, su personalidad.

II

Una de estas grandes personalidades artísticas, dotada de extraordinaria capacidad creadora, de gran vocación estética y voluntad indomable, es la de *Joaquín Michavila*, que quiso y pudo elevar su tarea estética a un proyecto de existencia, convirtiendo su querer ser en una necesidad de ser artista. Para lograr este objetivo no se encasilla en una tendencia concreta y determinada, sino que, con su conocimiento de estilos y el dominio de sus técnicas, utilizadas según la exigencia de una temática impuesta o no, siempre tendrá la posibilidad de elegir entre una tendencia figurativa o una tendencia abstracta, con la seguridad de que, en cualquiera de los dos casos, siempre estaría filtrada por su personalidad creativa.

En el historial de su vida artística, cuenta en su haber un lienzo que, al verlo, me impactó de tal manera, que hoy lo tomo como un hito en el proceso de su evolución artística. En el análisis de su técnica se obser-

va un cierto impresionismo de pincelada espontánea, jugosa, creadora; cargada de matices e impregnada de sentimiento, logrando de este modo que, en el retrato, vibrara el espíritu de su padre, hoy en la Pinacoteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.



«Retrato de mi padre». 1951. Oleo sobre lienzo. 100 x 81.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

Michavila es un pintor creativo, que vierte su originalidad en función del medio de expresión idóneo, para lograr que la monosemia o polisemia de su lenguaje estético tenga el soporte y la técnica adecuada, para que pueda ser captado por el contemplador a quien va destinado. En un mural sobre el primer rellano del centro donde se ubican las oficinas de las quinielas deportivas de Valencia, existe un gran panel de cerámica,



«La casa del chatarrero». 1955. Oleo sobre lienzo. 120 x 80.
Colección particular.

pintado con su técnica correspondiente, y firmado en 1955. El tema es un campo de fútbol en el que los jugadores se están regateando la pelota. El estilo es de tendencia figurativa, y la composición un tanto expresionista, de tintas planas y trazos de cierto informalismo, logrando que los jugadores y los elementos del campo presenten un dinamismo irónico.

Otra de sus obras, entre las de gran formato de carácter mural, en un lienzo pintado al óleo, con el tema también impuesto «La Plantà de l'arròs», obra de estilo figurativo, centrada en un hecho real, pero ya histórico, por el que se ha de transmitir una información objetiva, que ha de convencer a los que tantas veces han sido testigos presenciales de dicha actividades agrícola suecana.

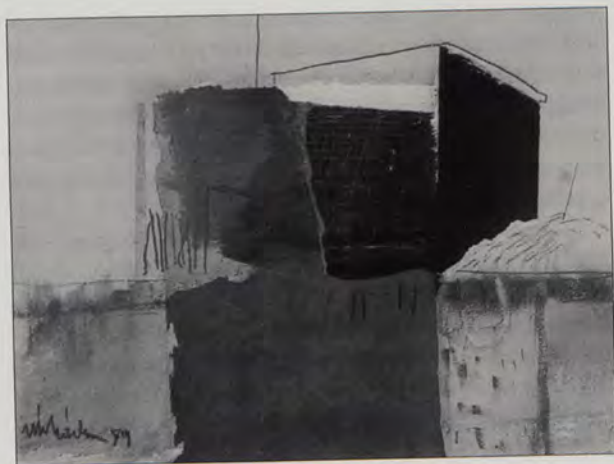
El autor, sin hacer ninguna concesión a un realismo, se convierte en testigo de un hecho real, recurre a su polifacética creatividad, filtra el hecho real a través de su estimativa estructuralista e inunda el paisaje de formas geométricas, y con esquemática realidad pinta los manojos de las plantas, y las figuras humanas son plasmadas con cierto expresionismo realista de suave toque geométrico de tradición muralista. Obra ejecutada con técnica de pincelada directa en las figuras, y en el espacio del fondo, con formas geométricas de aparente textura y exacta valoración cromática, y esto es lo que le da a las aguas esa sensación dinámica.

Otros murales semejantes en tamaño y temática impuesta, como el de la antigua Escuela de Comercio, se resolvieron con un estilo figurativo-constructivista.

No cabe duda de que el arte es concebido como una forma de expresar ideas, y a Michavila se le imponía, en estas obras de gran formato, una temática, un testimonio histórico, un «documento» en el que tenía que transmitir una simple información, pero al mismo tiempo se le exigía que fueran obras de arte, lo que siempre lograba al conseguir plasmar en ellas, la expresión estética de su personalidad creativa.

Otras obras, contemporáneas de las anteriormente citadas, pero de menor formato y tema de libre elección, son las que le dan opción, para que su yo estético constructorista, dotado de cierta intencionalidad visual, dé paso a temas como los del «LLAC». Sobre el mismo tema vuelve a expresarse con técnica diferente, simplificando elementos y materia, con la variante introducción de líneas sugeridoras de agua, y en ambas modificaciones, dando siempre lugar a la participación reflexiva del espectador.

El yo estético de este artista, capaz de resolver temas impuestos de tipo figurativo y al mismo tiempo seguir adscrito a su constante tendencia constructivista,



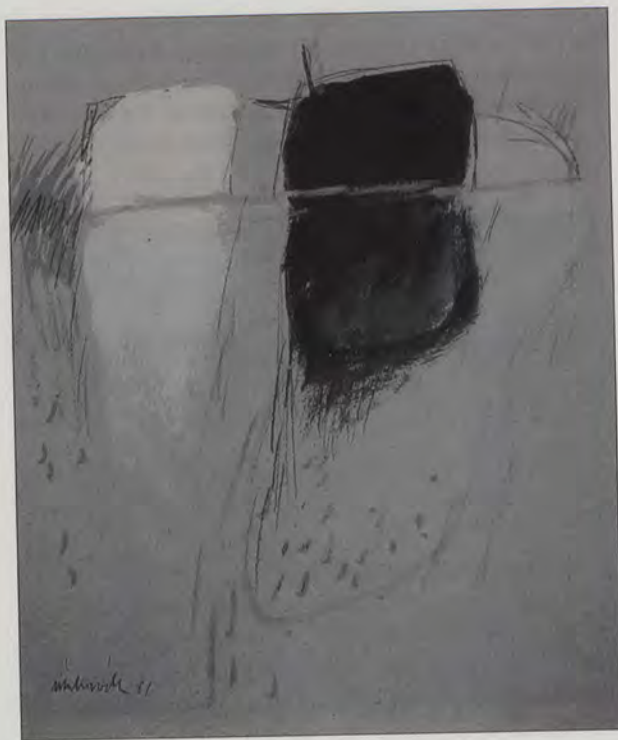
«Alquería». 1979. Collage. 25 x 15. Colección particular.



«Alquería de marjal». 1980. Oleo sobre lienzo. 60 x 60. Colección particular.

es un factor de divergencia muy positivo en su personalidad. Pero además se observa en su obra plástica que no se contenta con producir emociones sino en despertar sentimientos.

Su concepción del mundo y de la vida le lleva a depurar sus objetivos alcanzados, y su sentimiento conativo le arrastra hacia una depuración constante de formas y colores, para crear un nuevo mundo, no de deseos, ni de sueños y fantasías, sino de lo que siente en lo más profundo de su intimidad y al mismo tiempo, pretende sugerir en el contemplador, aquello que tiene de más humano, la posibilidad de trascender las



«Apunt». 1981. 50 x 43. Colección particular.

apariencias de una realidad finita y obstaculizadora de la perfección esencial del ser estético, en el complejo universo espiritual del arte.

Este objetivo ya logrado, se pudo observar en su obra reciente expuesta en noviembre-diciembre de 1991, en la galería Theo de Valencia. En el cuadro de gran formato, parece existir la pretensión de que el espectador se encuentre físicamente envuelto en él, y, ante una obra que se presenta carente de ilusionismo espacial y de formas puramente visuales, hace que la temática adquiera tal grado de pureza, que ella misma es capaz de absorber la atención del contemplador y provocar su capacidad reflexiva y creadora.

Algunas de sus obras carecen de título, por lo que sus mensajes son polisémicos pero sugestivos, debido a la forma estructural en que han sido concebidos. Sobre un amplio espacio matizado de colores fríos, se aprecian otras formas rectangulares de diferentes tamaños, con tonos y matices armónicamente estructurados; de ahí que el espectador no pueda pasar indiferente ante cuadros de esta categoría estética. En los «collages» intitulados, en los que la materia es la cartulina coloreada en distintas tonalidades, cortada a mano y colocada en superficies sobrepuestas, logra una composición

sugere por el conjunto tonal de la obra, siendo un estímulo para el espectador, y no sólo para su contemplación sino también para la reflexión.

En los cuadros titulados «Paleta», «Río», «Playa», etc. la temática es representativa de la observación directa de la naturaleza o del objeto observado, pero en la realización de la obra el artista no pretende presentar la realidad observada, sino la imagen interior que él tiene del objeto y del paisaje, siendo capaz de expresarlas creativamente según su concepto esencial de la realidad.



Paleta III, 1991. Pintura sobre tela. 130 x 160 cm.



Paleta I (Homenaje a Manolo Mompó), 1991. Pintura sobre tela. 160 x 200 cm.

Otros cuadros titulados «Paleta II», «Paleta III», etc., revelan no sólo la personalidad del artista sino el alma del maestro, del educador que aparece a través de su obra artística. Las «Paletas» anteriormente citadas no son tales paletas, a no ser en la imaginación creativa del maestro, pero sí son extraordinarias obras de arte. Una de ellas, pintada en colores fríos sobre una tela de gran formato, presenta en su base la primera imprimación tonal más degradada con respecto al azul oscuro que es la máxima saturación, y luego por medio de una serie de tonalidades, entre los dos colores extremos citados, va ajustando gradaciones a través de transparencias y logrando matices indefinibles. Pero el autor se cuida mucho de que, en cada una de las franjas que aparecen en sentido vertical, una a la derecha del cuadro y la otra a la izquierda, permanezca la primera imprimación. Estas líneas divisorias son cruzadas con tantas pinceladas como tonos de color ha usado para la ejecución de la obra, indicando en ellas por medio de escritura o signos, el nombre del color básico y las distintas tonalidades obtenidas, así como la proporción en que ha intervenido el blanco o el negro para su obtención.

En la mitad del borde superior del lienzo hay un semicírculo pintado en negro, descansando su base en el borde superior del rectángulo temático. Este semicírculo, en su punto medio, coincide con una línea fina de trazo negro, que divide el gran rectángulo en dos partes iguales. Este cuadro de una monocromía absoluta, es una obra analítica, atemperada por la riqueza de tonalidades obtenidas ante la proximidad o separación entre las aparentes manchas, de mayor o menor tamaño, y el distinto tono de ellas, al sobreponer unas sobre otras o fundirlas, manteniendo siempre sus transparencias; técnica que junto a sus pinceladas un tanto impresionistas, crea espacios de tonos indefinibles que sombrean o iluminan, haciendo vibrar todo el conjunto espacial. A esta obra de extraordinarias matizaciones en su estructura armónica, le era indispensable que aflorase el acento de la nota negra, para dar brillantez a su melódica composición.

La obra completa es pura abstracción, si se prescindiera de su condición didáctica; pero es posible que al contemplador de ella le pueda ocurrir, y así le ha ocurrido, que, al quedar inmerso en el goce estético de la pintura, descubra en ella un grupo de pinceladas que le llaman la atención y perciba en éstas algo más que una serie de sensaciones: un conjunto de estructuras más o menos significativas que al ser observadas unitariamente, a partir de un concepto —esquema mental puesto por nosotros—, las manchas, surgidas en desorden y aleatoriedad, toman forma presentando una cabeza

femenina unas veces y al ampliar un poco más el área de las manchas, la cabeza femenina se trueca en cabeza de varón con barbas incluidas. No cabe la menor duda de que la intencionalidad del artista no ha predeterminado este hecho en esta obra abstracta, pero ha introducido, inconscientemente, un elemento de percepción gestáltica, y al espectador, dotado de la ley de la «buena forma», le ha permitido encontrar un significado a la serie de manchas agrupadas, estimuladoras de figuraciones, que en este caso, incluso serían «cinéticas».

Otros cuadros semejantes ha realizado el maestro con esa intención didáctica, unas veces con gamas de colores fríos y otras veces con gamas de colores calientes, aunque con esta simple enumeración no queda agotada toda la riqueza de combinaciones salidas de su paleta.

No se puede olvidar la vocación docente de Michavila, Catedrático de la Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B. y profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Pasada ya su época de docencia por haber llegado a su jubilación, queda permanente en él su vocación docente, y sigue vertiendo sus conocimientos al crear sus ideales paletas didácticas.

Kandinsky se dedicó, durante unos años, a la enseñanza en la Bauhaus (Casa de la construcción) en una de las secciones denominada «Escuela de los oficios». Uno de sus alumnos nos dice que su curso de dibujo consistía en formar, con diversos objetos, una especie de naturaleza muerta que, a continuación, debían dibujar los alumnos, pero no en un estilo naturalista, sino buscando la estructura de la naturaleza muerta, captada en su conjunto. Esto daba lugar a que nacieran estudios que representaban solamente elementos horizontales, verticales o diagonales, más o menos realizados según su importancia, y en otros momentos se confrontaban o contrastaban formas redondas y formas angulosas. Resumiendo, se podría decir que no habían composición, sino análisis de los datos. «Esta enseñanza estaba destinada no a una enseñanza del arte, sino a una enseñanza destinada a formar espíritus para la orientación elemental». Su didáctica es fruto de la concepción de su mundo estético ya que para Kandinsky, desnaturalizar es profundizar en las esencias del arte. Principios que sigue Michavila en su concepto esencial de la abstracción pura, no obstante, siempre existirá el filtro de la personalidad que marcará ciertas diferencias, siendo más acusadas en el área didáctica, al utilizar instrumentos y técnicas más adecuadas, para que sus alumnos puedan lograr los objetivos previstos.

En los métodos para lograr los objetivos, mientras Kandinsky les hace abstraer la esencia de una composición informal, para Michavila, el método consiste en

que el alumno exprese plásticamente el concepto, de una de sus propias ideas, y la represente plásticamente de la forma más original y con el menor número de elementos. De Kandinsky nos ha llegado esta información anteriormente descrita, por uno de sus alumnos, Max Bill, arquitecto, escultor.

En cuanto al color, una de las ideas fundamentales en Kandinsky es que el efecto físico del color suscita una vibración anímica, y ésta, a su vez, permite la asociación con otros sentidos. El color, en Kandinsky, es un medio para ejercer una influencia directa en el alma.

De Michavila tenemos una referencia anteriormente descrita respecto a su gran preocupación por el color, y fue uno de los objetivos constantes en su labor docente, para que sus alumnos tuviesen un concepto y dominio de él no solamente desde el punto de vista teórico sino también práctico. Utilizaba discos giratorios preparados con colores primarios, secundarios, fríos, cálidos, puros o degradados, etc., tratando de que el alumno pudiera lograr conjuntos armónicos y las más variadas gamas y tonalidades de color. Introducía al alumno en el conocimiento y ejecución de variadas texturas; y les enseñaba la técnica necesaria para realizar unos montajes destinados a potenciar su interés y seguridad en su capacidad creadora. Colocaban entre dos laminas de transparente celuloide los más insospechados materiales. Estos eran elegidos por los propios alumnos, según su capacidad imaginativa, y luego eran colocados en marcos de diapositivas. Esta especie de diapositivas eran ordenadas, secuenciadas y sincronizadas con un ritmo musical. La proyección de estos montajes resultaban gratos y altamente creativos, no sólo para el realizador, sino también para el contemplador.

Michavila es algo más que un maestro, es un yo creativo en el que su vocación estética coincide con su profesión plástica, pero con la flexibilidad necesaria para encontrar una amplia variedad de estímulos y poder dar cauce a su originalidad. Por eso no es extraño que haya participado en diversas actividades: forma parte, desde su fundación, de los grupos «Los siete», «Parpalló» y «Antes del arte»; realiza escenografías para obras de: Lope de Vega, Juan del Encina, Valle Inclán, Ionesco, Beckett, B. Brecht, Cocteau, Lauro Olmo, Martín Recuerda, Max Frisch, Dürrenmatt, Ana Diosdado y Eduardo Quiles; presente o participa en 129 exposiciones, entre individuales y colectivas; da varias conferencias, y realiza unas seis obras filmográficas... Con toda esta serie de actividades queda patente la gran capacidad creadora de este artista, ya que, según Guilford, los tres elementos fundamentales de la creatividad son: la fluidez, la flexibilidad y la originalidad.

El artista en plenitud de facultades se siente poseído de un bien ideal que, aún extraído de un bien real, ha sido depurado por su estimativa. No obstante, su ideal estético, no le impide, ante cualquier exigencia temática de contenido objetivo, libar la esencia de cualquier ser de naturaleza y, traducida a su lenguaje estético, adaptarla a los fines propuestos. Por eso no es extraño que en la revista *Monteolivete* n° 7, su portada, ilustrada por Michavila con la técnica de un «collage», sea portadora de un mensaje estructurado en dos planos claramente diferenciados, tanto en su ideología como en su estilo.

En el gran rectángulo vertical de color gris se puede observar, que en la parte superior aparecen unas franjas horizontales, grises y oblicuas, que van progresivamente aumentando de superficie, en sentido vertical, mientras que otras franjas blancas, más finas y en forma de cuña, sirven de separación a las anteriores. En este gran espacio el artista ha colocado el menor número de elementos, logrando expresar sus ideas con la abstracción constructivista más pura. Esto le permite al contemplador adentrarse en ese mensaje abierto, simbólico y polisémico. Sobre la superficie gris descansa una hoja de cartulina azul, rectangular, doblada su esquina superior derecha, y la parte central con las siguientes letras blancas a mano escritas: A Eusebio Aranda.

La tarjeta azul está como dejada caer al desgaire, sobre la superficie gris; pero, al sobrepasar su esquina derecha superior al área gris, e invadir la blanca de la cubierta del libro, la composición toma vida con el realismo de esa tarjeta doblada que cierra, en parte, el mensaje al llevar escrito el nombre del destinatario. La obra es admirable por su sencilla y acertada composición, y su logrado acorde tonal con los tres colores usados. En esta composición el gris, siempre frío, parece cálido.

En cuanto al rectángulo gris de base, el simbolismo invita al espectador a la reflexión y puede que, si el contemplador conoce al homenajeado, su reflexión esté relacionada con lo que conoce de su personalidad. Las franjas grises rectangulares que van aumentando en superficie, podrían ser representaciones de su crecimiento físico, de su actividad profesional, etc., y en la franja en que incide el ángulo izquierdo de la tarjeta azul, podría considerarse el estadio en el que ha llegado el momento de su jubilación, y en ese espacio gris, vital, que aún ha de recorrer ese vértice izquierdo de su personalidad, nos indica una larga vida en su quehacer

vocacional. Tarjeta realista y azul, inspiradora de vida interior, inteligencia, seriedad y paz. Esta pudo haber sido alguna de las interpretaciones sugeridas por la composición.

III

Dos constantes históricas hemos destacado desde los comienzos del arte hasta nuestros días: la expresión plástica figurativa y la no figurativa que únicamente pueden manifestarse a través de la sensibilidad humana. Pero entendemos que, tanto el realismo como la abstracción absolutos están igualmente eliminados en arte; tanto en uno como en otro el ser humano se siente mutilado, puesto que la vida imaginativa y la real es la única que da fe de lo que somos en lo más profundo de nosotros mismos. Las formas de arte, a mitad de camino entre el objeto y la idea, nos conducen a una forma de expresión figurativa o no figurativa, según la capacidad creativa y técnica del artista y su ductilidad para hacer concesiones en el ambiente social en que se desenvuelve, sin que por ello precise desertar de sus principios estéticos, ni debilitar su personalidad; sino que estos cambios de estilo, aparentemente radicales, pueden servir como vehículos útiles para expresar mejor sus sentimientos.

De todo esto se puede deducir el por qué, en la actualidad, siguen existiendo estas dos constantes —con sus lógicas variantes—, entre los distintos artistas que hoy presentan sus obras en galerías y exposiciones. Quizás como representante ejemplar de esta idea, tenemos entre nosotros a Joaquín Michavila, que con su gran capacidad creativa, dotado de un dominio técnico y de originales procedimientos, expresa sus sentimientos, en sus lienzos, unas veces con un mensaje figurativo, sugerente y un tanto polarizador de nuestras ideas, y otras veces plasma en sus lienzos, con texturas en planos diferentes, las visiones estéticas más depuradas de su imaginación creadora, y en cualquiera de esas obras no figurativas, sean o no acompañadas de un mensaje verbal cerrado, será capaz de hacer surgir en el inconsciente del espectador, todo lo bello y noble que su estado emocional le permita.

JOAQUIN SELLÉS VERCHER