

C/ FUENCARRAL, 78
TELÉFONOS: 221 66 56 / 222 57 32
METRO: TRIBUNAL
AUTOBUSES: 3, 7, 40
MICROBUS: 10
HORARIO:
MARTES A SABADO: 10 - 14 Y 17 - 21
DOMINGO: 10 - 14,30
LUNES Y FESTIVOS: CERRADO
ENTRADA GRATUITA

gaceta del museo municipal

123
FEBRERO / 1986



NÚMERO EXTRAORDINARIO

AYUNTAMIENTO DE MADRID - CONCEJALÍA DE CULTURA

DIRECCIÓN: MERCEDES AGULLO Y COBO

MAQUETA: A. PELÁEZ Y E. MUÑOZ

II "SEMANA DE MADRID EN BURDEOS"

PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA EN EL MUSEO MUNICIPAL



HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES
[Cartel para el Centenario de Goya]
Óleo/lienzo. 1,20x0,80
1928

Una vez más, las ciudades de Madrid y Burdeos se encuentran en su devenir histórico. También esta vez son las relaciones culturales y los intercambios comerciales el vehículo que vuelve a hermanar a dos urbes tan próximas pese a la distancia que las separa.

Burdeos, al ser el conglomerado urbano de mayor importancia próximo a nuestra frontera por el Atlántico, ha sido un continuo hervidero de presencia española. Tanto en las épocas de paz social como en las frecuentes turbulencias por las que atravesó nuestro país a lo largo de los dos últimos siglos, la ciudad francesa fue siempre el puerto al que arribaron nutridos grupos de españoles. Españoles que en muchos casos reunían requisitos más que suficientes para ser calificados como ciudadanos singulares de nuestro país.

En unas épocas como en otras la ciudad de Burdeos siempre fue refugio seguro, ciudad abierta y centro fabril para los deseos, peticiones e iniciativas que trasladaban nuestros ciudadanos. Madrid, Villa y Corte de España, tuvo a bien, a partir del acceso a la Alcaldía en 1979 de don Enrique Tierno Galván, continuar, reforzar y extender al máximo estas notables e históricas relaciones con la Villa atlántica. Así pues, al celebrar por segunda vez un encuentro cultural en el que la presencia de la pintura, la música, el teatro, la gastronomía, el cine y la bibliografía van a servir de embajadores madrileños ante los bordeleses, nos congratulamos en adelantar a través de estas líneas un saludo muy cordial, así como el agradecimiento a la Villa que acogió a Goya, y nuestra invitación a todos sus vecinos para que participen en estas muestras que con todo afecto les traslada el pueblo de Madrid.

ENRIQUE MORAL SANDOVAL
Teniente de Alcalde del Área de Cultura,
Educación, Juventud y Deportes del
Ayuntamiento de Madrid

PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA EN EL MUSEO MUNICIPAL

SALÓN DE ARTISTAS IBÉRICOS (*)

MANIFIESTO

Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones, porque no se organizan en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época.

Ello imposibilita o dificulta cualquier movimiento de cultura. Inútil así toda exégesis, controversia o discernimiento; no hay posibilidad de elegir rumbo si no se conocen antes las rutas posibles y mal puede cumplir el comentarista su misión esclarecedora si se dirige a un auditorio desprovisto perpetuamente de los términos de referencia indispensables. Para elegir tendencia y adoptar posición, parece indispensable tener, siquiera un momento, ante los ojos las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto. Falta ello en Madrid y en casi todas las ciudades importantes españolas.

Pero en otras, en cambio, no; y hemos pensado algunos que esta falta no proviene, por lo tanto, de dificultades positivas e insuperables —puesto que Bilbao y Barcelona han logrado, en ocasiones superarlas—, sino solamente de que, acaso, no se hayan puesto a remediarla unos cuantos hombres de buena voluntad y de firmeza en el propósito.

De ahí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado —o simplemente discutido— en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique.

Creemos los firmantes que está por hacer en materia de arte una labor presentativa de necesidad anterior a toda cuestión polémica, puesto que se trata de proporcionar elementos de juicios suficientes.

Creemos que para conseguir esto hay sólo dos caminos: uno, el de exponer cuanto sea posible; otro, el de llevar a cabo una labor ideológica o, si se quiere, «crítica», pero entendiéndose que la crítica aquí no estará considerada como una función repartidora de certificaciones de aptitud, sino meramente como una facultad esclarecedora que, destruyendo prejuicios y proporcionando perspectivas o puntos de vista insospechados, pueda colocar a quien esté desorientado en la situación necesaria para que cada obra buena o mediana, mala o excelente, aparezca en su verdadero valor y no en

(*) En *Alfar*, núm. 51. La Coruña, julio, 1925.



FRANCISCO BORES
El maniquí rosa
Óleo/lienzo. 0,89 x 0,79
1925



FRANCISCO POMPEY
Vista panorámica de Madrid: Homenaje al Madrid de antaño
Óleo/lienzo. 1,50 x 1,75
1945-60



JUAN ESPLANDIU
Tasca madrileña
Óleo/lienzo. 0,60 x 0,73
S. a.

otro que, mejor o peor, sea de todos modos ajeno al propósito del autor y de la obra.

Creemos igualmente que toda obra de progreso y de mera vitalidad en los dominios estéticos, requiere el conocimiento constante, no ya de toda obra formada y sancionada, sino de todos los intentos, ensayos y tanteos en pro de ignotos rumbos o matices, actividad exploradora que ha dado ocasión bastantes veces en la historia al descubrimiento de leyes, a veces ni siquiera presentadas por aquellos mismos que exploraban.

Toda actividad, en resumen, debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social, único término posible de contraste y referencia; única posibilidad, por lo tanto, de que hallen, tanto productores como espectadores, el complemento imprescindible para sus respectivas formaciones.

No nos une, pues, una bandera, ni una política: no vamos, pues, ni en pro ni en contra de nadie; habrá preferencias en nosotros, pero sólo en el sentido de que serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente proscritas de los locales de exhibición vigentes y al uso; no guiándonos en nuestras preferencias un forzoso criterio de aprobación, sino simplemente el impulso compensador, necesario para toda labor de justicia y de equilibrio. Habremos de exponer, por lo tanto, toda aquella manifestación de arte que, existiendo, no llega con normalidad a conocimiento del público, o aquellas que, por llegar mezcladas con elementos heterogéneos y contrarios, quedan fuera de todo posible diapasón que permita la contemplación a tono, y quedan, en consecuencia, perjudicadas gravemente por tal desplazamiento pernicioso.

En nuestra labor de propaganda ideológica nos guiará el criterio que a esta misma actitud corresponde; procuraremos divulgar, por cuantos medios estén a nuestro alcance, no ya tal o cual tendencia, sino toda posible tendencia y con más atención aquellas que estén, de ordinario, menos atendidas y que sean indispensables para el cabal entendimiento de algún sector del arte viviente.

Creemos, en resumen, que todo esto no puede tener más que una interpretación y un solo nombre: afán de conocimiento y de cultura; o si se quiere de cultivo; cultivo de la sensibilidad y del espíritu.

Manuel Abril, José Bergamin, Rafael Bergamin, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan Echevarría, Joaquín Enriquez, Óscar Esplá, Manuel de Falla, F. García Lorca, Víctor Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Ángel Sánchez Rivero, Joaquín Sunyer, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez Díaz.

BONJOUR, BONJOUR (*)

C'est ainsi, que nous avons décidé —après mûre réflexion— de nous présenter au public des deux mondes. On n'explique pas un art, mais on l'affirme dans des œuvres. On n'enferme pas dans des formules immuables les sens d'une évolution qui n'est pas parvenue à son terme. Les manifestes et les professions de foi ne nous paraissent écrits que pour donner la mesure vertigineuse de cet abîme qui sépare le rêve de celle qui —consultez Baudelaire— n'est aucunement sa sœur: l'action. Mais je conterai une histoire...

* * *

J'ai connu une dame qui faisait des vers, des vers tout-à-fait réguliers. Des vers qui marchaient au pas de parade, avec un certain nombre réglementaire de sentiments et d'idées réglementaires.

Mais je l'aimais, cette dame, telle qu'elle était. Avec son memento Larousse et son dictionnaire de rimes. Car c'était une inconscience splendidement incarnée.

Je la menai un jour au Salon des Indépendants. —Je ne comprends pas, me dit-elle, pourquoi vos peintres ne tirent portrait que des femmes aux chairs faisandées.

Je regardai ma tendre amie, car j'avais prévu qu'elle accompagnerait sa sentence d'une moue délicate à plus d'un titre. Et je fis, en effet, cette constatation. Mais j'en fis aussi une autre, que j'eus le malheur d'exprimer ainsi:

«Votre visage, ô mon amie, est une fanfare d'indigos, d'incarnats et de noirs...»

Elle prétendit me reprendre son âme, qu'elle m'avait donnée, paraît-il. Et elle m'infligea la nostalgie de sa chair...

Plusieurs artistes de ce temps ont avoué leur noble dessein d'exprimer tout l'homme moderne, lequel —c'est prouvé— n'a pas encore de lui-même une connaissance accomplie. Et la plus sombre de mes aventures intimes demeure l'aventure de leur vie.

M. G. (Max Goth)

(*) En 391, núm. 1. Barcelona, enero, 1917.



EDUARDO VICENTE
Esperando
Óleo/lienzo. 0,90 x 0,73
S. a.

SOBRE LA ESCUELA DE VALLECAS (*)

Nos proponíamos extirpar los colores artificiales, agrios de los pintores de los carteles. Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla. Era, en el fondo, un movimiento equiparable a los que en tiempos fueron los impresionistas. Metíamos la cabeza entre las piernas y veíamos cómo se transformaba toda la visión del paisaje; descubríamos por este procedimiento la rutina de los ojos, porque la postura no cambiaba toda la visión. Nos parecía que lo que contemplábamos desde lo alto del cerro no había sido todavía realizado por ningún pintor, ya fuera El Greco, Velázquez, Zurbarán o Picasso.

De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela, la Escuela de Vallecas. Tomamos la cosa con verdadero fanatismo. Nos dimos a coleccionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera cualidades plásticas, hasta el extremo de que una vez encontramos en un barbecho de Vallecas un zapato viejo de mujer y sobre el hallazgo comparamos los dos mundos: el de campo abierto y el del interior de Madrid. Esto nos hizo lanzar el grito de: «¡Vivan los campos libres de España!».



ALVARO DELGADO
Madrid desde el Manzanares
Óleo/lienzo. 0,75 x 1,05
1944

Palencia pintó en esa época cuadros interesantes como el titulado «Tiro de escopeta», basado en unas perdices y en el tiro del cazador. Trató en ese cuadro de extirpar el color y de dar las cualidades a la tierra. Palencia hizo una exposición en el Museo de Arte Moderno. Un día pasaron a verla Fernando de los Ríos, entonces ministro de Instrucción Pública, José Bergamin y don Miguel de Unamuno. Me dijo Bergamin que acompañara a Unamuno mientras él y Palencia acompañaban al ministro. Unamuno no se detenía ante ningún cuadro, cosa que a mí me indignó. Yo esperaba a que se parase, para emprender la polémica. Paró ante el cuadro «Tiro de escopeta»; y, aprovechando la ocasión le pregunté: ¿Qué le parece eso, don Miguel? Él empezó a mover la cabeza de un lado a otro, y, levantando las manos, dijo que no comprendía. Entonces añadí: «Habrá usted visto que en este cuadro ha sido extirpado el color por completo. Y eso ocurre por primera vez en España. Este Museo de Arte Moderno que acaban de inaugurar no contiene más que obras de teatro». Unamuno, muy tranquilamente, me pidió un lápiz, yo no lo tenía; estubo rebuscando en sus bolsillos hasta que encontró un cacho. Y después de preguntarme si había estado en Alba de Tormes, a lo que repuse que no, dijo: «Allí había un canónigo amigo mío, que le dio por dibujar una letra nueva; el resultado fue un arabesco incomprensible, como éste». A lo cual repliqué: «He observado el esfuerzo que usted ha hecho para dibujar ese arabesco. De él sé sacar el ritmo, y usted no».

Se echó a reír, y respondió: «Bueno, hombre. Pues en la noche con la luna, no hay colores». «Y yo le dije:

(*) Recogido en el libro *Palabras de un escultor*. Valencia, 1975.



JUAN MANUEL DÍAZ CANEJA
Bar
Óleo/lienzo. 1,10 x 0,92
1960



AGUSTÍN HERNÁNDEZ
Casa de Campo
Óleo/lienzo. 1,02 x 2,01
1960

Se equivoca usted, don Miguel. Precisamente con la luna es cuando hay colores; sólo que el hombre no ha dado con ellos todavía. No encuentra la forma de hacerlos, pero esto no quiere decir que no los haya». Unamuno tomó a broma todos mis argumentos. Ahora al cabo de los años, me doy cuenta de que entonces mi actitud era camorrista. Pero indudablemente muchos artistas plásticos se esfuerzan por descifrar misterios; unos lo consiguen a medias, y a otros se les estima por su intento.

Puestos ya en la huella de Vallecas, Palencia y yo extendimos el campo de acción.

Lo ensanchamos a Toledo, a lugares y rincones de los campos y los cerros toledanos, que yo conocía muy bien porque de pequeño repartí pan con un caballo, por cigarrales y ventas. Allí, cuando la lluvia difuminaba Toledo, pudimos ver clarísimo en la atmósfera el amarillo limón que empleaba el Greco. También comprobamos cómo, en el arroyo de la Degollada, había unas piedras labradas por el tiempo y cortadas por los rayos como por afilados cuchillos; en sus caras, el líquen formaba cuadros como de El Greco. Vimos también, cómo, después de la lluvia, las piedras y los montes se volvían de cerámicas, igual que el San Mauricio de El Escorial. Que cuando los hombres se bañaban en el río desde las cinco y media de la tarde en adelante, sus cuerpos resultaban verdes, amarillos vegetales, azules; lo que puede muy bien comprobarse en los semidesnudos de El Greco de ese mismo cuadro. Nos producían gran entusiasmo el comprobar ante los hechos naturales que El Greco había recogido todo esto, y que nosotros varios siglos más jóvenes que él, veíamos que se podía hacer más todavía.

Así, por ejemplo, encontrándonos un día en el arroyo de la Degollada, uno de los sitios más poéticos que yo recuerdo, se puso a llover torrencialmente. Nos refugiarnos bajo piedra enorme que tenía una saliente como una visera; allí presenciamos los efectos de la lluvia sobre el arroyo. Fue alojando aquel diluvio hasta quedar en una cortina diáfana de lluvia menudo, aureolada por los rayos del sol; en ese momento pasó corriendo una liebre, lo que nos produjo tal entusiasmo que empezamos a dar saltos. ¡Eso debe ser el arte! ¡Vamos a hacer eso que acabamos de ver! De ese momento me surgió la idea de la escultura «Tres formas femeninas para arroyos de juncos», de la cual parece ser que sólo quedan las fotografías. También Palencia hizo unos cuadros sobre este momento.

Al campo de acción del cerro de Vallecas acudía, a veces, Palencia con Rafael Alberti, Caneja, Maruja Mallo y otros. Conmigo llegaba de vez en cuando un grupo de estudiantes de Arquitectura (Segarra, Moreno, Vivanco, Rivaud). Sobre el terreno se iniciaban conversaciones acerca de la plástica de lo que veíamos.

Yendo por el Jarama, hacia Vallecas, ya muy entrada la noche, pasó taladrando el espacio un pájaro que no me di cuenta qué era. Otra noche, a la misma hora, volví a ver el pájaro. Este me sugirió la escultura que lleva por título «Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca puede ver».

A Vallecas íbamos en todo tiempo, ya fuera invierno o verano, de noche o de día. Una noche, hacia las doce, me encontraba allí con Palencia y Gil Bel; estábamos contemplando los efectos de la luz lunar en el círculo



AMALIA AVIA
Bar
Óleo/tabla. 1,16 x 0,89
1976

perfecto de lo que había sido una mina de yeso, de gredas que de día eran de color verde y blanco de hueso, y que la lluvia extendía sobre ese círculo. Al verlo de noche nos quedamos asombrados por las fosforescencias de los colores, por las coloraciones eléctricas matizadas. Cuando estábamos observando con entusiasmo este fenómeno plástico, cruzó por el medio una figura de mujer, que desapareció rápidamente. De eso hice una escultura titulada «Dama proyectada por la luna en un campo de greda».

Otro día iba yo solo, por los montes de Valdemoro, montes cuajados de tomillo y de grandes trozos de cuarzo que brillaban como espejos. Con el calor sofocante de agosto, era un monte que se cristalizaba. Eso me sugirió la escultura llamada «Macho y hembra, entrelazados, con espantos y tomillos, bramando como el toro al sol del mediodía, en veranos».

Una vez, cuando me encontraba en el Cerro Testigo, se produjo una explosión en el llano que mira hacia Chinchón. Vi volar unas piedras. Descendí el cerro en busca del punto de la explosión y encontré unos trozos de piedra muy hermosa, que tenían como aguas estancadas; me fui llevando a casa poco a poco. Un geólogo alemán me explicó el origen de esas piedras, elaboradas por miles de años de un terreno pantanoso. Siguiendo ese mismo camino de realizar mis obras sobre cosas vistas, me decidí a hacer una escultura con todas las piedras que me había llevado. Tenía por título «Pá-



JOSÉ LAPAYESE DEL RÍO
Mi querido y viejo Madrid (El corralón)
Óleo/lienzo. 0,65 x 0,92
1983

jaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barrenos».

Yendo a Vallecas un domingo por la tarde, vi una nube perfectamente torneada y que tenía por basamento todo el Cerro Testigo. De allí surgió la escultura llamada «Escultura del horizonte. Signo del vientos».

Una vez que iba a cobrar la pensión de la Diputación de Toledo me dio por andar por los pueblos que había recorrido con mi padre cuando era muchacho. Vi en una hornacina de una ermita una escultura pequeña que había sido destrozada a pedradas y que una mano generosa blanqueó de arriba abajo. De allí saqué la «Escultura rural Toledana».

En aquel tiempo no sólo hice esculturas, sino también dibujos, como el titulado «Campos movidos en terremoto por la mano del hombre». Mi campo de observación se extendía entonces hasta Alcalá de Henares, Guadalajara, Valdemoro, y escapadas a los campos de Toledo. Recogía materiales inagotables para la plástica.

Una visión que me ha quedado grabada toda la vida es la siguiente: una vaguada con laderas de monte como pieles de lagarto; fui buscando una sombra porque hacía un calor sofocante. A lo lejos vi como una bandada de pájaros grandes que estaban parados. El lugar donde yo me encontraba conservaba todavía la humedad del rocío; allí había hierbecitas que sabían a menta. Mientras miraba la bandada de pájaros vi con emoción que se ponían en pie, derechos. Resultó que eran quince o dieciséis mujeres que se echaron las faldas a la cabeza para protegerse del sol, y comenzaron a andar con ritmo de aves, en dirección contraria a la mía. En aquella ocasión yo tenía los ojos muy abiertos para las formas esculturales. Esa impresión ha perdurado en mí hasta ahora; prueba de ello son mis ¿...?

En realidad, todo esto de la Escuela de Vallecas para mí tiene su origen en la ciudad de Toledo, al contrastar la vida fantasmal y de miedo de todos los chicos toledanos de sensibilidad despierta, en los que la ciudad nos producía desagrado y malestar. En cambio, el campo toledano, que conocía bastante bien, provocaba en mí una alegría sana y a veces hasta el éxtasis, al presenciar los espectáculos de la Naturaleza.

En contraste con el mundo desgarrado de la ciudad, reflejado luego por mí en las estampas madrileñas sobre temas de los barrios bajos, los campos abiertos de Vallecas me llenaban de felicidad.

Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este arte un arte revolucionario, que busca la vida.

ALBERTO SÁNCHEZ

Ayuntamiento de Madrid

PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA EN EL MUSEO MUNICIPAL

LA ESCUELA DE MADRID (*)

«... en este Madrid tan subyugador, tan claro y diáfano para atraer a la creación artística, es donde se produce el cambio que en seguida habría de recoger todo el ámbito nacional».

(M. SÁNCHEZ-CAMARGO).

Vaya por delante que la palabra «escuela» se acepta relativamente. Ni la «école de Paris» ni la «escuela madrileña» son, en puridad, tales. La idea de escuela presupone un magisterio y unos procedimientos tradicionales, ciertas peculiaridades de concepto y manera, una constante estética de unicidad en la evolución. ¿Hay algo de eso en lo que conocemos por «escuelas» de Madrid o París? Literalmente, no. Pudo haberlo en la escuela romana hasta finales del siglo XIX, que fue cuando París arrebató a Roma (primero en Barbizón, después y definitivamente con el Impresionismo) su largo magisterio. Lo que hoy conocemos como «arte moderno» dejó de ser romano desde 1874, mejor dicho, fue a partir de entonces (primera exposición de los impresionistas) un arte gestado y difundido en París.

No hay aquí un libro parecido al de «Les Etapes de la Peinture française», de Bernard Doviral, un libro que estudie las diversas etapas de nuestra pintura en —o alrededor del— centro capitalicio madrileño. Si dispusiésemos de tal libro podríamos ver que han sido varias las «escuelas» de Madrid: una, en el siglo XVII, que podría llamarse «escuela del Madrid de los Austrias», o velazqueña, entendiéndose, claro está, con un relativismo cierto, sin dar a la palabra «escuela» ninguna de sus acepciones literales (enseñanza, método, estilo o gusto, conjunto de discípulos, caracteres rigurosamente comunes), pero sin duda que aludiendo con ello a un fenómeno artístico que se desarrolló en Madrid.

Una segunda escuela, en el siglo XVIII, podría ser la goyesca, «conjunto —éste sí— de caracteres comunes que la distingue de las demás obras de una época», las obras que con Goya y a partir de él informan eso que llamaríamos lo madrileño. Esta escuela, además, se proyectó durante el primer tercio del siglo XIX y, más que en cierto modo, influyó en la génesis y desarrollo del arte moderno, en una serie de grandes pintores franceses sobre todo. La tercera escuela de Madrid podemos suponerla isabelina, nacida exactamente en 1856,



MERCEDES GÓMEZ PABLOS
Cava de San Miguel, «Sobrino de Botín».
Óleo/lienzo. 1,95 x 1,30
1985

cuando se celebró la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, gran aglutinante del arte español de la mitad del siglo XIX. La cuarta escuela madrileña nace, según Sánchez-Camargo (que fue quien la bautizó como «La Nueva Escuela de Madrid»), a finales de 1944.

Este esquema se corresponde, en cierto modo, con el de Dorival respecto a la «escuela de París», que sitúa sus primeras etapas en tiempos de los Valois y en el siglo XVIII: «Tres veces —dice— se repitió el mismo éxodo hacia París y el resultado fue el mismo las tres veces: la elaboración, por extranjeros fijados en la capital de Francia, de una flexión original del arte internacional del momento, la creación de una pintura que no se confunde ni con la francesa ni con las extranjeras, que participa de una y otras, y que posee ante todo un pronunciado sabor personal». La escuela de Madrid no fue nunca un foco de atracción extranjera como Roma y París; fue foco de atracción español, el lugar donde los artistas españoles elaboraron una flexión peculiar del arte, de la pintura principalmente, también que con pronunciado sabor personal, no tan acentuado como el de la tercera escuela de París, cuyas etapas tienen el Impresionismo y 1914 como puntos de arranque.

Esta pintura «madrileña» era el resultado de una serie de presencias españolas, y era —en— una pintura que nada ha tenido de madrileñista en el sentido castizo de la palabra. Tan es así, que la que exactamente podría llamarse «pintura madrileñista» tiene poco que ver con la pintura característica de la Escuela madrileña. Bastan los nombres de sus maestros para entenderlo así: Solana, Vázquez Díaz, Pancho Cossío..., y bastan los de sus pintores caracterizados: Benjamín Palencia, Arias, Álvaro Delgado, Redondela, Martínez Novillo, García-Ochoa, Gregorio del Olmo, San José, Pedro Bueno, Zabaleta... Cada uno de ellos es, casi siempre, un mundo aparte respecto a los demás, y la única vinculación «escolástica» sería la del grupo valleciano de Benjamín Palencia. De la Escuela de Vallecas habría que matizar también muchas cosas (la presencia del escultor Alberto, por ejemplo), pero no es esta la ocasión.

Claro que de, acuerdo con mi idea de la Escuela de Madrid, ésta no puede limitarse a diez o veinte nombres, pues si es, como la de París, un medio, un aglutinante, de la escuela madrileña han de ser Gregorio Prieto, Mozos, Frau, Caneja, Mates, Barjola y tantos otros. Pero ocurre que, literalmente, la Escuela de Madrid, tal y como la entendió su «inventor» (Sánchez-Camargo), tiene esos nombres y, a lo más, los de Macarrón, Clavo, Lago, Menchu Gal, Juan Guillermo, Lara...

Y los que vinieron después: Agustín Hernández, Toral, Valdivieso, Antonio López García, Asunción Molina, Cristino de Vera, Abuja... Otros pintores de la Escuela de Madrid son José Caballero, Delapiente, Morales, Maruja Mallo, Vaquero, Delhy Tejero, Conejo, Gómez Cano, Uranga, Guijarro, Amalia Avia, Fermín Santos, Villaseñor...

Pero como no sería posible tal antología, los organizadores de esta exposición deben limitarse a los nombres que propuso Sánchez-Camargo, cuya idea de esta escuela no se afirmaba tanto en la condición de Madrid como centro —más o menos obligado— de manifestación y difusión, como en el carácter de rebeldía que una serie de pintores tenían; según él: «la rebelión contra la didáctica de la Escuela de San Fernando, la posibilidad de abrir caminos a las generaciones que les sigan, la realidad de rescatar una geografía olvidada y perdida; el continuar y enlazar, sin advertencia previa con la verdadera tradición, e incluso con paletas de la Escuela de Madrid que forman los herederos de Velázquez; es ésta una generación que cumple heroicamente con su deber, como acaso jamás nunca se vio grupo capaz de enfrentarse —en tiempos más que difíciles— con una pared nefasta, e ir derribándola paso a paso; ir reconquistando la libertad del taller español, ir a la figura humana por otros caminos alejados de la falsilla y la fórmula; ir con una mirada y con un nuevo amor hacia las cosas, ir de una manera fidelísima a salvar la pintura española...».

Hago la cita tan larga para recordar lo que movió a Sánchez-Camargo en sus fundamentos de la Escuela de Madrid, tesis, por cierto, que no comparto en absoluto, pero mi papel es ahora el de modesto historiador. Mi idea es otra, muy en la línea de la de Bernard Dorival respecto a la «école de Paris», con las matizaciones que se quieran. Para mí, las fechas claves de la modesta Escuela de Madrid (la cuarta, o penúltima), son 1941, año en que se funda el Salón de los Once en la Galería Biosca, y 1951, o de la Primera Bienal Hispanoamericana, gran revulsivo. De cualquier manera, la existencia de esta Escuela es incuestionable, y ello hasta en sus contradicciones temporales, pues, entre otras cosas, descubrió el expresionismo «fauve» cuando éste ya había fenecido, y se dio al paisaje con una fruición sólo comparable a la de Barbizón, pero menos.

El acontecimiento artístico más decisivo y prolongado de los acaecidos en Madrid en los últimos treinta o cuarenta años ha sido, sin duda, el de la Escuela madrileña.

A. M. CAMPOY



JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS
Puerta del antiguo Hospicio
Acrílico/lienzo. 0,80 x 0,65
1973

LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE (*)

La fecundidad de una sociología del arte me fue revelada inesperadamente cuando, hace unos años, me ocurrió un día escribir algo sobre la nueva época musical que empieza con Debussy. Yo me proponía definir con la mayor claridad posible la diferencia de estilo entre la nueva música y la tradicional. El problema era rigurosamente estético, y, sin embargo, me encontré con que el camino más corto hacia él partía de un fenómeno sociológico: la impopularidad de la nueva música.

Hoy quisiera hablar más en general y referirme a todas las artes que aún tienen en Europa algún vigor; por tanto, junto a la música nueva, la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro. Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo mismo que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas. Sin darse de ello cuenta, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos. Y esta identidad de sentido artístico había de rendir, por fuerza, idéntica consecuencia sociológica. En efecto, a la impopularidad de la nueva música responde una impopularidad de igual cariz en las demás musas. Todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de su destino esencial.

Se dirá que todo estilo recién llegado sufre una etapa de lazareto y se recordará la batalla de Hernani y los demás combates acaecidos en el advenimiento del romanticismo. Sin embargo, la impopularidad del arte nuevo es de muy distinta fisonomía. Conviene distinguir entre lo que no es popular y lo que es impopular. El estilo que innova tarda algún tiempo en conquistar la popularidad; no es popular, pero tampoco impopular. El ejemplo de la irrupción romántica que suele aducirse fue, como fenómeno sociológico, perfectamente inverso del que ahora ofrece el arte. El romanticismo conquistó muy pronto al «pueblo», para el cual el viejo arte clásico no había sido nunca cosa entrañable. El enemigo con quien el romanticismo tuvo que pelear fue precisamente una minoría selecta que se había quedado anquilosada en las formas arcaicas del «antiguo régimen» poético. Las obras románticas son las primeras —desde la invención de la imprenta— que han gozado de

(*) De La deshumanización del arte. Madrid, 1925 (fragmento).



JUAN GENOVÉS
Los manifestantes
Acrílico/lienzo. 1,05 x 1,20
1977



ENRIQUE CAVESTANY
Mi abuelo saliendo a la Plaza de Oriente sin sombrero
Acrílico/lienzo. 0,73 x 1,00
1985

grandes tiradas. El romanticismo ha sido por excelencia el estilo popular. Primogénito de la democracia, fue tratado con el mayor mimo por la masa.

En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil. (Dejemos a un lado la fauna equivoca de los snobs). Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres.

¿Cuál es el principio diferenciador de estas dos castas? Toda obra de arte suscita divergencias: a unos les gusta, a otros no; a unos les gusta menos, a otros más. Esta disociación no tiene carácter orgánico, no obedece a un principio. El azar de nuestra índole individual nos colocará entre los unos y entre los otros. Pero en el caso del arte nuevo la disyunción se produce en un plano más profundo que aquel en que se mueven las variedades del gusto individual. No se trata de que a la mayoría del público no le guste la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, no la entiende. Las viejas coletas que asistían a la representación de Hernani entendían muy bien el drama de Víctor Hugo y precisamente porque le entendían no les gustaba. Fieles a determinada sensibilidad estética, sentían repugnancia por los nuevos valores artísticos que el romántico les proponía.

A mi juicio, lo característico del arte nuevo, «desde el punto de vista sociológicos», es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de inferioridad que ne-

cesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra. El arte joven, con solo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura. Ahora bien, esto no puede hacerse impunemente después de cien años de largo omnimodo a la masa y apoteosis del «pueblo». Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus «derechos de hombre» por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva. Dondequiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea.

Durante siglo y medio el «pueblo», la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Stravinsky o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como «solo pueblo», mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los «mejores» se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos.

Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esta nueva y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres. Cada paso que damos entre ellos nos muestra tan evidentemente lo contrario que cada paso es un tropezón doloroso.

Si la cuestión se plantea en política, las pasiones suscitadas son tales que acaso no es aún buena hora para hacerse entender. Afortunadamente, la solidaridad del espíritu histórico a que antes aludía permite subrayar con toda claridad, serenamente, en el arte germinal de nuestra época los mismos síntomas y anuncios de reforma moral que en la política se presentan oscurecidos por las bajas pasiones.

Decía el evangelista: Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus. No seáis como el caballo y el mulo, que carecen de entendimiento. La masa cocea y no entiende. Intentemos nosotros hacer lo inverso. Extraigamos del arte joven su principio esencial y entonces veremos en qué profundo sentido es impopular.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET



ALFREDO RAMÓN
Calle de Luchana
Óleo/lienzo. 1,00 x 0,85
1980



FRANCISCO SAN JOSÉ
El Jarama
Óleo/lienzo. 0,99 x 0,96
1945

PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA EN EL MUSEO MUNICIPAL

ASÍ SE PINTA LA HISTORIA (EN MADRID) (*)

«Es como el hombre que persigue a una liebre por su rastro: cuando atrapa a la liebre, olvida el rastro».

(WANG BI).

Por no hablar de nada, hay quienes hablan ya, con ese calor que reclaman las naderías, de la *muerte de la vanguardia*, como si tal muerte no fuera, al fin y al cabo, una broma cíclica de la *vanguardia* misma a costa de su clientela más ingenua e indulgente. ¡Valiente cosa! Que yo sepa, la vanguardia siempre se está muriendo: se muere con Cézanne y con Matisse, con Pollock y con Barnett Newman, con Malevitch y con Picasso. Se muere, sin embargo, de muy distintas muertes, y eso es algo que seguramente merece la pena tener en cuenta cuando uno debe decidir con quién correrá su propia suerte.

Los argumentos para decretar la *muerte de la vanguardia* son, por lo general, simples excusas, como lo fueron también aquellos otros, más lacónicos que hegelianos, que decretaban la del *arte*; excusas descaradas para vender retales vanguardistas o novedades eclécticas de dudoso gusto. En ambos casos se trata de oportunos despistes o, incluso, de operaciones de camuflaje en la memoria histórica de la *modernidad*. Peinándose la amnesia con raya en medio, cierto crítico de arte valenciano, secuaz a lo semiótico de un realismo social maquillado, habla ahora de *neovanguardias* para despacharse por las bravas a quienes pretenden conservar una memoria más exacta del proceso de intoxicación ideológica que a partir de 1920 desencadenó la facción gaseosa de la *vanguardia* y, de este modo, conservar la capacidad de discernir todavía entre «vapores ideológicos» y «cuerpos sólidos», que decía Osip Brik. Y es que, por más que se declare la oportunidad de la «ruptura de las vanguardias clásicas», el uso peyorativo del prefijo «neo» no me parece tanto una arbitrariedad semántica, como un auténtico «lapsus calamí»; el desliz que revela la secreta convicción de que la *vanguardia* está ya, felizmente, muerta, y bien muerta, para que así pueda vivir. ¡bajo su disfraz?, lo que en ella había de más deleznable. *Deleznable*, esto es: que se desliza y resbala por los flancos sombríos de la *vanguardia*

(*) Exposición «Madrid D. F.». Madrid. Museo Municipal. 1980.



JUAN ANTONIO AGUIRRE
Carmen del Rosal
Acrílico/lienzo. 1,46×1,14
1980



MELQUIADES ÁLVAREZ
Cauce oscuro
Acrílico/papel entelado. 1,90×2,80
1983



MARTA CARDENAS
Los Berrocales
Óleo/lienzo. 1,16×0,89
1980

hasta allí donde ella misma confunde su *realización* con su *autosupresión*.

La pulsión suicida de la vanguardia, jaleada por unos y por otros, encuentra venenos para todos los gustos. El *eclecticismo* es, sin duda, el más inocuo y puede, incluso, llegar a ser estimulante, si se toma, precisamente, como antídoto contra ciertas *vanguardias letales*, como aquellas que auguraban en 1970 la *muerte de la pintura*, por ejemplo. El eco de los argumentos de Charles Jencks a favor de un *eclecticismo post-moderno* en arquitectura ha llegado a las artes plásticas entreverado de la crisis, no sólo ideología desde luego, del *arte conceptual*, pero esos argumentos no resultan aquí muy pertinentes. Se puede reconocer, eso sí, entre el terrorismo «racionalista» del *movimiento moderno* y aquel otro, su compañero de viaje en tantas ocasiones, que reclamaba a voces el tránsito «del caballete a la máquina», un irremediable compadreo, que lo es, a su vez, con la escatología progresista que Malevitch remitió irónicamente al imperativo ilusorio de civilizar todo cuanto nos rodea. Lo más gracioso del caso es que la política habitual de nuestros eclécticos más conspicuos viene a ser también, a su modo ya su pesar, una nueva versión de aquel vanguardismo catastrófico: el reflejo condicionado de la muerte por asfixia: evocar en un instante y simultáneamente «todos los estilos y todas las fórmulas que en el mundo han sido».

El fantasma del *eclecticismo* recorre el arte moderno desde sus orígenes y en él arraiga con una fuerza que no ha sido ni será fácil contrarrestar, porque se alimenta de aquello que lo funda: la *autoconciencia histórica* de «todos los estilos y todas las fórmulas». No creo, sin embargo, que tal recurrencia —del «pastiche» o de una apasionada antropofagia— sea hoy más relevante de lo que fue en 1910 o en 1940, ni creo tampoco que la boga de Matisse o Bonnard (¿o Vallotton?) aquí, en España, deba interpretarse como otra cosa que una recapitulación inteligente y afilada sobre lo que ha sido el arte moderno, aunque parezca quizá, por falta de costumbre, una epifanía escandalosa. Lo parece y lo es. A juzgar por lo que uno puede leer en la colección de «documentos y testimonios» sobre el arte español de posguerra reunida por Aguilera Cerni, se diría que la *vanguardia* apareció entre nosotros como por ensalmo, soltera y vegetariana. Llega incluso a insinuarse allí una resistencia, avergonzada y espesa, a hablar de arte, y concretamente de arte moderno, que sólo cabe explicar benévolutamente por un prurito extravagante y

provinciano de originalidad. (Cuando el maledicente D'Ors pronunció ese lugar común de que en arte «todo lo que no es tradición es plagio», sabía muy bien *dónde* lo decía).

¿Quién cometió la torpeza de lamentar la frágil consistencia de nuestra *vanguardia*? Si por *vanguardia* se entiende, como se entiende, una aspiración desesperada a la orfandad y una bobalicona fascinación por lo nuevo, nadie podrá negar que en España hay tantos vanguardistas como en Brasil.

Leyendo los «documentos y testimonios» correspondientes al arte americano de estos últimos cuarenta años, causa asombro, por el contrario, la frecuencia y la franqueza con que un Greenberg, por ejemplo, pero también un Michael Fried, se permiten pensar el arte moderno a la sombra de sus episodios más fuertes —que son casi siempre los más obvios y a veces los más difíciles—, mano a mano con los artistas de su generación. La prosperidad avasalladora del arte americano, tan sólo discutida por dos o tres majaderos, es, en consecuencia, el índice de su *autoconciencia histórica* de la *modernidad*, brazo armado de esa sangre fría de que hizo gala para arrancar a Masson de Breton y a Hofmann de la Bauhaus; para apropiarse de su pintura sin el agobio de la morralla ideológica que la sepuataba. Entre tanto, Europa se embriaga de manifiestos cabezones y dormía luego la mona entre *pesadillas pintadas*. Tom Wolfe se equivocó de continente, no cabe duda. «Puede decirse —con Greenberg precisamente— que, hacia 1940, la Calle Octava se había puesto a la misma altura que París, cuando París no estaba a la altura de sí mismo, y que un puñado de los entonces oscuros pintores neoyorquinos estaba en posesión de la cultura pictórica más madura del momento».

Más pendiente de París que de Nueva York, Madrid —pongamos por caso— sufrió durante los años sesenta una agitación constante, pero prácticamente inane, que la arrastró del *realismo* al *arte normativo*, en un desperado intento por clausurar al *informalismo* y resolver la obsesión dominante en la década: «la comunicación directa con la mayoría», en palabras del «Equipo 37». Durante aquellos años de moralina sociológica, apurada por tantos artistas con la resignación de quien se purga con aceite de ricino, nadie, o nadie al menos que yo recuerde, ni siquiera Cirlot, que en 1965 andaba todavía comparando a Tobey con Fontana, supo reconocer en el destino de nuestra *vanguardia* la repetición inconsciente y sainetesca de la propia historia de la



MANUEL QUEJIDO
Densueño
Acrílico/lienzo. 1,90×1,80
1980



JOSÉ BALAGUERÓ
Paisaje aéreo
Acrílico/lienzo. 1,22×1,60
S. a.

Vanguardia. Quizás por eso, el *informalismo*, que vagamente encarnaba el impulso liberador de la *vanguardia* heroica, sucumbió a manos de sus críticos, como había sucumbido ya, eventualmente y con todos los honores fúnebres, el arte de los precursores ante el vendaval purificador de dadaístas y constructivistas. Acusados de «subjetivos» (!) y «egocéntricos» (!!), los informalistas hubieron de mantenerse al abrigo de sus éxitos internacionales, resignarse a una mención piadosa o verse parachutados como «realistas» excéntricos, mientras Arnau Puig, un antiguo integrante de «Dau al Set», firmaba esta descomunal paradoja: «L'artista no vol ser un solitari».

¿Qué demonios habrá de ser entonces?

Un *rebelde disciplinado*, según la cauta fórmula con que en 1969 Juan Antonio Aguirre quiso remontar los conflictos morales entre la generación de 1950 y la de 1960, trazando el horizonte de una «Nueva Generación» donde la disciplina gozó, sin embargo, de mayor ascendencia que la rebeldía; una disciplina, bien es cierto, más formal que ideológica. «Nueva Generación» agrupó, en efecto, a un número abrumador de «normativos», quedando frente a ellos en franca minoría tanto el propio Aguirre como Luis Gordillo; pero en realidad, los límites del grupo sobrepasaban los de las exposiciones que celebró en 1967. En su libro sobre el *Arte Último* (*La Nueva Generación en la escena española*), Aguirre incluyó dentro de esa otra denominación, más genérica y testimonial, nombres nuevos, sin otra pretensión que afirmar apasionadamente sus afinidades y sus gustos. Libre de la manía, tan extendida por aquellos años, de disimular esas afinidades y esos gustos bajo el simulacro «teórico» de una *tendencia*, poniendo siempre en juego su capacidad de ver y juzgar, y equivocándose así para acertar, J. A. Aguirre anuncia y sostiene críticamente la *dispersión ecléctica* de los setenta, animado entonces todavía por el sueño de reconciliar la «pluralidad de tendencias» vigente.

Los setenta se prometían más felices de lo que luego resultaron ser. Pero no porque la «síntesis» anunciada por Aguirre en 1969 se revelara imposible —que ensayos hubo para realizarla—, sino porque la aparición de nuevos ingredientes y, sobre todo, de una nueva estrategia ética en la producción de arte (producción de sentido se decía) devaluaron por completo un pro-



ENRIQUE QUEJIDO
Athos I
Acrílico/lienzo. 2,04×1,81
1980

yecto enfermo de vanguardismo romántico. Si de él pudo contagiarse Aguirre, queda en pie, sin embargo, algo que sólo se atreve a regatearle algún sectorio resentido: su excelente olfato crítico. Aguirre acertó de pleno con Luis Gordillo y parece también haber acertado con Carlos Alcolea, Santiago Serrano, Miguel Angel Campano o Guillermo Pérez Villalta: «Hablábamos de pintura, llenos de color, de Friedrich, Newman, Rothko y Tintoretto. En seguida llegarían los «Encuentros» de Pamplona y unos años más tarde el «Support-Surface». Pero estaba claro que había otra calle, por donde íbamos a seguir andando a la manera antigua Guillermo Pérez Villalta, Rafael Pérez Minguez, Carlos Franco, Carlos Alcolea y alguno más. Cuando recuerdo aquella conversación madrileña, y hago un balance de otras distintas actividades en nuestro panorama, tengo la ilusión de iniciar el despegue, de reducir a un mínimo el trayecto, y descender con parsimonia nuestro tren de aterrizaje sobre una deseada *Década Multicolor*, la de los 80s.

Ahora sí; ahora, al fin, la fatal avidez del ojo, su glotonería, se ejercerá sin culpa y hasta con arrojo. Arrojo aprendido con astucia y elegancia, desvergonzadamente, de ese escapar abrasando del diván del psicoanalista, del efecto hipnótico de un «plotter», de Hockney y de Mitchell, de Duchamp y de Pleynet. Si diez años de sonar y despertar, delirando sin descanso por un instante de lucidez, se han cobrado, como era inevi-



MIGUEL ÁNGEL CAMPANO
Sin título
Óleo/lienzo. 2,45×2,04
1980

table, su tributo de fracasos y deserciones, la década que viene aun habrá de ser más cruel para quienes han sobrevivido y gozan ahora de esta tregua fugaz de 1980. «Partida ganada, partida perdida», se dice en ajedrez: la «Década Multicolor» ya va de veras.

Va y viene; o se extiende en círculos secantes, rotos y doblados. Superficie resbaladiza donde más vale, por ahora, *hacerse el muerto* que *hacer pie*. Tendidos allí, en su *tensión* sin sobresaltos el único vínculo que encuentro merecido y razonable entre estos doce artistas confederados, tan dispares, por otra parte, que sólo su mutua amistad cómplice y la complicidad amistosa de algunos críticos y aficionados nos dispensa aquí de *legalizar* una reunión casi azarosa. Esto es, en definitiva, un complot; la conjura de unos pocos para sortear los escombros teóricos que los setenta amontonaron febrilmente en su última recta, los señuelos de un eclecticismo exengüe, las disyuntivas grotescas entre *figuración* y *abstracción*, las verdades como puños, la intransigencia de los enemigos y la funesta benevolencia de los amigos. Esta última, sobre todo, amenaza directamente al corazón del nuevo arte madrileño, urdiendo una red pegajosa donde agitan ya sus patitas de moscas sabiondas las alegres comadres del *placer de la pintura*, los *neomodernos* de bisutería o los «esquizos» arre-
vistados.

¿Placer de la pintura, dice usted? He aquí una de esas *verdades ascéticas* de que hablaba Nietzsche, har-
to más insoportables que las *mentiras piadosas*. «Estoy —escribía Miguel Angel en sus últimos años— como el tuétano en el hueso, aprisionado, pobre, solitario; aguar-
diente embotellado». *Tensión* de la embriaguez bajo el corcho; despistada tal vez, pero no desfallecida. Ten-



ALFONSO ALBACETE
Segunda pérgola
Óleo/lienzo. 1,60×1,40
1980

sión excitada y por eso, dolorida. Una suerte de apa-
rejo para alcanzar cierta *tranquilidad* o beatitud, a lo sumo: «He pasado —le escribe Matisse a Louis Aragon en 1942— una noche tranquila, pero no creo que esté dispuesto todavía para la gran aventura; estas sesiones de reanudación son como hacer cabotaje. Espero llegar a perder pie y entonces ya sólo podré guiarme por lo desconocido». Quede, pues, el *placer de la pintura* para los que buscan en ella contento y pasatiempo, sus sinónimos.

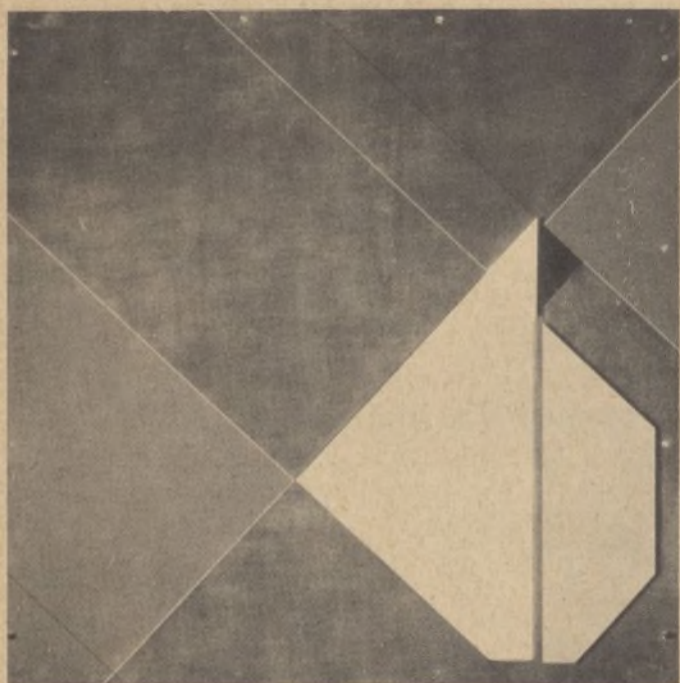
Ignoro si es atinado «guiarse por lo desconocido», pero no lo será, sin duda, menos que dejarse mesmerizar por la *especificidad de la pintura*, otra más de las *verdades ascéticas* que hicieron furor a fines de la pasada década, sumiendo en un estado de catatonia teórica al ala radical de la *abstracción*. El desenlace fue en este caso más afortunado que en el del señor Valdemar: la pintura siguió respirando sin el arbitrio de pases magnéticos y los de *Trama* acotaron estas palabras de Tapiés: «Atrevemos a hablar de los que nos han mostrado el camino»; de *lo desconocido*, me atrevo a suponer.

Atreverse a hablar de pintura. Atreverse a pintar. Ahí están, al fin, de acuerdo todos los que pintan y también los que hacen como que no pintan: Juan Navarro Baldeweg, por ejemplo, o Eva Lootz, cuando habla de «acción-rodeo». Andar dándole vueltas a la *pintura*, incluso para no pintar; para que pinten otros. La insólita congruencia entre *pinturas* y *piezas* en la obra de Navarro Baldeweg o la resolución con que uno de estos pintores puede echarle el guante a una pieza de Schlosser para hacerla cantar me llevan a sospechar

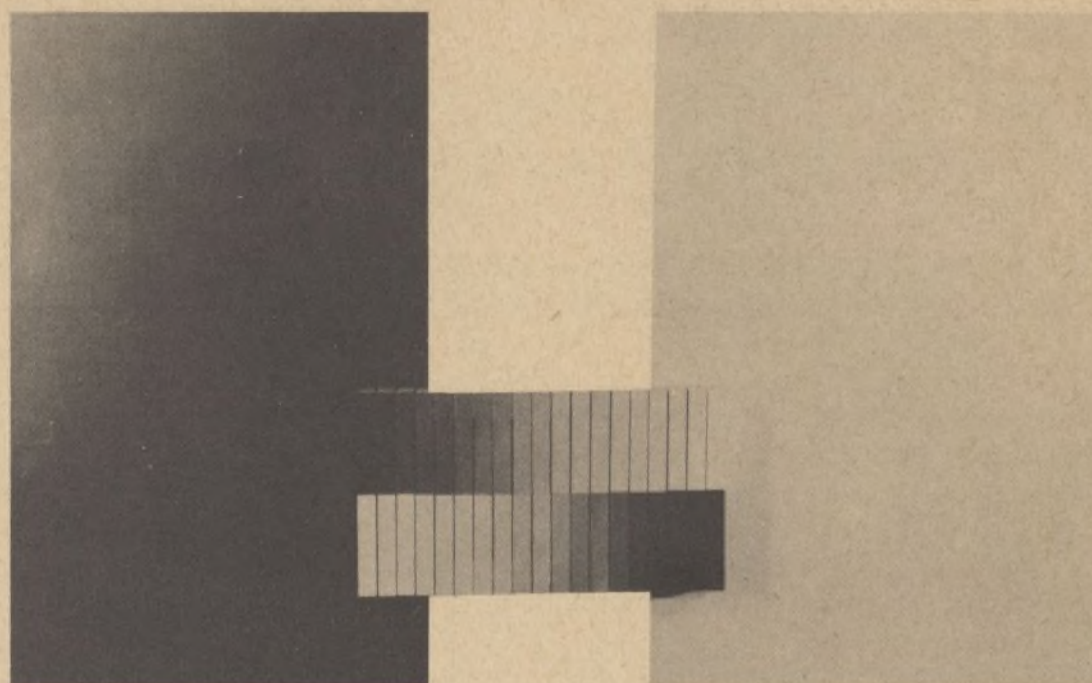


JUAN NAVARRO BALDEWEG
Kourás rojo
Acrílico/lienzo. 3,02×2,05
1980

PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA EN EL MUSEO MUNICIPAL



LUIS CARUNCHO
Desarrollo geométrico para un espacio lúdico
Óleo/tabla y lienzo. 1,45 x 1,45
1985



GUSTAVO TORNER
Polaridades (A H. Hesse)
Acrílico/lienzo y madera. 1,22 x 2,04
1977

que la omnipresencia de la *pintura* en el escenario moderno no obedece a un empeño caprichoso o voluntarista, sino a la premeditación más despiadada; y desengañada. Se pinta por consunción, virtual o actual, de sus prolegómenos; por un derrape irresistible hacia la *pintura*, que arrastra, con él y para ella, la memoria de su *aprendizaje*.

Existen hoy pintores en Madrid D. F. que han aprendido a pintar de puro ir sabiendo por qué y para qué se han decidido a pintar, cuando todo en estos años les dispensaba de no hacerlo sin verse por ello despojados de la condición de pintor. Ese bronco designio es la única razón que encuentro para mi intransigente esperanza en la fortuna de la *pintura*.

«Esta es la historia de una continua maquinación», titulaba Francisco Rivas el catálogo de la última exposición de Manolo Quejido en Madrid (Baudes, 1979). ¿Quién hubiera dicho en 1974 que lo que Quejido maquinaba a través de vericuetos tan arcanos como los del Jueves de Chesterton era, simplemente, pintar? Y sin embargo, el «putsch» de Rafael Pérez Minguez o la cortés lucidez de Carlos Alcolea debieron habernos puesto sobre la pista. Por debajo de una modernidad irónica o desquiciada; en los sótanos mismos del «atrio» soleado en que Pérez Villalta la congregó para su retrato colectivo de 1975, estaba ya prendiendo la mecha rápida de la explosión de 1980. Sólo cuatro años para propagarse y estallar ante las narices de la crítica y del público, sorprendidos, perplejos y hasta enfurecidos, como de inmediato se demostró. Con motivo de la exposición «1980» (Madrid, Galería Juana Mordo, 1979) alguien difundió una réplica del catálogo, que habíamos firmado Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas y yo mismo, con esta candorosa pregunta: «¿Qué es lo nuevo?». Pues nada, claro está. Nada, al menos, que no se hubiera podido reconocer con cierta holgura en el «Dasein» (1975) de Alcolea, en el «Interior madrileño» (1978) de Pérez Villalta, en la serie «Sitio» (1978) de Manolo Quejido, en lo que Santiago Serrano, Albacete o Campano venían cociendo de un modo casi clandestino, en las sucesivas exposiciones de Juan Navarro Baldeweg, Juan Antonio Aguirre y los restantes artistas de esta exposición federal.

Gentes hay tan sometidas al imperio fantasmal del mercado, cuyas «tenebrosas operaciones» dicen detestar, que son incapaces de vivir sin su dosis periódica de novedades prefabricadas y ocurrencias frescas. Son esas mismas gentes que te guían un ojo cuando se habla de Frank Stella («un invento de las galerías americanas», dicen, ¡pero qué invento!), mientras apuestan fuerte a cualquiera de las martingalas de la *vanguardia futurista*. «Not innovation, but originality, individuality and synthesis are the marks of quality in art today, as they have always been». No le queda a uno otro remedio en estos casos que echar mano de una observación tan trivial, pero lo cierto es que, allí donde no ha existido una *tradición de lo nuevo*, por razones que



ARCADIO BLASCO
Muro circular para defenderse del miedo
Material cerámico de alta y baja temperatura. 1,20 x 1,20
1984

aquí está de sobra reseñar, su prestigio se torna desmesurado y cae en trance hipostático, aunque no seré yo quien corra el riesgo de negar que algo así puede ocurrir también con el flujo y reflujo de Bonnard o Diebenkorn. Muy por el contrario; con la necesaria salvedad de que ni Bonnard ni Diebenkorn son Vostell o Le Parc.

He dicho Bonnard y Diebenkorn al vuelo, porque el mapa de corrientes que cortan y recortan esta pintura es más enredoso de lo que algunos de sus adversarios parecen capaces de reconocer. Alcanza y devora todo cuanto conviene a sus propósitos de *ser pintura*, sin discriminaciones de escuela o estilo. Avides ubicua, como en las «PF» y «PL» de Manolo Quejido, que nada tiene de *eclectica*, pues corre su suerte donde encuentra mayor resistencia, descartando el cálculo oportunista de tomar de cada escuela y estilo sus estereotipos de prestigio. *Pintura sin historia*: «Si ahora a lo que ya se ha pintado se lo recluye delante de nosotros, es por un revés histórico. Porque la historia es una máquina de interpretaciones situadas frente a la pintura o modo de colirio depositado gota a gota en el ojo. Cuerpo extraño, humor añadido que empaña el espacio lleno entre córnea y párpado. Producción de contracuerpos y defensas. Historia-medicina. Curar la pintura, curarla del ojo: es el ojo lo que se restaura por atrás».

Nada de vapores de trementina, como decía Duchamp; nada de fosfenos. Agua («libre de gérmenes y malos olores») y *oculismo de precisión*. A falta de

ideología, una *tecnología* exhaustiva que sabe cómo hacer resonar de nuevo «pistas plásticas conformadas bajo la influencia de anteriores circunstancias».

Yo también hubiera querido aquí seguirle el rastro a la *novísima generación confederada*, recorrer sus devaneos y narrar sus nudos, pero debo conformarme con levantar la pieza y verla alzar el vuelo ante los propios ojos asombrados. «Et je vous laisse maintenant avec quelqu'un qui vient et prononce, ce n'est pas moi: "Je m'intéresse à l'idiome en peinture"».

ANGEL GONZÁLEZ GARCÍA

El Museo Municipal de Madrid participa en esta II Semana de Madrid en Burdeos con treinta obras pertenecientes a sus fondos y que corresponden a muy diversas tendencias y estilos, realizadas entre 1925 y 1985. Obras de autor madrileño (y madrileño es, entre nosotros, término de amplio abrazo) o de tema madrileño correspondientes a algunas de las Escuelas pictóricas de mayor significación dentro del arte español. Figurativos y abstractos, costumbristas, adscritos a la Escuela de Madrid, a la Escuela de Valencias, a las últimas tendencias que quedaron recogidas en la exposición «Madrid D. F.» (1980) o formaron parte de alguna manifestación de especial alcance, como «El maniquí rosa», de Boreas, que figuró en el «Salón de Artistas Ibéricos» (1925).

Lamentablemente, durante el largo período en que el Museo permaneció cerrado, la adquisición quedó reducida a escasísimas piezas y esa carencia, no obstante el gran esfuerzo realizado desde 1979 por el Ayuntamiento madrileño a través del Área de Cultura para dotar al Museo de obras correspondientes a ese prolongado tiempo, se advierte en nuestras colecciones y es muy difícil de superar.

Quede, no obstante, la pequeña muestra que ofrecemos a los bordeleses como un intento de acercamiento a nuestro quehacer artístico y un punto más de conocimiento de lo madrileño en esa querida ciudad francesa.

MERCEDES AGULLÓ Y COBO
Directora de los Museos Municipales

Ayuntamiento de Madrid