



FRANCISCO J. FLORES ARROYUELO

G. Ochoa

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Luis García-Ochoa nació en San Sebastián en 1920 y pronto pasó a residir en Madrid, donde llegó a iniciar los estudios de Arquitectura para ceder pronto todo el camino a la pintura, tomando parte en la exposición colectiva celebrada en 1945, de la que salió el grupo denominado *Primera Escuela de Madrid*. Desde entonces la obra de Luis García-Ochoa ha crecido de manera copiosa en dos vertientes que se complementan: una en la que predomina el acercamiento a la naturaleza, a la tierra, al paisaje donde viven los hombres con sus dudas, goces, dolores e in-

14154

14.154

G. Ochoa

FRANCISCO J. FLORES ARROYUELO
Escritor
Profesor de la Facultad de Filosofía
y Letras de la Universidad de Murcia



DIRECCION GENERAL
DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

G. Ochoa

R-40-254



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO
DE EDUCACION Y CIENCIA

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación
y Ciencia.

Imprime: Héroes, S. A. - Torrelara, 8. - Madrid-16.

Depósito legal: M. 4.086-1976

ISBN 84-369-0488-5

Impreso en España.

LA VIDA DE UN PINTOR

Sonó el timbre largamente; Luis García-Ochoa, en su habitación, atendió un momento y pudo oír cómo su madre marchaba por el pasillo y abría la puerta. Todavía faltaba para que llegara la noche en aquella lánguida tarde de otoño madrileño. El ruido de la calle flotaba débilmente. Corrían sin pena ni gloria los días del año 45. Su madre le avisó de que había unos señores que preguntaban por él. ¿Quién podía ser? Su madre no pudo explicarle, uno de ellos, el joven, hablaba con el señor mayor en un idioma extraño. Luis hizo un gesto de ignorancia. Ahora mismo voy. Se limpió las manos con un trapo y dejó que corriesen unos segundos.

El muchacho hizo la presentación reglamentaria y el señor Buchholz y Luis García-Ochoa se dieron la mano. El señor Buchholz, un judío alemán, elegantemente vestido, un poco cir-

cunspecto, con sonrisa complaciente y paternalista cuando creía que debía de ser así, la mirada viva, sombrero en las manos, dejó que el intérprete explicara el porqué de la visita. El señor Buchholz estaba visitando a los jóvenes que se iniciaban en la pintura para ver su obra con intención de seleccionar unos cuantos y reunirlos en una exposición en la parte posterior de la librería que hacía poco había abierto en el paseo de la Castellana. Sí, en aquella tienda de estilo nuevo que llamaba la atención por sus grandes escaparates.

Luis García-Ochoa, entre sorprendido, temeroso, halagado..., les invitó a pasar a su cuarto. Se situaron en un ángulo apropiado a la luz y nuestro pintor comenzó la ceremonia colocando sobre un inestable caballete sus cuadros, para después retirarse dando unos pasos hacia atrás. Todo transcurrió en silencio. El señor Buchholz sacó un cuadernillo y con letras menuda tomó varios-apuntes. Su mirada era de experto; sus maneras, de profesional. De vez en cuando hacía una pregunta muy precisa. También se acercaba a los cuadros y calibraba las pinceladas y el empaste. Por último, se despidió diciéndole que ya tendría noticias suyas. En la puerta se volvieron a dar la mano.

Su madre quiso saber lo que aquel señor quería, y el hijo se lo explicó, aunque verdaderamente no terminaba de entenderlo. Después, hablando con su padre, percibió cómo éste pensaba que era lo único que faltaba.

* * *

Todo había empezado hacía varios años y ahora ni él mismo podría explicarlo. Quizá había sido por aquella trampa abierta en los años de bachiller cuando se entretenía recreando historietas con dibujos ingenuos, o hacía caricaturas de sus amigos afanándose por encontrar ese punto equidistante en que la línea trazada se identifica con la impronta inequívoca de la persona. Quizá fue mucho antes, durante su niñez pasada en el País Vasco que le vio nacer, al despertar su mirada a un entorno que le llamaba. Todo incidió para que concurriesen las circunstancias necesarias y que vistas desde la perspectiva de nuestros días aparecen como factores determinantes.

Llegó el año 35 y con el bachiller acabado, pero con edad insuficiente para entrar en los estudios superiores, fue a refugiarse en el estudio de arquitectura de su padre, donde comenzó a hacer mano enfrentándose a modelos académicos y de trazo científico. Al mismo tiempo, en ordenadas carpetas, iba reuniendo cientos de reproducciones de cuadros aparecidos en «Blanco y Negro» y otras publicaciones de la época.

Por otro lado, pero guardando un paralelismo inequívoco, Luis García-Ochoa comenzó a pasar muchas horas frente a los cuadros de los museos madrileños, y a visitar exposiciones que le desconcertaban y le atraían irresistiblemente, como la que se organizó de Picasso, y que tanto asombro y escándalo causó a los llamados aficionados a las artes plásticas.

Pronto se atrevió con su primera composición, trazada sobre el reverso de una carta, con los

pinceles y guaches de su padre; sobre un paisaje de arboleda cerrada, en la hora del crepúsculo, unos bandoleros jugaban al corro. El cuadro se enmarcó y todavía permanece colgado en casa de su madre.

Pero junto a la atracción que sentía por la pintura, su atención inquieta observaba toda una sociedad abigarrada que se agitaba en su entorno y que se preparaba para destrozarse. Luis García-Ochoa sumaba quince años. Para llenar el tiempo acude a disciplinarse en el Museo de Reproducciones; allí dibuja desde perspectivas posibles la estatuaria griega. Su mirada de estudioso fue descubriendo los secretos de la armonía clásica al pretender recrearlos servilmente para poder, después, pintar descubriendo la entrevista realidad cotidiana.

En el Museo de Reproducciones trabó conocimiento con un muchacho llamado Francisco San José que, como él, se iniciaba en la pintura. La amistad les unió en un abrazo fructífero colmado de discusiones apasionadas. En la mesa del comedor, ambos aprendices disponen cacharos y frutos de la tierra que sirven de modelos a «bodegones» de corte conformista e incipiente. Pero un día Francisco San José es llamado al ejército. Después, en 1938, le llega la hora a él, siendo destinado a un batallón de fortificaciones del Ejército Central Republicano destinado en El Pardo, viviendo las peripecias del enfrentamiento de los comunistas con los de la CNT y la lucha de dos ejércitos separados por las aguas del Jarama. Escucha de labios de Rafael Alberti sus poemas brutales y destemplados que le inspira la guerra.

En los cortos permisos que disfruta en este tiempo se acerca a Madrid y en la Escuela de Bellas Artes, instalada provisionalmente en las destartaladas salas del Museo de Arte Moderno, escucha las luminosas palabras de Vegué Galdoni, de Vázquez Díaz..., tomando así contacto por primera vez con el mundo de los artistas.

Cuando termina la guerra, ante la mirada esperanzadora de su padre, comienza la preparación para el ingreso en la Escuela de Arquitectura, que consigue en la primera convocatoria a que se presenta. Sin embargo, la pintura ya le había ganado definitivamente. La crisis familiar brota con virulencia. Su padre, para apartarle del ambiente pernicioso que ha surgido a su alrededor, temeroso de que su hijo se convierta en un vago, le condena a desplazarse a Zaragoza para que siga los estudios de Matemáticas; pero pronto tuvo que reconocer que su postura no iba a poder afirmarse y que todo tendría que discurrir por hondonadas y vericuetos desconocidos para él. Luis García-Ochoa ya había visto, ya había decidido que su camino estaba en la pintura.

Nuevamente tuvo que retornar al ejército, siendo destinado primero a Ciudad Real y después, en Madrid, al Alto Estado Mayor como delineante.

Luis García-Ochoa vuelve a reunirse con su amigo Francisco San José y conoce a otros jóvenes que también sueñan con ser pintores. Allí están Carlos Pascual de Lara, Alvaro Delgado, Gregorio del Olmo, Cirilo Martínez No-

villos, Enrique Núñez Castelo y otros. Son tardes y noches de conversaciones exaltadas, de experiencias entrevistas, de choques duros con una realidad fría y uraña.

Un día uno de ellos trae la noticia de que se vuelve a abrir el Museo del Prado después del paréntesis obligado de la guerra. Todos acuden al aviso, y vuelven una y otra vez. Y allí, en una de aquellas salas, quizá en la de Velázquez, ante los Rubens, ante la pintura negra de Goya, un hombre de mirada iniciada, atraído por la manera en que llevan la discusión de aquel momento, se acerca a ellos y les dice que es pintor. Se llama Benjamín Palencia.

Todos se miraron, ninguno le conocía. Benjamín Palencia habló con largueza de la pintura, de la que está en los museos y de la que en aquellos días se hacía en distintas ciudades de Europa. Algunas cosas sonaban a datos conocidos, otras eran nuevas. Un panorama completamente inédito se iba despejando ante ellos. En su estudio de la calle Sagasta les enseñó su obra y entre ella unos cuadros que calificó de «abstractos» y que en realidad eran visiones surrealistas. Todas las posibilidades del arte moderno se abrían por primera vez de forma viva ante ellos.

Era el maestro que desde su soledad de naufrago a la orilla de una guerra necesitaba comunicarse con alguien. Eran los jóvenes con las espaldas pegadas a un blanco muro, con la imaginación enfebrecida por la inclinación hacia una obra incipiente, que necesitaban escuchar.

De esta conjunción, de esta necesidad, surgió una especie de tertulia que poco a poco fue tomando cuerpo hasta convertirse en «escuela». Sin tener mucha conciencia de ello iban a unirse a una herencia dejada en el ambiente por un grupo de artistas que en los años anteriores a la guerra tenía por costumbre reunirse en el cerro de Vallecas en torno a un paralelepípedo con frases de Picasso y otros artistas grabadas en el cemento y un agujero en el centro que servía para que el primero que llegase clavara una bandera que avisaba a los rezagados de que ya estaba abierta la sesión. Federico García Lorca, el escultor Alberto, Sánchez Mazas, Rafael Alberti, Benjamín Palencia..., pasaron allí muchas tardes. Ellos iban a continuar trenzando los hilos sueltos.

Un día Benjamín Palencia decidió poner un estudio en aquel lugar, para lo que alquiló un caserón un tanto destartado donde un herrero ejercía su oficio. Todos participaron en la decoración de sus paredes haciéndose, un tanto, la ilusión de que eran las paredes de una iglesia medieval. Allí, más que seguir un aprendizaje, estos muchachos lo que verdaderamente hicieron fue una **práctica** que habría de otorgarles una seguridad y una conciencia profesional. Lo lúdico y lo aventurero iba a dejar paso a una realidad querida y deseada hasta entonces. En verdad, la llamada «Escuela de Vallecas» fue la conjunción amistosa y arbitraria de un maestro con unos cuantos muchachos ansiosos por tomar contacto con la pintura más que el aprendizaje ordenado y metódico de enseñanzas e influencias. De ahí su polarización en maneras de



hacer, salvo en el caso de Francisco San José, que prefirió el camino de la fidelidad al maestro.

La verdadera enseñanza no estuvo en la imposición de una manera de hacer y en su aceptación, sino en todo lo contrario. El hacer quedó libre, porque lo que importaba era aprender a mirar la naturaleza, los colores, la tierra y, sobre todo, que hay que mirar con amor.

Luis García-Ochoa tomaba la bicicleta y se acercaba a este taller para pasar la tarde viendo lo que se hacía y escuchar al maestro. De aquellos días ha dicho: «Cada palabra de Benjamín era una ventana abierta a un nuevo paisaje, a través de él aprendí a amar la Naturaleza y a andar sus caminos; lo que más me sorprendió fue su sentido de la materia pictórica, su espesor material, su sentido geológico y mineral, la concepción primitiva de su universo pictórico, que en el fondo no era otra cosa que un hermoso surrealismo, y el eco poético de su mundo cargado de sensaciones; él había escrito unas palabras que me habían impresionado mucho: Reflejar el espíritu de la época y crear imágenes nuevas del pensamiento. Le visité con frecuencia, tanto en su estudio de Madrid como en el que había fundado en Vallecas.» Después, Luis García-Ochoa ha pasado por muchos paisajes españoles y se ha encontrado una y otra vez con su espíritu luminoso animando sus tierras, sus bosques, sus montañas, sus hombres...

Sin embargo, hay que distinguir en el paisaje de Luis García-Ochoa muchas notas diferencia-

doras del de Benjamín Palencia. Sin duda alguna el distinto origen de ambos les condicionó hacia direcciones distintas: Benjamín Palencia era un hombre de la meseta manchega, Luis García-Ochoa nació en San Sebastián y pasó la infancia en la naturaleza cerrada de tonos cambiantes y contrastados del País Vasco, para terminar siendo marcado, también, por los colores vivos y poderosos del Guadarrama. Sin duda alguna, estas primeras impresiones van a hacerle fiel a una temática y a unos colores que van a concertarse en un paisaje barroco y llameante.

Intimamente ligado a su afición a la pintura está, en Luis García-Ochoa, su afición a la lectura. Muchas tardes pasó enfrascado en lecturas literarias y poéticas en aquellas bibliotecas que se abrieron en pisos por los diversos barrios madrileños en los días de la República; él solía ir a la establecida en un entresuelo de la calle Núñez de Balboa. Pero, después de la guerra, aquellas modestas bibliotecas se iban cerrando una a una, en silencio. Se encaminó a la Biblioteca Nacional, donde tomó contacto con una serie de libros que le abrirían perspectivas inéditas, como uno titulado «Las galerías de Europa» y «Realismo mágico», de Franz Roh, que le conducían a lo que se había hecho en Alemania y Francia en el primer tercio del siglo. En literatura se enfrascó en las obras de Baroja, Unamuno, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Ortega... Pero también llegó su fin. Un día que estaba sentado en su pupitre esperando los libros pedidos le pasaron aviso de que quería hablar con él un fraile de aspecto hierático que

se encontraba aposentado en una especie de cátedra situada en uno de los ángulos. El fraile, inquisitivamente, le pidió explicaciones de quién era, qué estudiaba, qué pintaba, dónde vivía, dónde trabajaba, por qué leía aquellos autores... Luis García-Ochoa respondió al cuestionario y vio cómo el fraile le retiraba su tarjeta de lector y le ordenaba que desapareciese de su vista. No eran días que se pudiera pedir el libro de reclamaciones y Luis García-Ochoa hizo el mutis obligado.

De allí marchó a refugiarse en el Instituto de Investigaciones Científicas de la calle Medinaceli, y más tarde al Instituto Velázquez, donde el señor que estaba al frente de aquel servicio se creía en la obligación de exteriorizar constantemente lo que le molestaba que le pidiesen libros. Luis García-Ochoa corrió los librereros de viejo y comenzó a hacerse su biblioteca.

En 1943 expuso por primera vez dos cuadros en la Exposición Nacional de Bellas Artes y en el siguiente en los Salones de Otoño. Y un día, por la tarde, llamó a su puerta el señor Buchholz que vio su pintura; poco después recibió una invitación formal y un par de cuadros suyos se colgaron en una colectiva. Luis García-Ochoa participó así en la fundación de la «Primera Escuela de Madrid».

* * *

Luis García-Ochoa ya es pintor, ya ha decidido seguir su camino, ya sabe que no ha de volver la cabeza; ahora se iniciaban unos años

de peregrinaje difícil y a veces cruel. El resultado ya lo conocemos, va a ser una constante tendencia al abrazo total con la pintura; todo, en medio de un ascetismo implacable, va a ser dejado a un lado, sólo permanece la pintura.

Nuestro artista intuye que se encuentra en un momento clave; hasta entonces ha sido un acuarelista y un pintor de paisajes, de paisajes coloristas donde todos los tonos y matices, por contraste, se enlazan y encuentran, imprimiendo a sus cuadros un sello característico y personal. Sin embargo, algo hay en él que le obliga a dirigir su mirada a caminos todavía inéditos. Su reacción es típica de todo verdadero artista: tiene que dejar lo hecho para ensayar una nueva forma de expresión que le confirme. Ahora es necesario e inevitable separarse del maestro Bonnard, llameante, deshecho, colorista..., para acercarse a otro maestro que en el ámbito español de aquellos días aparece con plena modernidad, con perpetua modernidad, Cézanne, constructivo, anticolorista... Para ello va a contar con la ayuda certera de Vázquez Díaz. En su estudio de la calle de María de Molina, Luis García-Ochoa va a oírle y a estudiar unos cuadros donde la realidad brota de forma volumétrica y estructurada. El pintor va a alimentarse intelectivamente de la dogmática cubista y tímidamente va a tratar de acercarse a ella para así alcanzar una etapa que sabe ha faltado en su formación. El va a llamarla **etapa académica**. Y como mejor motivo sobre el que ensayar va a escoger el **retrato**. Durante este, relativamente, corto paréntesis la materia va a ser adelgazada, la línea

va a quedar perfilada, redescubriendo la intimidad y el alma aprehendida; los planos van a jugar llenando espacios que ya nunca quedarán vacíos; el color contenido va a hacerse uniforme y no contrastado... El pintor deja a un lado todo lo que ya sabe, porque necesita conocer más.

X Luis García-Ochoa se disciplina, se controla, se limita, y el fruto obtenido es un fortalecimiento y una seguridad que le capacitan para descubrir el día que ha de llegar a una pintura vigorosa, libre y personal ligada a la mejor tradición expresiva española.

Después, como si surgiera otra vez a la vida, Luis García-Ochoa inicia una etapa vitalista, ilustrativa... Al mismo tiempo, comienza a recorrer distintos países europeos buscando el encuentro directo con pintores que le atraen definitivamente: Van Gogh, Gauguin, Picasso, Ensor, Nolde, Roualt, Derain, Kirchner, Munch, Soutine... Este encuentro con la expresión plástica de la espiritualidad de su época le va a conducir inconscientemente a una problemática donde la ironía, el desenfado, el humor, la candidez... se van a ver unidos y sintetizados.

En Italia, exponiendo en Nápoles, Roma, Milán, se encuentra con los maestros renacentistas Ucello, Piero della Francesca, Giotto y, sobre todo, Masaccio, planteándose una serie de preocupaciones formales que al final le ayudarán, junto a sus conocimientos de geometría, a resolver problemas de proporciones y de reparto de los motivos importantes del tema

en el espacio blanco fracturado matemáticamente. Un estudio analítico de los cuadros de nuestro pintor nos llevaría a conocer una serie de núcleos de intensidad situados con estrategia dentro de una estructura rítmica de ejes invisibles, a una serie de cadencias y contrapuntos de **tempo** musical. Es este fluir armonioso y sabio el que reparte de manera constructiva su realidad fecunda para alcanzar junto al color y el dibujo ese **todo** que son sus cuadros.

Luis García-Ochoa vuelve a España habiendo dejado a un lado una serie de tentaciones que le hubieran situado en un estado de vida complejista y acomodaticia.

Comienza para nuestro pintor una etapa difícil en los más diversos órdenes. Todo lo que es suyo, todo lo que ha adquirido..., no parece cristalizar en un cuerpo que muestre una estabilidad definitiva. Sus cuadros no son aceptados. Él continúa ensayando una y otra vez. Duda. Y un día, como si se hubiera hecho el milagro, Luis García-Ochoa, con aquellas pinturas acrílicas que compraba en las droguerías, consigue realizar un cuadro que desde el mismo instante en que lo ve terminado sabe que está ante algo clave en su vida, ante un cuadro que deslindaba un antes de un después. Allí estaba todo lo que inconscientemente había buscado. El cuadro, en tres planos sabiamente distanciados, representaba a una equilibrista y unos personajes circenses rodeando a un ser de catadura envilecida por el erotismo y el poder. Había actitudes equívocas, resignadas, dolorosas... El

cuadro rezumaba ironía y desenfado. El espectador se veía obligado a meditar sobre unas fuerzas ignotas.

La vida sigue. El se ve empobrecido y acosado por problemas materiales. Sabe que lo fácil es volver la cabeza y convertirse en otra de las muchas estatuas de sal que pueblan las aceras de las ciudades; después podría lamentarse con el que quisiera oírle. Con desesperación se endeuda aún más para preparar una exposición de acuarelas; catálogo, marcos, un mínimo de propaganda... El director de la sala se niega a facilitarle un anticipo. El pintor asiste al final de la representación. Nadie compra nada. Se cierra la exposición. El director de la galería queda en su trastienda pensando que sabe lo que lleva entre manos. Sólo queda buscar un trabajo y ganar un dinero que le permita pagar.

Y en ese momento le llega la puerta de escape que le va a conducir a un mundo abigarrado y extraño; la productora cinematográfica Samuel Bronston le ofreció trabajo en las superproducciones que se iban a realizar en los estudios levantados en las afueras de Madrid. Allí, en el inmenso estudio de pintura dispuesto para alzar los decorados, Luis García-Ochoa pintó sobre seda dragones y más dragones chinos que terminaron decorando los salones de la embajada inglesa de «Los 55 días de Pekín», y más adelante los inmensos murales sobre linóleo que en fotografía aparecerían como mosaicos para «La caída del imperio romano». Fueron años de empuje que le colmaron de trabajo y de práctica. Cuando llegó el momento

de decidir sobre el futuro, la pintura volvió a dictar su ley.

Después llegaron galardones y premios. Expuso en Bienales y sus cuadros aparecieron colgados en museos. Uno de estos premios le hizo vivir una de las más absurdas experiencias. Fue cuando a raíz de obtener el Gran Premio de la Pintura Vasca, en San Sebastián, en 1966 fue invitado a realizar una exposición individual. El llegó a la ciudad donostiarra a los dos días de haber sido inaugurada oficialmente. No debió de sentar muy bien en los medios artísticos vascos la concesión de tal premio a un pintor que, aunque nacido en el País Vasco, desde el punto de vista del arte pertenecía a la escuela madrileña. Siempre han existido vascos que han sabido mirar desde dentro hacia fuera, y otros que sólo lo saben hacer desde el límite de la provincia hacia dentro en una demostración de egocentrismo un tanto ridículo. En aquellos momentos debían de imponer su impronta estos segundos. El acudía con puntualidad a la sala cuando se abría y permanecía hasta que el vigilante corría el cerrojo, pero durante el tiempo que hubo exposición no recaló por ella nadie, nadie, ni una sola persona que por casualidad se hubiera equivocado, ni una sola persona que pensase que allí podía resguardarse de la lluvia.

Y así, pintando, Luis García-Ochoa ha llegado a nuestros días. El panorama del arte ha sufrido cambios importantes en todas las direcciones; uno de ellos, quizá el de más ostentación,

ha sido el acondicionamiento en nuestro ámbito que ha hecho de la pintura un elemento de trueque, una moneda de valor fluctuante según los aires que convienen a intereses generales desde intereses particulares. Las consecuencias no se han hecho esperar y unos artistas han cedido a la tentación al ver cómo sus «gestos», al igual que sus obras, son objetos de compraventa en manos de mercaderes pletóricos de autosatisfacción, son objetos preciosos en manos del buen burgués que se cree capacitado para emitir juicios de valor por poseer la llave del candado que dice «me lo quedo»...

Luis García-Ochoa ha reaccionado a este desafío con la única respuesta que tiene: sabiéndose en plena madurez creadora y en sabiduría se ha apartado al silencio del estudio y ha respondido como pintor. Grandes y ambiciosos cuadros han comenzado a ser pintados; el primero, «El apocalipsis», después de meses, de estudio y de trabajo, ya lo tenemos. Después, vendrán «La docta corporación», «Los pecados capitales»... Durante meses, en la soledad expectante, Luis García-Ochoa, desde las primeras horas de la mañana, con pequeñas pinceladas, trazando líneas milagrosas e invisibles, distribuyendo motivos expresivos en proporciones certeras..., creará obras totales. Por la tarde acudirá al taller de grabar para trabajar de manera pretendidamente artesana en una parte de su obra que le permite profundizar en temas y soluciones llenas de aciertos. Las salas de subasta quedan lejos. Para él no está abierta la trampa donde otros muchos cayeron. Son reacciones de pintor.

Luis García-Ochoa sólo pinta. Pudo ser arquitecto, pero prefirió ser artista; pudo enrolarse en las milicias del cine, pero continuó en la pintura; pudo ser un personaje amable que repartiría su tiempo en tertulias de café, pero se hizo pintor; pudo... Sólo fue pintor, y un pintor total. Sus acuarelas, sus óleos, sus grabados... son la consecuencia consciente de esta afirmación. Su alma romántica se desbordó en un flujo y reflujo constante; su espíritu intenso nos descubrió la fuerza del viento. Su sensibilidad consiguió que miremos con amor. Su vida es como si la resaca del mar pintara, sólo pintara.

EL MUNDO PICTORICO DE LUIS GARCIA-OCHOA

El quehacer pictórico de Luis García-Ochoa corre por dos vertientes aparentemente distanciadas, que para una persona no avisada podría demostrar una dicotomía que anulase todo intento de conjunción en su obra. La primera aparece en sus manifestaciones iniciales y va a continuar a lo largo de toda su vida; la segunda surge en un momento determinado, cuando el pintor ha visto y conocido ya una larga experiencia vital y reacciona ante ella. La primera es paisajística, abierta, naturalista..., es el resultado de haber sabido ver desde que se puede ver. La segunda es irónica, intelectualizada, con trama literaria, misteriosa, expresionista, colorista..., es el resultado de saber ver y saber reaccionar contra algo. En la primera el pintor se contenta con ser relativamente pasivo, en la segunda el pintor se contenta con ser

relativamente activo; en ambos casos hay una razón de ser esencial, la pintura, uno como medio capaz de **presentar** un algo, el paisaje y bodegones, que se humaniza por el mero hecho de poder ser mostrado por el artista, sin otros planteamientos apriorísticos; en el segundo caso la pintura aparece como medio capaz de llamar la atención sobre algo que es humano por sí mismo y, por tanto, que reclama ser tenido en cuenta desde el punto de vista que es enfocado.

El mundo pictórico de Luis García-Ochoa es un compendio que oscila entre estas dos maneras de decir, la pintura que **presenta** y la pintura que **llama**, la pintura ante la que el espectador está y va hacia ella, y la pintura en la que el espectador ya está.

La pintura es el arte de lo verosímil desde lo visible. Antes de que el pintor haga el cuadro sólo existe la realidad que forzosamente tiene que quedar a un margen como modelo inútil, pero sugerente, porque comienza a hacerse tangible algo que sólo va a llegar a ser conforme lo formula el artista al conseguir que pase a ser realidad lo que sólo era real en su mente consciente. De aquí que podamos hablar con verdad del **mundo** de un artista, de un pintor.

El que este **mundo** pase a ser algo necesario al espectador, porque entre otras razones lo posibilita para ver la realidad, es lo que justifica la existencia y pervivencia de la obra de arte, de su **consensu** social y de su razón última.

El espectador ha de ocuparse de esta verdad descubierta por el artista. El artista no puede copiar la realidad, se destruiría; su acción de mimesis, sólo puede descubrirla, y para ello, forzosamente ha de transformarla, deformarla, ha de hacerla evidente en sus posibilidades verosímiles. El resultado es el cuadro, un cuerpo compuesto por superficies unidas, opuestas, transparentes, rugosas por signos pictóricos, que ofrecen una realidad silenciosa, pero sugerente y evocativa gracias a la vitalidad que palpita. Más tarde, el espectador, al volver a la realidad, se da cuenta de que puede utilizar un adjetivo hasta entonces inédito. Aquí la palabra no es lo primero.

Esta es la piedra angular; un cuadro tiene que mostrar con sus medios algo que es verosímil y que el espectador ha de aceptar o rechazar después de haber trascendido a unas consecuencias. Y el artista, para levantar su mundo, se sirve de colores y líneas utilizadas como fuerzas tensas cargadas de primitivismo y pureza. Por eso toda obra de arte es un resultado mágico, energético; el cuadro ejerce su poder sobre la naturaleza y sobre los hombres, pero desde un punto milagroso y secreto. Y el modo que tiene todo verdadero cuadro de guardar su secreto es el de mostrar una realidad que no puede ser descrita, sino que tiene que ser vista.

La obra de un pintor es la creación de un **mundo** que trasciende de lo individual y puramente subjetivo hasta lo pluralizado, que en buena parte adquiere el sentido de símbolo al admitir como posible, a partir de ese ins-

tante, una serie de asociaciones que van a ser interpretadas dentro de un carisma y, por tanto, aprehendidas, que obligan al espectador a reaccionar conforme a sus posibilidades y sensibilidad.

En el arte antiguo, el arte tenía que ser, también, alegórico y en buena medida preciosista, porque forzosamente se mantenía atado a un afán descriptivo supuestamente necesario. En el verdadero arte moderno, desde el Renacimiento, este campo ha pasado a un segundo o tercer plano, y el artista se ve precisado a descubrir, desprendido de fundamentos propios de otras artes. El artista moderno nos procura obras que tienen que ser resultados mágicos. El saber pintar un objeto no significa gran cosa; para que el resultado obtenido tenga un auténtico valor estético es necesario que el espectador no se niegue a admitir la posibilidad fantasmagórica y simbólica de dicha cosa desde el momento en que es mostrada por un artista como un signo. Las «botas» de Van Gogh, que era una auténtica obra de arte, fueron vistas como un resultado artístico cuando los espectadores supieron admitir que aparte de ser una «botas» pintadas eran unos objetos mágicos capaces de emitir resonancias que les afectaban emocionalmente.

El arte moderno está sostenido sobre este principio que le da su razón de ser; el salto por medio del cual puede llegar a alcanzar lo verosímil.

De aquí que lo que llamamos el **mundo** de un artista sea más importante que la forma en que

está realizado. Esto es cierto, entre la antinomia fondo-forma, el fondo es la clave que sostiene y justifica la forma.

La obra de Luis García-Ochoa nos traduce todo un **mundo** poblado de imágenes naturalistas y enigmáticas, siempre personales, que, como llevamos dicho en las primeras líneas de este capítulo, se bifurca en sendos planos complementándose y apoyándose aunque aparentemente puedan presentarse como distintos y separados. Sin duda alguna, la clave pictórica fundamental que se afirma como rodrigón poderoso entre ellas es el color. Se ha dicho de nuestro pintor, en los tiempos que eminentemente era paisajista, que el chorro de pintura, el color, saliendo del tubo era ya paisaje, es posible; el paisaje sería un pretexto, quizá también todo lo contrario, que el paisaje y la vida, para él, en un principio, son color. De aquí que afirmemos que a pesar de su medida profusión y de su triunfo, el color sea sólo el soporte por medio del cual Luis García-Ochoa se cree capaz de fijar su **mundo**.

Pero conviene que nos detengamos en esta evidencia, pues con frecuencia, nuestro pintor ha sido incluido dentro de la escuela «fauvista», y convendría matizar esta conclusión. Como sabemos, el «fauvismo» se sirvió del color en su crudeza para alcanzar una expresividad que mostraba una oposición extrema a los presupuestos tal como hasta entonces había sido utilizado. El «fauvismo», ante todo, había proclamado como nuevo precepto la valoración del color como elemento preponderante, valo-

ración que al final procuraría libertad e independencia al pintor. El color, tal como lo ofrecía la naturaleza, quedó relegado a una manera de hacer que no resultaba apropiado a lo que se quería expresar; los «fauvistas» buscaban enseñar el mundo desde el color esencial. Ahora bien, Luis García-Ochoa se mostró conforme con este tratamiento de la materia, pero su estimación no acabó ahí, como si tuviese un fin en sí mismo, sino que fue considerado como un útil más, pero imprescindible, para remodelar su visión paisajística.

Es significativo, por otro lado, observar el encuentro de Luis García-Ochoa con el color, pues se hizo sin premeditación o siguiendo una casuística conducente a hacer al «modo de los fauves» franceses. Todo fue más humilde. Luis García-Ochoa se manifestó por el único camino posible a su temperamento al rechazar el convencionalismo cromático impuesto en la educada manera de ver de los pintores españoles de sus días. Sencillamente, Luis García-Ochoa comenzó a pintar con sus colores.

Veamos ahora su paisaje. Su aptitud recia le lleva a desentrañar el paisaje acercándose a él hasta fundirse, de tal manera que sus cuadros no sirven para que lo veamos, sino para que lo conozcamos de una manera total. El paisaje así aprehendido aparece tomado en su intensidad geológica, mineral, vegetal..., anímica, dentro de un equilibrio panteísta y una armonía vitalista.

El concepto del paisaje había recorrido ya un largo camino hasta ser utilizado por mentes

sobrecargadas de civilización urbana que lo relegaban al adorno postizo. Benjamín Palencia había roto ya esta manera de ver. Luis García-Ochoa, desde esta misma impronta, vino a afirmarlo y completarlo. Benjamín Palencia arrancó de horizontes abiertos del páramo castellano. Luis García-Ochoa partió del paisaje vasco prendido en su retina infantil, cerrado y misterioso, y del multicolor Guadarrama, pisado y querido como seguro amparo en los años de juventud.

Luis García-Ochoa salió en busca del paisaje para encontrarse en medio de él sin miedo a que los árboles no le dejaran ver el bosque. Y el poder ver el bosque desde los mismos árboles le dio como resultado y beneficio la obtención de un ámbito, como en la naturaleza, donde todos sus elementos, desde la luz y hasta los ruidos, juegan constantemente un papel, transformándolo, ensombreciéndolo, deslumbrando.

Todos los años, en un momento dado, sale Luis García-Ochoa de su estudio madrileño con su bagaje de pintor y encauza sus pasos hacia la naturaleza de una tipificada región española: los montes verdes de su País Vasco, las tierras secas y huertanas de Murcia, las sierras vírgenes de Jaén, los blancos pueblos de la Andalucía Baja, los yermos campos de Soria, los dominigueros aledaños madrileños... han sido abrazados y redescubiertos. A través de distintas maneras de hacer, Luis García-Ochoa ha sabido captar esa realidad inquietante e indómita que es el paisaje de nuestro país. Su postura de pintor es dionisiaca, febril, poderosa; sus resul-

tados son cuadros firmes, abigarrados, producto de una tremenda lucha, de una tremenda tensión.

Antes decía que la pintura es el arte de lo verosímil desde lo visible. En el paisaje de Luis García-Ochoa esto es cierto y evidente. A través de su obra y después de su obra la naturaleza adquiere una matización y resonancia intensa y nueva, de tal manera que hoy podemos hablar de un paisaje español producto de su manera de hacer, de nuestra manera, ya, de conocer.

Pero continuemos; como sabemos hay en la vida de Luis García-Ochoa un momento en que se sintió al final de la posibilidad cultivada hasta entonces y donde sólo restaba continuar repitiendo las soluciones encontradas dentro de una dignidad manifiesta. Pero él sabía que ser artista era otra cosa, él sabía que para ser artista hay que caminar conscientemente por el borde abierto sobre el vacío.

Sobre su subconsciente pesaba con su presencia viva una de las obras capitales de la pintura española que él había visto brotar en buena parte: la obra de Solana. Una obra que había ahondado como ninguna en la España de su tiempo y que había crecido ajena a los gustos y modas de sus días. El concepto de creación de un **mundo** pictórico se manifestó evidente y necesario. Y fue en este instante decisivo cuando su postura de centinela se vio sorprendida con todo un bagaje pictórico que se desparramó ante sus ojos en la visita que por aque-



Los bandidos se divierten
Gouache/papel, 9 × 12
1931



Niña
Oleo, 100 × 81

Payasos
Oleo, 200 × 162

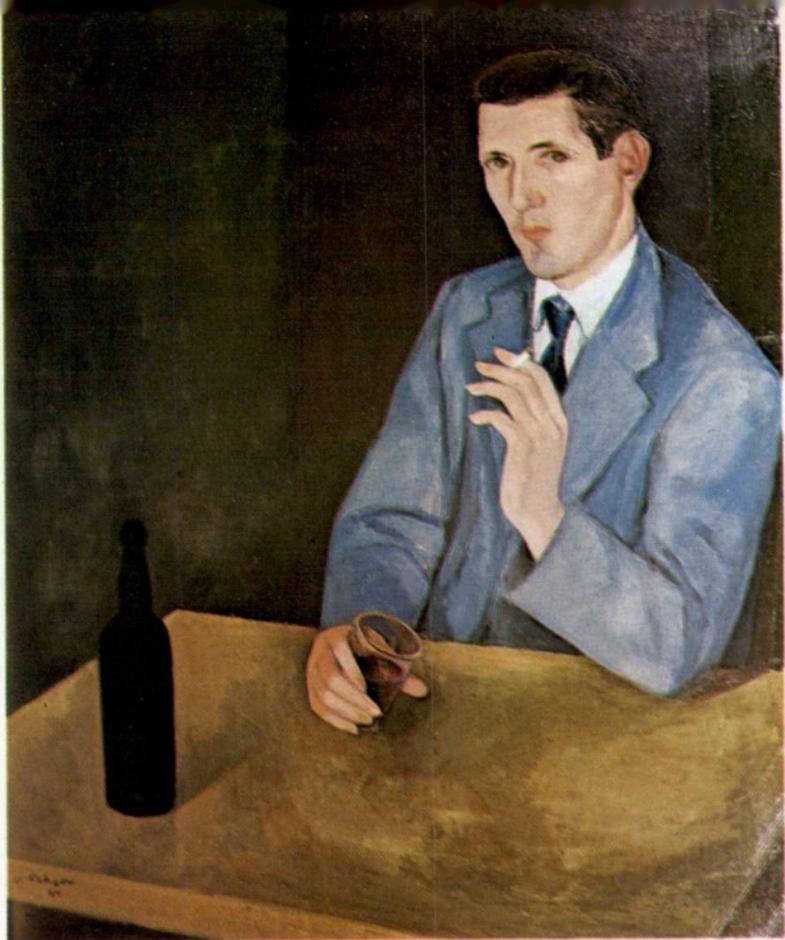


Figuras
de circo
Oleo



La sombrilla
roja
Oleo, 146 × 114

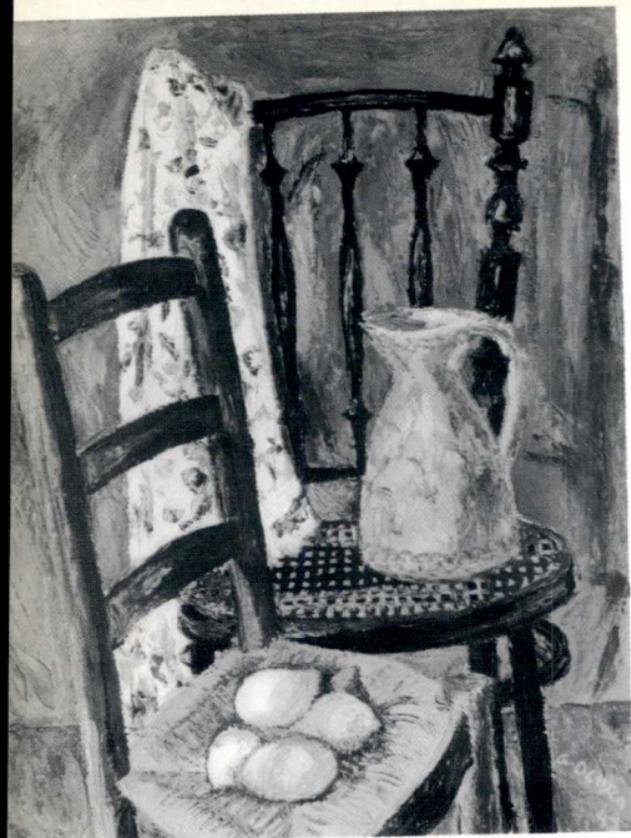




Retrato de Francisco San José
Oleo/tela, 110 × 90



Pueblo de la sierra
Acuarela, 70 × 50



Bodegón
Oleo, 81 × 65

Paisaje
Oleo

Dos figuras
Oleo, 146 × 114



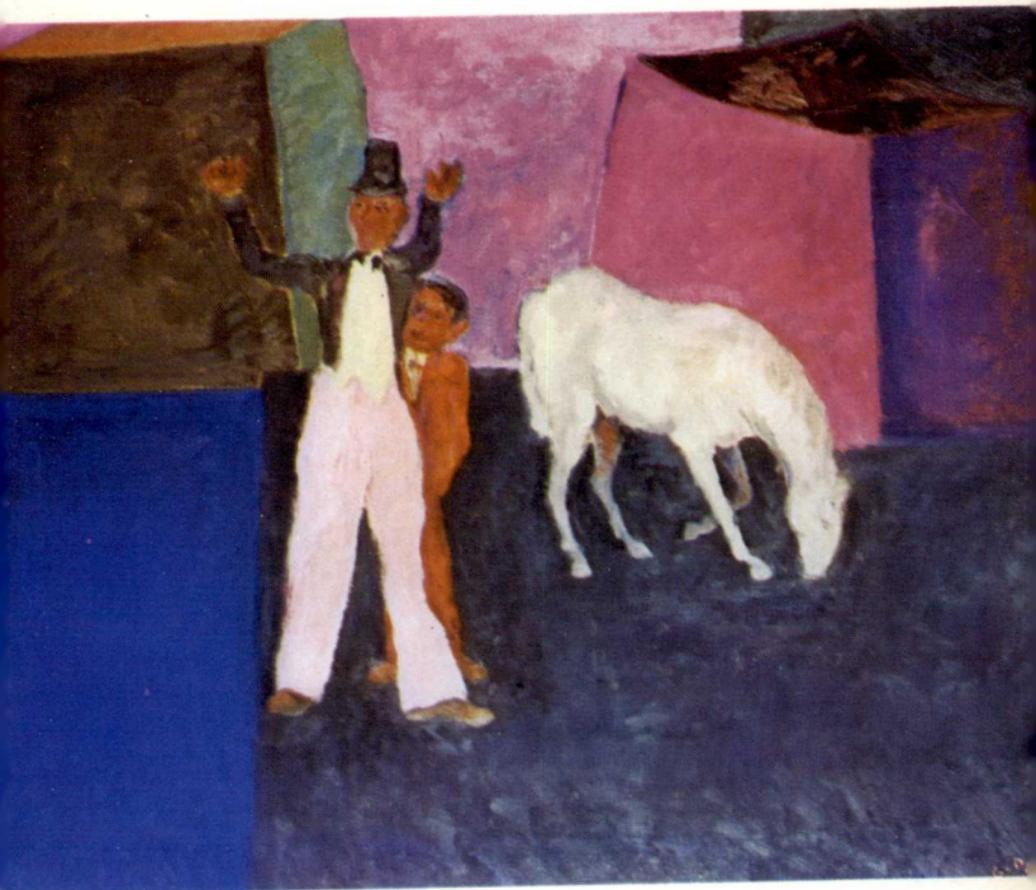


La casa blanca. Oleo

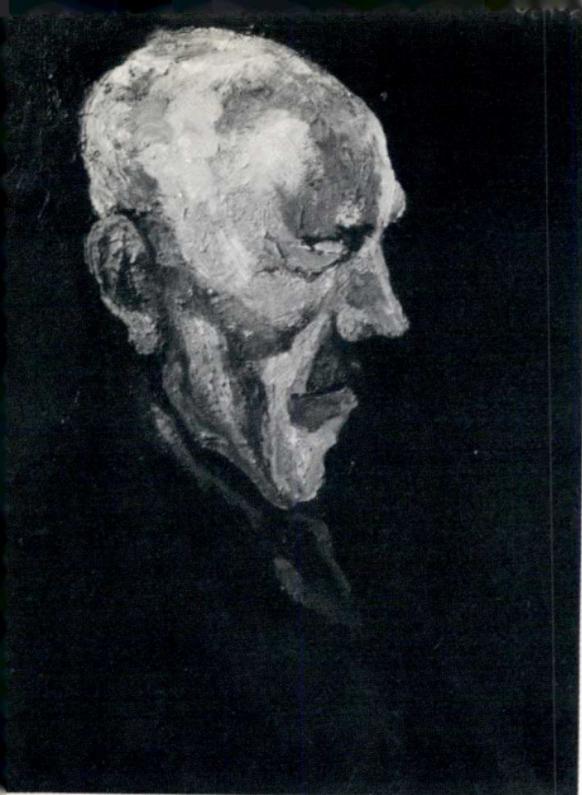


Mis Leona y los payasos
Oleo/tela, 162 × 100





El caballo blanco
Oleo/tela, 100 × 81



Cabeza de viejo
Oleo

Hombre sentado
Oleo

Pueblo
Oleo





La calumnia. Oleo, 200 × 162



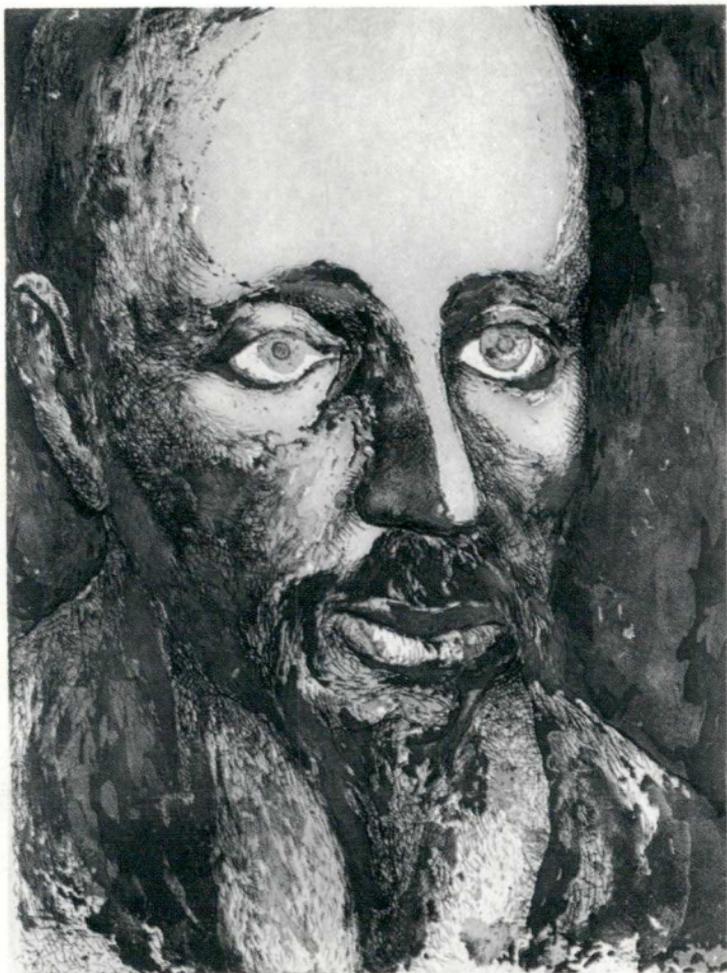


Figuras junto al mar
Oleo/tela, 100 × 81

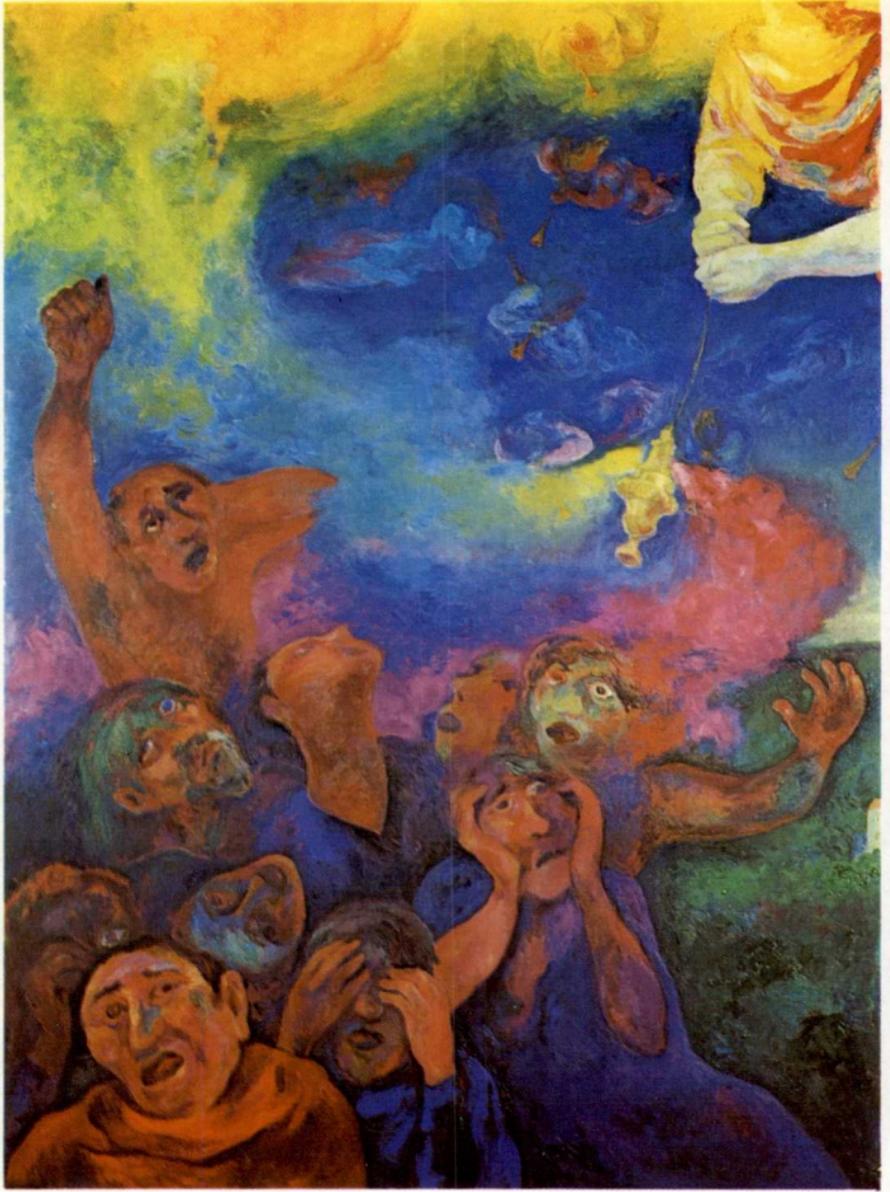


Apocalipsis
Oleo/tela, 247 × 200

Cabeza
de Rainer
María Rilke
Aguafuerte







Apocalipsis
Detalle

llos días hizo a París. Su mirada, acostumbrada a la expresividad realista española, se despertó a un cúmulo de posibilidades que podían saciar su espíritu crítico e irónico. Su reacción fue inmediata. La manera de hacer expresionista, como la de los alemanes del «Brücke» o la de Ensor, Nolde, Munch..., le imprimieron un impulso determinante en la búsqueda de toda una visión inédita en la pintura española. La vida le había capacitado para ver otro paisaje, el ofrecido por la sociedad que pululaba en su alrededor.

Con sus colores va a iniciar una aventura terca y porfiante. La ironía burlona, la crítica agridulce, el calificativo socarrón, la agudeza despiadada... vas a concurrir para completar un **mundo** complejo y difícil donde la interpretación va a ser conflictiva y problemática, al estar matizada de una fuerzas exotéricas.

Cuando vemos un cuadro de Luis García-Ochoa en el que aparece un hombre sentado y lo comparamos con un cuadro de otro pintor en el que concurre una figura en postura semejante, pronto sabemos que en el cuadro de nuestro pintor el hombre que está sentado se encuentra esperando, se encuentra en un estado anímico mediatizado por la incertidumbre y la fatalidad... Estamos ante seres patéticos y temerosos de la llegada del instante revelador, ante seres que guardan con celo el instante desmitificador del misterio que anida en su alma. El pintor ha llegado hasta ese instante y así nos lo ofrece en un cerco de silencio expectante. De ahí que al ver sus cuadros sepamos algo más de lo

que es la angustia cuando puebla el alma humana. De ahí que sepamos que Luis García-Ochoa ha pintado al hombre, el de ayer, el de hoy, el de mañana. Su **mundo** es un ámbito recóndito, cargado de intimidad inquietante, de intimidad inestable...

Sus cuadros nos remiten por medio de sutiles sugerencias a una problemática que despierta emociones raras, preocupaciones inmediatas, preguntas de respuestas peligrosas... Estamos ante un **mundo** ignoto poblado de personajes demoníacos, de seres de sonrisa maléfica, de alienados que ofrecen una flor, de payasos tristes y desengañados, de burgueses con mirada pérfida a punto de sorprender la llegada de una virgen sacrificada por el conformismo, de hombres uniformados con levitas que miran un motivo lejano a través de un catalejo, que miran el horizonte del mar... Estamos ante máscaras de rasgos humanizados, ante rostros monstruosos de rasgos difuminados por la insensibilidad hasta el enmascaramiento. ¿Qué esperan?, ¿para quién es esa flor?, ¿qué miran?, ¿qué hay detrás de la mirada?... La respuesta es siempre incompleta, imposible, dubitativa...

Luis García-Ochoa constantemente nos está invitando a trascender a un **mundo**, su **mundo**, sugerido, entrevisto, imaginado, enigmático, hermético..., que nos devuelve a través de resonancias literarias y metafísicas a una realidad palpitante y cotidiana. La obra de Luis García-Ochoa es ante todo hija de su tiempo, de la vida de los hombres de su tiempo. Su palabra es torrencial, poderosa, increíble. Su

acción es una lúcida estructura poética eminentemente romántica. Su obra es el fruto intuitivo y al mismo tiempo intelectualizado de una voz que grita desde la soledad del desierto.

Cuando se haga la historia de la pintura española de nuestros días no será difícil ver que su voz es una de las más poderosas.

EL PINTOR, ANTE LA CRITICA

JOSE HIERRO

Nos mira, con ojos inmóviles e infantiles, desde una cabeza que siempre imaginamos vuelta de tres cuartos, como los autorretratos. Luis García-Ochoa mira como autorretrato. Y la fijeza de sus ojos, con frecuencia, no es sorpresa y asombro infantiles, sino impasibilidad de alucinado. Esta es la impresión que provocan su persona y la fotografía de su persona. Pero estoy seguro de que, en pintura, un autorretrato de Luis tendría algo de Van Gogh a punto de volverse loco. A punto de cortarse la oreja de la cordura.

También tiene algo de Pan. Esta impresión nos la transmite su arte, no su persona. Toma su siringa de colores luminosos y dinámicos y sale a teñir, frente a ella, las perfecciones de la Vieja Madre Tierra. Y entonces son los verdes,

los azules, los rojos en total desnudez, las notas que arranca a su instrumento. O son los tonos de tierras, negros y grises, el registro grave y como nocturno, interpretando paisajes de poderosa geología: piedras gigantescas, bocas sombrías de grutas. Y al fondo, el cielo azul y radiante, con el primor de alguna flor amarilla y no clasificada.

Casi siempre tienen sus paisajes algo de naturaleza indómita, virgen del contacto del hombre. Árboles y piedras no tienen su ficha antropométrica en la Historia Natural. Pero también sabe tocar la creación con mano misionera de hombre civilizado. Entonces, los árboles se llaman pinos. Estamos en La Sierra —con mayúsculas— de las excursiones domingueras de los madrileños. Hay tiendas de campaña y figuritas dispersas de atuendo somero y deportivo. Hay montoncitos de cosas adivinados debajo de las lonas multicolores. Montoncitos que comprenden la tortilla y la novela policiaca, prendas de vestir a la moda de 1951 y objetos preciosos e inútiles de plexiglás. Si, hasta ahora, los paisajes se pintaban para complacencia de campesinos o de poetas líricos, Luis García-Ochoa los pinta para excursionistas o para hombres de Cromagnon. Estos podrían decir: aquí estuve yo, como dirían: estas son mis tierras, en este lugar me inspiré, campesinos o poetas que contemplaran el paisaje que no quiere hacer Luis.

Y por esta senda, con la alegría de quien halla en la creación artística la razón de su vida, con el ardor y el entusiasmo de quien no teme repetirse o agotarse al prodigarse, porque aun

guarda grandes tesoros su veta humana, continúa Luis García-Ochoa abriéndose paso, a pincelazos, hacia ese siglo de oro de los 40 años que es la plenitud de los pintores.

MIGUEL FERNANDEZ BRASO

«A B C», 23 de octubre de 1971

Habla García-Ochoa con calor, con vibración de palabras, con agilidad mental. No ha procurado lo que se entiende generalmente por aire externo de artista. Podría pasar bien por un comerciante medio, por cualquier hombre que cruza la calle con una agenda de quehaceres rutinarios. («Hay como dos caminos distintos en esta exposición de Biosca: uno es el mundo de las composiciones de figuras y otro el de los paisajes. Desde el punto de vista plástico, creo que hay una perfecta correlación. Sin embargo, existen dos actitudes distintas. El mundo de las figuras está formado de viven-



cias, de sueños, de invenciones. En los paisajes existe una actitud más contemplativa.»)

Pasadas luces están detenidas en estos lienzos que esclarecen los ojos. Es una fiesta de vivos colores esta exposición. Pero la ofensiva del color no ahuyenta una cierta bruma melancólica. García-Ochoa domina el color con maestría, con gran oficio. Es la suya una abundante paleta de colores encendidos: verdes de hierba niña, azules de cielo sin tormenta, rojos de vida sin letargo, pálidos de indecisión. «Todo color es repente», dice Gabriel Celaya en verso. Pero Ochoa mancha el lienzo con un instintivo sentido del equilibrio. («El color es clave en mi pintura, sí. El color puede reflejar todo el dolor y la angustia del hombre, de estos seres que pertenecen a una especie de circo.»)

J. A. GAYA NUÑO

«Pintura española siglo XX», 1970

Luis García-Ochoa nace en San Sebastián en el año 1920. Fue uno de los componentes de la «Joven Escuela Madrileña», y durante no pocos años permaneció afecto a una dicción específicamente «fauve», caracterizada por cierta acidez de color muy concordante con su nacimiento vasco. Repentinamente varió de ruta, dirigiéndose a la configuración de un premeditado expresionismo de hirientes líneas, de rotundos volúmenes, de coloraciones estridentes para las que resultaban especialmente válidos los antedichos tonos ácidos. Este expresionismo de García-Ochoa resulta ser —sin

duda que por mera coincidencia— muy afín al germano, y, concretamente relacionable con el de Emil Nolde. Se trata, pues, de una verdadera novedad en la pintura española y de una novedad certera, muy digna de ser seguida con la mayor atención. Si alguna vez los tremendos personajes de García-Ochoa lindan con lo caricaturesco, no menos evidente es que el artista cuida constantemente de que la unidad conceptual de cada cuadro se mantenga dentro de sus obligaciones plásticas, sin dar motivo a cuestiones de índole literaturizable, el fácil peligro del expresionismo. A lo más, el comentario del contenido de un cuadro de Luis García-Ochoa se inicia, para dejar pronto paso a la intensidad de la pintura, que es lo que importa.

JOSE MARIA MORENO GALVAN

«La última vanguardia», 1969

Luis García-Ochoa es, en cierto modo, un caso similar al de Valdivieso. Si hubiese permanecido fiel a la estética «Escuela de Madrid», en la que tenía puesto indiscutible, tendría que incluirse, necesariamente, en la «Primera Vanguardia». Pero un artista es hijo de su actitud más decidida. La de García-Ochoa es la de haber dimitido de su posición de **espectador** en aquel paisajismo «Escuela de Madrid», que lo caracterizaba para adoptar la posición del actor, en el expresionismo que ahora lo define.

La verdad es que Luis García-Ochoa no fue hacia el expresionismo, sino sólo hacia la

expresión. Es decir, hacia la busca del realismo. Necesitaba decir algo de lo que pensaba. Lo suyo parece que era la crítica y el sarcasmo. Dejó de tener un color determinado por la visión para adoptar otro determinado por el carácter íntimo de lo que representa.

No le temió ni al gesto, ni al grito, ni a la caricatura. Con lo cual hoy está en posesión de una pintura que, además de explicar el mundo, según su peculiar punto de vista, trata de transformarlo. De todas maneras, su aventura fue solitaria y personal. El no perteneció a ningún grupo «realista» ni siquiera a «estampa popular». Si lo incluimos aquí como un «realista social» es porque, sin duda alguna, el cambio de dirección de su estética personal se debió a una reflexión, de orden moral, sobre el destino de su pintura.

HANS JOACHIN SELL

«Pintura fantástica en la España actual».

«Humboldt», núm. 33. Hamburgo, 1968

Su mundo circense se ensancha, se desborda. Dos hombres calzados con babuchas de polichinela están sentados en el marco de una ciudad medieval. Uno de ellos sostiene ante el ojo un largo catalejo. Su mirada se dirige al mar, penetra casi en él. ¿Qué avizoran? ¿Es que esto importa? En absoluto; pueden ser gaviotas, un barco, unas muchachas que se están bañando en la otra orilla. Sólo que su atuendo es tan abigarrado que parecen salir de una

tienda de circo. Buscan algo con la vista; pero, en lugar de buscarlo en el bosque, es al borde del mar. También podrían llevarse a los ojos un instrumento de música como los payasos. Más la sobriedad e inercia del marco contrastan con el estrambótico y superfluo quehacer de los arlequines.

El circo es un cuento de hadas que dura dos horas. Su mundo circense no es demoníaco, más bien aflora en él la melancolía que la intención acusadora. El mundo no se convierte en pista de circo, pero fragmentos de la realidad son interpretados como circenses y carnavalescos. Cuando el hombre asume frente a la mujer el papel de payaso, vestido de arlequín, mientras espera sentado en un taburete detrás de la esquina y la mujer permanece todavía en la puerta entreabierta. Abigarrado payaso y Charlot en traje de etiqueta. La confrontación poética del varón con el mundo femenino es uno de los aspectos; el hecho de que las mujeres se rían de un hombre, el otro.

¿Cuáles son las señales de alarma? Ante todo, el color mismo. El espectador se ve enfrentado con colores que brotan embriagadoramente, pero al mismo tiempo siente un cierto malestar ante el asunto representado. Lo que se le aproxima son formas recias de exuberante colorido, pero este aproximarse es a la vez el lento iniciarse del cuento de hadas en su ambigüedad.

ENRIQUE AZCOAGA

«Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 223, 1968

Realismo fundado

La primera época de Luis García-Ochoa significó un realismo hasta cierto punto infundido, vale decir, dependiente de los motivos inspiratorios. En la segunda, de tremendo dramatismo, pero nada turbia en lo pictórico, se le fueron haciendo evidentes anhelos de su persona, constantes de su conciencia, dispuesta a oponer a realidades físicas determinadas la realidad contrastada por voces íntimas y contagiosas. Podían brindarse a los hombres paisajes y figuras de noble estirpe realista, culpables de una nueva figuración resumidora. Cabía la posibilidad de inventar un mundo, unos personajes, que, superando torpezas iniciales, anunciase el deseo de concretarse en una mitología expresiva nutrida por dos corrientes fecundas. Vino la época de lo que en su momento llamamos **realismo fecundo**. Fundado en todo el purgatorio depurador de experiencias anteriores en el que se forjaron las palabras con que ahora cuenta para un período más maduro de su pintura. La elocuencia de unas formas tan adustas como entrañablemente cálidas dejó atrás —aunque teniéndolo muy en cuenta— todo el tiempo en el que el artista no hizo otra cosa que acendrar a enorme voltaje lo que en su muestra última aparecía utilizado en excelentes resultados. Fundamento de la expresión es para García-Ochoa ese aplomo que la naturaleza pictórica consigue, después de incendios y de dudas infinitas. La sinfonía de voces

propias que todo cuadro con pretensión de plenitud supone no puede ni intentarse más que cuando un hombre dispuesto a perennizar su acento y su temple, con la autoridad de sus cicatrices, mantiene dos cosas: que las heridas artísticas son siempre un paso al que no debe considerársele definitivo, cosa que por desgracia se ha convertido en norma demasiado frecuente; y que sin esas heridas, sin las tensiones que hay que asumir para que las formas perpetúen una **carga** misteriosa y punzante, pintar es una pretensión poco fundamentada, y pintura, un ejercicio más o menos inteligente que nos enraíza en pretensiones importantes. Para fundamentar la pintura y clavarse, claro está, en la vida, Luis García-Ochoa sufrió incendios, caídas y desgarramientos que de forma directa o por la vía tragicaricaturesca nos fue comunicado. Para demostrarnos que toda su experiencia anterior se ha convertido en fundamental aprendizaje de su camino hacia lo expresivo, ahí están los cuadros de su tercera época, derivada con sacrificio y por derecho, de ese tumulto férvido del que Luis García-Ochoa ha sabido valerse como de un estiércol fertilizante.

RAUL CHAVARRI

T.G., núm. 8, 1974

A lo largo de una evolución mantenida en muchos años de bien pintar, Luis García-Ochoa ha ido afirmando una manera especial de entender el realismo, basándose principalmente en un sentido vivencial, profundamente sincero y

absolutamente directo de la pintura y de sus problemas.

Desde estas coordenadas ha promovido una serie de realizaciones que vienen a determinar una trayectoria múltiple, en la que por una parte, desde el punto de vista de las realidades técnicas, el artista hace la síntesis del fauvismo, del expresionismo y del realismo social manejando colores, formas y estructuras y conceptos de composición desde una manera de hacer que es la síntesis personal de todas las tendencias aplicadas.

Esta técnica se pone al servicio de un humanismo que oscila entre la concepción social, con su carga de postulación por un mundo mejor para el hombre y paralelamente por un aparente sarcasmo que en realidad no es sino la toma de conciencia de la soledad, la introducción a un mundo de feos y de tristes, de payasos que repiten un solo chiste y de torpes bailarinas que fallan siempre en el mismo paso.

Estas figuras tocadas con escenas grotescas o con ajadas diademas, están solas en un mundo tan implacable, tan vacío, que no tardamos en identificarlo como nuestro. Desde este sentido, casi panteísta de la soledad, todos los géneros pictóricos son cultivados por García-Ochoa, con rigor y con justeza, transmitiendo la misma interpretación, la misma versión de humanidad doliente y solitaria en todos los aspectos.

Pero el paisaje constituye en la obra de Luis García-Ochoa una experiencia aparte, un mundo

distinto en el que el color y la fuerza de la Naturaleza está captada no sólo a través de la experiencia de los sentidos, sino también mediante una visión inteligente y profunda. Tanto en su obra pictórica como en sus tareas de ilustrador, el paisaje significa y representa un género mayor, basado en algo más que en una simple fenomenología de los colores, fundamentado en una manera de ser y de hacer profunda, viva y rica, en la que a cada paso, a cada pincelada, el paisaje de mar o de montaña, de pradera o de secano, el caserío vasco o el páramo castellano queda identificado como la tierra y el asiento del hombre, el lugar en el que el hombre vive y sueña y en el que escribe su trabajo, su fortuna o su desdicha.

Por ello, ya en otra ocasión hemos propuesto para la obra de Luis García-Ochoa el epíteto de «humanismo del color», porque esta pintura, esencialmente comprometida con el destino del hombre, estos paisajes identificados que se riman con la meta y el pensamiento de Baroja o de Machado son fundamentalmente humanismo en los que en lugar de emplear discursos o silogismos, el artista pinta, simplemente, en toda intensidad y grandeza del término.

JOAQUIN DE LA PUENTE

Diario «S.P.», 22 de octubre de 1967

García-Ochoa es hombre bueno hasta la médula, hombre honesto y de sensatísima mente clara. No será paradoja afirmar que quizá por

eso mismo su encuentro con los hombres destila patetismo en su arte. Decir que rezuma dramáticos sentimientos frente a la existencia humana. Que su existencialismo pictórico carece de amargura. Que no recrimina admonitorio. Que no es fruto de perturbadoras acideces del ánimo. Tampoco, acaso, se pueda hablar de comprensión ni del afán de dejar documentado testimonio. Los hombres de García-Ochoa no poseen la catadura externa de los de hoy. Son de siempre. Expresan la sempiterna angustia humana, el morbo de los apetitos que anidan en la torva oscuridad del subconciente. Que reducen a mísero estado la condición humana. Que aniquilan la hombría y hacen imprescindible el clima atormentado del tugurio. García-Ochoa se refiere con enérgica dicción a algunos tugurios del alma y del vivir.

La intemporalidad de sus hundidos personajes se logra certeramente tratándolos con formas y ambientación que, sin remedio, nos evocan aquel expresionismo germánico que actuó a caballo de los siglos XIX y XX, y que fue plena contemporaneidad creadora europea. Es, sí, García-Ochoa un expresionista. Y nadie tendrá derecho a calificar de trasnochada su decisión, porque el expresionismo no ha dejado de actuar a lo largo de nuestro siglo, y el de los pueblos nórdicos ahora parece que inquieta seriamente y alienta novedades que se quieren muy al día de hoy.

Es artista García-Ochoa. Creador. Y lo es aunque su poderío de pintor nos pueda dificultar —no es paradoja tampoco— percibir la

hondura emocional de cuanto pretende y de hecho plasma. Pinta con robustísimas materias y amplitudes. Gigantescos azules y rojos se ponen de acuerdo para que sus respectivas enterezas cromáticas alcancen solemne patetismo. Nos sobrecoge el colorista, el pintor sin tacha ni flaquezas, sin dengues ni sutilezas pero nos alcanza de lleno porque ha hecho suyos el artista los oscuros y angustiados estados del alma de los hombres de la calle. De carne y hueso, que hubiera dicho Unamuno.

Sigue García-Ochoa pintando paisajes. Más, es otro pintar que el de sus años más que mozos. Mozos e importantes.

CARLOS AREAN

«El ganador del accésit, Luis García-Ochoa, vuelve a mostrarse expresionista violento y colorista intenso, al igual que en la mayor parte de sus producciones de los últimos años. Ya en una reciente ocasión, al ocuparnos de él en esta misma revista, aludía la intensificación permanente de su gusto por el color, que lo convierte en un auténtico «fauve» sin reprimir, cosa en la que difiere de sus demás compañeros de la Escuela de Madrid. Indiqué también entonces que a pesar de los innegables precedentes alemanofranceses, Luis García-Ochoa era bárbara y virilmente ibérico en su personalísima aportación al expresionismo. El cuadro premiado, incluso en lo que tiene de desgarrada soltura y de voluntario —tal vez tan sólo aparente descuido— confirma todo lo antes dicho. Luis

García-Ochoa es uno de los pintores más vigorosos y llenos de auténtica vida con los que actualmente cuenta Madrid, y ya que él no desea reprimirse, tampoco creo que deban desearlo sus admiradores, ya que lo que una obra suya pueda perder en gracilidad o refinamiento, lo compensa con creces con lo que gana en soltura, fortaleza y color.

Una escena de playa, de larga tradición temática en la obra de este autor, ha merecido el accésit. La composición acertadísima no desdeña la tradicional cruz de San Andrés, sobre la cual se ordenan perfectamente los volúmenes casi planos del expresionista conjunto. La maestría de todos los detalles es perfecta en García-Ochoa, pintor que se tiene perfectamente sabido su oficio, y que puede, por tanto, olvidarlo siempre que lo considere oportuno. La sombra oscura de la caseta azul que ocupa el centro del cuadro llega exactamente hasta el ángulo inferior derecho del mismo, haciendo nacer allí una diagonal que, pasando por el sombrero de la figura negra que se tuesta al sol a la izquierda de la caseta, acaba por perderse en el ángulo superior izquierdo. (Otra similar diagonal atraviesa el cuadro en sentido contrario teniendo su punto culminante en el ángulo inferior izquierdo de la caseta.) El cuadro, como se ve, ha sido compuesto como un silogismo, pero se trata de un silogismo vivo, en el que hay la suficiente flexibilidad para que el juego de formas se derrame movidamente por fuera de las rígidas estructuras en que se asienta.

Si azul era la caseta y negro el hombre en-
chisterado, marrón es la mujer en bikini que
ante la caseta prolonga hacia el espectador la
masa de volúmenes centrales del cuadro, y
marrones también algunas de las estructuras
laterales, pero contrastando sobre esos negros
y marrones exaltan el colorido algunos intensos
blancos en el bikini, la playa, las nubes, haciendo
que la distribución de los colores pueda parecer
casi tan silogística como la de los volúmenes.

La ejecución es no sólo nerviosa, sino tam-
bién desgarrada, y los empastes, aplastados a
mano, tan expresionistas ellos mismos como
pueden serlo los restantes elementos del cuadro,
ya que todo contribuye acertadamente en
García-Ochoa al objetivo que se ha propuesto,
dotando a su trayectoria de una evidente se-
guridad y a su estilo de unas inconfundibles
características personales.»

VENANCIO SANCHEZ MARIN

Este procedimiento —la acuarela— que en
manos de tantos ha resultado insoportable-
mente frívolo y ligero, en las de Luis García-
Ochoa adquiere de pronto una impresionante
densidad, que excluye cualquier sospecha de
ejercicio superficial. García-Ochoa, con la
misma potencia expresiva —con la misma se-
riedad— que pinta sus grandes óleos, hace
discurrir el agua —y la emoción— sobre estos
papeles. Papeles en donde escribe —a golpes
explosivos de color— no sólo los nombres de
los pueblos blancos de la baja Andalucía

—pueblos gaditanos, malagueños—, sino las expresiones hondamente poéticas que le brotan de su propio temperamento. Quiere decirse que si ahora han sido Arcos de la Frontera o Ronda los lugares que ha recorrido —como no hace mucho lo fue el país vasco—, su lenguaje plástico, sus palabras cromáticas, hacen siempre referencia a su propia subjetividad humana y artística. Y quiere decirse también que los pueblos blancos y otros paisajes que García-Ochoa nos ha ofrecido —ahora o antes— no dan sólo la medida de un paisajista de excepción, sino, sobre todo, la de un pintor expresionista plenamente comprometido con la tendencia. Más claro: esto que aquí se mira no es el resultado de un paseo turístico encaminado a descubrir las bellezas objetivas de unos lugares; son las expresiones subjetivas de uno de los temperamentos más poéticos e incendiarios del arte contemporáneo español.

Por eso estas acuarelas de Luis García-Ochoa —igual que en toda su obra, con independencia del procedimiento de que se haya valido para realizarla— hay más llama que agua, más emoción que contemplación. Y por eso los colores de la naturaleza de estos pueblos blancos son pasto del mismo incendio imaginativo y poético. Incendio azul, verde o rojo que ha inflamado e inflama toda su pintura.

VILLAGOMEZ

«La Codorniz», 29 de octubre de 1967

Y de pronto, el pintor, este Ochoa que acaba de robar no sé qué fuego sagrado en no sé qué

fragua mitológica. Este Ochoa que ya en tiempos pasados pintaba con cierto patetismo, pero sus colores no eran tales en el sentido excelso de lo conseguido ahora. Sus colores eran cartulinas de monocroma espiritualidad, recorte de un inventario de palacios habitados por momias y vampiros.

Al descorrer el velo de esta su más reciente exposición, Ochoa nos ha deslumbrado. Los viejos limones sin especial entidad tienen ahora bombillas dentro. La luz estalla. Verdes, azules, violetas, amarillos que parecen blancos o golpes de flash. Carnes laceradas y rasgadas, cielos premonitorios hinchados de lo que el hombre piensa y quiere decir. Un cuadro de Ochoa es hoy una orquestación completa donde la cuerda, el rabo, el metal y el pelo del pincel pastan sobre la belleza unas veces con serenidad, otras con insólitos tintirintines que rompen el encantamiento cuando empieza a ser monótono.

Son muchas cosas las que están aquí demostradas. Entrega, técnica, reflexión, elaboración, búsqueda, talento, gran talento, sentido mágico y alteradísimo del color. Esta pintura más que expresar algo necesita de otros medios de expresión para que la expresen a ella.

Fiero, templado, independiente y feroz creador, Ochoa, a ti te pueden encargar las ilustraciones del Dante y es seguro que no harás el mono ni el pintoliterato. Ni el describidor a la manera de... Como la moza de la copla que tenía sangre agarena sin comerlo ni beberlo, tú

eres de la raza de los Gauguin, y los Nolde, de la raza de los elegidos.

Lo que venga después ya nos será dado por añadidura. Hoy por hoy Luis García-Ochoa es carne y espíritu de museo, es lazo, es clarinete, es proyectil cargado de semillas para fecundar futuras expresiones.

LOPEZ ANGLADA

«Estafeta Literaria»

Luis García-Ochoa es un buen ejemplo de identidad a sí mismo dentro del fluir de su vida. No ha cambiado pero ha evolucionado. No podía dejar de evolucionar mientras, como siempre le ha ocurrido, viviera. Los que conocemos su obra —creo que vi sus primeros cuadros alrededor de 1945— sabemos lo coherente que ha sido su evolución; primeramente fue un «fauve» y, como tal, acabó siendo expresionista. Sus obras iniciales eran esencialmente composiciones cromáticas, no importa que, además, en ellas estuvieran presentes muy identificables trozos de la realidad vista. Eran aquellos cuadros enfierecidos los que Maurice Gleure ha llamado «un encadenamiento plástico rítmico», no un espectáculo anecdótico, sino una organización de fuerzas en colores.

La derivación de García-Ochoa al expresionismo era natural, sobre todo si entendemos el suyo como un expresionismo de la forma, tan manifiesto siempre en toda pintura verda-

deramente «fauve». El otro expresionismo como dice Gleure, es ya psíquico, sin dejar de ser plástico: «es un neorromanticismo trágico, angustiado, existencialista». En Van Gogh y en los expresionistas alemanes es obligado percibir estos dos ingredientes del expresionismo: al formal, o plástico de origen «fauve», el psíquico de romántica raíz.

La obra de García-Ochoa sirve como ninguna otra para tipificar esta teoría, y ello en cada cuadro, aunque también sea posible hacerlo en cada una de las series temáticas, el paisaje, las composiciones que llamaríamos de circo y las figuras. Hay, además, un García-Ochoa casi estrictamente lírico suave, matizado, deliberadamente fiel a lo que mira que es el García-Ochoa de las acuarelas, un género que en él recupera la dignidad que en tantas ocasiones contemporáneas había perdido. En los dibujos y grabados, también, alienta este García-Ochoa más contenido, pero tan expresivo siempre.

Ahora, al mirar de nuevo estos cuadros de vigoroso lenguaje y de tan neorromántico sentido, vemos que tras la brillante apariencia y la orgía colorística de las formas se oculta un sentimiento dramático que yo no dudo en identificar con lo barroco, para mí uno de los estilos más dramáticos que existen, y no precisamente por lo que pueda tener de gesticulante. Hay aquí, como en Solana, no importa que el concepto y la manera expresiva sean tan distintas, hasta tan opuestas, un paroxismo vital que yo quiero relacionar con nuestra alma, con lo étnico y nos distingue...

Así va andando lleno de fanatismo y seriedad —su cabeza es también seria y fanática—. La conciencia le dice que es un pintor, y lo demuestra en todo incluso en su admirable pintura.

Lo que hay de escolar implacable y entusiasta en lo que hace, pasa en forma de directa pasión a lo que pinta. Su profunda seriedad ordena, su enardecimiento grita, cantos, piedras y retamas.

Le distingue de todos un pudor admirable: el pudor del problema. Ya se sabe cuánto talento y cuánta malicia se ponen en hacerlo patente, en interesarnos o asfixiarnos con su presencia. El se lo guarda, aunque deba estar un año estropeando telas. Cuando se decide a firmarlas, el drama ha muerto, lo que queda se parece a todo lo que puede hacernos creer en la vida.

Volviendo a él, tiene un lenguaje suyo para las grandes noches: «... el pastor tañe el rústico caramelillo los ubérrimos campos cuajados de flores virginalísimas trisca ovejuela el crepúsculo auriparalítico llega en la inmensidad.

Existe, en efecto, el espectáculo divino de las grandes noches, cuando se resigna a beber; un poco de vino en su sangre vale casi tanto como su pintura y se iguala con ella en lo que tiene de enardecimiento de obsesión silvestre y de invitación a disfrutar.

Existen todas estas razones, su legítima raza de pintor, la juventud que nos enseña, para

que bastantes hombres, vírgenes y niños de diversos países nos unamos pidiéndole que haga todo lo humanamente posible por no morirse nunca.

ANTONIO M. CAMPOY

Hace el efecto que este pintor anda siempre por el mundo avizorando aquello que tiene un trasfondo de vida intensa, de drama o de comedia, como mejor se guste, pero trascendiendo de la mera superficie plástica para sugerirnos algo más que motivos de delectación pictórica. Por eso García-Ochoa ha pintado a la gente de circo, pero no a la que se nos ha venido dando ramonianamente llena de posibilidades literarias, sino más a lo grotesco o a lo triste. Se diría que su humorismo —que lo hay— está más cerca de Quevedo que de los humoristas actuales, menos agrios si se quiere, pero también menos reales. Acaso por esta razón se viene entroncando la pintura actual de García-Ochoa con la de los expresionistas, identificando sus personajes, plenos de vida gesticulante con los de los pintores que en la Europa de entreguerras apuraron los gestos de la tragedia y el horror. Y esto no es enteramente exacto, pues el expresionismo de García-Ochoa se resuelve en unos ojos en los que acaba brillando una llama de amor, aunque en principio nos parezca de picardía y en sus «clowns» circenses hay más de burla que de indignidad. Por si acaso, García-Ochoa gusta de poner a sus personajes siempre cerca de grandes expresiones de

color —mar, cielos impolutos— que desorientan al que sólo quería encontrar protestas y hostilidades contestarias.

RAMON FARALDO

Con el ingreso aprobado a la primera, podía haber hecho un arquitecto tan brillante que se decidió a ser pintor y no volvió a poner los pies en la escuela.

Cuando se empleó, porque la pintura no daba para vivir —«Así con la oficina resolveré mi vida perfectamente y me queda toda la tarde para pintar»— vio su porvenir asegurado de tal forma, que un día salió de la oficina y no volvió nunca.

Voy a hacer bodegones. El bodegón es una disciplina magnífica.

En otoño había pintado cien bodegones. La misma aceitera, el cántaro y un huevo multiplicados por cien. Estrictamente se había encerrado en la bodega con tres mil pesetas de material, hasta que lo acabó. Los bodegones eran buenos.

Con la acuarela pasó lo mismo. Seis carpetas de acuarelas fueron el resultado de decirse: «La acuarela es única para limpiar la paleta». Todo lo que vieron sus ojos se convirtió en gloriosa anilina.

Cuando decidió que «los marcos eran importantísimos» construyó algunas toneladas

de moldura maciza, que al fin tuvo que abandonar a su suerte, porque no había estudio capaz de albergarlas.

M. SANCHEZ CAMARGO

«Diez pintores madrileños»

Edición Cultural Hispánica, 1966

Luis García-Ochoa vive el olor de la pintura. A solas con la pintura. Es un caso feliz de obsesión. Se le puede aplicar una letanía pictórica a través de los años.

Su aportación a la Escuela de Madrid es muy particular, ya que, siguiendo iguales teoremas, elige de la geografía aquellos paisajes que los otros han dejado para que los pintase García-Ochoa: Casa de Campo, Dehesa de la Villa, riberas del Jarama o Manzanares, y, es curioso, muy curioso observar cómo este genuino representante de la Escuela de Madrid aporta a la escuela «una pintura húmeda» y es más curioso observar la coincidencia entre su obra y la de Menchu Gal, y que tiene —no, que pueda tener— como antecedente directo su raíz de origen: Guipúzcoa, a la que siguen fieles, ellos «tan madrileños» en la incorporación de unos paisajes «con azul y verde», que les respetan los Juan Guillermo, Redondela, Martínez Novillo; para que así se afirme, una vez más, la independencia, dentro de una dependencia matriz entre los componentes de la escuela.

Todos estamos de acuerdo que García-Ochoa es un «fauve», expresionista, el más «fauve»

dentro de la escuela, y en línea paralela a la de Menchu Gal; pero su obra tiene la garra madrileña de la veta escolar, así como la inspiración de los temas, y su secreta expresión.

García-Ochoa busca en el paisaje una «geología florecida»; necesita emplear todos los tubos del óleo, y la paleta en su más ancha dimensión, y siempre, conservando ese acento innegable que marca, remarca su personalidad que hace inconfundible las obras salidas de su pincel. García-Ochoa cree una traición no utilizar todos los colores de la paleta —¿y no lo será?— y, así, sus paisajes son «verbenas» plásticas de luz, de gracia, donde nunca acaba de verse el cuadro, pues cada luz del día los hace distintos y diferentes, como una constante acompaña a los árboles y riberas, la silueta del hombre, como si no se resignara a que la humanidad no acompañara a la naturaleza, y el abanico de su pintura se agranda más en los temas, que si bien pueden perder en intensidad, ganan en extensión, y demuestran la potencia del artista.

ESQUEMA BIOGRAFICO

1920

— Nace en San Sebastián.

1929

— Se traslada a Madrid con su familia.

1935

— Termina el bachiller. Inicia estudios de música.

1937

— Dibujos arquitectónicos y de estatuaría griega. Aprendizaje de la acuarela y dibujo a pluma. Lecturas de Bécquer, Espronceda, ... Gran curiosidad y estudio de los impresionistas franceses. Amistad con Vázquez Díaz y Francisco San José.

1938

— Movilizado por el Ejército republicano.

1940

— Terminada la guerra civil es llamado nuevamente al Ejército, cumpliendo el servicio militar en Ciudad Real y Madrid.

1941

— Ingresó en la Escuela de Arquitectura y en Bellas Artes, estudios que abandona poco después. Amistad con Benjamín Palencia. Paisajes de Madrid y El Escorial. Curiosidad por el surrealismo (*L'Esprit Nouveau* y *Cahiers d'art*). Amistad con Lara, Del Olmo, A. Delgado, Novillo... Lectura de los clásicos y de Baroja, Unamuno, Azorín...

1942

— Dibujos de desnudo en el Círculo de Bellas Artes. Copia en el Museo del Prado cuadros de Rubens, Tintoretto... Lecturas de Neruda, Lorca, Alberti, Cernuda, Salinas... Amistad con Gerardo Diego, Ramón Faraldo, Pancho Cossío, Arias, Caneja, Zabaleta... Viaja por Extremadura y País Vasco.

1943

— Expone por primera vez en la Exposición Nacional.

1944

— Expone con el grupo Escuela de Madrid.

1946

- Pinta muchos paisajes y algunos retratos. Predominio de tonos oscuros. Etapa constructiva con reminiscencias del dibujo arquitectónico. Exposición individual en la Galería Estilo. Participa en la Exposición de Arte Contemporáneo en Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro.

1949

- Primer viaje a París (Van Gogh, Bonnard, Gauguin). Etapa colorista. Paisajes, bodegones... Lectura de Quevedo, Gracián, El Lazarillo...

1950

- Participa en la Bienal de Alejandría y de Venecia. Expone en Santander, Barcelona, Bilbao...

1951

- Viaje a Italia (Ucello, Piero della Francesca, Masaccio...). Etapa realista. Lecturas de Petrarca, Dante...

1952

- Expone en Nápoles y Roma. Bienal de Venecia.

1953

- Expone en Milán y Santander.

1954

- Segundo viaje a Italia. Amistad con Biroli, Migneco, Salvatore Quasimodo. Expone en Zaragoza. París. Participa en la anual Show Art Association de Filipinas.

1955-57

- Etapa crítica. Búsqueda de nuevos temas. Participa en el Concurso Nacional de Alicante. Expone en Santander y Zaragoza.

1958

- Etapa vitalista. Comienza a pintar cuadros expresionistas. Ciclo del Circo. Lecturas de Rilke, Pound, Eliot, Valery... Primeras litografías y aguafuertes. Expone en Salamanca y Madrid.

1959

- Expone en Gijón y participa en la exposición colectiva «20 años de Pintura Española».

1960

- Expone en Madrid y toma parte en la Exposición Homenaje a Velázquez.

1961

- Continúa pintando cuadros de temas del circo y de carnaval. Crisis económica. Hace muchos dibujos. Trabaja en los decorados de superproducciones cinematográficas. Expone en Bilbao, Valladolid y Salamanca.

1962

- Participa en la «Inge Spanische Maler Akademie der Bildenden Kuenste», en Viena. Participa en el certamen nacional de Valdepeñas.

1963

- Participa en la Exposición de Arte Español Contemporáneo en la Galería Charpentier, de París. Y en la exposición itinerante «6 pin-

tores españoles» en Berlín, Frankfurt, Düsseldorf, Munich.

1964-68

- Grandes óleos. Acuarelas. Viajes a París. (Soutine). Lecturas de Rimbeau, Mallarmé... Compra una casa en la Olmeda de las Fuentes. Pinta paisajes de Castilla, Granada, Ibiza, Alicante... Expone en Santander, Zaragoza, Madrid. Participa en el certamen de la Pintura Vasca, en San Sebastián, y en la Bienal de Alejandría.

1969-70

- Expone en Barcelona, Bilbao, Zaragoza...

1971

- Exposición en Madrid.

1972-74

- Pinta grandes composiciones con figuras. Paisajes de Murcia, Soria, País Vasco... Participa en la exposición «Expresionistas españoles» y en el «Homenaje a Nicanor Piñole» y en la exposición organizada en recuerdo de Sánchez-Camargo... Participa en «Arte 73», organizada por la Fundación Juan March y expuesta en Madrid, Sevilla, Zaragoza, Barcelona, Bilbao, Londres, París, Roma, Zurich y Mallorca. Exposiciones individuales en Murcia, Bilbao, Zaragoza, Valladolid. Ilustra con 20 grabados «Campos de Soria» de A. Machado y una antología de Pío Baroja.

PREMIOS

- Gran Premio de la Bienal de Alejandría.
- Gran Premio de la Pintura Vasca.
- Molinos de bronce, plata y oro. Pámpana de oro en la Exposición Internacional de Valdepeñas.
- Primera Medalla en la Exposición de Grabadores.
- Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes.
- Premio Repesa.
- Medalla de Oro en el Certamen Nacional de Córdoba.
- Medalla de Plata en el Casino de Salamanca.
- Premio Loowe en el Concurso «Biosca».
- Medalla de Plata en el Certamen Nacional de Albacete.
- Medalla de Plata en el Certamen Nacional de Alicante.

BIBLIOGRAFIA DE LUIS GARCIA-OCHOA

XXV Exposición Bienal en Venecia: Dirección General Relaciones Culturales. 1950.

Exposición de arte español contemporáneo: Buenos Aires. 1947.
Un decenio de arte moderno. 1951.

I Exposición del ciclo «El paisaje, Escuela de Madrid: Espectáculo de la pintura española. Ramón Fardalo. 1973.

La Nueva Escuela de Madrid: Manuel Sánchez Camargo. 1954.

Antología española de arte contemporáneo: Cesáreo Rodríguez. Agilera. 1955.

La pintura española del medio siglo: J. A. Gaya Nuño. 1952.

La joven pintura figurativa en la España actual: J. A. Gaya Nuño.

Tercera escuela de pintura de Madrid: C. A. Areán. 1960.

Introducción a la pintura española actual: J. M. Moreno Galván. 1960.

Peintres contemporains d'Espagne: Maison de la Pensée Française. 1961.

20 Años de pintura española. Ciclo de paisaje. Escuela de Madrid. Arte de América y España. Críticas reunidas por L. González Robles. 1963-64.

La pintura española moderna y contemporánea: Jorge Larco. 1964.

XXV Años de arte español: José Camón Aznar. 1964.

Arte: Exposición de productos españoles en Méjico. 1963.

La España de cada provincia. 1964.

Pintura española contemporánea. Diez pintores madrileños. Manuel Sánchez Cargamo. 1966.

Panorama del nuevo arte español: Vicente Aguilera Cerni. 1966.

Contemporary painters of Spain at the New York world's fair.

La última vanguardia: J. M. Moreno Galván. 1970.

La pintura española del siglo XX: J. A. Gaya Nuño. 1970.

Diccionario de pintores españoles contemporáneos: J. I. de Blas. 1972.

Diccionario crítico del arte español contemporáneo: A. M. Campoy. 1973.

La pintura actual española: Raúl Chávarri. 1973.

INDICE DE LAMINAS

- Los bandidos se divierten. Gouache/papel, 9 × 12, 1931.
- Niña. Oleo, 100 × 81.
- Payasos. Oleo, 200 × 162.
- Figuras de circo. Oleo.
- La sombrilla roja. Oleo, 146 × 114.
- Retrato de Francisco San José. Oleo/tela, 110 × 90.
- Pueblo de la sierra. Acuarela, 70 × 50.
- Bodegón. Oleo, 81 × 65.
- Paisaje. Oleo.
- Dos figuras. Oleo, 146 × 114.
- La casa blanca. Oleo.
- Mis Leona y los payasos. Oleo/tela, 162 × 100.
- El caballo blanco. Oleo/tela, 100 × 81.
- Cabeza de viejo. Oleo.
- Hombre sentado. Oleo.
- Pueblo. Oleo.
- La calumnia. Oleo, 200 × 162.
- Figuras junto al mar. Oleo/tela, 100 × 81.
- Apocalipsis. Oleo/tela, 247 × 200.
- Litografía.
- Cabeza de Rainer. María Rilke, aguafuerte.
- Acuarela.

INDICE

LA VIDA DE UN PINTOR.....	7
EL MUNDO PICTÓRICO DE LUIS GARCÍA- OCHOA.....	25.
LÁMINAS.....	33
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA.....	53
ESQUEMA BIOGRÁFICO.....	77
BIBLIOGRAFÍA.....	83



COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/**Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
- 2/**Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/**José Lloréns**, por Salvador Aldana.
- 4/**Argenta**, por Antonio Fernández-Cid.
- 5/**Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/**Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
- 7/**Victoriano Macho**, por Fernando Mon.
- 8/**Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
- 9/**Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
- 10/**Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/**Villaseñor**, por Francisco Ponce.
- 12/**Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
- 13/**Barjola**, por Joaquín de la Puente.
- 14/**Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/**Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
- 16/**Tharrats**, por Carlos Areán.
- 17/**Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
- 18/**Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/**Failde**, por Luis Trabazo.
- 20/**Miró**, por José Corredor Matheos.
- 21/**Chirino**, por Manuel Conde.
- 22/**Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
- 23/**Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
- 24/**Tàpies**, por Sebastián Gash.
- 25/**Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
- 26/**Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
- 27/**Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
- 28/**Fernando Higuera**s, por José de Castro Arines.
- 29/**Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
- 30/**Antonio Cumella**, por Román Vallés.
- 31/**Millares**, por Carlos Areán.
- 32/**Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
- 33/**Carlos Maside**, por Fernando Mon.
- 34/**Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
- 35/**Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
- 36/**Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/**José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
- 38/**Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/**Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
- 40/**Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
- 41/**Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
- 42/**Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
- 43/**Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/**Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.

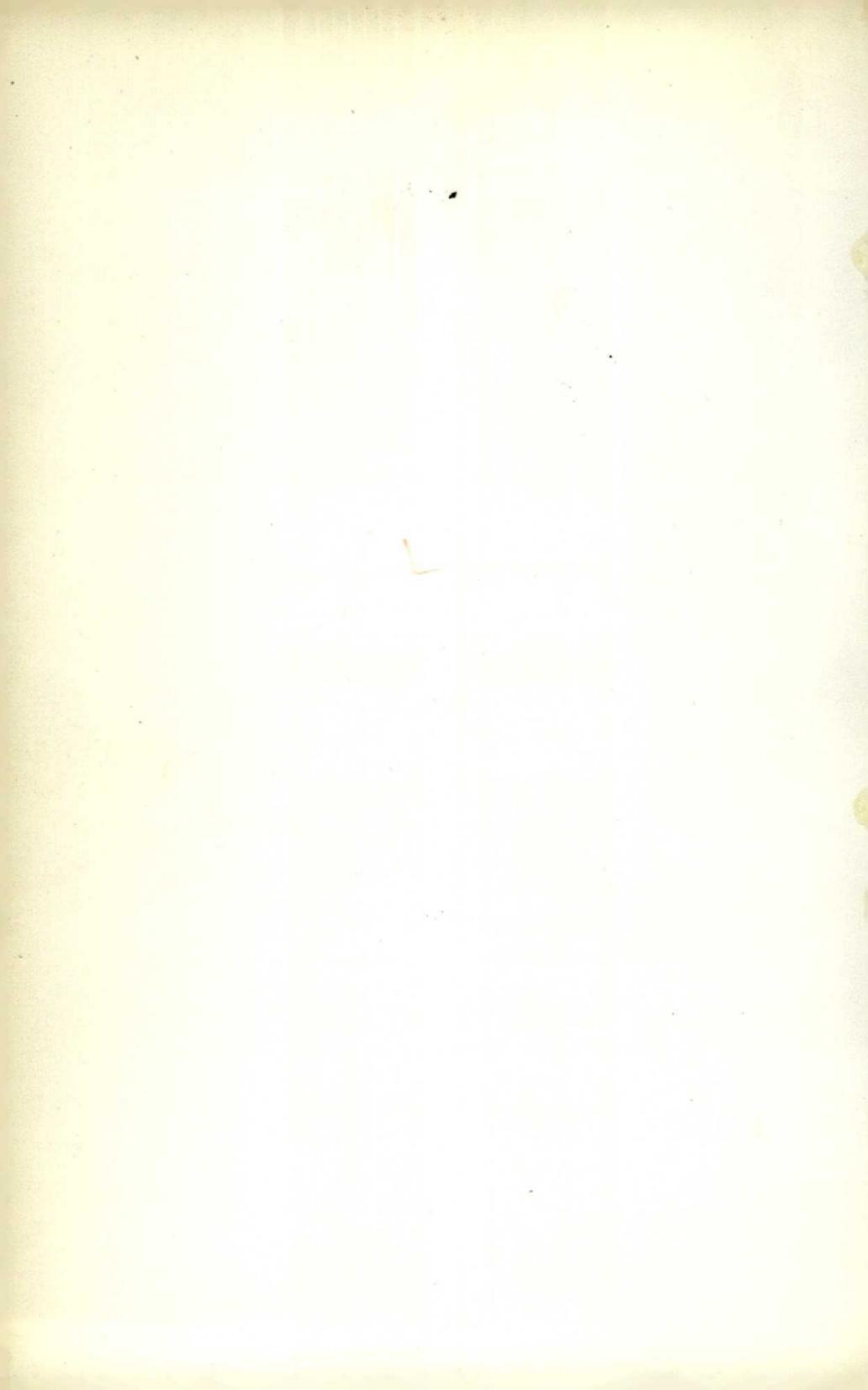
- 45/**Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46/**Cristino de la Vera**, por Juan de la Puente.
47/**Solana**, por Rafael Flórez.
48/**Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49/**Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50/**Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51/**Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53/**Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.
55/**José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57/**Fernando de la Puente**, por José Vázquez-Dodero.
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/**Zacarías González**, por Luis Sastre.
61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
65/**Andrés de Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68/**María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71/**Piñole**, por Jesús Barettini.
72/**Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74/**Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
82/**Vento**, por Fernando Mon.
83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84/**Camin**, por Miguel Logroño.
85/**Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86/**Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87/**Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88/**Guijarro**, por José F. Arroyo.
89/**Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90/**Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91/**M.^a Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92/**Redondela**, por L. López Anglada.
93/**Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94/**Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.

- 95/**Raba**, por Arturo Villar.
96/**Orlando Pelayo**, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
97/**José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98/**Feito**, por Carlos Areán.
99/**Goñi**, por Federico Muelas.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
102/**X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
104/**Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105/**Esteve Edo**, por S. Aldana.
106/**María Blancharal**, por L. Rodríguez Alcalde.
107/**E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108/**Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109/**García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111/**María Droc**, por J. Castro Arines.
112/**Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.

Director de la Colección:

Amalio García-Arias González.

*Esta monografía sobre la vida y
la obra de GARCIA-OCHOA se
acabó de imprimir en Madrid, en los
Talleres de HEROES, S. A.,
Torrelara, 8.*





certidumbres, continuando una tradición encontrada por Benjamín Palencia; más tarde, después de viajar por Europa, inició una segunda etapa dominada por la manera de hacer «Expresionista», donde el punto de vista crítico, la ironía, el desgarró la tristeza, la reflexión..., iban a desnudar el paisaje del alma humana.

Su obra, profunda, misteriosa, tenebrosa, equilibrada, justa, rigurosa..., y siempre colorista ha merecido premios como el de la Bienal de Alejandría, el Gran Premio de la Pintura Vasca..., entre otros muchos. Su obra, sin duda alguna, es una de las voces más profundas del panorama español contemporáneo.

Luis García-Ochoa forma con Solana y Mateos el trío de auténticos pintores «expresionistas» españoles.

SERIE PINTORES

