Lecciones sobre Richard Lindner

Intervinieron Victoria Combalía, Tomás Llorens, Alberto Corazón y Fernando Castro

Con motivo de la exposición de 46 obras del pintor norteamericano de origen alemán Richard Lindner, clausurada en Madrid el pasado 20 de diciembre y que desde el 14 de enero se exhibe en el IVAM de Valencia, la Fundación Juan March organizó en su sede, los días 6, 8, 13 y 15 de octubre último, un ciclo de conferencias sobre el artista, a cargo de Victoria Combalía, profesora titular de la Universidad de Barcelona y directora artística del Centro Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet (Barcelona), quien habló sobre Richard Lindner: El pop-art y el erotismo (día 6); Tomás Llorens, conservador-jefe de la Colección Thyssen- Bornemisza, de Madrid, académico de número de la Real Academia de San Fernando y profesor asociado en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Gerona, quien lo hizo sobre Richard Lindner: Exilio y extraversión de la conciencia moderna (el día 8); Alberto Corazón, diseñador gráfico e industrial, el día 13 (Lindner, el geómetra ambiguo); y Fernando Castro, crítico de arte y profesor de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid, el día 15 (Travesuras y otras perversiones). A continuación se ofrece un resumen de estas intervenciones.

Victoria Combalía

El pop art y el erotismo

Lindner decidió hacerse pintor a una edad madura, en 1950, a los 50 años. Empezó así muy tardíamente, pero con un bagaje considerable y con una gran curiosidad intelectual en muchas materias. Entre sus temas recurrentes está el del niño. El niño

que pinta Lindner puede ser un niño prodigio o un border line. Es constante su apariencia regordeta; un niño solitario en un entorno cerrado: una habitación Ilena de juguetes. Lindner pinta con líneas casi planas, con un dibujo de línea muy clara (las sombras que aparecen recuerdan a las de Léger y Malevich), con figuras que se ensanchan desde la cintura para abajo,



con muslos y pies enormes. Lindner pinta con frecuencia a sus personajes, niños y adultos, con vestidos ya anticuados. Un niño pintado en 1955 aparece vestido como en los años 20.

Se ha dicho de Lindner que es el pintor de las prostitutas y gángsters, de los

niños y del circo, pero también es un pintor de la forma pura, y los corsés de sus mujeres le sirven para hacer una abstracción. En la abstracción de Lindner hay una gran influencia de Léger, de Delaunay y del tipo de descomposición que inventa el cubismo. Él declaró su especial fascinación por Léger y también por Schlemmer. Lindner es un pintor realista, pero

descompone la figura y el espacio de una manera cubista.

Cuando Lindner llega a América, se queda fascinado por el mundo de Manhattan y de las calles próximas a la Calle 42, con sus teatros y burdeles y el fuerte impacto visual de los anuncios luminosos. De todo este ambiente urbano se apropia Lindner. El cuadro *La Calle 42* muestra también algo muy típico de su estilo: la duplicación, el desdoblamiento y la simetría de los personajes. Las mujeres son de mayor tamaño que los hombres, seres superiores que imponen e incluso dan miedo.

En el espíritu del pop art americano de los 60 estaba ese amor por los grandes anuncios de la calle, el erotismo franco y la pornografía. ¿Cuáles son las diferencias entre Lindner y el pop art? El pop art siente una fascinación por las imágenes del mundo moderno v de los mass media (televisión, periódicos, publicidad y otros medios de difusión masiva de imágenes). Y uno de los mitos que creó esa gran revolución que supuso la televisión entonces era el de la mujer moderna. La utiliza Andy Warhol en los prototipos del mundo del cine, la moda y la publicidad. Están también los desnudos. sin rostro, de Tom Wesselmann, en los

que domina la esencia y el sex appeal de la mujer americana. Pero el mundo de Lindner más que del pop proviene del mundo alemán de Kurt Weill, de las prostitutas de los años 20 y 30. El tema de la mujer de la calle ha fascinado siempre a los pintores europeos.

La mujer prototipo de Lindner tiene muy marcados sus atributos sexuales, los labios exageradamente pintados. Hay, además, en estos cuadros un brutal contraste entre el rojo, el amarillo y el azul (tres colores puros). Y también cultiva Lindner el rosa, el lila metálico, colores que vemos en Kandinsky y en el pop art europeo de los años 60. Dentro de esta tradición alemana del mundo de la prostitución no se puede olvidar el precedente de Grosz y de Otto Dix, también dentro de la nueva figuración. Son artistas que recrean el ambiente del Berlín de entreguerras, centro de atracción de artistas y escritores, donde se movían grandes cantidades de dinero y la criminalidad era alta.

El Doble retrato (1965), de Lindner, es uno de los mejores ejemplos de esas mujeres dobles, con sus corsés a modo de armadura, con vestidos que a veces recuerdan las vestimentas de los sadomasoquistas, con las gafas que generalmente asociamos a las de las millonarias americanas y el mundo de la moda. Lindner, como él mismo diio, quiso retratar la incomunicación y la guerra de los sexos. A Lindner le impresionó «la soledad», y la impersonalidad de los Estados Unidos. Como europeo, conjugó el espíritu del mundo berlinés, de la prostitución de los bajos fondos con un tipo de clima totalmente americano.

¿Qué nos está contando Lindner?

¿Cuál es su visión del mundo? ¿Por qué nos sigue pareciendo un pintor no sólo reivindicable, sino también original? Por haber sabido recoger una tradición europea muy antigua, y no sólo en pintura -el deseo, las fuerzas ocultas, las fantasías eróticas de hombres y mujeres-, y haberla tamizado por un filtro propio de la vida americana: el de la uniformización. el de la automatización, el de la incomunicación.



Fundación Juan March

Tomás Llorens

Exilio y extraversión de la conciencia moderna

En 1941 Lindner consigue marchar a Nueva York. Allí encuentra su ciudad, una ciudad que empieza a convertirse en el centro cultural de la vida y del arte modernos. En ese momento, Lindner, un exiliado alemán próximo a cumplir 50 años, decide integrarse en ese proyecto de moderni-

dad que satura la metrópoli neoyorquina. Al mismo tiempo decide dedicarse exclusivamente a la pintura.

En el Retrato de Marcel Proust, de 1950, se percibe un cierto ascetismo, una renuncia a la opulencia visual, una tendencia a subrayar los aspectos más analíticos de la creación pictórica, todos ellos característicos de lo que será en el futuro la pintura de Lindner. Se fija en pintores europeos como Léger, los de la Nueva Objetividad alemana (Otto Dix, Christian Schad, Max Beckmann...). En sus primeras obras Lindner también se alimenta del surrealismo que cultiva Max Ernst. Asimismo aparece ya todo ese mundo mecánico considerado en sus aspectos más fetichistas: la máquina se convierte en un objeto cargado de asociaciones afectivas, simbólicas. Y otra característica que permanecerá a lo largo de toda su obra es el análisis de la anatomía del cuerpo humano, en la mujer principalmente, relacionado con el fetichismo maquinista.

En 1952 Lindner es invitado como profesor por el Pratt Institute de Brooklyn, donde se forjan los artistas del expresionismo abstracto. La pintura de Lindner contrasta muy radicalmente con lo que están haciendo en esos momentos sus compañeros americanos. La de Lindner no sólo se apoya en esa cultura de la modernidad alemana de los años 20 y 30, sino que incorpora apor-



taciones parisinas que parecen distanciarse de la revolución formal que suponen las vanguardias. Hay algo de Balthus en esa pintura de «nueva objetividad» que propone Lindner en su primera etapa. De Balthus recoge el énfasis en el aspecto narrativo de

la imagen pictórica.

En los años 1955-57 profundiza en ciertos aspectos de la modernidad tal como se la conoce por entonces en París. El Purismo, la noción de objeto-tipo, de máquina, y concretamente el estilo de Fernand Léger, marcan claramente a Lindner desde finales de los 50. Refleja la vida urbana, las señales de tráfico, los anuncios luminosos de las calles de Manhattan. Se va despegando de la cultura americana conforme madura su propio lenguaje. El análisis formal y la interiorización del purismo y de la herencia de Léger le conducen a una utilización personal de las formas y del espacio pictórico. Lindner ha optado decididamente por la figuración frente a la abstracción: representa el espacio pero rompiendo con la perspectiva, recurriendo a un espacio artificial, reconstruido, que es el espacio del cubismo tardío, sintético, el espacio del Guernica, por ejemplo. Las figuras de Lindner parecen flotar en ese espacio, se han convertido en signos. De hecho el mejor ejemplo de ese tipo de espacio reconstruido, artificial, es el fondo de las figuras publicitarias en el lenguaje gráfico de la publicidad moderna o de los modernos mass media. Estamos ante un espacio simbólico, sin profundidad ninguna. Es un espacio totalmente abstracto, sin más referencias que la representación simbólica de las figuras.

Alberto Corazón

Richard Lindner, el geómetra ambiguo

Compositivamente las pinturas de Lindner son pura gráfica. Un fondo de tintas planas, tendiendo a lo monocromático, sobre el que se siluetean figuras o escenas, siempre con un eje central. Círculos, cuadrados, triángulos y óvalos de ambigua geometría, porque los personajes

que finalmente construye a partir de estos elementos están más cerca del picto-

grama que de la sensualidad.

La propuesta erótica es mental; esas mujeres no son nadie, son como un mapa topográfico que indica los accidentes del terreno: aquí labios, aquí pechos, aquí corsé o ligueros y aquí sexo. Es un lenguaje gráfico, explícito, que utiliza la escala cromática del Pantone. Y técnicamente, en lugar de pinceladas, lo que estas pinturas dan la impresión cuando se reproducen es de estar hechas con aerógrafo. Y, sin embargo, es un universo pictórico que corresponde a una mirada que ha ido apropiándose de lo que seleccionaba.

Lindner es un pintor maduro, con un gran aprendizaje visual. Y en el largo paseo que ha dado hasta tomar la decisión de dedicarse a la pintura ha ido recogiendo fragmentos de Monet, de De Chirico, de Delaunay, de Max Ernst, de Grosz, de Beckmann, de Balthus. Es, en este sentido de saber escoger, un pintor culto, muy en la línea de un cierto tipo de pintura que no remite a la existencia, a la vida, sino que es una reflexión o un comentario sobre el propio hecho de pintar.

La enorme carga fetichista de estas pinturas sugiere la mirada de un surrealista, pero el modo en que están tratadas es lo que le asimila al lenguaje del pop art.



El modo frontal y simétrico de organizar la composición, como si todo estuviera alumbrado por el destello de un fotomatón, nos remite al lenguaje y al discurso del diseño gráfico. Formas y contenidos no son los de un pintor del siglo XX, sino los de un ilus-

trador que ha decidido aumentar la escala, utilizar el óleo sobre lienzo y cambiar de territorio: de la temporalidad del cartel o la ilustración a la intemporalidad del museo. El modo en que nos relacionamos con las imágenes ha sufrido un cambio tan radical en la segunda mitad de este siglo, que un cierto tipo de representación plástica pertenece, por su lenguaje y su técnica, más al universo de la ilustración que al de la pintura. Y es, en ese sentido, en el que Lindner podría ser un ejemplo paradigmático. Si durante años yo seguí crevendo que Lindner era un ilustrador, era porque no había tenido la ocasión de ver sus cuadros en una galería o en un museo. Y la reproducción de los mismos en un libro o revista me remitía directamente a un ilustrador. Lo que resultaba equívoco era el medio, la reproducción. Y es que el tema de la cumulación matérica y, fundamentalmente, el de la escala son absolutamente determinantes para el registro perceptivo de una pintura. Es curioso y significativo cómo puede parecer interesante un cuadro reproducido en el tamaño de una cuartilla y resultar trivial o pedante en una gran escala. Y viceversa. La reivindicación del hiperrealismo y la aparición de los «nuevos realismos» es ya el síntoma de esta nueva contaminación de la creación por la ilustración. Puede que Lindner sea un interesante precedente.

Fernando Castro

Travesuras y otras perversiones

Lindner consiguió recuperar al sujeto, a ese hombre de la ciudad que siempre le fascinó. El pintor aporta su cuerpo, produce algo más que un espacio, entrelaza la visión y el movimiento: la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad.

La expresividad de Richard Lindner está caracterizada por el arte de los matices que llamamos ironía, esa posibilidad de apuntar a otra cosa al romper la secuencia convencional de los signos. Es evidente que el mecanismo de lo cómico, tan importante en la obra de Lindner, es doble: nos reímos de los otros y lo hacemos, acaso, inconscientemente, de nosotros mismos; asimilamos lo extraño y lo reducimos a algo superficial: paréntesis desencadenante de una convulsión sin peligro. En Lindner estamos ante un humor asombrado y malicioso. La risa que surge en la estética de este pintor es ácida (inseparable de la ansiedad o de la melancolía), como esa tradición que fundara Baudelaire en la modernidad; aunque también puede decirse que es una risa inquietante, dotada de una cierta mordacidad.

Así, como trasunto del pensamiento de Lindner surge el humorismo, un sentimiento antitético que puede ser, como en la risa, tanto alegría como tristeza. Lindner une la multiplicidad barroquizante con lo que llamaríamos «arte popular traspuesto», en sintonía con aquel dialogismo que Bajtin situara en el centro de la reconstrucción de la cultura de la plaza pública, esa carnavalización que el proceso civilizatorio ha tenido que arrojar a la sombra, que tiene que ver con los momentos de acusado sentido de lo grotesco. Las criaturas de Lindner son gordas, hinchadas, corpulentas en extremo.



Lindner quería pintar, más que retratos, el efecto que produce un rostro sobre otro sujeto. Es evidente la fascinación por Proust como ejemplo del *egoísmo descarado*; ese retrato, según el propio pintor, tiene algo de impúdico. Lindner llega a una poética del

semblante, en la que podrían encontrarse los rasgos de rostredad, esa intensificación de la extrañeza que constituye uno de los rasgos heterodoxos de lo moderno. En la obra de este pintor, alternando la ironía y el sarcasmo con la ternura, surgen personajes de una expresividad gestual que llega a ser al mismo tiempo terrible e invariable, deiando el rostro convertido en una máscara de un gesto único, con un aire marcial inexplicable. Nada impide pensar que estos seres de Lindner no están poniendo ante nuestros ojos un rostro, sino que lo que encontramos son máscaras, elementos de una comedia para la que no hay texto.

Los personajes más monumentales de la obra de Lindner parecen híbridos de máquina y ser humano, muy próximos al maniquí, aun sin perder los rasgos antropomórficos. En cuanto a la perversión lasciva que encontramos en sus obras lleva, de suyo, a la cuestión del sexo de las imágenes, más allá de la estética de la renuncia. La figura es lo que se da, algo inhibido por la traza del deseo: el cuerpo troceado puede ser parte de la seducción del movimiento sin centro de la perversión. Son seres idénticos en su dislocación, contemplados en el mundo, a los que Lindner instala en el tiempo de la pintura. Lo que el pintor ha creado, aun a pesar suyo, es una turbulenta galería de episodios cotidianos reconstruidos a partir de ciertos ingredientes gestuales.