los directores franceses, el director de orquesta no es un autócrata» (añade su admiración por Paul Paray).

Sobre las puestas en escena: «En mis tiempos las puestas en escena se aproximaban lo más posible a lo que habían querido el libretista y el compositor: el regista indicaba las salidas, las entradas, el juego escénico, las intenciones de los autores. Era suficiente. En mi opinión la puesta escénica es un poco, a veces mucho, el enemigo del artista. Tomad un cuadro y ponedle un marco asombroso. No se ve el cuadro, sino el marco. Cómo definir algunos montajes de hoy, yo no quiero dar el epíteto. No admito, y no soy el único, que se nos impongan algunos horrores demasiado indecentes. Eso sí, paso a los jóvenes, pero no paso a la chifladura».

Sobre el mundo del disco: «Es una gran invención, pero puede ser tramposo con respecto al mundo del canto, reduciendo las grandes voces y ampliando las pequeñas. No citaré nombres, pero hay muchos. Ciertos artistas llegan precedidos por una gran reputación, a través de los discos, y al oírlos, la cosa ha estado bastante lejos de ser brillante. En mi caso me ha ayudado en mi carrera, pero también me ha perjudicado porque en mi época las grabaciones se hacían en cera y no en banda magnética como ahora. La aguja que recorría el surco vibraba y esta vibración quedaba grabada. Si se cantaba demasiado *piano* la aguja no vibraba bastante y no grababa. Si se cantaba *forte*, la vibración penetraba profundamente en el débil surco y hacía bajar la altura de la nota. Esto ocurre en mi disco de *El Cid* (Massenet) en el aria «O noble lame», en el si bemol de «Condu-*I*-re». Por el contrario, en el final del disco «Inutiles regrets» de *Los Troyanos* (Berlioz), el ingeniero de sonido para evitarlo bajó la intensidad, con lo que la voz ha sido disminuida, apagada, con respecto al coro».

Sin embargo, a pesar de estas consideraciones, es el disco quien perpetuará la voz y el arte de este gran cantante, que ya ha entrado en la leyenda.

FERNANDO FRAGA
San Vicente Ferrer, 34, 4.º izq.
28004 MADRID

Ocho exposiciones en Madrid y una en Legnano y Milán

1. Los Sorolla de La Habana, en las Salas Picasso

En uno de sus cuatro grupos de salas, se celebró en sus tres espacios una exposición de 31 obras de Sorolla, nunca vistas hasta ahora en España. Casi todas ellas databan de los últimos años del siglo anterior o del primer decenio del XX. En los dos ámbitos de la planta baja había 16 obras de muy grande o mediano formato. En el ámbito de la segunda planta 14 obras de formato más bien mediano, y una de pequeño formato. Un Sorolla inédito, con lienzos provenientes en su casi totalidad de

colecciones particulares, integradas en el Museo de Bellas Artes, de La Habana, constituye necesariamente una fiesta de luz y color. Había, no obstante, varias obras en las que Sorolla había oscurecido su luz y alguna, la mejor de todas, en la que había sustiuido su frecuente mancha de color larga, en la que la propia mancha se autodelimita sin que sea visible ningún dibujo previo, por un dibujo caracoleante y por unos toques más nerviosos y menos resbaladizos. Dicha obra —«Fiesta en la Alquería»— tenía además una paz intemporal y un equilibrio de masas que le daba un aire clásico a pesar de la modernidad evidente de la factura. En ésta y en una segunda obra —«Entre naranjos»— había además un no sé qué del espíritu de Watteau, pero no a la manera de las fiestas galantes, sino con un sano regocijo popular. En las restantes obras la luz —como siempre en Sorolla— creaba la atmósfera y era protagonista. La temática era también la habitual en el maestro: el mar de Levante español, con figuras en su orilla o la huerta lujuriante de luces a menudo cernidas o con ramalazos de sombra.

Sorolla atraviesa ahora el más difícil momento para su fama. Murió hace 33 años y a pesar del prestigio que disfrutó en vida, no figura en los grandes diccionarios de la pintura universal, del tipo del «Le Robert», ni se lo considera como un precursor del arte actual, ni como un clásico. Todo ello es injusto, pero el gusto y la crítica van por otros derroteros. Cuando hayan pasado otros cincuenta años estará Sorolla en todos los diccionarios y será un clásico, uno de los más grandes luministas de los dos últimos siglos y un maestro de quien se dirá que se expresaba con soltura, alegría de color y radical autenticidad. Mientras ese momento llega, felicitémosnos de que esta exposición nos haya permitido recordar una vez más algunos de sus contrastes entre sombras hoscas y luces irisadas; entre pinceladas tensas y manchas larguísimas, levemente estriadas; entre colores densos y claras fluideces rosadas y tersas. La hora de Sorolla volverá indefectiblemente cuando la pintura de vanguardia pueda vestirse de nuevo de sosiego y alegría de vivir, de color y de luz.

2. «El Fortuny de Venecia» y «Pintura naïf», en el Banco de Bilbao

Pocas personas recuerdan que el gran Mariano Fortuny y Carbó, uno de los más importantes pintores españoles del siglo XIX, tuvo un hijo de igual nombre, que fue también artista y que murió en plena actividad creadora a los ochenta años y no a los treinta y siete como su padre. Sabido es que Fortuny y Carbó compró en Venecia el Palacio Pessaro (hoy palacio Fortuny) y que allí pasó parte de los últimos años de su vida, hasta que falleció prematuramente en Roma en 1874, el mismo año en que los pintores impresionistas comenzarían a llevar hasta sus últimas consecuencias gran parte de sus premoniciones. Fortuny y Carbó era sólo pintor. Su hijo Fortuny y Madrazo lo fue todo con buen oficio y escasa ambición. Nacido en Granada en 1871, tres años antes de que muriese su padre, se encariñó él también con Venecia y allí pasó casi toda su vida y allí murió como un patriarca rodeado de amigos y colaboradores. Fue pintor, escultor, dibujante, escenógrafo, figurinista y casi ingeniero. Muy ligado al teatro de «La Scala», de Milán, no sólo realizó numerosos figurines de enorme distinción, sino también maquetas y bocetos para la cúpula plegable y

móvil de dicho teatro, proeza esta última en la que fue una especie de precursor de Pérez Piñero. Dada esta amplitud de su obra, de la que se habían celebrado importantes exposiciones en Italia y otros países, era necesario traerlo también aquí. En 1979 se celebró en el Museo Textil de Lyon una antológica de sus textiles y figurines. Sus diseños para telas fueron considerados entonces como de calidad excepcional, en tanto a sus figurines se los destacó por su extremada elegancia. Su obra pictórica está compuesta primordialmente de retratos veraces y bien entonados. Sus decorados, otra de las cimas de su obra, son suntuosos en medio de su relativa sencillez y se avienen bien con los vestidos de terciopelo que ornan a algunos de sus personajes escénicos. Mariano Fortuny y Madrazo nunca dejó de ser espiritualmente un artista con gran simpatía por el espíritu del siglo XIX, pero ello no evitó que inspirase una gran parte de sus modelos en la moda cortesana de los grandes siglos de la Edad Media, del XIII en adelante, ni que la reelaborase con una distinción que, sin perturbar la originaria, la acomodaba flexiblemente a nuestros gustos actuales. Bien venido, por tanto, a su patria este Fortuny póstumo y que no sea por última vez.

También en el Banco de Bilbao se celebró una exposición antológica de alta importancia: la de pintura naïf de la Colección de Juan Antonio Vallejo-Nájera, la más importante de España en dicha especialidad. Nadie va a descubrir a Vallejo-Nájera como psiquiatra y como escritor, pero es posible que se ignore que es también un excelente pintor naïf, un gran coleccionista de dicha pintura y un encuadernador que encuaderna tan sólo sus propios libros, pero que se halla a la altura de los más importantes de España. En su colección no falta ninguno de los grandes naïfs, pero es posible que los que más lo conmuevan sean «Angulo», «El Boliche», María Dolores Casanova, Mellebrera, Pérez Bueno y Rivera Bagur. En su insustituible libro «Naïfs españoles contemporáneos», estudia Vallejo-Nájera a otro grupo de pintores a los que considera no naïfs, pero sí «de estilo naïf», en el que hubiera podido incluirse también a él, si su modestia no se lo hubiese vedado. No cabe duda de que un psiquiatra no puede seguir viviendo en el paraíso original, ni verlo todo color de rosa. Vallejo-Nájera no puede, por tanto, ser naïf, ni pueden serlo los otros pintores que incluye en ese segundo apartado, tales como Carmen Ramírez, Juana Pueyo, «Marta Figueroa», Belén Saro o los hermanos Borrás. Estos otros pintores consiguen a veces una sencillez y una armonía cromática tan limpia como la de los verdaderos naïfs y merecen, por tanto, el lugar que Vallejo-Nájera les concede en su colección. Fue un gran acierto que el Banco de Bilbao haya dado a conocer esta gran antología naïf. Cuando empezamos a hallarnos un poco de vuelta de tantos tremendismos y de tantos descalabros posconceptuales, esta exposición constituye un soplo de aire puro, de originalidad no prefabricada, de fragancia y de búsqueda a tientas de nuevos caminos espirituales. Era una exposición necesaria y ha merecido su éxito.

3. Zóbel en la Fundación March

La muerte del gran pintor y mecenas Fernando Zóbel de Ayala y Montojo, constituyó uno de los más dolorosos golpes que ha sufrido el arte español en 1984. Zóbel no sólo era uno de nuestros más importantes pintores gestuales, sino uno de

los artistas que más se ha preocupado por poner su fortuna personal al servicio de una labor cultural y patriótica de extraordinaria eficacia. Nacido en Manila en una familia de vieja raigambre española, emparentada con una emprendedora estirpe alemana, reunía en su carácter las virtudes de seriedad, espíritu de iniciativa y vocación de servicio que caracterizaban a los Zóbel, los Ayala y los Montojo. Fue fiel al imperativo de su ancestros, entre los que había marinos heroicos, capitanes de empresa y hombres de alta cultura. Nada de extraño tiene, por tanto, que haya sido el fundador del *Museo de Arte Abstracto español,* instalado en Cuenca en el marco inigualable de las Casas Colgadas, ni que haya seleccionado personalmente todas las obras que se exhiben en el mismo y las haya comprado con su peculio personal, sin solicitar ningún tipo de ayuda al Estado o a los artistas, y las haya donado luego, igual que parte de su biblioteca y archivo de arte, a esa gran institución cultural en la que había puesto sus mejores ilusiones. Presintiendo hace escasos años su próxima muerte, cedió luego su museo a la Fundación March, para que cuando él faltase pudiese seguir funcionando y no se perdiese así la labor educativa que, gracias a su generosidad, allí se realizaba y que, debido a su previsión, se sigue realizando en la actualidad. El Museo de Cuenca alberga la más importante antología del arte abstracto español existente en España y no puede, en dicho aspecto, ser igualada, ni de lejos, por el Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid, ni por el de Arte Moderno, de Barcelona. Es un museo único en el mundo por su montaje, por su emplazamiento y por la calidad de sus fondos en la especialidad a la que ha sido dedicado.

En la exposición conmemorativa de Zóbel, organizada por la Fundación March, era posible seguir su evolución total. Excluida una etapa inicial de tipo figurativo, rico color y expresividad intensa, la totalidad de la obra de Zóbel entra de lleno en el más paradigmático gestualismo abstracto. Al final del decenio de los cincuenta aplicaba con jeringuillas de inyecciones sus rectas estrías gestuales y las emborronaba luego ligeramente con paños, permitiendo así que los trazos iniciales quedasen embebidos en el frotado final. En algunos lienzos utilizaba tan sólo un vibrante negro sobre blanco, pero en otras obras los fondos, con muy sutiles gradaciones entre amarillentas y verdosas, constituían una premonición de sus futuras y más conocidas etapas. En ellas siguió siendo abstracto gestual, pero el despliegue de sus manchas tenues y la melodía de su dibujo —cuando existe— sugieren paisajes soñados en los que confluyen el refinamiento y la intemporalidad.

Esta manera de hacer, no es en la pintura de Zóbel un fin en sí mismo, sino un medio para comunicarnos un «algo» inasequible que supera las habituales limitaciones del oficio de pintor. Zóbel se había asimilado mejor que nadie en España el espíritu de la pintura extremooriental, en especial el de la de China y Japón, y captaba en sus lienzos esa detención del instante y ese estado de «vacío del alma» que tan conmovedoramente han sabido trasmitirnos algunos escritores y pintores taoístas o budistas, coincidentes todos ellos en su renuncia a perderse en el flujo engañoso de los fenómenos y en su búsqueda calma de lo absoluto, equivalente oriental e intutitivo del número kantiano. La pintura de Zóbel es así una ventana abierta hacia otra realidad más verdadera, que se esconde más allá de todo cuanto vemos y que, aunque nos es imposible llegar a conocerla con nuestros sentidos, podemos, al menos, intuirla

a veces a través de algunas obras de arte o mediante algunas vivencias de tipo religioso en su más amplio sentido.

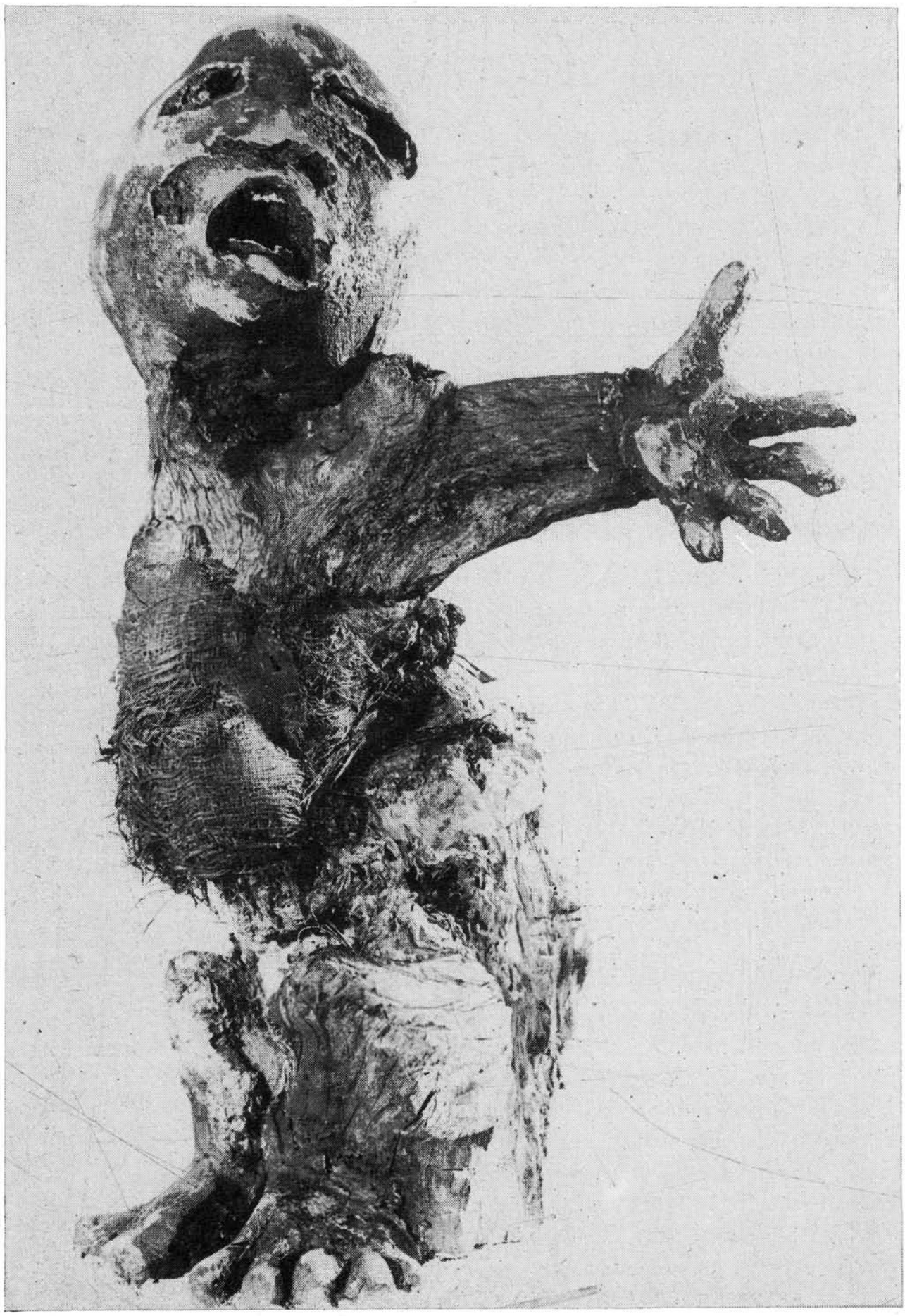
4. Aurelio Teno, en Galería Las Minas

Bajo dirección de Dafne de la Torre, acaba de inaugurarse en Madrid una nueva galería. Todo resulta en ella un tanto insólito, pero muy acogedor al mismo tiempo en la organización de su espacio. Tres pequeñas salas en el piso bajo y cuatro más en dos sótanos (dos en cada uno) se enlazan por pasadizos, escaleras y vericuetos un tanto laberínticos que permiten descubrir perspectivas inusitadas para cada obra. Una iluminación también anómala, con fuertes focos que revalorizan unas zonas de las esculturas y objetos y dejan otras en una intrigante penumbra, completa la originalidad de la ambientación. Para que todo resultase todavía más diferente, el expositor inaugural ha sido Aurelio Teno, quien, tras haberse pasado once años en Nueva York, Caracas y Buenos Aires, ha decidido suspender su fiebre viajera y retornar a España.

Antes de su viaje construía Teno pinturas, escultopinturas, esculturas, joyas y objetos en los que el surrealismo y el expresionismo se entreveraban en dosis casi iguales. Ahora sigue sucediendo lo mismo, pero todo es algo diferente. En las obras de sus últimas etapas —las que está exponiendo— el expresionismo predomina netamente sobre el surrealismo. Ha renunciado a todos sus restantes géneros y tan sólo realiza esculturas en toda suerte de materiales y construcciones de espacio interior y tensiones forcejeantes. Ha desaparecido también el espíritu de juego, el retozo andaluz que atemperaba su dramatismo, y todo tiene ahora intensidades hirientes de alto valor expresivo. La madera carcomida, mezclada con la arpillera y algún toque de pintura, le permite crear obras de un desgarro brutal, que son, en su opinión, un reflejo fiel de las ansiedades y tensiones de nuestra época. El dominio del oficio es, como siempre, muy grande, pero ahora procura Teno que se le note lo menos posible, para que nadie ose acusarlo de realizar obras que puedan ser tachadas de «agradables» o de «preciosistas». Todas estas cualidades resplandecen en el gran objeto que ocupa la totalidad de una de las salas del segundo sótano y que se extiende entre estiradas arpilleras desde el techo hasta el suelo y desde cada pared hasta la de enfrente y hasta la escalera. Es muy posible que Teno se convierta en obras así en el cantor de un mundo sin esperanza, pero la calidad de su obra y su creencia en la misión del artista creador, niegan, por fortuna para él y para nosotros, buena parte de todo cuanto su diagnóstico tiene de disconforme y de pesimista.

5. Jesús Infante, en Galería Eureka

Hace muchos años que estoy convencido de que Jesús Infante es uno de los mejores acuarelistas de nuestros días y de que la acuarela no es un «arte menor», sino una de las artes que más dificultades ofrecen si se quiere dotarla de la calidad y perfección deseables. Artistas tan importantes y renovadores como Turner o Kandinsky pintaron acuarelas que nada tienen que envidiarle a sus lienzos, sino que los



Aurelio Teno: El grito.

superan en algunas ocasiones por su levedad y distinción. Estas dos cualidades son también las que más prevalecen en Jesús Infante, pero el maestro riojano quiere ser acuarelista y solo acuarelista y no tiene, por tanto, que hacer competir a sus acuarelas con unos lienzos inexistentes. Su elección ha sido drástica, pero ha podido así perfeccionar durante treinta años sus técnicas y sus levedades hasta convertir cada una de sus acuarelas en una joya de transparente distinción. El paisaje del norte, en la gama fría, y el de Castilla, en la caliente, constituyen los dos temas principales de las creaciones de Infante. La sutileza de los tonos, la sensación de flotabilidad, algunos vahos de niebla en los cuadros norteños y algunas lontananzas desdibujadas en los castellanos, sugieren siempre más de lo que dicen y nos dejan a mitad de camino entre una realidad trascendida y una ensoñación entrevista. Muchas de las obras de Infante parecen estar hechas con aire y con luz, pero el aire fluye onduladamente y la luz se irisa lo imprescindible para dotar de vida a cada brizna y a cada celaje. Todo en esta obra tan armoniosa y serena se halla siempre en su punto exacto y no tan sólo deleita, sino que nos enseña hasta dónde pueden llegar las posibilidades de la acuarela como gran arte.

7. «Grupo Cero», en el Centro Cultural de Alcobendas

Alcobendas, ayer apacible pueblo de la provincia de Madrid y hoy barrio periférico de la capital, ha perdido su independencia y sus viejos y silenciosos barrios, sustituidos por muchos automóviles y muchas moles de cemento, pero ha ganado un excelente centro cultural, cuya política de exposiciones consiste en dar a conocer nuevos valores, notables por su capacidad de anticipación del futuro y por su calidad artística, virtudes ambas que nada tienen que ver casi nunca con la propaganda masiva que, por motivos de todo tipo, se le hace a veces a unos artistas y a otros no.

En Madrid acaba de nacer un nuevo grupo de arte que tiene un carácter internacional. Se llama «Grupo Cero» y lo componen Chu Lily, pintora china que disfruta de merecida fama en su patria; Manuel Emilio Montilla, joven maestro dominicano que, tras sus éxitos iniciales en Santo Domingo, aspira a triunfar también en España, y los jóvenes pintores españoles Alfonso Guerra Cal Calle, de Arcos de la Frontera, e Hipólito Gago Piorno, de Zamora. Montilla cuenta en la actualidad treinta y cuatro años, Guerra treinta y dos y Gago veintinueve. La edad de la pintora no figura en el catálogo, pero es igualmente joven. Gracias a la llamada de un amigo, tuve la suerte de poder contemplar en Alcobendas esa exposición que me ha parecido una de las más importantes de la temporada madrileña. Los cuatro artistas que figuran en ella dominan su oficio, tienen originalidad y saben a dónde quieren llegar. No es demasiado frecuente reunir esas tres cualidades y cabe esperar que sigan caminando con el seguro paso con el que han iniciado su marcha conjunta gracias a la sagacidad inteligente de los responsables de un centro cultural periférico, con una economía no demasiado boyante.

Chu Lily, de quien conozco algunas de las obras chinas que había realizado en su país antes de su venida a España, ha querido competir en Occidente con armas occidentales, pero sin renunciar ni a su clásica levedad oriental, ni a los espacios abiertos que caracterizan desde hace tres milenios a la mejor pintura china. En primer

lugar, lo que Chu Lily expone no son cuadros, sino cajas cuyas paredes interiores, exceptuada la del fondo, que es una pintura, y la del frente, que no existe para que se pueda ver el interior, son espejos que prolongan lateralmente la imagen del fondo en una extensión indefinida y prácticamente inacabable, pero no podemos ignorar ante éste, para nosotros, nuevo tipo de objeto artístico, que, tal como recordó Santiago Arbós Ballesté en el hermoso texto que escribió para el catálogo de esta exposición, «las cajas y los espejos son elementos fundamentales de la magia china». Chu Lily hace en efecto magia oriental con sus cajas y sus espejos, pero también con la pintura al óleo que aparece en su fondo. Cuando hace pintura tradicional china prefiere las tintas chinas y el soporte de seda o papel de arroz, pero en sus obras europeas se inclina hacia la abstracción y utiliza el más tradicional de los procedimientos occidentales. Sucede, no obstante, que la pintura que se ve en el fondo de la caja y que se repite reflejada hacia arriba, hacia abajo y hacia ambos lados, tiene la magia de los paisajes chinos que pinta en el clásico formato vertical alargado, vigente en su país desde hace dos mil y pico años. Hay en sus pinturas de factura occidental símbolos oníricos encabalgados, pictografías con alusiones mágicas, grafismos que nos hacen pensar en puentes sobre lagos insinuados, resplandores azules, su color predilecto, que son magia también, y luces unas veces intensas y otras tornasoladas. Reproducimos la imagen del fondo de una de estas cajas, pero fotografiada antes de ser colocada en su pared posterior. El lector debe poner en juego su imaginación y pensar en cómo vería realmente la obra si estuviese en la exposición y pudiese, incluso, como hacen casi todos los espectadores, introducir su cabeza en la caja. Habría salido así durante un momento de las realidades diarias y penetrado en un mundo de ilusión y amplitud espacial que nos saluda como un soplo de originalidad tras el mimetismo que está convirtiendo en académicas a muchas de las vanguardias actuales, especialmente a las posteriores al pop-art. Las cajas de Chu Lily son de diversos formatos, pero en las más grandes (dos metros de ancho, uno y medio de alto y uno y medio de fondo) es en las que más perceptible resulta esa magia del color y el espacio, en la que su creadora es maestra.

Hipólito Gago Piorno, de quien había visto con anterioridad muy escasas obras, pinta unas figuras que parecen hallarse más allá de la muerte. Es un impresionista intenso cuyas imágenes, a menudo ardientes, parecen cortarle con su dramatismo el aliento al espectador. Rostros deformados en gestos de angustia, pinceladas largas, empastes amplios, grandes fondos erosionados, colores intensos en pureza total o en mezclas insólitas, luces vibrantes, fundidas en el color, ramalazos sombríos en las zonas más densas, todo conduce a crear un expresionismo que tiene mucho de español en su búsqueda del drama interno de cada uno de los personajes de sus escenas, pero también bastante de nórdico en los contrastes hirientes y en las oposiciones emotivas de unos rojos y unos azules de enorme poder expresivo. Hipólito es uno de esos jóvenes artistas, por cuyo triunfo cabe apostar. Tiene todas las cualidades necesarias para convertirse en uno de nuestros más grandes expresionistas y tan sólo treinta años de edad. El futuro es suyo, por tanto, y todo hace augurar que la calidad de su obra no defraudará las esperanzas que ponemos en ella. Ninguna reproducción acompaña este recuerdo de la pintura de Hipólito. Lo hago a propósito para no equivocar al

lector. Una pintura que funda en el color —en el peso del color— la tectónica de la composición y la eficacia expresiva, suele perder tanto si se la muestra en fotografías en blanco y negro, que es mejor, en casos como éste, esperar a ilustrar los textos con reproducciones en color y alta fidelidad.

El dominicano Manuel Montilla es un neosurrealista a la manera habitual en Iberoamérica y puede ser relacionado con algunos jóvenes artistas dominicanos en los que la magia surreal, nada tremendista, pero llena de sutil sensibilidad, es una de sus características primordiales. Recuerdo a este respecto los interesantes estudios de Humberto Soto Ricart y Jeannette Miller sobre algunos de estos neosurrealistas dominicanos y a pintores tan renovadores como Ulloa, Solano, Kuma, Natera o Menicucci e incluso a los ya veteranos (tan sólo neosurrealistas en muy concretos momentos de su obra estos últimos) Ivan Tovar o Fernando Peña Defilló. Existe, por tanto, una bien cimentada tradición neosurrealista dominicana en la que se inscribe también, con originalidad y distinción, Manuel Montilla, cuya interesante pintura acabo de conocer en Alcobendas. Su dibujo es de extremada delicadeza y siempre a línea, pero con suaves manchas de ricos colores que lo revalorizan en una aplicación posterior. La materia es lisa, pero multitonalizada. Signos oníricos de grafismo finísimo intensifican el misterio surreal. Animales inventados de rostros amables o híbridos con trasfondo lúdico, nos miran desde más allá o desde antes del fluir de las horas. Libélulas con cabeza humana revolotean con factura tersa y color limpio en una ambientación de luminosidades difusas y claras degradaciones cromáticas. Es, en suma, la de Montilla una pintura de leves nuencias, en la que la nostalgia del paraíso perdido y la alegría de vivir en un mundo en el que existen al menos la imaginación y la luz, se equilibran mutuamente.

Guerra Calle pinta preferentemente paisajes o figuras de grupos de campesinos en descanso tras sus rudas faenas, pero podría, por el equilibrio volumétrico de sus grandes manchas de color claro-grisáceo, con leves sonoridades de primarios atemperados, convertirse en un pintor épico de hombres en marcha sobre una altiplanicie caliza o nevada. Tiene el sentido de la monumentalidad y construye sus obras con formas amplias y levemente esquematizadas. Los paisajes que mejor le van son las grandes lontananzas abiertas, pero también cultiva el de redondeados alcores, perdidos en una hermosa luz irreal. Su ascetismo cromático, compatible, gracias al predominio de los blancos levemente manchados, con una luminosidad que no viene desde el exterior, sino que irradia desde el interior de las formas, constituye, unido a su monumentalidad, la segunda de sus características fundamentales.

Los cuatro importantes jóvenes artistas que han participado en Alcobendas en la exposición recién comentada, son licenciados en Bellas Artes y poseen muy brillantes expedientes académicos. Dos de ellos han obtenido además el título de doctor en Bellas Artes y los otros dos han cursado ya sus asignaturas de doctorado, pero no han terminado de escribir todavía sus tesis. No son partidarios, por tanto, de ningún tipo de autodidactismo y saben, igual que los más grandes artistas de todos los tiempos, que el estudio serio constituye el mejor camino para llegar a realizar una obra verdaderamente valiosa y no sujeta a los azares de ninguna moda intrascendente o desarraigada.

8. Miguel Angel Vidal en la Fondazione Pagani (Museo d'Arte Moderna) de Legnano/Castellanza

Patrocinada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y por la Fondazione Pagani, se celebró en Milán y en el Museo d'Arte Moderna, de Legnano, una importante exposición en la que se recogían las últimas experiencias generativas, espaciovibracionistas y neoabstractas del maestro argentino Miguel Angel Vidal. Esta nueva presencia en Europa de uno de los más grandes anticipadores pintores de América, puede tener suma importancia debido a que Vidal fue hace veinticinco años uno de los creadores de una nueva corriente pictórica que influiría decididamente en la nueva abstracción europea desde sus mismos inicios. Es preciso, por tanto, hacer un poco de historia para poder valorar en su justa medida lo que la aventura pictórica de Vidal representa.

La primera exposición de Miguel Angel Vidal se celebró en la Galería Comte de Buenos Aires, en 1954. Poco después pensó, en unión de los también pintores Mac Entyre y Baudes Gorlero, fundar un nuevo grupo artístico, cuyos componentes le darían primacía a la melodía del color y la línea y a la generación de las formas a partir de unos centros de expansión de las mismas. En 1959, ante la retirada de Baudes Gorlero, deciden seguir adelante los otros dos componentes del grupo y lo fundan en 1959. El crítico Ignacio Pirovano se interesa por su proyecto y les propone el nombre de «arte generativo» para la inconfundible y novedosa pintura que están realizando. La primera exposición del grupo se inauguró en la Galería Peuser de Buenos Aires, el 7 de septiembre de 1960, fecha en la que nació oficialmente esa nueva modalidad de abstracción. Antes de que terminase el año, se unieron al grupo de Vidal y Mac Entyre los también pintores Ary Brizzi y Carlos Silva, completando así los cuatro componentes que el grupo tuvo a partir de entonces y que sigue teniendo ahora tras veintinco años de actividad. En algunas ocasiones los cuatro generativos expusieron conjuntamente con otros artistas que tenían aspiraciones similares y lo hicieron con el título genérico de «Espacio y vibración», propuesto asimismo por Ignacio Pirovano. La pintura generativa en particular y la espaciovibracionista en general constituyen el arte de la limpieza del color, la vibración de la luz y la generación de las formas idealmente distribuidas a partir de un centro o un eje ordenador sobre las líneas de fuerza de un espacio plano. Todos los componentes del grupo se han mantenido fieles al programa inicial, pero sin repetirse jamás, sino realizando continuamente investigaciones paralelas que acabaron por confluir con las del legado de Mark Rothko y dar origen a modalidades como la variante op de manchas unidas, el «hard edge», la nueva abstracción, la pintura de borde desflecado y los «field countries» o campos de color. La idea inicial de Vidal y Mac Entyre ha tenido, por tanto, larga progenie y servido de dique a muchos de los delirios de los partidarios posconceptuales del «arte no conservable», en el que el proyecto de la obra inexistente o una fotografía de una actuación, sustituyen a la obra en sí misma.

A partir de un punto dado trazaba Vidal inicialmente una fina retícula en la que cada línea condicionaba el emplazamiento de las restantes, la intensidad del color y la gradación de la luz. Posteriormente siguió generando así la estructura, pero renun-

ciando a la retícula y pintando directamente sus formas vibrantes y planas y sus luces reptantes, cortadas por estudiadas interferencias levemente opacas. Los azules y rojos más refinados, los más huidizos amarillos y los más tornasolados reflejos se convirtieron desde 1980 en protagonistas únicos de una nueva etapa cuyo momento culminante es el que acaba de ser traído a Italia en los últimos días de 1984. Los colores de cada mancha son infinitos. En cada azul, en cada verde, en cada carmín o añil hay mil azules, mil verdes, mil carmines o mil añiles. Incontables son también las luces que emergen desde cada una de estas amplias formas. La materia es siempre tenue, sin un solo empaste perceptible, con tersura impoluta y reflejos aterciopelados. Tal como en 1980 escribí en el prefacio del catálogo de la Exposición de Vidal en la Galería Wildenstein, de Buenos Aires, «la luz parece ganar su autonomía en estos lienzos y se halla casi siempre en posición central. Formas evanescentes, de colores inhabituales la contrastan, remansan, sostienen, ahondan. Es una luz que sale desde el interior del campo cromático, pero que nos envuelve en el aire y que dora y emblanquece simultáneamente la atmósfera. Su más cercano equivalente creo verlo en la luz interior del Mausoleo de Gala Placidia, lo que nos devuelve una vez más a esa Rávena en la que el milagro de la luz convertida en forma, alcanzó una de las más equilibradas cimas de todos los tiempos». Lo que escribí en los inicios de esta etapa, sigue siendo exacto en su culminación actual, pero el desparramamiento de la luz puede iniciarse ahora desde cualquier lugar del campo cromático y no necesariamente desde su centro. La gama es además más extensa y más viva, pero en lo esencial ninguna novedad inasimilable perturba la transparencia de esta pintura. El material fundamental de los generativos es la luz, una luz que se convierte en vida, en alma y en forma y que tiene en Miguel Angel Vidal a uno de sus más pulcros y reveladores taumaturgos.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33
28002 MADRID