

La intervención pictórica.

C'est le réel qui se fait possible, et non pas le possible qui devient réel.

Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, 1934.

Muchos de los datos bibliográficos proporcionados por el historiador Manuel Pérez-Lizano en el catálogo de la exposición que el Palacio de Sástago de la Diputación Provincial de Zaragoza ha dedicado al pintor José María Martínez Tendero, resultan esenciales para entender la naturaleza de la dedicación profesional de este pintor y las capacidades por él atribuidas a la pintura. Conocemos, gracias a sus propias declaraciones, cuanta es su fe en este arte en tanto que trabajo que requiere una preparación y una constante actualización, donde además no caben las representaciones pictóricas, los temas y las funciones que no obedecen a los propios elementos pictóricos, todo lo cual se conjuga con una muy positiva visión de los certámenes y concursos oficiales como medio de estímulo y encuentro de los trabajos de diferentes artistas. Sin embargo, no creo que Martínez Tendero sienta toda esta entrega ni la haya vivido como una producción de imágenes destinadas a cubrir las paredes de particulares coleccionistas, instituciones y entidades empresariales prometedoras. Observando la gran cantidad de registros sintetizados en sus lienzos y en toda su producción en conjunto, podemos intuir su taller ante todo como un centro de investigaciones, un laboratorio donde él disecciona las infinitas posibilidades de la pintura: “Ya he dicho que esta presencia mía en algunos concursos es una actividad paralela a otra más importante, definitiva, que es mi trabajo, mi investigación como pintor”, comentaba en 1977. La pintura deviene un medio simultáneo de conocimiento y producción de imágenes y, más allá de su condición virtual, de la realidad

misma en el análisis de sus infinitas texturas y calidades matéricas.

Por el contrario y retomando los datos proporcionados por el comisario de esta exposición, Manuel Pérez-Lizano, en 1964, a la edad de 17 años, Martínez Tintero emprendió los estudios de arquitectura, los cuales no finalizó al inclinarse definitivamente por una carrera plástica. Esta primera predeterminación explica en parte la ambición de su pintura, sobre todo en sus últimos “espacios arquitectónicos”, los cuales debemos considerar junto con sus paisajes y otros ciertos “espacios” bastante más abstractos. Tras un debate entre su propia naturaleza y su función representativa tradicional, finalmente su pintura se presenta sintetizada de manera dialéctica.

A pesar de afirmar en diversas ocasiones no existir temas predilectos en sus pinturas y trabajar directamente -además del movimiento en el espacio- el color y la luz, elementos intrínsecos de su profesión, la representación y la figuración está presente en su producción desde el comienzo de su trayectoria como pintor en 1967, a los veinte años de edad. También afirmó en 1984 pertenecer a una generación de pintores españoles englobados bajo el concepto de “nueva figuración” tan cara a Carlos Areán, Manuel García Viño y Venancio Sánchez Marín, y ello a pesar de haber asegurado siempre su independencia. En esta misma ocasión opinó haber iniciado su carrera cultivando un realismo fotográfico, orígenes cuyas producciones apenas se han conservado, pero en las que no faltaban las alusiones políticas, por ejemplo antibelicistas, tal y como era habitual en muchos de los pintores españoles de entonces, por ejemplo en Equipo Crónica, Canogar, Antoni Miralda, Arroyo, Genovés, etc. También encontramos similitudes con los dibujos de artistas de su generación de la talla de José Hernández, y aquí en Aragón de Sergio Abraín, Ignacio Mayayo y Natalio Bayo. Incluso Martínez Tintero declaró en 1975 cultivar “un

surrealismo que convive y queda encerrado como un interrogante de evocaciones nacidas en la intimidad”.

Cierto es que este surrealismo podría definir el encuentro entre la pintura manifestada mediante sus propios elementos, -incluso ciertos automatismos-, y un realismo objetivo que, como en el caso de los surrealistas históricos, indaga en modelos fotográficos. Sin embargo, los surrealistas se apartaron de las preocupaciones artísticas y profesionales para perseguir fines más ambiciosos y revolucionarios, anteponiendo a cualquier forma de arte y literatura separada un acercamiento poético hacia la realidad. En cambio Martínez Tendero, enfrentando la pintura con la representación exacta y fiel, concisa, logra exaltar sus facultades más puras: la luz y el color. Es más, antes que el surrealismo y por su constante alusión a la máquina, quizás debamos remontarnos a aquellos considerados representantes de un protodadaísmo neoyorquino, principalmente Duchamp, Picabia y Man Ray, quienes adoptaron el tema de la máquina para cuestionar las funciones de la pintura misma y del Arte con mayúsculas, tal y como demuestra la yuxtaposición de este tema con el tradicional retrato femenino en piezas de Martínez Tendero como *Mujer y Máquina* (1991) o *Mujer alada* (1982), donde este modelo, en su encuentro con la máquina, la cual salva los males ocasionados por la Expulsión del Paraíso, adquiere facultades nuevas a modo de *Interferencias* (1984). Siempre cabría preguntarnos en qué consisten estas máquinas dotadas de extrañas e interminables cintas que acumulan las facultades cromáticas y lumínicas de la pintura en un movimiento continuo que salva la fragmentación de la representación. En este sentido Martínez Tendero ha profundizado bastante en el problema de la mimesis, desvelando las yuxtaposiciones inevitables en toda representación mimética, a pesar de restringirse a la virtualidad óptica, problema que intentó salvar con una serie de experimentaciones con diferentes calidades matéricas. La vanguardia histórica había enfrentado la pintura en tanto que registro trasnochado de un juego de

estamentos y apariencias (el retrato) con la realidad tecnológica, entre la cual la pintura se empecinaba en mantenerse, ayudada por el papel crucial que las apariencias juegan en la rápida expansión del mercado sobre la misma realidad, un nuevo imperio surgido de las contradicciones entre una burguesía aún recelosa de la diluida sangre azul, y las infinitas posibilidades ofrecidas por el desarrollo de la industria.

Tal y como el historiador del arte ruso Nikolai Tarabukin expuso en 1916 a la hora de establecer las diferencias esenciales entre la composición del pasado y la construcción del futuro, si una ventaja posee la máquina frente a la pintura es su posibilidad de extenderse en todas sus dimensiones hasta el infinito a modo de cadenas productivas, mientras que la composición siempre se constriñe en sus propios marcos definitorios, los cuales roban su coherencia interna. Martínez Tendero, en tanto que pintor de su generación nacido tras las masacres de la Segunda Guerra Mundial, la cual ante todo sirvió para enfrentar la humanidad contra sus propios medios, exponiéndola así desnuda ante los regímenes que la administran, reacciona haciendo de la pintura una máquina que otorga la unidad deseada por todo profesional para su labor, una vez liberada de la representación con la que ahora se enfrenta. Es en sus cuadros la pintura disfrazada de máquina la que denuncia el retardo del ojo (paradigmático de este fenómeno resulta su retrato del Papa Juan Pablo II, 1991). Una vez constituida como tal, conforma fragmentos de un continuo constructivo, lo que Martínez Tendero entiende por "módulos", los cuales ocupan la superficie pictórica e invaden los anteriores espacios representativos, hasta que intervenga a modo de arquitecto del color sobre espacios arquitectónicos previos con ensoñaciones que la pintura fabrica ("Máquina para volar"). Frente a la anterior imitación del modelo, la pintura acaba por intervenir. Ahora con su opacidad invade el modelo y conquista el espacio con sus fantasías. De hecho, estas figuraciones de pintura pura se aproximan al maridaje entre el

pulso del pincel y la máquina, de un discípulo tanto de Le Corbusier como de Duchamp: el chileno Roberto Matta, gran gimnasta del automatismo gráfico. Este parecido formal desvela la posición histórica de Martínez Tendero, recuperando para el arte los medios que las vanguardias de la primera mitad del siglo XX opusieron a la pintura. Él reafirma la posición del artista profesional frente a la disolución de las vanguardias históricas. Incluso sus figuraciones mecano-mórficas (retomando el concepto empleado por Werner Spies para las obras maquinistas de Picabia y Max Ernst), resultan barrocas en comparación con el Benjamín Palencia más orgánico, el anterior a 1936, por poner una comparación con otro pintor de Albacete, de una generación anterior, traductor en el país de las vanguardias históricas europeas, y conocido por Martínez Tendero por ser maestro en su provincia. Con esta búsqueda de las formas más apropiadas para una pintura liberada, Martínez Tendero parece recuperar el tenebrismo barroco y dejar que la luz emane de ella misma como gracia divina, desplegando por otra parte las veladuras y los efectos lumínicos propios de un Velázquez maduro, barroquismo que también caracteriza los espacios arquitectónicos por él intervenidos en los últimos años: tras el clasicismo de las vanguardias, empeñadas en reducir la creatividad a sus mínimos elementos para romper sus marcos, según los argumentos del especialista en la materia Philippe Sers, se despliega un nuevo barroco orgulloso de la sofisticación del arte en su independencia y en su capricho. Si antes las películas bélicas mostraban hospitales atendidos por hermosas enfermeras, ahora los soldados recogen los miembros despedazados de sus compañeros, ya no caídos, sino reventados y descuartizados. Cuanto más se aleja la muerte de nuestros hogares, más la apresa la mimesis con el fin de reificarla.

Toda representación constituye un ejercicio ideológico, porque la ideología nace de la necesidad intrínseca a la idea de cubrir la realidad con su opacidad. ¡Ojalá los seres nacidos del sueño de una pintura una vez instituida como

máquina constructiva, se encarnen en la realidad misma e invadan la ciudad de Zaragoza y las urbes de todo el mundo! No obstante, muchas de las pinturas de Martínez Tendaro han emergido de su viajes (espacio + movimiento). Pero para ello tendría que dar el salto decisivo de la intervención, aquel ya planteado primero por el futurismo y luego por el espacialismo de Lucio Fontana, y eso implica siempre una decisión política, arriesgada, vertiginosa, quizás demasiado para la lírica del pincel y la pluma. Aún así... ¿acaso no es nuestro el derecho a extraviarnos en todo momento? Se me ocurre por ejemplo estudiar y dilatar las distancias restantes entre los contenidos de los sinónimos, aunque por lo pronto Martínez Tendaro ha sido capaz de ubicar la pintura en el lugar que merece, aquél tan importante en el mundo que nos ha tocado vivir regido por los canales de la información, aquél desde el cual puede escindir y separar la realidad de la ficción.

Cojan un pincel. Ya no pinten, no dibujen nada. Subrayen y tachen lo que se les antoje. Enseguida sentirán ustedes mucho más próxima la realidad que les rodea.