

INELUDIBLES ENCUENTROS

Orlando Franco

La búsqueda de la autonomía del lenguaje pictórico en los años 70 abrió una nueva concepción del lenguaje abstracto en Canarias. Nuevas premisas compositivas y espaciales aparecen: si en los 60 la abstracción obedecía a una fuerza pulsional (abstracción expresionista, lírica, variantes del informalismo...), ahora responde a rigurosos principios constructivos: la filiación modernista, fría y racional, se hace patente en los herederos del lenguaje de los grandes maestros americanos Newman, Rothko, Noland... Así, en esta línea se van a significar esencialmente dos tendencias: la aplicación de técnicas como el hard-edge y las concepciones estéticas caracterizadas por la reflexión cromática como instrumento para la conformación de una nueva modulación espacial. A la primera de estas tendencias pertenece el grupo de artistas que a continuación analizaremos y, a la segunda, fundamentalmente en Canarias se consolidará la etapa de pintura-pintura de Juan José Gil.

Por Hard-edge se entiende un tipo de pintura abstracta donde las formas tienen límites netos, definidos y donde los tintes permanecen planos. Característico de esta pintura es el elemento sistemático y ordenado pero también experimental; el elemento sistemático se relaciona con el desarrollo seriado del color y el estudio de las maneras en que los colores actúan unos sobre otros. Los pintores que se adhieren a este movimiento se han preocupado de desprenderse de todo, excepto de un estrecho campo de consideraciones: su arte será despojado de todo significado extravisual, ya sea simbólico o literal, y la pintura rechazará todo lo que no sea puramente pictórico.

Donde los partidarios del expresionismo abstracto hablaban de éste como de algo definitivo, un punto a partir del cual el arte no podía tener esperanzas de progresar; la abstracción postpictórica parece aún más definitiva. Son pintores que sienten fascinación no por los medios de expresión sino por la doctrina estética. Esta naturaleza estrictamente doctrinaria no fue acogida como dogma fundamental por los partidarios de este lenguaje en Canarias sino que la sometieron a variantes como veremos más adelante.

En el horizonte del arte canario se destaca con fuerza en estos años un grupo que se interesa primordialmente por la corriente analítica, post-pictórica. Como todos los creadores puros, Medina Mesa dinamizó el espacio intelectual en que realiza su obra, impulsa una vía de creación y animó a otros pintores jóvenes a proseguir en esta senda rigurosamente analítica: Luis Palmero y José Herrera. El primero de este grupo es integrante de la llamada Generación 70 y, los segundos, artistas que surgen ya en la década de los 80; pero sería un error considerar a estos últimos como meros epígonos de aquél, más bien hemos de considerarles

como colaboradores fundamentales en el desarrollo de un proyecto común, que podríamos definir como el intento de configurar o construir una nueva dimensión del conocimiento plástico en la historia de la pintura canaria reciente.

Según F. Menna: «La línea analítica del arte moderno ha contribuido de una manera determinante a poner en crisis una epistemis basada en la discontinuidad y las semejanzas (además de la naturalidad del signo) y ha abierto la vía de una epistemis basada en la discontinuidad y la diferencia (además de la abstracción y la convencionalidad del signo) (...). La discontinuidad y la diferencia juegan el papel de una crítica de los contenidos afianzados en Occidente hasta mediados del siglo XIX, en el que el ojo reconoce la estructura de lo real; pero, cuando la pintura inicia la estructuración de su propia realidad, su propio universo de reflejos, aquella discontinuidad y aquella diferencia pasan a convertirse en los objetos mismos de la reflexión, y reiventan una y otra vez un espacio de autonomía signíca, el espacio de la diferenciación esencial» (1).

Esta nueva concepción del arte y del artista implica una transformación radical: la ambigüedad y la pluralidad evaluarán los nuevos modelos lingüísticos y serán estos valores los que se instauren en el reino de la montaña; así C.E. Pinto define a este tipo de artistas de la siguiente manera: «Se es pintor por un sentido, no por el dominio de un lenguaje a través del cual se descifra el mundo. Para un pintor que nace en la pintura, al que la pintura hace (...) saberse inserto en este no ser ya voz de ningún reino, luz de ninguna región oscura, podría condenar su vocación, si esta no fuera, sobre todos los hechos y circunstancias que contradicen día a día el status del hombre contemporáneo, un atributo del alma, de la esencia del ser y de su conciencia» (2).

La síntesis analítica les lleva a plantearse la «funcionalidad» de la figura geométrica y a partir de ella su inserción en el espacio. El empleo de ciertas tonalidades de colores, la disposición de estos mismos colores en el plano, el impacto por el formato, reduccionismo al máximo, ..., constituyen los elementos de sus indagaciones formales, existiendo al mismo tiempo un prurito de ordenamiento espacial: el artista suministra una imagen parcial de un orden completo, a través de todo el espacio que pueda imaginarse y deja al espectador que llene el resto con su poder de evocación.

Sin embargo, a pesar de su similitud con el minimal-art internacional —reflejado en el uso de elementales módulos geométricos, aislados o repetidos y multiplicados, destinados a crear una escansión espacial a través de su contrapuntarse con el ambiente que les acoge— sus lenguajes sólo son englobables a esta corriente en una primera aproximación: no se corresponde plenamente el ascetismo y la frialdad que definen a las corrientes post-pictóricas con la introducción que estos artistas efectúan en sus discursos de unas

claves cuya significación rebasa la mera tautología visual o las estrictas preocupaciones físicas como el peso, composición química, dimensión, etc., que también caracterizan a las corrientes minimal.

¿Cuáles son estas claves de significación? Se podrían resumir en la dimensión teleológica que aplican a sus lenguajes. Para ellos el cuadro es ciertamente un objeto, pero también es algo más. El objeto artístico adquiere universalidad por la Idea. Así para F. Castro: «Sólo en la medida en que estas obras participan de una concepción espiritual podemos hablar de heterodoxia consciente; a menudo, por estos caminos oblicuos y sutiles se manifiesta el pensamiento de tal suerte que podemos hablar de un pensamiento visual» (3).

Por tanto podemos hablar de un proyecto espiritual. Sus figuras geométricas adquirirán de este modo un sentido diferente, traspasan el umbral de lo puramente físico y conformarán enigmas visualizados dotados de gran intensidad reflexiva. La perfección de la obra devendría trasunto de la perfección espiritual. En este punto es prioritario hablar de un concepto fundamental en sus concepciones estéticas: la energía.

El arte es energía espiritual en libertad, como decía Teilhard de Chardin. Ellos laboran con esa energía hacia la condensación, conduciendo el proceso conscientemente pero al mismo tiempo alejados por completo de todo dogmatismo, aplicando la idea de espiritualidad oriental, es decir, esta espiritualidad que se manifiesta en el arte de forma imprevisible aspirando con ello a la realidad superior, universal. Por ello no es casual que gran parte de sus presupuestos estéticos estén remitidos claramente a la pintura clásica china: la resonancia del espíritu, la energía y la economía expresiva son exponentes de ello.

También, no podemos olvidarlo, la apuesta por la forma geométrica está íntimamente relacionada con aquella idea de Worringer en su obra *Abstracción y Naturaleza*, que muestra el dibujo geométrico como respuesta a la variabilidad caótica que la naturaleza trae para el hombre primitivo. La pureza geométrica, el orden lineal, nos alejaría de nuestros miedos ancestrales y nos situaría en un sistema de relaciones dominados por la conformidad espiritual.

Es decir, este geometrismo puro en sentido último es equidistante del terror cósmico primitivo y de la extrema sutileza oriental. En todo caso, la obra excluye todo nivel referencial situándose precisamente como medida de reflexión mental pura. Este es el sentido del despojo de toda anécdota: la obra es plasmación, o más bien voluntad de plasmación, de la meditación del espíritu, su «justa resonancia abstracta». El «vacío» capta las formas.

Asumiendo las tesis de Andrés Sánchez Robayna, el cual se convirtió en una especie de defensor teórico de las propuestas puristas del grupo, me gustaría señalar la justificación especulativa de esta tendencia en nuestro contexto insular puesto que, y esto es importante tenerlo en cuenta, las propuestas de este tipo de

lenguaje han sido declaradas como obsoletas por los defensores de las ideas surgidas en torno al debate del descrédito de las vanguardias:

«Situada del lado de los proyectos y realizaciones modernas del pensamiento objetivo, otra tradición, definida por la investigación de lo imaginario-constructivo (el «placer» será aquí la «alegría» de lo constructivo). Partiendo de la «historia», pero llevados ahora, además por una suerte de voluntad «intertextual», trabajan en una síntesis de lo moderno y de una «mise en relief» de lo analítico partiendo de la «nueva ley de la forma» de Cezanne. La geometría pensada, meditada, del constructivismo, la linealidad matemática interrumpida constantemente por el ascetismo del color, el suprematismo «soñado», dejan en un sector de la pintura de nuestro tiempo una estela apasionante de nuevas búsquedas» (4).

José Luis Medina Mesa arriba al arte abstracto una vez superada una etapa expresionista y millaresca (típico de ésta era el trabajo basado en muñecas de apariencia tétrica adosadas a la tela); evoluciona hacia planteamientos analíticos y minimalistas moviéndose en el contexto de la Nueva Abstracción, lo que da lugar al surgimiento de su forma más característica, los triángulos. Esta obra obedece a los principios formales del Shapped-canvas: forma y formato coinciden, o dicho de otro modo, el marco se adapta literalmente a la imagen. Una imagen triangular reclama un bastidor triangular.

Afirmar que las figuras geométricas utilizadas por este artista son inmutables, sin evolución, es no saber captar la esencia de esta propuesta; en vez de figuras geométricas concretas habría que hablar simplemente de figuras de meditación que pueden derivar, si así se requiere, hacia otras fórmulas. A. Sánchez Robayna nos lo explica certeramente en un comentario sobre su obra: «La trayectoria de J.L. Medina Mesa es casi secreta. La clave sólo es poseída por el pintor, nada podría decirse debajo de la faz visible: la «iniciación subyacente» a la obra (que desde fuera para nada la explica). Las figuras triangulares de J.L. Medina Mesa remiten por el lado interno a esa zona secreta, a esa iniciación, pero su cara externa remite a un constructivismo ascensional. Medina Mesa aísla a sus triángulos en el espacio, los «recorta» y, de esa manera, los vuelve objetos de un raro estoicismo, de una sequedad iluminadora» (5).

«Su itinerario es, en esencia del máximo rigor, es decir, un camino hecho de síntesis, de concentración y supresión (de lo accidental, de lo circunstancial). Para llegar a un grado de concentración máxima a partir del cual las variaciones constructivas son casi microvariaciones, avances milimétricos» (6).

El interés de Medina Mesa se dirige a lo misterioso y emblemático, pero sin apartarse de la experiencia cotidiana de la vida. Como él mismo dice, «no hay recetas infalibles, las hay utilizables; incorporas o eludes por experiencia o intuición» (7). Lo explícito de la representación es rechazado y sustituido por la pintura como

sistema de organización de una experiencia que siempre es implícita y compleja.

Decíamos que en su pintura la autosignificación, la tautología visual, no desempeña un rol trascendente, al contrario, su pintura no es muda. En sentido es sumamente interesante la interpretación analógica que el crítico F. Castro descubre en su obra, estableciendo una relación entre la naturaleza y su arte:

«¿En qué medida los signos del paisaje se manifiestan en una obra dominada por la geometría? ¿Existe geometría en la naturaleza? Estas preguntas tienen sentido porque Medina Mesa parece extraer de la visión de la isla de La Gomera toda la fuerza elemental de su poética. Así pues propongo una interpretación telúrica de su obra.

La Gomera es la isla más abrupta y escarpada del Archipiélago. Su orografía, reducida a imagen o arquetipo, explica el carácter ascensional de esta pintura: ya sea en los triángulos o en los rectángulos, siempre domina un ritmo vertical. El triángulo es, por otra parte, el símbolo de la pirámide y de la gran montaña (...). En la pintura de Medina Mesa encontramos la manifestación de una realidad analógica: triángulo-montaña-pirámide. Esta pintura no es, por tanto, un objeto mudo como debería ser si se atuviese a la ortodoxia del Minimal-art. Hoy ya nadie puede rasgarse las vestiduras ante esta descarada heterodoxia (...» (8).

La pintura de Medina Mesa remite a un mundo de vocaciones imaginarias. Nos permite colocarnos en ese espacio de ensoñamiento lúcido a través de sus formas geométricas que percibimos como signos de una escritura ideogramática. Medina Mesa, quizás inconscientemente, interpreta el papel de hierofante de la percepción espiritual: se ha advertido una correspondencia fascinante entre estas imágenes y las tradiciones alquimistas medievales y las tradiciones herméticas y cabalísticas del renacimiento, deduciéndose de ello una vasta red de relaciones: fuerza, centro, tono, fuego, luz, resplandor...

En la exposición realizada por Medina Mesa en las salas de la Caja de Ahorros de La Laguna (Abril, 1984), muestra ya una sutil evolución; el triángulo persiste de dos maneras diferentes: como esquema donde se desarrolla la estructura pictórica o como signo inscrito en el esquema más tradicional del cuadro. Pero en ambos, la función signica, espiritual y formal, ya no participa de modo tan exclusivo, sino que en esta obra intervienen ya otros valores diversos; valores vinculados a la recuperación de los medios de expresión, que la definen también. Ha disminuido la voluntad hermeneútica que alimentaba continuamente su poética y asistimos a una nueva actitud que dirige su atención a un análisis de la superficie pictórica. El énfasis puesto en una serie de elementos no deja lugar a dudas: línea, color, trazo, gesto, materia, composición, estructura..., en cierto sentido la euforia de pintar gana al pintor.

Luis Pamero y José Herrera concentran su labor en una confluencia estrictamente sostenida por el diálogo,

por la intercomunicación mental y estética. Sin renunciar a la pintura de caballete, sus respectivos lenguajes se fundamentan en estructuras extremadamente simplificadas y emblemáticas. Abundan en el terreno de la composición geométrica concebida desde una óptica analítica, aunque tampoco ortodoxa. Prima en ellos también la idea de la energía condensada en el proceso creador.

Es indudable que en este diálogo intervienen dos individualidades profundas y dos maneras diferentes de concebir esta energía: concentrada en Herrera, expansiva en Palmero. Herrera está más preocupado en dar salida a todo ese magicismo sónico de rayas e incisiones de vocación primitivista. A Palmero le interesa más la estrategia del juego, el planteamiento irónico y distanciador supervisa este sistema de organización de las imágenes pictóricas. Pero en ambos, la rigurosidad como premisa sobre las que estructurar sus preceptos estéticos imprime carácter a sus obras.

La exposición Dual de ambos en las salas del Ateneo de La Laguna en Mayo-Junio de 1984, supuso una experiencia singular que entronca con una práctica cada vez más habitual en la pintura europea: es una experiencia a dos manos, a dos mentes. Según Nilo Palenzuela «el diálogo creador nos sitúa ante una pintura sónica en la síntesis de una respuesta plural» (9); Carmelo Vega, con buen criterio, la presenta como la culminación de un encuentro, «dos líneas (paralelas) alteraban, momentáneamente, su rumbo para confluir en un punto» (10). Esta experiencia, obviamente, necesitaba de puntos comunes que identificasen el rumbo de la tentativa. Estos puntos comunes pertenecen, de un lado a problemas esencialmente pictóricos (atracción por lo geométrico, el rigor analítico, la plenitud y la pureza del color...) y, de otro lado, a planteamientos ideológicos (la idea de la energía, lo oriental, lo cósmico...), lo que nos da idea de la comunidad de principios que animan esta experiencia estética.

Dual se planteaba como una experiencia concreta: partiendo de una identificación formal e ideológica se pretende anular al sujeto ante el resultado creado. La misma presentación de las obras realizadas colectivamente se enfrentaba al espacio de manera radical en este empeño. Nilo Palenzuela dice que «la formalización del lenguaje muestra ciertamente la imposibilidad de anular toda referencia al sujeto; sin embargo, este diálogo múltiple de Palmero y Herrera muestra unas propuestas coherentes que saben elegir el lugar preciso de una tradición y las dificultades que encierra» (11).

¿Qué tradición es esta? Como ya hemos mencionado anteriormente, es justamente aquella que acoge en su seno a las sutilezas orientales y analíticas que alumbran las poéticas particulares de estos artistas. Palenzuela sitúa las referencias de este diálogo en Reinhardt y Malevitch. Yo me inclino a extender mucho más esta lista y hacer confluir en ella a aquellos artistas que supieron descubrir esas afinidades espirituales con

Oriente y, a un tiempo, con el rigor analítico; de hallar esos inevitables encuentros.

Dentro de la global influencia y atracción en la poética de Palmero y Herrera, juntamente a Medina Mesa, existe un concepto que igualmente funciona como detonante de sus respectivas necesidades de expresión: el admitir un tipo de conocimiento absoluto e irracional, distinto del intelectual. En efecto, a través de esta idea penetramos en una concepción cósmica que postula una percepción más universal.

En Luis Palmero cobra una específica sensibilidad la meditación sobre el color y la forma. En un principio la forma era elevada a un proceso de serialización; las superficies sufrían la incorporación de cuadratines de color dispuestos verticalmente en el formato rectangular de la pieza monocroma. Sin embargo, no pretendamos descubrir en estas serializaciones una voluntad puramente óptica sino que lo que favorece es el efecto sugestivo de los elementos colorísticos (contraposición de colores de la superficie plana-cuadratines) y estructurales (plano el cuadro-cuadratines), en las que quedaba patente su vocación lúdica: se relacionaban íntimamente el rigor analítico y la búsqueda de la libertad.

Posteriormente estos cuadratines desaparecían propiciando con ello el tratamiento de la multiplicación de ángulos, y no ya solamente el ángulo recto que parecía estar en la base de la casi totalidad de la obra de Palmero. En «Iridio o un pasillo de sol oriental», salas de la Caja de Ahorros de La Laguna, 1983, se establece también una relación sutil entre el leve espesor de la madera forrada de la pared con una teoría de variantes de superficies. Como dato sugerente es notoria la influencia ejercida por el artista Blinky Palermo —uno de los más fascinantes para este grupo de artistas— en sus trabajos sobre el intercambio que se establece entre angularidad y muro, entre vano blanco y superficie iridiscente.

Así, Luis Palmero conjugaba sus coloreadas, delgadas y lisas láminas contra blancas y rugosas paredes, cobrando las sombras surgidas de este juego un papel de primer orden. A. Sánchez Robayna establece una lectura de esta obra basada en una interpretación sobre lo dinámico y lo estático, en una dimensión más allá de lo puramente real:

«La pintura de Palmero somete a un análisis continuo el paso de la imagen en estado de pensamiento a su concreción petrificada, a su estado de reposo.

La elección de este diálogo entre lo dinámico y lo estático parece ser el punto de partida de una reflexión sobre la propia práctica de la pintura, pero va más allá. Es la de Palmero también una reflexión que, incorporando el lenguaje analítico, aspira a convertirse en un riguroso estudio, un milimétrico trabajo de traducción de lo visible a un lenguaje o código de formas que nos devuelven lo real petrificado. No lo visible en movimiento, sino en reposo (en el tránsito vertiginoso de una a otra fase). Lo informe hasta la forma: he aquí

su proyecto, lo que Kandinsky llamaba el destino de la realidad de la pintura: la realidad es una capa glacial» (12).

Pero esta confrontación entre conceptos dispares parece ser una de las constantes de su obra. F. Castro abunda en esta dirección al analizar la obra que Palmero exhibió en Arco 83 con la galería Leyendecker: «Esta relación dialéctica se convierte en el postulado central de toda su pintura: lo dinámico se manifiesta en la medida en que también se hace presente lo sólido, rígido y estático» (13).

La obra más inmediata señala cambios de importancia: se perciben nuevas formas de expresión en la búsqueda de esquemas simples y en la espontaneidad como fuente de creación que no excluye la laboriosidad y la preocupación formal por la obra; algunos presupuestos de obras anteriores permanecen, como por ejemplo es la tendencia a la verticalidad. En palabras del propio Palmero la evolución consiste fundamentalmente en haber relegado el diseño de la pintura hacia una recuperación de la propia pintura.

La primera exposición individual de José Herrera —«Pinturas», Ermita de San Miguel de La Laguna, 1984—, centraba su atención preferentemente en las «señales» de la pintura y a sus espacios de ubicación más que en la pintura misma.

El intento de «Pinturas» consistía en formalizar de modo analítico esas «señales» expresivas. Planteó la muestra en base a imágenes seriadas susceptibles de valoración escénica o espacial. Su principal preocupación — que se mantendrá posteriormente— radicaba en dejar al descubierto su magicismo sónico, pleno de sugerencias primitivistas entroncadas en un arte puro (pureza formal-pureza espiritual); Carmelo Vega alega que «funcionan como mensajes de llamadas ancestrales, arcanos indescifrables, conjunto de referencias simbólicas donde las connotaciones mágicas y cabalísticas formaban y explicaban el discurso» (14).

La pretensión de J. Herrera queda patentizada por él mismo con estas palabras: «Quiero dejar estas formas (analíticas) al desnudo para que el espectador (perceptor) pueda adentrarse en el juego de la imagen no ya como pensada, asimilada, conocida por la experiencia, sino por la forma misma» (15).

Era evidente que la inclinación hacia un arte de sistemas, producto de la serialización, debe considerarse antes que nada como exquisitamente mental, de investigación intelectual, especulativa, cuyo fin era elaborar un lenguaje plástico autónomo, la experiencia se caracterizaba por la investigación de la esencia de esos mismos signos lingüísticos. Para C.E. Pinto «esa lingüística plástica, por la propia impostura rítmica que pretende definirla como estructura de pensamiento, adolece del nivel de arbitrariedad que caracteriza al signo lingüístico, es decir de su principal elemento transmisor de elementos plurales» (16).

Considero de enorme interés la llamada a ese punto cero irreferencial en el espectador, valorando el «pensamiento imaginativo» y la contemplación reflexiva como única posibilidad de comunicación —creación de energía— con la obra. En ese sentido el carácter enigmático que se halla tras esas imágenes en apariencia sencillas, dotándolas de una ambigüedad lúcida, se convierte en premisa ineludible en esta comunicación energética que subyace en todo su discurso: la articulación formal de los ritmos plásticos deviene en propuesta sutil para que el destinatario aprecie el valor de lo mostrado.

Cuando antes hablabamos de «magicismo sígnico de vocación primitivista» debemos tener mucho cuidado en la utilización de dicho concepto, puesto que podría inducir a errores de apreciación. Cedo la palabra a F. Castro:

«El artista moderno reproduce inconscientemente esquemas decorativos de antiguas culturas. Insisto en que dicha relación es inconsciente, porque cuando se hace consciente, los resultados estéticos son decepcionantes. Se puede establecer analogías entre J. Herrera y los ritmos geométricos de la cestería aborigen o la decoración de la Cueva Pintada. Pero al no ser premeditada el poder de evocación es mayor. En cambio sí podemos calificar como analogía premeditada la que postula toda una pintura neoindigenista canaria surgida del Manifiesto del Hierro cuyos resultados estéticos no superaban la categoría de una vulgar ilustración cargada de didactismo y de ideología barata» (17).

Posteriormente (Exposición Límites e individual en las salas de la Caja de Ahorros de La Laguna, noviembre 1985), José Herrera abandona sus pretensiones de general estructuración serial de su obra hacia nuevas vías de expresión que enriquezcan la experiencia estética, reivindicando al tiempo mayor libertad. Coincide con Palmero en atestiguar que lo que se ha producido es un cambio en la forma de pintar no en el espíritu que anima su poética.

Su obra última insiste en la idea del cuadro como conjunto de signos. Estos signos son generados mediante rayas e incisiones en la superficie del cuadro. La obra muestra un especial énfasis en el tratamiento cromático: no es un color puro, plano, sino que se ha logrado en base a capas sucesivas configurando un tono de enorme sugestión. El color de Herrera manifiesta una enorme capacidad lírica, sensual, de tal grado de belleza que me atrevería a afirmar que su «cocina pictórica» es de las más conseguidas de las que existen en la joven pintura canaria. Las incisiones que rasgan esas superficies sugieren, a través de las capas de color una experiencia arqueológica: los sucesivos estratos evidencian la riqueza de la pintura, la sedimentación del color nos explica la meditación que conlleva y la riqueza de su poética. Carmelo Vega, «el color escondido, adquiere así una calidad criptográfica que sólo el espectador atento es capaz de desvelar» (18).

Estos signos patentizan también la prevalencia de concepciones anteriores como el empleo predominante de elementos gráficamente diferenciados, enteramente abstractos, totalmente desprovistos de significado evidente y separados de toda referencia a figuras preexistentes sean de carácter naturalista como de carácter simbólico.

BIBLIOGRAFIA

- (1). Menna, F.: *La opción analítica en el arte moderno*. Colecc. Punto y Línea. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- (2). Pinto, C.E.: «Medina Mesa, el espacio del cuadro». *Hartísimo* n° 2.
- (3). Castro, F.: *1983 en Canarias*. Catálogo exposición ARCO 1983. Galería Leyendecker.
- (4). Sánchez Robayna, A.: *Elección y proyecto. Tres pintores: Luis Palmero, J.L. Medina Mesa y F. Aznar*. Catálogo exposición Galería Leyendecker, 1981.
- (5). Sánchez Robayna, A.: *Ibidem*.
- (6). Sánchez Robayna, A.: «Medina Mesa: el triángulo espiritual». *Jornada Literaria* 26-6-82.
- (7). Medina Mesa, J.L.: «Entrevista con el artista». *Hartísimo* n° 2.
- (8). Castro, F.: *Ibidem*.
- (9). Palenzuela, N.: «Ensayo Dual para una exposición». *Jornada Literaria* 16-3-85.
- (10). Vega, C.: *Palmero y Herrera*. Catálogo exposición Límites de Expresión Plástica. 1985.
- (11). Palenzuela, N.: *Ibidem*.
- (12). Sánchez Robayna, A.: «Superficie, proceso y espesor». *Syntaxis* n° 3.
- (13). Castro, F.: *Ibidem*.
- (14). Vega, C.: *Ibidem*.
- (15). Herrera, J.: en catálogo exposición Límites de Expresión Plástica. 1985.
- (16). Pinto, C.E.: «José Herrera». *Hartísimo* n° 1.
- (17). Castro, F.: «Banderas de oro viejo». *Jornada Literaria* 24-3-84.
- (18). Vega, C.: *Ibidem*.