

Desde el Soho a Rufino Tamayo

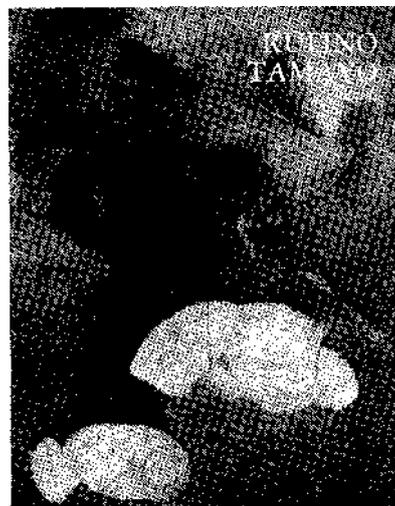
ALFREDO RAMÓN *

SUENA con frecuencia la palabra Soho en los comentarios sobre arte actual. El nombre de ese barrio de Manhattan, donde antes se desarrollaba el comercio de los tejidos, de la ropa, en la gran ciudad; es hoy un cuadrilátero de calles decrepitas, con edificios de peculiar arquitectura, que albergan grandes almacenes de altos techos y amplios espacios, convertidos en estudios y galerías de arte.

¿Es aquello, verdaderamente un importante centro de arte? Cuando leemos: «El pintor Fulano de Tal ha tenido un gran éxito con su exposición en la galería X del Soho neoyorquino», ¿es esto el triunfo? ¿Supone la consagración de un artista? No pretendo contestar a estas preguntas. Únicamente quiero dar «cuenta y razón» de un paseo por las galerías del Soho, hace unas semanas.

Mi impresión no fue demasiado optimista. No voy a citar nombres (salvo algunos) porque no trato de hacer una crítica pormenorizada, si no hacer constar los resultados de mi paseo.

En primer lugar noté lo que podríamos llamar una tendencia al énfasis, a lo pretencioso. Abundancia de grandes formatos (esto parece ser una constante de gran parte de la pintura norteamericana desde hace algunos años), montajes lujosos, conjuntos de



cuadros hechos con propósito de formar una «serie», abundancia de obras «fabricadas» para la galería donde se exponen... Existe una ausencia casi total de pinturas humildes, sinceras, sentidas. En muchos casos, la estricta técnica, el manejo de los materiales es muy hábil; lo que no quiere decir que el dibujo sea la forma bien concebida, o el color adecuado. Da la impresión de que los pintores no tienen mucho que decir, aunque su «pronunciación» sea correcta. Persiste la abstracción geométrica, los restos de la «Ac-tion Painting» (¡Pero qué lejos del gran Pollock!) y abundan, sobre todo, un edulcorado expresionismo que al no apoyarse sobre una crispada visión de la realidad, pierde sus hirientes aristas y queda en un juego blando y guigno-lesco. Se ven buenas piezas realistas, pero obra de estudio, casi de laboratorio. (¿Dónde está esa visión hondamente popular, sudorosa, humana, de Nueva York,

* La Granja de San Ildefonso (Segovia), 1922.

como la que hicieron un Reginald Marsh o un Raphael Soyer?)'

Creo que el nivel más alto estaba en las galerías dedicadas a la exhibición de grabados. En la Galería 121, una serigrafías de gran tamaño de Andy Warhol, Wesselmann o Aldo Luongo, lo demostraban.

Carteles en el MOMA

TODAVÍA está abierta en el MOMA (Museum of Modern Art, de Nueva York) una exposición dedicada al «Cartel Moderno». Estupenda muestra, en la cual desgraciadamente no hay nada español.

La exposición abarca más o menos, un siglo. Desde 1880 hasta 1981. Pensemos que, quizá, al igual que en Europa y en USA, dentro de ese período está nuestra edad de oro del cartel. Las de Ramón Casas, verdaderas obras maestras empiezan hacia 1898; luego vendrá la época de los años veinte y treinta con Penagos, Ribas, Robledano, Bartolozzi y un largo etc. Nada de esto está allí. Ignoro totalmente los mecanismos mediante los cuales se podría haber «estado allí». Me limito a hacer constar que, una vez más, España no existe.

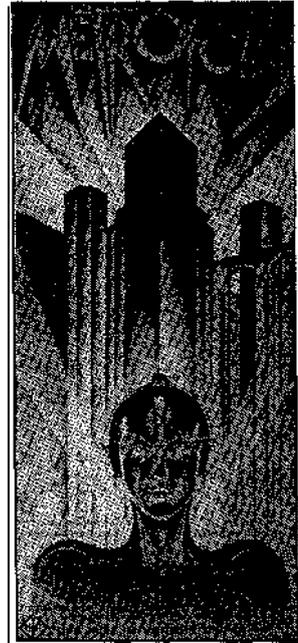
La exposición nos da, dejando ya aparte la triste ausencia de los cartelistas españoles, una clara idea de la evolución de un arte que, como dijo Apollinaire —palabras con las que se encabeza el catálogo— contiene la poesía de nuestro tiempo. Añadamos que la muestra está magníficamente montada y cuenta con un ya citado, magnífico catálogo estupendamente ilustrado.

El fin del siglo XIX lo marca la presencia de las deliciosas obras

de Jules Cheret, donde las gorditas, pelirrojas bailarinas, parecen estar aún en «cuadros con letras». Después vienen las piezas de Tou-louse Lautrec y de Alphonse Muche., donde el texto anuncio ya se ensambla perfectamente con las figuras. En otros carteles posteriores parece haber como una pugna entre texto e imágenes, que en algunos casos aparecen totalmente divorciados, según vemos en un bello ejemplo de Abrey Beardsley. Sin embargo, la relación entre ambos elementos se sigue manteniendo en los carteles alemanes anteriores a la Primera Guerra Mundial, de formas crispadas tocadas de expresionismo. Una excelente muestra de carteles de este tipo lo tenemos en el anuncio del periódico satírico «Simplicissimus» donde esta sola palabra acompaña a perro de simple, pero expresiva forma, produciendo un fuerte impacto. La representación germánica es de alto nivel. De este período que comentamos hay magníficos carteles de Hohlwein y Bernhard.

Con la guerra 1914-1918, aumenta la crispación, la violencia expresiva de los carteles. Lejos quedan las hermosas mujeres de sensuales cuerpos y abundantes cabelleras que nos invitaban a fumar, a ir al teatro, al cabaret o a una exposición. Ahora nos conmueven las siniestras calaveras o las botas militares ensangrentadas, como vemos en un magnífico cartel antialemán, obra del norteamericano Werner Norton y publicado en USA en 1918.

La aparición de Dada y sobre todo la influencia de la Bauhaus, incidirán fuertemente sobre el arte del cartel. Las letras, los textos, tomarán el máximo protagonismo. La imagen dibujada casi desaparece, y va siendo sustituida por la fotografía. Se desarrolla el cartel que podríamos llamar foto-



Cartel de Schulz-Ne-waamm para anunciar la película Metrópolis, de Fritz Lang.

montaje. De este tipo de obras hay una buena representación soviética de los veinte y los treinta. Enérgicos, grises trabajadores, parecen marchar felices, algo torvos, acompañados de cortos textos de propaganda política, sobre fondo rojo.

Una especie de paréntesis amable, antes de llegar a la Segunda Guerra Mundial, lo forman los carteles de hacia 1935. Son, sobre todo, gratos los franceses. Anuncios de viajes, de lugares de vacaciones, de bebidas, de ferrocarriles, de automóviles. Las imágenes son claras. Hay como una reacción contra la vanguardia anterior. Nos encantan las bien dibujadas locomotoras que llegan a la hora en punto a París, desde Var-sovia; queremos ser ese señor (conseguido con simples trazos) que se llena de aperitivo en tres etapas o que se refresca gozoso en su silueta rosada con el agua «que hace pschitt». Unos aerodinámicos automóviles, estilizado su dibujo para dar la impresión de velocidad, corren por carreteras trazadas sobre un bello verde que pretende sintetizar la campiña francesa.

En los carteles de fecha más próxima se acentúa la pérdida de la imagen nítida y sencilla, las letras son protagonistas-mezcladas con confusas imágenes producidas por ordenador. No se puede negar, sin embargo, que hay aciertos como un bello cartel conseguido únicamente con letras, de Bruno Munari, que repite por toda la superficie el nombre de un conocido aperitivo italiano. La representación japonesa, ya de nuestra década, presenta excelentes piezas, como el anuncio de una compañía de danza o el que presenta un gran dedo de mujer de puntiaguda uña violeta, para promover un álbum de discos.

Al resumir las impresiones de

la exposición nos damos cuenta de que los cambios de técnica para realizar un cartel, sea pintura «a la gouache», serigrafía, fotomontaje, imágenes de ordenador, son algo completamente secundario. Lo que da calidad a un cartel es la simplicidad plástica de la imagen, la claridad de la idea. Esto debe conseguirse con el mínimo de componentes posibles. Un cartel ha de ser visto de golpe, no hay que «leerlo» (aunque esté hecho con letas). Un zapato, un grifo, una bombilla, una caja de crema facial, una botella de vino con un sifón puestos sobre al amortiguador de una rueda de vagón de ferrocarril, sencillos de forma, con colores sugerentes pero simples, bastan, como puede verse en esta exposición, para producir un buen cartel.

Eso se alcanzó en la buena época de los carteles españoles. Los que anunciaban el Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes, los de Penagos y Ribas son buena muestra de ello. Hasta hace pocos años relativamente, esa calidad se mantenía aunque el número de carteles que se publicaban había descendido mucho. _ Pensemos en ese toro de Manolo Prieto, que vemos en las carreteras anunciando unas bodegas jerezanas, magnífica silueta sencilla y firme, cuyo fondo no está pintado porque tiene el del cielo, el mejor.

Hace pocos años, un cartel de José Caballero, que veíamos en las paradas de los autobuses, hecho para la Telefónica, nos decía cómo, con una síntesis de pardo, negro y blanco, unas formas abstractas, pero que sugerían inequívocamente el teléfono, se puede hacer un cartel moderno de claro impacto y sencilla belleza. Me temo que aquel cartel de Pepe Caballero no mereció ningún comentario escrito, cosa que tan fá-filmente alcanza cualquier expo-

sición de pintura mimética e insincera.

En los últimos tiempos han aparecido por Madrid carteles que incluso llevan dos firmas, y que, parece ser, están hechos con eso que, pomposamente, se llama ahora «avanzado tecnología» (¿de la imagen?), pero cuya pobreza plástica, cuya falta de gracia son absolutamente descorazonadoras.

Rufino Tamayo

AL regresar a Madrid me encuentro la temporada de exposiciones, ya «lanzada». En realidad, parece que el verano no ha constituido una interrupción. Se inauguró la exposición de Rufino Tamayo, y cuando la puedo ver está ya en sus últimas fechas. Por eso, cuando esta crónica se publique hará tiempo que la exposición habrá cerrado sus puertas. Pero creo, que pese a ello, la debemos comentar, debido a su importancia.

En estas crónicas hemos hablado con frecuencia de la necesidad de conocer la pintura de los países de habla hispana. Hemos dicho que era algo urgente, necesario. Debemos alegrarnos de esta exposición, como lo hicimos en el caso de Diego Rivera. Ahora nos faltan, entre otros, y sin salir de México, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

No creo que Tamayo sea un pintor fácil de ver y de apreciar. No tiene, no le interesa, ese sentido narrativo de Diego Rivera. Digamos que Rivera está más cerca de la gente. Nos hace ver lo que la gente hace, cómo es y cómo vive (según él, claro está), aunque sea en un mundo que no es el nuestro. Rivera rasga el velo del tiempo y nos hace asomarnos al mun-



Rufino Tamayo
en 1942.

do de una América antigua, desaparecida, vista casi como en un fresco italiano, preciso, lineal, descriptivo. Nada de esto hay en Tamayo. Para ver bien su pintura tenemos antes que aceptar las simplificaciones geométricas de la figura humana, que se presenta ante nosotros sin rasgos individualizadores, no debemos preocuparnos por «quiénes son» sus personajes, y verlos como el pintor quiere que los veamos, como parte integrante de lo que para él es fundamental, la tierra, su tierra. Las figuras quedan fundidas con la tierra mediante un elemento pictórico capital en el arte de Rufino Tamayo: el color. Pero no adelantemos las cosas. Una tan larga vida dedicada a

la pintura no se puede resumir fácilmente en una exposición, ni mucho menos en una apresurada crónica. El catálogo publicado da cumplida información sobre la trayectoria de Rufino Tamayo; su formación, sus viajes, sus estancias en Nueva York y París, sus relaciones, sus influencias. Destaca entre todos los elementos que forman su personalidad uno: México, su mexicanidad, su búsqueda casi desesperada de que su arte enraice con su tierra, se nutra de la savia de su tierra. Pero vamos con la exposición.

En las primeras obras existe un ingenuo constructivismo, con obras donde la firmeza de la forma se anuncia ya, aunque las composiciones son algo confusas, como en el «Monumento a Juárez» o «Las Musas de la Pintura». Más sencillas y sólidas son, dentro de este período de comienzo, piezas como «Silla Amarilla» o «Desnudo en Rojo». No hay efectos de luz, pero hay claroscuro y el color empieza a tomar fuerte protagonismo con gamas calientes, energías.

Después vienen cuadros de composición más clara, más relajada, aunque la forma y el color parecen adelgazarse («Vendedoras de Fruta» o «Mujeres en Te-huantepec»). Y pronto, en obras de los cuarenta, aparece ya, poderosa, la personalidad de Tamayo. La simplificación geométrizante de las figuras es sobria, sin complacerse en sí misma y se hermana perfectamente con un color denso, cálido (aunque sea verde), que no depende de la luz que recibe, sino que lleva la luz dentro, aprisionada. En estos cuadros es como si la luz, en vez de iluminar los colores, éstos hubiesen tapado la luz y ésta actúa sobre ellos desde detrás de la superficie pintada. La luz no viene del aire, sino que brota de la tierra, la cual nutre la

pintura con su fuerza. Ejemplo de esto son «Máscara Roja» o «Carnaval». El rojo quemado casi en color dominante («Perro ladrando a la Luna», el magnífico «Flautista»). Pero estas figuras con el fuego dentro pueden encrespase, gritar como ocurre con «Eclipse total», «Fuego» o «El Grito». Aparecen formas espinosas, violentas, híbridas de cactus y de luna, de fuerte expresionismo, en cuadros como «El Atormentado», «El hombre que canta» y varios más.

Pero Tamayo puede ser más tranquilo sin perder nada de su fuerza caliente. Ejemplo bellissimo es «Vendedora de pomelos», composición serena, clásica, donde una terrosa mujer india, frontal como un ídolo antiguo, nos muestras su mercancía en un ambiente donde el aire y la tierra se funden y una irónica silla roja hace cantar los colores, poniendo, además, una nota de cotidianidad.

Rufino Tamayo también nos muestra su maestría en manejar colores fríos, azules, violetas, sin perder misterio ni fuerza. Prueba de ello son cuadros como «Dos figuras y Luna» o el afortunado «Las Astronautas».

Creo que cuando las figuras parecen esquematizarse más y, digamos, pierden contacto con la tierra, el arte de Tamayo baja de intensidad, pero consigue obras de exquisita belleza. «La Gran Galaxia» sería una buena muestra.

Todas las cualidades del pintor mexicano se mantienen en todo su esplendor en los murales, en los que, como «El día y la noche» o «Prometeo», existe un dinamismo de evidente grandiosidad.

Podemos despedirnos de la exposición con una última mirada al gran mural «Homenaje a la raza india», buena síntesis del arte de Rufino Tamayo.