

No puede sorprender que Genovés sea uno de los pintores mejor representados en esta colección: a su condición de artista valenciano de gran proyección internacional en la década de los setenta, une el explícito contenido político de su pintura –un elocuente documento de los avatares de nuestra historia contemporánea– hasta el punto de haberse convertido en un emblema de la lucha antifranquista; circunstancias y afinidades que explican el interés de Jesús Martínez por su obra, aunque tuviera que buscarla fuera de España. En esta pintura queda patente hasta qué punto las incisivas imágenes creadas por Genovés han ingresado en el repertorio iconográfico que nuestra contemporaneidad ha interiorizado colectivamente para expresar la violencia política. Y cómo lo hacen precisamente en un momento álgido de contestación (la obra data de 1968), precisamente cuando Genovés empieza a cosechar un creciente reconocimiento internacional. Es el Genovés identificado ya en la representación de grupos de individuos captados con teleobjetivo, huyendo bajo el desconcierto o el terror. El creador de un rotundo lenguaje pictórico que se vale magistralmente de los procedimientos fotográficos desarrollados por los medios de comunicación (seriación, contraste, encuadre, montaje en paralelo, alternancia de planos...) con la finalidad de hacer una crónica de las agresiones a las que se ve sometido el ser humano. “En el fondo –dirá Genovés– el gran tema de mis pinturas [...] ha sido la relación entre el ser humano y su medio”.(1) Y es esta interrelación entre el compromiso ético y la indiscutible dimensión estética de su obra lo que ha reservado a Genovés un lugar en la historia del arte.

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia entre 1946 y 1951, su inconformismo le impulsará desde muy temprano a integrarse en círculos renovadores. Genovés, perteneciente a una familia humilde, aprovecha las posibilidades del momento para demostrar sus cualidades y abrirse camino. Así, entre 1950 y 1955 obtiene varias medallas, premios y becas convocadas por el SEU, el Círculo de Bellas Artes y la Diputación de Valencia, y es seleccionado para diversas exposiciones oficiales. En ellas presenta unas pinturas expresivas, de factura fauvista que evolucionarían hacia una mayor sobriedad, con formas geométricas de cierto aire primitivista bajo la influencia del primer renacimiento italiano.

En marzo de 1957 inaugura con éxito su primera individual en la Galería Alfíl de Madrid. El año anterior había participado en la primera exposición del Grupo Parpalló, en cuyas actividades colabora desde su constitución hasta la renovación de 1959. Su pintura ofrece por entonces una concepción decididamente figurativa de sesgo expresionista que, sin desdeñar ciertos hallazgos informalistas, pretendía una síntesis entre la figura y las formas puras, simplificadas y planas con tendencia a la geometría postcubista. En su segunda exposición (Sala del Ateneo de Madrid, 1960) Genovés presentaba “figuras humanas, con leves salientes estriados o grumosos [...] sobre unos fondos con igual tensión y densidad” y paisajes de “expresividad controlada y [...] y color sombríamente palpitante”.(2) En 1961 funda junto con Jardiel, Mignoni y Orellana el Grupo Hondo, un primer intento de conformar una alternativa figurativa, de configurar una imagen interior del ser humano que resultara identificable, por más que persistieran rasgos técnicos del aformalismo. En palabras del propio pintor, el grupo se constituyó como rechazo del informalismo, porque “ya estaba bien de academias, de costras lunares y chafarrinones que, en parte, protegía el status franquista; [el informalismo] lucía mucho porque era una cosa de vanguardia y al mismo tiempo no decía nada”.(3) De esta contradicción entre una técnica informalista y una intencionalidad comunicativa surgirá en Genovés la necesidad de investigar lenguajes alternativos. Algo que ya muestra en la segunda y última exposición del grupo (Sociedad Amigos del Arte, Madrid, 1963): prescinde progresivamente de preocupaciones intimistas y fortalece la acción comunicativa, haciendo visible la angustia y soledad que el entorno social inflige al hombre. Para ello crea sobre el lienzo sobrecogedoras imágenes que

objetivan efectos de relieve a modo de *collages* o *assemblages* con camisas, corbatas o abrigos, y que evidencian que Genovés estaba buscando “la concordancia entre lo idiomático y lo ideológico, entre los sistemas de imágenes y los significados”.(4) Un proceso no sólo estético sino estrechamente vinculado a la toma de conciencia política de su generación y que artísticamente no sólo afecta a Genovés sino que señala la inevitable transición de otros artistas neofigurativos que, renunciando a las ambigüedades sintácticas y semánticas, evolucionan hacia el realismo social o el realismo crítico. A finales de 1963 se disuelve el Grupo Hondo y Genovés sufre una crisis que le lleva a plantearse abandonar la pintura. Pero su incipiente militancia política le pone en contacto con grupos de oposición y esas vivencias le instan a comunicar a su pintura un nuevo y único sentido: dar testimonio de esa resistencia.

Cuando retoma la pintura en 1965, Genovés se convierte en uno de los ejemplos más acabados de la corriente artística bautizada por Aguilera Cerni “Crónica de la Realidad”. Precisamente, fue él quien abrió, con singular éxito, el camino de dicha tendencia con su exposición en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes (Madrid, octubre 1965), que alcanzaría una dimensión decisiva tanto en su trayectoria personal como en el acontecer cultural del momento. La hiriente muestra de aquellas imágenes de denuncia, convertidas en símbolos antifranquistas, provocan un impacto que sobrepasa los medios artísticos: la prensa reproduce varias pinturas, se agotan los catálogos y la exposición es visitada masivamente. Lo paradójico era que aquella “provocación al régimen” –que de hecho le costó el cargo de director técnico de la Dirección General de Bellas Artes a Romero Escassi– se exhibía en el más importante espacio expositivo dedicado al arte contemporáneo, gestionado directamente por el Ministerio de Educación. El autor explicaría que las instituciones oficiales reaccionaron “asimilando” tal estridencia crítica, en una hábil coartada autojustificativa de la tolerancia del sistema.(5) Lo cierto y absurdo del caso es que Genovés, y con él la “Crónica de la Realidad”, fueran catapultados a la historia del arte contemporáneo por una dirección general de un Gobierno cuya legitimidad visiblemente cuestionaban.

La temática de las obras se centraba en describir plásticamente la indefensión del ser humano en dos formas: el hombre solo y formando parte de la multitud, correspondiendo a cada una de ellas una técnica propia. Las figuras aisladas protagonizan unos tétricos relieves de un expresionismo brutal, formados con ropajes momificados, que ya se habían visto en la exposición del Grupo Hondo de 1963. Son individuos vistos casi siempre de espaldas (o de frente, pero con los ojos dramáticamente tapados) que provocan un impacto visual a costa de esa apelación al objeto real que podría relacionarse con ciertas prácticas del pop. Estas grandes figuras aisladas proclamaban la tragedia hiriente del ser humano sometido a un clima de terror, violencia y abandono. En cambio, en las obras que representan grupos de figuras es la colectividad la que asume el protagonismo; aquí se decidía por una técnica plana, sin perspectiva, para representar multitudes perseguidas como si fueran vistas a través del objetivo de una cámara fotográfica. Vemos, sobre un espacio circular o en una secuencia cinematográfica que divide el cuadro en tiempo y movimiento, figuras diminutas y monocromas, corriendo atropelladamente, ausentes de cualquier rasgo individual y que acaban provocando en el espectador la fría sensación de la mirada criminal de quien apunta a esos seres indefensos con un rifle telescópico. El resultado tiene una evidente apariencia fotográfica, aunque Genovés no trabaja realmente con fotografías: traslada plásticamente su técnica, aportando ese punto de vista de imágenes afines a los *mass media*, que se asoman a través del teleobjetivo, intentando reproducir, de algún modo, el hábito de percepción tecnificada impuesto en la sociedad contemporánea.

En estas pinturas se substanciaría la evolución novedosa de Genovés en el futuro. El primer tipo de obras –los *collages*– se limitaban a desarrollar con mayor impacto la evolución lógica del realismo.(6) En cambio, las pinturas de 1965 se apartaban rotundamente de ese realismo tradicional, introduciendo “imágenes inéditas e inesperadas, con una fisonomía fotográfica muy estricta”,(7) que van a llevar a Genovés a una relación más efectiva y fructífera con las técnicas compositivas del pop (secuencia, montaje paralelo, alternancia de planos, contrastes...). Pero en uno y otro caso esa influencia del pop americano (relieves o *collages* de elementos reales para las imágenes en solitario, técnica fotográfica en las imágenes colectivas) cobra otro sentido en razón de la raíz ética de su pintura; ya no se trata de una irónica indiferencia ante las imágenes de los medios de comunicación sino de abrirse a la más radical de las denuncias y, desde luego, a la llamada a que, en medio de ese asfixiante contexto masificado, el ser humano pueda convertirse en el motor activo de la historia: “El hombre solo va a la nada; la multitud tiene una especie de esperanza.”(8)

Es indudable que este matiz diferencial de origen ideológico respecto al pop fue una de las claves del inesperado éxito de Genovés en la Bienal de Venecia de 1966 –cuyo jurado le distinguió con una mención de honor– y de su lanzamiento internacional, al que contribuyó de modo decisivo su contrato con la potente Malborough Gallery, en cuyas sedes de Londres y Nueva York expone en 1967. Sus obras ingresan así en el MoMA, el Guggenheim, la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma o el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, entre otros. Obtiene la Medalla de Oro de la VI Bienal de San Marino y es seleccionado para el Carnegie International de Pittsburgh. Al año siguiente expone en Rotterdam y Londres y recibe uno de los premios Marzotto. La edición española de la revista *Life* le dedica seis páginas con grandes reproducciones de sus obras y las imágenes de su pintura inspirarán la película dirigida en 1969 por Stuart Cooper *A Test of Violence*, presentada en los Festivales de Moscú y de Venecia.

Relato fue una de las tres obras con las que fue invitado y obtuvo en 1968 uno de los prestigiosos premios Marzotto.(9) Presenta nítidamente los hallazgos que suscitaron el interés internacional por su pintura: la figuración como manera de transmitir sin ambigüedades semánticas un hecho, la incorporación del espacio plano y, por fin, el eminente carácter narrativo, secuenciado y modular de la representación. Un lenguaje sintético y reducido pero de suma eficacia para la comunicación. El motivo central del cuadro está enmarcado por dos amplias franjas rojas horizontales realizadas con aerógrafo a modo de pantalla que marca una distancia entre el espectador y la escena. Son una vibración de rojo turbio que refuerzan la sensación de espacialidad que tiende a subrayar la conciencia del drama o suceso que ocurre “al otro lado”, en esa franja central, a donde es arrastrada la atención del espectador. Esta zona central está ocupada por una secuencia dividida en cinco imágenes reiteradas (una de ellas en negativo), a modo de fotogramas cinematográficos, que muestran un hombre corriendo despavorido en diferentes direcciones, mientras otro yace, inerte, en el suelo. Las figuras, pintadas a base de sucesivas aguadas, se muestran poco definidas, en la grisalla con que se perciben los seres a mucha distancia. Porque, en efecto, la técnica sugerida es que se observan a través del teleobjetivo o visor al que se aplica una mirada que no es la del artista ni la del espectador, sino la del poder, la del aparato coercitivo del terror que se oculta tras ese artefacto impersonal, ese frío teleobjetivo que ni interpreta ni condena. Un recurso distanciador empleado por el realismo crítico para que nuestra comprensión se produzca más por vía intelectual que emocional. Sin embargo, en opinión de Valeriano Bozal,(10) este mismo recurso, en manos de Genovés, no se aleja en exceso del expresionismo: el mismo tamaño reducido de las figuras, el punto de vista, el contraste cromático, los efectos dramáticos de la

fotografía, provocan la implicación emocional del espectador en una identificación empática hacia la víctima. Todo lo cual produce en nosotros un choque que nos obliga a interpretar y condenar.

El carácter narrativo, presente en el propio título de la obra, es igualmente incuestionable: contemplamos imágenes congeladas en una moviola de escenas significativas (por su simbolismo, por su impacto), de algo que pasa y desaparece dejando apenas unas huellas. Los efectos de este *pasar* se transmiten mediante la división secuencial del cuadro en fases o momentos discontinuos del mismo hecho narrado (en este caso la dramática presencia de un cadáver). La mirada pictórica de Genovés está impregnada de cultura cinematográfica (algunos han visto cierta influencia de las escenas de masas dirigidas por Sergi Eisenstein) y literaria; una mirada que da cuenta, sobre todo, de la condición temporal, histórica, del hombre. Una condición descrita en términos de pavor y repulsión del individuo, convertido en sombra anónima y masificada, respecto a la opresiva presencia y a la caza despiadada del poder simbolizado en el telémetro. Y es este lenguaje despersonalizador de las técnicas de comunicación masiva el que ha conferido a la pintura de Genovés su carácter de imagen emblemática y universalista de una sociedad ofrecida en su estado real.

NOTAS

- 1 En Manuel García, "Tres encuentros con el pintor Joan Genovés", en *Genovés: Secuencias 1993-1998* [cat. exp.], Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, p. 32.
- 2 Carlos Areán, *Pintura expresionista en España*, Madrid, Ibérico Europea, 1984, pp. 259-260.
- 3 Carmen Fernández Ruiz, "Arte y militancia de Juan Genovés", *Triunfo*, 18, Madrid, abril 1982, p. 75.
- 4 Vicente Aguilera Cerni, "Genovés: pintura y política", *Nuestra Bandera*, 116, Madrid, enero-febrero 1983, p. 83; posteriormente en *Textos, pretextos y notas*, Valencia, Ayuntamiento, 1987, t. 3, p. 269.
- 5 En Miguel Fernández-Braso, "Genovés en el taller" [entrevista], *Guadalimar*, 65, Madrid, febrero 1982, pp. 22-23; y en carta del pintor, Madrid, 21 de septiembre de 2001. Sobre las repercusiones de la exposición, *vid.* también Joaquín de la Puente, "Juan Genovés, 'Crónica de la Realidad', acontecimiento", *Artes*, 72, Madrid, 23 noviembre 1965, pp. 11-15.
- 6 *Cfr.* Valeriano Bozal, "Juan Genovés", *Artes*, 80, Madrid, diciembre 1966, p. 7.
- 7 Venancio Sánchez Marín, "Genovés: el realismo en la imagen emblemática", *Goya*, 79, Madrid, julio-agosto, 1967, p. 34.
- 8 Palabras del artista a Isabel Cajide, "Entrevista con Juan Genovés", *Artes*, 72, Madrid, 23 noviembre 1965, p. 35.
- 9 Sobre este premio, *vid.*: Vasco Magnolo, *I Premi Marzotto: storia di un'avventura culturale, 1951-1968*, Pasian di Prato (Italia), Campanotto, 1999, 111 pp.
- 10 *Cfr.* *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, "Summa Artis" vol. 37, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 467.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 184-189.