# CINCO PINTORES

## Pancho Cossío, en el Museo Español de Arte Contemporáneo

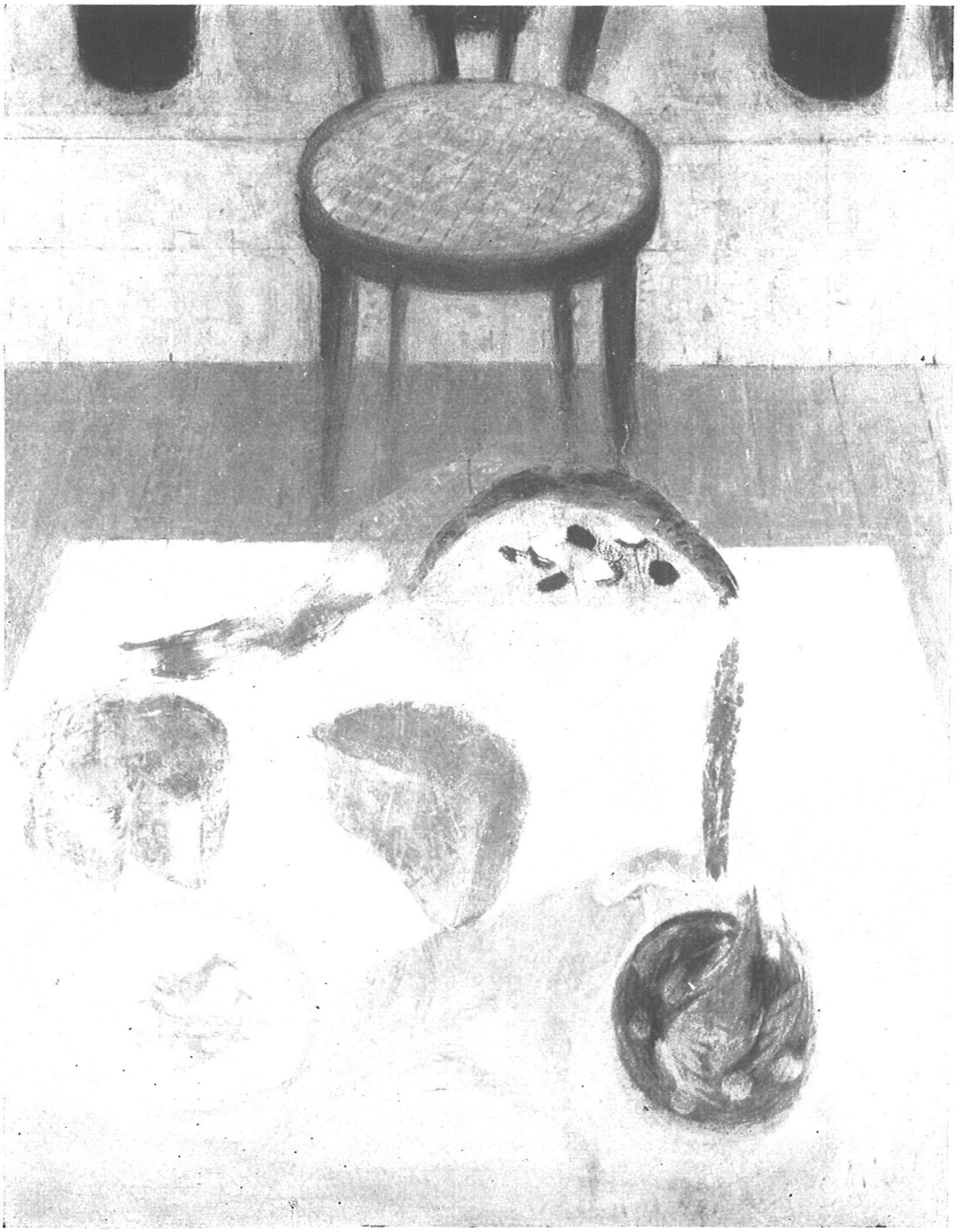
Desde unas composiciones en las que está presente la influencia de algunas tendencias italianas entre el futurismo y la pintura metafísica hasta algunas obras de sus últimos años, consolidación de destreza y magisterio, tenemos en esta exposición antológica del Museo Español de Arte Contemporáneo una ventana viva y tensa abierta a la tarea y la inspiración de uno de nuestros más grandes pintores.

Esta revisión de Cossío que facilita el Museo Español de Arte Contemporáneo vuelve a descubrirnos al pintor buscador de lo inefable; toda su pintura es una búsqueda de dos objetivos: uno corpóreo, la forma y la disposición de una pintura en la que nada se desproporcione o se desequilibre, que en suave sobriedad exprese sin herir y sin gritar, y paralelamente una búsqueda de lo que nuestros sentimientos van depositando sobre las personas y los objetos que nos rodean, un reencuentro apasionado de modos de sentir, traducido en la precisión y en la destreza de unos muy buenos modos de hacer.

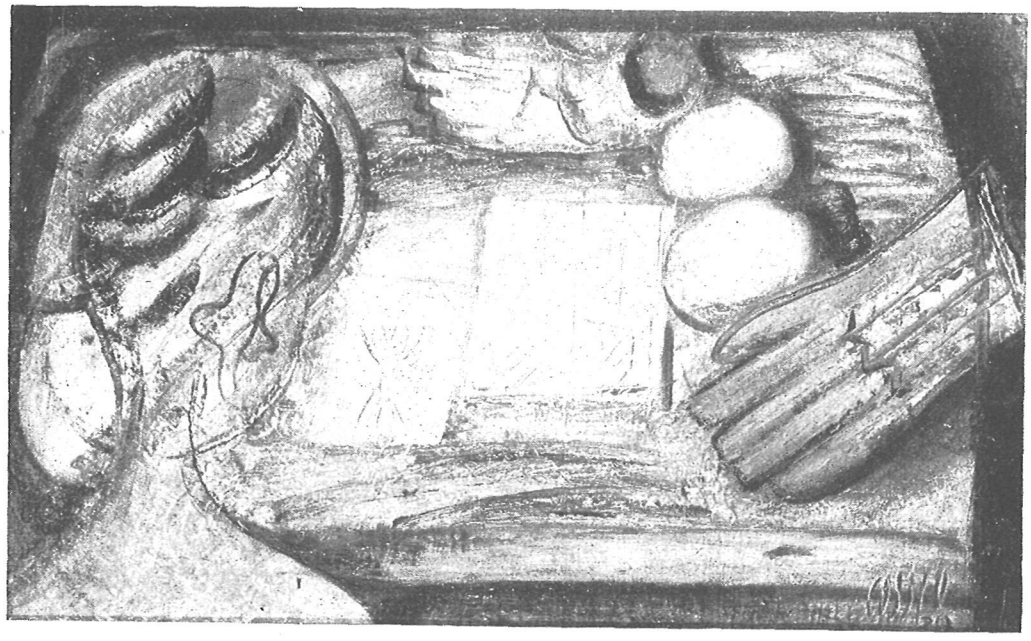
Las mesas, los floreros, los objetos en los que por un instante confiamos nuestro bienestar o nuestro abatimiento, nuestra nostalgia o nuestro proyecto, son los grandes personajes de esta pintura, que tiene una sola dimensión y un solo intérprete: el deseo de hacer perenne lo que es episódico, de apresar en la realidad de las cosas la irrealidad del tiempo, que nos huye y nos fuerza a la huida.

Cossío no es —ahora lo descubrimos— el pintor de una época ni de un momento; su esfuerzo por encontrar lo inefable, por hacer una narración de personas y de cosas más sustancial que el propio contexto histórico hace que esta pintura tenga una tremenda actualidad; su manejo del símbolo y del mito son amplias pesquisas en todo el arte de objetos y de conceptos que hoy se despliega y al mismo tiempo mantiene sobre estas nuevas experiencias la supremacía de permanecer fiel a una actitud esencial de pintura, porque, como señala Gerardo Diego en el hermoso soneto que abre el catálogo, Cossío: «pintó lo que hasta él no era: la evidencia real de la pintura».

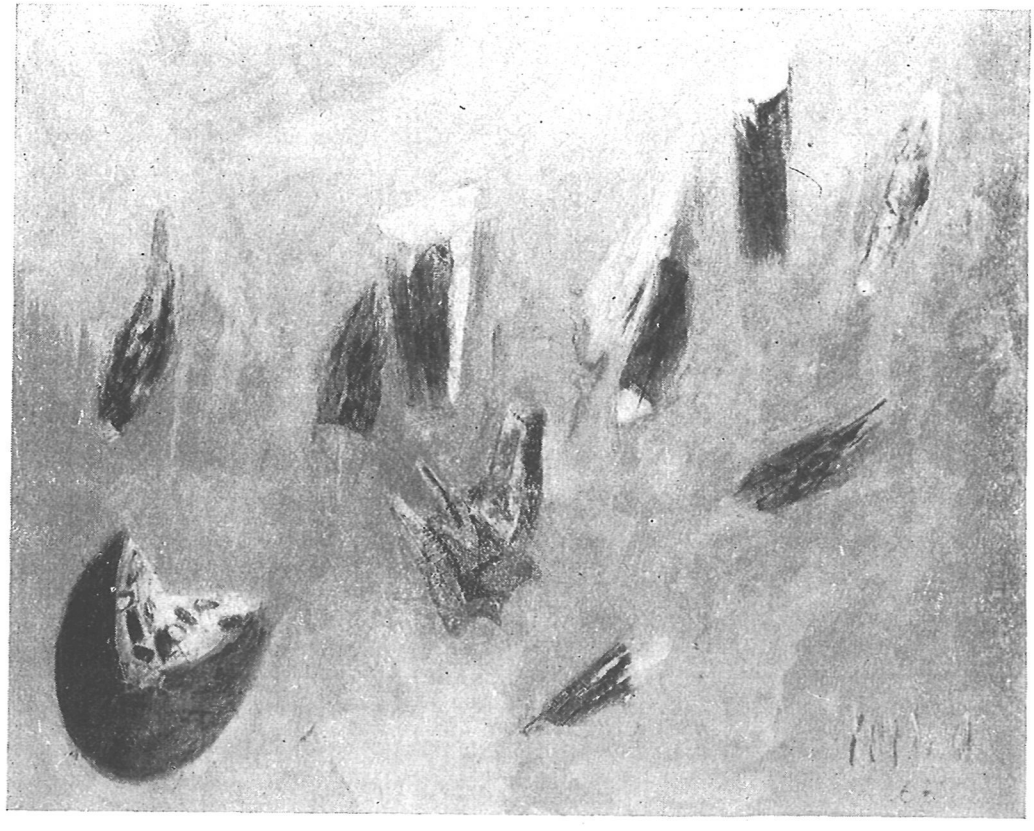
Nacido en el 98, Cossío pertenece a esta cultura y a este estado de ánimo; en su búsqueda de originalidad, no por la originalidad misma, sino como clave de una orientación sensible y en su tratamiento del retrato de una manera a la vez profundamente espiritual e intensamente poética, como si buscara —recordemos que la búsqueda es la actitud



PANCHO COSSÍO: *Bodegón con frutas y quesos*

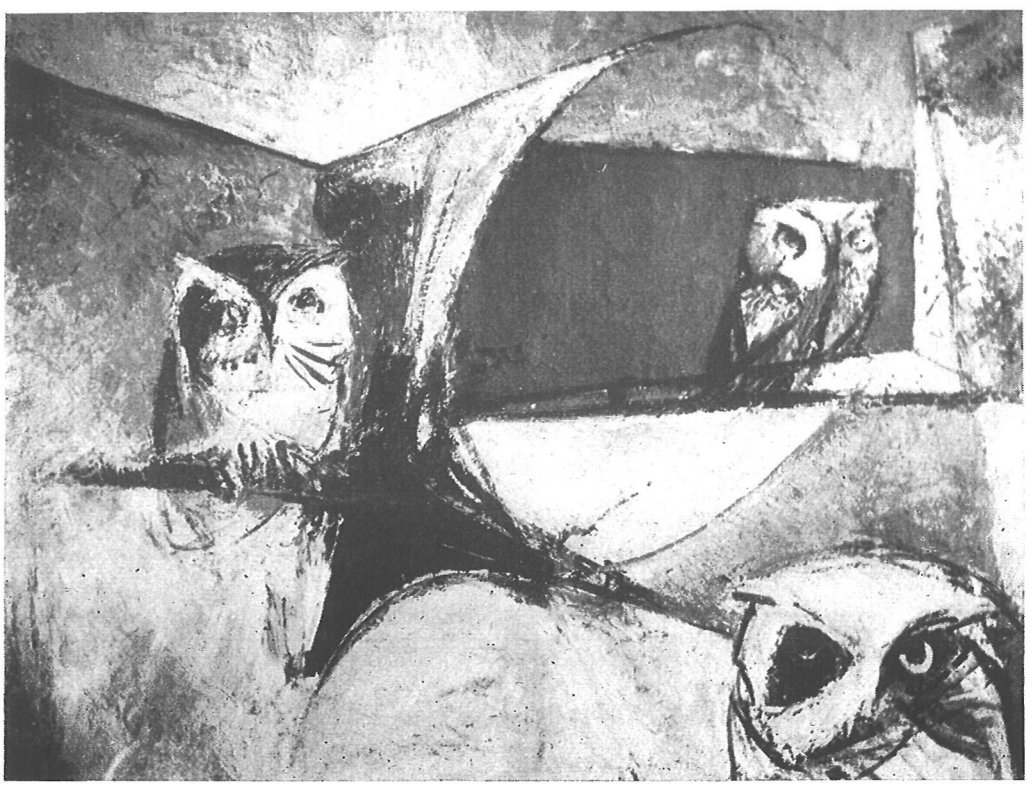


PANCHO COSSÍO: *Los guantes*



PANCHO COSSÍO: *Bodegón*

MUXART: *Acuario*

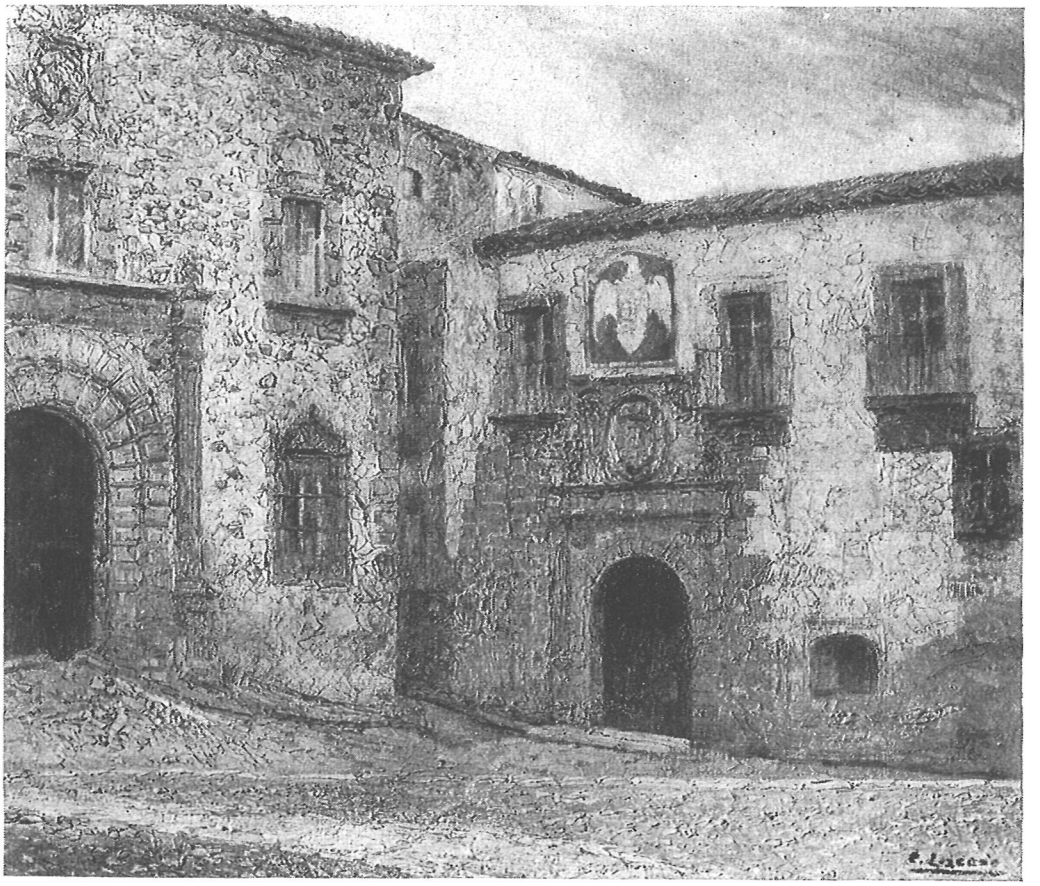


MUXART: *Triángulo*

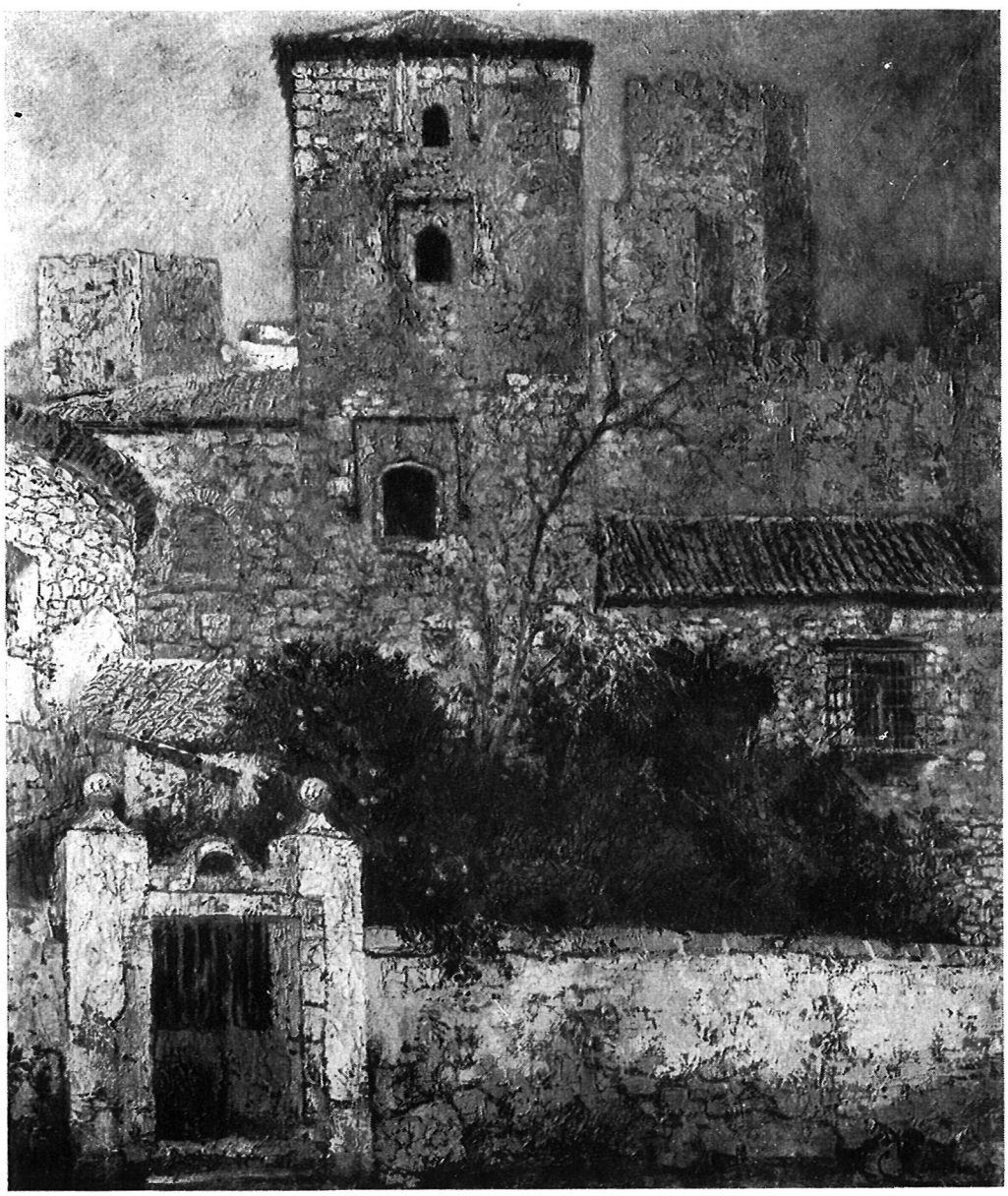
MUXART: *Gesto*

VAQUERO TURCIOS: *Santo Domingo de Guzmán*

AGUSTÍN ALAMÁN: *Pintura 1971*



CARLOS LEZCANO: Avila. *Las murallas al amanecer* (1926)



CARLOS LEZCANO

esencial del hombre del 98— unas posibilidades de decir con la pintura más de lo que se puede expresar con las palabras e incluso intentara sobrepasar pintando las propias limitaciones expresivas de la pintura.

Tradicional y revolucionario, la paleta y la pincelada de Cossío viene desde muy lejos, desde el esfuerzo que los pintores barrocos realizan por moderar sus pasiones de color y de forma, y no sólo llega hasta nosotros actual y revolucionaria, sino que igualmente se ofrece a la atención y a la mirada del espectador de nuestro tiempo como algo renovador y renovado y se presentará ante futuras épocas de la misma forma, integrado en idéntico ímpetu de juventud que en sí misma se renueva.

## Jaime Muxart. Las implicaciones de la realidad

En el panorama a la vez amplísimo y desconcertante de la pintura contemporánea española hay siempre un lugar para Jaime Muxart, pintor que maneja los símbolos, que incide en una búsqueda a veces apasionada, de la realidad, y que de una y otra extrae inspiración y aliento para recrear imágenes, dotadas de un vigoroso poder de convicción, que viven en el color y que se despliegan en su propia forma y fuerza.

En la actual exposición, primera en Madrid desde hace cuatro años, Muxart ha reunido diferentes técnicas y tendencias al servicio de una versión común de la realidad y de un simbolismo de compleja interpretación, que marca una de las más afortunadas maneras contemporáneas de realizar un surrealismo personal y, valga la paradoja, acentuadamente lógico.

Las aves son los intérpretes de esta nueva exposición, algunas veces reducidas a un simple bosquejo de cariz fantasmagórico; otras, enfocadas desde el encuadre plástico de la alucinación y de las obsesiones; las más de las veces, actuando en función de símbolos, y en algunos casos, llegadas ya a la plenitud de su imagen plástica, como intérpretes de un proceso de metamorfosis.

En todos los aspectos, estos pájaros, que, como el protagonista del «informe» kafkiano, van afirmando totalmente su voluntad de escapar a la condición animal para alcanzar un estatuto de universalmente reconocida conciencia para convertirse en una contrafigura del pensador y del sabio, para crear incluso su propia galería de retóricas y de gestos, dejan de ser un tema para convertirse en una base total, en un sistema de pensar, en un horizonte que convoca nuestra atención y que nos hace pensar en la posibilidad de recorrer a la inversa este

camino, de metamorfosis, que va del animal al hombre, para encontrarnos en un momento determinado, viajando desde nuestra condición de hombre a lo animal. En este sentido se hace inquisitiva la mirada con la que estas aves, casi indispensablemente calificables, nos escrutan desde los lienzos; estas siluetas de pájaro-fantasma o estos fantasmas, que a lo mejor han iniciado primarias transformaciones para llegar a ser pájaros.

Esta historia, de premonición y de insinuaciones; este silencioso aquelarre que los cuadros suscitan está narrado con la vibrante caligrafía de un excepcional color, con un colorido armonioso, de gamas a la vez suaves y enérgicas, semejante al que el artista ha prodigado en otras ocasiones, pero quizá presidido por la intención de darle mayor profundidad decorativa, de ofrecer unas formas más elocuentes, vertidas a un color más definidamente grato.

Ante el conjunto de esta obra, que complementan unas imágenes aparentemente más decorativas, de peces y formas marinas, y unos turbadores paisajes, que son en los que más se acerca el artista a la tradición surrealista, vale siempre plantearse la reflexión de su significado en el contexto de la pintura actual, de la que Muxart ha sido siempre figura indiscutible. El surrealismo está viviendo no ya una etapa de esplendor, sino un tiempo de intensa experimentación de búsqueda y de ininterrumpidas exploraciones, todas ellas caracterizadas por un enfoque personal y un tratamiento del color y de la materia pictórica, que, en lugar de seguir cauces de magisterio, se articula en tantas posibilidades expresivas y fórmulas de realización como artistas se orientan hacia esta nueva experiencia, pudiendo hablarse no de un surrealismo actual, sino de un vasto repertorio de surrealismos actuales.

Entre ellos, Muxart, que en obras anteriores ha buscado el camino de una neofiguración simbólica o la sugerencia de un humanismo esencial, se vuelca de manera decidida y utilizando las técnicas más armoniosas, que puede conjugar, a darnos su auténtica interpretación del surrealismo, no ya como un juego de lo automáticamente psíquico, sino como una amplia dialéctica de la propia realidad. En este sentido, Muxart no inventa su propia ecología surrealista; la transfiere desde las formulaciones del mundo real, la incorpora desde un sentido profundo de la existencia y su dinámica, contagiándola del violento anhelo de ser, que caracteriza al hombre en una época en la que la existencia se convierte en una aventura comprometida y precaria. Este es, en última instancia, el mensaje de estos pájaros-hombres, de estos fantasmas de aves y de estos ojos de grandes pájaros que desde el fondo del cuadro miran, buscando un interior nuestro que les negamos.

## Vaquero Turcios. La pintura como actitud titánica

Una reciente, afortunada exposición de Joaquín Vaquero Turcios en el Museo Español de Arte Contemporáneo ha vuelto a traernos la traza pictórica de una de las figuras más importantes de nuestro arte contemporáneo.

Si entendemos que la pintura es una de las funciones de comunicación social, que a través de ella se transmiten y se consolidan en permanencia informaciones y expresiones, tendremos que concluir que pocos artistas cumplen estos cometidos de manera más brillante y más completa que como lo hacen los grandes muralistas. Es de nuestro tiempo la incorporación del mural al edificio público, primero en una dialéctica de narraciones y símbolos; más adelante, desde una vocación de crítica triunfalista, y por último, y es en esta línea en la que se inserta la obra de Vaquero, orientada a historiar y exponer la controvertida grandeza del hombre.

Los grandes murales de Joaquín Vaquero no son, en sus más afortunadas realizaciones ni un intento de hacer coexistir a nuestros contemporáneos con las figuras históricas, colocando la anécdota de un movimiento o de un color al lado de la realidad de nuestra presencia; no son tampoco, como en la obra de muralistas, más identificados con la estrategia del encargo, simples alegorías triunfalistas de prosperidad y bienestar; son, por el contrario, grandes convulsiones, profundas conmociones, en las que el ser agigantado, por su propia decisión, busca afirmarse en su gesto, en su tensión, en su esfuerzo, que a veces lo dislòca o incluso lo rompe, pero que le da una más profunda dimensión de hombre.

Hasta llegar a sus realizaciones, en el Instituto Nacional de Industria y en el edificio de una compañía aseguradora madrileña, Vaquero ha realizado obras que, por un lado, iban hacia la integración de una gran concepción paisajística, hacia la prolongación del espacio arquitectónico, o hacia su enriquecimiento mediante la apertura a un nuevo repertorio de imágenes. En este tránsito, la obra de Vaquero Turcios ha recorrido diversas fases de experimentación, afirmando distintos horizontes temáticos y de realización; pero en todos ellos poniendo de manifiesto la realidad y la virtualidad del arte como forma de comunicación, como medio de transmitir mensajes en unas sociedades en las que no sólo hay que decir muchas cosas, sino que también hay que corregir muchas otras, que las gigantescas tecnoestructuras intentan imprimir en la mente y en el ánimo de las gentes.

En todo ello se define y se identifica la actitud humana de un artista, poco frecuente, mientras que el mural se va convirtiendo en

manos de muchos artistas, en una forma de conciliación de exigencias decorativas, como unos mínimos postulados de referencia temática; el mural en la obra de este artista se transforma hasta convertirse en un intento titánico de devolver al hombre su puesto en un universo en el que la técnica, el desarrollo científico y la aceleración histórica pugnan por convertirle en un extraño. Vaquero Turcios ha escrito recientemente que, a lo largo de toda su dilatada experiencia artística, prácticamente ha pintado una sola realidad: el fuego, convertido en relampagueante descarga en los muros de la central eléctrica de Grandas; convocado por un Pentecostés taumatúrgico, en la iglesia madrileña de la Ventilla, o como en su reciente exposición del Museo Español de Arte Contemporáneo, en la doble temática del hombre que arde, de las banderas en llamas y del hombre que se hace arder.

Pero, en realidad, el tema hacia el que converge todo el sistema artístico de este pintor muralista e ilustrador es el destino del hombre, porque el fuego, más que la presencia del poder extrapersonal, es un reflejo de la decisión, y desde sus muros ruinosos, en los que se refleja un sol, que, de puro repetido, casi se integra en la fábrica, hasta las más inmediatas realizaciones, la pintura de Vaquero Turcios implica siempre en su desarrollo la afirmación de una actitud titánica que sólo el hombre puede realizar. Sus cuadros nos aclaran que en el hombre no es lo importante el poder ser realizador de cosas cargadas de grandeza, de obras, de empresas o de caminos hacia lo más increíble, sino que lo importante en el hombre es el querer ser, esa tensión que descoyunta a su titán, que quiere alcanzar las estrellas con las manos, aunque pierda sus propios miembros en la empresa, o, por el contrario, la actitud recogida, la renuncia total, el hombre que se encierra hacia su meditada reflexión, hacia su mundo interior, con la misma dedicación con que se lanza a la conquista de lo externo.

En su exposición de Madrid, dos sorprendentes imágenes religiosas, San Juan de la Cruz y Santo Domingo de Guzmán, expresan la segunda vertiente de esta obra; el hombre que puede ser titánico, en su intento de aprovechar el tiempo para luchar contra el espacio, puede igualmente afirmarse titán, soslayando el tiempo, suspendiendo lo que sobre él tiene de gravitación, de esquema, que circunscribe y compromete, y dedicarse en un esfuerzo del espíritu, tan poderoso como sólo el hombre sabe producirlo, a buscar otra luz diferente, sin amanecer, pero también sin ocaso; sin llamarada, pero sin extinción.

La decisión es como un fuego, parecen decirnos estos protagonistas dinámicos o estáticos de la pintura de Vaquero. Por ello, hombre y fuego se convierten en dos constantes, en dos amplios terrenos de apa-

sionada exploración, para que un artista de nuestra época, caracterizado por utilizar una versión y una interpretación del arte, que, si no son las más acertadas, son, al menos, las más generalizadas en el sector consciente de su contemporaneidad; ejemplariza y demuestra. Por ello, la atención hacia la obra de este artista español no debe responder sólo al simple esquema admirativo ante su indudable grandiosidad, sino a la pesquisa por entre las pautas que su reflexión, plásticamente desplegada, suscita.

## Agustín Alamán. Los tres sentidos de una pintura trágica

Después de una larga permanencia en Uruguay, en donde ha llegado a consagrarse entre los más destacados pintores, Agustín Alamán ha regresado a España y ha celebrado su primera exposición en Madrid. En ella el artista descubre un mundo trágico e intimidante de figuras que parecen promovidas por un intento de realizarse, por una tensión de afirmarse y de existir; quizá estos negros monigotes, de manos y pies rudimentarios, podrían rotularse como figuras que aún no llegan a ser. Es esta una forma de pintar, sólo en lo indispensable, figurativa y que apenas, dentro de los límites de lo inmediato, enfrenta la expresión; su cometido principal es la experimentación y la producción de una sensación lo más amplia y general posible, la búsqueda de un impacto en la sensibilidad, la indagación en pro de unas sombras y unas evocaciones indeterminadas, de una realidad humana, vivida en términos de horror; sus colores graves, el premeditado empleo de la tiniebla como elemento pictórico nos introduce a un mundo ancestral y telúrico, sobre el que campean inidentificadas referencias mágicas e indeterminadas actitudes; en él advertimos, cuando menos, tres expresiones diferentes.

En primer lugar, es ésta una pintura de imágenes que aún no han llegado a ser, sobre las que campea el fantasma grotesco y trágico de lo desconocido, sobre el que se insinúa la obsolescencia de lo que puede ser, objeto de culto y convocatoria de poderes suprapersonales, pero que también puede agotarse sin llegar a afirmarse jamás.

En segundo término, estas obras enuncian una insoslayable realidad: llegar a ser es ya una situación trágica, cumplir una etapa de proyecto y de esfuerzo; es una manera de vivir trágicamente, una meta a la que se llega destrozado, casi desintegrado e irreconocible por el largo camino de esfuerzo y propósito, que se ha cumplido.

En tercer término, estas sombras, que campean sobre un país evi-

denciado en brevísimas referencias, son espejos e interlocutores; nos hablan de que el temor y la angustia y la soledad y el desaliento son anteriores y más fuertes que nosotros mismos; nos atan con vínculos invisibles de feroz constancia, y esta evidencia produce un irremediable planteamiento de la más pura esencia trágica.

Al margen de esta cargada constelación de obsesiones, Alamán presenta en su exposición española una serie de imágenes más placenteras, en las que, mediante el uso de colores menos tenebrosos, oros y platas, se abre a una recreación de una peculiar mitología, hecha de alegorías superficiales y optimistas, expresión de figuras que son como invitaciones a la detención instantánea de nuestra mirada, sombras también, pero ligeras y en cierto modo optimistas.

Estas son las formas y las presencias de un pintor que ha vivido y trabajado más de treinta años fuera de España, que ha contribuido a enriquecer con su arte a la nación uruguaya, que le brindó la acogida de una segunda patria y que vuelve a hacer reconocer, lo que por derecho propio merece, un puesto destacado en la pintura contemporánea española.

## Carlos Lezcano, en el Museo Español de Arte Contemporáneo

La exposición antológica del pintor Carlos Lezcano, que se celebra en el Museo Español de Arte Contemporáneo, amenaza con quedar oscurecida al lado de las tres grandes muestras que en el museo se han instalado con ella. Pero la obra de este pintor, menos conocido de los que sus méritos acreditaban y hoy quizá un poco olvidado entre la serie de los grandes artistas españoles de finales de siglo y principios del actual se distingue y llama por sí misma la atención del espectador, superando cualquier tipo de incomprensión que la perspectiva de una época distinta pueda producir.

Carlos Lezcano es el exponente de un estilo de vida, el descubridor de una España que literaria y pictóricamente los españoles de su tiempo no habían conocido, es buscador de una pintura sensible, y es también el promotor de un reencontrado y moderado romanticismo a través de una intemporalización del paisaje y de una virtualización de los elementos pictóricos. Con todo ello la armonía que obtiene entre sus poéticas y sus técnicas hace de esta exposición antológica un sorprendente espectáculo.

En Lezcano se da la condición de exponente de un estilo de vida, porque la mirada que nos denuncia en estos cuadros, aún más que

la biografía que nos trazan estudiosos y contemporáneos, es profundamente señorial y aristocrática; es la mirada que sobre ruinas y monumentos lanza un hombre consciente de que su tiempo se extingue para no regresar más.

Lezcano pertenece al género de hombres que descubrieron España, que revelaron el sentido de un pasado y la existencia de un tiempo vivo, fácilmente aprensible, lo mismo en la antigua fortaleza que en el paisaje del páramo, en el cementerio olvidado o en el castillo de torres mordidas por el tiempo. Y es en este descubrimiento de España en el que el artista reencuentra un romanticismo diferente, sin exaltación ni estridencia, sin apasionamientos ni concesiones gestuales, y en el seguimiento de este ya extinguido estado de ánimo romántico es en donde el artista produce lo mejor y lo más imperecedero de una obra partida por una época de largo paréntesis, alejado de la creación artística, y sin embargo, animada en sus dos etapas por un mismo espíritu.

Esta manera de ser diferente del romanticismo de Lezcano hace que su paisaje sea fundamentalmente distinto al de otros pintores románticos o posrománticos. No es un paisaje narrativo ni fantasmagórico ni sujeto a ningún tipo de extremismos líricos; es un paisaje-referencia, una suerte de guía para mirar, en el que cualquier espectador pueda evocar el mundo indefinible de los estados de espíritu que constituyen el tiempo vivo entre rocas y ríos.

Su dominio técnico le lleva a hacer del color virtud; hay un tratamiento moral de la pincelada, de su sustancia y de sus estructuras, un sentido de convertir el color y la forma en esenciales virtudes expresivas, que ni denuncian, ni testimonian, ni traicionan; simplemente indican y comprometen al paisaje, al pintor y a los futuros espectadores de la obra en una misma intención sensible.

Tal como se nos expone en esta muestra, Lezcano integra y cultiva una peculiar forma de entender la poética en la pintura de una manera sensible y emocionalmente concebida, que produce unos cuadros hacia los que el espectador se siente atraído muchas veces, sin encontrar una explicación coherente, cuando en realidad lo que hay de atractivo y de incitación en estos cuadros de Lezcano es fundamentalmente que no se limitan a reproducir la realidad, sino que esbozan y trascienden la profunda y a veces indescifrable carga de misterio que la realidad comprende.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*