

ARTE

Con el cronista —con el de arte y con el de todo lo demás— se debería ser un poco más tolerante. Se le debería permitir que, de vez en cuando, a su crónica le saliera algo así como el sarpujido de la persona. Se debe ser ecléctico y, en la medida de lo posible, justo, pero, ¿por qué retirar despiadadamente de cada opinión toda la temperatura del opinante? Digo eso, y los que bien me conocen ya me están viendo venir, curándome en salud. Empiezo por confesar que yo, por lo menos cuando escribo crónicas como ésta, por una cuestión visceral, no puedo usar la tercera persona. No puedo decir, por ejemplo, como decía mi admirado maestro don Eugenio d'Ors, "nosotros". Yo no puedo ser nada más que yo. Por eso, a mis crónicas más sinceras les sale siempre un vaso de vino por alguna parte, o se lo presiente al menos. Ese vaso de vino que algunos me reprochan como un efluvio innecesario de mi persona, en realidad es el mismo de que hablaba Berceo: "Bien valdrá, según creo, un vaso de buen vino". Digo todo eso porque ahora voy a hablar de un amigo mío, con el que me usen veinticinco años de amistad. Sí, es verdad que yo podría prescindir de ese dato y referirme sólo a su pintura, pero, ¿por qué? Además, y eso lo saben muy bien mis amigos lectores, yo no me referiría para nada a aquellos veinticinco años si la obra que ahora nos presenta no valiera nada. Me estoy refiriendo a la obra de Manolo Raba, expositor en el Museo de Arte Contemporáneo.

Manuel G. Raba,
en el Museo
de Arte
Contemporáneo

Santiago Amón, en el estudio introductorio del catálogo, hace mu-

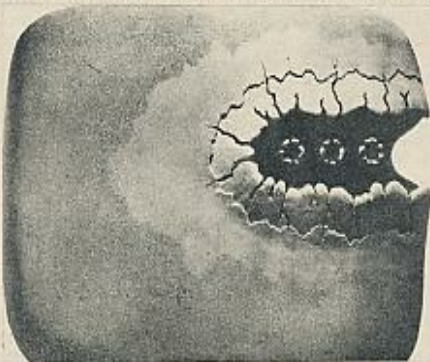
cho más que eso: realiza una verdadera introducción filosófica a la obra de Raba, que en muchos aspectos puede considerarse ejemplar. Y tiene razón Santiago: esa obra esconde una filosofía, es decir, una visión del mundo y de las cosas que es necesario desentrañar. Yo no puedo ir por ese camino. No es el mío, y me perdería en él de una manera lamentable. Tampoco es el de este suelo gacettillero que ahora ocupo. Pero llamo la atención sobre esa vía de acercamiento que propone Santiago Amón, y no sólo para acercarse a la obra de Raba, porque es una fórmula honrada de acercamiento a la obra de arte. Yo no digo que esa sea la única vía. Pero, desde luego, tampoco es la mía.

Mi fórmula no puede ser filosófica... ¿Cómo es? Acaso, digo sin pensarlo mucho, fisiológica: fisiológica con algu-

—con mucha frecuencia, ceras— en las que se establecía algo como una dialéctica entre una gran masa —tronco o cuerpo— y unas extremidades animadas de una vida peculiar.

Me parece que no vale la pena insistir demasiado sobre lo que para mí significan las influencias. Yo no culpo a nadie de tener influencias. Insisto en afirmar que todo artista es hijo de padres conocidos. Yo creo, por el contrario, que cuando se elige a un mentor magistral lo que se hace es descubrir al pariente próximo de paralelas intenciones. Creo, por tanto, que aquel Raba juvenil tenía pleno derecho a estar influido por Marini, máxime cuando lo proclamaba a los cuatro vientos.

Yo no he ido a esta exposición pretendiendo encontrar a aquel Manolo Raba que dejó de frecuentar hace veinte



ños. Pero lo encontré. Por supuesto, aquella influencia desapareció asimilada por la verdadera intención de su pintura. Lo que buscaba en aquella pintura y lo que encontró en esta era la expresión dialéctica entre las masas compactas y las extremidades livianas... yo diría más: lo que buscaba y busca es expresar situaciones contradictorias.

Ahora, en esta obra, se le nota que tiene necesidad de acentuar la solidez de las masas precisamente con la insinuación de lo contrario; con la ruptura y, más aún, con la rotura de la melodía masificadora y masificante. Claro que sí, que Raba utiliza el hueco como lo hace gran parte de la escultura contemporánea. Pero, para acentuar el estado contradictorio, él, más que

huecos, usa rotos. Directamente rotos.

No quiero volver a hablar de mis años mozos, en el Madrid de los cincuenta, con Raba y otros amigos. ¿Te acuerdas, José Vento? ¿Te acuerdas, Bernardo Ballester? No quiero hablar porque luego siempre tienen que decir... ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

La violenta ambigüedad de Rafael Canogar

En 1957, varios pintores informalistas formaron en Madrid el grupo El Paso. Entre estos pintores de vanguardia estaban Saura, Millares, Manuel Rivera, Viola, Feito, Pablo Serrano... y Rafael Canogar. Con veintidós años, Canogar era considerado miembro de esta generación pictórica cuyo objetivo era transformar el arte tradicional y anquilosado, realizado en España por una situación aislacionista de posguerra, en un arte abierto a las nuevas tendencias del arte abstracto (en concreto, al informalismo) y a una concepción libre, no académica, de la creación artística.

El informalismo, como tendencia abstracta, es el contrapunto de lo que llamamos actualmente Crónica de la Realidad. Con su última exposición informalista en 1963, Rafael Canogar se adentraba en los caminos del arte «reflejo de la realidad», mostrando «la vida tal como es, con objetiva sinceridad artística». No es necesario recordar que los opuestos no coexisten; más aún, son el móvil de toda existencia y progreso. Por ello, analizar la personalidad artística de Canogar, que del arte informalista se ha transferido al lenguaje realista, no supone el testimonio de una claudicación, de un oportunismo o de una concienciación, sino el reflejo de una subjetividad artística insaciable, en continua evolución, no sujeta a ningún academicismo y abierta a todo progreso e investigación, fruto de la contradictoria relación arte-sociedad, creación artística-reali-

dad histórica y científica.

La última exposición realizada en Valencia en la galería Punto, en colaboración con la galería Juana Mordó, de Madrid, con una producción de acusado interés actual, ha sido el motivo para plantearle algunos interrogantes.

—En el verano de mil novecientos setenta y uno recibiste el Gran Premio en la XI Bienal de Sao Paulo. Desde los aires «contestatorios» y «revolucionarios» del sesenta y ocho francés —y por difusión europeo—, en la Bienal de Venecia no se conceden premios. Si Sao Paulo es la Bienal americana, con todo lo que este nombre significa en sociopolítica, Venecia es la Bienal de los europeos, y, por tanto, en ella puede existir una caja de resonancia de diferentes tonos culturales y políticos. ¿Qué significación ha tenido tu participación en Sao Paulo?

—A los artistas nos interesa presentar nuestras obras en Sao Paulo y en Venecia. La participación es lo que más me interesa. El premio siempre es un aliado, ya que es una compensación económica a tu trabajo, te conoce más la gente, te compran más y tienes que subir los precios para que la demanda se establezca y no influya perjudicialmente en tu producción artística. Es verdad que en Venecia, desde mil novecientos sesenta y ocho, no se dan premios, porque los artistas «contestatorios» afirmaron que el arte no debía ser competitivo y que había que luchar contra el poder de las grandes galerías que presionan sobre los Jurados, premiándose no la calidad, sino el negocio. Sin embargo, mi opinión es más conservadora. Creo que el arte es competitivo y que esto es positivo. Estos últimos años, la categoría de Venecia ha bajado. Las galerías ya no quieren mandar sus representantes. No me extrañaría nada que volvieran los premios tradicionales.

—Con diez años de tiempo para poderlo haber juzgado, ¿qué supuso para la pintura española la introducción del informalismo?

—Fue un canto de libertad y de protesta que hoy ya está dentro

de nuestra cultura, es un elemento histórico. Influyó mucho en la pintura española. La explosión fue más fuerte incluso que en muchos países europeos. Pero cuando una experiencia se repite, se divulga, al menos en pintura, se academiza y pierde todo su carácter innovador y vanguardista del comienzo. Hoy, el informalismo está en los catálogos, en la arquitectura, en la moda, en las revistas, en los museos, pero como arte está en crisis, agotado, cerrado. Fue importante la ruptura que supuso con el concepto tradicional de perspectiva, por ejemplo. Ya no habrá un punto de referencia, sino que todos los centímetros del lienzo tienen la misma importancia. Se utilizaron nuevos materiales industriales desconocidos en pintura: harpillera, mezcla de tierras y colas, tela de alambres. Tapiés es un importante testimonio. Supuso la introducción de la libertad artística en pintura.

—El artista juega con unos elementos muy subjetivos que normalmente cambia cuando comprueba que están faltos de comunicación con el público. ¿Por qué evoluciones hacia el «reportaje social»? ¿Reproduces la realidad en tus composiciones?

—En el último período informalista integré el material gráfico que me facilitaba la prensa diaria y semanal. Investigué este campo artístico y vi que la forma de ir más allá de una reproducción fotográfica de la realidad era superando la bidimensionalidad tradicional; por ello, todos mis cuadros tienen relieve, las figuras salen del lienzo. Con ello también conseguía más agresividad y rompía la frontera pintura-escultura, integrándolas. ¿Si son reales mis imágenes?... Todas me han sido dadas; no las invento, las vemos a diario. La única transformación que empleo es técnica, para darles más fuerza.

—¿A tu producción artística se la puede llamar arte político?

—Entiendo por arte político aquel que denuncia hechos concretos y que, por lo mismo, perderá actualidad rápidamente. Mi arte no es una cierta ambigüedad, ya que no acusa