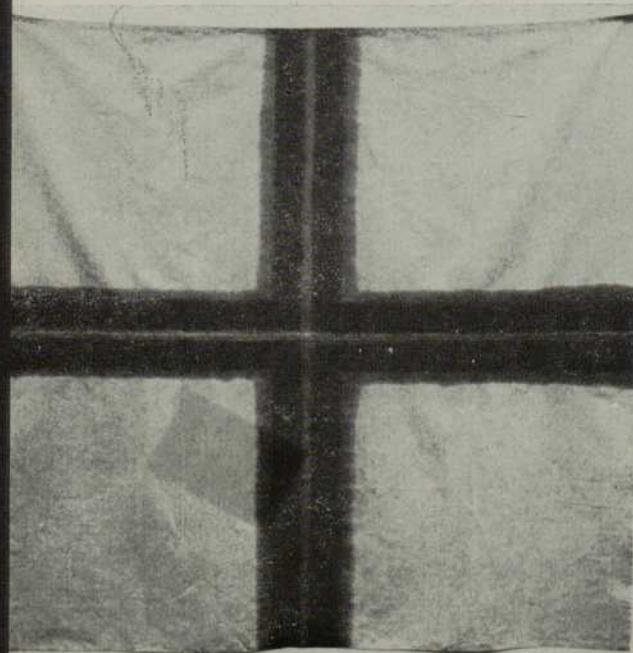


VIVIEN ISNARD: «Sin título» (1974).

Desde el 19 de septiembre hasta el 2 de noviembre ha tenido lugar la IX Bienal de París en las dependencias del Museo Nacional de Arte Moderno, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París y del Palacio Galliera. Tras la situación crítica por la que atraviesa la estructura tradicional de la Bienal de Venecia, la presente Bienal parece sobrevivir a los avatares de la indiferencia o de la abierta hostilidad y crisis a las que se está viendo sometida esta clase de muestras. Su nota más diferenciadora es que se ofrece como una manifestación internacional de jóvenes artistas, cuyo límite de edad se fija en los treinta y cinco años. Su funcionamiento relativamente autónomo, a pesar de que es patrocinada y depende de las más altas instancias administrativas y políticas del país vecino, está contribuyendo a su aparente independencia e incluso supervivencia. A esto mismo contribuye

NOËL DOLLA: «Tela libre» (1974).



LA IX BIENAL DE PARÍS

Por SIMÓN MARCILLA

el hecho de que la selección no se realiza a través de los clásicos comisarios nacionales, sino por un procedimiento intencionalmente más abierto y democrático. No obstante la existencia de un Patronato y un Consejo de Administración oficialistas, el certamen se rige por una Comisión Internacional, cuyo delegado general desde 1970 es el crítico francés G. Boudaille, y a la que pertenecen nombres suficientemente conocidos en este campo como los alemanes J. Chr. Ammann, W. Becker, el italiano T. Trini, el francés R. J. Moulin, el holandés Ad Petersen o el polaco R. Stanoslawski. El Comité, a su vez, está asesorado por unos ciento cincuenta corresponsales no oficiales de todas las partes del mundo. Mientras estos corresponsales aportan sugerencias sobre posibles representantes de su país la decisión final corre a cargo de la Comisión Internacional. A pesar de estos filtros objetivos, el resultado final ha estado bastante marcado por el clima francés. La presente Bienal esclarece sobre la situación del arte en el mundo tanto por lo presente como por lo ausente. Y podría considerarse como la Bienal de un **continuismo a la retaguardia**.

En efecto, la impresión más general, comprobable con facilidad, ha sido que la presente muestra no ha presentado nuevas tendencias, ni siquiera ha presentado ofrecer de un modo sistemático alguna de ellas, como venía sucediendo en la Documenta de Kassel, o incluso en la Bienal de 1973 con Support-Surface (tendencia francesa de nueva abstracción). En líneas generales, las obras presentadas podían enmarcarse en alguno de los movimientos conocidos desde hace tres o cuatro años y bastantes artistas ya eran y están consagrados en cada una de ellas. Aún más, se acusa una intención de no aceptar el funcionamiento habitual de operar por tendencias, una clara voluntad de subrayar el trabajo particular de cada artista. Esto parece ser un síntoma de la reacción frente a la movilidad neurótica de movimientos. Lo que no parece ser tan evidente es la naturaleza de esta misma reacción, ya que denuncia márgenes de ambigüedades sospechosas. Todo ello deriva a una actitud vaga y difusa, pero no por ello menos real, de negación de una tendencia como vanguardia unívoca, excluyente, y a la admisión intencionada de los eclettismos y recuperaciones. La vanguardia en su sentido heroico ha entrado en crisis, bañada

por un escepticismo en la propia capacidad intervencionista del arte, tema reiterativo de las vanguardias históricas. En el mundo artístico estamos asistiendo a un repliegue sobre sí mismo, cuyas causas complejas artísticas, sociales y políticas deberán ser objeto de un estudio más amplio. Sólo constato lo que se venía observando en otras ocasiones y es confirmado una vez más.

Pese a esta acentuación e insistencia sobre el trabajo particular, las obras se ofrecían de un contexto donde la multiplicidad de las presentadas por unos ciento veinte artistas se sometía a ciertas constantes. Atendiendo a los medios empleados la Bienal giraba en torno a dos grandes núcleos: el ligado a la pintura y géneros similares, por un lado, y el vinculado al video y nuevos medios, por otro. Por su consistencia física, por su propia materialidad, las experiencias pictóricas eran las más llamativas.

La pintura conservaba referencias similares a la Bienal de 1973. Apenas ofrecía nada nuevo en los participantes franceses y, por contagio, en otros participantes extranjeros. El arte francés sigue girando en torno al espíritu del grupo Support-Surface, considerado a bombo y platillo como la aportación más francesa desde el «nuevo realismo» de principios de los sesenta y como la operación más espectacular de una recuperación de la pintura tras más de diez años de desmadre formal, promiscuidad de géneros y atentados al objeto artístico. Por relación al eclettismo imperante el grupo francés aquí representado es el más coherente, aunque en esta ocasión haya renunciado a la cobertura teórica con que se había hecho acompañar en la Bienal de 1973. Ahora se presenta con más modestia. A. Valensi (1947), antiguo miembro de Support-Surface y V. Isnard (1946), ligado al Grupo 70, continúan preocupados por la puesta en crisis del marco y de los límites de la pintura, por la materialidad. J. P. Pincemin (1944), un nombre menos conocido, cuelga directamente telas sin marco en donde las bandas cromáticas mitigan los efectos de oposición y profundidad en beneficio de una igualdad, de una homogeneidad de la superficie, de una monocromía apenas alterada por variaciones de tonalidad, saturaciones, transparencias. E insiste en todo caso tanto o más sobre el color que sobre los pliegues de la tela como soporte. Por su parte, N. Dolla (1945) alcanza una