

Joan Genovés, de miedos, soledades e introspecciones

Hablar de arte es hablar sobre todo de ideas. La pintura es una expresión, un motivo para pensar. Pintar es reflexionar. Cuando me pongo a pintar un cuadro paso más tiempo reflexionando que pintando.

Joan Genovés¹

In omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur.
Ortelius refiriéndose a Brueghel²

Román de la Calle

Universitat de València-Estudi General

RESUMEN

Se plantea un recorrido por la trayectoria artística del pintor valenciano Juan Genovés (1930), haciendo referencia a sus conexiones críticas con el entramado social, al contenido de sus entrevistas y el análisis de algunos de sus trabajos. Asimismo se intentan formular, en este ensayo, las claves de su poética, un modo de entender la pintura que ha sido calificado como realismo sociopolítico.

ABSTRACT

This essay is based on the artistic career of the Valencian painter Juan Genovés (1930), referring to his critical connections with social framework, the content of his interviews and the analysis of some of his works. In the same way, this essay attempts to formulate the fundamental elements of his poetics, a way of understanding painting, with an important international impact, which has been called as social political realism.

- ¹ “Entrevista con el pintor Juan Genovés. Hablar de arte es hablar de ideas”. Manuel García. Texto incluido en el catálogo Genovés. Retrospectiva 1992-2002. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Valencia, 2002, página 33.
- ² Ramón Barce nos recuerda, en un interesante trabajo titulado “Cazadores en la nieve” dedicado a la célebre obra de Brueghel, la opinión del humanista Ortelius respecto al famoso pintor y amigo suyo, cómo “en todas sus obras siempre hubo más pensamiento / reflexión que pintura”. (“Intelligitur / pingitur”) *Revista de Ideas Estéticas* n° 143. Madrid 1978.

Siempre he pensado que las imágenes de Joan Genovés han postulado —para sí— como referente fundamental las claves de su propia poética, es decir su particular “programa de intervención plástica”, así como su correspondiente “concepto de arte”. Lo cual viene a ser de alguna manera lo mismo que afirmar —diacrónicamente— que cada obra de Genovés nos remite, de manera paradigmática y comparativa, al conjunto global de su aportación artística.

Tal ocurre, por supuesto, por el hecho sintomático de que sus características imágenes han devenido autoemblemáticas, durante décadas, para todos nosotros. Cualquiera de ellas nos habla, por supuesto, de sí misma, pero a la vez también apunta abiertamente hacia el resto de la trayectoria pictórica en la que se incardina. Es decir nos remite a su origen y al reconocido lenguaje que explicativamente la sustenta.

De ahí que nos reframamos a su “poética” en cuanto síntesis operativa de un programa (de un lenguaje, de un interno “modus operandi”) y asimismo de una particularizada concepción artística. Sólo cuando programa y concepción artística se incardinan plenamente, entre sí, cabe hablar resueltamente del nervio poético, caracterizador del lenguaje artístico de una trayectoria pictórica, como es el caso evidente de Joan Genovés Candel (Valencia, 1930).

Es así como la reflexión en torno a todo itinerario artístico supone, al menos, el cruce articulado de esos dos ejes: (a) el vector histórico que cruza el repertorio de las aportaciones artísticas particularmente efectuadas y (b) el vector sistematizador que articula la estructuración teórico-normativa que a su vez

preside el desarrollo de ese núcleo de poética operativa.

Siguiendo los planteamientos del primero de los ejes indicados, nos topamos con las etapas y las series de la actividad pictórica del artista, mediada siempre por la correspondiente contextualización socio-cultural. Rastreando los engranajes del segundo eje, nos afincamos en los supuestos, los rasgos y las pautas que regulan, desde dentro, esa sostenida acción operativa y conformadora, que hemos convenido en reconocer como “la poética” de Joan Genovés, que posibilita y coordina las distintas series y obras.

Hace ya algunos años, hacia finales de la década de los ochenta, refiriéndome a la trayectoria de Joan Genovés, titulaba un texto de catálogo con la expresión “Del espacio del miedo a los espacios de la soledad”³. Hoy, más o menos tres lustros después, de nuevo me gustaría retomar —como reto y deuda personal— el hilo de aquellas particulares reflexiones de entonces, aunque quizás ahora desde un título revisado, como índice diferente que apunta ya hacia otros contenidos de reflexión, y con perspectivas más ampliadas de interpretaciones plurales. Todo ello frente a una trayectoria —la de Genovés— sin duda ya también más extensa y diversificada, que ha profundizado intensamente en sus principios poéticos y en las claves de su lenguaje, pero sin por su parte renunciar, a mi modo de ver, a ninguno de aquellos escalones precedentes, que dieron curso y sentido al despliegue de aquel sólido itinerario.

Desde mi punto de vista actual, arriesgaría posiblemente un título nuevo: “Del espacio del miedo a los espacios de la introspección, pasando por los sugerentes ámbitos de la soledad”. Y

³ El texto apareció primero en valenciano (“Joan Genovés: de l’espai de la por als espais de la soledat”) en el catálogo nº 56 titulado *Joan Genovés*. Centre Municipal de Cultura d’Alcoi, Alacant, enero-febrero 1989, páginas 15-23. Luego, vertido al castellano, se recogió en la publicación de la muestra *Juan Genovés: retrospectiva 1965-1987*. Casa de la Cultura. Ayuntamiento de Majadahonda, Madrid, mayo 1989.



es que la diacronía pictórica de Joan Genovés, que he podido seguir con intermitente asiduidad —tanto por responsabilidad profesional como por compartida simpatía— se ha ido ocupando básicamente de la representación plástica de las complejas relaciones del sujeto con su entorno, es decir de la persona con su medio.

“El gran tema de mi pintura ha sido siempre la imagen del ser humano ante las circunstancias que le rodean. Creo haberlo reflejado en cada etapa de mi obra. Quizás es lo que más salta a la vista. Pero hay también otras cuestiones en mi pintura. [...] Por ejemplo el espacio. Es básico el sentido espacial de mi obra. [...] El espacio, para mí, es tan importante como la propia figura humana. [...] Mi preocupación prioritaria, ahora mismo, es esa especie de suspensión de las formas en el espacio”⁴.

De ahí el claro protagonismo que indiscutiblemente el diálogo entre la figura humana y el espacio siempre ha mantenido en la totalidad de su producción plástica, como ejes —lo humano y lo espacial— de una tensa representación, desde principios de los años sesenta ⁵, cuando centra su atención y sus investigaciones pictóricas en las posibilidades de una “nueva figuración”, en el seno del “Grupo Hondo”, hasta la actualidad

de sus más recientes propuestas introspectivas, particularmente en las inquietantes y reiteradas representaciones (dibujos/técnicas mixtas) que de sus personales sueños —como experiencia— ha programado disciplinadamente a lo largo de todo un año (1995-96)⁶.

¿Hasta qué extremo —me pregunto— ha pesado en ese largo recorrido de Joan Genovés el eterno dilema de la autonomía del arte frente al compromiso social de la acción artística? ¿En qué grado las perspectivas existenciales de raíz ética, propias de cada momento histórico, han ayudado a Genovés a traducir las experiencias efectivas —del miedo, la soledad y la introspección, por ejemplo— en pensamiento crítico llevado a la práctica pictórica?

No injustificadamente he considerado, con frecuencia, que la actividad pictórica de Joan Genovés, preñada siempre de tensiones comunicativas, a menudo se convertía —para él— en una necesidad evidente de transformar aquellas experiencias y reflexiones críticas —que, al fin y al cabo, constituyen el pulso de la vida— en pintura.

“Pintar para mí es reflexionar. Cuando me pongo a pintar un cuadro, paso más tiempo reflexionando que pintando”. Sus palabras no dejan, pues, lugar a dudas en esos juegos y enlaces entre

⁴ Entrevista citada en la nota 1. Página 40 *op. cit.*

⁵ No vamos a reiterar aquí las ya conocidas adscripciones activas de Joan Genovés Candel a distintos grupos artísticos, en las décadas de los cincuenta y sesenta. Concretamente cursó estudios de Bellas Artes en la Escuela de San Carlos de Valencia (1946-1950). Entre 1950-54 es fundador y miembro activo del grupo *Los Siete*, formados por estudiantes y artistas valencianos (V. Castellano, V. Fillol, J. Genovés, V. Gómez, R. Hueso, Llorens Riera, Masiá Sellés. Más tarde, al dejar el grupo Masiá Sellés, V. Fillol y el propio J. Genovés, con su traslado a Madrid, ingresan en el grupo J. Michavila, Ángeles Ballester y Eusebio Sempere). También estuvo vinculado coyunturalmente a la primera etapa del *Grupo Parpalló* de Valencia /1956-1961). Pero será en el *Grupo Hondo* (1960-63), en Madrid, donde, como cofundador, junto a Mignoni, Jardiel y Gastón Orellana, se fue articulando su compromiso con una nueva figuración. José Vento y Sansegundo se incorporarán al grupo después de su constitución. Pero en esa época Genovés, reaccionando frente a los informalismos, ya ha conseguido las claves básicas de sus códigos de representación y se atreve a plantearse y experimentar las líneas generales de su propio lenguaje. Quizás por eso le impactó tan intensamente la desintegración del “Grupo Hondo”, al que se sentía profundamente vinculado. Puede ser de interés, para los aspectos biográficos y autobiográficos de Genovés, la consulta al trabajo de ordenación de ciertos escritos de Joan Genovés, llevado a cabo por Beatriz Aisenberg y Yedra García Aguirre, recogidos bajo el título de “Apuntes autobiográficos” y publicados en el catálogo *Genovés. Obra: 1965-1992*, del Palacio de Revillagigedo, en Gijón, en 1992, páginas 11-72. Para la bibliografía referente a la historia del Grupo Parpalló, remitimos al mejor de los estudios existentes hasta el momento: Pablo Ramírez *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. Edicions Alfons el Magnànim. Diputación de Valencia, 2000.

⁶ Sin duda, esta serie de dibujos, de cuño confesadamente onírico, hay que reconocer que se trata de una magnífico material que podría hacer las delicias de algún estudioso psicólogo. Comprende 366 dibujos sobre papel, técnicas mixtas, formatos 25 x 38 cms, realizados entre el 10 de diciembre de 1995 al 9 de diciembre de 1996. Existe una edición completa, a color, con estudio previo del propio Genovés, como segundo volumen de 195 páginas, del catálogo *Genovés. Secuencias y Sueños*. Consorcio de Museos. Comunidad Valenciana, 1999.

sentir y pensar, entre intuir y reflexionar, a la hora de poner en marcha esa especie de dramaturgia existencial donde habita y se constituye el sujeto, captado por la incisiva mirada de Genovés frente a las experiencias espaciales del miedo, de la soledad y/o de la introspección onírica. Es decir que la actividad pictórica deviene claramente actividad eidética, desde el momento en que la preparación de la misma acción artística se inicia.

In omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur, recordábamos en nuestro *motto* inicial, reproduciendo la expresión del humanista Ortelius, referida al pintor Brueghel, y que en el marco de estas reflexiones referidas a Genovés adquiere, sin duda, un eco de ratificación sobrevenido⁷.

Con ello se acentúa el grado de autoconsciencia del propio proceso operativo, a la hora de adecuar las posibilidades del lenguaje pictórico y sus capacidades expresivas con la planificación de los contenidos y su plausible versatilidad semántica. Y esa mutua correlación entre la atención al plano significativo de la expresión plástica y el interés por el plano de los contenidos fue, desde un principio —para él—, un marcado leitmotiv de preocupación.

No en vano, a menudo, era ésa la principal acusación que determinados contextos críticos formalistas hacían, en general, a las figuraciones críticas de la época: la de despreocuparse un tanto de los valores de superficie de la propia plasticidad (materiales y formales) frente al agudo interés concedido, en cambio, a los valores vitales y comunicativos de la obra.

He ahí, sin duda, un caballo de batalla que, de alguna manera, ha seguido cabalgando al ritmo mismo del hilo de la historia, metamorfoseándose siempre de maneras distintas. Hora mostrándose bajo el dilema *formalismo vs. contenedidismo*, hora convirtiéndose en la alternativa *esteticismo vs. compromiso*, hora transformándose en la oposición *autonomía vs. Instrumentalismo / heteronomía* o decantándose hacia la dicotomía hermenéutica propia de la tensión *aislacionismo vs. contextualismo*, por no citar aquí sino las fórmulas más socorridas y destacadas de aquella plural batalla, que intermitentemente parece reanudarse y cobrar nuevos impulsos históricos y conceptuales, una y otra vez, con la menor excusa y justificación⁸.

De hecho, recuerdo bien cómo a principios de los ochenta, al igual que sucediera con anterioridad en las décadas precedentes, desde ciertas bisagras postmodernas, se volvió a replantear —con motivo de determinados cambios en las estrategias artísticas y temáticas de la pintura de Joan Genovés, en esas fechas de la transición política⁹— el tema de las conexiones entre los dominios de la ética y de la estética.

No en vano el conocido libro de Peter Sager, consagrado a estudiar las *Nuevas formas de realismo* en el arte contemporáneo, que había tenido un cierto predicamento internacional y nacional, en los ámbitos especializados, encuadraba la obra de Genovés precisamente en el capítulo dedicado al “Realismo crítico” como realismo político¹⁰, subrayando que “lo decisivo en dicha opción artística no es su valor estrictamente informativo y

⁷ Ver nota 2.

⁸ Para un breve recorrido general por estas cuestiones, puede consultarse el oportuno texto / vademecum de Luigi Pareyson, *Els problemes actuals de l'estètica*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1998. En especial los capítulos III, IV y V tocan el tema. También el volumen colectivo *Arte y Funcionalidad*, editada por AVCA & Universidad Politécnica de Valencia, 2002, incide íntegramente en tales cuestiones referidas al hecho artístico contemporáneo.

⁹ Conviene traer a colación cómo en torno al inicio de los ochenta Genovés, tras la dilatada etapa dedicada a los “Espacios del miedo” (1965-1980) inicia una nueva fase de su investigación plástica dedicada a los “Paisajes urbanos” en cuanto ámbitos de soledad, con características propias. Yo mismo redacté un extenso artículo para el suplemento de “Artes y Letras” del rotativo *Las Provincias*, 17 diciembre 1981, titulado “Genovés: del espacio del miedo al protagonismo de lo anónimo”, con motivo de una muestra de pintura de Genovés en la ciudad de Valencia, en la galería Theo, en el cual abordaba justamente esa específica problemática.

¹⁰ Peter Sager *Nuevas formas de Realismo*. Colección Alianza Forma n° 19. Editorial Alianza. Madrid, 1981. Incluso reproduce (figura 147 del libro citado) la obra de Genovés “Fila sin fin” (1968), que es comentada.

documental, sino el grado de intensidad con que alcanza y activa el conocimiento resultante y los específicos modos de lograrlo”.

Conseguir tal eficacia comunicativa a través de las imágenes pictóricas —insistía Peter Sager— supone imponerse y destacar, en medio del ambiente sobresaturado de información que rodea al sujeto actual. Y para ello —apostillaba— hay que ser capaz de combinar adecuadamente la selección temática y la hábil adopción de ciertas técnicas visuales, ampliamente experimentada ya en los “mass media”, trasladándolas adecuadamente al propio contexto pictórico.

De esta manera, la fórmula del realismo político pasaba estratégicamente a relacionar directamente, en grado de competencias informativas, el hecho artístico con los medios de comunicación, subrayando los préstamos e influencias que tales medios ejercen y aportan, por lo común, sobre las manifestaciones artísticas, constituidas por una intensa y plural “transvisibilidad”¹¹. Esa misma transvisibilidad que el pop art y las nuevas figuraciones se encargaron históricamente de ratificar con suma eficacia, en sus implicaciones con las imágenes propias de la vida cotidiana y sus frecuentes y abundantes conexiones con los mass media y sus potentes y contrastadas estrategias visuales.

Fueron justamente el impacto y la resonancia conseguidos a nivel nacional e internacional por las imágenes de Joan Genovés¹² los hechos que demostraron cómo, sin detrimento de su concreta procedencia referencial —la dictadura franquista— ni de la intencionalidad socioestética que las hizo posibles, sus obras llegaron a simbolizar, con profunda intensidad, situaciones humanas fundamentalmente prototípicas en las sociedades actuales. “Se convirtieron, para todos, en imágenes genéricas de la violencia, de la huida, el terror y la muerte” (Peter Sager). “Imágenes de los espacios del miedo” fue ciertamente una acertada expresión (Josep Renau)¹³, para denotar ese significado pánico que con tanta fuerza e impacto emanaba de sus pinturas.

En las primeras propuestas de Genovés, propias del ecuador de los sesenta, predomina técnicamente, como es sabido, el “principio collage”¹⁴. Aquellas ropas oscurecidas, directamente encoladas sobre el soporte pictórico, eran plenamente un fragmento real del drama vivenciado históricamente, eran, a nivel retórico, una sinécdoque continuada, cargada de ecos tomados en préstamo —la parte por el todo— sin contemplaciones ni disimulos.

¹¹ La noción de *transvisibilidad* resulta para nosotros de gran interés en el contexto del arte contemporáneo de este final de siglo. Quizás la idea de *transtextualidad*, desarrollada por Gérard Genette en referencia a la literatura, sea una excelente matriz explicativa. En la cultura visual contemporánea, una imagen no hace sino remitir sistemáticamente a otras imágenes. De ahí que el sentido de una imagen siempre apunte contextualmente hacia otras imágenes, en una red interminable de referencias y conexiones semánticas y sintácticas. De hecho, el arte contemporáneo, al igual que la literatura, necesita imprescindiblemente ser interpretado a través de toda una serie de categorías transvisuales, tal como nos propone el citado trabajo de Genette, que clasifica dichas categorías en cinco bloques: *la paratextualidad*, *la metatextualidad*, *la bipertextualidad*, *la architextualidad* y *la intertextualidad*. Para más referencias sobre esta plexo de interesantes cuestiones consúltese el texto de Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Ediciones Seuil. París, 1982.

¹² Conviene recordar que Genovés entra a formar parte de los artistas vinculados en exclusividad con la galería Marlborough ya en el año 1966, tras su participación en la XXXIII Bienal de Venecia, obteniendo en ella una Mención de Honor por parte del jurado internacional.

¹³ Es ya conocida la anécdota, que relata el propio Joan Genovés, de cómo fue Josep Renau (1907-1982) al visitar su taller de Aravaca, cuando regresó del exilio, y viendo sus obras exclamó: “Amigo mío, has creado en tus cuadros el espacio del miedo”. Sin duda la expresión fue acertada y asumida.

¹⁴ Sólo como obligada referencia de aquella serie inicial de intervenciones a base de collages, citaremos algunas de las más conocidas obras de Genovés de esa época: “Contra la pared” (1965); “El preso” (1965); “Hombre colgado” (1965); “El atentado” (1964); “Personaje a cara y cruz” (1963). Todas ellas siguen estrictamente las técnicas del acrílico y collage sobre tela. También en la década de los setenta desarrollará una serie de obras cargadas de intensa dramática, acrílicos sobre tela, donde pintará la expresividad de los ropajes de las personas recogidas en la figuración, pero ya no recurre al collage: “Seis jóvenes” (1975), “Entrada prohibida” (1975), “Obreros” (1975), “Caras tapadas” (1975), “Documento no...” (1975), “La silla vacía” (1976), “El grito” (1977), “Ojos vendados” (1977) o el famoso y emblemático “El abrazo” (1976) ejemplifican esa serie de planos medios y generales donde los personajes actúan con intensa teatralidad y fuerte carga emotiva.



Fig. 2.- *El preso*, 1965. Acrílico y collage sobre tela, 116 x 116 cm.

En su simplicidad y agudeza de concepción, aquellas imágenes se transformaron históricamente en anónimas y tipificadas esquematizaciones de determinadas situaciones sociopolíticas —crónica de una realidad vivida día a día y fijada con toda su fuerza en la memoria—, capaces de acrecentar su carga significativa y su acción crítica, incluso en la medida que Genovés parecía ejercitar, en determinadas obras, estrategias puramente descriptivas en la planificación de sus composiciones, como si simple y neutralmente se ciñera, sin más, a levantar acta de unos acontecimientos dramáticamente cotidianos. Pero junto a esas estrategias denotativas, propias de la representación propiciada, también las connotaciones se arracimaban abiertamente en la serie de lecturas posibles. La mirada del espectador siempre ha sido un elemento fundamental, muy tenido en cuenta por Genovés.

“El espectador de las bellas artes necesitaría, más que nunca, ser incitado a una contemplación reposada [...] a fin de que entre en acción el proceso de pensar en la obra de arte, que es de lo que se trata, en última instancia, al mirar un cuadro [...]. Hay que prestar más atención a la contemplación y a la reflexión de las obras de arte”¹⁵.

“El espectador es quien siempre tiene la última palabra” [...] “Porque un cuadro es lo que “dice” el pintor, pero también puede ser muchas cosas más”¹⁶.

Algo más tarde, siguiendo esta línea que estamos bosquejando en la diacronía artística de Genovés, vendrían, aunque casi con una cierta simultaneidad, como alternativa a la presencia reiterada de individuos aislados, las numerosas composiciones hormigueantes de las multitudes humanas corriendo, en medio de silencios espectrales, de sombras expresivas y de espacios deshumanizados, donde la dramaturgia existencial parecía palparse con la ayuda de la mirada y el recurso paralelo de la memoria¹⁷.

De hecho los sobrios y ascéticos planteamientos estructurales, que sus composiciones pictóricas siempre propiciaron, no se distanciaban de la espontaneidad narrativa y del dramatismo expresivo, subyacentes habitualmente a cierta clase de imágenes-reportaje, ofrecidas y potenciadas por los medios de comunicación (en especial, sin duda, la fotografía, el cine o la televisión). Antes al contrario, las pregnantes imágenes de Joan Genovés supieron hacer transvisualmente rentables, en el ámbito de la pintura, las mediaciones lingüísticas tomadas de las estrategias visuales de esos medios¹⁸.

Así la serialización, los montajes en paralelo, los recursos de contraste, las correlaciones de afinidad o los juegos compositivos basados en las alternancias de imágenes, las perspectivas violentadas, los zooms, las centralidades de teleobjetivos dobles o simples, las angulaciones

¹⁵ “Entrevista con el pintor Juan Genovés. Hablar de arte es hablar de ideas”, *cit. supra*. Página 35 de la edición citada. Para completar las referencias, ver nota 1 de estas reflexiones.

¹⁶ “Entrevista con el pintor Juan Genovés”. Manuel García. (Valencia, noviembre, 1992). Páginas 32-33 del catálogo *Genovés. Secuencias 1993-1998*. Consorcio de Museos Comunidad Valenciana. Valencia, 1999.

¹⁷ Ejemplos bien conocidos de esta serie de propuestas plásticas pueden ser las siguientes obras: “La cuña” (1967); “Agrupamiento” (1966); “Aproximación” (1966); “La fuga” (1965); “La espera” (1965); “Punto de mira” (varias versiones) (1966); “Rebasando el límite” (1966). Las técnicas empleadas son ya acrílicos y/o óleo sobre tela. Esta serie de composiciones se multiplican asimismo en la década siguiente, hasta el principio mismo de los ochenta, en la que se abre otra línea de propuestas pictóricas. Nosotros aquí sólo hemos referenciado las piezas que inician ese lenguaje de los espacios del miedo en el consolidado itinerario de Genovés.

¹⁸ La noción de “architextualidad / archivisualidad” como subcategoría de la transtextualidad (G. Genette), consistiría precisamente en esas estrategias de “reelaborar una imagen en otra imagen (una obra en otra obra) perteneciente la segunda a otra clase de género artístico (Ver al respecto, cita 9 anterior). Justamente Eduardo Subirats, en su texto de colaboración para el catálogo de la exposición *Genovés del IVAM, Valencia, 1992-93*, titulado “La mirada y el poder. Una introducción a la pintura de Juan Genovés” desarrolla este mismo enfoque: “Hay una eficaz manera de incorporar la experiencia y la visión de la producción técnica de las imágenes, de una manera distanciada, compleja, contradictoria y reflexiva: consiste en incorporar las imágenes técnicamente producidas, tratándolas y reflejándolas en otro medio técnicamente distinto. [...] De este modo Genovés reproduce, en el medio técnico de la tela y el óleo, la concreta visión de masas humanas producidas por el medio técnico del teleobjetivo”. Página 15.

osadas, los enfoques intencionales, los planos diversificados (generales, medios, primeros planos), los virados y los encuadres desequilibrados o forzados pueden ser citados, a vuelapluma, como otros tantos ejemplos de recursos y modalidades expresivas, tomados en préstamo directamente a otros lenguajes visuales, en especial de sello cinematográfico¹⁹ y consagrados iconográficamente en las propuestas plásticas de Joan Genovés, en su “realismo político”²⁰.

“Creo que todo arte es político. Todo gesto es político. Ahora bien, no estoy seguro de que yo sea un pintor político. Incluso en aquella época, cuando era un pintor realista, creo que era yo más político como persona que como pintor. Creo que mi pintura siempre ha reflejado un estado social”²¹.

Seguirá asimismo en esa sostenida línea testimonial y autorreflexiva, cuando a principio de la década de los ochenta, tras la experiencia del frustrado golpe de estado, que intentó desestabilizar la frágilmente pactada transición política, centre su actividad en torno al espacio de la ciudad. Hablábamos entonces del tránsito del espacio del miedo al espacio de la soledad, refiriéndonos precisamente a esta variación temática en las series pictóricas de Joan Genovés.

De hecho esta mirada de Genovés hacia el medio físico donde habita el sujeto no es nueva,

pero sí que es nuevo el descubrimiento del espacio urbano. Ha variado, realmente, el contexto y la situación en los que actuaba aquel sujeto que huía rodeado por el terror, la represión y la desesperanza, aunque fuese esa misma esperanza en el futuro la que le empujaba a permanecer en tales escenarios y participar en sus extremas acciones.

La mirada sobre la ciudad y sobre el paisaje urbano va a desarrollar no obstante versiones diferenciadas sobre ese mismo entorno. Pero versiones que seguirán recurriendo sistemáticamente a las imágenes prestadas de los medios tecnológicos y cinematográficos.

(a) Así la década de los ochenta representa, en el itinerario investigador de la pintura de Genovés, la atención a la ciudad como arquitectura y como espacio, justamente como escenografía disponible y como ámbito de intervención abierto, en aquellos momentos en que el sujeto humano se halla ausente de tal contexto urbano. Diríase que los urbanitas se han replegado a sus respectivos reductos privados y han transformado el paisaje urbano en espacios de la soledad y del aislamiento.

Son las grandes panorámicas las que predominan ahora. Planos generales, descriptivos de la ciudad, que preanuncian algo sin llegar a mostrarlo. Una suma de miradas que se ofrecen al espectador como único habitante virtual de la

¹⁹ Nuestro trabajo “Los espacios de la representación. Reflexiones ante la pintura de Juan Genovés” se centra justamente en esa bisagra entre cine y pintura, atendiendo muy especialmente a la cuestión de los espacios narrativos y de representación en la pintura de Genovés. Revista *Creatio. Artes y letras*. Círculo de Bellas Artes. Valencia, verano 1996, páginas 11-16. En este sentido, ciertos comentaristas subrayan la fuerte atracción que Genovés sintió habitualmente por el cine de Eisenstein y sus impactantes movimientos de masas, sus recursos expresivos y sus famosos encuadres analíticos. De algún modo, aquellas críticas secuencias, escenas y montajes cinematográficos tuvieron sus réplicas pictóricas en los trabajos de Joan Genovés.

²⁰ Obras que ejemplifican esa base cinematográfica del lenguaje plástico de Genovés hay muchas, precisamente en esa época de los espacios del miedo, en la que esa retórica comunicativa de los mass media se potencia al máximo en su quehacer pictórico. Citamos sólo algunas por su carácter paradigmático: “Los manifestantes” (1975) como desencuadre intencional; “La redada” (1973) como plano general con equilibrio compositivo en el encuadre; “Rebasando el límite” (1966), “Las manchas de sangre” (1972), “Uno, dos, siete, siete” (1968), “Dentro o fuera” (1967), “El hombre” (1968) o “Doble fila” (1971) como recursos a imágenes de teleobjetivos combinadas o aisladas; “Identificación” (1966), “Aproximación” (1966), “Agrupamiento” (1966), “Detrás del azul” (1967) o “Cinco minutos” (1969) como instantáneas contrastadas extraídas de una secuencia temporal; “Transposición” (1969), “La calle” (1969) o “Superposición” (1971) como virados expresivos mediante el recurso al color añadido; “La mano” (1969), “El brazo” (1969), “M. 141” (1971) o “La paloma” (1972) como recurso al zoom. Todas las obras citadas en esta nota como ejemplificación de estrategias compositivas son acrílicos y óleos sobre tela.

²¹ “Entrevista con el pintor Joan Genovés”. Aravaca / Madrid, 23 de mayo de 1998. Realizada por Manuel García y recogida en el catálogo antes citado *Genovés. Secuencias (1993-98)*. Consorcio de Museos. Comunidad Valenciana, 1999, página 39.

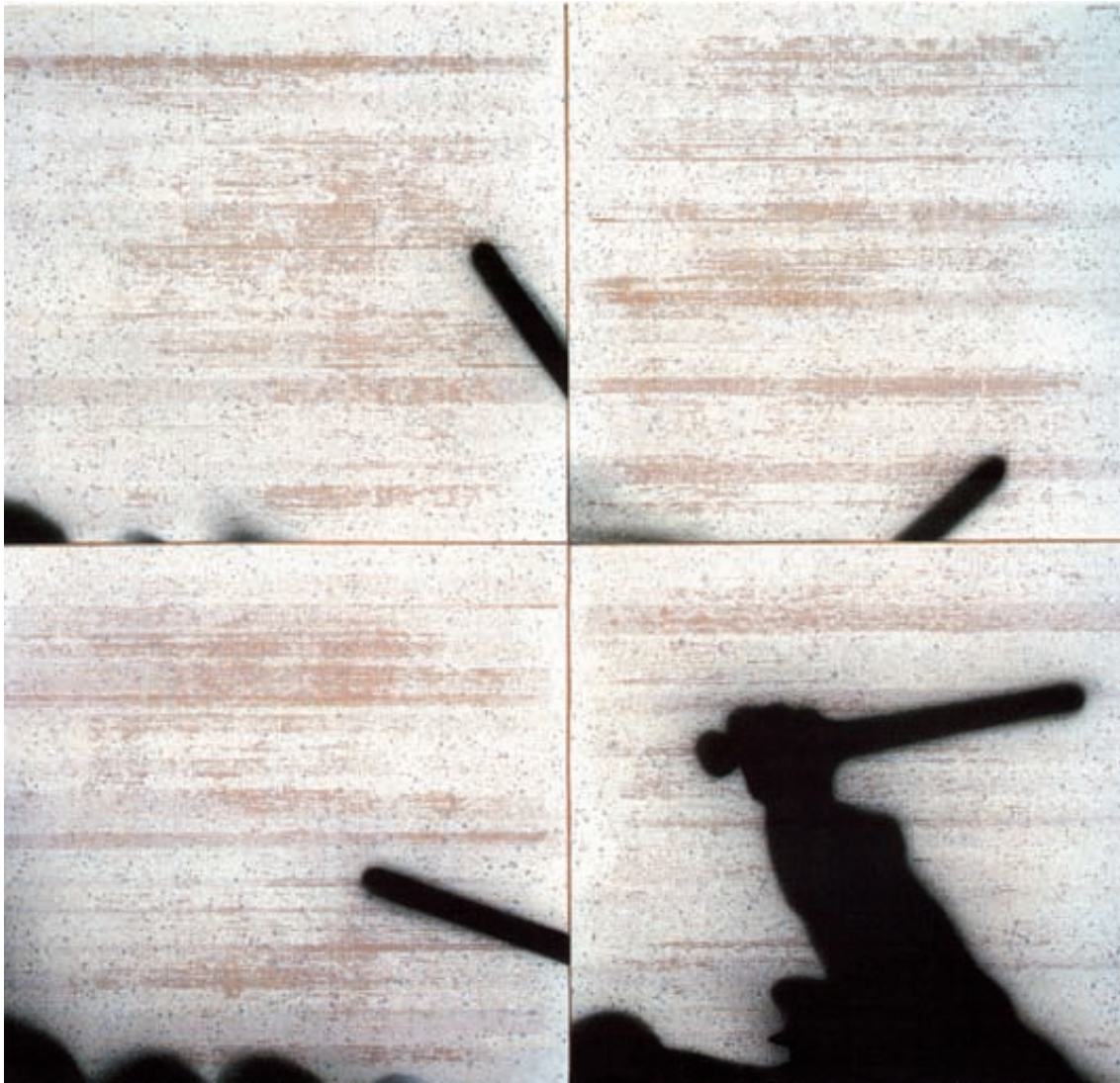


Fig. 3.- *La paloma*, 1972. Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm.

imagen. Arquitecturas geoméricamente bosquejadas, calles diseñadas en un espacio imaginario. Lejos ya de las pautas realistas, hay mucho de onírico en tales escenografías desiertas y solitarias, tomadas aún en perspectiva frontal, como si se tratara de abordar la realidad soñada con el gran angular de la ensoñación y del duermevela. Pesadillas quizás de un mundo deshabitado, donde los espacios se definen en cuanto vacíos e inmóviles y devienen así temibles, sospechosos y amenazadores. ¿Es ése el resultado material de la obra urbana del ser humano cuando se des-humaniza su quehacer y sus objetivos se convierten en aleatoriamente in-humanos?

“Simplemente he pasado de pintar el ser humano a pintar el medio donde se desenvolvía el ser humano. La jaula donde reside el hombre. Es una aproximación fotográfica pero poco más. Me gustaría que quedara claro que, frente a estas obras, no me considero un pintor realista”²².

Es cierto que el medio urbano ha sido el entorno específico en el que Genovés situaba referencialmente su obra en las décadas precedentes: masas o individuos lo habitaban, en él se refugiaban y defendían, en él podían perder la vida y dejar asimismo sus huellas, hechas de acciones y palabras, de imágenes y silencios. Pero no es menos cierto que en muy pocas ocasiones ese espacio urbano había aparecido representado de manera directa como autónomo y explícito protagonista de sus obras.

De hecho, la urbe era exclusivamente el sustrato donde masas y grupos —como auténtico centro de la narratividad— desgranaban su presencia, materializaban sus intenciones y ejercitaban sus derechos o sus protestas. Por eso no parecía representada como tal, sino como espacio anónimo e indefinido donde las figuras y sus sombras se perfilaban en congelado y detenido movimiento.

En realidad, con la serie urbana de los ochenta, se invierten los términos y la ciudad como ámbito virtual de actividad y convivencia, absorbe ella misma el protagonismo de toda la representación pictórica, aunque sólo aparentemente. No en vano la ausencia radical de la figura humana nos habla también, por defecto, del espacio no ocupado por nadie y de una cierta presencia de la amenaza anónima en esas representaciones elocuentemente desiertas, convertidas en paisajes congelados y petrificados, en medio del misterio de una imperturbable inmovilidad²³.

El medio —la gran ciudad— domina al hombre, que la ha inventado y construido y construido, hasta el extremo de reducir a cero la pública materialización de cualesquiera sentimientos, individuales y colectivos. El asfalto deviene indiscutible naturaleza alternativa. Y esa ausencia de latidos humanos se convierte en impactante metáfora de la perplejidad y del aislamiento del individuo, precisamente cuando una buena parte de las soñadas utopías, de los compromisos y de las aspiraciones reivindicativas aún permanecen borrosas e indefinidas en sus auténticas posibilidades y son claramente amenazadas por la violencia.

(b) A su vez, en la década de los noventa la obra de Joan Genovés, permaneciendo fiel a las coordenadas temáticas del espacio urbano, va a desarrollar asimismo un nuevo tipo de representación del contexto de la ciudad. Una representación que seguirá siendo enigmática, distanciada y esotérica en sus respectivas definiciones visuales.

Es curioso cómo, por ejemplo, una variación de escala y de perspectiva pueden alterar la concepción misma del espacio y no sólo ciertas claves de su representación. En ese concreto sentido, Joan Genovés va a pasar de la “perspectiva frontal” a la “perspectiva cenital”. Pero no como meros recursos visuales expresivos sino

²² “Entrevista con el pintor Juan Genovés” Valencia, noviembre de 1992. *Cit. supra*, nota nº 13. Página 33 de dicho catálogo.

²³ Adecuados ejemplos de esta serie pictórica, dedicada a la ciudad, escalonan la década de los ochenta. Nos limitaremos a citar sólo algunas obras de Genovés, características de este tipo de representaciones: “Paisaje urbano: los prismáticos” (1983), “Paisaje urbano: la estación” (1983), “Paisaje urbano: la televisión” (1984), Paisaje urbano: calle mojada” (1984), “Paisaje urbano: el muro de un lado” (1984), “Paisaje urbano: monumento público” (1985).

como claves sistemáticas de una diferente concepción de lo real, al ser contemplado el entorno desde un punto de vista, en principio, inusitado: el punto de vista aéreo.

“La perspectiva fue, sin duda, una preocupación común de la mayoría de los artistas. Pero el punto de vista del pintor puede cambiarse. No tiene porqué ser sólo frontal. Yo he hecho el intento de salirme de un punto de vista unívoco. Creo que al cambiar de punto de vista podemos cambiar asimismo el concepto de las cosas”²⁴.

“Con este nuevo recurso a la perspectiva tengo una libertad que antes no tenía. Con la perspectiva frontal me daba cuenta de que unas cosas tapaban a otras.. Sin embargo, con la perspectiva aérea [en el sentido aquí expuesto] podía hacer lo que quisiera. Tenía más libertad dentro de la figuración que practicaba. Yo, que me considero muy plástico, el lenguaje de la pintura lo veo precisamente desde ese perfil de la plasticidad. De hecho, todos los problemas de la pintura, que son en el fondo de carácter abstracto, no me han impedido hacer una pintura figurativa”²⁵.

Bien es cierto que Genovés había recurrido en las décadas anteriores al uso del picado o “vista de pájaro” para potenciar la fuerza y la expresión de sus composiciones pictóricas, al igual que pudo optar, si lo hubiera considerado oportuno, por el recurso al contrapicado o “vista de hormiga” para personificar la mirada aterrizada del sujeto amenazado. Especialmente en

la descripción de aquellos espacios del miedo, la mirada angulada, cenital o de una cierta perspectiva superior fue muy recurrente y eficaz como imagen metonímica del poder, de la persecución y de la vigilancia generalizada²⁶.

Sin embargo, en la serie de los paisajes urbanos de los años ochenta, como hemos comentado, fue la perspectiva frontal la habitualmente preponderante. No obstante, existen determinados ejemplos en los que ya se acude, aunque más o menos excepcionalmente, a esa introducción del punto de vista superior. Incluso podrían citarse algunas obra concretas como preparación paulatina de la nueva metodología empleada para describir el punto de vista sobre la calle o la perspectiva superior del territorio urbano, potenciando su extensión escenográfica²⁷.

Sin lugar a dudas, la conocida imagen de los medios tecnológicos para vigilar, controlar y conocer exactamente las pautas del entorno y los movimientos humanos, al mínimo detalle, ha atraído fuertemente a Genovés en esta última década. Y aunque generadas estas series en torno al siempre impactante tema de la ciudad, de alguna manera, recuperan también la presencia —mínima en dimensiones— de las figuras humanas y sus sombras.

Bien es cierto que el grado de aproximación de la imagen cenital puede ser sumamente variable, como corresponde al hecho de ser transmitida tecnológicamente por un ojo no-

²⁴ “Entrevista con el pintor Juan Genovés. Hablar de arte es hablar de ideas”, recogida en el catálogo publicado en el 2002, *Genovés Retrospectiva 1992-2002*, citado anteriormente, páginas 40-41. Ver nota 1.

²⁵ “Entrevista con el pintor Juan Genovés”. Manuel García. Mayo de 1998. Publicada en el catálogo *Genovés. Secuencias 1993-98*, ya citado anteriormente, páginas 40-41. Ver nota 14.

²⁶ Simplemente citaremos algunos ejemplos de obras, en ese sentido: “La fuga” (1965), “Rebasando el límite” (1966), “Dentro o fuera” (1967), “El detenido” (1968), “M. 126” (1971) o “M. 136” (1971). Todos ellos, por lo general, acrílicos y/o óleos sobre tela.

²⁷ Puntualmente me gustaría llamar la atención sobre las piezas: “El cruce” (1981) y “Panorama: conversaciones” (1986), ambas acrílicos sobre tela. En el primer caso se nos ofrece la figura de una persona que se asoma a un balcón, representada en cuatro imágenes que se reparten el espacio de la pintura, en momentos diferentes, pero siempre ubicada la figura en el primer plano de la composición, lo que nos permite a su vez, al hallarse la mirada del espectador en un punto superior, constatar aquello mismo que el personaje observa: la calle, con diminutas figuras que la ocupan. Realmente esas escenas callejeras, representadas cenitalmente, son ya un claro antecedente de las obras propiciadas una década más tarde. También la otra obra citada “Panorama: conversaciones” recurre a una estrategia parecida, pero de perspectiva más angulada que cenital, que nos muestra a dos numerosos grupos de personas que conversan reunidas, como preparando una concentración. De alguna manera, pues, las estrategias pictóricas de la representación cenital de la ciudad y de los espacios habitados por figuras observadas a vista de pájaro, se iban perfilando paulatinamente en la trayectoria de Genovés, hasta constituirse en etapa autónoma y característica.

humano, tal como nos tienen ampliamente acostumbrados ya los medios de comunicación en sus reportajes, dossiers, documentales y noticiarios, pero también en sus sofisticadas narraciones de ficción. Y en ese sentido cabe diferenciar en esta serie de propuestas plásticas de Genovés dos subconjuntos de obras, según se trate de imágenes planteadas a gran altura sobre el entorno habitado²⁸ o, por el contrario, imágenes inspiradas en la visión medianamente próxima, como pudieran ser las que facilitaría un helicóptero al desplazarse sobre la ciudad, verificando detalles, sobrevolando edificios y captando instantáneas, transformadas en documentos vitales de información²⁹.

En ambos casos Genovés mantiene una determinada angulación en esa perspectiva tomada/imaginada desde el aire, con el significativo fin de mantener el relevante papel de las sombras en la representación de las figuras, de los objetos y de las edificaciones. Algo que, por otro lado, siempre fue uno de los rasgos básicos de su quehacer pictórico, a través de las diferentes propuestas y etapas, pero que ahora toma un peso intencional muy particular.

Las imágenes parecen alejarse o acercarse al plano de la referencia. Dudamos del sentido de aproximación o de lejanía de ese juego que virtualmente nos ofrece el uso del zoom, en la planificación conceptual de las pinturas. Ante las grandes manchas y los grandes bloques que aquí o allá emergen del espacio, los demás elementos figurativos —entre ellos los minimizados personajes y sus sombras— van desdibujándose, como si irremisiblemente se integraran en una omnipresente y omnipoderosa naturaleza, al límite mismo del

caos y de la indefinición. Es el sentido pánico de las relaciones de los individuos con el todo lo que, de este peculiar modo, se tematiza visualmente en estos cuadros, que siguen teniendo al espacio como obligado horizonte de significación.

También en los trabajos más recientes de Genovés cabe puntualizar asimismo determinados extremos. Tanto en el conjunto de series que conforman sus dibujos —Serie “Las Piedras” (1990), “Serie Blanca” (1991-92), Serie “Encierros” (1992), Serie “Vestigios” (1993), la extensa serie de los “Sueños” (1995-96) y la serie “Pensant amb Max Aub” (1998)— como en el amplio bloque de sus pinturas —tanto la serie de “Pinturas Matéricas” (1993-94) como la extensa y abierta serie denominada “Secuencias” (1993-2001)— se combinan e intercalan claramente los temas de las ciudades, a vista de pájaro, con las escenas de las figuras humanas observadas asimismo desde el aire, junto con el recurso de la perspectiva aérea y el uso de la angulación pertinente como para que figura y sombra dialoguen plenamente, integrando además las estrategias estructurales y compositivas con las opciones cromáticas.

Sombra y mancha devoran el protagonismo de las figuras humanas, conformando círculos, espirales y líneas de tensión compositiva a base de estos mínimos elementos figurativos, cada vez menos referenciales y con más carácter sígnico y expresivamente gestual.

Por su parte la reiterada mirada urbana deviene cada vez más antropológica y etnográfica, aportando así otra reflexión añadida sobre el medio humano. Tal sucede, de manera muy evidente, en algunas series de sus dibujos, como

²⁸ La visión lejana a vista de pájaro sobre entornos urbanos y no sólo propiamente urbanos sino de carácter industrial, arqueológico, estratégico, militar u operativo en general ha sido muy usufructuada por el reciente Genovés a lo largo de más de tres lustros. En consecuencia las obras producidas son numerosísimas. Testimonialmente citaremos algunas como referencia directa de sus aportaciones plásticas. En ciertos casos se han producido en subseries: “Las piedras” (1992), “Los fosos” (1992), “Los encierros” (1992). Todas ellas pigmentos sobre papel. En otros casos son obras independientes: “Salida al promontorio” (1990), “Densidad” (1992), “Donde no hay horizonte” (1993), “Viernes a las seis” (1993) o “Corto recorrido” (1994).

²⁹ Respecto a la visión de la ciudad desde el aire, pero con una aproximación descriptiva superior, en función de la proximidad de la imagen, pueden citarse a modo de ejemplo pertinente las siguientes obras de Genovés: “Alrededores” (1990), “Eclósión II” (1990), “Puntos vitales” (1991), “Detectores” (1991), “Subsector” (1991), “A veces no pasa nada” (1993), “Para idéntica estructura” (1994) o “Sombra pareja que me sigue” (1994).



Fig. 4.- *Espacio dilatado*, 1994. Acrílico sobre tela, 260 x 340 cm.

es el caso de la serie *Vestigios*, de máxima sutileza en su realización³⁰.

Sin duda, la obra de Joan Genovés ha sido históricamente un elocuente registro de los diferentes avatares por los cuales ha transcurrido nuestra existencia cotidiana y sus esfuerzos se han dirigido hacia el objetivo de poder hallar los recursos plásticos y expresivos necesarios para poder comunicar tales avatares a través de sus particulares intervenciones pictóricas. De ahí el persistente interés por la espacialidad como medio donde habita el sujeto humano, ya que no en vano el espacio es parte esencial de la vida humana en tanto sensorial, intelectual, espiritual y afectiva. Nunca pudo la persona vivir en el vacío: necesita transformar e interpretar su espacio vital e incluso se ha atrevido históricamente a especular sobre los espacios absolutos y metafísicos.

Siempre el sujeto humano ha proyectado su inteligencia imaginativa en inquisición y respuesta de los problemas e interrogantes surgidos de su entorno. Tampoco ha dejado de memorizar y representar la historia de la civilización como espacio cultural, la historia de un espacio llamado “ecumene” y “polis”: los espacios habitados y convertidos en habitables o inhabitables por para el sujeto.

¿Cuántas veces la mirada interrogativa humana, al cruzarse con los espacios del propio entorno, muestra la sospecha de que hay poderes y fuerzas que controlan su desarrollo? Entre el orden y el caos se distiende, pues, la historia de nuestra existencia. Y Genovés sabe muy bien que un espacio humano especialmente inseguro y carente de horizontes de libertad pronto se convierte en cárcel. No en vano, sus obras han sido durante décadas otras tantas respuestas desoladoras —explícitas o implícitas: justamente en ese orden— del fin de la seguridad y de la ausencia de libertades.

Pero, en principio, el espacio puede asumir las funciones de ser la “casa” común o la “ruina” residual, puede ser asimismo el “auditorio” donde resuena esencialmente la palabra y la razón (el logos) o transformarse en el “desierto” donde simplemente se refugia el silencio. Tantas cosas puede ser el espacio como rostros y muecas conforman nuestra memoria humana, en él desarrollada.

En resumidas cuentas, puede ser —el espacio— miserable o celestial, en aras de un sospechoso y reiterado dualismo, muy caro a nuestra tradición cristiana. Dualismo tierra / cielo que roe el núcleo mismo de nuestra civilización y que ha ido desde el extremismo apocalíptico (arrastrar los cielos a la tierra, para ubicar aquí el “paraíso”) hasta el extremismo escatológico (barrer con diluvios de agua / fuego esta tierra de sensibilidades tan mermadas e insuficientes). Pero Genovés sin duda huye de lo uno y de lo otro, para permanecer siempre con los pies bien fijos en los compromisos pactados con la tierra.

Algunas veces esos espacios de Genovés, en su radical exterioridad expresiva, no acogen ni al yo ni al nosotros: están desesperadamente vacíos. Pero, en otros casos, incluso rezumando dolor, sus espacios se definirían (muy leibnizianamente) como reciprocidad de presencias, como constelación de individualidades y de destinos compartidos. Sumas de seres y de sombras, de imágenes y de sombras. Espacios y sombras: dos elementos clave en la pintura de Genovés.

“Cuando estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, ya me pusieron en broma el mote de “Sombra”, por mi preocupación, desde joven, por el tema de las sombras en la pintura. Al fin y al cabo la sombra es el reflejo de la luz. La sombra nos acompaña siempre”³¹.

La sombra reproduce nuestros movimientos e incluso anuncia nuestra presencia o nos sirve de escueta despedida, tras la huida de nuestros

³⁰ Desarrolladas en 1993, las obras de la serie *Vestigios* son técnicas mixtas sobre papel, 75 x 50 cms, registradas en números romanos, seriadamente tras el título “Vestigios”, tienen mucho de documentos expuestos, en su espontaneidad y libertad de gestos y manchas. Para una documentación bibliográfica referente a las últimas series de obras de Joan Genovés, lo más adecuado es acudir a los distintos catálogos editados periódicamente por la galería Malborough.

³¹ “Entrevista con el pintor Juan Genovés” (Aravaca / Madrid, mayo de 1998). *Cit. supra.*, página 43. Ver nota 19 para más referencias.

pasos, según las correspondientes decisiones de las estrategias de luz, que la dibujan. Pero en la pintura —que congela sistemáticamente el espacio y el tiempo y también el movimiento— se da la potente paradoja de “la idea del movimiento quieto”. Algo que tampoco nunca ha dejado de impresionar y fascinar a Genovés a la hora de construir y habitar los espacios pictóricos con sus figuras, sus sombras y sus ineludibles estados de movimiento congelado, a partir de las siempre complejas relaciones establecidas entre los elementos concertantes.

¿Acaso es otra cosa el espacio que un juego complejo de enlaces y de encuentros que nos definen como personas? Interpretar y significar esa relación de reciprocidades entre los sujetos y los lugares es la tarea que plásticamente, desde siempre, se autoimpuso Joan Genovés en el conjunto de su pintura. Por eso cada uno de sus espacios, más que un newtoniano “sensorium Dei”, se ha transformado, para la historia de la pintura, en un recurrente “sensorium hominis”, en espejo de tantas persistentes y palpables tensiones y encuentros entre la estética y la ética, entre los valores formales y la vitalidad de las experiencias humanas, a ellos prendidos.

Muy agudamente, en esta línea de cuestiones, Manuel Vázquez Montalbán nos ha dejado unas oportunas reflexiones en torno al pintor Genovés³², en las cuales se aproxima directamente a esa pretendida dualidad entre el rigor ético e histórico y el rigor formal. Discusión que tan a menudo se proyecta sobre su trayectoria artística.

“El interesado descrédito del *realismo social* [...] ha creado la imagen del artista arrepentido que, en cuanto abandona la tentación de *influir socialmente*, consigue la gracia de una calidad superior de creación. Liberado del argumento, de la idea, de la intención histórica, el artista penetra en el templo idealizado del arte, donde le esperan las verdaderas musas. Sería un error pensar que el Genovés que en los años sesenta convertía su pintura en un vehículo de protesta careciera entonces de rigor

formal, como si sólo se pudiera tener rigor formal desde el no rigor histórico o ético. Aquel Genovés tenía su poética y eso le distinguía de muchos otros artistas prometedoramente miméticos, pero incapaces de dar avisos sobre su singularidad. El Genovés actual, que no soporta una lectura unidimensional, estaba ya en aquel pintor solitario con el sufrimiento concreto de los vencidos y los rebeldes. Y su poética de entonces, basada en las provocaciones exteriores de su conciencia, estaba dotada de la lingüística que más tarde desarrolló cuando se quedó a solas con su mismidad, a solas con sus códigos, obligado a respetar la lógica interna de su discurso pictórico”.

La ironía y la sagacidad afloran plenamente de esta amplia cita, que hemos considerado ineludible aportar aquí, como justo recuerdo a su aguda visión del problema que nos ocupa, entre la equívoca alternancia presentada a partir de los valores vitales y los valores formales, como si ambos no fueran a la vez —de suyo— valores artísticos propios de la obra y su rompimiento fuera a todas luces siempre obligado.

El recurso de Vázquez Montalbán a la “poética” —esa suma de programa y concepción del arte, que nosotros hemos abordado ya al comienzo del presente escrito— para solidificar el programado y normativo enlace entre el rigor formal y el rigor histórico, ético o político, es sin duda un paso clave tanto para asegurar la continuidad investigadora del itinerario de Genovés como para escamotear y dejar al margen cualquier lectura unidimensional de su obra.

En la “poética de lo humano”, donde ya hace casi un cuarto de siglo intentaba, por mi parte, justificar las claves pictóricas del itinerario de Joan Genovés, se efectúa, a mi modo de ver, una especie de concepción interaccionista entre la función moral del arte y la concepción que considera a la experiencia estética como supremo y exclusivo objetivo existencial del sujeto.

Es decir que en ambos casos (tanto en la concepción moralista como en la concepción

³² Manuel Vázquez Montalbán “Genovés. El pintor y su sombra”. Catálogo *Genovés. Retrospectiva (1992.2002)*. Consorcio de Museos. Comunidad Valenciana. Valencia, 2002, páginas 25-29.



Fig. 5.- *Movimientos subjetivos*, 2004. Acrílico sobre tela y tabla, 160 x 183 cm.

esteticista) se trata de opciones radicalizadas, que a lo sumo pueden ser tenidas en cuenta como “nociones límite” en un mapa académico de posturas y fronteras ideológicas. Frente a la tensa dualidad de las dos concepciones, una concepción interaccionista subrayaría, más bien, que los valores estéticos y éticos desarrollan “distintas funciones” en el ámbito de lo real, aunque, por otra parte, nunca pueda legítimamente considerarse que la realidad humana esté conformada a base de escuetos compartimentos estancos.

De ahí que en cualquier caso ética y estética, arte y moral mantengan estrechas y

necesarias relaciones de complementariedad en el marco global de la existencia humana. Y sumergido plenamente en esa concepción interaccionista de la vida y del arte, que argumentalmente respaldamos, Genovés ha venido propiciando, en su acción artística de ayer y de hoy, un intenso diálogo entre las opciones éticamente testimoniales de sus imágenes y su consolidada vehiculación y desarrollo estéticos. Es así como podemos afirmar que, en su trayectoria investigadora y creativa, siempre se ha esforzado con el fin de que los valores sensibles y formales se armonicen y articulen, en sus obras, con los valores vitales pertinen-



Fig. 6.- *Ovalos (IV)*, 2005. Gouache sobre papel, 35 x 50 cm.

tes, sorteando de este modo el riesgo tanto del simple moralismo a ultranza como de cualquier tipo de esteticismo³³.

En una curiosa autoexplicación didáctica el mismo Vázquez Montalbán habla, en el mismo texto, del encuentro de ambas dimensiones en el contexto del quehacer artístico como de una obligada y pertinaz tensión existente “entre la geometría y la com-pasión” (el pathos de lo humano, el con-sentimiento con la realidad). Ninguno de ambos extremos anularía al otro en las poéticas ejercitadas por Joan Genovés en las series de sus trabajos artísticos. En cada una de sus etapas, geometría y compasión, valores formales / sensibles y valores vitales mantendrían una especie de juego de equilibrio, abriéndose en determinados momentos la conciencia ética hacia la explicitación plástica de las imágenes de urgencia de los sesenta y setenta, del espacio del miedo, de la huida y de la violencia política, mientras que en fases posteriores, donde los espacios de la soledad y los paisajes urbanos han abordado otras situaciones existenciales, han sido los testimonios éticos e históricos de lo humano los que han aflorado asimismo en su poética. *Nulla aestetica sine etica*.

Por supuesto que no ha faltado la “geometría” junto a la “com-pasión”, que implica la presencia humana en los espacios de las representaciones que sigue proponiéndonos actualmente Joan Genovés, siendo ambas dimensiones capaces de interactuar eficazmente. *Nulla etica sine aestetica*.

¿Por qué no podrían adscribirse las aportaciones pictóricas de Genovés bajo una única rúbrica analítica e incluso bajo un título englobante y dotado de la máxima coherencia unificadora? Tal epígrafe, mínimamente descriptivo y con fuertes acentos de cierta clasicidad, quizás pudiera ser: “De humano spatio meditatio quaedam”.

Al fin y al cabo, en cada una de sus plurales propuestas siempre ha anidado, más o menos, una determinada meditación sobre el espacio, una intensa y comprometedora reflexión plástica sobre los espacios humanos, transformados pictóricamente en sugerentes espacios de representación.

Sabe bien Joan Genovés que el hecho ver la realidad fuera de su contexto habitual nos empuja a que veamos y experimentemos esa realidad ya desde otros ángulos, ayudándonos a transformar y a convertir en móviles y revisables —criticables— determinados acontecimientos, principios o categorías, que veníamos considerando como fijos e incluso como plenamente inamovibles. Sólo así el acto de observar, más allá del simple ver, se transforma autoconscientemente en el acto siempre relevante de *ser testigos*.

Necesitamos “ser nuestros propios testigos” y, en consecuencia, también testigos/testimonios de nuestra época. Y no estará nunca de más que las acciones artísticas —entre los momentos de autonomía y de heteronomía, que constantemente se agitan en su entorno, reclamando sus respectivos derechos y exigencias— nos ayuden y nos pongan, al menos, en condiciones y en situación de poder serlo.

³³ No obstante me gustaría puntualizar que con igual posibilidad podría hablarse actualmente tanto de un “moralismo político” como de un “esteticismo político”. En ambos casos los valores morales y/o los estéticos se supeditarían a un inmediato y pragmático funcionalismo político. Su heteronomía es clara. Por ejemplo, la denominada “estética difusa” tan predominante en la actualidad, en las sociedades del espectáculo y de la alta tecnología, no es sino una clara y nueva reformulación de la instrumentalización política de la estética.