

ARTE Y MILITANCIA DE JUAN GENOVES

CARMEN FERNANDES RUIZ

EN este país conocemos más la militancia de Genovés que su pintura, sus carteles que sus cuadros. Postales y carteles salidos de su mano sirvieron durante años para reunir

fondos de apoyo a reivindicaciones laborales, para liberar presos políticos y para cualquier fin que acercara un poco más al país a la democracia, y ello sin caer en el panfleto, a pesar de que sus obras y su estética han estado dirigidas fundamentalmente desde la militancia política. Sin embargo, su obra artística por antonomasia no se exhibe en España desde 1965, por exigencias de una multinacional norteamericana del arte. En febrero de este año se han visto varias de sus últimas obras en la magna exposición colectiva de ARCO y en la galería Rayuela, para lo que ha sido necesario el concubino de tres galerías.

—¿Qué supone para un artista tan vinculado a lo que le rodea este alejamiento?

—Bueno, la sociedad capitalista hace uso de mí como artista, creando una mitología del artista, con la que no estoy de acuerdo. Pero tampoco los partidos están sabiendo ver la auténtica dimensión de la cultura; no saben aprovecharla o no quieren. Personalmente, he sido incomprendido en mi militancia política y en el fondo soy un desclasado. No he querido que se hiciera uso de mí como mito-de-pintor-famoso. Y cuando he ayudado a preparar una fiesta, he cargado tablonos, pintado rótulos, no he tenido pereza en coger un letraset. Poder ser uno más en la lucha política es como un lujo que me he gastado, pero no he sido comprendido. No han visto qué mérito tenía y, a lo mejor, ha sido una inocencia mía, una inocencia de la que no me avergüenzo porque hay que ser honesto, a pesar de todo. La gente en sus declaraciones públicas parece que no se equivocara nunca y yo me estoy equivocando honestamente todos los días, incluso pintando. Sigo una maroma y a lo mejor me caigo, pero me agarro otra vez de la maroma y subo. Políticamente, he sido un «naif» y lo sigo siendo. Pero me gusta ser uno más, como en la agrupación de mi barrio, que me critiquen, que opinen. Para

mí fue todo un triunfo que una vez me criticaran allí por un artículo que publiqué en un periódico. Pero que los artistas no sean comprendidos en su militancia política es grave, porque la cultura es la primera arma para cambiar la sociedad. Creo que la cultura tiene el auténtico valor del cambio y lo he comprobado en la práctica. He dado charlas con militantes de barrio, hablando simplemente de cultura, de tipos de cultura, muy pragmáticos y desde las siete de la tarde hasta las doce de la noche nadie se ha ido. En cambio, he visto reuniones hablando de política en que la gente no paraba de mirar el reloj, sin hacer ninguna labor efectiva. Hasta ahora, todas las experiencias artísticas que he conocido en barrios y pueblos han sido 100 por ciento positivas.

—Como aquellos murales que se hicieron hace años, ¿no?

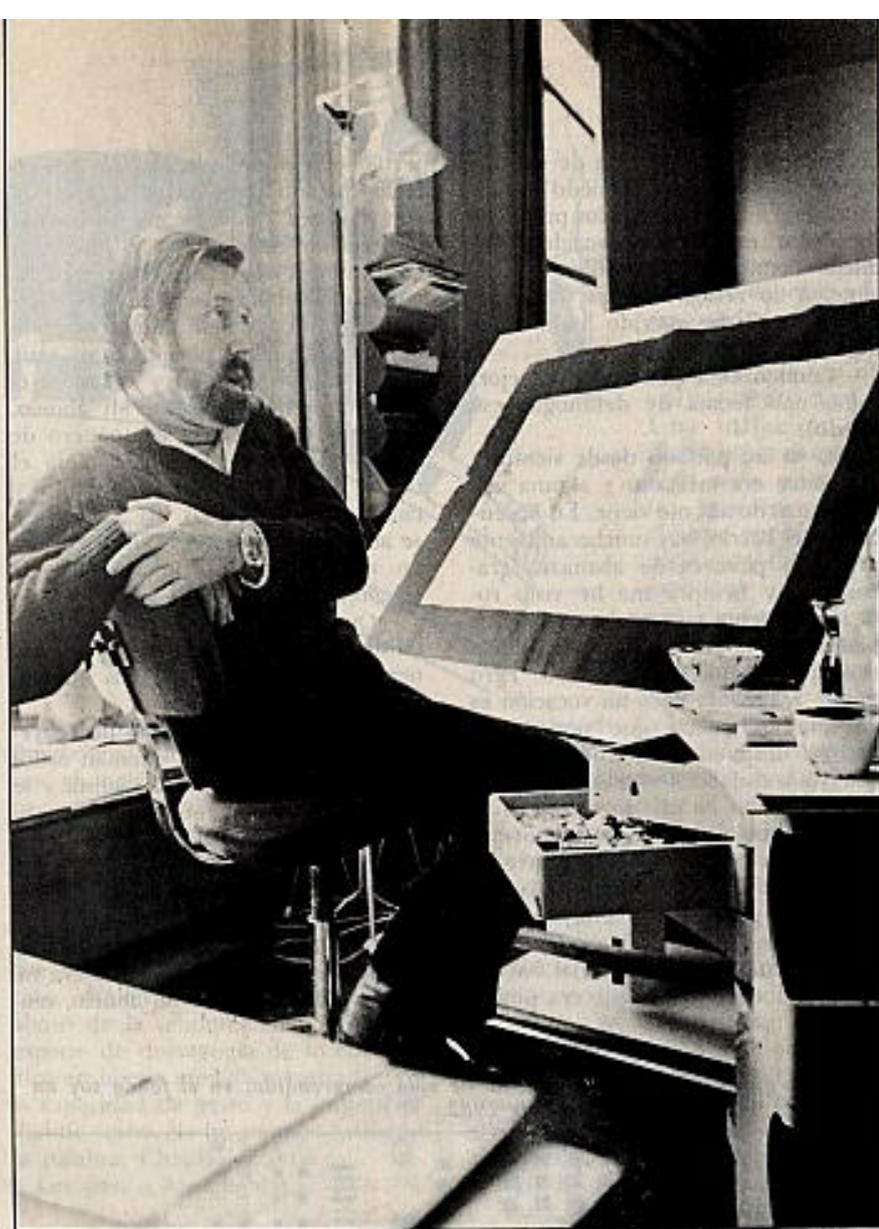
—Sí, fue una experiencia preciosa, porque la gente colaboraba; cada pin-

tor tenía su método, el mío era hacer las líneas maestras y dejar que lo rellenaran de color. Hicimos cosas muy bonitas y cada año la gente del barrio las vuelve a repintar, para que no se pierdan. Pero los dirigentes políticos no han visto la fuerza de la cultura. Me refiero a la izquierda, que la derecha ya sabemos cómo la utiliza. Los partidos de la izquierda o no ven la fuerza que tiene o no quieren aceptarla en toda su dimensión.

—¿Cuál sería la mejor forma de ayudar desde el Estado a la cultura?

—Bueno, hay que reconocer que el Ministerio de Cultura ha hecho algunas cosas loables, como las grandes exposiciones que son de mucho prestigio. Pero la segunda parte debería ser organizar salas de exposiciones para la gente joven, hacer talleres no sólo en el terreno profesional, sino en el de los barrios y proporcionar locales para desarrollar la cultura. Hay muchos locales del Estado abandona-





«Desde 1965 he querido representar el espacio del miedo, un miedo masticable, físico, donde está el hombre y la multitud...» (Foto: Ramón Rodríguez). A la izquierda «La esquina», Juan Genovés, 1981.

dos, como el Hospital de San Carlos, donde no costaría nada hacer unas salas en las que por rotación vayan exponiendo los más jóvenes. Ahora, con esta exposición mía, me he dado cuenta del rosario de chicos que va por las galerías enseñando sus telas para ver si pueden exponer. Debe haber talleres, además, donde los pintores trabajen juntos. Hay un concepto elitista, muy burgués, sobre la necesidad de estar sólo para crear grandes obras. Y es un concepto de moda incluso entre la gente —llamémosle— progre. Cuando uno está solo ve cosas muy ciertas que la mayoría de las veces son mentiras. La gente que pinta necesita tener una militancia organizada o dedicarse a la enseñanza, lo que sea, pero siempre en colectivo. La soledad es una cosa muy antigua.

—¿Esa es la razón por la que perteneciste a grupos como Los Siete, Pappaló, Equipo 57 y Hondo desde que saliste de la Escuela hasta que comenzaste a militar políticamente?

—La constante de los grupos viene porque he visto lo brutal de la soledad del artista. Estar solo como yo

estoy aquí, dando vueltas, pensando solo, como en una jaula, no es una forma lógica de trabajar. Uno se ha de relacionar con gente, y porqué no en el arte. Se ha de trabajar en equipo.

—¿Qué encuentras en los grupos, además de convivencia: unidad estética, discusión...?

—Para mí, entonces era importante también no estar solo en el sentido estético. No es que se exigiera un tipo común de pintura, pero sí un objetivo común. Se hablaba mucho, se discutía, sobre todo en Hondo. En este ambiente convencional del artista solitario parece imprescindible que el arte sea competitivo, que los artistas sean enemigos y que haya una carrera a ver quién es el mejor. Me parece absurdo y me lo seguirá pareciendo. Yo dejé de participar en competiciones en 1973 o así por esa razón. El arte no tiene nada que ver con concursos, premios y demás. No creo que haya vara de medir para el arte, ni artistas mejores ni peores. Simplemente hay artistas diferentes. A mí me ha pasado juzgar mal a un artista y tener que rectificar después, porque

tratado íntimamente era fenomenal.

—Recientemente he leído una entrevista en la que comentabas la diferencia entre panfleto y pintura. ¿Podrías concretarlo un poco?

—Bueno, el panfleto va unido a la demagogia y yo procuro siempre no ser demagogo. Siempre he creído en la obra bien hecha. Si hago una forma tiene que estar justificada por algo que logre el mayor impacto con unas reglas. Incluso las cosas que he hecho durante el período de la clandestinidad, como una que recuerdo de una huelga de Pegaso con 46 despedidos —la he encontrado el otro día entre unos papeles—, en que yo hice 46 señores, dentro de un espacio aislado, con el cartel de «Solidaridad con los despedidos». Se vendía, por cierto, a cinco duros. Y como ése he hechos cientos; nunca eran una copia. Es una pena que haya perdido casi todas mis cosas de entonces.

—En tu obra hay una constante de miedo, que sale con una forma estética u otra. ¿Después del cambio político nacional continuas sintiéndolo?

—Desde el año 65 he querido representar el espacio del miedo, un miedo masticable, físico, donde está el hombre y la multitud, formada por seres microscópicos, pequeños. En estos últimos años, inconscientemente, la figura la he ido agrandando y en la última exposición de Nueva York, en 1981, las cosas eran totalmente fragmentos, una mano... Es una experiencia curiosísima. Me ha dado rabia descubrirlo, me ha dado tanto miedo llegar a pintar la nada, con esa ampliación progresiva, que inmediatamente he cambiado. He tenido miedo a esa trayectoria mía, ¿fíjate qué? Y entonces me he dado cuenta de que tenía abandonado el mundo del color. Me preguntabas si el miedo continúa y, sí, continúa. Este es el país del miedo. Pero además, esto que he hecho no es sólo de España, es de todo el mundo. Y el artista tiene obligación de dar testimonio de esto.

—Ese miedo físico nació quizás en los recuerdos de la guerra, naces en 1930...

—Sí. Nací en un barrio de trabajadores, el barrio obrero, como se llamaba en Valencia, y mis primeros recuerdos fueron desde luego la guerra civil. Hay unos sucesos tremendos porque el barrio pillaba exactamente entre los dos bandos. En el campo del Mestalla está el bando republicano y al otro lado el barrio tocaba los cuar-

JUAN GENOVES

teles. Recuerdo que yo tenía seis años y un día las balas pasaron por encima de nosotros entre las ventanas, que nos metimos bajo las camas. Al día siguiente ganan los republicanos y sacan a la gente de los cuarteles y los veo enfrente mismo de mi casa, con la cara a la pared, porque les iban a disparar. Es una cosa que se me queda grabada. No le doy importancia, pero luego, al cabo del tiempo, vuelve y aparece en mis cuadros.

-También te dejarían huella los bombardeos de Valencia.

-Sobre todo porque vivíamos en aquella zona. Otros recuerdos que me han marcado es que durante la guerra iba a un colegio comunista, que se llamaba La Pasionaria. El ambiente era muy simpático, de camaradería con las maestras; no había profesores porque todos los hombres estaban en el frente. En fin, se acaba la guerra y en el espacio de una semana pasamos de entrar diciendo «Salud, camaradas» a «Ave María purísima ¡Arriba España!» y levantábamos el brazo. Me acuerdo del pánico a las monjas y los curas, vestidos de negro; yo no los había visto nunca. Y ahí empieza mi primer contacto con el miedo. Ahora estoy revisando mi obra para hacer

un libro y me doy cuenta de que en mi vida la sensación de miedo es una cosa tremenda. Con aquellos primeros recuerdos empiezo a considerar el miedo como una cosa física y existente. Y lo reflejo en mis obras incluso cuando he querido hacer cosas digamos alegres.

-¿Comienzas a pintar, a lo mejor, como una forma de desahogar ese miedo?

-Sí, yo he pintado desde siempre. Mi padre era artesano y alguna afición quizá de ahí me viene. En Valencia, en el barrio, hay mucho ambiente artesano: pintores de abanicos, grabadores, y siempre me he visto rodeado de gente así y no he tenido que plantearme la profesión. En la escuela era el niño que pintaba bien. Pero donde realmente nace mi vocación es en una carbonería que ponen mis padres, después de la guerra, en la que yo trabajaba llevando el carbón. Y yo pintaba en las paredes con el carbón; me hago famoso porque pinto unos coyotes y unos guerreros del antifaz monumentales en la pared. Y la gente venía a verlos, más que a comprar el carbón. Después, también contaba historias del barrio. Luego hubo un señor que era pintor

y dijo «este niño vale mucho», como les ha pasado a casi todos los que hoy son pintores, vamos. Y me meto en la Escuela de Bellas Artes jovencísimo, con quince años; no tenía aún la edad, me llamaban «el chiquet». Que fuera artista, para mi familia era una cosa muy buena, porque eran muy socialistas, progresistas y veían en el arte como un progreso. Mi abuelo, que era serrador, era compañero de Pablo Iglesias en Valencia; tenía el carné número cinco del Partido y cuando Pablo Iglesias iba a Valencia se acercaba a verle. Así que la cultura en mi familia era una especie de religión.

-¿Qué quedaba de la tradición cartelista valenciana, que en cierta manera tu continúas, tras los Renau, Fontseré, etcétera?

-En aquella época había desaparecido todo. Mis padres quemaron todos los carteles del Partido Socialista y se produce el fenómeno que ha registrado toda la generación nuestra de posguerra y es que los padres dicen: «no hay que hablar de política a los niños». Había un miedo tremendo. Eso, claro, es una cortina tremenda. Yo me he enterado de lo que era mi padre, de lo que era mi abuelo, mu-

«Poder ser uno más en la lucha política es como un lujo que me he gastado, pero no he sido comprendido; en el fondo soy un desclasado». (Foto: Ramón Rodríguez). A la derecha, «de espaldas», obra de 1982.





cho después. Incluso ahora que mi padre es mayor, tiene esa cortina de silencio, un mecanismo del miedo. Y la Escuela de Bellas Artes tenía un vacío impresionante. Sólo Sorolla.

-¿Y creáis el grupo Los Siete para salir del aislamiento?

-Los Siete fue muy simpático, dentro del ambiente tan terrorífico de Valencia. Eramos muy ingenuos políticamente. Hacíamos recitales con obras de Miguel Hernández y nos parecía estupendo. Por cierto que María Cuadra, que tendría catorce o quince años, hizo su primer acto público con Los Siete, recitando a Miguel Hernández. Y no pasó nada; o fue por chiripa o nos vieron las caras de inocentes, porque ni siquiera lo prohibieron. El grupo se creó para animar culturalmente Valencia y encontrar una salida como pintores, porque si no íbamos a acabar haciendo fallas o abanicos.

-¿Qué pintabas entonces?

-Pues una pintura decorativa. Estaba loco con el «novecientos» porque ¡claro! al llegar a 1925 se acababa la Historia del Arte. Bueno, mucho antes, porque no conocíamos el cubismo. Con decirte que al director de la Escuela le llevábamos una lámina de Van Gogh, así (con dos dedos) y

nos decía «eso fuera, ese hombre está loco, vosotros estáis locos, fuera de aquí», con las manos en la cabeza. Y eso cuando los franceses ya lo tenían en los calendarios (termina riéndose). Era una incomunicación total.

-Erais todos fugurativos, claro.

-Claro. No conocíamos la pintura abstracta. Entonces no se podía viajar fuera. Eugenio Sempere, que era de unos cursos anteriores a mí, salió a Francia y vino hablándonos de «pintura abstracta». Eso hacia el 53. Hizo una exposición y aquello fue tremendo. Recuerdo nuestros encuentros con él, discutiendo todavía si la pintura era sólo pintura porque no representaba nada. Habíamos llegado al abstracto sin pasar por el cubismo, sin experiencia de los impresionistas, a los que en la Escuela los profesores llamaban «Manet y Peuet», manita y piececito en valenciano. Los Siete duró tres años o así. Y luego me vengo a Madrid, gano la Diputación.

-¿La beca de la Diputación?

-Sí. A Sorolla en su tiempo le sirvió para ir a Roma, pero en mi época eran como 8.000 pesetas al año, una miseria. Nos presentamos 50 artistas, 50 compañeros, y la gané yo. Una lucha desenfrenada por una sola plaza. Había que pintar un cuadro de

dos metros y medio. Luego tenías que irte de Valencia. Y te venías a Madrid, porque a Roma no podías. Gané también la pensión de El Paular. En Madrid pierdo el contacto un poco con Valencia, tengo un estudio miserable con Julio Alvarez y Antonio Vázquez. Julio Alvarez formó luego parte del Equipo 57 y Vázquez está ahora en Suiza, no sé qué será de él. Con ellos fundamos la Exposición al Aire Libre, que Alvarez ha mantenido porque es muy perseverante.

-Esa exposición reunió a casi toda la generación de jóvenes, ¿no?

-Aquello fue muy bonito, se hizo en la Casa del Pobre y del Rico (ya desaparecida, en el Retiro). Ibamos desde Cuatro Caminos llevando los cuadros en un carrito de mano. Luego vino el papeleo, los permisos. Del Ayuntamiento nos mandaron a Cecilio Rodríguez, que estaba en su despacho, muy viejecito, rodeado de gatos, miles de gatos, y que nos decía: «Y eso ¿qué es, qué quieren hacer ustedes?» «Queremos exponer la pintura para que la vea la gente.» «Pero ¡qué barbaridad! y ¿dónde van ustedes a guardar los cuadros?» Una cosa surrealista.

-¿Vendiais?

-Algunas cosas, pero muy baratito, muy baratito. A mí me compró un modisto y también unos norteamericanos, que ya empezaban a venir por aquí. Pero lo más divertido era el ambiente de chachas, niños, soldados. Luego hacíamos recitales con Gloria Fuertes y un cubano que apareció por aquí.

-¿Tampoco esta vez os clausuraron?

-No, fue milagroso. Yo siempre he ido un poco así. Lo recordábamos Julio Alvarez y yo el otro día. Pero como no éramos una oposición muy seria, pues nos dejaban.

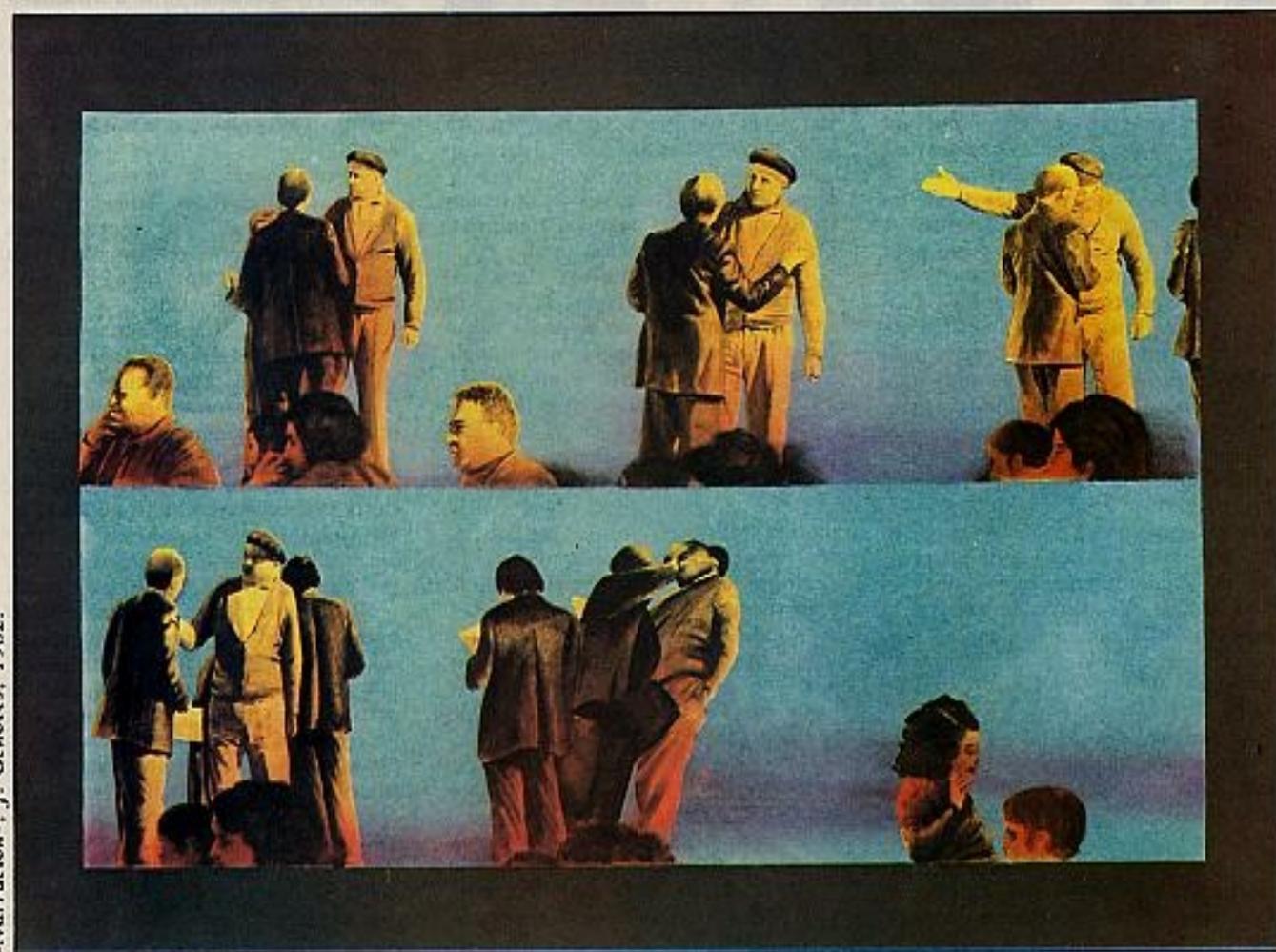
-¿El pintor vivía la represión de alguna manera distinta de como la vivían los demás ciudadanos?

-Bueno, la censura la llevábamos por dentro. Por ejemplo, nos pareció un atrevimiento el que en 1954, o así, le pidiéramos un dibujo a Picasso. En cierta forma, sí: estábamos politizados. En cuanto a la Exposición al Aire Libre, ahora pienso que el sitio para ver pintura no es la calle; esa es una posición guerrillera, pero el cuadro necesita su entorno hay que verlo con calma, no cuatro cuadros juntos. Para mí, un cuadro es una máquina de pensar, si no, no es nada. Hay que hacer que el público se acostumbre a pisar las moquetas, o lo que sea, de las galerías. El plan guerrillero vale muy poco. Ahora, la experiencia de ARCÓ ha sido impresionante. La cantidad de gente, la gente joven que había. Estoy pensando mucho en éste fenómeno porque me he fijado muy bien y he ido a ver cómo miraban los cuadros y

-Distancias-, J. Genovés, 1970.



-Narración-, J. Genovés, 1982.



JUAN GENOVES

he visto que *leían* la pintura, es impresionante. Es un fenómeno nuevo, debe ser que a los jóvenes les enseñan los profesores jóvenes lo que es la plástica. Aunque también había otros que sólo miraban, sin verlo bien.

-Y del plan guerrillero, pasaste a Parpalló, que era un grupo de Valencia.

-Sí, Parpalló tuvo mucha trascendencia y yo mantenía mucha relación con Valencia. Luego, en el 57 expongo en Alfil.

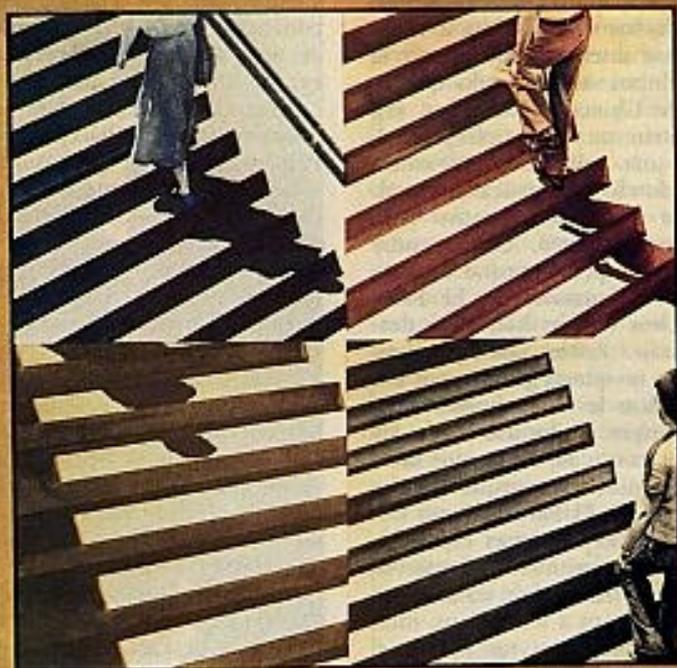
-Por primera vez.

-Sí, y Faraldo, del YA, me pone por las nubes en una crítica que escribí un domingo. Y pasó una cosa curiosísima: el lunes se me llenó de gente aquello, vendí muchísimo. Empezaba también el interés por la pintura porque entonces era lo más libre ¿no? Era cuando comenzaba *El Paso*, que aún no tenía mucha proyección. Así que vendí mucho y comencé a poder vivir de la pintura.

-¿El grupo Hondo nace un poco como defensa contra el informalismo?

En 1961 estamos en el grupo Hondo que, como experiencia, fue muy interesante. Yo era figurativo, algo anarquizante, pero figurativo. Pero a partir de *El Paso* aparece en España el *informalismo*, en la elite artística -que yo distingo mucho de lo que es la calle, porque hay tendencia a considerar la pintura como una cosa total y es muy pequeña-. Y el informalismo crea academia: todo el que no lo sea, ni es pintor ni es nada. A través de Angel Duarte me relaciono con los miembros del Equipo 57, que venían de París y tenían un estudio en la calle Luna, muy grande y tal. Y como que me perdonaban la vida porque era amigo suyo, por ser figurativo. Me acuerdo que hacían planteamientos como «la pintura, ya sabemos lo que es; la escultura, también. Pero ¿y el teatro? ¿el teatro, qué?». Arreglaban el mundo así, en plan teórico. Ellos, el Equipo 57 está un poco olvidado en España ahora, pero por ahí fuera siguen siendo conocidos. Están en todo el cinetismo, en todos los catálogos sobre el tema están sus obras. El grupo Hondo estaba formado por Mignori, Jardiel, Gastón Orellana y yo. Aunque nuestra pintura era un poco diferente, nuestra actitud mental era muy parecida, en el sentido de que ya estaba bien de academias, de costras lunares, de chafarrinones que, en parte, protegía el status franquista; lucía mucho porque era una cosa de vanguardia y al mismo tiempo no decía nada. *El Paso* tuvo una actitud muy digna porque se dieron cuenta de que el Estado jugaba a ayudarles. Les llevó a la Bienal de Venecia, González Robles, encantado de que España es-

«La escalera», J. Genoves, 1982.



«El preso», realizada en 1965.



JUAN GENOVES

tuviera a la cabeza de la vanguardia; en el extranjero se les protegió también porque se les vió interés, garra y que era una pintura de protesta anti-franquista. Así que con tanta academia, Hondo fue una rebeldía total. A nosotros nos interesaba introducir la presencia humana. Recuerdo que la duquesa de Chinchón, de Goya, era para nosotros una cosa excepcional, tenía casi una palpación, presencia humana. Hondo fue un fracaso total. El Paso se sintió despreciativo y la demás gente también. Caímos muy mal y fue una pena porque hubiera sido una continuación de El Paso, como muchos críticos han visto después. González Robles nos dijo tajantemente que no quería grupos; por esa época, El Paso le había puesto ya a escaldar porque se iba marcando los éxitos a su costa. El decía que sabía mucho de pintura porque estaba dando clases en El Pardo. Como Comisario de las exposiciones españolas era de un autoritarismo... Así que nos llevé aislados, hicimos un catálogo pequeño, lo dimos a los críticos, interesó muchísimo, pero no se vio el grupo junto. Luego, Hondo se deshizo y entonces sí, de verdad, me politizó.

—¿A través de qué cauces?

—Pues del Club de Amigos de la Unesco. Dejo de pintar porque lo veo inútil y para ganarme la vida dedico a hacer joyas.

—De alguna manera, así te acercaste un poco a la escultura ¿no?

—Pues sí, porque luego me dedico a hacer cosas en relieve, con trapos y tal y me planteo la pintura desde otro punto de vista, echo las estéticas por la borda, me planteo una exposición exclusivamente con una finalidad política. La hago en la Dirección General de Bellas Artes, a base de hombres solos y multitud, las dos cosas con técnicas distintas, la figura en relieve. La exposición tiene un suceso político enorme porque ya había empezado el movimiento en la Universidad (1965), era el momento de Aranguren y Tierno Galván, totalmente de acuerdo en la oposición al régimen. El catálogo de la exposición con toda la obra estaba en los tabloneros de anuncios de todas las facultades y fue el delirio. Pero tiene un éxito artístico, que es lo que yo no me esperaba, porque no me había preocupado nada lo artístico, aunque tampoco entonces hubiera podido hacer panfletos.

—¿Cómo la valoras ahora, al cabo de los años?

—Todo el tema era el hombre y la multitud, me lo planteo así. Y quizás antes tenía que haber echado por la borda tanta teoría vacía, que me había atado como con una especie de cañamazo. No podía moverme y aquello me dio una libertad tremenda de teoría estética.

—Este es el momento en que comienza una etapa que no termina hasta hoy en que sólo se te conoce como cartelista, como militante, porque das la exclusiva a una de las más poderosas compañías multinacionales del arte, a quien no interesa organizar exposiciones en España.

—Bueno, en 1965, Robles ve mi exposición y deciden hacer como con El Paso, me absorben. Qué casualidad que a la mañana siguiente de inaugurarse la exposición, varios periódicos de Madrid la sacan en portada. Si lo hubiera expuesto en una galería, me habrían cerrado. Así que le den la vuelta: dicen «la inquietud del hombre de nuestro tiempo, visión fotográfica». Y a González Robles le viene muy bien, para que se vea que en España hay libertad. Me lleva a Venecia con cuatro cosas en un rincón, le dice a la gente que soy un chico que no pinta nada. Bueno, allí me dan un premio y no había nadie, ni el embajador, ni nadie; yo allí, solitario con mi premio que no era ninguna tontería, pero en medio de un desconsuelo horrible. En cambio, a Le Parc le dieron otro premio y los argentinos estaban como locos, le sacaron a hombros. Claro, Argentina no era lo que es ahora. Así que me dieron un montón de tarjetas de galerías así (señala un palmo) y yo no conocía nada del arte internacional, ni de negocios. Venía de una posición miserable, me vino cuando menos lo deseaba porque la cuestión para mí era política, simplemente, política. Me acuerdo que estaba Canogar en la misma pensión que yo y por la noche iba a decirle «¿qué te parece, por cual me decido?». Y entonces apareció la galería Marlborough, todos decían que era la multinacional más poderosa y que no fuera tonto. Y a partir de ahí, hago exposiciones en Nueva York, Londres, etc.

—El impacto que produciste ¿vino porque tratabas un tema válido en cualquier parte, la soledad del hombre frente a la multitud?

—No, realmente, creo que fue porque no había nada que se le pareciera. También se trataba del caso concreto de España, pero empecé a tomarle asco al asunto, porque veía que realmente eso estaba pasando en todas partes y no sólo en España: el drama del hombre y del hombre frente al miedo es una cosa mundial, pero me colgaron el cartelito como a todos en el mundo del arte.

—¿También por parte de la galería?

—Bueno, no defiende totalmente a las galerías porque para mí el ideal de publicidad es otro, pero hay mucho de tebeo en todo. Naturalmente, las galerías tienen el poder y lo desarrollan. Honradamente, tengo que decir que la galería Marlborough jamás me ha exigido ningún tipo de pintura.

—Durante estos últimos años ¿qué relación tiene con la gente?

—Pues he seguido en Madrid, salvo algunas temporadas; estuve en Londres casi dos años. Y tener una galería me ha permitido seguir con mi militancia política, que nunca he dejado.

—¿Cómo nace el Sindicato de Artistas Plásticos?

—Esto empieza en el 68 y va paralelo al trabajo de mi obra. Parece rarísimo, pero esta vez tampoco nos cierran. Y eso que estábamos a lo mejor seiscientos pintores reunidos en la Escuela de Bellas Artes. Se hablaba de todo, pero no vino la policía. Hicimos un encierro como unos ochenta artistas plásticos en el museo de El Prado, para protestar por que a Moreno Galván (crítico de TRIUNFO) le habían metido en la cárcel (por participar en un intento de homenaje a Picasso en la Universidad). Nos encerramos en una sala redonda donde tenían entonces a la familia de Goya, las majas y demás. El pánico nuestro, esa sensación que llevo siempre materializada encima, venía por el miedo que daban los cuadros de Goya en la oscuridad. Se iba haciendo de noche y veíamos aquellas figuras... no nos dieron la luz. Es una experiencia que no se me olvidará nunca. Además veíamos a lo lejos del corredor a la policía formada. La prensa no informó, salió una noticia pequeña. Vino Javier de Salas, que era el director de El Prado y lo quiso arreglar por el lado psicológico «que podíamos hacer daño a los cuadros, que íbamos a tener la culpa si la policía nos echaba». Y entonces pensamos que los cuadros eran nuestra protección, así que había que arrimarse ellos. Pero los grises nos rodearon y nos fueron sacando. Nos quitaron el carnet... pero a Moreno Galván le saltaron.

—¿Hasta qué punto estaba politizado el Sindicato?

—Desde luego, lo estaba; el más fuerte era el Partido Comunista, que era casi el único, pero a la comisión de cultura del partido y a todos los que estábamos en el sindicato lo que nos preocupaba era la cultura. Nos interesaba que el artista estuviera poseído de ciertos derechos sociales, como en países como Dinamarca, Holanda, Noruega. Allí el artista está casi mimado por el Estado, lo que no es ningún privilegio; es darle a la cultura lo que debe dársele por derecho social. En la primera etapa del sindicato no sé si se tomó más bien como oposición al régimen-naturalmente que lo era—y aquellas cosas parecían muy lógicas. Pero con la venida de la democracia parece que los artistas se han convertido en *arcángeles*, estamos por encima de los humanos y no necesitamos derechos sociales. Si te pasa algo en una mano, bueno, pues a morir de ham-



«Contra la pared», Juan Genovés, 1965. En esta etapa, el pintor echa las estéticas por la borda y se plantea la exposición con una finalidad exclusivamente política.

bre. Y eso los que vendemos pero ¿y los que no venden ni por casualidad?

—En los últimos años de la clandestinidad, cuando aparece tu cartel del abrazo para pedir la amnistía, la represión era más leve ¿no?

—No, en los últimos años me tuvieron durante seis días en la Puerta del Sol y se pasaba mal, muy mal. ¿eh? Vinieron por el cartel, precisamente, pero me dio la sensación de que andaban buscando algo más importante, como si yo fuera a tener a Dolores Ibarruri debajo de la cama. Y me revolvieron todos los papeles —desde entonces no encuentro nada— me sacaron con una pistola al pecho, delante de mi hija de ocho años. Sacaron a los vecinos de sus casas para que fueran testigos de que yo era comunista y tal. Y esto en el 76. A unos compañeros que estaban sacando los

paquetes del cartel de la amnistía los pescaron y a mí no, porque andaba repartiéndolos en otro lado. Curiosamente, ahora están pidiendo la amnistía en Uruguay y por allí con ese mismo cartel. Lo han reimprimido.

—¿Cómo vino la elección de la imagen para ese cartel? Porque lo más obvio hubiera sido una cárcel y gente saliendo, en lugar de ese abrazo, que casi parecía una premonición de la etapa de transición actual.

—La primera idea que tuve fue como un cuadro con barrotes en perspectiva unos puños que salían. Pero lo que salió, el abrazo, fue una sorpresa. Incluso creo que fue en la comisión de cultura —que estábamos en la clandestinidad— y comentándolo, salió que por qué una cosa tan directa. Así que no fue totalmente mía la elección.

—Hablando de carteles ¿qué te pa-

rece el impacto del Guernica como cartel?

—Bueno, yo creo que a pesar de que hay cosas técnicamente mucho mejores de Picasso, el Guernica tiene una emoción contenida impresionante. Ahora, el uso suyo como cartel, también lo desfigura un poco. Y se me cayó el alma a los pies cuando lo vi tan encerrado, como esos cristos yacentes que hay en las iglesias de los pueblos. Yo lo he visto muchas veces en Nueva York y en París y es que aquí no se ve, la luz está mal, no te puedes acercar. Y la pintura hay que palparla. Además no se puede apreciar las tonalidades, para mí es un cuadro de blancos muy matizados; y aquí no se ven. La pintura es muy esclava de su entorno.

Se está preparando para el próximo otoño una gran exposición retrospectiva de la obra de Genovés, en las salas del Centro Cultural de la Villa de Madrid. El proyecto inicial era hacer coincidir la muestra de su última obra con esta antológica, pero ha sido muy laborioso conseguir reunir obra que está distribuida por todo el mundo, en colecciones particulares, museos, galerías, etc.

—Se creía que se podría hacer en cuatro años, pero ha sido imposible. Y quiero que la muestra represente bien las etapas, porque siempre he intentado crear cierta dialéctica en cada una. El del abrazo, por ejemplo, pues forma parte de una serie que tiene una especie de broche, en fin, hay que verlo, porque las palabras para explicar la pintura no sirven. El cuadro hay que leerlo, no creo en etiquetas ni en teorías. Como decía mi amigo Benau: «desengáñate, que los que no se ha manchado todos los días de pintura los pantalones, no pueden saber auténticamente nunca lo que es la pintura». Todo el mundo puede leerla, pero nosotros como los maquinistas con las locomotoras, sabemos más. No leo nunca críticas sobre cosas más, pero sí lo que dicen los pintores. Últimamente, he leído lo que dice Mondrian, un místico increíble, que interesa muchísimo ¿no?

Y Juan Genovés se despidió hablando de la mala conservación de los cuadros del museo de El Prado, que están estropeadísimos, pero nadie quiere decirlo, las partículas metálicas que se han impregnado en el barniz, el bióxido de carbono de los coches, la mala colocación. Respecto a esto, me hace notar el entorno que últimamente da a sus cuadros, a modo de paspartú, para ayudarles a crear su propio ambiente. Abandonamos la torre de trabajo de Genovés, dejándole envuelto en sus meditaciones, en su soledad, enterrado en líneas de pintura y diseños tempranos. Allí queda el artista encerrado consigo mismo, bien a su pesar. ■ C.F.R.