



“En el arte, o, por lo menos en la concepción que yo tengo acerca de lo que es el arte, debe privar la autenticidad. No puede haber cliché ni copia, no puede haber fórmula”. “Si otros podían pintar como yo, entonces mi obra no debía [de] ser muy auténtica.” (Luisa Richter).

Los loables esfuerzos realizados por Luisa Richter por alcanzar esa escurridiza y mítica “autenticidad” no pueden menos que suscitar ciertas reflexiones. La pintora confiesa a María Luz Cárdenas la sorpresa y el disgusto que le produjo un día el haberse detenido ante un cuadro que creyó de su mano. y que resultó ser de otro pintor. Esta experiencia chocante llevó a la artista a cuestionar su autenticidad, al constatar que otros pintores podían pintar como ella, con “su propio cliché”.

Quizás Luisa Richter hubiera resultado menos desagradablemente sorprendida y frustrada si hubiera considerado que nuestra pretendida “autenticidad” individual está sustancialmente amasada y constituida por la acumulación, más o menos organizada o caótica, de un sinfín de “autenticidades” externas, o, dicho de otro modo, por un cúmulo inmenso de elementos “ajenos” de todo tipo (conceptos, valores, percepciones, lenguaje, modos de aprehender y de ser, etc.), con los que la “cultura” en que estamos inmersos nos configura y constituye.

En última instancia, toda “autenticidad”, aun la más paranoica (y “autenticidad”, por su etimología griega, nos remite a la “mismidad”, al “mismo”), sólo se constituye y se afirma en su relación dialéctica a la “alienación” (cuya raíz latina nos habla de “otredad”, de lo “otro”); en cierto modo, esa “autenticidad” del “yo mismo” no es sino el feto perenne que se nutre y vive en permanente ósmosis con ese gigantesco útero que lo arroja y que lo forma, y que es precisamente la “cultura ajena”. No otro es el significado del viejo aforismo de la filosofía antigua: “No hay nada nuevo bajo el sol”. Ni otro es tampoco el sentido profundamente rico de la más moderna transcripción que de ese antiguo adagio hace José Ortega y Gasset, cuando afirma: “Yo soy yo y mis circunstancias”.

No, el problema no está en que a alguien se le haya ocurrido la idea de pintar “como Luisa Richter”. El problema (¿problema?: más bien debería decir avatar poco menos que ineludible de la existencia humana), el problema, digo, está en el hecho de que Luisa Richter también pinta “como otros”, que también Luisa Richter tiene padres y raíces. Necesariamente. Afortunadamente. Es eso precisamente lo que desearíamos aquí indicarle, sugerirle apenas, con el ánimo sincero de ayudarle a remontar hacia unas raíces genealógicas, que, lejos de avergonzarla, la deben llenar de orgullo.

Sería demasiado complejo —y desborda, por lo demás, los límites de este breve trabajo— referir siquiera las innumerables influencias que se transparentan a todas luces en las obras de Luisa Richter en la presente exposición. Comentaremos simplemente aquéllas que nos parecen más explícitas.

Es cierto que la sombra imponente del venerado maestro Willi Baumeister ya no se proyecta tanto sobre la obra de Luisa Richter. Razón tiene la artista en proclamar el ya lejano momento de su independencia respecto a su influyente tutor. Y, sin embargo, aún suenan en la actual exposición de Luisa Richter algunos ecos apagados, ya distantes y distintos, del maestro de Stuttgart: son apenas algunas notas y acentos imperceptibles que reflejan vagamente el lenguaje y la melodía del viejo pedagogo alemán. Cuando, por ejemplo, Luisa Richter hace aparecer el fuerte e inesperado relieve de una pequeña mancha de colores intensos (rojo, azul, verde) debajo de la planitud monocorde de la atmósfera grisácea o blanquecina, no hace sino retomar a su manera los hallazgos que Willi Baumeister desarrolló en obras como sus distintas series *Montaru* (1953), *Montaruy-Kreis* (1953), *Montaru mit Gondeif* (1954) y *Aru* (1955). La huella del

maestro es igualmente perceptible en alguno de los dibujos de su ex alumna, cuyos trazos erráticos y líneas cuasi-automáticas se emparentan en parte con ciertas obras de Baumeister, como *Lineen Schweben* (1953) o bien *Ohne Titel (Faust)*, de 1952. No obstante, los dibujos a tinta china de Luisa Richter tienen también no pocas analogías con Wols y con algunas obras de Kandinsky (como *Taches éparses*, 1923).

En sus “collages” de papel sobre tela, Luisa Richter es tributaria de numerosas fuentes. Sin referirnos a cubistas y dadaístas en bloque, no podemos pasar por alto a Kurt Schwitters, quien, desde antes de 1919, nos consignaba ya esas obras enteramente conformadas por papeles pegados. Por su parte, Robert Rauschenberg (en obras como *Hedge*, 1964) también había utilizado esa mezcla de elementos impresos (serigrafía, tipografía u otro), puntuados con gruesos brochazos de pintura, que Luisa Richter nos ofrece ahora en algunos de sus *Planos*.

Pero queremos insistir ahora en el paralelismo tremendo que existe entre algunas obras de Richard Mortensen y los “collages” de papel sobre tela de Luisa Richter. Compárese, por ejemplo, *Grisaille Collage* (1952), de Richard Mortensen, con obras de Luisa Richter, tales como *La roca del intervalo*, *Travesaños de ramas y secretos*, *Dentro del espejo en el domingo*, o *Crucifixión*. La pintora repite los mismos recursos de Mortensen: la superposición de papeles rasgados o cortados, previamente acentuados por anchas pinceladas, sobre los que nuevos brochazos vienen de nuevo a afirmarse posteriormente; el empleo de brochazos gruesos y alargados, que crean sugestivos ritmos rectos, ondulados y curvos (casi circulares); la concepción misma de ese agregado heteróclito de elementos que es el “collage”, como un mundo cerrado que viene a contra-placarse, sin casi relación, sobre una más vasta superficie blanca y lisa que le sirve al mismo tiempo de soporte y de marco.

En las obras de Luisa Richter que hemos llamado “matéricas” (*El sol borra la tierra*, *Estratos*) es tangible la influencia de otros maestros anteriores. No se trata solamente de Willi Baumeister (quien también utilizó con profusión el masticado con cola y arena) o de Antoni Tàpies, con los gruesos empastes matéricos de sus *Muros*: por lo demás, Luisa Richter reconoce explícitamente la enorme influencia que sobre ella ejercieron esos dos artistas. Pero, en este campo, no podríamos tampoco olvidar al francés Jean Fautrier ni al alemán F.A.Th. Fathwinter. La obra *Kaije* (1960) de Fathwinter, por ejemplo, tiene en común con *El sol borra la tierra* y con *Estratos* de Luisa Richter los siguientes elementos fundamentales: la textura pastosa y la materia (mastique), esparcidas irregularmente en grumos de diferentes grosores, con aterronamientos repentinos, las cuales se convierten en los verdaderos protagonistas del cuadro; el color superpuesto al masticado, modulando la textura según una degradación difusa de valores sin fronteras definidas; lo lírico, lo espontáneo y el azar, dominando por entero este pequeño universo de lo informal puro y de la materia no-organizada,

Hay también algunos cuadros de Luisa Richter que tienen un gran parentesco con los de Arpad Szenes. Si se toma, por ejemplo, la obra *Composition* (1950) de este pintor húngaro —artista menos conocido que su célebre esposa María Elena Vieira da Silva—, y se la compara con *La forma es una gota en el tiempo* y con *La gota al fluir forma*, de Luisa Richter, se constatan no pocas y no pequeñas analogías, como por ejemplo, el empleo de dinteles y de largos bastones o tablas verticales y horizontales violentamente resaltados; la utilización de una amplia y abierta trama, relativamente somera, que retícula regularmente el espacio; la oposición marcadísima de colores y de valores, según la cual las superficies o planos de colores grisáceos y apastelados del primer término constituyen como pantallas que velan y desvelan al mismo tiempo ese otro universo escondido de colores oscuros, ocultos en el fondo, situándose así en las antípodas de las convenciones de la perspectiva aérea tradicional.

Gran número de artistas de diversas latitudes han desbrozado hace tiempo “sendas del bosque” por las que Luisa Richter transita ahora. Mucho habría que decir de toda la tradición del informalismo “tachista” y gestual, y nombres como Hans Hartung, Pierre Soulages y, a su modo también, Georges Mathieu, no podrían ser olvidados. En una óptica muy diferente, otros pintores como John Hultberg (con obras como *Moving Windows*, 1961, que tantas analogías tiene con *Paisaje opalescente*, de Luisa Richter), merecerían también párrafo aparte.

Pero, mucho más que sobre todos los pintores hasta aquí mencionados, es preciso insistir sobre quien se sitúa como la verdadera maestra y guía de Luisa Richter en la mayoría de los óleos que ésta actualmente exhibe: nos referimos a María Elena Vieira da Silva, esa lisboeta de nacimiento y parisina por adopción, esa finísima artista de delicado lirismo y de misterioso encanto, que desde el ya lejano año de 1932, se ha ganado la admiración y el aprecio del mundo artístico con esas rigurosas y enigmáticas perspectivas en dameros arlequinados de las que Luisa Richter retoma ahora algunos *Planos* y *Reflejos*. He quedado muy sorprendido al constatar, leyendo la documentación hemerográfica que acompaña a la artista, que ninguno de sus comentaristas se ha referido a esta filiación tan evidente con respecto a la artista portuguesa. Apenas Peter Iden, allá en la remota Alemania, en el momento de comentar, en el *Frankfurter Rundschau*, del 4 de julio de 1978, la participación de Luisa Richter en la Bienal de Venecia, subraya que la artista “se encuentra con independencia en la tradición de Vieira da Silva”. ¡La cosa es tan evidente! Casi todos los óleos que Luisa Richter englobó en su serie *Espacios Planos* exudan a borbotones las poéticas emanaciones de Vieira da Silva. Muchas de las obras de Luisa Richter, como *Patio lleno de horas*, *La otra mañana*, *Insinuaciones de relieve*, *Residuos de los cielos*, no hacen sino retomar por su cuenta y a su modo los felices aciertos de Vieira da Silva (véase la obra *Enigme*, 1947, de la artista portuguesa), y muy especialmente los siguientes: la estructuración racional y rigurosa del cuadro en forma de damero, por interrelación de pequeños planos geometrizados y yuxtapuestos, que visten el espacio de arlequín; la laboriosa concepción y la minuciosa ejecución (aunque lo que en Vieira da Silva, es virtuosismo preciosista y barroco, se transforma en Luisa Richter en simplificación somera), la magnificación de los ritmos repetitivos en la retícula de colores y formas (embaldosados); la utilización de una perspectiva engañosa que nos introduce en un universo distorsionado, donde se difuminan y huyen las referencias reales al espacio y al tiempo; la utilización soberana de tonos apastelados en una atmósfera casi monocorde de blancos, grises y beige, de la que, en oportunidades, se destaca bruscamente el fuerte acento de pequeñas o grandes manchas de color violento.

Estos son unos cuantos apenas –la lista no es de ningún modo exhaustiva– de los múltiples componentes “ajenos” que configuran la personalidad “auténtica” de Luisa Richter. No, la “autenticidad” de Luisa Richter no descendió del cielo. Afortunadamente. Necesariamente. La cuestión está en desenterrar las raíces y en reconocer las paternidades.