

EXPOSICIONES DE PINTURAS EN MADRID

Por RAMÓN D. FARALDO

FRANCISCO MATEOS

(*Tanagra*)

MATEOS considera esta exposición como la mejor que ha realizado en Madrid. Yo creo que no se equivoca. Yo creo que calificarla de excepcional, dentro de su obra y dentro de la temperatura artística, considerable por cierto, de esta temporada, es sólo hacerle justicia.

Llega ahora Mateos al apogeo de su trabajo. Suponía éste, en principio, la violencia colorista, un dibujo genuino, una expresión resumida en símbolos —caretas, trastos, peces, paisajes de desmonte o de bombardeo— que integraban una mitología personal.

Todos estos presupuestos, articulados reciamente, han cobrado coherencia. No obstante la invención exacerbada, tanto en la índole del oficio como en el sentido de las metáforas, es lícito hablar de una «verdad». La verdad, en arte, no es cuestión de teoría, sino cuestión de medios. Cuando éstos se producen con lógica, incluso con la lógica del absurdo, la pintura que sea es cierta.

En Mateos se ha verificado el viejo adagio goyesco: «El sueño de la razón produce monstruos.» Y algo más: el que el sueño de

los monstruos produce razón. Una razón basada en la congruencia de horizontes y de seres, no nacida del hecho de que nosotros podamos vivir allí, sino del hecho de que ellos puedan vivir allí.

Tal verdad, en Mateos, no deriva de la relación de estas criaturas con nuestro mundo, sino de su relación con el mundo en que el pintor les emplaza. Y los trasgos, las mascaradas destinadas a la desesperación, se mueven precisamente en el universo —sulfúrico, diría yo— en que pueden ser posibles.

He aludido ya a los medios eficacísimos con este andaluz-europeo, que tiene de andaluz un alcaloide supersticioso, y del continental una cultura cosmopolita, nos explica su propósito. Insisto en que son de una pureza infrecuente. Dibujando, le interesa más la persuasión que la gracia. Su línea tiene un grueso mordiente, es más vértebra que línea, y ello la aproxima más al procedimiento de la vidriería que al habitual contorneado del dibujante.

Sus colores obtienen hoy plenitud: policromías casi coléricas de rojos y de verdes, engarabitados, de una fosfórica casi purgatorial elocuencia, contrastadas por punteados, raspazos y erosiones, roído todo y áspero hasta sugerir las calidades de los minerales preciosos.

Ya he hablado de Goya. Podría hablarse del Greco y de la gran tradición del monstruosismo ibero —su constante más viva, estoy por decir, a despecho de una supuesta permanencia realista—. Podría hablarse de Picasso, como de Ensor y Rouault, y, en otro orden, de Quevedo y Blake.

Pero lo que prevalece es la honda racialidad de esta pintura, su alineación dentro de un linaje creador tan bárbaro como filosófico —acaso sin proponérselo y sin desdecir su sedimento europeo.

Mateos, teratólogo-poeta, incesante trillador de su pensamiento, con ráfagas de un misticismo a veces expiatorio, a veces burlesco, inventor de un universo que se basta a sí mismo, representa resueltamente una cantidad de pintor —y una calidad— que, en su dimensión, no tiene equivalencia entre nosotros.

FRANCISCO SAN JOSE
(*Instituto de Diplomados de Boston*)

San José es el más rural de nuestros pintores jóvenes; su arte se alimenta de fragmentos de geografía española de la más abrupta pureza. Ayer fueron los litorales cántabros; hoy son las cañadas abulenses y las cenizas solares de Toledo. Sus mineralogías, sus espacios, sus vegetales; acaso, sobre todo, sus vastas y ricas atmósferas.

Una gran pureza de medios y de motivos—incluso en cuanto a la energía motriz de esta pintura—se me aparece en primer lugar. San José entiende el acto de pintar como un acto hímico, como un testimonio idolátrico ante un fragmento de naturaleza.

Esa pureza alegre gobierna su trabajo. Es éste, pues, más que una clase de estilo, una clase de pasión: de ingenuo y entusiástico amor. Todo en estos cuadros se establece según un orden primario, se baña en tinturas diáfanas, que parecen retrotraer las viejas montañas a su adolescencia.

A mí me conmueve esta pintura en lo que significa como arte y en lo que significa como enseñanza. Entiendo que tal enseñanza existe, y está expresada por su capacidad para dejar a un lado lo amargo y lo patológico, y de resumir lo que casi no entiende más que la mirada de los niños. Estos son, por lo menos, el término de comparación más próximo cuando se quiere hablar de frescura, de sal, de limpidez.

San José posee ese don. Sus rayas y sus colores no vacilan, no se empañan ni se quiebran, son enteros y valerosos. Su sensibilidad de colorista, de primera fuerza.

Aquí a cualquier salsa macilenta se la llama color. Las gentes no saben bien lo que puede una paleta, su enorme capacidad de esplendor. San José intenta rescatar esta vasta posibilidad de riqueza. Algunos llamarán a esto «colorinismo», porque entienden que si uno se rebela contra los lúgubres jugos de cierta pintura vieja, uno hace pañuelos o tejidos indios: simplemente, ellos pre-

fieren el cotidiano pastiche de lo genial al masculino esfuerzo de las formas nuevas.

La pintura de San José es una buena convalecencia para los ojos cansados del arte nebuloso, impuramente romántico. Lo son sus líneas claras y primarias para los hastiados de tanto arabesco tortuoso. El dibujo de un pintor —el dibujo de San José— es la ciencia de colocar el color en su sitio, no la ciencia de complicar la línea, embrollándola y machacándola.

Muchos artistas de esta integridad harían falta para devolver la pintura a la pintura, el color al color: para implantar en el arte cansado su júbilo original. Yo creo en la calidad de una obra que nos invita tan puramente a la salud.

AGUIAR

(Museo Nacional de Arte Moderno)

Es más bien complejo el problema que implica la obra de Aguiar; al menos rechazando la excesiva comodidad del ditirambo o de lo contrario. En todo caso me parece que la cuestión polémica que contiene supera en interés a su propia entidad plástica.

Esta obra implica cierto drama. Este drama se produce —yo así lo veo, al menos— por un contraste entre un propósito grandioso y unos elementos técnicos menguados.

Este pintor llega a resolver —en cuanto a eficacia figurativa— grandes cantidades de cuadro sin que en ellos, realmente, se resuelvan en profundidad muchas cosas. El colosalismo de espacios y de formas choca con la fragilidad, y aun con la penuria, de los medios aplicados a su solución, de una forma a veces tan angustiosa, que las frustraciones así producidas llegan incluso a conmovernos.

Aparte de su concepto colosalista, la capacidad resolutiva de Aguiar se basa en dos elementos: en un dibujo limitado y en un dispositivo colorista, más que exiguo, deficientemente manipulado.

La obra puede parecer, a primera vista, poderosamente urgente, de un vigoroso modelado. Y sucede que Aguiar no modela:

tornea. No obtiene el «volumen», sino el «relieve». Y lo obtiene por el mismo procedimiento con que se obtendría amasando en forma de bola la miga del pan, la masilla o cualquier material ceroso. Su procedimiento se limita, en general, a un color y a un blanco —procedimiento de cartelista, por cierto—. El color, ocre o bermellón, o tierra roja, hace las sombras y las profundidades; el blanco, la luz y las turgencias. Esto es eficaz en cuanto a la obtención sumaria del bulto, pero es pueril en cuanto a ortodoxia plástica. Es, repito, técnica de cartel. Las formas obtienen redondez, pero una redondez vacía, hueca y escayolada.

Ello nace, pienso yo, de una negligente o negativa consideración del espacio. Del aire. De lo aéreo que media entre el pintor y su modelo, que es lo que crea la vida, la vibración, lo que unifica el protagonista con su fondo. Cuando este espacio se desconoce, el resultado son los cuerpos de madera o celuloide, los paisajes rígidos, la sensación de que el pintor, por desmesuradas que sean sus dimensiones, ha pintado al microscopio.

Por lo que se refiere al color, en el caso de Aguiar sucede lo siguiente: cuando es opaco, como en los fondos de ciertas composiciones, resulta empañado, residual. Cuando es brillante, lo es por una especie de reverberación eléctrica, por una artificiosa virulencia de joyería —como en el bodegón del pescado.

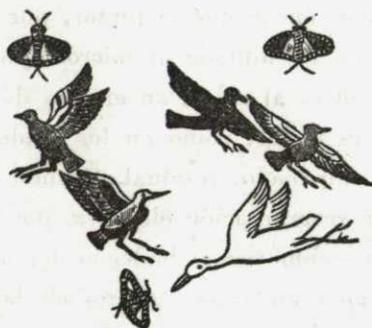
A pesar de su aparente vigor, se produce la paradoja de que las calidades son de cromo —es decir, desvanecidas y fundidas de débil entidad, mezclas que se atenúan según un procedimiento aerográfico—. Cualquiera que haya intentado pintar, sabe lo fácil que es, por un procedimiento simplemente paciente, obtener estas emulsiones difusas.

Tal pugna entre lo colosal de la idea y el aparejo profesional, da a esta obra, como dije, una peculiar personalidad; yo creo que hasta la dignifica. Tanto más, cuanto que su propósito no me parece comercial, y que esta energía, esta saña con que se busca lo contundente, le impide mecanizarse.

Creo que el secreto de todo esto es el que implica un hombre que empieza a pintar mucho más allá de sus posibilidades. «Amo

el concepto cuya perfección, persiguiéndola, se me escape siempre.» Esa persecución, llevada a extremos exasperados, es lo que queda ileso de este trabajo.

Señalaré, como piezas en las que propósito y medios se identifican, hasta obtener la pintura más noble, los dos paisajes «El huerto de manzanos» y el paisaje fluvial de la Ramallosa.



NOTAS
DE LIBROS

