

Pinturas privadas: el nuevo realismo

**SERGIO
VILA-SAN JUAN**

En enero de 1995 el Palacio de la Virreina barcelonés abría una exposición antológica del pintor Luis Marsans (Barcelona, 1930) que sin duda constituyó una sorpresa para mucha gente. Los reiterados cuadros de bibliotecas, con sus colores nobles y añejos; las mansiones deterioradas y abandonadas, las fachadas clasi-cistas y las delicadas pinturas de partituras y flores sobre piano características de este pintor se desplegaron ante un público que apenas tenía referencias de su obra. Bajo una apariencia de figuración realista se traslucía allí el universo literario y exasperadamente nostálgico de un dandy que, aunque empapado de cubismo y surrealismo, se ubicaba por encima de escuelas. ¿De dónde salía Marsans? ¿Cómo había podido consolidar una obra tan singular y extraña dispersa en buena parte por Francia y EE.UU. con precios millonarios, sin que apenas nadie en los circuitos de la "intelligentsia" local quisiera enterarse? ¿Cómo había que inscribir a este

PINTURA

«¿De dónde salía Marsans? ¿Cómo había podido consolidar una obra tan singular y extraña dispersa en buena parte por Francia y EE.UU. con precios millonarios, sin que apenas nadie en los circuitos de la "intelligentsia" local quisiera enterarse?»

"outsider" de lujo en el panorama del arte catalán contemporáneo, cuyos contornos han marcado como con mojoneras las prolongadas sombras de Miró y Tapies?

A propósito de esa exposición y de Luis Marsans, la crítica María Lluïsa Borrás se preguntaba en "La Vanguardia" (3 de febrero de 1995): "¿Qué impulsa a ciertos autores, a Morandi por ejemplo, a seguir imperturbable encerrado en su mundo, pintando sus vasijas, tinajas y botellas en la quietud del taller mientras el mundo se agitaba con los ismos más virulentos del siglo?". Es una pregunta interesante, y a estas alturas, realmente elevadas, del siglo XX parece claro que es la hora de los Morandi, de los Lucien Freud, de los Gaya, de los Marsans, incluso de los Boutet de Monvel, de las individualidades que actuando sin rendir absoluta pleitesía a los ismos (aunque no ajenos a ellos, no fueron pintores reaccionarios ni negaron la innovación) han plasmado un mundo aparte que ahora nos interesa reivindicar después que durante lustros se les considerase una mezcla de estravagancia y arcaísmo.

En mayo de 1994, casi un año antes de la antológica de Marsans, y también en "La Vanguardia", otro crítico, Juan Bu-fill, comentaba la exposición "Pintura privada", que reunía a cinco artistas en las salas Pares y Artur Ramón, como "una de las más intencionadas que se han

realizado en Barcelona en los últimos años". Los pintores presentes (Miquel Vilá, Xavier Serra de Rivera, Raimon Sun-yer, Sebastià Ramis y J. Vives Campomar) eran para Bufill "representantes, cada uno en su estilo, de una figuración no siempre realista que entronca con una de las tradiciones del arte catalán —la de Fortuny y Rusiñol entre otros— y también con la actitud de algunos disidentes de la modernidad como son Balthus, Morandi, De Chirico, Sironi o de Pisis". Añadía el crítico, yendo al nervio del debate que "Pintura privada" planteaba: "El título de la muestra es una sutil provocación, pues parece contraponer a un arte 'oficial' que sería el que se considera vanguardista, una pintura 'privada' que se sostiene sin necesidad de ayudas estatales, gracias al apoyo de un público y de unas galerías determinadas y a pesar de la falta de reconocimiento oficial". Según Bufill, "Una exposición como ésta tiene sentido en un contexto como el que describe Serra de Rivera: 'En Cataluña a partir del informalismo parecía que no había otra posibilidad de arte. Tenías casi que pedir perdón por pintar cuadros realistas. Era una opresión moral horrible.'"

¿Qué comparten los artistas internacionales "disidentes" arriba aludidos con Marsans y con los integrantes de "Pintura privada"? Probablemente poca cosa. Apenas la práctica de una

«A estas alturas, realmente elevadas, del siglo XX parece claro que es la hora de los Morandi, de los Lucien Freud, de los Gaya, de los Marsans, incluso de los Boutet de Monvel, de las individualidades que actuando sin rendir absoluta pleitesía a los ismos (aunque no ajenos a ellos, no fueron pintores reaccionarios ni negaron la innovación) han plasmado un mundo aparte que ahora nos interesa reivindicar después que durante lustros se les considerase una mezcla de estravagancia y arcaísmo.»



pintura figurativa con distintos grados de verismo respecto a la realidad "objetiva"; asimismo la convicción de que sin salir de ella, con oficio y excelencia, se puede crear un universo plástico original y valioso. También la actitud culta y reivindicativa (cuando no desafiante), por completo carente de ingenuidad. En realidad en los casos más interesantes de este tipo de pintura descubrimos que las imágenes "con apariencia" de exterioridad no son, no pueden ser, sino proyecciones del mundo interior del artista. Dicho en otras palabras, estos creadores formalizan mediante imágenes objetivas sus vivencias subjetivas, más relevantes para ellos que cualquier pretensión documental. Las casas de Marsans son arquetípicas, no existen fuera de su imaginación o su memoria, por ello mismo resultan tan verdaderas. Los paisajes urbanos de Serra de Rivera transforman a su antojo los fragmentos de ciudad que retratan, eliminando no sólo el tráfico de la calle sino ventanas, puertas o fachadas enteras. Vilá puede reunir tranquila y arbitrariamente productos tan dispares como unas frutas, una postal, una pluma estilográfica, un tintero y unos naipes y colocarlos ¡en la arena, junto al mar! en un bodegón imposible, pero no implausible. En los tres casos estamos ante un "realismo" más que dudoso. Pero sí es cierto que en este proceso dichos artistas aprovechan la ocasión, aunque sea tangencialmente, para afirmar la

existencia de una realidad "real" de la que pueden hacer partícipe al espectador de sus obras. Ello les separa de forma decisiva de tantos cultivadores nihilistas del arte contemporáneo para quienes semejante afirmación es imposible. (Y en cuyas trayectorias, en palabras de José Antonio Marina, el violento rechazo del sistema ha terminado negando la coherencia de la realidad).

La recuperación cultural a efectos internacionales de posturas como las aquí descritas, de la que dio un buen reflejo la pasada Bienal de Venecia (verano 1995) y el esfuerzo de su director Jean Clair por proponer una lectura figurativa del arte del siglo **XX**, se solapa en España con otro significativo fenómeno, que es el excelente momento que atraviesa un realismo autóctono constituido en tendencia cotizada. Aseveraba recientemente el historiador norteamericano Jonathan Brown que el arte español goza en estos momentos "de un enorme respeto" en su país: "En Nueva York (...) es un momento de oro para España. Se aprecia lo innovador, pero lo que más se valora es la escuela realista encabezada por Antonio López" (declaraciones a la agencia Efe, 23 de octubre de 1995). Brown cae en una significativa trampa semántica que esquivaríamos quienes pensamos que "*precisamente*" dentro del realismo se encuentra en estos momentos una de las vertientes más innovadoras del arte español contemporáneo.

PINTURA

«Pero sí es cierto que en este proceso dichos artistas aprovechan la ocasión, aunque sea tangencialmente, para afirmar la existencia de una realidad "real" de la que pueden hacer partícipe al espectador de sus obras. Ello les separa de forma decisiva de tantos cultivadores nihilistas del arte contemporáneo para quienes semejante afirmación es imposible.»

El realismo madrileño, o con sede en Madrid, se nutre de escuelas, grupos y una cierta vivencia colectiva y continuada; se nutre de la tradición velaz-queña e incluso de la munificencia de la Comunidad de Madrid y de los ministerios, aunque a veces aun pueda chocar con episodios de dogmatismo "vanguardista". Las "pinturas privadas" de Barcelona son otra historia. En la Cataluña de los últimos treinta años ni la historiografía ni las instituciones culturales han sido demasiado clementes con los reos de sustracción al discurso del arte "moderno y progresista" (por citar una frase de Tapies). La ansiedad de las distintas instituciones locales por presentar una modernidad internacionalmente homologable y políticamente correcta ha venido lastrando hasta hace muy poco la mirada hacia el pasado y la apreciación del presente. Donde haya un buen artista conceptual alemán, a ser posible buen críptico, que se quieten los Togores, vendría a ser su filosofía.

Y sin embargo el caso catalán aporta una cantera de individualidades apreciables que actuando por separado, y sea optando por una figuración cálida de tradición europea, bien con una intención más fría y detallista que les emparentaría con el hiperrealismo norteamericano, está desarrollando un interesante trabajo de renovación en la línea "disidente de la modernidad" aludida. Algún teórico ha hablado de "hambre de figuración" a propósito de esa necesidad que ciertas personas y colectivos

suelen experimentar cada cierto tiempo de ver plasmadas artísticamente, de forma concreta y verista, las imágenes que configuran su mundo cotidiano. Pese a las instituciones en Barcelona ese hambre nunca ha quedado sin saciar: en la colectiva de la Sala Pares "Figuraciones", de 1988, se exhibía, junto a transvanguardistas, realistas y surrealistas, a los exponentes de una pintura tradicional postimpresionista que nunca había dejado de tener cultivo y clientela. Entonces todavía no se vislumbraba en el horizonte la legitimidad cultural de los nuevos realismos y aún había que justificarse por ciertas posturas.

Cuatro años más tarde las cosas habían cambiado. Una selección de artistas de Francesc Miralles para la Sala Artur Ramón bajo el título "La realitat com a referencia" reunía en marzo-mayo de 1992 obras de Rodolfo Hassler, Luis Marsans, Joan Mora, Pedro Moreno Mayerhoff, Roca D. Costa, Josep y Pere Santilari, Xavier Serra de Rivera y Rai-mon Sunyer (estos dos últimos reemergerían en "Pintura privada"). Miralles rastreaba algunas características comunes en estos "nuevos realistas" catalanes: planteamientos cultos que entroncan con los de las vanguardias históricas; trabajo sistemático, con ayuda de fotografías en algunos casos, sistematización y corrección de las perspectivas desde teorías geométricas... "Casi todos ahorran el negro en su paleta. La mayor parte de ellos excluyen la persona de sus temáticas. No cultivan el miserabilismo; les interesan los objetos cotidianos, la arquitectura y

«El realismo madrileño, o con sede en Madrid, se nutre de escuelas, grupos y una cierta vivencia colectiva y continuada; se nutre de la tradición velazqueña e incluso de la munificencia de la Comunidad de Madrid y de los ministerios, aunque a veces aún pueda chocar con episodios de dogmatismo "vanguardista". Las "pinturas privadas" de Barcelona son otra historia. En la Cataluña de los últimos treinta años ni la historiografía ni las instituciones culturales han sido demasiado clementes con los reos de sustracción al discurso del arte "moderno y progresista".»



la ciudad...", escribía Miralles. Este interés justificaría que varios de los incluidos repitieran presencia en un par de sugestivas exposiciones sobre arquitectura de la galería Antonio de Bamola.

Cuando el firmante de estas líneas recibió la invitación del Centre de Cultura Contemporània Casa de la Caritat para seleccionar unas cuantas piezas de pintores realistas para la exposición "Retrato de Barcelona" (abril-agosto 1995), no dudó en colocar dos muestras del trabajo hiperminucioso y objetivo de Rodolfo Hassler —vistas de la Sagrada Familia y de otro edificio modernista— junto a las obras de pincelada expresiva en Vilá (estadio Olímpico, metro), y espesa y cálida en Serra de Rivera (casco antiguo). Una marina industrial del puerto de Barcelona firmada por Sunyer compartía pared con la interpretación del monumento a Picasso de Tapies, a cargo de Sebastià Ramis, realizado con sibilina intención conceptual. De los paisajes urbanos pioneros de los años 70 obra del arquitecto Osear Tusquets, muy en la línea de Antonio López, se expuso una imagen del tejado de los escolapios de la calle Bal-mes, con niños jugando. Una gran vista barcelonesa desde lo alto de la Sagrada Familia, desconocida pieza de Richard Estes que tan sólo había salido del taller del artista para exponerse, brevemente, en Japón, introducía de forma espectacular en la selección el hiperrealismo norteamericano. El cuadro sereno y alegre de Estes es una de las escasísimas piezas significativas de

este movimiento que recoge un paisaje europeo.

Con su casi escultórica plasma-ción de un grupo de baldosas del paseo de Gracia, Josep Cisquella demostraba cómo servirse de técnicas de trabajo propias de la abstracción matérica para una finalidad realista. En dos grandes cuadros, del puerto barcelonés y de una planta térmica del extrarradio, Pedro Moreno Meyerhoff dejaba sentada simultáneamente su habilidad para el gran formato y la sutileza con que filtra en su obra el espíritu del expresionismo abstracto a través de detalles aparentemente secundarios. Trabajos de Roca D. Costa (Palacio de Pedralbes) y de Carlos Díaz (ferrocarriles de la Generalitat) enriquecían este microrrecorrido urbano que cerraban cuadros de los madrileños Ángel Busca (con una difuminada vista del Tibidabo) y José Manuel Ballester (Parque del Clot). Este último, experimentador riguroso y constante, es el realista que ha trabajado con más seriedad sobre la arquitectura de la Barcelona postolímpica.

Otros artistas catalanes en activo, como Jordi Sarda, con su nervioso gesto deudor de Gimeno, Neus Martín Royo, con sus interesantes variaciones cromáticas sobre vistas urbanas, o Magí Puig, concentrado creador de arabescos, son también representativos de esta línea de realismo. Una línea de realismo que está renovando la pintura actual por dos motivos fundamentales. En primer lugar, porque introduce nuevos temas en el repertorio figurativo. Temas que

simplemente no estaban antes y

PINTURA

«Algún teórico ha hablado de "hambre de figuración" a propósito de esa necesidad que ciertas personas y colectivos suelen experimentar cada cierto tiempo de ver plasmadas artísticamente, de forma concreta y verista, las imágenes que configuran su mundo cotidiano. Pese a las instituciones en Barcelona ese hambre nunca ha quedado sin saciar.»

por tanto no habían sido pintados, desde visiones de la ciudad de nuestros días, con sus edificios de nuevo cuño, sus suburbios y autopistas circundantes, hasta objetos industriales —útiles de dibujo, recipientes de plástico, teléfonos, contadores o parafernalia informática— que en estas nuevas visiones constituyen el eje de bodegones a las que no se puede acusar de anacronismo.

La renueva en segundo lugar al incorporar a las técnicas realistas tradicionales influencias y procedimientos variopintos — del neoplasticismo de Roca D. Costa a la manipulación matérica y el trabajo por ordenador de Cisquella— con el objetivo de profundizar en un verismo óptico complejo y poco manido. Todo ello se cuenta entre lo más interesante y estimulante del arte catalán de este momento.