

del español

contemporáneo

de la literatura para el teatro

ALEJANDRO

del arte, a través de la historia

de la cultura y la literatura

de la literatura y la cultura

de la literatura y la cultura

de la literatura y la cultura

de la literatura y la cultura

de la literatura y la cultura

de la literatura y la cultura

de la literatura y la cultura

de la literatura y la cultura

de la literatura y la cultura

de la literatura y la cultura

de la literatura y la cultura

ARTE

El arte español contemporáneo

(Signos de la historia para una memoria del futuro)

ALEXANDRA DOMINGUEZ*

La historiografía del arte, o el arte de contar la historia de las ideas estéticas, es la narración de una misteriosa aventura por el pensamiento crítico del ser humano. Pensamiento que ha ido definiendo, generación tras generación, la voluntad de una época, la actitud de una comunidad que a través de sujetos individuales cifra en el estilo el carácter más propio que singularizará su tiempo, y también su postura y disposición de ánimo ante la relatividad de su existencia. El arte, entonces, se convierte en un tratado elíptico sobre la condición del hombre y la cultura, una cosmogonía relativa a su propia condición de ser inteligente productor de signos, huellas diferenciadoras de la especie frente al vacío. De ese carácter acumulativo irá surgiendo la representación ideal de un código que, más allá de su ancestral significación mágica o funcional, representará para la tribu el ideal de su imaginada trascendencia. Emoción y memoria serán, a partir de ese reconocimiento dialéctico, únicos actos de verdad en la ordenada sucesión de un quehacer sólo sometido a las rigurosas leyes de la subjetividad.

La España que hoy conocemos, plenamente integrada al concierto de las naciones democráticas y progresistas, ha tenido, que no debido, atravesar un largo y oscuro período de aislamiento cultural y político. Para la gran

*ALEXANDRA DOMÍNGUEZ. Pintora y periodista chilena. Nació y estudió en Concepción. Obtuvo el primer premio en el Salón Sur. Actualmente reside en Madrid, España.

mayoría de españoles, y en particular para sus artistas e intelectuales, las cuatro décadas de oscurantismo franquista representaron, en el ámbito de la cultura, una osificación dialéctica sólo superada por la obstinada paciencia de crear espacios de libertad allí donde la decadencia de un oficialismo mediocre y arbitrario propugnaba conductas retrógradas y aislacionistas del contexto democrático europeo. Esta circunstancia, en absoluto venial, marcaría profundamente el decurso de los movimientos artísticos, al extremo que no sería posible entender hoy las nuevas vanguardias de las artes plásticas sin tener en cuenta aquel otro e inmediato pasado.

Finalizada la Guerra Civil de 1936, el nuevo régimen del general Franco impuso una censura total a la libertad de expresión, lo que unido a los padecimientos económicos de un país dramáticamente dividido entre vencedores y vencidos, obligaría a la mayoría de los artistas e intelectuales a optar entre la cárcel, cuando no la muerte, y el exilio. La Generación del 27 agonizaría en la diáspora y los que se quedaban tuvieron que adaptarse al marco de referencias de la nueva situación. Bajo este ambiente represivo del “viva la muerte, abajo la inteligencia”¹ los artistas habrían, no obstante, de mantener viva la actitud de su creencia individual, la creación utópica de su única parcela de libertad. Y serían precisamente aquéllos, los que padecieron el intraexilio permaneciendo en la Península, los que con el tiempo llegaron a conformar la plana mayor de lo que hoy día es el arte contemporáneo español. En España se formaron profesionalmente, en España vivieron y asumieron el compromiso ético de la creación como forma de resistencia a la tiniebla, unos desde la práctica política, desde la tensión entre conciencia y lenguaje otros, pero todos, sin excepciones, desde la voluntad común de devolver a la continuidad de la tradición estética el camino abruptamente interrumpido por el hiato incivil de la guerra y la dictadura.

Esta es la memoria de un testimonio que cruza ejemplarmente la historia de España. Nombres que constituyen hoy día referentes imprescindibles del arte contemporáneo a nivel internacional, o que en su apuesta de rigor y silencio, aún no habiendo encontrado el eco de universalidad o un más

¹Palabras atribuidas al general Emilio Mola, al mando del ejército en Navarra en 1936, al enfrentarse a Unamuno en la Universidad de Salamanca.

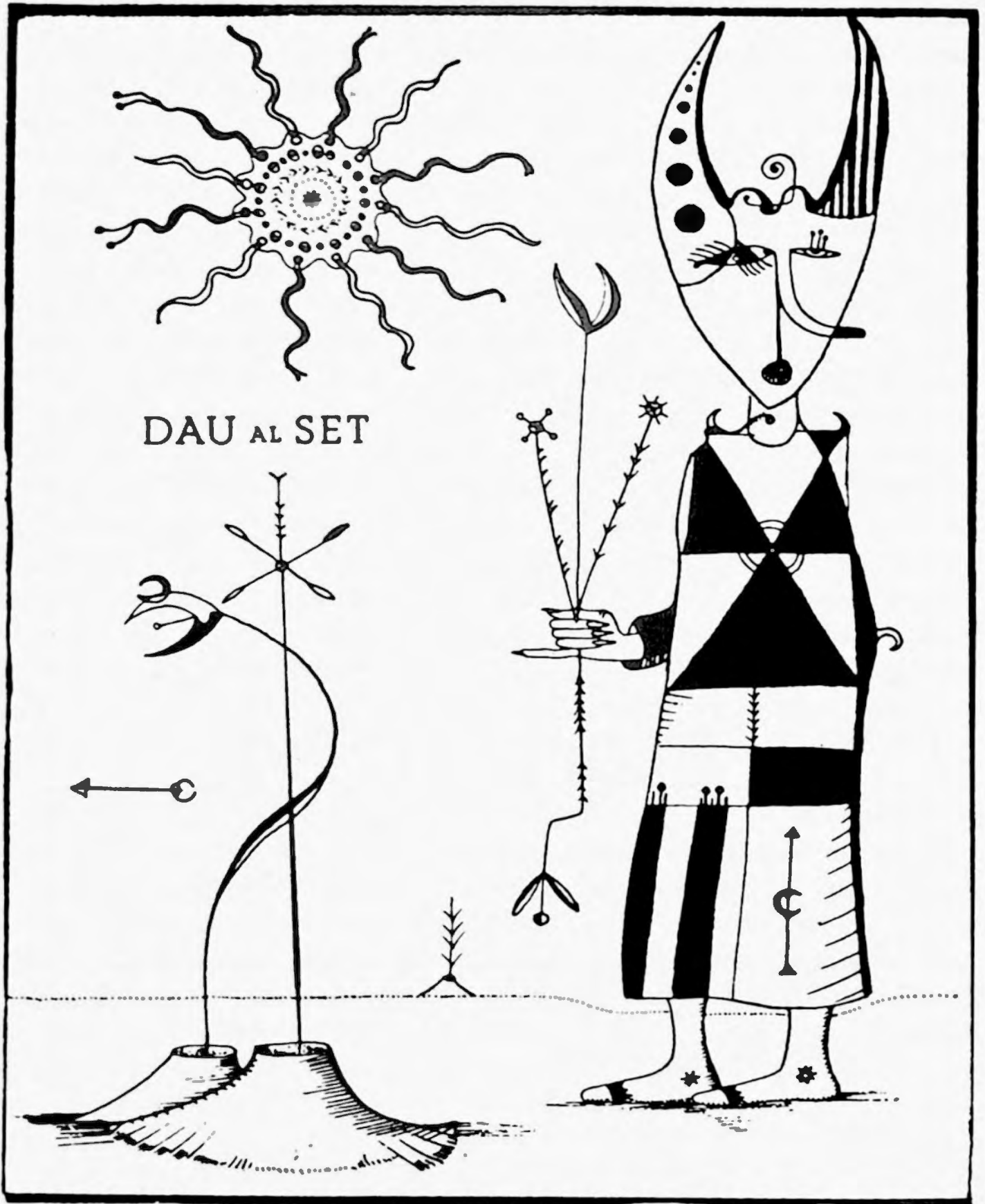
amplio reconocimiento, son testimonio de una épica travesía, una balsa donde no caben todas las voluntades que salvaron a la vieja España del naufragio, pero en la que todos los que están sostuvieron con claridad las lámparas del futuro y su más bella historia, el arte.

EL GRUPO DE "DAU AL SET"

A comienzos del otoño de 1948, el pintor Joan Ponç, junto a los también artistas plásticos Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Josep Tharrats, así como el escritor Joan Brossa, fundaron en Barcelona la revista *Dau al Set*. La creación de este grupo y la viva dinámica cultural que se desarrolló al abrigo de la revista llevarían al arte español a un punto de encrucijada histórica, hoy insoslayable. Su nítida conciencia de grupo, al menos en sus orígenes, elevaría el llamado "genio catalán" hasta un nuevo nivel de autoconocimiento y estima, constituyendo la primera manifestación de vanguardia artística de la postguerra, en una Catalunya en la que habían sido abolidas sus libertades nacionales, lengua, cultura, folklore... Y una España todavía dispersa y absolutamente aislada del contexto internacional.

Si bien el tono de expresión general del grupo era surrealista, la profunda fe espiritual de los catalanes era no sólo mantenida con sinceridad sino poderosamente sentida. Así, vanguardia, identidad cultural y compromiso político serían las señas de identidad más características del grupo que, rebelándose frente a la cultura oficial, pretendía conectarse con la vanguardia cultural europea.

Como fuente de inspiración más inmediata con la que engarza el grupo estaba la obra de Dalí, Miró y Gaudí. *Dau al Set* recreó nuevas analogías en torno al carácter contradictorio del románico catalán, donde se mezcla lo real y lo maravilloso, del mismo modo que no serían tampoco ajenos a la grandeza y el espíritu austero evocados por el gótico de Catalunya. Podría decirse que fue la unión de lo misterioso y lo fantástico evocados por el gótico y el estudio de la estética del románico los polos que obsesionaron al grupo durante los nueve años que se mantuvo unido. De todos sus componentes el que permaneció más cerca del surrealismo y más fiel al espíritu fundacional de DAU AL SET fue Joan Ponç (Barcelona, 1927-Saint-Paul-de-Vence 1984), sin duda uno de los artistas contemporáneos más emblemáticos en la búsqueda e investigación de la estética del misterio y la angustia. Como un



• Joan Ponç. Dibujo publicado en la revista Dau al Set, enero-febrero 1949, 24,5 x 17,5 cm.

heredero contemporáneo del arte miniado mozárabe y los bestiarios románicos del Pirineo catalán, Ponç cifra en ellos sus permanentes fuentes de inspiración. Los temas de los cuadros de Ponç evocan las propias obsesiones del artista: inquietudes, alucinaciones, remordimientos, delirios, perversiones, neurastenias que marcan los ejes comunes de su vida y su estética. El mismo Ponç declararía: "Soy un loco que ha visualizado y curado su locura". Y esa visualización del loco visionario y confeso es, a su vez, el prodigio de su lucidez, el mundo onírico de su pintura, una atmósfera dominada por la angustia, violento en la inspiración, ávido de curiosidad como un entomólogo, coleccionista alucinado de cabezas y pájaros y lunas e insectos. Obra, en suma, delirante y vertiginosa, rozada por el don de la alucinación y la irresistible atracción de lo mágico.

De la misma familia estética que El Bosco, Brueghel, Goya y Blake, Ponç asistirá distante al progresivo desmembramiento del grupo DAU AL SET. Alejándose de las discusiones internas viaja a Brasil en 1953, donde su obra obtiene destacados reconocimientos, entre ellos el Gran Premio de Dibujo de la Bienal de Sao Paulo en 1965.

De modo bien diferente habría de evolucionar la obra de Antoni Tapies (Barcelona, 1923), para quien la pintura es un medio de autoconocimiento, "arrancar los secretos a nuestra existencia, conocer sencillamente, buscar el conocimiento", para decirlo con sus propias palabras, pero que también reconoce que el proceso para poner en práctica ese ideal es angustioso y complicado y, muchas veces, fallido. Tapies, quien reconoce que para él la pintura lo es todo, ha mantenido con el arte un compromiso indubitable y apasionado que lo ha llevado como creador hasta las más altas esferas de la atención y el reconocimiento internacional.

La obra de Tapies, pintura, gráfica, escultura, es hoy ampliamente conocida en todo el mundo, integrando las mejores colecciones de arte moderno de Europa y Estados Unidos. En torno a ella algunos críticos han expresado la necesidad de enfocar los parámetros analíticos desde un punto de vista extrahistórico, manteniendo la tesis de que se trata de un corpus disímil que no hace sistema con ningún otro correlato pictórico paralelo, un camino de individualidad solitaria o, si se quiere, una voluntad de trabajo que se ha mantenido indiferente a las diferentes tendencias del panorama artístico de sus coetáneos, léase arte pop, op art, minimal art o arte conceptual. Sin embargo, el paralelismo de la obra de Tapies con la de alguno de sus contemporáneos parece hoy día evidente; baste recordar en este

sentido el eco, en el alfabeto de los signos, que encontramos, por ejemplo, en la obra del alemán Josep Beuys.

En las pinturas de la primera época de Antoni Tàpies -muy distintas a las de su evolución posterior y más conocida- se manifiesta el mundo surrealista que impregnó el espíritu de DAU AL SET. Muy pronto se sentiría atraído por la mística de la filosofía Zeng, investigando las culturas orientales y orientando su quehacer estético hacia una dimensión de profunda catarsis espiritual. Artista culto y amante de la música, sabio contemplador de la naturaleza y atento lector de Nietzsche, Wilde, Tagore y Proust, Tàpies asumirá un abierto compromiso político con la causa nacional catalana y las tesis comunistas, lo que quedará reflejado de manera palpable, a modo de un código cifrado, en la semántica referencial de su obra.

En el conjunto del trabajo de Tàpies aparece como rasgo fundamental su querencia por las texturas matéricas y emergentes, así como el constante uso de objetos reales y superpuestos al plano, y que llegan a constituir, en ocasiones, elementos únicos de composición. Será a partir de los años cincuenta cuando el pintor no se plantee ya la búsqueda de la expresión de ideas abstractas, sino la materialización misma de lo abstracto como objeto o discurso en sí. Ajeno a la sociedad de consumo, la obra de Tàpies no dialoga con los tópicos de la vida urbana, la poética de la ciudad y su entorno están ausentes como pensamiento de sus pinturas y grabados. El artista no mira como transeúnte lúcido, sino que asume su espacio como chamán, no lo nombra, sino que lo mistifica, transformándolo en sustancia de alquimista, en redescubridor de naturaleza, en esencialidad pura donde la materia adquiere un nuevo sentido de vida. Diríase que es desde esa misma esencialidad de donde fluyen los ocre, el negro, el blanco, el persistente y sutil cromatismo que da a su obra esa intemporalidad dramática de todo lo que pervive en el tiempo como signo definitivo de la tribu.

Joan Josep Tharrats (Gerona, 1918) irrumpe en el mundo del arte como miembro fundador del grupo DAU AL SET, pero al contrario que sus compañeros, Ponç, Cuixart o Tàpies en sus inicios, no cultiva el magicismo, sino que deriva de inmediato hacia una expresión personal, calificada por el lirismo y la exaltación de la libertad creativa. "Más que un testimonio del Apocalipsis, mi obra pretende ser un canto al primer día de la creación", declarará en una sentencia que bien podría tomarse a modo de poética. La pintura de Tharrats es a la vez fastuosa y violenta, con un gran sentido cósmico de la acción y el movimiento. Composiciones abstractas que nos

hablan de estructuras planetarias, de fulgurantes estallidos astrales, de espacios abiertos y mundos submarinos. Abiertamente expresionista, en su paleta cromática dominan los colores fríos con una privilegiada exaltación del azul y el verde.

Modest Cuixart (Barcelona, 1925) sería el pintor más joven de los que integraron el grupo DAU AL SET, artista de gran potencialidad creadora, fastuoso y desigual, encarna la facultad exuberante de la imaginación. Sus inicios remiten, como en el caso de Tapies y Ponç, a un mundo mágico y onírico, con un claro componente surrealista, aunque también se sentirá cercano a las propuestas del dadaísmo. Al igual que Tapies, le obsesionan las texturas, los grosores espesos e iracundos de la materia, técnica que le permitirá afianzar un manejo más nebuloso y dúctil de la fantasía. Toda su obra aparece profundamente arraigada en la heterodoxia de la libertad creativa, perviviendo a lo largo de su trayectoria su conexión original con el surrealismo: “A somando por lo surreal o vas al manicomio o vas a la clarividencia”, declarará el artista a propósito de su conducta estética. Clarividencia, en suma, de un pintor barroco que acentúa con rojos y púrpuras, azules y amarillos, la visión substitutoria de lo real aparente.

Podría decirse que la llamada Escuela Catalana se siente desde sus inicios muy afín a la vanguardia europea de mediados de siglo, y posiblemente sea por esa ventaja comparativa a la que se refiere el poeta Pèrre Gimferrer cuando remite la posibilidad de ejercer la libertad contemporánea al salto directo del mundo medieval al romántico del siglo XIX. Será este salto que se opera en la cultura catalana, o si se quiere la travesía de este vacío histórico, el que permitirá sortear con fortuna todas las rémoras causadas por tres siglos de representación mimética.

La influencia de DAU AL SET entre los pintores catalanes fue decisoria, y aunque surgieron notables individualidades que no formaron parte del grupo, la influencia de aquél fue muy importante, tanto por su labor de dinamización de la vida cultural como por su significación pionera de reapertura a la modernidad.

Uno de los artistas de mayor proyección, situado al margen de *DAU AL SET*, es Antoni Clavé (Barcelona, 1913), pintor que alcanzaría notoriedad como ilustrador de libros y creador de decorados teatrales, actividades a las que renunciará en 1956 para dedicarse de lleno a la pintura. Durante mucho tiempo Clavé fue considerado el pintor de una España engalanada por el ceremonial barroco, de un cromatismo rutilante, violento y tierno a la vez,

alegoría de una España teatral y fronteriza con la tragedia, un palimpsesto de pasión, sangre y fuego. Pero ha de ser el azar el rasgo que intervenga de forma determinante en su proceso creativo y, especialmente, en la elección de los materiales de sus construcciones pictóricas. Así, el mero azar lo llevará en 1976 a descubrir las texturas y posibilidades plásticas de los papeles arrugados, lo que aportará a su obra un inédito paisaje de misterio. De sus cuadros brota el drama latente de una angustia, espacios habitados por presencias extrañas, desconocidas, e incluso fantasmagóricas. Clavé utiliza obsesivamente el collage para conquistar, inimitablemente, una poética de la nocturnidad, tan ambigua como evocadora. Su gran reconocimiento internacional lo alcanzará en 1978, cuando el Centro Georges Pompidou organiza una gran retrospectiva de su obra, una obra que goza de los rasgos distintivos que caracteriza, como movimiento en la historia del arte, al conjunto de la Escuela Catalana: la sutileza, el misterio, la poesía, el riesgo y la modernidad.

GRUPO "EL PASO"

Nueve años después de la fundación en Barcelona de DAU AL SET, se crea en Madrid, el 20 de febrero de 1957, el grupo EL PASO, formado en un principio por los pintores Rafael Canogar, Luis Feito, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Juana Frances, Pablo Serrano y Antonio Suárez; posteriormente se incorporarían Manuel Viola y Martín Chirino. El grupo EL PASO constituye el segundo intento de mantener aglutinados bajo una línea programática e ideológica la vanguardia artística española, esta vez en Castilla. Durante los tres años que permanecerá cohesionado el grupo, estos artistas caminarán juntos, dotándose de una mínima coherencia común que, siendo asumida de manera plural y diferente en cada uno de ellos, será la estética del informalismo. Esta generación, la del cincuenta, será la primera generación moderna que realice prácticamente la totalidad de su obra en el interior de España.

Surge el grupo EL PASO con un claro signo de contestación a las directrices de la cultura oficial, a la vez que busca alternativas hacia la normalización de los circuitos artísticos (bienales, galerías, crítica, coleccionistas), que les permitiera introducirse en los ámbitos culturales de Europa y Estados Unidos, rompiendo el aislacionismo que asfixiaba la decrepita sociedad española de esas décadas.

Orientando su mirada hacia el quehacer exterior los artistas de EL PASO se nutren del expresionismo abstracto americano, y asumen como modélica la referencia a la obra de Pollock y Rothko, aunque será su inclinada vocación por el paisaje y cierta tradición española lo que conferirá al grupo originalidad y sustancia diferenciadora como vanguardia crítica. Al igual que la referida Escuela Catalana, buscarán la identidad de un pensamiento plástico en términos de lo español, enraizándolo con la modernidad. La contemplación de su mirada se vuelve hacia la ejemplaridad de la tradición, encontrando en la pintura española la identidad que persiguen. Goya se convierte así en un pintor emblemático que influirá de manera decisiva en ellos, pues será en Goya donde los viejos tópicos de la España dramática, oscura, contradictoria, sufriente y a la vez lúdica y teatral aparecerán más finamente delineados, metáfora sobre la metáfora de una historia que se repite. Todo el arte español de estos años estará cruzado por el vértigo expresionista, nunca desmentido en España, desde el mismo Goya hasta Picasso, una estética que remite, como ninguna otra, al sentimiento apasionado del carácter español.

No obstante, los pintores castellanos de estas décadas manifestarán muy pronto su inquietud por reconducir el manierismo de su intensa voluntad expresionista hacia un sesgo de austera elegancia, un modo noble y moderado en el tratamiento de formas y signos, lo que de alguna manera remite también a cierto talante mesetario, a formas culturales primigenias de Castilla y León, a paisajes sobrios, a naturalezas contenidas.

Al igual que en Catalunya, en Castilla la presencia del románico es poderosa, aunque a diferencia de aquélla, donde el mundo medieval erige la fantasía mágica de símbolos y bestiarios, en los páramos castellanos la mirada del artista se vuelca en el paisaje, siendo a través de él que se opera la transfiguración de delirios y quimeras. La cultura asume el misticismo latente del paisaje y el resultado es, como todo acto trascendente, sublime y contradictorio. Pasión e iluminismo, contención y a la vez desbordamiento, grandeza y miseria, desgarró y generosidad, religiosidad y paganismo, luz y sombras sobre el campo de una historia llena de grietas donde late la vida, se derrama la sangre y se escucha el ruido ancestral de la fiesta.

Entre los pintores del grupo EL PASO destaca, como artista de mayor renombre internacional, Antonio Saura (Aragón, 1930). Una ultimísima muestra retrospectiva del pintor en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, consolida su posición y conocimiento en el contexto del arte español contemporáneo. En esta visión panorámica de su obra se nos revelan con

claridad los antecedentes estéticos y las recurrentes obsesiones del artista, quien concibe su quehacer pictórico como un acto de gestos incontinentes o desenfrenados. Al respecto, él mismo ha señalado: “Un gesto solicita otro gesto, y de la acumulación vertiginosa regido por una lógica matemática-biológica fluyente, como un río continuo, surge la construcción inédita del milagro o el desastre”.

Saura es un pintor expresionista y violento cuya obra participa de una reducida escala cromática (negro, gris y blanco, principalmente). Redundante y obsesivo, incluso monótono, ha reelaborado una y otra vez el célebre perro bosquejado por Goya en la pared de la Quinta del Sordo, llegando a convertirse para él en motivo o figura emblemática, casi como paradigma del universo mismo, una suerte de escena original y primitiva de toda la pintura. Así como en las obras de Goya se adivinan, cuando no apuntan nítidamente, los primeros bosquejos de la abstracción, en los pintores abstractos contemporáneos se advierten claras referencias al realismo. Este es el caso de Saura, en el que el hombre es el motivo central de su obra, sin que por ello trascienda hacia una pintura de corte reflexivamente humanista. Saura pinta con rabia, trabaja con el pincel sobre telas montadas en bastidor sin romper ninguna de las convenciones fundamentales, diríase incluso que cultiva géneros: la figura, el busto, el retrato. Su profunda pasión española da como resultado una propuesta pictórica trágicamente barroca, bufona y monocorde, habitada por el espejismo de la relectura, y por la que transitan meninas, crucifixiones y oscuras multitudes de la memoria. La crítica internacional ha coincidido en destacar la obra de Antonio Saura como una de las cotas más representativas y lúcidas de la actual pintura española.

Un pintor de signo bien diferente es Rafael Canogar (Toledo, 1935), para quien en la historia de cada artista hay un momento que resulta determinante para su futura evolución; la suya habrá de ser el informalismo. En 1982 Canogar recibe el Gran Premio de la Trienal Internacional de Sofía, lo que lo situaría en un lugar de privilegio dentro de la atención internacional hacia el arte español. El poeta y crítico Juan Eduardo Cirlot ha definido la obra de Canogar con una precisión exenta de toda retórica: un camino de cristal y barro. Ese y no otro es su signo diferenciador, el ámbito y las fronteras de su mundo creativo, que si bien originariamente apuntó hacia el cubismo, posteriormente se iría revistiendo de una cierta voluntad constructivista.

Entre los pintores más singulares del grupo EL PASO merece especial

mención Manuel Rivera (Granada, 1927), artista cuya obra no nos recuerda ninguna trayectoria precedente o a él contemporánea. Sus construcciones con rejas metálicas conforman originales estructuras geométricas, una especie de cajas de resonancia con tramas superpuestas en las que el artista declara su intención por atrapar lo desconocido.

Antonio Suárez (Asturias, 1923) proviene de la figuración realista, habiendo pasado por la abstracción y la nueva figuración. Sus cuadros poseen una delicada escala cromática en la que imperan los tonos fríos, grises, verdes y azules; sin embargo, el rasgo más característico que hace identificable su obra guarda relación con la fuerte carga matérica que impregna sus creaciones, manchas densas y viscosas, ricas en empastes y de refinada factura.

Luis Feito (Madrid, 1929) ha pasado gran parte de su vida residiendo fuera de España, principalmente en los Estados Unidos. La órbita en la que se desenvuelve su apuesta creativa es el expresionismo abstracto. Presente también lo matérico en sus cuadros, utiliza un lenguaje de manchas de intenso color, rojos, negros, amarillos y blancos, colores puros con los que logra crear una atmósfera intensa y sugerentemente sensual.

Manuel Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1926-Madrid, 1972) desarrollará toda su obra en el ámbito del informalismo. Desaparecido prematuramente, Millares es uno de los pintores españoles pioneros en la utilización sin cortapisas de nuevos materiales incorporados a las artes plásticas, con lo que no sólo logrará una renovación de las posibilidades expresivas de los soportes no tradicionales, sino que alcanzará, como ningún otro pintor de su época, un lenguaje profundamente desgarrado y dramático, el grito patético de una generación que se resiste a ser absorbida por la ceguera histórica del discurso político autoritario. Ahí permanecen, como mudo testimonio de memoria, sus arpilleras mojadas en alquitrán, la tensión estructural de sus nudos, el pensamiento cifrado de una España resuelta a romper las amarras de su atípico destino histórico. Millares representó en los años sesenta al artista capaz de indignarse, capaz de levantar la voz para, sin concesión alguna, aunar ética y estética en la función útil de su trabajo, esa utilidad que exigía Lautremont al artista en relación a los designios de su tribu. Al igual que Tapies en Barcelona, Millares representó en Madrid, en aquellos años, una clara posición innovadora de vanguardia permanente y constante riesgo. Hoy sus cuadros, pigmentados de blanco, negro, ocre y rojo, son un apasionado testimonio de verdad, un palabra en el tiempo que ha de ser leída con la devoción que se debe a los que fueron imprescindibles.



• *Manuel Viola. Sin título, 1975.*

Manuel Viola (Zaragoza, 1916-Madrid, 1987) es un pintor lumínico, sus combinaciones cromáticas, ocre, rojo y amarillo, en las que el negro funciona siempre como elemento de contraste, crean sensaciones de movimiento espacial.

Entre los escultores destaca Pablo Serrano (Teruel, 1908), cuya obra oscila entre la figuración orgánica y las formas geométricas en metal y piedra, piezas que como en un elemental puzzle juegan a ensamblarse perfectamente en la fragmentación de sus partes.

Otro escultor, Martín Chirino (Las Palmas de Gran Canaria, 1925), merece ser destacado dentro del grupo EL PASO. Su preocupación investigadora se orienta hacia la cultura guanche de las islas Canarias y las culturas africanas, asumiendo el mito-signo de la espiral como su preferente identificación simbolista y arquetipo de resolución formal. Chirino, que asume en su obra la preocupación por integrar la memoria del pasado, no se aleja, sin embargo, de los postulados generales que califican la vanguardia de los años cincuenta.

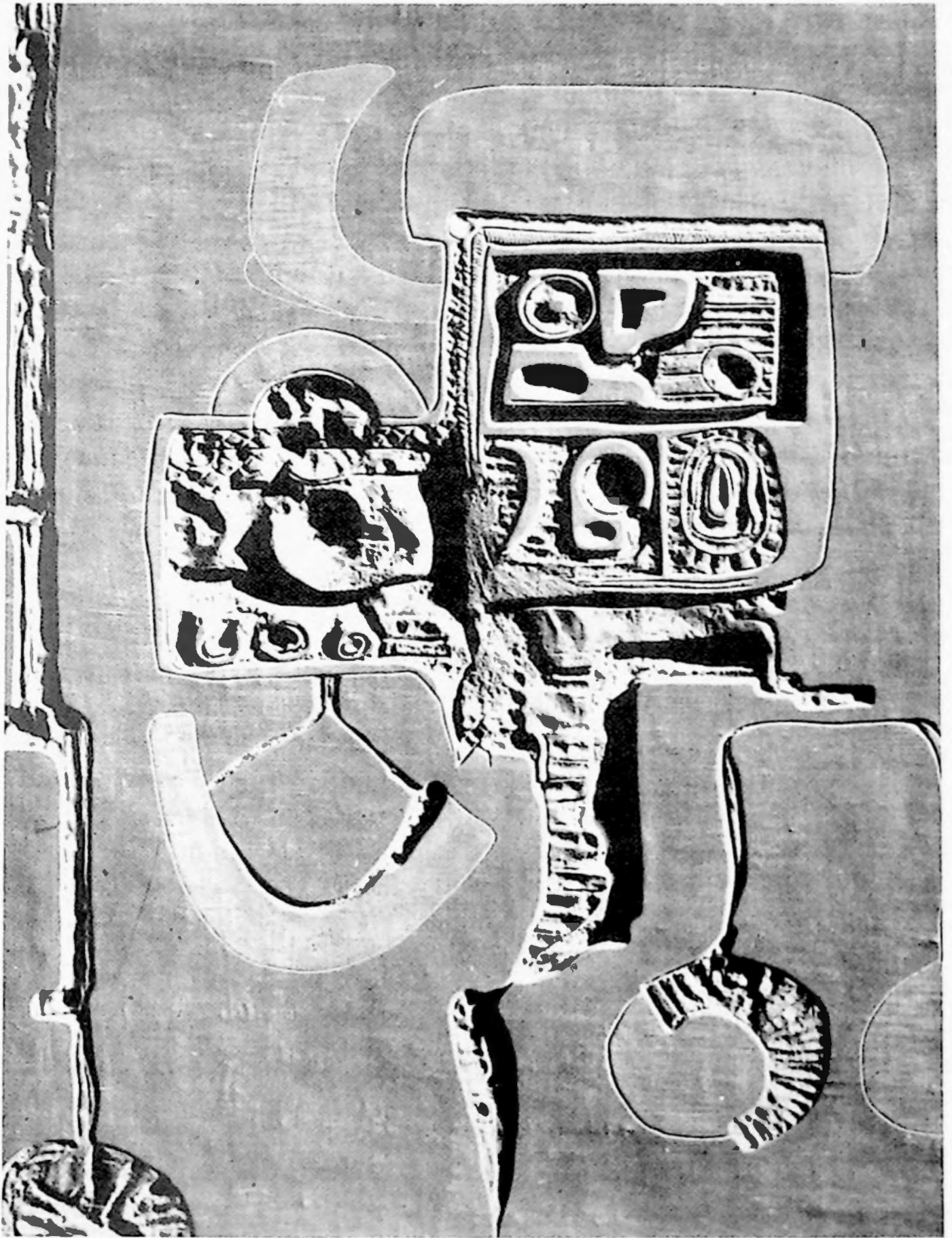
Junto a estos artistas que formaron parte del grupo EL PASO surgen como es obvio otras notables individualidades que, siendo receptivas a propuestas disímiles, no hacen sistema con los precedentes. Entre los más jóvenes cabe mencionar a Eduardo Urculo (Madrid, 1938), pintor de la nueva figuración, quien recrea en sus obras paisajes urbanos a través de un intenso cromatismo. Destaca también Juan Genovés (Valencia, 1930), artista neofigurativo y testimonial, con sus cuadros de multitudes anónimas que huyen atemorizadas, y en las que se denuncia explícitamente la condición del hombre injustamente perseguido. En el campo del hiperrealismo nos encontramos con el nombre de Antonio López (Ciudad Real, 1936), cuya obra ha alcanzado una fulgurante demanda en el mercado internacional del arte, con cotizaciones que superan todo pronóstico racional; López pinta sórdidos interiores, espacios de soledad, condensaciones de tiempo en que la luz envejece, y lo hace con un virtuosismo técnico capaz de suplantar la realidad alegórica del propio modelo. En un polo bien distante se sitúa José Guerrero (Granada, 1914), deudor del expresionismo abstracto, y cuya afinidad con Motherwell -no en vano vivió largos años en EE.UU.- es manifiesta; para Guerrero la utilización del color, en cuya gama dominan el rojo, negro, azulino, verde, púrpura y amarillo, es la evocación concreta de escenas y recuerdos de su infancia. Otro pintor digno de reseñarse es Eduardo Arroyo (Madrid, 1937), cuyo lenguaje minucioso y realista parte

del pop, integrando personajes del mundo del comic.

Mención aparte merece Manuel Monpó (Valencia, 1927), cuyas evanescentes pinturas, pigmentadas con suaves tonos pastel, organizan un disperso abecedario de signos de gran intensidad poética.

Otro caso absolutamente singular encontramos en Andrés Vilorio (Torre del Bierzo, 1918), pintor voluntariamente alejado del mundo de las galerías de arte y los centros del poder cultural. Vilorio, artista notable, es un referente mítico para iniciados; su obra, singularísima, no obedece a ninguna escuela ni tendencia; retirado en una suerte de cenobio contemplativo, sus cuadros han ido ahondando, durante los últimos treinta años, el conocimiento y la intrahistoria de un arraigo pasional y lúcido con la tierra y el hombre. Pintor de signos, descifrador de símbolos, Andrés Vilorio trabaja sobre soportes de madera, que talla y pigmenta. Su obra adquiere la dimensión sobrecogedora de un tratado de cosmogonía, un espacio poblado de significaciones tribales, de referencias antropológicas, el eco de un pasado que acoge en la pervivencia de su ruina las remotas voces de los dioses del valle, la de una cultura que ampara en la deificación de los elementos naturales, el agua, el fuego, la voluntad metafísica de su dialéctica.

Un pintor que mostró gran afinidad hacia el grupo EL PASO y las propuestas del informalismo es Lucio Muñoz (Madrid, 1929). Muñoz es un artífice de la expresividad, en sus composiciones lo matérico es la estructura misma de la obra que soporta salvajes relieves, profundas cicatrices erosionadas en las que se entrevén misteriosos designios, ensombrecidos semitonos de largo alcance poético. Muñoz, a diferencia de otros compañeros de época, no es precisamente el ser intelectual, sino el hombre de campo, el trabajador de taller, lo que da como resultado una pintura inmersa en ciertos referentes de ruralidad melancólica, la otra cara de la medalla española, la serena sencillez frente al boato festivo y exultante que también connota lo español. De Lucio Muñoz podría decirse que es uno de los pintores más activos de la llamada generación del cincuenta, progresivamente afianzado en el informalismo y plenamente incorporado al denominado "frente moderno". Pero será en 1959, al descubrir las posibilidades expresivas de la madera como soporte fundamental de su obra plástica, cuando el artista logrará su mayor acierto, consolidando una estética absolutamente personal. A partir de entonces comenzará a trabajar sobre contrachapado, labrándolo como un agricultor esteta, arañando su superficie, astillando la tabla hasta agrietarla. Tal resulta su apego al hallazgo de la madera como soporte que abandonará definiti-



• *Andrés Vilaría. De los signos, 79, 1,00 x 0,81 m.*

vamente el lienzo: “La blandura de la tela, declara, me resulta antipática. Me produce cierta dentera, es algo físico”. La dilatada obra de Lucio Muñoz nos remite, por antonomasia, a la raíz telúrica de lo español, al Goya negro, al sobrio Velázquez, al temblor misterioso y ancestral del canto gregoriano en los monacatos de Castilla, al espejeante duende del flamenco, herencia múltiple de la contención y la gravedad, señas inconfundibles de una obra refinada y pulcra, límpida en la frialdad de sus colores fríos, los verdes ribereños, los azules amplios y estelares, los ocre de las colinas y barrancas, ascesis tonal del paisaje castellano, visceral, angustiante y obsesivo como la sombra metafísica de la tierra, el tiempo que pasa, la voz de los meteoros erosionando sus cuadros como el olvido y la lluvia sobre el país de los muertos.

Gustavo Torner (Cuenca, 1925) es un artista múltiple, pintor, grabador, escultor, diseñador escenográfico, de quien la crítica ha señalado que más que un estilo de hacer es el suyo un estilo de pensar. Torner, de quien recientemente el Centro de Arte Reina Sofía ha montado una gran exposición retrospectiva, está particularmente interesado por la naturaleza, una naturaleza de filiación romántica, debido probablemente a su profesión original de ingeniero forestal, lo que le permitió recorrer durante varios años los bosques y las tierras de Castilla antes de dedicarse completamente a las artes plásticas. De Torner podría decirse que es, por esencia, un pintor moderno que no reelabora su obra a partir de alguna tradición clásica, sino que parte reflexivamente de la inmediatez de los postulados contemporáneos. Su personalidad artística se distingue por los refinados registros de su sensibilidad plástica, así como por su poderosa capacidad de análisis intelectual, concibiendo el arte como un medio sistemático de interpretación del mundo. Pintor de una sensibilidad limpia y refinada, un adelantado de su época en la concepción de la obra artística, el gusto de Torner se mediría en la escala referencial de un Klee o un Mondrian.

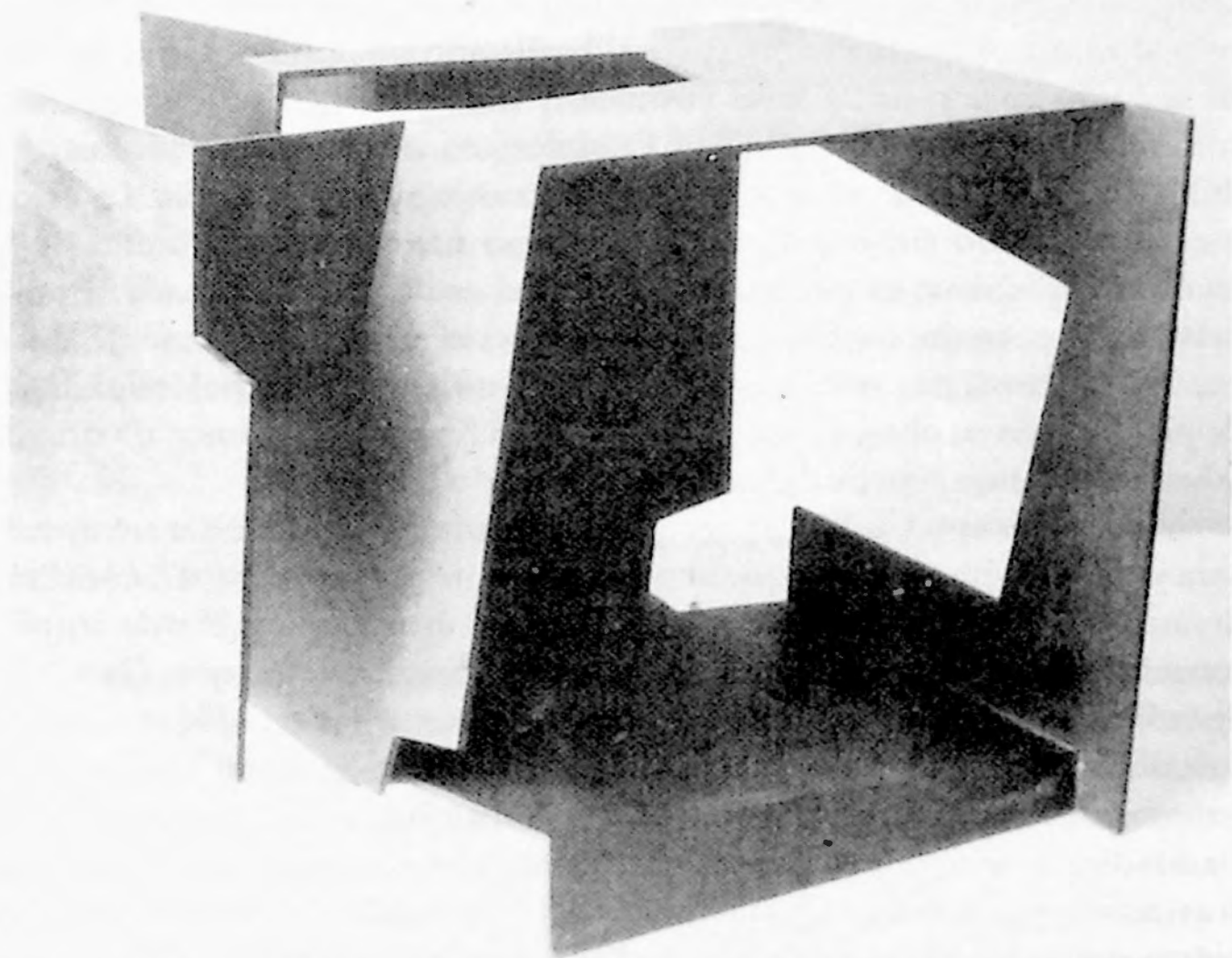
A Gustavo Torner se le debe, junto al pintor Fernando Zobel, la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, considerado hoy día como uno de los más importantes museos del mundo. Zobel, que había concebido la idea, obtuvo desde el principio el apoyo de Torner y del también pintor Gerardo Rueda. El 1 de julio de 1966 se inauguraría el Museo de las famosas casas colgantes de Cuenca, restauradas para tal fin por los arquitectos Fernando Barja y Francisco León Meler. Referente obligado del arte español contemporáneo, el Museo de Arte Abstracto de Cuenca cuenta en su catálogo con

mil doscientas setenta y cinco obras, entre esculturas, pinturas, dibujos y estampaciones gráficas, obras en su conjunto paradigmáticas de lo que ha sido el arte español en la últimas décadas.

En este forzosamente somero repaso de los más destacados pintores de la generación del cincuenta observamos como rasgo común a todos ellos la voluntad de vanguardia, el informalismo como propuesta dominante, la querencia por las texturas y lo matérico y la búsqueda a través de su obra de la zozobante identidad española que caracteriza su época.

Mientras esto ocurría en Castilla, en el país vasco destacaban dos escultores, ambos hoy de proyección internacional: Oteíza y Chillida.

Oteíza (Guipúzcoa, 1908) obtiene en 1957 el Premio de Escultura de la IV Bienal de Sao Paulo, y dos años más tarde abandonaría definitivamente



• *Jorge Oteiza. Retrato de un gudari armado llamado Odiseo, 1975, Hierro, 44 x 54 x 48 cm.*

la escultura. Sin embargo, y a pesar de ese largo hiato en su producción, sigue siendo Oteiza un referente ineludible del arte español contemporáneo. Su obra, que impresiona por la perfección formal, encarna el extremo rigor del equilibrio entre concepción y morfología, un equilibrio que modula un canon armónico entre todas las partes del conjunto. Con la sabiduría de un viejo patriarca este escultor vasco ha dotado a su obra de una pureza humanista semejante a la de un remoto sacerdote tribal que operara en la materia la transfiguración de su propio pensamiento. Aúna Oteiza en sus esculturas, de metal y piedra marmórea o granítica, dos vertientes de reflexión teórica: la investigación de determinadas culturas primitivas y una visión contemporánea del mundo. Su actitud activamente contemplativa de la existencia humana lo ha llevado a identificarse espiritualmente con el ámbito cósmico de un paisaje universal, sin que ello signifique que él, como euskaldún, deje de reivindicar la particularidad antropológica y cultural de su tierra vasca. Como muchos otros artistas de este siglo, Oteiza es un profundo admirador de las culturas primitivas o prehistóricas, una admiración que intuitivamente espiritual basa la relación del hombre con el mundo en la comprensión de las leyes cósmicas y naturales. Pese a tan acendrada voluntad de trascendencia, no es Oteiza ajeno a oficios más prosaicos y dubitativos; a pesar de que su obra goza hoy mismo de una singular devoción y es considerado sin objeción alguna como una referencia cenital de la escultura moderna, su preocupación última se ha orientado hacia una ya persistente e irreductible polémica artística con el otro gran escultor vasco contemporáneo, nos referimos a Chillida, a quien en agria polémica acusa de plagiarlo de su obra, y cuyo trabajo Oteiza ha definido como “un arte de fabricación, muy repetida y caída en adornario”.

Mientras tanto, Chillida, para quien la escultura “... debe dar siempre la cara y estar atenta a todo lo que alrededor se mueve y la hace viva”, continúa desarrollando su obra, que le ha valido en los últimos años el más amplio reconocimiento internacional. Ajeno a las diatribas con que Oteiza lo apostilla, con razón o sin ella, pues tantos apoyan las tesis de uno como suscriben las del otro, Chillida consolida su posición de privilegio en el panorama de la escultura contemporánea con una obra en la que se conjugan las dos direcciones, de por sí opuestas, que caracterizan la contemporaneidad: la atracción por la materia y la reflexión sobre la materia. Más que formas en hierro o granito, sus escultores son el hierro mismo, la propia materia del granito. El espectador atento irá descubriendo luego que esas materias están

recorridas por una íntima vibración rítmica, y que sus volúmenes son regidos por la norma de una voluntad eurítmica. El mundo de Chillida no apela al mito, no hay en él espacio para el héroe ni las ideas, sino un mero ámbito para las fuerzas y los elementos. Es el suyo un mundo que se manifiesta en parejas contradictorias: el hierro y el viento, el papel y el acero, la luz y el granito, la línea y la masa, lo pleno y lo vacío. Una aparente unión de lo antitético, una realidad cambiante de fuerzas opuestas en las que el artista busca el equilibrio. Todo elemento semánticamente referencial a su obra será anecdótico y sucedáneo. La misma monumentalidad, atribuida en una lectura tópica y simplista a sus esculturas, no guarda relación con el tamaño de la mole, sino con la inmanencia de su irradiación espiritual. No es la vastedad de las proporciones el elemento que define una obra de Chillida, sino la fuerza, el vigor, la intensidad y la eficacia que ésta contiene, como una semilla de energía cautiva en cada forma.



• *Eduardo Chillida. Estela para Salvador Allende, 1974.*

LA TRANSICION

En la siempre indefinida frontera que deslinda la transición entre dos épocas, o lo que ha dado en llamarse recambio generacional, nos encontramos con un pintor ciertamente particular, Luis Gordillo (Sevilla, 1934). No hallamos en el arte español de las últimas décadas un caso tan singularmente representativo como él, una individualidad que asuma de manera tan radical y coherente los problemas específicos que surgen del hecho creativo. Pertenece Gordillo a esa tipología de creadores que pretenden expresarlo todo de una sola vez, convirtiendo el acto de la creación en un ejercicio de

supervivencia. Pero Gordillo, para quien todo está permitido en arte, cree también en el control: "En toda mi obra, señala, ha habido siempre una tensión protagonista entre libertad y control con más o menos intensidad, según las épocas, en uno de sus elementos". Poseedor de la ética por antonomasia del artista moderno, la ética de la vanguardia, Gordillo ha transcurrido por el informalismo hasta deslizarse en la estética de una cierta figuración pop, ha pisado la raya del normativismo geométrico y llegado hasta las más complejas y elaboradas síntesis figurativas y espaciales, pero siempre dejando la puerta abierta a la inmediata renuncia y el desmentimiento. En sus pinturas, cromáticamente intensas, verdes, celestes y azules, se reiteran series de elementos repetitivos y secuenciales, como el reflejo poliédrico de una poética angustiada, un gran espejo caleidoscópico que revierte la imagen y el anhelo de la sociedad moderna. Su actitud y la forma de plantearse el hecho creativo ha sido el más valioso estímulo, cuando no un modelo a seguir, para muchos jóvenes pintores españoles que vieron en él la personificación de la libertad y la heterodoxia.

EL "EQUIPO CRONICA"

Entre la generación del cincuenta y la joven pintura española, el EQUIPO CRONICA representará una propuesta renovadora de los aportes que habían hecho los movimientos de DAU AL SET en Barcelona y EL PASO en Madrid. En el transcurso del verano de 1964, un grupo de pintores valencianos, Joan A. Toledo, Ana Peters, Carlos Mensa, Ramón Montesa, Rafael Solbes y Manuel Valdés, se reúnen para trabajar en conjunto, con el objetivo común de evocar visualmente el perfil de una época. Un año más tarde, dos de los integrantes del grupo, Rafael Solbes (Valencia, 1940-1981) y Manuel Valdés (Valencia, 1942) deciden unirse y trabajar en conjunto, nace entonces el EQUIPO CRONICA. Sus obras, cuadros en su mayoría de gran formato, son el reflejo de un espejismo, la España de los años sesenta, enganchada al furgón de cola de la Europa industrializada y sometida al vaivén de los medios de comunicación de masas. El EQUIPO CRONICA asume el propósito de crear un lenguaje pictórico nuevo y propio, un lenguaje que estuviera, a su vez, inscrito en el correlato paralelo de la evolución del arte moderno. Su retórica será el contraste por oposición de elementos altamente semantizados, una estética permeable y transitiva que

les permitiera hablar del mundo, contarlo como un suceso. Es el suyo un programa realista, cargado de connotaciones socioculturales y políticas, una semiótica aplicada al conjunto de los signos diferenciadores de la España de los sesenta. En sus cuadros conviven, desacralizadamente, todos los tópicos del arte español, imágenes congeladas del repertorio iconográfico clásico, el perro melancólico de "Las Meninas" de Velázquez y el Capitán Trueno de los comic infantiles, la ironía política y la memoria popular, el sueño y la realidad de una sociedad hipotecada en su proyecto histórico pero que ya vislumbra el horizonte de su propia utopía.

Como conclusión general de esta forzosamente somera visión del arte español de los años cincuenta y sesenta, se advierte un rasgo común al conjunto, una actitud que hace sistema en todos ellos, la clara conciencia de equilibrar búsqueda y razón, ética y vanguardia. El compromiso moral con un proyecto de sociedad que, sin descuidar la necesaria tensión entre conciencia y lenguaje en el trabajo artístico, asumió también el discurso civil de una oposición crítica a la dictadura del general Franco.

LA JOVEN PINTURA ESPAÑOLA

El crítico de arte Fernando Calvo Serraller, reconocida autoridad en el estudio de la pintura española contemporánea, afirma que todo el arte español remite a un fondo expresionista más o menos explícito, y atribuye tal condición a un síntoma de tensión histórica, a un desgarramiento, a un profundo conflicto de identidad: "Ahora bien, señala, sin negar la base real del tópico sobre la conflictividad, peculiaridad histórica de España, ni la influencia que ha ejercido de manera constante sobre su arte, no cabe duda, asimismo, de que esta imagen como estereotipo ha aplastado el libre desenvolvimiento de la personalidad de muchos artistas españoles contemporáneos, condenados a expresar con más o menos sinceridad el drama existencial que el destino político les ha impuesto".

La reinstauración democrática en España en la década del setenta habría de liberar a los artistas de esa permanente contradicción que durante cuarenta años hizo declinar tantas voluntades. Ahora, ante ellos, se presenta una realidad nueva, y la primera actitud que se va a asumir será la de romper con la tradición y el pasado, ruptura al fin con el agobio, lo que en modo alguno es gratuito o arbitrario.

Coincide con el sentido de las palabras precedentes la observación del crítico y pintor Juan Antonio Aguirre, cuando señala como sentimiento generalizado de la joven pintura española la falta de respeto por el pasado artístico inmediato, el desapego a la vanguardia informalista institucionalizada, su asepsia política, su carácter cosmopolita y ecléctico, así como el rechazo al *typical dramatism* de la pintura española, a la España estereotipada y a la concepción instrumental de la pintura.

Ante todo, la joven generación de pintores quiere romper con el aislamiento en el que permaneció el arte español durante el período franquista, de ahí su apuesta por el cosmopolitismo y el énfasis por el cambio. Su carácter ecléctico les hace sentirse nómades que transitan libremente por todas las tradiciones, tomando de cada una de ellas lo que más les conviene, y sin sentirse obligados al fingimiento de las deudas o los homenajes obligados. Parafraseando a Picabia, pasan por las ideas como por los países, sin detenerse. Este distanciamiento, no exento de ironía, hacia la casa del padre, los hace ser viajeros y, por tanto, ciertamente culturalistas, lo que se manifestará en las pautas y comportamientos de sus obras, con estéticas muy evocadoras, cuando no semejantes, a lo que se está produciendo en los talleres del resto de Europa y los Estados Unidos.

La crítica ha acogido con verdadero entusiasmo a este nuevo colectivo de artistas jóvenes, pero advirtiendo que en algún momento, y una vez superadas las contradicciones lógicas del proceso de cambio, será necesario volver a reconsiderar el tema de la identidad para lograr, así, un arte con verdadera sustancia y personalidad.

El marcado cosmopolitismo al que hacíamos referencia anteriormente como señal de grupo, y que ha sido decisivo en la apertura del arte español al mundo, puede conducirlo, también, a un campo de propuestas débiles y despersonalizadamente insulsas, atrapadas en las falsas tenacillas de la vorágine de la moda, las exigencias, muchas veces analfabetas, de los galeristas y el mundo híbrido de la comercialización del arte. En efecto, lo que hace apenas dos años eran advertencias y pronósticos, acusan hoy los primeros síntomas de la crisis y el desconcierto, pues pareciera evidente que el arte español que ahora mismo se está haciendo tiene ante sí la peligrosa perspectiva de un vacío.

La enseñanza, de haberla, no sería otra que la de reafirmar un tópico, la sabida lección de que no es posible cerrar las puertas a un pasado artístico que ha sido ejemplarmente glorioso, y que la ruptura del artista con el paisaje

humano, social, ecológico y cultural que lo rodea y en el que vive, conduce por la vía del despojamiento a la vacuidad. No obstante, hay que reconocer que el rechazo y ruptura con la imagen pintoresca y folklórica de España, ha supuesto un cambio positivo e innovador en el arte, y que esa catarsis era imprescindible para seguir caminando. Así lo ha entendido la crítica al destacar, con unánime consenso en unos casos, con división de opiniones, pitos y flautas en otros, algunos nombres de jóvenes artistas que, de indudable talento, son ya hoy, más que una incierta apuesta hacia el futuro, un importante referente de lo que es el arte español de la última década y el inicio de los noventa.

Miquel Barceló (Mallorca, 1957) es sin duda el nombre más conocido de los jóvenes artistas españoles, su obra, muy conocida ya en Europa y los Estados Unidos, ha ido evolucionando desde un figurativismo expresionista hacia la abstracción más contenida y pura. En su primera época, a mediados de los años ochenta, destacan las gruesas capas de pintura, arenas y polvo de mármol, mezclados con intensos pigmentos cromáticos verdes y amarillos. Un tratamiento matérico de las superficies, pero en las que no hay inercia, se conjuga con el adosado de elementos naturales, restos de alimentos, vidrios, valvas y caparzones de crustáceos, nueces y semillas, lo que aporta un sentido de ebullición y naturaleza viva a sus cuadros de gran formato.

Las referencias estéticas de Barceló han sido tanto plásticas (Tintoretto, Rubens y Tiziano), como literarias (Paul Bowles), referencias a través de las que el artista declara haber buscado la verdad, esa verdad subrepticia que se oculta tras la apariencia de la realidad, y que él pretende trasladar a su obra.

Una exposición de Miquel Barceló en Madrid (Galería Soledad Lorenzo, 1990) nos mostraba a un pintor menos expresivo, sin el apasionamiento e ironía que caracterizaban sus obras anteriores. Su estancia de seis meses en el desierto del Sahara pareciera haberle descubierto un nuevo y misterioso paisaje, lleno de enigmática desnudez, pero también atractivamente mítico en las resonancias de la tradición. Paisajes de un blanco marfileño, de un blanco cansado hasta amarillear, envejecido por la luz, cubren la totalidad de sus grandes telas; paisajes envueltos por un velo de espesa transparencia bajo el que pueden percibirse piedras, huellas o insectos.

Miquel Barceló, que vive actualmente en París, alcanzó el reconocimiento internacional a través de su destacada participación en la Documenta de Kassel, Alemania.

Al igual que Barceló, otro destacado pintor joven, José María Sicilia

(Madrid, 1954), también reside en París. Premio Nacional de Artes Plásticas, Sicilia trabaja con las apariencias, o si se prefiere, con la velada transparencia de lo inaprensible. Sobre su obra más reciente, la crítica se ha pronunciado de manera muy favorable, estableciendo una relación formal entre su pintura y el cierto uso que del contraluz hace Rafael en dos de sus obras cumbres: “La Subida al Calvario” y la “Transfiguración”. En Sicilia es reconocible el sello particular de su marca de autor, sobrias superficies matizadas en blanco, abstractas y de tenue textura, no obstante que se pueda también reconocer en sus telas la herencia del arte geométrico, a Malevitch, Mondrian y el expresionismo abstracto de William de Kooning. En una entrevista de prensa, y a una pregunta del periodista acerca de qué es lo que Sicilia quería expresar en sus pinturas, el artista respondió: “Nada”.

En un vértice distinto, pero igualmente indefinible, se encuentra José Manuel Broto (Zaragoza, 1949), cuyas propuestas se desenvuelven entre el paisaje y la emoción soterrada. A primera vista, las obras de Broto nos remiten al paisaje romántico de Constable, quien junto a Cezanne, Monet, Corot y Courbet modifican la convención del género, adelantando el paisaje hasta un primer plano, desjerarquizando de este modo los motivos. El resultado ganará en atmosférico, en detrimento del manido geometrismo. Broto es un pintor que desconcierta, ya que tan pronto sus cuadros nos crean sensaciones absolutamente inéditas, como nos evocan un pastoso y rancio sabor a antiguo. Se diría, en suma, que el autor está relejendo continuamente un género clásico, sus ojos miran un modelo, pero sus manos, regidas por la inteligencia creativa, elaboran un referente nuevo. Heredero de la abstracción lírica, en José Manuel Broto coinciden los afluentes de una antigua parsimonia estética junto a los amplios ríos de la más sugerente novedad, un agua, en suma, de tonos fríos, los inmortales verdes y azules del paisaje romántico.

Irónico e irreverente es el discurso por el que ha optado Ferrán García Sevilla (Mallorca, 1949), uno de los pintores más radicales de su generación. Su pintura constituye un incesante flujo de conciencia, que recuerda la escritura automática de Huidobro, un relampagueo constante de elementos puramente plásticos, con imágenes procedentes de los más dispares ámbitos, incluyendo en su iconografía mensajes verbales. Quizá una de las claves que iluminan su proceder sea el de la acumulación desjerarquizada de los materiales que acarrea su conciencia: líneas, colores de tubo, texturas puras, grafismos elementales, imágenes de la historia del arte, de la etnografía, de la ilustración enciclopédica, de los medios de comunicación de masas, etc.

A García Sevilla, que comparte con muchos de sus pintores coetáneos una semejante fascinación por las culturas primitivas y arcaicas, se le podría definir como un buen salvaje, un salvaje artificial, y por tanto culto y sobreinformado.

Miquel Navarro (Valencia, 1946) es un pintor que intenta conciliar remotos antagonismos con la fusión entre abstracción y figuración. En sus obras destaca el uso fantástico y hasta humorístico que hace de las estructuras constructivas, con toda suerte de utopías cristalinas y solares, desde Egipto a Boullé. Para Navarro la modernidad es un almacén de figuras fascinantes, figuras con las que se puede construir un mundo a medida, y donde es posible, junto al apasionamiento, el divertimento de jugar.

Entre los escultores jóvenes cabe destacar a Susana Solano (Barcelona, 1946). Solano se halla entre aquellos que, como los surrealistas catalanes Dalí o Miró, encuentran en el imponente templo católico de "La Sagrada Familia", de Gaudí, una fuente constante de ideas y sugerencias. Pero al contrario que ellos, Susana Solano no se adentra por el túnel con la linterna mágica de la fantasía en la mano; muy por el contrario, sus diseños son más bien una interpretación peculiarmente excéntrica de un concepto geométrico personal e íntimo. Sus esculturas, en hierro crudo o bronce, mantienen cierta relación con el minimalismo y su búsqueda de estructuras modificadas. No obstante, el énfasis que Solano otorga al contenido místico de sus estructuras, y el encendido misterio que habita sus espacios interiores, hacen que se aleje, objetivamente, del minimal. El resultado será una obra en la que se funden dos sensaciones, una ligada a lo arcaico y otra con vínculos en la modernidad, dos tensiones en absoluto contrapuestas, para resolver el dilema, siempre quimérico de la obra perfecta, en una sola imagen.

En el ámbito de la nueva figuración nos encontramos con un nombre importante, Guillermo Pérez Villalta (Tarifa, 1948). Pérez Villalta convoca en sus cuadros temas extraídos de la mitología greco-romana. El hombre, como figura, es el tema central de sus obras, cuyos elementos de composición aparecen encuadrados en definidos espacios arquitectónicos, y que el artista estudia sobre fundamentos estrictamente matemáticos, sin descuidar tampoco la problemática técnica y lumínica. Pintor colorista, los grandes cuadros de Villalta tienen un halo metafísico e inquietante.

Antón Lamazares (Pontevedra, 1954) fue uno de los pintores jóvenes que primero se dio a conocer, precisamente en una de las ediciones de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO. Sus obras



• *Menchu Lamas. Sin título, 1989. Mixta/Tela.*

iniciales, que reclamaron de inmediato la atención de la crítica, fueron unos dibujos elementales, esquemáticos y primitivos, sobre cartones corrugados, con la figura del hombre. Sin embargo, sus obras más recientes, en tonos ocres y negros, son grandes pinturas abstractas, enmarcadas sobre soportes de madera y de las que emergen pequeños signos o símbolos.

Otra pintora gallega cuyo trabajo también ha sido destacado por la crítica es Menchu Lamas (Vigo, 1954), quien trabaja sus cuadros con intensos colores de pigmentación azul y amarilla, y

sobre los que aparecen trazados símbolos elementales, peces, pirámides, círculos, como habitantes intemporales de un nuevo espacio para el mito.

Otros nombres a destacar, en un inventario general de jóvenes creadores, y en el que necesariamente habrá que obviar, por cuestión de límites, a una muy estimable legión de inéditos que no han logrado todavía traspasar la barrera de los grandes circuitos artísticos, serían los de Jaume Plensa, pintor y escultor, que utiliza hierros fundidos para construir sus monumentales esculturas de figuras antropomórficas, tótemes primitivos y máscaras ancestrales. En la nueva figuración, y como paradigma de la posmodernidad, está Dis Berlin, cuyos cuadros decoran, en estricto sentido, los celuloideos de Pedro Almodóvar. También neofigurativo pero con integraciones constructivistas destaca la obra de Manuel Quejido. Juan Navarro Baldeweg desarrolla un expresionismo figurativo de notable interés. En el paisajismo abstracto cabe recordar la notable intensidad poética de Juan Uslé. Xesus Vázquez se inclina hacia el expresionismo abstracto, terreno en el que ha logrado interesantes hallazgos. Andrés Nagel y sus figuras coloristas recortadas en cartón piedra y sobrerrelieve consigue también llamar la atención con un mundo original y barroquizado. Antón Patiño proviene de la figuración neoexpresionista y su obra ha sido bien acogida por la crítica, al igual que la de Gerardo Delgado y Miguel Angel Campano, ambos expresionistas. El

artista chileno, nacionalizado español, Víctor Ramírez destaca con una pintura colorista y marcadamente expresionista, así como por su monumental obra gráfica en torno a los mitos y la cultura indigenista. Notable y a destacar es también la obra de Perico Pastor, con una obra plástica dócil al dibujo, autor de una figuración amable y delicada, en la que los cuerpos masculino y femenino personifican una voluntad estética pulcramente neoclásica y contemplativa. Cabe citar, también, a Javier Mariscal, quien junto a Barceló tal vez sea el artista español, catalán en este caso, de mayor renombre internacional; Mariscal, autor de la mascota oficial de los Juegos Olímpicos 1992, el mundialmente popular Cobi, compagina su trabajo de pintor con el diseño, y puede ser considerado como el más evidente representante de la estética de la modernidad, con un lenguaje simple y funcional, próximo al comic y al garabato inteligente de las ruinas lúcidas de la transvanguardia. Reclama, asimismo nuestra atención Darío Basso, expresionista abstracto que convoca en su obra la inspiración simbolista del arte africano primitivo, así como Francesco Torres y sus muy interesantes instalaciones, que en torno a una temática reflexiva sobre la guerra y la violencia conjuga magistralmente todas las posibilidades del multimedia, video, escultura, animales vivos, objetos descontextualizados, materiales de desecho, fotografía, etc. Entre los pintores atípicos y ciertamente en todo singulares, están los nombres de dos francotiradores artísticos, Juan Ripollés y Ceesepe; ya de edad el primero, pero absolutamente joven en su talante y actitud creativa, nimbado de diferencia, ácrata de un expresionismo salvaje e iluminadamente ecologista; y joven, cronista de la marginalidad urbana, y festivamente proletarizado, el segundo, ángel de carboncillo de la legendaria “movida madrileña”.

Y como en algún punto hay que definir la siempre arbitraria frontera de los nombrados con causa y la de los silenciados con gloria, cierra la nómina Alber Gonzalo, quien ha llevado a sus pinturas expresionistas todo el encanto y la magia cultural de sus viajes por el mundo árabe y asiático, de los que extrae el repertorio de sus símbolos y la pulcra belleza de sus evocadoras arquitecturas.

Como podrá colegirse, la nueva y más joven pintura española abarca todos los temas, asume la tradición de todas las culturas, sintiéndose subyugada por lo arcaico y primitivo del mundo antiguo. Sus propuestas, ya sean abstractas o figurativas, tienden a ser calificadas por un carácter mítico, la idea dialogante que ha instaurado la modernidad como un juego constan-

te, un continuo rebote de lo arcaico en lo contemporáneo, y que es, sin duda, uno de los rasgos que distinguen el pensamiento actual. Los jóvenes nómades españoles cruzan la intemperie con la seguridad de un sherpa, y sin renunciar a beber en ninguna fuente de la cultura y la tradición, tienden a no reconocer más influencia de sus contemporáneos que las ejercidas por Tapies y Miró. Todo lo demás será travesía por el vértigo, un continuo acercarse-asombrarse-asomarse al vacío, signos de la historia para construir la memoria, ya contemporánea, del futuro.



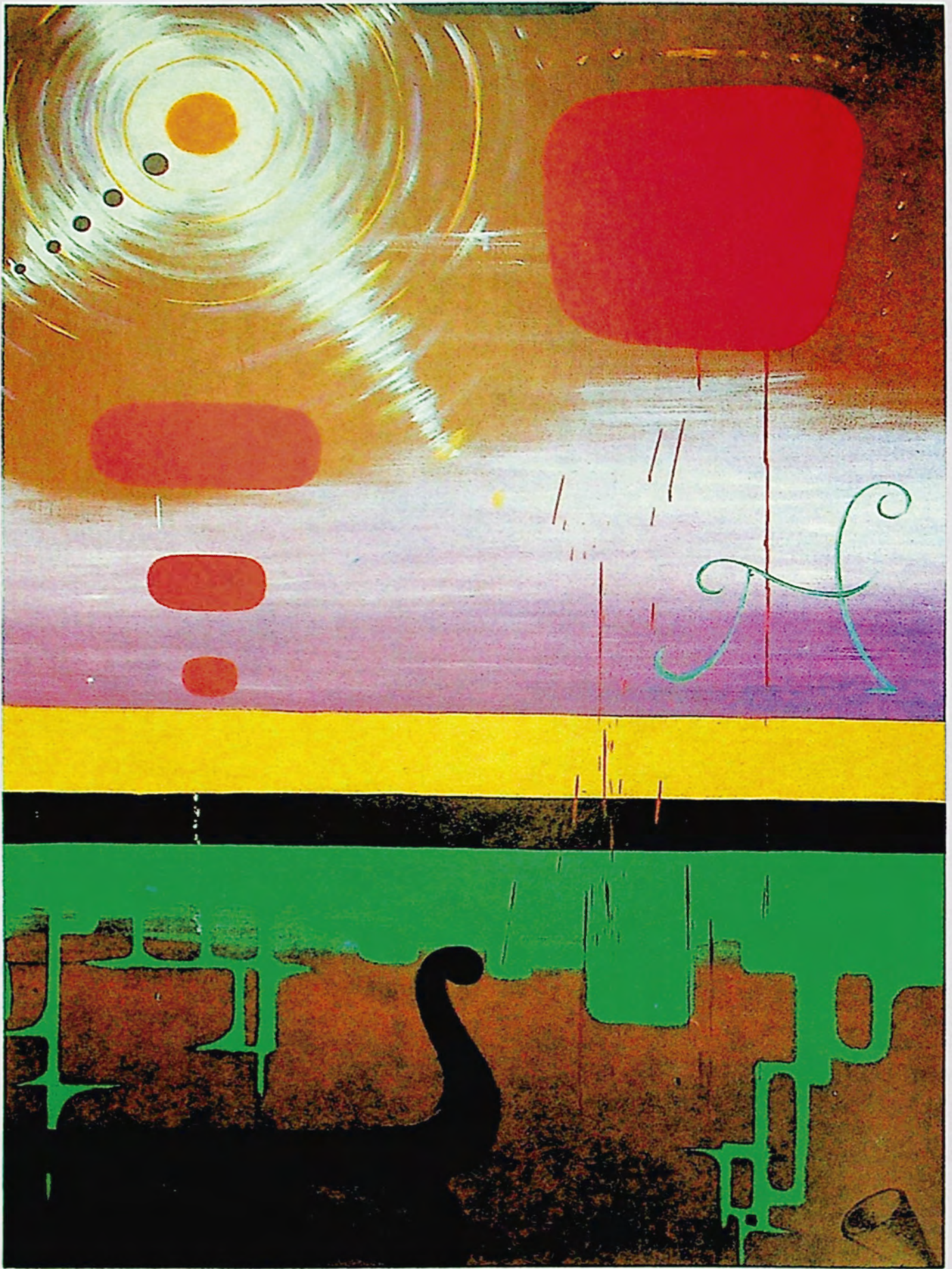
• Ceesepe. Dibujos de alcoba.



• Guillermo Pérez Villalta. Sin título, 1977, acrílico sobre lienzo, 180 x 140 cm.



• *Lucio Muñoz. Septiembre, 1985. 182 x 244 cms.*



• *Dis Berlin. Cantos: Ensoñación, 1989. Oleo/lienzo.*



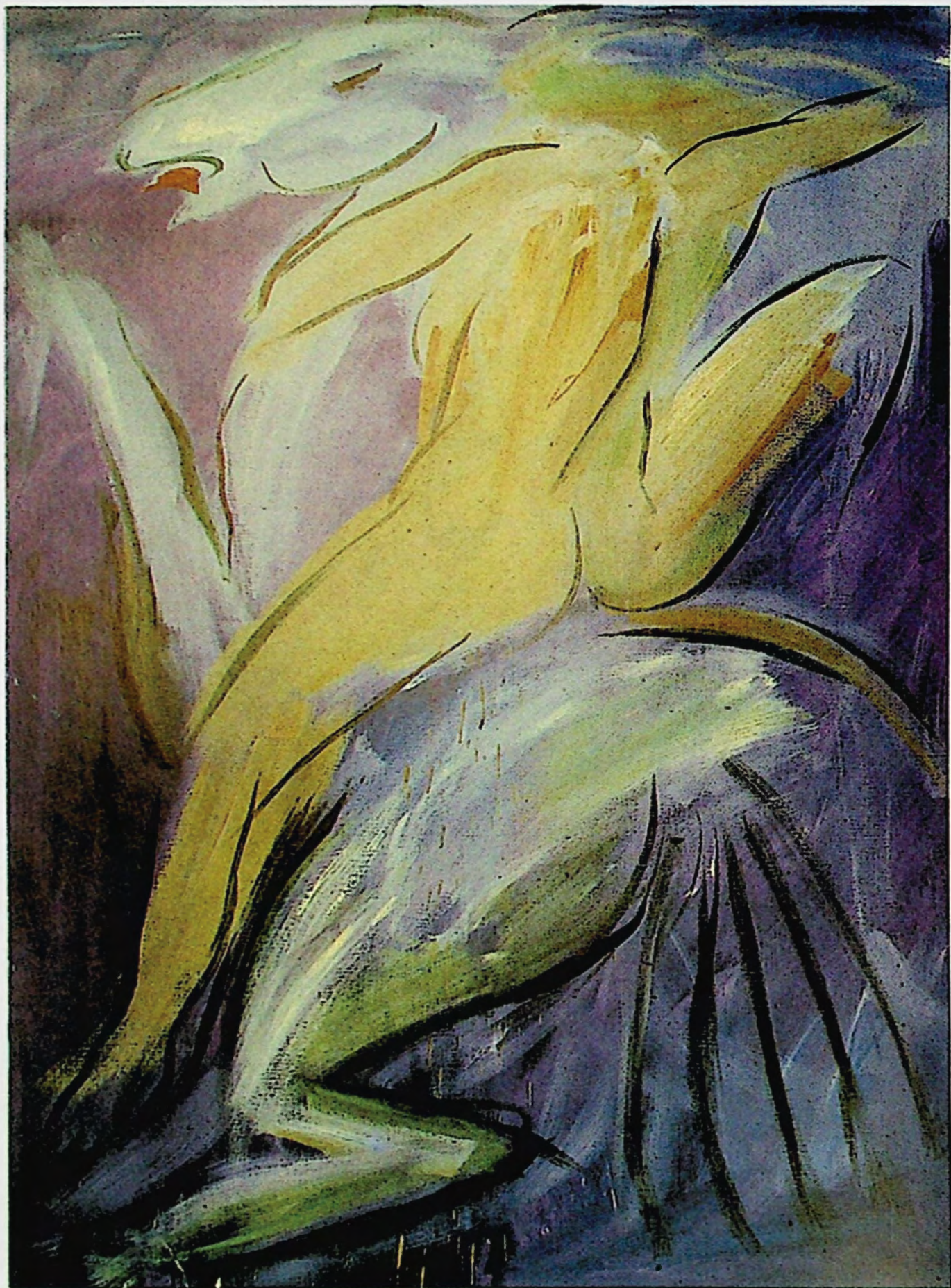
• Ferrán García Sevilla, Tot 16.



• F.G.S. Mono 22.



• Juan Navarro Baldeweg. La casa, 1985.



• *Victor Ramírez. Pintura, óleo sobre lienzo 195 x 114 cm. 1989.*



• *Rafael Canogar. Cuadro de la serie Cabezas.*



• *Eduardo Arroyo. Panamá, litografía. 1984.*



• *Antonio Saura. Retrato de "La Duquesa de Alba". 1959. París. Colección particular.*



• *Equipo Crónica. Juegos peligrosos.*



• *Equipo Crónica. El perro.*



• *Rafael Canogar. El arresto II, 180 x 200 cm.*



• *Pablo Serrano. Homenaje a Joaquín Rodrigo. 1er. estudio 1984, Bronce, 33 x 26 cm.*