

VESTÍBULO

Presentación

Manuel Colmeiro. Espazos e encadramientos está deseñada como unha lectura da obra de Manuel Colmeiro (Chapa, Silleda, 1901-Salvaterra de Miño, 1999), figura fundamental da pintura galega do século pasado.

Repasamos a súa traxectoria desde os inicios da súa formación arxentina até o seu regreso definitivo a Galicia, incidindo na súa relación cos espazos artísticos onde desenvolveu a súa obra: o Buenos Aires dos primeiros anos vinte; a Galicia anterior á Guerra Civil; o exilio e ligazón ao contexto artístico americano, novamente na Arxentina, entre 1937 e 1948; a súa inserción no París de posguerra e a súa estreita relación co medio cultural galego e español, desde os anos cincuenta.

Quérese subliñar a súa contribución decisiva á formación do Movemento Renovador da Arte Galega, cunha pintura que parte do elemento popular para conformar unha nova percepción da realidade social e histórica galega. Para este obxectivo comparamos as súas obras coas doutros artistas galegos —Maside, Souto, Torres, Laxeiro, Virxilio Blanco— e con contextos “diverxentes” da modernidade internacional, nomeadamente arxentina.

O proxecto pretende amosar como a obra do noso pintor está marcada por unha vontade de creación dun *constructo* cultural alternativo ao dominante. Unha pintura que reforza o carácter identitario nunha sociedade (a galega) en que tomaba forma un discurso marcadamente autorreferencial, en tanto que se descubrían as posibilidades dunha formulación identitaria desde a modernidade.

Manuel Colmeiro fórmase no Buenos Aires de finais dos dez e comezos dos vinte, nun ambiente en que chegan os ecos da vanguarda internacional e intensamente preocupado pola problemática social. Desde a súa volta a Galicia en 1926, o seu traballo insírese no movemento coñecido como Os Novos. A súa obra, debedora da figuración de entreguerras, inspírase en elementos da tradición popular, atendendo tamén a temas como a paisaxe ou as escenas de contido social. Nas súas primeiras obras galegas utiliza unha paleta sobria, con figuras estáticas, en que se evita a individualización das faces, dotando o cadre dun aspecto escultórico. Nesta altura a súa obra evidencia o seu valor testemuñal, tratando as figuras —anónimas e populares— dun xeito que as converte en referencias icónicas.

O pintor desenvolve en varios núcleos temáticos imaxes que reflictan a súa fondura etnolóxica: labregos nos seus labores; maternidades como deusas-nai que agachan un sentido subterráneo e mesmo dramático, modelos femininos con ese carácter de emblemas da muller labrega que lle permiten construír uns valores xenéricos de matriz alegórica.

Moi singulares son as súas obras da Guerra Civil, que presentan trazos más expresionistas que os seus traballos anteriores e reflictan a pegada do conflito, convertendo as súas características composicións, como acontece coas maternidades, en representacións do sufrimento. Son expresións da dor, da esgazadura que a brutalidade e o drama da guerra provocan no artista, percibíndose nelas un certo onirismo, ás veces partindo dunha iconografía que lembra as piedades relixiosas envoltas nun ar goyesco.

VESTÍBULO

No exilio, tras a Guerra Civil, Colmeiro constrúe unha linguaxe dun forte lirismo, en que a evocación do mundo galego é unha constante. A lembranza e o soño coa terra distante pasan a un primeiro plano. A súa pintura é unha maneira de reencontro, pero tamén un xeito de permanente análise e depuración formal, que atinxe un logrado equilibrio.

A obra madura de Colmeiro mantén os seus principios figurativos e os mesmos motivos temáticos, que constitúen auténticas series. Dálle unha maior primacía aos valores cromáticos e lumínicos e regresa á súa paisaxe natal e nutricia. É unha pintura que torna constantemente ás fontes más fondas das sensacións auténticas da vida.

Xosé Carlos López Bernárdez
Comisario da exposición

Buenos Aires, 1913-1926. Retrato do artista en formación

Colmeiro viviu a infancia entre as aldeas de Chapa —onde naceu— e San Fiz de Margaride, ambas no concello de Silleda. Aos doce anos abandona Galicia para reencontrarse cos seus pais emigrados en Buenos Aires.

Na capital arxentina vai facerse pintor xa que alí morará até 1926. Da realidade rural da infancia galega o futuro artista pasa a un Buenos Aires marcado pola vontade de modernización no ámbito cultural. A Arxentina movíase nun ambiente estético en que os movementos de vanguarda van aparecer entre 1916 e 1930, con claro influxo parisiense. Buenos Aires asistía a profundas transformacións culturais; un bo exemplo é a mostra que realiza en 1924 Emilio Pettoruti na Galería Witcomb con obras cubistas e abstractas elaboradas na década dos dez en Europa polo pintor arxentino. A exposición chega nun momento en que a arte nova estaba a gañar o apoio de colectivos de artistas, poetas e intelectuais.

O grupo de artistas cos que se forma Colmeiro é o de pintores figurativos que adaptan, con celme local, a arte internacional. Esta plástica adopta o feitío dunha pintura de observación e crítica social que terá en Antonio Berni, Lino Enea Spilinbergo, Raquel Forner e Demetrio Urruchúa algúns dos nomes sobranceiros.

Colmeiro comeza os estudos de pintura na *Asociación Estímulo de Bellas Artes*, unha formación regrada que abandona dous anos despois. Nesta escola coñece a Demetrio Urruchúa arredor de 1919, e con el e cos artistas de orixe catalá José Planas Casas e Pompeyo Audivert, vai abandonar os estudos ao consideraren todos que o ensino académico era unha perda de tempo. Con eles forma un obradoiro traballando nun ambiente de forte inquedanza cultural e de preocupacións políticas. Estamos a comezos dos vinte, nos anos inmediatamente posteriores á Revolución Rusa, e o influxo marxista faise patente. A Colmeiro esta preocupación social mesmo o leva a entrar a traballar nunha fábrica “porque quería ver o funcionamento dos sindicatos obreiros”.

O resultado deste labor será un tipo de obras en que agroma a ideoloxía progresista do pintor, marcadas pola temática portuaria, con escenas de barcos e traballadores. Este tema estaba a ser popularizado por pintores porteños como Benito Quinquela Martín e sería levado a unha poética achegada á Nova Obxectividade por Horacio Coppola nas súas fotografías da década dos trinta, captando, nas escenas do porto, o valor plástico dos fragmentos da vida e dos obxectos da actividade laboral.

Galicia, 1926-1937. Colmeiro e Os Novos

Desde a súa chegada a Galicia a obra de Colmeiro mantén afinidades culturais, ideolóxicas e formais co movemento renovador d'Os Novos, con Carlos Maside, Manuel Torrres, Laxeiro ou Virxilio Blanco.

A procura de inspiración no folclore, na cerna da vida popular e en certos aspectos do mundo labrego está marcada por un pouso de compromiso social moi intenso.

O seu achegamento á figura feminina, a *Mater Gallaeciae*, é neste sentido un valor referencial: *Muller con neno* (1930), *Maternidade* (1931). As representacións femininas de Colmeiro posúen un fondo sentido arquetípico, que tamén aparece nas mulleres de Maside ou Laxeiro.

Así tamén hai que entender a construción de imaxes coreográficas das clases traballadoras, como se pode observar no óleo *Labranza* (1931), cos campesiños, ou nas acuarelas de *Bilbao* (1933), co universo proletario, común co de Arturo Souto. Con este tipo de obras, que teñen un contexto epocal moi coherente que é o da arte europea dos realismos sociais de entreguerras, Colmeiro presenta o ollar dos traballadores e traballadoras, un punto de vista antagónico a respecto do humanismo burgués, cuxa compaixón era a expresión da superioridade de clase. Frente a iso Colmeiro ergue a dignidade das clases populares, cos seus “traballos e as súas horas”, como se pode apreciar, entre outras obras, nos *Bosquexos de mural* (1931) presentes na mostra.

O seu labor insírese na tradición política do realismo histórico, creando un ambiente e uns personaxes simplificados, mais que sempre van acompañados dunha bagaxe de pormenores miméticos, expresivos e esquematizados.

A respecto da súa preocupación social, obras como *A morte* (1928), *Mineiros* (1929) ou *Vagón* (1930), entre outras, son explícitas, cos seus temas testemuñais e o seu tratamento “monumental” das figuras. Nestas obras pódese observar unha economía na linguaxe plástica que tende á eliminación do elemento narrativo do cadre, enlazando organicamente as figuras, coa súa expresividade, e a natureza, que xa non é só un decorado externo ou interno, senón que participa do drama vital. En *Campesinos* (1928) destaca a solidez das figuras planas, portando os trebellos. Máis que labregos concretos son arquetipos que reforzan o carácter social, de clase, que o pintor quere deixar claro; a intensa planimetria da obra evita calquera sombra de “enxebrismo” costumista, reforzando a mensaxe de identificación co popular, non de pura contemplación dunha escena.

O paisaxismo de Colmeiro foxe da captación característica do rexionalismo naturalista, marcando distancias con el, sometendo os mesmos motivos da pintura da xeración anterior (paisaxe rural con labregos ou escenas clasicistas) e os novos (paisaxe urbana) a un proceso de estilización, produto da contemplación estética da realidade, que mesmo o vai levar a ensaiar a abstracción. Xa non se achega aos temas cunha concepción substancializante do cromatismo, senón que parte dun util subxectivismo.

“Como poderei pintar alegrías?”. Guerra Civil e exilio

A Guerra Civil vai marcar un punto de inflexión vital e artístico en Colmeiro. As obras realizadas durante os anos do conflito e os primeiros anos de exilio manifestan con precisión o abalo vital que supuxo esta situación e, igualmente, a toma de postura, que tivera xa un claro precedente nos seus traballos de temática social de finais dos vinte: todos indican un reforzamento do compromiso ético.

A xestualidade das obras, o dramatismo dos rostros e o saudoso das expresións fálannos do pesadelo, do desacougo, da morte e do sombrizo mundo que lle tocou vivir. “Como poderei pintar alegrías?”, é o expresivo queixume do pintor nunha carta ao escritor Eduardo Dieste, que coñecemos pola resposta deste de 19 de maio de 1937. Este laio ten a súa correspondencia plástica nas obras desta altura.

En xeral, a visión da guerra desde Galiza está marcada pola denuncia da represión e os asasinatos como motivo nuclear, tendo tamén protagonismo a defensa da legalidade republicana e dos valores identitarios destruídos polos sublevados.

Este primeiro tema é dominante na obra de Manuel Colmeiro, que realiza xa desde o momento de comezo da guerra tintas de denuncia dos masacres, algunha datadas no mesmo 1936, antes da súa marcha ao exilio á Arxentina a comezos do 1937. Desde alí vai colaborar graficamente en publicacións do bando republicano, como a revista *Nova Galiza*, que dirixiron primeiro Castelao e logo Rafael Dieste na Barcelona de 1937 e 1938 e tamén, como o caso de Luís Seoane, en publicacións antifascistas que se editan en Buenos Aires, como testemuñan as súas colaboracións e intensa presenza a comezos do anos corenta en *Galicia*, publicación da Federación de Sociedades Galegas.

En concreto, Colmeiro realiza unha serie de debuxos en que explicitamente o tema é a brutal represión partindo dunha iconografía que lembra as piedades relixiosas, envoltas nun ar goyesco dos *Desastres de la Guerra*. Frecuentemente as formas figurativas nacen dun universo onírico, dun simbolismo esencial: nai-fillo, parella, vaca.... unidos á violencia que destrúe ese universo equilibrado de comuñón coa Terra.

As súas pinturas deste período presentan trazos más expresionistas que as anteriores ao conflito e reflicten a pegada da violencia, convertendo as súas características composicións, como acontece coas maternidades, en representacións do sufrimento. Unha obra como *Traxedia* (1937) non se sitúa moi lonxe de fórmulas surrealistas que crearon unha imaxe particular da Guerra Civil.

Desde o punto de vista temático estas obras non fan máis que reafirmar a identificación de Colmeiro cos problemas que afectan á liberdade, á identidade e á clase, comprendendo o seu tempo e sintonizando con el cun entendemento intelectual, político e emotivo. Como outros artistas que nesa altura participan nunha fronte da arte contra os fascismos, Colmeiro semella querer amosar que a apariencia do mundo e dos seres concretos que son vítimas del é ideolóxica; que a apariencia visible reflicte unha realidade obscena que precisa ser desenmascarada para poder ser derrotada.

Buenos Aires, 1937-1948. Exilio galego e integración no contexto arxentino

Cando Colmeiro chega á Arxentina, en 1937, non se instala nun ámbito alleo á súa experiencia; ben pola contra, o noso pintor tiña establecido todo un mundo de relacións nos anos vinte que facilita a súa integración no tecido cultural porteño, combinando esta inserción cunha fidelidade fonda á cultura do exilio republicano, en especial do galego.

Nos primeiros anos, unha parte das propostas creativas de Colmeiro van estar moi achegadas ás doutros artistas que traballaban na Arxentina desde perspectivas sociais antifascistas. Nesta liña debemos entender as colaboracións en libros e revistas que, durante o conflito, teñen un contido e unha intencionalidade ligada á loita antifranquista como o volume colectivo *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca* (1937).

Noutros libros ilustrados, como a reedición do poemario de Manuel Antonio *De catro a catro*, algúns debuxos recollen variacións do tema do afogado, que ten orixe na represión da Guerra Civil.

Na década dos corenta, a pintura, o debuxo e o traballo de ilustración de libros de Colmeiro, segue as mesmas pautas como amosan as ilustracións do volume do poeta medieval galego Juan Rodríguez del Padrón *Siervo libre de amor* (1943). Son debuxos en que a liña clasicista se pon ao servizo duns temas que serán recorrentes na súa obra e que se constitúen nunha das chaves de toda a súa producción do exilio: a evocación da terra reconstruída desde a memoria e o universo feminino. Galicia agroma como territorio soñado, elemento patente en especial nas saudosas faces de mozas pensativas (*Mulleres e mar*, 1947-50), moitas veces espidas. Figuras e espazos que teñen un ar primixenio, entre paraíso terreal bíblico e Arcadia clasicista. O mar e o bosque, fondos dominantes dos debuxos e óleos, delinéanse como unha fronteira, como un ámbito para o soño, sen deixar de aparecer como unha barreira entre dous mundos distantes, separados pola ausencia, a memoria e a crúa realidade do exilio provocado pola Guerra Civil.

Nestes debuxos de comezos dos anos corenta percibimos influencias picassianas, como se pode observar en *Figuras na paisaxe [diálogo]* (1945) [*Caderno de pintor*, 1947], velaí a memoria, a varanda da casa familiar de Costela, a evocación da paisaxe agraria e as figuras dun clasicismo ingresco que lembran o Picasso da *Suite Vollard* (1930-1937) e, en xeral, transmiten unha sensación de frescura e atemporalidade no tratamiento do tema, con referencias clásicas que van desde a escultura grega deica a cerámica arcaica e ática. Mais non temos a sensación de estarmos perante simples citas, ben pola contra, asistimos a un mundo cheo de señardade e intensamente ligado á experiencia.

Clásico é o debuxo a contorna que utiliza Colmeiro, que recorda moito a técnica libre e bocexada dos vasos áticos de fondo branco (lécitos); tamén ten orixe na arte grega a recorrenza de tópicos ambientadores como o nu escultórico, as cabezas apolíneas e a varanda.

Taller de Arte Mural

A máis clara manifestación da integración de Colmeiro no ambiente artístico arxentino é a súa participación na creación en 1944 do *Taller de Arte Mural*.

O *Taller* nace en 1944, formado por J. C. Castagnino, Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Lino E. Spilimbergo e Colmeiro. Os textos programáticos do grupo teñen un ton profesional e manifestan a vontade de facer rexurdir o muralismo na Arxentina, establecendo unha ligazón coa arquitectura — mesmo elaboran un modelo de carta destinado a publicitaren o seu labor entre os arquitectos. Alén do carácter profesional, no escrito paira a idea de integración das artes e unha visión progresista do papel da pintura no contexto social.

A máxima realización do grupo son as pinturas da cúpula das Galerías Pacífico, espazo comercial en pleno centro de Buenos Aires. Realizadas desde finais de 1945 até xuño de 1946, as pinturas conforman un dos conxuntos murais de maior significación e envergadura na Arxentina. O *Taller* deseña conxuntamente a estrutura compositiva do proxecto, elaborando unha maqueta de xeso sobre a que realizaban trazados xeométricos. Establecen unha unidade temática, conceptual e compositiva partindo de bosquexos previos coloridos, que se comentaban e aprobadan, e da posterior elaboración de debuxos de tamaño natural, que correspondían á dimensión da cúpula. Esta unidade entre os cinco pintores tamén se traslada á elaboración de textos teóricos que se expoñen na inauguración, sendo Colmeiro responsable de falar dos procedementos utilizados para transportar os debuxos e pintar, que desenvolveu nunha conferencia impartida o 16 de xuño de 1946 co título de *Procedimiento y coloración*.

En total, decoráronse os tímpanos sobre as catro portas (lunetas) e mais a cúpula (catro panos e cunchas). O contido temático conxunto é de forte carga simbólica, de carácter humanístico, nitidamente progresista, aínda que lonxe dunha intencionalidade política panfletaria: “O amor”, realizado por Berni; “A vida doméstica”, de Castagnino; “O dominio das forzas naturais”, de Spilimbergo; “A Fraternidade”, de Urruchúa e “A parella humana”, de Colmeiro.

O pintor galego realiza dúas cunchas representando, segundo propio testemuño: “a familia, a maternidade, o ceo, a terra e o mar” e desenvolve unha escena paradísica, un canto lírico ao mar mitolóxico, que bebe do primixenio e do clasicismo.

Consérvase outro mural de Colmeiro destes anos arxentinos, o realizado no cementerio de Avellaneda. Existe un bosquexo deste mural, coa indicación de ser destinado a un lugar da Zona Sur do camposanto. O proxecto comprendía dous murais, un do propio Colmeiro e outro de Castagnino, destinados a un novo pavillón de nichos. Na actualidade continúan en Avellaneda os murais dos dous pintores.

Entre a Escola de París e o galeguismo de posguerra

En xaneiro de 1949 Colmeiro regresa a Europa, instalándose en París, onde vai morar até 1986, aínda que con frecuentes estadías en Galiza, en concreto en Vigo e San Fiz de Margaride.

De 1950 é a súa primeira visita galega desde a Guerra Civil, en contacto amical co contexto cultural galeguista. Alí se encontra co escritor Francisco Fernández del Riego, figura chave da resistencia cultural galega e un dos enlaces do pintor co mundo galeguista que representa a editorial Galaxia. Con el principio a finais de 1948, un mes antes da marcha para París do pintor, unha fluída correspondencia. Nas cartas Colmeiro fai constante mención a que a súa pintura se nutre da realidade galega e manifesta a vontade de vivir en Galiza, algo que non se concreta de forma definitiva até unha idade ben avanzada, no ano 1986.

A integración no ambiente cultural parisiense vén da súa incorporación ao grupo dos pintores españoles da Escola de París, un heteroxéneo conxunto de artistas que sería, en certo xeito, canonizado como colectivo por Mercedes Guillén no seu libro *Artistas españoles de la Escuela de París* (Taurus, Madrid, 1960). No volume Colmeiro comparte espazo con Picasso, Miró, Luis Fernández, Óscar Domínguez, Francisco Bores, Hernando Viñes, Antoni Clavé, Pedro Flores, Ginés Parra, Apel·les Fenosa, Manuel Ángeles Ortiz, Baltasar Lobo, Ismael González de la Serna, Orlando Pelayo e Joaquín Peinado.

No que atinxo á evolución da súa obra, en París, e en contacto con estímulos dun novo contexto, Colmeiro construirá unha linguaxe pictórica dun forte lirismo, algo que xa estaba presente en moita da súa obra anterior, en que a evocación do universo feminino e do mundo galego segue a ser unha constante. A súa pintura acentúa o volume, a luz, a densidade e mais a liña até o equilibrio total, producindo unha sensación de acougo, como o que transmiten as súas naturezas mortas.

O certo é que no seu traballo desta altura as contornas se fan más sutís que na súa obra anterior, cunha paleta más clara, cun cromatismo case que *fauve* e unha preocupación pola xeometría elemental da figura, onde tamén se pode observar o sentido de construcción conceptual da súa pintura á maneira dun Cézanne, unha referencia que mesmo se pode enxergar nos comentarios de críticos franceses á obra do pintor galego. Así, cando o artista expón na Galerie Camille Renault (xaneiro-febreiro de 1970) o crítico Pierre Gascar escribe: “Encontro nas súas pinturas o que me mantén diante das de Cézanne: a brillante mensaxe da razón”. Este comentario enténdese plenamente ao contemplarmos as súas paisaxes maduras como *Paisaxe gris* (1957) ou as súas naturezas mortas como *Bodegón* (1956-1958).

En París incorpora tamén temas franceses, que serán as paisaxes da cidade, en especial as pontes do Sena. Pero nesta altura terá ainda máis importancia o novo contacto coa terra natal, experiencia vital e artística vivificadora que, sen dúbida, o afortala nas conviccións formais e temáticas.

A partir desta altura, o conxunto da obra de Colmeiro evidencia a absoluta coherencia do seu proceso pictórico, fiel aos mesmos principios figurativos e aos mesmos motivos temáticos, que constitúen auténticas series: “Feiras”; “Panadeiras”; “Seituras”; “Mulleres e paisaxe”... Percibimos a reelaboración de temas populares tratados coa rotundidade de períodos anteriores peneirada por unha concepción en que domina a cor e mais o lirismo, facendo confluír en simbiose a figura humana, especialmente a muller, coa terra (*Paisaxe con vaca*, 1960). Durante todos estes anos manterase fiel a estes presupostos, dando unha maior primacía aos valores cromáticos e lumínicos (*Muller lendo*, 1956), sempre desde a fidelidade ao seu mundo e aos seus principios esenciais, como proban obras como *Panadeiras* (1960-64) ou *As tres grazas* (1967).