

ARTES PLÁSTICAS

Por Ventura GÓMEZ DÁVILA

EL COLORIDO DE XAVIER DE OTEYZA

XAVIER DE OTEYZA presentó veintiún óleos en la Galería Tusó. En ellos domina casi una sola intención estética.

Lo primero que impresiona al espectador en la obra de Oteyza es el empleo generoso del color, que por su sensualidad halaga a la vista. En la mayoría de los cuadros predomina el color sobre la forma, éste es el común denominador de toda la obra. No hay un solo óleo en el que no sobresalga la sensualidad de la pasta, y ésta desempeña un importante papel plástico en el desarrollo de la obra.

Oteyza se singulariza por la dirección de la pincelada, que es importante porque siempre empasta generosamente. Ésta es un arma de dos filos: si bien un colorido tan bien dotado (a veces hasta deslumbrante) impresiona vivamente, algunas veces su impresión puede ser fugaz. El empastado es tan contundente que no logra expresar profundamente el objeto; pero evidentemente el pintor no se propone explorar el objeto.

La disyuntiva de Oteyza consiste en que es un gran colorista que, por otro lado, busca la estructura adecuada de los objetos para conseguir el máximo esplendor de los tonos.

La pintura de Oteyza, siempre objetiva, intenta desarrollar un motivo adecuado a su visión plástica. Por ejemplo en *Las jarras*, y en *El garrañón*, consigue un equilibrio de la estructura básica del objeto con el color, que a su vez está adecuado al espíritu intrínseco del objeto. Así logra expresar cabalmente, desde el punto de vista de su colorido, la interioridad de lo representado.

En esta exposición deberá apreciarse una trayectoria de continua búsqueda del elemento básico de su pintura: el color, que responde a una inconformidad contra todo lo estético y lo monótono en el empleo del mismo, porque si con el color ha de expresar el objeto de su preferencia, tendrá que estar de acuerdo con la posición que guarda el artista frente al mundo que lo rodea.

Algunas veces se puede notar una lucha del color con el objeto; estos elementos presentan dos tendencias diferentes, como en el retrato de la *Señora de Arakelian*, o en *Arlequín*, en donde las figuras parecen independizarse del resto del cuadro.

Oteyza a pesar de ser realista tiende a suprimir la figura; como en *La carpa* y en *Paraguas*, uno de sus mejores cuadros, en los que se demuestra un equilibrio perfecto de los planos y de las figuras, dentro de la expresión conjunta, lograda por el estupendo uso del color y las texturas, que completan la finalidad plástica en la búsqueda estética.

En la pintura de Oteyza todos los temas y objetos están geometrizados, y reducidos a una estructura muy sencilla de ángulos enmarcados en colores oscuros: azul de prusia, negros, etc., como en *Contraluz* y *De la música*, donde se contrastan los primeros planos, por medio del tratamiento antes descrito, con los planos posteriores que muestran una

gran diversidad de gamas de color. Por este procedimiento Oteyza demuestra lo que tiene de buen colorista, y la sensualidad invariable de su colorido, tanto en sus aciertos, que son muchos, como en sus composiciones menos afortunadas, donde no encontró el equilibrio adecuado de la composición de su elemento primordial: el color, con la interioridad de lo representado.

Este pintor tiene preferencia por los temas u objetos musicales, y desarrolla a la manera musical una gradación del color. De un tono inicial (el tema) parte hacia una gama que va extendiéndose y fundiéndose con el siguiente tono, pero evitando en los planos las transiciones bruscas, excepto en las intersecciones de los contornos de las figuras. Nótese la importancia que adquiere la dirección de sus pinceladas que apoyan la relevancia del color y de la forma.

El espacio de Oteyza es de dos dimensiones, pero con el acento luminoso busca diferenciar los planos, y obtener la posición del objeto en el espacio. Tan es así que en su cuadro: *Las jarras*, sitúa el acento del color sobre la tela por considerarla como tal, es decir: un plano de dos dimensiones. Y el resultado, la obra, lo concibe como un hecho pictórico, por esto creemos que Oteyza tiende a lo abstracto a pesar de la sensualidad con que emplea todos sus elementos.

Este pintor, aunque parte de una tradición colorística, en sus realizaciones aplica el color y lo intuye de una manera moderna, y también es actual por su concepción bidimensional del espacio, excepto en *La feria*, donde emplea las tres dimensiones, pero sólo para reducir los volúmenes de la arquitectura a cubos muy simples, y que causan una impresión de exterioridad; sin embargo los primeros planos y la textura del fondo nos ahorran el sabor localista.

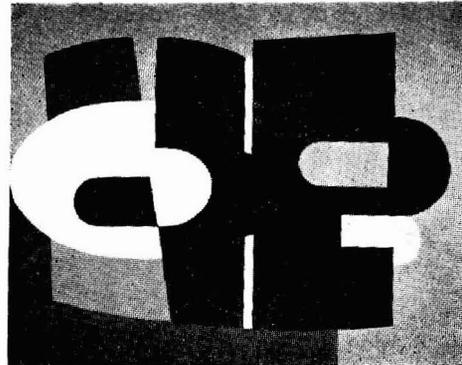
EDUARDO RAMÍREZ
VILLAMIZAR

EN LA PINTURA abstracta es interesante seguir la evolución del artista, y así apreciar la obra en su verdadera dimensión. En el caso de Ramírez Villamizar (que ahora expone en la Galería Antonio Souza) esto es indispensable, porque su obra no se estaciona en el hallazgo fortuito, y por otra parte, como algunas de sus estructuras eran rígidas esto le obligó a emprender la evolución.

Partiendo de la línea clásica de Mondrian, Ramírez Villamizar ha desarrollado el plano, sus posibilidades de composición —de movilidad, diríamos— para hacerlo más expresivo, emprendiendo una lucha constante del plano con los otros elementos que el artista posee en su acervo plástico.

Durante años este pintor ha luchado contra lo ortogonal (un plano que se mantiene siempre perpendicular al punto de vista del espectador, como en las fachadas) para rehuir toda perspectiva tradicional. Por esto Ramírez Villamizar interrelaciona, inclina los planos en su composición, y al enmarcarlos busca una mayor expresión en la forma, dentro de la estructura general, a través de una penetración en el color.

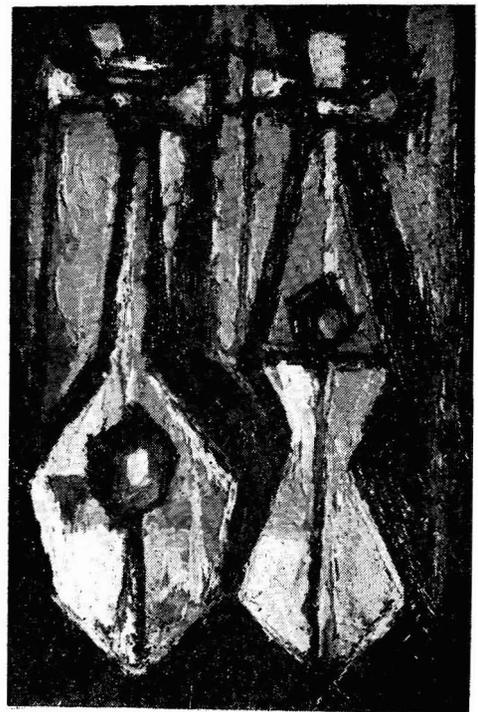
De Leger ha aprendido Villamizar a introducir los elementos expresivos más personales, así como la movilidad del plano que se interrumpe, que se superpone con otro vecino, o que se yuxtapone a veces (como en *Círculo rojo* y *Horizontal rojo*) y con ello logra una impresión acabada, nítida y rotunda, en sus cuadros. Creemos que la pintura abstracta, cuando es buena, se impone por su plenitud, porque el color y la forma se encuentran des-



Ramírez.—"Composición"



Oteyza.—"De la música"



Oteyza.—"Instrumentos"

M U S I C A

UN ESTADO DE COSAS MALSANO

Por Jesús BAL Y GAY

nudos de prejuicios extraartísticos, y no se requieren intelectualizaciones, ni puntos de apoyo extraños, porque ella en sí ofrece una simplificación de la compleja estructura de lo natural y del mundo humano. Hace un llamado a la pureza visual del espectador, y exige del color y de la estructura una expresión concreta, objetiva, del sentimiento del hombre contemporáneo. El arte abstracto (también podría llamarse concreto) es un arte del hombre para el hombre. Le ha dado expresión y forma a una estructura que no existía antes en la naturaleza. Por esta razón el arte abstracto es eminentemente humano.

Habíamos hablado antes de la no verticalidad en la pintura de Ramírez Villamizar; él busca la transposición de un objeto preponderante en diferentes planos que se suceden en la composición de la superficie hacia adentro, para darles mayor nitidez a las formas, de este modo destaca todo lo agradable de las mismas, y logra la imposición óptica inmediata de toda la composición al espectador.

Las grandes dimensiones de los cuadros de Ramírez Villamizar le permiten desarrollar grandes planos. Sus tonos oscuros le prestan cierto misterio, y destacan, además el valor de la línea. El pintor demuestra conocimiento del oficio al contrastar la forma dentro de los grandes planos (*Pintura verde-azul*, 2.00 x 1.40 mts.)

Pero este artista no se sentía cómodo, creemos, dentro de la línea de Mondrian. Necesitó introducir el elemento personal que es ahora la directriz fundamental de su pintura (a fin de destruir la rigidez anterior) y que consiste en una mayor movilidad del plano, lo realiza siempre dentro de una estructura de maravillosa sencillez, como en su cuadro *Horizontal azul-verde*, en el que estos colores le prestan un gran lirismo, lirismo que un crítico le ha tratado de negar.

Para dar mayor movilidad a la composición y esbelta a los elementos de color Ramírez Villamizar usa en sus lienzos una proporción adecuada a la idea de movimiento (proporciones 1 : 2, 1 : 3), empleando en toda su obra colores primarios en contrapunto con el negro, que conforman casi siempre la estructura y los elementos de color para obtener una mayor calidad lírica y una profundidad en estos objetos plásticos (Ramírez Villamizar denomina "pintura" a casi todas sus obras) que se imponen al espectador, logran plenamente su finalidad estética.

Podríamos concluir señalando que la influencia cubista (*El dorado*, 1957) le enseñó la libertad y el uso de los planos, a la manera de Braque y Leger (*Horizontal blanco y negro*) y en otras de sus obras de acento más personal (*Blanco y negro*, 1956; y *Horizontal azul-verde*, 1958) en las que tiende a introducir algunos elementos que le prestan lirismo a la composición.

Así encuentra la libertad interior que necesitaba su expresión, y que buscaba en todo su quehacer artístico.

Añadiremos que el colorido lo utiliza de acuerdo con la calidad intrínseca interior del mismo. Usa una gama que va de amarillos a bermellones que adquieren un sentido dramático contrapuesto al negro. Este último destaca y hace vibrar al bermellón: el negro inmoviliza la estructura y logra gran expresividad. Con los tonos fríos: azules, verdes, grises penetra más profundamente en la forma que le sirve de base y finalidad.

EN UNA DE LAS CONFERENCIAS que dio Aaron Copland en la Universidad de Harvard durante el curso académico de 1951-1952 y que después se publicaron en volumen bajo el título de *Music and Imagination*, se señala "la universal preponderancia de la música vieja en los programas de conciertos", fenómeno que el propio compositor califica de "estado de cosas malsano", habida cuenta de que el oyente, satisfecho con las obras maestras de clásicos y románticos consagradas definitivamente por la opinión universal, no se aventura a discernir los posibles méritos que pueda haber en músicas más recientes, con lo cual su espíritu corre el peligro de anquilosarse por lo que al goce de la música respecta.

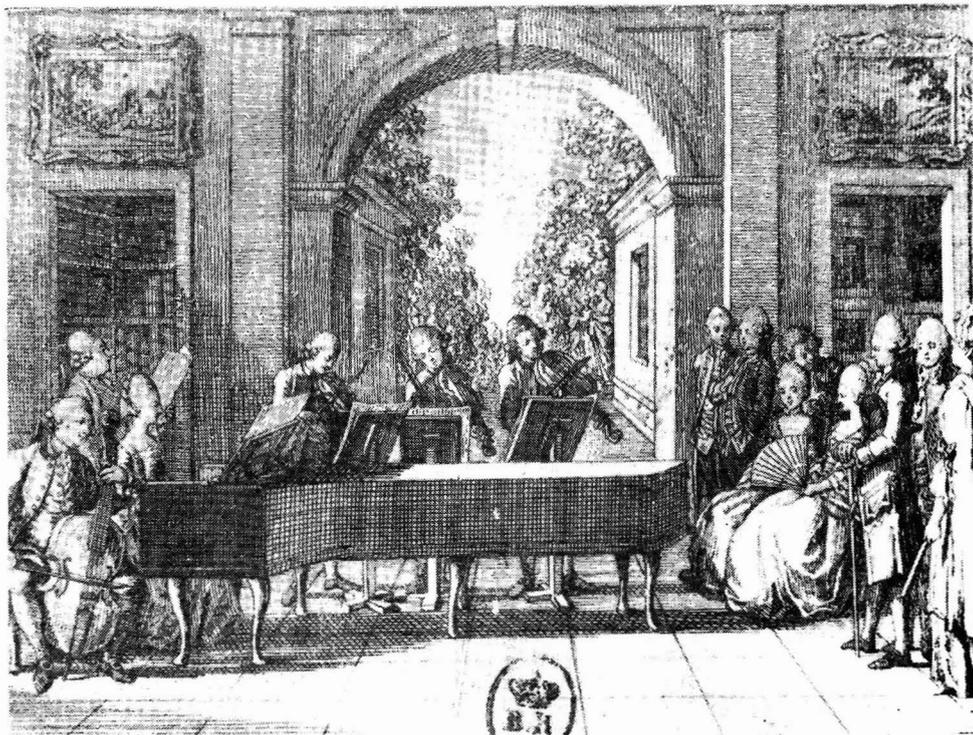
Ya en 1936 Edward J. Dent se quejaba de tal situación, y Copland cita sus palabras: "En los días de Haendel y Mozart nadie quería música vieja; todos los públicos pedían la ópera más nueva, el concierto más nuevo, como ahora nosotros pedimos, naturalmente, la comedia más nueva y la novela más nueva. Si en esas dos ramas de la producción imaginativa pedimos habitualmente lo más nuevo y reciente, ¿por qué será que en música casi invariablemente pedimos lo anticuado y desusado, mientras que a la música del presente se la recibe a menudo con franca hostilidad?"

No será, ciertamente, porque la mayoría de los compositores contemporáneos —o sus vicarios: editores, críticos e intérpretes a ellos ligados— hayan permanecido inactivos en lo tocante a la difusión de obras. Nunca como en nuestra época había recurrido el compositor ambicioso a tantos procedimientos para imponer su música a la consideración pública: asociaciones, revistas, festivales,

libros, artículos, entrevistas, etc. Las empresas teatrales de un Haendel, los conciertos de un Mozart y un Beethoven, la actividad literaria *pro domo sua* de un Berlioz y un Wagner, todo ello se queda chiquito comparado con los medios publicitarios a que recurren los compositores de hoy en provecho propio. Y no digamos nada del disco, poderosísimo medio de difusión, a cuyo mundo tienen acceso aun los más mediocres y, desde luego, todos los más avanzados, de nuestros contemporáneos.

Al público de hoy no le falta, pues, ocasión de conocer la música nueva, aunque no sea precisamente en las grandes salas de conciertos, tradicionalmente conservadoras. Y no es sólo que se le ofrezcan con mesura y discreción los medios para entrar en contacto con ella: es que en cierto modo se trata de metérsela por los ojos — o, mejor dicho, por los oídos. Pero el público se desentende, cada día más, de ella, no a la antigua usanza que todavía en 1936 mencionaba el profesor Dent —es decir, con manifiesta hostilidad—, sino con una tibieza o indiferencia absolutamente invulnerable.

Porque indiferencia o tibieza es lo que realmente caracteriza la actitud del público para con la música nueva. Antes de ahora lo comenté en este mismo lugar, con añoranza de aquellas batallas que se libraban antes en las salas de conciertos entre los partidarios de lo nuevo y sus francos enemigos, casi siempre en mayoría. Hoy, ante el entusiasmo de unos pocos, los más se encogen de hombros y hasta aplauden cortésmente. Pero la cosa no pasa de ahí. Parece como si no se atreviesen a exponer su opinión, dóciles a unas normas de urbanidad de nuevo cuño, inexistentes hace treinta



"En los días de Haendel y Mozart nadie quería música vieja"