

Visto en Madrid

ALFREDO RAMÓN

AL reflexionar sobre la pintura vista en Madrid durante este tiempo, que podríamos llamar la cuesta de enero y febrero, nos damos cuenta de la gran variedad de tendencias, de estilos que nos han llamado la atención. Nuestra sensibilidad tiene que ajustarse a tan diferentes estímulos, que no podemos evitar cierta confusión.

Surgen, entonces, unas preguntas que nos asedian: ¿Cuál es el arte de nuestro tiempo? Tal estilo o tal otro, ¿son los que expresan la sensibilidad de hoy? ¿Coinciden las ideas de la crítica con el pensamiento de la gente que llena galerías y museos? ¿Qué es de verdad el arte contemporáneo? Simultáneamente, en Madrid, podemos ver colecciones excelentes de dibujos antiguos, asistir a subastas de pintura donde se supervalora un determinado estilo del XIX, contemplar, gracias a ciertas instituciones culturales, la obra de artistas fundamentales en el arte del siglo XX, visitar exposiciones que nos dicen representar el arte más característico de nuestros días. Por eso, dichas preguntas son, yo creo, imposibles de contestar. Quizá, la única respuesta es que esa variedad, esa confusión es lo que realmente define el arte de nuestros días.

Cualquier curioso que se asome a las salas de subastas de



«Diálogo entre cardenales», óleo sobre tabla, de José Gallegos.

pintura o visite galerías donde haya arte anterior a nuestro siglo, se dará cuenta del auge, la estimación que está alcanzando un tipo de pintura que no tiene demasiado buen lugar en los libros de Historia del Arte. Me refiero a los que llamaba Lafuente Ferrari, «Pintura de Casacones». Pintura de cuadros de pequeño tamaño, generalmente realizados sobre tabla, con una técnica habilísima y chispeante, que muestra de una forma realista y descriptiva, escenas amables y triviales de un tiempo pasado, recreado con nostalgia. Pintura que se desarrolla en la segunda mitad del XIX, pero cuyos temas son escenas del siglo XVIII o del XVII. (Estilo que practicaron artistas de la categoría de Fortuny o Meissonier). Este tipo de cuadro alcanza hoy altos precios, se sobrevalora, se los disputan los coleccionistas, y en consecuencia, ha hecho surgir un nutrido número de imitadores. Los cuales nunca alcanzan el nivel de los del pasado, ni mucho menos, aunque gocen del favor de un público nostálgico de una pintura que es, a su vez, nostalgia de otros tiempos. Es curioso pensar que esta pintura tan apreciada hoy es la que reúne unas características que son las totalmente opuestas

a las que suponemos propias de la pintura de hoy, es decir, tendencia al gran tamaño, agresividad, ejecución descuidada, soportes precarios, feísmo, etcétera. Así, podemos preguntarnos, ¿va la pintura por un lado y el público por otro?

Es frecuente hoy ver en una exposición obras de pintura en la que la tela, e incluso a veces el papel de gran tamaño, están no colgados en las paredes de una galería, sino aplicados con grapas sobre el muro. ¡Qué contraste con aquellos cuadros que hemos comentado, de brillante y esmaltada materia, sobre madera dura, perfectamente plana y muchas veces, los que de verdad son del XIX, con marcos gruesos de talla dorada! Forma el conjunto un objeto grato, precioso, que no explica su éxito hoy.

Creo que todo lo dicho sobre este tipo de obras, aunque no sea quizá un problema del arte de nuestro tiempo, debe constatar en unos comentarios que no pretenden ser la crónica crítica, normal de las exposiciones madrileñas, sino las reflexiones de un pintor ante un panorama contradictorio, rico, confuso e interesante.

En los comentarios escritos más arriba hemos citado la riqueza y calidad de esos marcos del siglo XIX. Este hecho, aparentemente trivial, nos va a servir para continuar nuestras reflexiones y llevarnos a otras exposiciones. Si aquellos marcos aislaban perfectamente el cuadro de la pared y, a su vez, señalaban claramente los límites de la pintura, en una reciente exposición de Juana Francés en la Galería Juana Mordó (cuya crítica no voy a hacer) vemos cómo, de una manera

muy sugestiva, existe lo que llamaríamos marco en cuanto a elemento que aisle del muro, pero luego, hacia dentro, el marco (llamésmolo así) se integra en la pintura, creando una atmósfera misteriosa cuyo núcleo está constituido por formas que parecen flotar en un espacio propio. Es como si los límites entre marco y pintura hubiesen desaparecido, pero «hacia dentro».

Esta ruptura de los límites de una pintura la podemos ver, pero en sentido contrario, es decir, hacia afuera, invadiendo la pared, en algunas de las interesantes obras de la exposición «Chile Vive». Si una pintura rebasa los límites del cuadrilátero en que está hecha esto no debe ser un capricho, sino algo que lo justifique el sentido y la expresión de la obra. No se trata de cambiar el tradicional formato cuadrangular por otro de perfil curvo, irregular o sinuoso. En este caso, el límite continúa existiendo. De lo que se trata es de que la pintura «se salga», irrumpa abruptamente en el espacio que la rodea; pero por alguna razón. Las interesantes pinturas de algunos artistas chilenos expuestas allí, José Balmes, por ejemplo, de gran tamaño, de colores sombríos con formas cargadas de desgarró y de protesta, tienen, como el llamado «Desechos», formas, detritus que se van del cuadro como si no quisiesen ser contempladas. En ciertos casos, estos elementos que se van del cuadro son objetos o materiales reales, bolsas de basura, papeles, etcétera. En otros cuadros de esta exposición vemos que están colocados por el procedimiento citado antes: lienzos clavados con grapas a la pared.

La obra es un conjunto de manchas y signos de violenta expresión. En este caso, parece que la pintura va a continuar por el muro como una pintada de protesta. En ambos casos, el concepto normal de cuadro como mundo limitado por cuatro lados desaparece.

Naturalmente, el resultado es una pintura precaria, de difícil conservación, quizá efímera, pero que se justifica por su sentido de rebeldía.

Hemos de pensar que un arte de corta duración, hecho con materiales poco resistentes, creado para determinadas ocasiones, sin pretensiones de eternidad, también se realizó en otras épocas. Sabemos que nuestros pintores y escultores del XVII construyeron arcos triunfales, ornamentaciones de cartón para cubrir fachadas, túmulos funerarios y muchas cosas más, cuando una ciudad recibía la visita de los monarcas, para las fiestas de bodas reales, o en el caso de ceremonias funerarias. En algunos ejemplos se conservan bocetos, y alguna pintura conmemorativa, pero que sólo nos da pálida noticia del fasto y la riqueza de aquellos barrocos despliegues.

En ese sentido, comprendemos que en ciertas exposiciones de hoy percibamos, como en la que estamos comentando, la sensación de un montaje con un propósito expresivo, en el que el «cuadro», simplemente una tela puesta en la pared, es un elemento más de un conjunto donde puede haber objetos reales, materiales sin elaborar, luces que contribuyen al efecto buscado, etcétera.

Pero a pesar de esto, en cuanto a pintura se refiere, el

centro de la exposición de Chile lo constituye un gran cuadro de Roberto Matta. Cuadro de considerables dimensiones, cuadro con todas las características de la obra del pintor. Gran espacio que no tiene que ver con el espacio real, formas de abolengo surrealista, cuya similitud con formas naturales quizá la vea el espectador, pero que no creo sea buscada por el pintor, y una composición magníficamente trabada, dominada por una energía, por un violento y crispado dinamismo que distorsiona, estira, tensa las formas en un paroxismo de fuerza expresiva. Estupenda oportunidad para el público de Madrid poder contemplar una obra de un gran pintor contemporáneo.

Según se anuncia, la presencia de la pintura iberoamericana va a ser importante en los próximos meses. Se anuncian exposiciones de Diego Rivera y de Fernando Botero. Esto es importante. Es lamentable el desconocimiento que existe entre nosotros del arte de los países de habla hispana. Creo que las exposiciones de pintores hispanoamericanos que ha habido hasta ahora no han tenido el eco que su calidad merecía. La pintura de esos artistas tiene una fuerza, un ímpetu, una, a veces, auténtica originalidad, que sólo puede ser producto de un contacto con un mundo donde todavía existe la posibilidad del mito, donde la naturaleza está presente con una abrumadora y virginal violencia, donde fuerzas elementales y primitivas (en el mejor sentido de la palabra) parecen condicionar las acciones humanas.

Pensemos en el aspecto cansado rebuscado, de laboratorio de muñequería, que tiene fre-

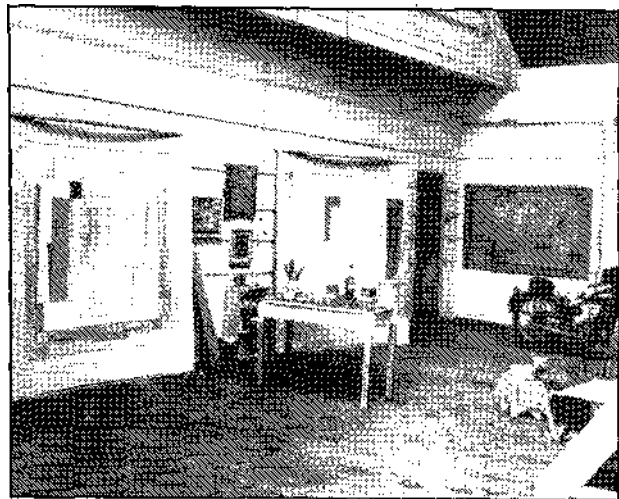
cuentemente la pintura surrealista en Europa y en los Estados Unidos, y comparémosla con el violento vendaval que mueve la obra de Matta. En este sentido de contraste entre fuerza y rebuscamiento recuerdo que, hace pocos meses, pude contemplar en pleno centro del área de galerías más sofisticadas de Nueva York, una exposición de grandes desnudos femeninos del colombiano Darío Morales. Magníficas figuras de mujer, que ostensiblemente mostraban su sexo afirmando su condición femenina, en un mundo alambicado, equívoco y falsamente exquisito.

En la exposición que se anuncia de Diego Rivera sería interesante poder contemplar algunas obras de su etapa europea y, concretamente, su estancia en España. Pero esperemos a la exposición para continuar este comentario.

Decíamos, al principio, que tenemos que ajustar nuestra sensibilidad a muy diferentes estímulos en el ambiente artístico madrileño. En este sentido, ¡qué violento cambio entre lo que hemos podido ver (y, sobre todo, lo que hemos podido recordar) de arte iberoamericano y lo contemplado en la inauguración de una muestra de arte de Nueva York en la Caja de Pensiones!

En esta exposición vemos un tipo de arte que, frecuentemente, se nos quiere imponer como el más representativo de nuestro tiempo. Yo creo que es un arte que tiene aspectos positivos, pero en el cual la explicación que necesita, la justificación teórica que la acompaña, es más sugestiva que la obra misma. En primer lugar, muchas veces no existe la obra

como tal, lo que existe es la presencia de un objeto vulgar al que debemos contemplar no como siempre lo hacemos, sino arropados por alambicadas teorías. El efecto, en mi opinión, es de cansancio, aunque pretenda disfrazarse de ruptura con lo establecido. La ruptura es algo mucho más difícil en arte de lo que parece. La ruptura no consiste en poner, en vez de un cuadro, un aspirador apoyado en la pared. Esto, me parece, es como si para demostrar un espíritu independiente y rebelde, cruzamos cuando el disco está en rojo. A veces, con motivo de exhibiciones de este tipo de arte, se encuentra uno con alguien que dice: ...«¿Pero has visto? ¡Esto es inadmisible! ¡No hay derecho! A mí no me produce ese efecto. A mí, con todos los respetos, me parece «poca cosa». Esta frase «poca cosa» sorprenderá, quizá, porque también es cierto que mucha pintura que hoy se hace con pretensiones de ser de vanguardia (palabra ya completamente desgastada) es de desmesurado tamaño. Da la impresión que, a



Estudio de Ben Nicholson
en St. Ivés.

medida que nuestras casas son más pequeñas, a medida que disponemos de menos espacio para nuestra vida personal y colectiva, aparecen pinturas gigantescas.

A este respecto conviene recordar que si bien en el arte antiguo los clientes eran las iglesias, los palacios, que requerían cuadros grandes, también existía un tipo de obra que, por no ser destinada a su exhibición, era de pequeño tamaño. Me refiero, concretamente, a los dibujos. De ellos hemos podido tener constancia en la exquisita muestra de la Colección Woodner en El Prado. Dibujos pequeños de formato, en su mayoría realizados con un propósito concreto que no era el de su exhibición. Dibujos hechos para planear una composición, para estudiar formas de un modelo como base para pintar, para planear claramente problemas cuya solución se adelanta antes de llegar a la obra definitiva. Quizá por eso son tan buenos. En mis años de estudiante, el magnífico maestro que fue Ramón Stolz nos decía: «Muchas veces para que un dibujo sea realmente bueno, hay que hacerlo porque lo necesitamos como dato, como camino hacia algo. Así, la observación del modelo será más aguda, más intencionada.»

Volviendo al tema de los tamaños grandes, creemos que esta tendencia a lo desmesurado está influida, como en muchas otras cosas, por la pintura norteamericana. En los Estados Unidos todo es más grande, desde los aparcamientos hasta los helados. Allí es posible encontrar lugares, espacios, donde colocar grandes

piezas, mucho más fácilmente que entre nosotros. Además, aquí en los sitios en los que eso podría ocurrir: edificios públicos, estaciones, auditorios, etcétera, la verdad es que no vemos casi nunca arte.

Estas reflexiones están sugeridas, en parte, por la exposición recientemente inaugurada en el Retiro de los artistas ingleses, Gilbert y George. La exposición que cuenta con un excelente catálogo-libro, donde el visitante interesado puede encontrar abundante información, excelentes fotografías, opiniones de los dos artistas, etcétera, produce un gran impacto en principio, por el gran tamaño de las piezas y la intensidad de los colores. Pero, en mi opinión, pasada esta primera impresión nos encontramos ante algo que es, básicamente, una exposición de fotografías. Fotografías en blanco y negro, con violentos colores enteros que después iluminan las formas, colores amarillo, rojo, azul intensos. Fotografías en su mayor parte de figuras humanas (frecuentemente las efigies de los mismos Gilbert y George) agrupadas con intención simbólica, pero cargada de un deseo de comunicación con la gente (palabras de los autores). Comunicación que, claro está, se puede realizar mejor con fotografías, aunque la composición no deja ver clara la intención simbólica en muchas ocasiones. Las fotografías con su color están fragmentadas en cuadrados, todos del mismo tamaño, con cristal y montados en metal negro y agrupadas después como las piezas de un rompecabezas.

El conjunto de grandes dimensiones, formado así, pro-

duce un efecto que recuerdan las vidrieras antiguas. El brillo del cristal, los colores intensos y el contraste con el metal negro contribuyen a ello. Pero, además, este efecto viene aumentado por el hecho de que, frecuentemente, las figuras tienen también el contorno intensificado en negro. Contorno que nunca coincide con el, llámésmolo así, emplomado, que sigue un patrón fijo.

El resultado es sugestivo, interesante, quizá en algunos momentos causa gran impresión, pero al final, después de contemplar estos enormes, con todos los respetos, fotomontajes, nos queda una impresión de frialdad. Echamos de menos el trazo tras el que adivinamos la mano del pintor, el brochazo, la pincelada; en definitiva, la pintura.

Claro está, esto no quita valor a esta interesante exposición. Pero la pregunta es si realmente es pintura. Quizá, lo que ocurre es que vivimos unos tiempos en los que la pintura sigue existiendo, pero al mismo tiempo existen formas de expresión plástica que pueden alcanzar una alta calidad, pero que llegan a nosotros por los mismos canales de exhibición de la pintura, que miramos como si fueran pintura sin serla. Formas de expresión que necesitan un nombre nuevo y un llegar a nosotros por nuevos caminos.

Fuerte contraste con esta exposición mencionada, produce la visita a la muestra de Ben Nicholson recientemente inaugurada en la Fundación March y que estará hasta fin de marzo. Ben Nicholson, artista bien conocido por el mundo, intere-

sado en el arte, es un hombre de la generación de Miró.

Nicholson está considerado como uno de los grandes cubistas. Pero esto no nos explica mucho.

Al visitar la exposición nos encontramos ante todo con obras de pintura. Los medios expresivos de este pintor inglés son los normales en la pintura, con el enriquecimiento quizá de una técnica de «collage», que le lleva a veces a utilizar un lenguaje en el que aparece el relieve, pero nunca con propósito escultórico. Vemos, en su obra, como elementos muy importantes una gran austeridad y un progresivo refinamiento.

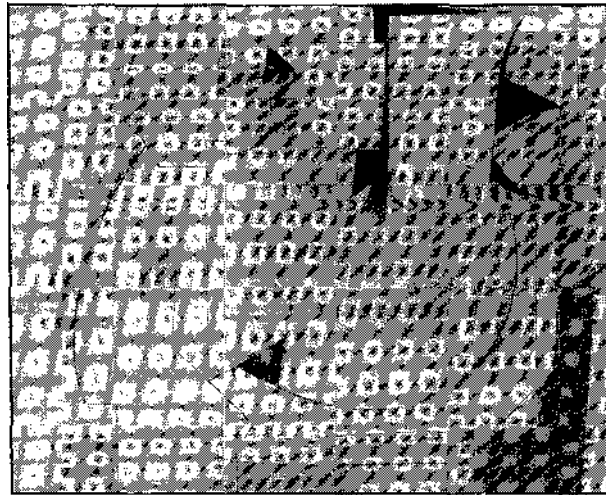
En las obras de comienzos de su carrera, vemos las formas, cuya similitud con las formas naturales no se ha roto todavía, de manera en color, líneas, contornos, no parecen haber encontrado su sitio. Esto no perjudica a la belleza de los cuadros, al contrario, les comunica un misterio y una suave movilidad muy agradables. Más tarde, cuando quizá podemos decir que entra en el cubismo, estas formas se aquietan, se sujetan a límites geométricos exactos, muchas veces trazados a regla y compás. Y, sin embargo, en ningún momento percibimos rigidez, sequedad. Continúa todo como flotando suavemente. Creo, que esto es debido a que dentro de esas formas geométricas hay una exquisita armonización de textura y color. La textura nunca es rugosa, agresiva, áspera. Tampoco es tersa, fría. Está tenuamente diferenciada de unas áreas a otras. Es una textura que corresponde a la materia utilizada, no aplicada sobre

ella. Se presenta ante nosotros con un color que nunca es iluminación añadida, que nunca es efecto de la luz sobre las formas. (Nada menos impresionista que un cuadro de Ben Nicholson). El color emana desde dentro de las formas, no a través de la textura, sino unido, formando parte de ella. Las gamas son blancas, pardas, grises y cuando pone un rojo, un azul, es casi siempre con el propósito de hacer «cantar» suavemente a aquellos colores, suavemente gastados. Cuando abandonando la superficie continua del cuadro establece unos

relieves, unas mínimas diferencias entre unas superficies, y esto es también leve sin exagerar, armonizando con el resto.

Las formas de Nicholson salen del cuadro sin abandonarlo o nos invitan a entrar, pero sin sumirnos en una profundidad honda e infinita.

Dentro del variado y contradictorio panorama de exposiciones que ahora podemos ver en Madrid, la exposición de Ben Nicholson nos da una lección de armonía, de refinamiento y de verdadera modernidad en un arte tan antiguo como es la pintura.



Ben Nicholson. «Geranio»
1952.