

ARTE

Me toca hoy, por el simple imperativo cronológico de sus exposiciones, agrupar a dos artistas muy dispares: José María de Labra y Eduardo Urculo. ¿Agruparlos? Se trataría, más bien, de disociarlos. Algunas veces los objetivos testimoniales de la realidad del arte son tan distantes que cuesta mucho hacerse a la idea de que todos entran dentro de esa noción común llamada "arte". Por ejemplo, simplificando mucho las cosas, lo de José M. de Labra entra dentro del campo de una realidad que podríamos llamar "sexológica". ¿Cómo aglutinarlas? No forcemos una artificial asociación. Esas dos expresiones están ligadas por un presupuesto previo. Ambas quedan, por "voluntad y por representación", dentro de los dominios del arte, porque son el testimonio de una realidad vigente, de nuestros días, del día en que esas obras se han realizado. Lo que pasa es que —para volver machaconamente sobre viejas palabras— en

no"; lo de Labra, un testimonio de la imagen —y muchas veces, del proyecto— racional y razonable del mundo. Y continuó insistiendo en viejas palabras; lo de Urculo responde a la pregunta "¿Quién?"; lo de Labra responde a la pregunta "¿Qué?". Lo de Urculo pretende ser un testimonio personal y resulta que, por extensión, es colectivo, social, universal. Lo de Labra pretende ser un testimonio impersonal, universal..., si: geométrico, y resulta que su acento tiene un "estilo", es decir, una manera particular.

JOSE M. DE LABRA. En la sala Vandrés. Madrid.

José M. de Labra es uno de los más veteranos de entre los jóvenes artistas de «la última vanguardia». No es necesario relatar aquí su aventura estilística ni la historia de su conformación magistral como pintor. Importa decir aquí, sin embargo, que, cuando ocurrió en España el vendaval aformalista, él no sólo no participó en el mismo, sino que, incluso, se opuso a él con todas sus fuerzas. Si alguna enseñanza le dejó el aformalismo (y yo creo que sí, que a todos nos enseñó algo aquel movimiento) fue la de mostrarle la imagen de lo que él no era ni podía ser. Le parecía, incluso, que ese fondo grafológico personal que dejaba ver la expresión aformalista, era casi impúdico

consumía tratando de elaborar «una imagen del mundo», pero como, además de pintor, era un hombre social, esa predisposición se trascendía hasta la posibilidad de elaborar «un proyecto para el mundo». De ahí sus vinculaciones con el diseño industrial en todas sus dimensiones. (En arte parece que no hay imágenes inocentes: que toda imagen elaborada racionalmente acaba en un proyecto.) Lo cierto es que su actividad se dobló: por una parte, fue un pintor propiamente dicho; por otra, fue un diseñador de muy felices soluciones con destino a la arquitectura y a la actividad mobiliaria. Ahora bien —y este es un corolario que se desprende fácilmente de la observación de su obra—, de la misma manera que la elaboración de las imágenes racionales acaban imponiéndole una tónica generalizada a los proyectos, la vivencia sistematizada de los proyectos acaba imponiéndole también sus condiciones a las imágenes.

En la pintura actual de José M. de Labra es muy difícil separar lo que es mera objetividad sobre las dimensiones y proporciones de las cosas y lo que ya es voluntad sobre lo que deben ser modularmente las cosas de un mundo en proyecto. Debo aclarar, ahora que está de moda todo eso del arte óptico, que esa pintura está en ese cimiento programático desde mucho antes. Y que esa pintura no es «óptica» aun cuando se presente visiblemente. Porque, en su fuero interno, pretende más «demostrar» que hacerse visible.

EDUARDO URculo. En el Museo de Arte Moderno. Madrid.

A los Austrias españoles, que no eran sospechosos de ningún pacto carnal con el diablo, le gustaban los desnudos del Tiziano. Y la verdad es que no eran desnudos inocentes: la pobre «Danae», cuando recibe la lluvia de oro, en realidad es víctima de las tretas libidinosas de aquel gran pendón olímpico que fue Zeus. Y lo mismo le pasó a Leda con un cisne... A cuatrocientos años de distancia, nuestros compatriotas actuales se rasgan las vestiduras cuando Eduardo Urculo pinta una jovencita algo más vestidas que aquellas por ligas y por sostenes. ¡Para que siempre tengamos que decir!... La verdad es que entre aquellos desnudos italianos y estos semidesnudos urculinos, casi no hay carne de hembra en la pintura española: la «Venus

del espejo», de Velázquez; la «Maja desnuda» y poco más... Pero... —¡qué le vamos a hacer!— eso se nota como un pesado déficit en toda nuestra historia. No: no quiero decir que nuestra historia haya sido más hosca y más siniestra porque no ha tenido desnudos. Quiero decir que la ausencia de desnudos pone en evidencia la condición hosca y nocturna de nuestra histo-



ria. Sonríe con placer imaginando todo lo que hubiéramos tenido —todo lo que tendríamos— si hubiésemos tenido «desnudos» como la «Bella» de Urbino, de Tiziano, o el «Nacimiento de Venus», de Botticelli, o la «Bella» de Dresde, de Giorgione. Pero no imaginemos la historia que ya no puede ser.

Lo más importante de la pintura de Urculo es eso: su argumento. ¿Dónde quedaron ya los tiempos anti-argumentales? Pero esa pintura no le entrega su argumento a un lenguaje cualquiera: usa un lenguaje pictórico de nuestro tiempo. Y usa ese lenguaje, con toda deliberación, de los que podrían considerarse tópicos de la expresión masiva contemporánea, especialmente del cartel publicitario: manchas extensas, ausencia de claroscuro, líneas nitidas, colores planos... Esa alianza tampoco es inocente: es la palabra nueva al servicio de la imagen nueva. Y además hay un sistema de asociaciones. Claro está que se trata de asociaciones menos hipocritas que las puramente publicitarias. No se trata ya de que la imagen de una rubia, en el reflejo de una botella de cerveza, nos incite al inconsciente consumo de esa cerveza. Se trata de decirnos, sencillamente, que ahí está la mujer, esa compañera que no está mal del todo. ■ JOSE M. MORENO GALVAN.

LIBROS

«1957»

La llamada en Barcelona «Generación de 1957» ha tenido, según me parece, algún novelista —pienso en Juan Marsé—, pero ninguno tan lúcido, tan escéptico, tan sarcástico a veces, tan excelentemente armado siempre para trazar su imagen, como José María Riera de Leyva, un almeriense de 1934, estudiante en Barcelona, técnico de publicidad y televisión en el Perú, Premio Sésamo 1959, y ahora, de nuevo, especialista en problemas publicitarios y cinematográficos. Leyva acaba de publicar «En otro país» (Tusquets Editor), una narración que merecería haber entrado en el complejo circuito del mercado librero español con mayores estridencias, fallo imperdonable, sobre todo si se recuerda la profesión del autor.

La «Generación de 1957»... Un estallido, un puñado de aspiraciones, un derroche de voluntades, una decidida aspiración de cambio, la expresión sociológica del inevitable transcurso de un largo período de tiempo en formas fosilizadas e inmovilizadas, y por último un gran marasmo, un desmayo colectivo, un montón de frustraciones y una incorporación masiva a la vida cotidiana con arreglo a las normas del origen social o, algunas veces, del azar. Leyva la observa, desde dentro, años después, cuando todas las ilusiones se han consumado en el esfuerzo por sobrevivir con cierta comodidad y con cierta satisfacción, aunque en el fondo permanezca latente, para siempre, la amargura que produce la mala conciencia. El mismo ha formado parte de esa generación, a la que va redescubriendo en la vida real con todas sus pequeñeces y cobardías, para las que inútilmente buscan justificación. Seguramente el sarcasmo de Leyva, su indisimulado desdén, su generalizado escepticismo, constituyen los accesos más adecuados para la comprensión de los tristes destinos de este grupo social. No obstante, parece injusto tratar de abarcarla desde nuestra perspectiva de hoy, que nos la muestra en toda su ingenuidad y desamparo.



José María de Labra: «TRANSCENSIÓN» 1970.

arte, y sobre todo en el arte contemporáneo, todo lo que no es un testimonio de «la existencia», es un testimonio de «la dimensión». Lo de Urculo es un testimonio de la existencia —de la gloria y de la pesadumbre de ser humano, a veces "demasiado huma-

a fuerza de ser confesión íntima a pleno grito. Eso —yo creo— contribuyó a encastillarlo en lo contrario, en la experimentación a escala ultrapersonal, en la investigación sobre el «qué» de las cosas, de las imágenes y del mundo. Su vida de pintor la