NOTAS SOBRE ARTE

Guerra y muerte en la pintura de Cardona Torrandel

La primera etapa por la que atraviesa la pintura de Armando Cardona Torrandel está dedicada a reproducir los que él titula «retablos de gentes», llevados a cabo desde una forma de componer altamente sugestiva y empleando un amontonamiento casi anormal de figuras. Son, en cierto modo, intentos de pintar algunas de las presencias de nuestra sociedad de masas, de violento entorno y de su estremecida integración.

En el año 1957 Cardona Torrandel inicia una nueva etapa, que distingue bajo el nombre de «Ciclo de las barcas-máquinas»; en ella nos recuerda que vivimos en una época de intensa y extensa mecanización, pero que hasta la más deshumanizada de las máquinas puede abrirse hacia lo inusitado y lo ultrarreal.

Por dos veces en 1958 y en 1963 la pintura de Cardona se abre a la realización de grandes cabezas, rostros solitarios erguidos sobre un horizonte de confusa ruptura, en los que la utilización de una técnica de integración de diversos materiales y colores acentúa, los perfiles dramáticos.

Otros aspectos importantes de la obra de Cardona Torrandel están constituidos por los ciclos y series llamados: *El hombre de Hiroshima* y *El universo concentracionario,* que tienen lugar, respectivamente, en 1961 y 1965; a ellos sigue en el año 1969 el llamado «ciclo de las masacres». Las obras representativas de estas etapas van expresando cada vez más una sostenida violencia, una contenida pasión, denunciada algunas veces con extraordinaria fiereza, en una expresión o en un gesto, en una mano o un objeto. A lo largo de estos tres ciclos el artista nos recuerda que todo tiempo es el tiempo del hombre, que la violencia, la opresión y la injusticia tienen que rendirse ante la evidencia del perfeccionamiento ininterrumpido de la condición humana, que al hombre se le apalea, encarcela o fusila, pero puede continuar siendo hombre, en la afirmación de su propia dignidad y de la unidad, que a salvaguardia de cualquier verdugo, lo identifica con los demás hombres.

Esta trayectoria de Armando Cardona continúa con tres tomas de posición ante obras literarias, las escenografías de *La persona buena de Se Zuan,* de Brecht, y la de *Ronda de Mort a Sinera,* de Salvador Espríu. En una época en la que la literatura testifica y protesta, cuando los escritores eligen una y otra vez la dura y difícil tarea de abo-

gar por el pueblo, son muchos los artistas que vienen a encontrar en la obra literaria una inspiración y un desafío. Por eso en las dos escenografías citadas y en el homenaje a Antonio Machado, Cardona lleva a cabo un doble proceso de ilustración y desarrollo del texto por medio de la imagen y de recreación de un ambiente expresivo aproximado una veces a los límites de un verdadero *hapening* trágico.

Particularmente en la ilustración de la obra de Machado, el pintor convierte las ideas del poeta en hilo conductor de un mismo coloquio que invita al espectador a participar en él, recordándonos que de todas las cosas que el hombre puede ser ninguna es más importante que la de afirmarse como hombre.

Entre 1965 y 1966 Cardona lleva a cabo un nuevo ciclo, el de *Los amantes,* durante el cual alterna interpretaciones llenas de poesía con agudas sátiras de una sociedad de consumo cada vez más tecnificada y deshumanizada. En pinturas y dibujos, empleando unas facultades técnicas realmente asombrosas, el artista nos va narrando cómo los seres humanos se convierten en *robots,* necesitando incluso de unas líneas eléctricas que unan sus corazones y realicen el deseado acorde de sus sentimientos. Sus amantes se convierten en grandes testimonios de soledad, yuxtaposiciones de soledades, que se buscan y tienden a identificarse y que en ocasiones se encuentran porque, y ésta es la lección de la pintura de Cardona, por muy separadas que estén las gentes y por muy desesperanzado que sea nuestro tiempo de masas y máquinas, de poderes irrefutables y profundas injusticias, los seres humanos no han perdido su capacidad de amar y todo tiempo de amor es siempre esperanza.

En 1971 Cardona Torrandel celebra la que por ahora ha sido su última exposición en Madrid; en ella presenta obras pertenecientes a las pasadas épocas, o nuevas interpretaciones que directamente las recuerdan desde diferentes perspectivas de realización. Esta exposición vuelve a ofrecer las grandes cabezas, las multitudes abrumadoras y abrumadas, la opresión y matanza y las delicadas figuras de amantes que indagan sobre su unión y su destino.

Junto al grato espectáculo de volver a contemplar estas imágenes familiares, y sobre todo el recio impacto de la escenografía de Sinera, la exposición presentaba una gran sorpresa: la iniciación de una nueva época en la manera de hacer del artista, lo que podríamos llamar *ciclo de los ojos,* y que en realidad constituye un sorprendente homenaje a la mirada humana, en la que en muchas ocasiones Cardona nos recuerda el cartelón de ciego, el estruendoso mamarracho que narraba un crimen o una batalla, o una historia de amores.

«No hay prenda como la vista», parece recordarnos, entre la caricatura y la tragedia, este nuevo modo de hacer de Cardona Torrandel, y para ello diseña una gigantesca pupila, que llena la casi totalidad del espacio pictórico, y en la que unas veces perfila un trazado de confusa biología y en otras reconoce directamente su función de espejo para reflejar en ella lo que vemos y deseamos, lo que admiramos y tememos.

Estos ojos, que recuerdan algunas obras maestras de surrealismo *clásico,* sintetizan toda la capacidad de testimonio, todo el sentido humanista que preside la obra de Cardona; es, en cierto modo, como un recuerdo del largo camino realizado por el artista a través de las gentes y de sus rostros, cifrado exclusivamente en el símbolo del ojo abierto como una oferta de comunicación.

Con todo ello, Cardona Torrandel afirma y confirma su gran papel como realizador de una pintura que al margen de consideraciones estilísticas, sale al encuentro del hombre se compromete con el quehacer del hombre y se preocupa por transmitirnos, de una manera viva e inmediata el repertorio de peligros que la asedian y la serie de circunstancias trágicas que le corresponde interpretar.

La pintura de Juan Adriaensens

En los últimos tiempos se está desarrollando una serie de experiencias que convencionalmente distinguimos con el nombre de «realismos de vanguardia» y que son principalmente las actitudes ultrarrealistas y los realismos expresionistas y simbólicos.

La raíz de todas estas tendencias estriba en el enorme cansancio que la fiebre experimentadora y el impulso por trascender fronteras de la creación plástica ha venido provocando, particularmente las tendencias más extremistas, como el arte conceptual, el arte residual, el arte pobre y el arte de paisaje, al romper la armonía entre la obra de arte y su posibilidad de producción y distribución han amenazado con derrumbar el sistema económico en el que descansa la difusión de la creación artística.

Paralelamente, los artistas han tomado conciencia de que la gran propuesta expresiva no está en la renovación, sino en el replanteamiento de los criterios tradicionales, desde una posición más reflexiva y acentuando los significados y motivaciones de una pintura esencial. En este orden se inscriben las grandes figuras de nuestros realismos de vanguardia: Antonio López, Carmen Lafont, Clara Gangutía, Amalia Avia, José Méndez Ruiz, Antonio Blardony y Antonio Agudo.

Entre ellos y como representante de un ultrarrealismo puro hay que señalar la vigorosa personalidad de Juan Adriaensens Menocal, nacido en La Habana en 1936, de padre español y madre cubana, estudiante en los Estados Unidos, Bélgica, Suiza y España, que concluyó estudios de Derecho en la Universidad de Madrid en 1960, realizó estudios artísticos en Florencia en 1961, cursó la carrera de Bellas Artes en la Academia de San Fernando, de Madrid, entre 1962 y 1966, viajando por América del Norte y del Sur, Europa, norte de Africa y Oriente Medio.

Unas escasas exposiciones en España y Estados Unidos y una serie de presentaciones privadas de su obra han bastado para acreditar la personalidad de este artista como un indiscutible maestro de los realismos de vanguardia contemporáneo y por demostrar un dominio técnico realmente excepcional.

Juan Adriaensens realiza una obra de exactitud sorprendente, en la que en ocasiones y a la manera de los pintores clásicos ensaya el recurso de la pintura en la pintura, reproduciendo con una minuciosidad nunca exenta de gracia dibujos o incluso su propia firma, tratada temáticamente como un elemento que requiere ser pintado. En la línea de Eufemiano, que hunde sus raíces en Zurbarán, Ariaensens realiza impecables estudios de paños, en los que el blanco no es un color ni una pauta para el juego de las sombras, sino un elemento fundamental de una arquitectura de lo pictórico.

En la pintura de Adriaensens se advierten tres dimensiones: una de origen tradicional, otra inspirada en experiencias del surrealismo y una tercera basada en la observación directa de la realidad. En la primera dimensión Adriaensens busca, por un lado, instruirnos en las técnicas del engaño de la mirada, con que los flamencos del siglo XV rubricaban sus creaciones y, por si no fuera poca tentación, una exactitud que hace pensar en la fotografía; el artista confunde deliberadamente sus temas y sus sistemas, ejercitando su portentosa habilidad en la pintura de unos fondos o de unos elementos aparentemente accesorios, en los que la pintura se entronca con toda una larga tradición, cuyo primer acto quizá sea la disputa de los pintores helénicos, míticos engañadores de pájaros o de sus propios competidores.

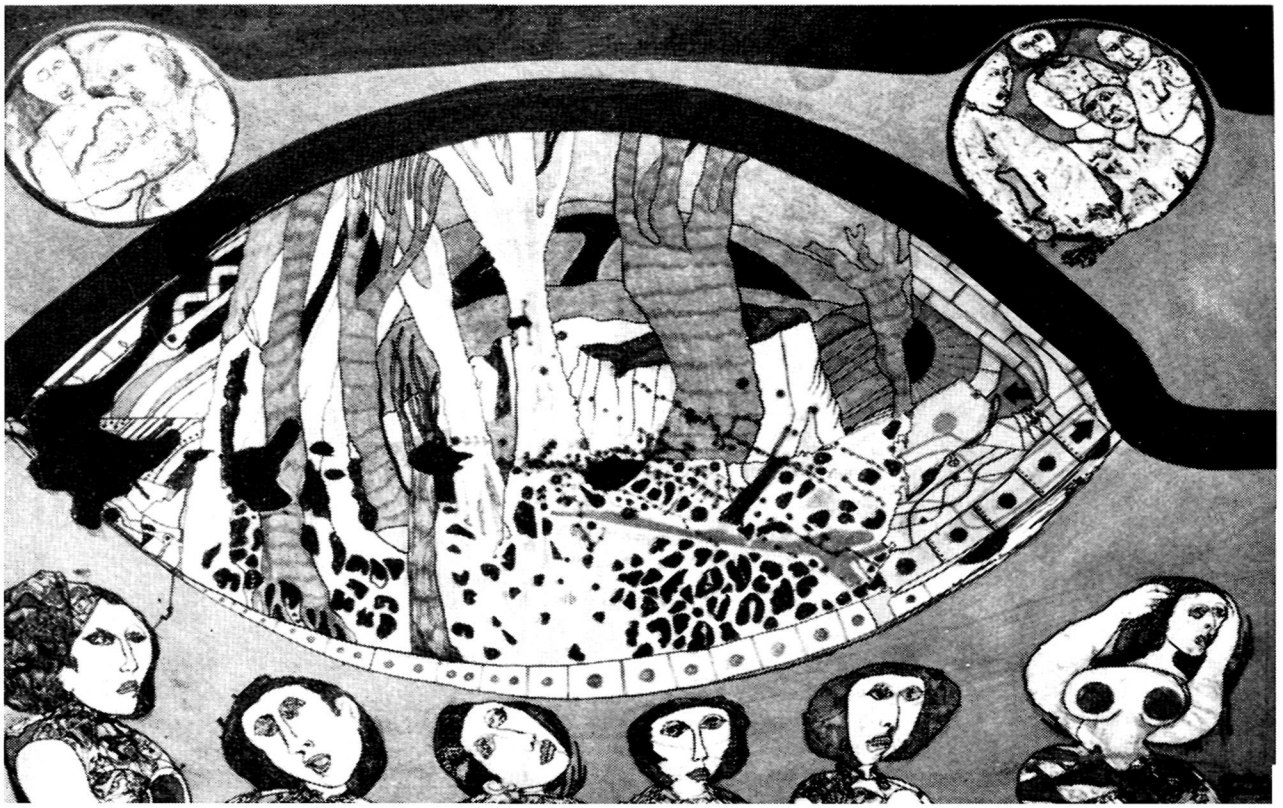
Desde el surrealismo, Adriaensens extrae un sentido profundamente telúrico del paisaje y de su esencial dimensión, que es la perspectiva. En este camino, el pintor abre su ventana a una realidad que puede ser la del tercer día de la creación: colinas no erosionadas, montes que aún no saben de inviernos, ríos que empiezan a labrar su cauce son los protagonistas de esta pintura de dimensiones inquietantes.

JUAN ADRIAENSENS: *Dibujo* (1970).

JUAN ADRIAENSENS: *Paisaje* (1965).

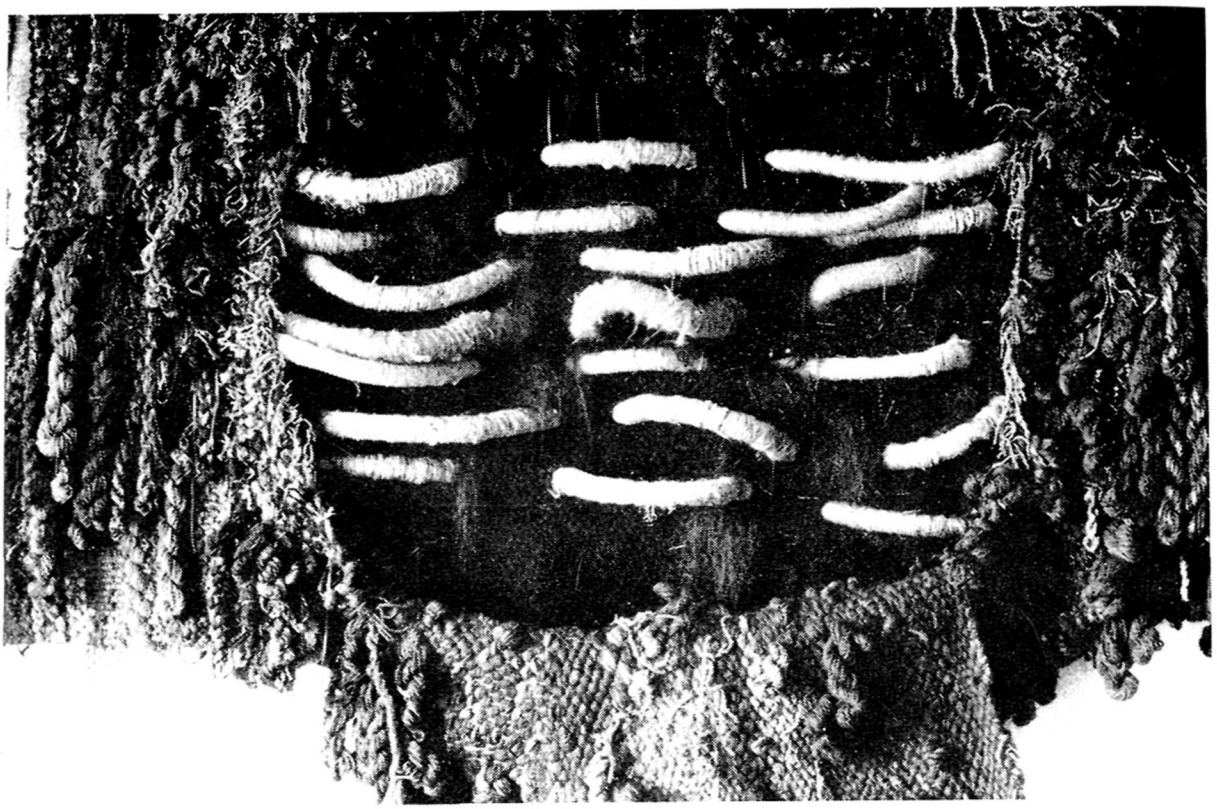
AURELIA MUÑOZ: *Macra Mar.*

CARDONA TORRANDEL.

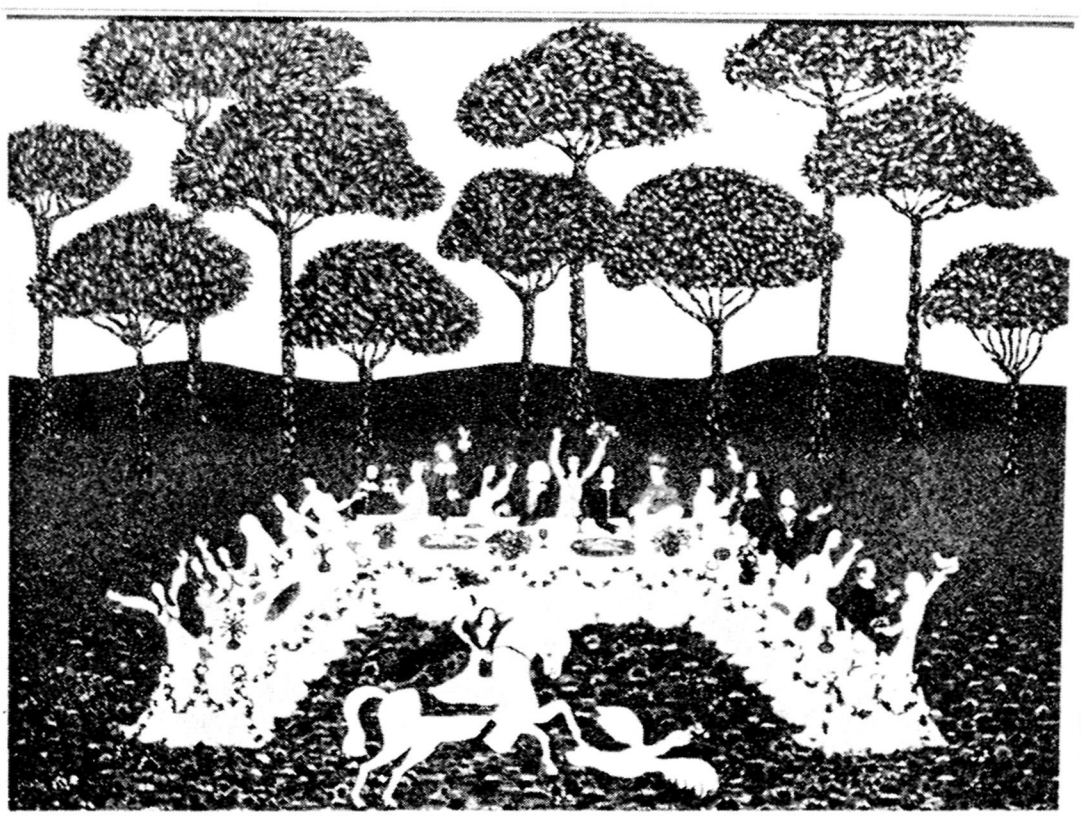


CARDONA TORRANDEL

CARDONA TORRANDEL.



GRAU-GARRIGA: *Decadencia* (fragmento) (1971).



BELEN SARO: *Homenaje a Boticelli.*

Pero por mucho que sea el magisterio que en estas creaciones proyecta e instrumenta este pintor, la parte más interesante, más sugestiva y más viva es la que surge cuando el artista niega lo que vio y recuerda de otros maestros lo que soñó o lo que creyó ver y sale a un encuentro directo con la realidad viva, recordando sólo que el pintor debe dar cuenta sincera e inmediata de la experiencia de sus sentidos, y es entonces cuando este ultrarrealismo confirma su patente de pureza, afirma su categoría de gran tendencia en nuestra pintura contemporánea, cuando la reproducción de lo instantáneo,—la casa humilde, la valla hendida que deja ver el prado, la portada que nos abre su soledad y su tedio— adquiere en su absolutismo nihilista la sustancia propia de una tendencia, que define y caracteriza una pintura cansada en una civilización de fatigas y frustraciones.

Porque estos cuadros de Adriaensens no están hablando como tópica y convencionalmente decían los aficionados a la pintura decimonónica; los que hablan ahora son los abstractos o los *pop*, los surrealistas o los integradores de los nuevos materiales, y cuando la pintura pura vuelve a surgir, quizá por última vez, al servicio de un sistema económico que tiene miedo a sus propias evoluciones, pero también, para nuestro deleite y nuestro consuelo, la pincelada calla y la imagen real y explícita se vuelve hermética y silenciosa, porque ya no hay nada que decir ni repetir en nuestro mundo, polucionado de retóricas; por eso el gran silencio de estos cuadros de Adriaensens, con su esencia mejor, el trazo distintivo de su personalidad y el gran mérito que aporta a un realismo de vanguardia, del que es una de sus figuras principales.

Belén Saro: el arte como un juego maravilloso

La última exposición nacional de Bellas Artes nos presentó a una pintura ingenuista, que, por muchos motivos, atraía la atención del espectador. En ella la temática, como los grandes maestros del género, no es un repertorio de incidencias, sino un intento sistemático de revelar un universo y de interpretar toda una vasta realidad, entendiendo que la pintura y el objeto pintado son algo que debe prenderse sin ningún tipo de énfasis, como si fuera un juego o una afectuosa broma entre amigos.

Empleando la técnica de la experimentación temática a partir de los grandes maestros, generalmente conocida con el nombre de *d'après*, la artista recreaba un universo de meninas y pradera de San Isidro,

en el que todo el rigor y la intensidad que las figuras iban perdiendo lo ganaban en candor y en desenfadada fantasía.

Posteriormente, presentada por José María Ballaster, Belén Saro ha ofrecido una selección de su obra en la galería Durán, exhibiendo obras que, por un lado, rinden homenaje a lo cotidiano; por otro, plantean la recreación de modelos clásicos, y en una tercera dimensión, realizan un gracioso testimonio de la vida contemporánea, a partir de la interpretación de ciudades y acontecimientos.

El resultado es un repertorio de invenciones, que, más que en premisas técnicas, en significados o en iconologías, fundamenta su interés en su profunda humanidad, en su manera directa, sin ningún tipo de prejuicios, malicias ni hipocresías, de orientar el mundo de lo real, como un despliegue de sueños, como un pretexto para colocar un contrapunto amable en un mundo doloroso.

La obra de Belén Saro es una de las que obligan a modificar nuestra actitud ante el ingenuismo, que nació como una pintura espontánea y primitiva, para luego convertirse en una exaltación de lo popular. La artista en este caso no es ni popular ni primitiva; hay en ella una larga trayectoria de refinamiento, una inteligencia flexible y sensibilizada, puesta al servicio de una civilización que, volviéndose de espaldas a lo que es hosco, sangriento y agresivo, crea e inventa su propio renacimiento a partir de la evocación apasionante de ese tesoro de recuerdos, que es un antiguo cuarto de juguetes.

Ignoro si los mecanismos de especulación que presiden nuestra pintura van a convertir a Belén Saro en una artista de éxito y van a extraerla de su mundo ilusionado, para que, en aras de la producción, multiplique las obras y vaya postergando y disolviendo el espíritu que hoy las anima; pero en estas dos presentaciones iniciales de la exposición nacional y de la muestra personal, Belén Saro ha presentado obras que si no pertenecen a la historia de la mejor pintura, al menos se integran en los nobles esfuerzos del hombre por hacer del mundo algo digno de contemplarse.

Tres perspectivas del arte del tapiz

Como otras dimensiones del arte contemporáneo, el tapiz está viviendo una serie de experiencias y abriéndose a perspectivas nuevas. En primer lugar, los artistas de vanguardia, recordando a pintores de otras épocas, crean cartones para tapices, abriendo un nuevo cauce de expresión a su sentido del color y la forma. Técnica y concepción

se instalan en lo tradicional, pero las realidades, que dan por resultas experiencias, son completamente diferentes y adquieren unas dimensiones y un vigor realmente excepcionales. Así vemos cartones de Picasso, de Miró, de Viola o de Millares, que toman un sentido nuevo, planteando problemas estéticos a la doble colaboración del pintor y el tejedor. En segundo término, el artista plástico se convierte en artista textil, ensaya la realización directa de sus propias concepciones, y desde esta identificación de las dos tareas se abre a la experiencia de creación de un tapiz diferente, de concepciones tridimensionales y susceptible de representar una presencia distinta. Por último, reanimando la tradición perdida de los tapices populares, hechos con fragmentos textiles diferentes, trabajados y ensamblados, un tercer grupo de creadores despliega otra perspectiva igualmente válida.

Estas tres maneras de hacer han servido de base a una exposición organizada por la galería Skira, de Madrid. Entre los cartones de grandes maestros se han presentado un tapiz único de Joan Miró, otro de Juan José Tarrats, otro de Manuel Viola y unos de serie limitada de Manuel Millares y Pablo Picasso. En todos los casos el diseño del tapiz había sido hecho especialmente y partía, por lo tanto, de una específica concepción de la obra textil, acentuada y definida por un repertorio de motivaciones típicas.

En el segundo orden, Aurelia Muñoz y José Grau Garriga presentan obras de carácter tridimensional, susceptibles de constituir presencia plástica en distintas posiciones. La obra de Aurelia Muñoz integra materiales no textiles, y en sus posibilidades de disposición puede ser el remedo de un árbol exuberante de una red capaz de cazar lo insólito o el telón, que deja percibir lo que tras él se oculta. Con esta obra, la artista catalana demuestra y patentiza su gran madurez artística, acreditando un dominio técnico y un dominio creador que la ha colocado ya en la primera línea de los realizadores europeos. Grau Garriga da un firme paso más en su trayectoria de creador de tapices tridimensionales, abriendo una ventana en el aire, estableciendo un inquietante paréntesis de color, en el que late una vibrante energía.

Por último, la exposición incluye también un tapiz de Amelia Giménez, realizado por la técnica de integración de elementos textiles diferentes y en algunos casos preexistentes como tales elementos, que caracteriza uno de los desarrollos del arte popular. La obra de esta artista tiene un interés excepcional tanto como experiencia textil como en las dimensiones de su propia concepción plástica, en las que la artista se aproxima a un replanteamiento entre ingenuista y amablemente sarcástico, que da por resultado una imagen de singular gala-

nura. Junto al planteamiento de un universo de formas, en algunos casos intelectualizado y hermético, con que los artistas que la acompañan en esta exposición expresan sus obras, los personajes de Amelia Giménez, integrados en un contexto aparentemente trivial y festivo, están marcando quizá un derrotero vivo y espontáneo para nuestra plástica contemporánea.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*