



**Juan
Genovés**
Ir y Volver

Del 8 de julio
al 10 de agosto de 2016

Aurora Vigil-Escalera
Galería de Arte



Juan Genovés

Ir y Volver

Aurora Vigil-Escalera

Es un honor para nosotros poder presentar, por primera vez en Asturias en una galería privada, la obra de Juan Genovés, pieza clave en la Historia del Arte Español Contemporáneo.

En esta muestra, en la que podrán contemplarse algunos de sus más recientes trabajos. Genovés emplea la técnica del Glicée o estampación digital con una particularidad: cada uno de los ejemplares ha sido posteriormente intervenido a mano, firmado y numerado por el propio artista lo que confiere a cada obra la condición de única.

Hablar de Juan Genovés (Valencia, 1930) es hablar de la Historia reciente de España. Su firme convicción sobre el arte transformador y comprometido con el entorno, le llevó a formar parte de colectivos muy significativos en el panorama español de posguerra: Los Siete (1949), Parpallós (1956) y Hondo (1960). En este último grupo, que supuso nuevos planteamientos figurativos frente al Informalismo, Genovés desarrolló una pintura de carácter expresionista y provocador.

Ha sido siempre un pintor en el que confluían sus indagaciones formales con una fuerte preocupación social y un gran interés por la renovación de los planteamientos figurativos.

La obra de Juan Genovés se encuentra en algunos de los más importantes museos del mundo como el Reina Sofía, el MOMA de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro o la Power Gallery of Contemporary Art de Sidney.

Además, ha sido distinguido con premios y menciones en eventos internacionales como las bienales de Venecia y San Marino, además de merecer el Premio Nacional de Artes Plásticas, el Premio de las Artes Plásticas de la Generalitat Valenciana y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Honores que lo confirman como uno de los pintores españoles de mayor prestigio.

La vocación de Juan Genovés

Antonio Muñoz Molina

Aunque tenga tras de sí toda una vida de trabajo incesante el pintor se levanta cada mañana mucho antes del amanecer con la impaciencia de llegar al estudio y ponerse a la tarea. Lo ya hecho no cuenta. Cada cuadro que le ocupó del todo el pensamiento y las horas mientras estaba pintándolo se borró cuando se lo llevaron del estudio.

Un cuadro ya pintado deja su lugar primero al vacío en la pared del estudio y luego a otro cuadro en blanco, o más exactamente a otro cuadro que empieza a formarse en la imaginación antes siquiera del primer contacto del pincel mojado en pintura sobre el lienzo tensado o la tabla. Juan Genovés se despierta muy de madrugada, en plena noche, cuando todo es silencio y todavía falta mucho para el amanecer y se levanta en seguida, dice, para no estar pintando con el pensamiento, en el cobijo de la cama, ideando en la oscuridad formas, colores y espacios que tienen todavía mucha influencia del sueño.

En el madrugón hay algo de urgencia laboral, en este hombre que ha cumplido ochenta años pero parece mucho más joven, quizás porque es menudo y se mueve con ligereza, como quien no ha perdido el hábito de las caminatas y de la actividad física, quizás también porque lleva el pelo echado hacia delante y cortado a la manera de alguien que fue joven en los años sesenta. Con el flequillo, con su camisa y su chaqueta negras, podría recordar a un Bertolt Brecht mucho más cordial. Voy una vez por la calle hacia el restaurante en el que hemos quedado para comer y al acercarme veo que Juan Genovés está llegando antes que yo, ágil y tranquilo, la cabeza inclinada, pensando en lo suyo, vestido de negro.

Alguien le dijo que las horas inmediatamente posteriores al despertar son las más fértiles, porque en ellas la inteligencia, los sentidos, el cuerpo entero, están más despiertos, muy frescos todavía, dispuestos a la acción después del reposo. Recién despertado es cuando uno está más alerta: atento al silencio, a cada sonido que surja en él con tan extrema pureza, como nuestros antepasados cazadores de los que en realidad no nos separa tanto tiempo. Por eso nos son tan familiares, nos aluden tan

intensamente las imágenes que pintaron en las paredes de las cuevas, hace quince o veinte o treinta mil años, poco tiempo en la escala evolutiva. Juan Genovés especula que aquella gente habitaba un mundo poblado de imágenes, que pintaban las superficies exteriores de las rocas, cualquier espacio disponible, aunque sólo hayan llegado a nosotros unos pocos restos, aquellos que podían perdurar porque estaban en lugares bien abrigados. Pero el mundo estaría lleno de manchas de color y de figuras de animales tan imponentes como las de la naturaleza. «Seguro que aparecen más cuevas», me dice este hombre de ochenta años, con la ilusión de una expectativa, con la alegría anticipada de nuevos mundos visuales. Y quizás se acuerda de que también él, cuando era un niño en Valencia, en los tiempos últimos de la guerra, en los primeros de la negra posguerra, empezó siendo un pintor rupestre. Con un trozo de carbón dibujó la figura de El Coyote en la pared áspera de la carbonería que regentaba su familia, y los vecinos se asombraban de la semejanza. Con carbón o con un cabo de tiza dibujaba en la acera lo que le pedían los otros niños de la calle, héroes o escenas de las películas o de los tebeos, un caballo al galope montado por un forajido, una diligencia, un detective con una pistola o un guerrero medieval con antifaz, lo que le pidieran. Dibujaba con la misma naturalidad y rapidez con que otros niños corrían detrás de la pelota jugando al fútbol. Hubiera querido ser futbolista, porque los futbolistas eran héroes a los que la gente de su barrio admiraba sin reserva –desde un balcón de su casa se veían los partidos en el campo de Mestalla–, pero también le gustaba imaginarse pintor. Fue su padre quien inclinó la balanza: «Juegas bien, pero no vales para futbolista. Te da miedo meter el pie. Será mejor que te hagas pintor».

Quizás porque lleva ejerciendo toda su vida una aguda memoria visual de pintor Juan Genovés es capaz de invocar con tanto poderío sus recuerdos de infancia. Se acuerda de los jugadores corriendo por el terreno de juego del campo de Mestalla, pequeñas figuras en la distancia moviéndose sobre un ancho espacio plano; se acuerda del momento en que la explosión de una bomba arrojada sobre Valencia por la aviación franquista estampó contra una pared el cuerpo ensangrentado de una vendedora de naranjas y de cómo el suelo era una confusión de naranjas machacadas, restos humanos y charcos de sangre; se acuerda de las películas soviéticas que veía en los cines, multitudes corriendo por escalinatas y salones de palacios, primeros planos de puños cerrados y bocas abiertas lanzando gritos en el silencio del cine mudo y brazos levantados que sostienen fusiles con bayonetas y banderas ondeantes que se sabe que son

rojas aunque las imágenes sean en blanco y negro. Le pregunto y recuerda sensaciones de color: los tonos grises de las películas y los noticiarios en los grandes cines de Valencia; el color rojo del automóvil que poseía un tío suyo, hermano de su padre, que a diferencia de los demás miembros de la familia había hecho mucho dinero. El tío Julio, el millonario. El tío Julio, que era muy espabilado, ganó una fortuna vendiendo carbón a los ingleses durante la guerra europea, y el resto de su vida se dedicó a disfrutar de aquella riqueza, y en muchos casos a usarla para favorecer a la familia. El tío millonario llegaba en su gran Studebaker rojo al barrio en el que su sobrino Juan jugaba en la calle y pintaba héroes de tebeo en las aceras para los otros niños, y ese hermoso color rojo de la carrocería era desde lejos una pura mancha de júbilo. Años después, cuando ya había terminado la guerra y el antiguo barrio menestral y republicano estaba sumido en la pobreza y el miedo, Juan Genovés, ya un adolescente decidido a convertirse en pintor, no tuvo más remedio que recurrir al tío Julio para pedirle que le costeara una caja con los materiales necesarios. El tío Julio lo llevó en su eterno Studebaker rojo a la mejor tienda de pintura del centro de Valencia e hizo que el chico se pusiera rojo hasta la raíz del pelo cuando anunció a los dependientes: «Aquí está mi sobrino, que va a ser un gran pintor. Le dais todo lo que le haga falta y me mandáis a mí la cuenta».

También se acuerda Genovés de su temprano descubrimiento del miedo, el miedo que con los años iba a tener una presencia ominosa en su pintura y en su misma vida personal. «Mucho, mucho miedo», dice, acordándose de sus épocas de militancia clandestina, cuando sabía que en cualquier momento podrían llamar a la puerta para llevárselo detenido a los calabozos de la dictadura; y también después, en las incertidumbres amargas del principio de la Transición, cuando algunas de las imágenes pintadas por él adquirieron una categoría de pancartas o banderas, o en ese anochecer de febrero de 1981 en el que vio las avenidas vacías de Madrid como túneles de terror o perspectivas de una ciudad asolada por una epidemia: la epidemia del miedo, la misma cuyos primeros síntomas había detectado en la casa familiar cuando era un niño de ocho años que se daba cuenta de que los mayores de pronto bajaban la voz para hablar. Recuerda su extrañeza: «De pronto nos dijeron que teníamos que hablar en castellano, pero ellos seguían hablando en valenciano, muy rápido, y en voz muy baja, para que nosotros no los entendiéramos». Era preciso adiestrar a los hijos para la nueva época que se avecinaba. Él, Juan Genovés, no sabía imaginársela. Él casi no

tenía recuerdos de cómo era la vida antes de que llegara la guerra. De modo que se preguntaba intrigado cómo sería cuando ya no la hubiera, cuando se terminaran las alertas por los bombardeos, los muertos en las calles, los desfiles con bandas de música.

Pronto empezó a saberlo. Lo primero fue el temor en las miradas y en las voces de los suyos, sobre todo en su padre, que era un hombre apocado que nunca pudo sobreponerse al miedo. Uno de sus tíos, militar herido en el frente, pasaba la convalecencia en la casa familiar y empezó a recibir visitas furtivas y apresuradas de compañeros de armas y militancia política. El niño los veía, las cabezas inclinadas junto al herido, escuchaba las voces que hablaban de derrota y de huida. Algunos de aquellos hombres, antes de marcharse, se arrancaban las medallas del pecho y las estrellas o los galones de las bocamangas y las dejaban sobre la mesa de noche, junto a la cama de su tío. Juan se acuerda del sonido del metal sobre la madera y de su brillo bajo la pobre luz eléctrica, y del modo en que aquellos hombres de uniforme, más altos y más fuertes para su estatura de niño, rompían a llorar en la despedida. «Para que digan ahora por ahí que llorar no es de hombres», dice, y sigue recordando: en su huida algunos de aquellos compañeros de su tío llegaron al puerto y secuestraron a punta de pistola una barca de pesca, cuando el ejército enemigo ya lo ocupaba todo y una marea de militares vencidos se amontonaba en los muelles de Alicante esperando barcos que los evacuaran, y que nunca llegaron. «Pero ellos, los amigos de mi tío, se hicieron a la mar y sin tener idea de navegación alcanzaron Orán». Épica y desgracia impresionando para siempre los ojos infantiles, igual que se quedan en la memoria los relatos escuchados a los mayores, aunque bajaran la voz, aunque usaran como lengua cifrada el idioma diario que de la noche a la mañana se volvía clandestino: otro de sus tíos siguió en el frente hasta el último momento, el último día, cuando todo el mundo se había marchado ya, y al salir de una trinchera una bala de cañón le arrancó la cabeza de cuajo. Al final de todo, en el último día de la guerra, un hombre joven abatido en un segundo, desde lejos, tal vez por puro azar, ni siquiera una figura vislumbrada de lejos en el punto de mira de un fusil.

Un artista encuentra su estilo no a través de la persistencia de una búsqueda consciente sino cuando descubre, muchas veces por azar, la manera de volcar caudalosa-mente en su trabajo los depósitos más hondos de una experiencia vital que tiene su

raíz en los deslumbramientos de la niñez y en esa zona de la imaginación en la que han fermentado juntos los recuerdos y los sueños. Encontrar un estilo es encontrar a la vez un mundo y la manera de contarlo. Los años del aprendizaje técnico, del lento dominio artesanal de los saberes del oficio, se funden con los episodios de la historia personal, y entonces todo lo que se ha vivido cobra una relevancia máxima, porque se ha encontrado la manera de convertirlo en materia poética, en una especie de cristalización orgánica que es en el fondo una autobiografía. En los primeros años sesenta, cuando Juan Genovés pinta los primeros cuadros que ahora reconocemos como suyos, ha completado un aprendizaje que le permite conocer sus propias fuerzas y también qué le gusta y qué no le gusta, y se presenta de pronto como un artista entero, en el que ya están casi todas las imágenes y todos los espacios en los que seguirá trabajando a lo largo de casi medio siglo. Ha encontrado lo que necesita todo artista, una manera exclusivamente suya de contar y representar su propio tiempo, y lo ha hecho a la vez mirando lo que tiene delante de los ojos y poniéndolo en conexión con el caudal más hondo de su memoria. Hombres solos de espaldas y multitudes vistas desde lejos. Cuerpos vestidos con despojos de una materialidad que desborda la superficie del cuadro y la asepsia del ilusionismo, con esas ropas oscuras muy usadas de la pobreza y del miedo, con algo de esos guiñapos a los que se ven reducidos los seres humanos cuando de un momento a otro, por un disparo a bocajarro o por la explosión de una bomba, se convierten en cadáveres tirados en una cuneta, o en mitad de una calle. Como todo pintor, Juan Genovés se fija mucho en los pormenores sensoriales de las cosas: en 1973 estuvo en Moscú e intuyó la naturaleza burocrática y sombría de aquel régimen al darse cuenta de que el gris de los uniformes de la policía era exactamente el mismo gris de los policías españoles; hablábamos de una novela que estaba leyendo y le gustaba recordar la textura de la ropa muy gastada de un personaje, el drama secreto de los cuellos y los puños de camisa con los filos muy gastados, los zapatos que se cuarteán, el cuero muy rozado de una maleta que ha hecho demasiados viajes. A ese mundo sensorial pertenece un cuadro como *El preso* en el que unos policías de paisano se llevan a un detenido. El drama está en las esposas, desde luego, pero también en las identidades borradas de las tres figuras de espaldas, que hermanan sórdidamente al perseguido y a los perseguidores, y sobre todo en esas ropas arrugadas, estrujadas, esas gabardinas como de dormir vestido y con frío, esas tonalidades de grisura, de piedra pómez, de pizarra, de hollín de locomotora vieja y de carbonería de posguerra, de gente muy apretada en tranvías. De pronto, con algo más de treinta

años, Juan Genovés había encontrado el modo de representar el sombrío descubrimiento que le llegó casi al mismo tiempo que el uso de razón: el miedo, el miedo físico, emanado de los adultos como uno más de sus olores peculiares, con algo ácido y rancio, comprendido sólo muy lentamente, porque los adultos callaban para proteger al niño que no convenía que supiera, como si callando ante él pudieran evitarle el contagio, el daño.

Oficio y vida. Aprendizaje y autobiografía. El padre de Juan Genovés hubiera querido ser pintor, y no pudo serlo por una claudicación personal que tenía tanto que ver con su debilidad de carácter como con las dificultades de la época. Podía haber llegado a algo, porque tenía cierto talento como pintor aficionado, pero para entregarse en cuerpo y alma a una vocación hace falta un coraje personal, una imperiosa determinación que quizás él no poseía. Ahora, tantos años después, Genovés sonríe con la indulgencia que nos provoca el recuerdo de los muertos queridos al recapacitar que fue su padre quien se empeñó en que fuera pintor, logrando de ese modo remediar su frustración por no haberlo sido él. «Así que soy lo que mi padre quiso que fuera», dice, en el fondo creyéndolo sólo a medias, pero también agradecido, desde la lejanía del tiempo, a aquel hombre que a la vez quería protegerlo y empujarlo, y del que quizás aprendió más de lo que él mismo imaginaba cuando era más joven. Aprendería la aplicación ensimismada al trabajo bien hecho, viendo a su padre pintar los pequeños adornos con los que decoraba muebles, observando la preparación cuidadosa de los materiales, los pinceles, los barnices, el olor de la pintura sobre la madera fresca, el talento para encajar unas filigranas florales en la tabla horizontal del respaldo de una silla. Mirando las diminutas figuras como observadas desde muy arriba que pinta ahora Juan Genovés –de cerca son casi excrecencias abstractas, cortos trazos muy gruesos, pegotes o goterones de materia– no me cuesta nada imaginarlo tan absorto en completar cada una de ellas como lo estaría su padre en los motivos heráldicos o florales o de hojas que formarían el repertorio visual de sus decoraciones. Mucho antes de asistir como alumno precoz a la escuela de Bellas Artes de Valencia, Genovés ya se había estado educando sin darse cuenta en la perseverancia y la sabiduría de los trabajos artesanales, que es un excelente aprendizaje para cualquier oficio de la imaginación, porque ancla la mano a la inteligencia y da una intuición de los valores de la materia y de los procesos de su transformación. En el siglo XV, en Florencia, los pintores pertenecían al mismo gremio que los tintoreros. Para emanciparse de esa condi-

ción subordinada debieron reclamar la categoría intelectual y no mecánica de su tarea –Cosa mental–, pero aun así la pintura nunca se ha desprendido de su sólida consistencia material, que a un escritor puede llegar a darle mucha envidia. Juan Genovés, que desconfía mucho de la palabrería explicativa y de las clasificaciones históricas, tiene como pintor una genealogía que ayuda a comprender sus opciones estéticas y lo sitúa en su tiempo, pero en su origen no están sólo los repertorios de la pintura: también está en él, y con una fuerza indeleble, un linaje popular de artesanos al que pertenecieron su padre, sus tíos, su abuelo paterno, que regentaba una serrería de maderas y que le enseñó tal vez más cosas que nadie.

El abuelo era el único miembro de la familia en el que el niño no intuía la infección del miedo; el único que se atrevía a desmentir con tranquilo sarcasmo las enseñanzas de la escuela: aquella nueva escuela en la que Juan Genovés se vio penitenciarmente sometido de un día para otro, una más entre tantas cosas que cambiaron sin que el niño pudiera comprender por qué y sin que nadie le diera ninguna explicación. Durante la guerra iba a una escuela mixta regentada por maestros comunistas, en los claustros de un antiguo convento. Saludaban con el puño en alto, estudiaban en valenciano, cantaban himnos, desfilaban con pancartas y banderas rojas, veían películas soviéticas de multitudes que avanzaban silenciosamente por plazas enormes. No sabían nada de religión y probablemente no recordaban haber visto una sotana.

Y de pronto estaban en una escuela de curas en las que era obligatorio hablar siempre en español, incluso en el recreo, lo cual hacía que les diera la risa cuando se juntaban en los corros de juegos, y en vez de poemas revolucionarios aprendían de memoria oraciones incomprensibles, y recibían palmetazos y bendiciones de aquellos clérigos de sotanas negras que venían cargados con un empuje entre de revancha y de evangelización de infieles. Al ver a un cura desde lejos había que correr hacia él e inclinarse para besarle la mano. Sotanas y uniformes se imponían en la aguda conciencia visual del niño que empezaba a descubrir la respuesta a aquella pregunta que lo había intrigado tanto, cómo sería el mundo cuando no hubiera guerra. Militares con uniformes muy distintos a los que él recordaba, ahora más planchados, más ceñidos, más tiesos, con botas y correajes y botonaduras más brillantes, les decían a los chicos de la calle que se acercaran y sacaban del bolsillo una pequeña moneda: «Niño, di bien fuerte “¡Arriba España!” y te doy un real».

En las nuevas aulas en las que ya sólo había varones, ahora presididas por un crucifijo, y a ambos lados de él por los retratos del general Franco y de José Antonio Primo de Rivera, los curas les explicaban lo que ellos no habían escuchado nunca: Dios, nuestro Padre, que está en los Cielos, nos juzgará cuando hayamos muerto, y a los buenos los premiará con la gloria eterna, y a los malos los castigará, también para toda la eternidad, con el fuego. Luego el niño iba a la serrería del abuelo a ayudarlo y a verlo trabajar, y le hacía pequeños recados, como ir con los cupones al estanco para recoger su ración de tabaco. El abuelo lo escuchaba y a continuación le hablaba con una claridad que jamás se permitían los otros adultos: «Todo eso son tonterías. No hay Dios, ni hay cielo ni infierno, ni vida eterna. Ésta es la única vida que tenemos: nacemos, y luego nos morimos, y ahí se acaba todo».

Muchos años después, cuando ya era un pintor internacional y un militante comunista, Juan Genovés viajaba en un taxi por un paisaje de extrarradios soviéticos de Berlín Oriental, buscando la casa donde vivía Josep Renau, el gran cartelista de la Guerra Civil, el director general de Bellas Artes que un día de 1937 fue a París a encargarle a Picasso, en nombre del gobierno de la República, que pintara el Guernica. Renau era para el pintor joven, crecido en el aislamiento de la dictadura, un doble vínculo con lo mejor del pasado perdido, el compromiso político y la modernidad estética, uno de esos exiliados legendarios que remediaban de algún modo en la lejanía la esterilidad de un país despojado de posibles maestros. Nada más recibirlo en su casa, Renau rompió a hablar en valenciano con Genovés, con la impaciencia de quien no tiene muchas oportunidades de pronunciar en voz alta y oír los sonidos de la propia lengua. «¿Genovés? ¿Juan Genovés? ¡Pero si yo conozco a toda tu familia!» Y en aquel suburbio de Berlín Oriental Genovés supo por Renau lo que sus padres y sus tíos y su abuelo habían callado siempre, su activismo sindical y político desde los comienzos de la República, la vieja filiación socialista de su abuelo, que había sido amigo de Pablo Iglesias, y también la entrega juvenil de su padre a la causa de la emancipación obrera. A veces es un extraño quien ilumina para nosotros de pronto una faceta insospechada de las personas que mejor creíamos conocer. Aquel padre lleno de miedo y cautela, gastado por el trabajo de pintor de muebles y luego en una carbonería, se había dedicado de joven a dar clases de dibujo y pintura en la Casa del Pueblo, y se había entregado tanto a esa militancia que su esposa, la madre de Juan, se irritaba con él, porque no comprendía que después de todo un día de trabajo le quedaran fuerzas

para dar clases gratis en una escuela nocturna, en vez de volver a casa y ocuparse más de su familia.

Renau era ese maestro al que el artista más joven escucha sin cansancio porque en sus palabras encuentra el testimonio vivido de lo que para él son las mitologías de los libros. Renau había jugado al ajedrez y conversado en perfecto catalán con Marcel Duchamp en París. Había llamado aquel día de 1937 a un caserón en una callejuela de París y se había encontrado cara a cara con Picasso, que andaba vestido de cualquier manera y le hizo pasar sin ninguna ceremonia, a él que era entonces un joven recién salido de las trincheras de la guerra, al que le habían dado a toda prisa un traje y una corbata antes de hacerlo subir a un avión. Renau era la conexión con el Guernica y con la límpida modernidad del pabellón de España en la exposición de París de 1937, pero también con algo más cercano y más terrenal para Genovés, algo tan íntimo como la vida de su familia y como la gran tradición de la cultura popular valenciana, hecha al mismo tiempo de conciencia política y solidez en los oficios. En los carteles de propaganda bélica de Renau está la épica del realismo soviético pero también la jovial energía visual de los cartelones de películas pintados con colores muy vivos sobre sábanas de lona. A algunos de aquellos pintores los conoció Genovés cuando se fue a vivir a Madrid en los primeros cincuenta, porque trabajaban en el mismo edificio decrepito de la calle de la Luna donde él tuvo un estudio. Recuerda con admiración la maestría y la velocidad con que aquellos hombres pintaban las figuras enormes de los actores de las películas americanas, al temple de caseína. Pintaban uno de aquellos carteles que se sujetaban con cuerdas a las fachadas de los cines y que tenían algo de velas al viento y a la semana siguiente las lonas se borraban, lavándolas en el Manzanares, y eran de nuevo lienzos en blanco sobre los que desplegar figuras a escala épica, grandes sonrisas blancas de actores americanos que le darían al joven Genovés como un anticipo del impacto figurativo del arte pop: cuerpos en movimiento, escenas en contrapicado, espacios por los que corren figuras, en los que caen cuerpos abatidos.

Cómo se educa un artista moderno en un país donde la modernidad ha sido metódicamente aniquilada; de qué manera su instinto de encontrar el alimento que necesita para desarrollarse lo guía en el páramo de ese país cerrado a cal y canto al mundo exterior y al tiempo presente, y en una ciudad, Valencia, ocupada y castigada, por haber sido la capital de la República, y por tener además toda esa tradición de republi-

canismo bullanguero que alentó tanto Blasco Ibáñez. En la escuela de Bellas Artes, a la que llegó tan joven que no tenía ni la edad legal para matricularse, Genovés se encontró a lúgubres profesores fosilizados en el sorollismo y en la negación de todo lo que tuviera algo que ver con el arte moderno. Dibujaba copias en escayola de estatuaria clásica con la aplicación algo angustiada del buen hijo que sabe que para costear sus estudios la familia habrá de ajustarse todavía más a una penuria de pos-guerra. En la escuela había una gran biblioteca de libros de arte pero estaba cerrada con llave. Cayó en sus manos por azar un catálogo del MoMA y se encontró de golpe con el deslumbramiento del arte moderno. Quizás lo mejor que le dieron sus profesores fue la furia para rebelarse contra todo lo que representaban.

El artista que se educa a contracorriente, por cuenta propia, sin la guía eficaz de verdaderos maestros, corre ciertos peligros, pero también adquiere una gran capacidad de soberanía interior y resistencia. El peligro mayor es el de seguir durante demasiado tiempo caminos que no llevan a ninguna parte, o el de descubrir con mucho esfuerzo lo que ya era sabido. Pero la ventaja es que adquiere un olfato casi animal para reconocer aquello que más necesita y un recelo muy acusado contra cualquier forma de dirigismo; y quizás también una soledad que a veces puede hacerle sentirse aislado o perdido, pero otras lo protege de acatar con demasiada facilidad esas ortodoxias de cada momento que hacen pasar por necesidad histórica lo que al cabo de un cierto tiempo resulta que sólo era el capricho de la moda. Genovés nunca ha querido ser lo que tocaba. Posiblemente ni siquiera lo ha intentado. No quiso seguir la estela pastosa del sorollismo de su primera juventud en Valencia, pero tampoco se acomodó a la ortodoxia de la abstracción que se volvió hegemónica en los años cincuenta, con la irrupción del grupo El Paso. Absorbió durante un tiempo lo que más le convenía, el impacto de la materia sobre el lienzo, la cualidad táctil de las superficies, el dramatismo de los tejidos estrujados o desgarrados de Tàpies o de Millares, pero lo puso al servicio de sus propios intereses poéticos, que implicaban de manera irrenunciable la presencia humana. Y tanteando por su cuenta, en aquellos años, a principios de los sesenta, en los que llegó incluso a pensar que abandonaría la pintura, le sucedió lo que no es infrecuente en el artista en crisis, que gracias al desaliento se vio forzado a ahondar en lo más secreto de sí mismo y regresó del borde mismo de la capitulación con un estilo que ya era irrevocablemente el suyo. Entre 1963 y 1965 Juan Genovés cumple, buscando a tientas, con la ayuda del azar, con la astucia del instinto, el precepto de Nietzsche:

«Llega a ser quien eres». Llega a ser quien es resistiéndose al desaliento y a las modas diversas, ahondando en su camino solitario, y al hacerlo descubre que está en sintonía con ese estado de espíritu que anda difuso por todas partes y que de pronto cuaja en una forma de mirar que todo el mundo reconoce como contemporánea.

Me cuenta los detalles, dibujando pequeñas figuras con las manos, como si el mantel del restaurante donde estamos comiendo fuera un lienzo, o un tablero de ajedrez. Militaba ya en el Partido Comunista y hacía carteles y postales de propaganda. Habían despedido a veinticinco obreros de una fábrica y a él se le ocurrió representar a los veinticinco, pintando veinticinco pequeñas figuras. Hasta entonces, en sus cuadros del grupo Hondo, la presencia humana había ocupado la mayor parte del espacio: ahora se empequeñecía y se multiplicaba en muchedumbre, y el espacio se iba volviendo más anchuroso a su alrededor, indeterminado, ilimitado, un fondo abstracto en el que las figuras no tienen protección ni refugio, en el que las circunscribe un círculo que puede ser el de una mira telescópica o el de una cámara, o el de uno de esos reflectores que se encienden en las torres de vigilancia para descubrir a un fugitivo. El espacio era tan liso como una pantalla de cine. El blanco y negro era el de las películas de guerra y los noticiarios soviéticos que veía de niño en los cines republicanos de Valencia. Las multitudes las había visto en las películas y también, desde lejos, desde la altura del balcón de su casa, en la ciudad trastornada por la guerra. La gente corre hacia algo o huye de algo. El rectángulo del cuadro se puede dividir en dos pantallas simultáneas o en media docena, y en cada una de ellas está ocurriendo algo distinto. La técnica tiene toda la solvencia meticulosa de la artesanía, pero también se contagia de las imágenes de la comunicación de masas, y esos grises graduados con tanto oficio vibran con el granulado de un documental bélico de la televisión. Todas las figuras se parecen, pero cada una es singular, aunque estén demasiado lejos para que se vean sus caras. No hay lugar para el anonimato totalitario ni para la estadística: cada figura se mueve en una trayectoria propia, y aunque carezca de rasgos posee una existencia única: corre delante de las otras, levanta los brazos, cae y se queda atrás mientras los demás avanzan. De entre todos los que huyen, uno es el abatido por el disparo, o el detenido y esposado. Una sola figura humana corre en el centro de un círculo rojizo que es el de un fuego apocalíptico de bombas de fósforo o de napalm y una escuadrilla entera de aviones se organiza contra ella.

El que rondaba en los márgenes se encuentra de repente en el centro de las cosas. En 1966 la abstracción es cosa del pasado y en la pintura irrumpen las iconografías de la cultura popular, y la figuración hasta entonces proscrita regresa con un descaro que tiene mucho de revancha. En la Bienal de Venecia, de la noche a la mañana, Juan

Genovés se convierte en un pintor internacional. El hijo del carbonero firma un contrato con la galería Marlborough. En poco tiempo estará exponiendo en Londres y en Nueva York, conversando con Mark Rothko, haciendo amistad en Londres con Francis Bacon, con quien tenía largas conversaciones apasionadas sobre Velázquez en un idioma imposible: Bacon no hablaba español, y Genovés no hablaba inglés. Como Genovés escuchaba a Josep Renau, yo lo escucho a él cuando me habla de Rothko, a quien trató no mucho antes de que se quitara la vida. Era un hombre triste y ausente, dice, y se sorprendió de que aquel joven artista español conociera su obra y le tuviera admiración: Rothko sentía amargamente que los pintores jóvenes no le hacían ningún caso. Genovés volvía de Nueva York, de Londres, de Venecia, de conocer a Rothko y a Bacon, y cuando llegaba a España encontraba el mismo tedio y la misma sordidez de la dictadura, y la indiferencia, más o menos estudiada, de esos colegas que recibirían su éxito como un agravio personal: ese sarcasmo español hacia quien vuelve lleno de fervor por lo que ha visto fuera. Por no hablar de los macabros funcionarios culturales de la dictadura, que determinaban quién iba y quién no iba a las exposiciones internacionales, que vigilaban lo que los artistas declaraban en el extranjero. Uno de ellos se le acercó, cuando Genovés disfrutaba con algo de razonable ebriedad de su éxito en Venecia: «No te preocupes, ya volverás a España».

Volvió y siguió conspirando y pintando. Muerto de miedo, venciendo el miedo. En los primeros años setenta hay un cambio gradual en las figuras de sus cuadros: siguen recortándose sin rasgos contra espacios vacíos, muchas veces cercadas por reflectores, o rejas, o mirillas de fusiles. Pero van creciendo de tamaño, y adquiriendo volumen, y el color aparece en ellas. Una gran mancha roja podría ser una de esas formas tormentosas de la pintura abstracta pero es el rastro de sangre de alguien que ha sido abatido y asesinado. Las imágenes del miedo tienen una parte de denuncia política y otra de confesión personal: el miedo, la experiencia cruda del pánico ante la posibilidad de una detención y el miedo heredado del padre, el miedo inscrito en el código genético de los que han vivido desde siempre en una dictadura. Igual que se pregunta-

ba de niño como sería el mundo si no hubiera guerra, ahora se preguntaría cómo sería si no existiera el miedo. Las figuras huyen, o levantan los brazos, o se derrumban despacio, vistas desde una cierta distancia, ahora no mucha, la de alguien que mira desde un balcón, que puede escuchar el ruido del cuerpo al caer. Los personajes van adquiriendo detalles, ropas sombrías, caras, a veces tapadas por gafas de cristales oscuros. En un silla vacía está concentrado todo el drama de un interrogatorio.

Pero la contundencia del testimonio no rebaja la calidad de la pintura: entre lo que tiene que ser expresado y la manera de hacerlo hay una unión perfecta. Las imágenes tienen una contundencia de panfletos y una cualidad intemporal de fábulas sobre la fragilidad de la condición humana, y un vigor visual que puede ser muy eficaz en las reproducciones pero que revela toda su categoría estética cuando se miran las obras de cerca. Juan Genovés, que desconfía de muchas cosas, desconfía con razón de las reproducciones. Dice que hay cuadros fotogénicos y otros que no lo son, y que los cuadros fotogénicos, como las personas fotogénicas, casi nunca son los mejores. Pero en su caso los cuadros de aquellos años han resultado poseer una hermosa doble vida: rotundos como láminas, como carteles pegados por las calles; gustosos de mirar muy despacio, de cerca, midiéndose con su materia y con su espacio verdaderos, a ser posible observados no de pie, sino sentado. ¿Quién decidió que los cuadros tenían que verse de pie? ¿Se ven de pie las películas? ¿Se leen de pie los libros?

Son las reproducciones de algunas obras de Juan Genovés las que han quedado noblemente como testimonios de una época, iconos de un tiempo cuyo valor y dramatismo ahora parece que se desdibujan, como era inevitable. Pero es su categoría de pintor la que trae las imágenes de aquel tiempo a este de ahora, y las seguirán trasladando intactas al porvenir. Con la misma ironía con que asistió a su éxito internacional, con la misma resignación algo melancólica con que abandonó a principios de los ochenta la militancia política, Juan Genovés vio cómo los vaivenes de la moda y los caprichos de ese gremio hacia el que él no tiene mucha simpatía –los comisarios, los expertos, los críticos– lo iban dejando un poco de lado. En los primeros ochenta, en medio de aquel juvenilismo de movidas y transvanguardias, que se iba a quedar tan rápidamente obsoleto, él emprendió un ciclo de pinturas de ciudades vacías en las que había una pesadumbre como de perspectivas soñadas de De Chirico y de nuevo una seca voluntad testimonial: la ciudad sin nadie era de nuevo el paisaje del miedo, la

ciudad cuyas puertas y ventanas se cierran cuando se aproxima el invasor, el Madrid deshabitado del anochecer del 23 de febrero de 1981, cuando el miedo inmemorial, el que parecía cancelado, el que ya se alejaba en el olvido, regresó intacto, de nuevo como una amenaza de epidemia, como una peste española para la que no existe remedio.

Las formas del miedo continuaron después. Las figuras convertidas en sombras, en manchas volcadas sobre el espacio vacío. Los colores agregaban intensidad, pero también dramatismo: en medio del espacio se abre un gran círculo rojo que es un abismo o la onda expansiva de una explosión, un meteorito de materia acrílica del que huyen las figuras humanas, o al que se acercan y se asoman. Yo recuerdo un día a mediados de los años noventa en que asistí a una exposición de Juan Genovés y al salir de ella me enteré de un nuevo crimen terrorista y me pareció que alguno de los cuadros que acababa de ver me había anticipado esa rutinaria repetición de lo apocalíptico. Y otra vez, otra ocasión ahora alegre, iba caminando por la Quinta Avenida y en el escaparate de unos almacenes muy distinguidos, Lord & Taylor, reconocí con sorpresa y júbilo inmediato unos cuadros de Juan Genovés: las figuras eran pequeñas gotas de color, rojo, blanco, negro. A una cierta distancia era una multitud dispersa vista desde arriba: más de cerca uno admiraba el ilusionismo de la representación, logrado con elementos tan sencillos, y la cualidad abstracta y material de la textura. Elegir entre figuración y abstracción es una tontería, si se para uno a pensarlo.

Ahora lo he visitado en su taller, una mañana de julio, cuando todavía hace algo de fresco. Hay un cuadro empezado contra la pared, y una extraordinaria limpieza, un orden admirable. En una habitación contigua hay anaqueles tan ordenados como los de una droguería, con muchos botes de pintura, de disolventes, de barnices, con etiquetas. Sólo en el suelo de cemento bruñido hay manchas de pintura. A Genovés no le gustan los pintores que se manchan: se acuerda de Velázquez en Las meninas, vestido como un caballero de punta en blanco, sin pintar siquiera, meditando en la composición que ya imagina completa antes de empezarla, cosa mentale. Me enseña unos folios con siluetas que reconozco en seguida, porque parecen pintadas por él: figuras de una multitud dispersa, en un espacio gris, vistas desde arriba. Y a continuación me muestra el punto de partida, una foto de la gente que sale después del partido del campo de Mestalla. Con fotocopias sucesivas se logra un efecto de seres anóni-

mos, ligeramente amenazadores, no ya hombres y mujeres reales sino figuras en un cuadro de Juan Genovés. Me cuenta su régimen de vida, interrumpido hoy por mi visita: levantarse de noche, pintar aprovechando el silencio y la primera luz del día, acostarse hacia las nueve, dormir hasta la hora de comer. La historia del Arte es una gran falacia urdida por los expertos y los críticos, hecha de supersticiones biográficas: no hay grandes pintores ni malos pintores, hay buenos o malos cuadros, y cada uno debe ser contemplado con la quietud y la paciencia que requiere. No todo ha de ser explicado, agotado por las palabras. El único lugar que importa es el taller del artista. Aquí sucede todo. En el trabajo diario, en el trato verdadero con los materiales, en el hallazgo de cosas que nunca se pueden explicar del todo. Está bien que haya cosas que quedan sin decirse: pero los críticos tienen que juzgar siempre, que buscar explicaciones exhaustivas. La obra de arte contiene siempre una parte de misterio que se puede como máximo indicar con un gesto.

Y hay algo más que ha encontrado en los últimos tiempos, dice Genovés con una sonrisa que lo hace aún más joven, tanto como su ligereza de movimientos o su corte de pelo: ahora pinta y no tiene miedo de nada, ni de equivocarse, ni del juicio de nadie. Se levanta tan temprano como un trabajador que ha de ponerse en seguida a la tarea, como se levantaría su abuelo para llegar a la serrería, oliendo la madera en el aire limpio de la primera hora de la mañana. El artista que pintó tantas veces el miedo, a los ochenta años vive y trabaja libre de él. Ya no necesita ni la música para ponerse a pintar, para encontrar ese estado en el que las cosas fluyen como si él no las controlara. El cuadro que no ha pintado todavía, el que imagina cuando se despierta en mitad de la noche, iluminado por los colores vívidos del sueño, quizás le importa más que todos los que ha pintado desde que terminó su primer bodegón en la escuela de Bellas Artes de Valencia, hace bastante más de medio siglo.



Catálogo



Juan Genovés
Ábaco

76 x 101 cm
Glicleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 6/10, año 2015.



Juan Genovés
Acanto

75,5 x 60 cm
Glicléé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2015.



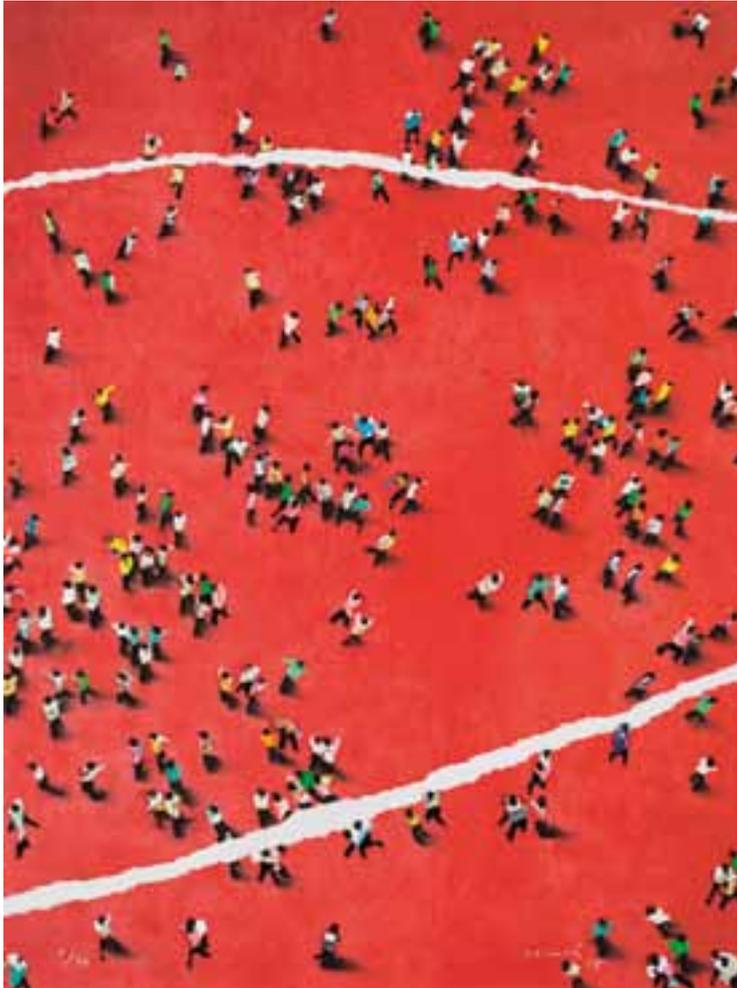
Juan Genovés
Acento

74,5 x 56 cm
Glicleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 2/10, año 2015.



Juan Genovés
Acis

74,5 x 56 cm
Glicleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 3/10, año 2015.



Juan Genovés
Acodo

74,5 x 55,5 cm
Glicleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2015.



Juan Genovés
Acteón

74 x 60 cm
Glicleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2015.



Juan Genovés
Acústica

74 x 56 cm
Glicoleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2015.



Juan Genovés
Adagio

74,5 x 50 cm
Glicleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 2/10, año 2015.



Juan Genovés
Ágora

74,5 x 56 cm
Glicleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2015.



Juan Genovés
Ahueque

74,5 x 56 cm
Glicleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2015.



Juan Genovés
Alcora

74,5 x 56 cm
Glicleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2016.



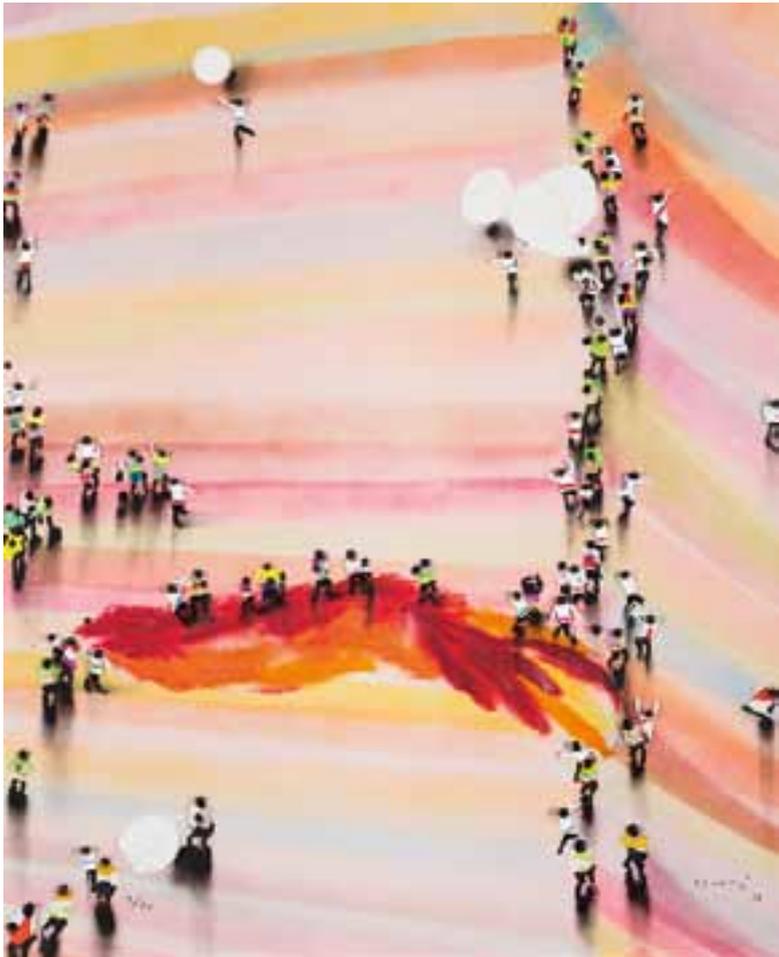
Juan Genovés
Ámbito

74 x 60 cm
Glicleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2016.



Juan Genovés
Analogía

74 x 60 cm
Glicoleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2016.



Juan Genovés
Apocadíptico

74 x 60 cm
Glicée/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2016.



Juan Genovés
Aquí

60 x 74 cm
Glicoleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2016.



Juan Genovés
Atemporal

60 x 74 cm
Glicleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2016.



Juan Genovés
Ausencia

60 x 74 cm
Glicoleé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2016.



Juan Genovés
Alba

74,5 x 56 cm
Gliclé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 3/10, año 2016.



Juan Genovés
Avatar

74,5 x 56 cm
Glicléé/papel Hahnemühle Photo
Ed. 1/10, año 2016.

CATÁLOGO

EDITA

Aurora Vigil-Escalera Galería de Arte

Capua, 21

33202 Gijón

Tfno.: + 34 985 344 943

+ 34 667 749 915

E-mail: aurora@vigiescalera.gallery

www.vigiescalera.gallery

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Aurora Vigil-Escalera

TEXTOS

Aurora Vigil-Escalera

Antonio Muñoz Molina

MONTAJE EXPOSICIÓN

Equipo Aurora Vigil-Escalera, Galería de Arte

REALIZACIÓN

Artes Gráficas Covadonga



Aurora Vigil-Escalera

Galería de Arte

Capua, 21

Tfnos.: 667 74 99 15 / 985 34 49 43

www.vigilescalera.gallery

aurora@vigilescalera.gallery

Síguenos en Facebook  , Twitter  e Instagram 